

BIT&S

13

BIT&S

*Biblioteca Italiana Testi e Studi*

La collana presenta testi e studi, frutto di rigore filologico e di accurati approfondimenti sul versante storico-letterario. L'ambito di indagine copre l'intero arco della tradizione italiana: i testi spaziano dal Duecento al Novecento, riguardano classici e opere da valorizzare, testi in latino e in volgare, pertinenti a diversi generi (dalla poesia al romanzo, al teatro, all'epistolografia), accogliendo in serie autonome anche edizioni complete di singoli autori.

Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso tre diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata dalle Edizioni di Storia e Letteratura; il formato digitale e l'edizione on line, entrambi liberamente consultabili nel sito [www.bitesonline.it](http://www.bitesonline.it).

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*

*Comitato Scientifico*

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova, Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia, Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi, Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

*Redazione*

Claudia Bonsi, Valeria Guarna.

Ester Pietrobon

*La penna interprete della cetra*

*I «Salmi» in volgare  
e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*



ROMA 2019  
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: novembre 2019

ISBN 978-88-9359-297-0



Questo volume è stato pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)  
dell'Università degli Studi di Padova  
e della Fondazione Ente Universitario Lombardia Orientale (EULO)

**DiSLL**  
DIPARTIMENTO DI STUDI  
LINGUISTICI E LETTERARI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



FONDAZIONE EULO  
Ente Universitario Lombardia Orientale

In copertina: particolare da Peter Paul Rubens – Jan Boeckhorst, *Re David suona l'arpa*,  
© Städel Museum/ARTOTHEK

*Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia*



© 2019

BIT&S – Biblioteca Italiana Testi e Studi  
Edizioni di Storia e Letteratura

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38  
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50  
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it  
www.storiaeletteratura.it

## INDICE DEL VOLUME

1. Introduzione .....	9
2. La poetica davidica: riscrivere i <i>Salmi</i> tra poesia e devozione .....	21
2.1. <i>Dalla parte dell'autore</i> .....	34
2.1.1. <i>L'approccio autoriale al Testo: traduzione, parafrasi         o "ri-creazione" poetica?</i> .....	34
2.1.2. <i>L'oggetto della riscrittura</i> .....	44
2.1.2.1. <i>Versioni metriche del Libro dei Salmi</i> .....	45
2.1.2.2. <i>Versioni metriche e libere riscritture                 dei Sette salmi penitenziali</i> .....	48
2.1.2.3. <i>Altre riscritture di salmi</i> .....	52
2.2. <i>Il libro salmodico</i> .....	54
2.2.1. <i>Strutture di matrice devozionale</i> .....	57
2.2.1.1. <i>Libri di salmi a struttura semplice</i> .....	58
2.2.1.2. <i>Libri di salmi con appendici devote</i> .....	66
2.2.1.3. <i>Prosimetri</i> .....	74
2.2.2. <i>Strutture di derivazione lirica</i> .....	90
2.2.2.1. <i>Salmi come sezione di libri lirici</i> .....	91
2.2.2.2. <i>Canzonieri spirituali bipartiti</i> .....	94
2.2.2.3. <i>"Lagrime"</i> .....	110
2.3. <i>Dalla parte del pubblico: lettori e dedicatari</i> .....	114
3. Forma e ritmo della riscrittura .....	123
3.1. <i>La funzione narrativa: l'itinerario dell'anima tra devozione         e poema</i> .....	127
3.1.1. <i>Le forme della narrazione devota e didascalica in versi</i> .....	129

3.1.1.1. <i>La terza rima</i> .....	129
3.1.1.2. <i>L'ottava rima</i> .....	141
3.1.1.3. <i>L'endecasillabo sciolto</i> .....	151
3.1.2. <i>I metri eroici: sciolti e ottave</i> .....	155
3.2. <i>La funzione lirica: l'autoindagine del soggetto e il modello Petrarca</i> .....	162
3.2.1. <i>Le forme petrarchesche tra conservatorismo e innovazione</i> .....	168
3.2.1.1. <i>La canzone</i> .....	168
3.2.1.2. <i>La sestina</i> .....	184
3.2.1.3. <i>La ballata</i> .....	188
3.2.1.4. <i>Il sonetto</i> .....	190
3.2.2. <i>Le forme non petrarchesche: «classicismo volgare» e sperimentazione</i> .....	198
3.2.2.1. <i>Le forme isometriche</i> .....	198
3.2.2.1.1. <i>La terza rima "elegiaca"</i> .....	198
3.2.2.1.2. <i>L'endecasillabo sciolto</i> .....	204
3.2.2.1.3. <i>L'ottava rima</i> .....	207
3.2.2.2. <i>Le forme polimetriche</i> .....	210
3.2.2.2.1. <i>La canzone-ode</i> .....	210
3.2.2.2.2. <i>Gli esperimenti traduttivi di Varchi</i> .....	224

## APPENDICI

A. Schede bio-bibliografiche .....	233
B. Tavole sinottiche .....	247
C. Bibliografia .....	299
D. Indice dei manoscritti .....	349
E. Indice dei nomi .....	351

יוםם יצוה יהוה חסדו ובלילה שירה עמי תפלה לאל חיי:

Di giorno mi largisce il Signore la sua grazia,  
di notte è presso di me il suo cantico,  
la preghiera al Dio della mia vita.

*(Sefer Tebillim, 42:8)*





## INTRODUZIONE

La storia di una traduzione è, secondo un antico proverbio, la storia di un tradimento: l'*interpres*, sforzandosi di riprodurre nelle proprie il contenuto delle parole straniere, ne viola inesorabilmente l'*ornatus*, così come l'*orator*, compositore più accorto, realizza una trasposizione eccellente, ma a costo di alcuni necessari compromessi, in un equilibrio raffinato di guadagni e perdite che bilancia con l'artificio l'impossibilità ontologica di sovrapporre i due universi linguistici. L'aporia, stilizzata da Cicerone, era ben presente a san Girolamo, il quale si esprime con prudenza in favore del *sensum*, preferendolo al rischioso *verbum*; quanta parte abbia avuto il successivo dibattito sulla traduzione, della Bibbia e non solo, nelle vicende della cristianità, a partire da Valla, Erasmo e Lutero e per tutta l'epoca rinascimentale, è cosa fin troppo nota per essere rievocata.<sup>1</sup> Questo libro ripercorre la parabola di un filone legato a quel dibattito, screziato di venature proprie che lo pongono sul crinale tra scrittura sacra e scrittura laica, tra fede e arte, tra ricerca spirituale e

<sup>1</sup> Riunire una bibliografia esauriente sul problema della traduzione biblica, anche solo in riferimento all'epoca rinascimentale, sarebbe pressoché impossibile in questa sede. Un inquadramento storico recente delle traduzioni bibliche dalla versione dei Settanta ai giorni nostri, assai pregevole per l'estensione cronologica considerata e per le questioni teoriche e metodologiche discusse, si trova in *A History of Bible translation*. Tra gli studi di settore si ricordano, in ordine cronologico e senza alcuna pretesa di esaustività, Jeanneret, *Poésie et tradition biblique*; Berger, *La Bible au 16. siècle*; *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*; *Scritture di scritture*; Hassler, *Vulgarisation ou traduction?*; Leonardi, «A volerla bene volgarizzare...»; *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica* (per questioni di carattere generale, cfr. in particolare Mésoniat, *Il problema estetico del conflitto fra Bibbia e poesia* e Stella, *Ad supplementum sensus*); *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea*; Osimo, *Storia della traduzione*; Steiner, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*; Ferrer, *Les paraphrases bibliques aux 16. et 17. siècles*; *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*; Ravasi, *I salmi*; Scola, *Interdiscorsività nell'opera di Leone de' Sommi*; Rizzi, *Le antiche versioni della Bibbia*; Rizzi, *Le versioni italiane della Bibbia*; Bragantini, *I mille e uno volti dell'imitazione*; Guetta, *The italian translation of the Psalms by Judah Sommo*.

innovazione letteraria. Il passaggio dall'uno al molteplice, dalla "cetra" del biblico Salmista alla "penna" dei poeti moderni, avviene spesso all'insegna di un impoverimento sul piano musicale – viene meno il canto, o almeno la fusione semantico-prosodica del ritmo originale ebraico –, compensato però da un'incredibile varietà delle soluzioni traduttive, che incrociano senza esclusione le tradizioni fondanti della poesia italiana. A uno sguardo complessivo, sembra forse troppo parlare di tradimento; piuttosto, si direbbe un'appropriazione, per molti aspetti creativa, della fonte, connotata da una polifonia corale che recupera, ora in un testo ora in un altro, i tratti principali della poesia e della spiritualità davidiche, fondendoli con le inquietudini religiose e gli aneliti alla riforma poetica propri del XVI secolo.

I confini cronologici e geografici di questa tradizione, suggeriti da semplici criteri di delimitazione storica e documentaria, stabiliscono delle corrispondenze già di per sé eloquenti. Il 1471, data del primo incunabolo dei *Sette salmi* pseudo-danteschi, è l'anno in cui Vindelino da Spira pubblica il primo volgarizzamento scritturale della Penisola, la Bibbia italiana di Nicolò Malermi; dopo 125 anni, nel 1596, esce l'ultima riscrittura di salmi del Cinquecento, i *Sette sonetti penitentiali* di Francesco Bembo, in coincidenza con l'emanazione del terzo Indice e il conseguente, definitivo allontanamento di autori e lettori dalla fruizione diretta del testo biblico. Meno netta risulta invece la mappa biografica, compositiva, editoriale in cui le riscritture prendono vita: Firenze è la culla ideale che ospita i volgarizzamenti anonimi quattrocenteschi (l'uno attribuito erroneamente a Dante e l'altro, incognito, del Saviozzo), insieme alle versioni colte di Girolamo Benivieni e Luigi Alamanni che, all'ombra dei Giardini Rucellai, eleggono la poesia di David a modello di classicismo volgare; fiorentino è pure l'incunabolo del 1471, anche se il centro irradiatore della diffusione a stampa si conferma subito, come è facile attendersi, Venezia. Dalla Toscana all'Emilia, passando per Crotone, Napoli, Roma, Brescia, Trento, le Venezie e l'attuale Friuli, gli itinerari degli autori, delle edizioni e dei manoscritti qui considerati si estendono a nord-ovest fino a oltrepassare il territorio peninsulare, giungendo a Parigi, nella Francia meridionale e, da Messina, nella repubblica di Ginevra. La possibilità di verificare l'effettiva circolazione dei testi, e quindi la loro finitezza e loro eventuali influenze, ci ha spinto a imboccare la via percorsa da Amedeo Quondam in un saggio bibliografico di riferimento<sup>2</sup> e a concentrarci sulle edizioni a stampa, senza trascurare due inediti di particolare rilievo quali il *Sacro libro dei Salmi* di Rinaldo Corso e i *Salmi* di Benedetto Varchi.

Tracciati i confini, si pone il problema di restituire con coerenza l'identità di un *corpus* tanto eterogeneo e sfuggente, in cui agiscono spinte contrastanti come la volontà di stabilire un contatto non mediato con la Parola e il timore di restare impigliati nelle maglie sempre più avvolgenti della censura ecclesiastica, oltre alle ragioni laiche di un'arte poetica che cerca nuovi orizzonti con la crisi del paradigma

<sup>2</sup> Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*.

bembiano. Il panorama degli studi pregressi offre importanti lezioni di metodo e analisi di fenomeni, ambienti, opere assai preziose per il nostro lavoro. Di lunga data è l'interesse degli storici per le questioni della Riforma, del Concilio di Trento e delle tensioni riformatrici cattoliche, affrontate in volumi ormai classici da Lucien Febvre, Delio Cantimori, Roland Bainton e in contributi più prossimi, per limitarci a qualche esempio, da Massimo Firpo, Gigliola Fragnito e Adriano Prosperi.<sup>3</sup> Le indagini di settore nell'ambito della critica letteraria sono state avviate, in sinergia con le discipline storiche, da Carlo Dionisotti e Giovanni Getto,<sup>4</sup> il quale nel 1947 auspicava già un'esplorazione attenta non solo ai grandi autori, ma anche a quelle zone della produzione religiosa ritenute più marginali.<sup>5</sup> Nel 1963, il cattolico Giovanni Fallani allestisce una prima antologia, la *Letteratura religiosa italiana*, che rilegge in un'ottica non troppo lontana da quella indicata da Getto l'arco della letteratura sacra dalle origini al Novecento.<sup>6</sup> Degna di nota è ancora la fondazione di due riviste, l'*Archivio italiano per la storia della pietà* (1951) e la *Rivista di storia e letteratura religiosa* (1965), alle quali si aggiunge ora la *Rivista di letteratura religiosa italiana* (2018), che introducono spazi di riflessione plurale e continuata su queste tematiche. Alla fine degli anni Ottanta, Giovanni Pozzi si sofferma sull'opera di Petrarca in un famoso saggio che propone nuove linee guida per un esame del Canzoniere alla luce delle fonti scritturali e patristiche.<sup>7</sup> L'interesse per il libro poetico, ravvivato dagli studi di Marco Santagata e Amedeo Quondam, porta alla contemporanea realizzazione di volumi miscelanei sull'editoria e la circolazione delle idee nel Cinquecento, con prime ricognizioni d'insieme delle traduzioni bibliche;<sup>8</sup> notevoli sono quindi i contributi di Edoardo Barbieri sulle edizioni della Bibbia

<sup>3</sup> Tra gli studi di riferimento si ricordano qui, divisi per autore e in ordine cronologico, Febvre, *Un destin: Martin Luther*; Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento*; Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*; Cantimori, *Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*; Bainton, *La riforma protestante*; Bainton, *La lotta per la libertà religiosa*; Firpo, *Il problema della tolleranza religiosa nell'età moderna*; Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*; Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*; Fragnito, *La Bibbia al rogo*; Fragnito, *Proibito capire*; Prosperi, *Il Concilio di Trento*; Prosperi, *L'inquisizione romana*.

<sup>4</sup> Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 183-204; Getto, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*.

<sup>5</sup> Nel saggio *La letteratura ascetica e mistica in Italia nell'età del concilio trentino*, scritto nel 1947 e pubblicato l'anno seguente in versione ridotta nel primo volume dei «Quaderni di Belfagor» intitolato *Contributi alla Storia del Concilio di Trento e della Controriforma*. Il saggio integrale si legge in Getto, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*.

<sup>6</sup> Fallani, *La letteratura religiosa italiana*.

<sup>7</sup> Il riferimento è a Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*.

<sup>8</sup> *Libri, idee e sentimenti*, in particolare Del Col, *Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia*, e, di poco successivo, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*.

nel Rinascimento e gli studi sul versante tipografico di Ugo Rozzo e Rudj Gorjan.<sup>9</sup> Ricerche più recenti sono state dedicate all'influenza della censura sulle biblioteche monastiche,<sup>10</sup> con acquisizioni considerevoli sul piano archivistico, raccolte nella banca dati in rete *Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI* (Progetto RICCI. Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice), coordinata da Roberto Rusconi.<sup>11</sup> Una prospettiva critica orientata al superamento della dicotomia tra letteratura colta e popolare è stata dunque perseguita nella mappatura della lirica spirituale a stampa realizzata da Quondam e in volumi come quelli curati da Carlo Delcorno e Maria Luisa Doglio, Delcorno e Giovanni Baffetti, Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi,<sup>12</sup> diretti a un approfondimento via via più sfaccettato del rapporto tra Bibbia e poesia volgare. Negli ultimi anni, si è precisato l'interesse per le traduzioni poetiche dei Salmi tra Cinque e Settecento in saggi monografici, edizioni e ristampe anastatiche ad opera di Clara Leri, Enrico Maria Guidi, Paolo Zaja, Francesco Ferretti e Cristina Ubaldini.<sup>13</sup> Accanto allo studio linguistico su volgare e letteratura sacra di Rita Librandi, andranno infine ricordati la raccolta *Scrivere di sacro* di Maria Luisa Doglio, i volumi *Bibbia e poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna* e *Poesia e preghiera*,<sup>14</sup> nonché la serie *La Bibbia nella letteratura italiana*, diretta da Pietro Gibellini,<sup>15</sup> e il progetto informatico *Bibbia e poesia. Testi biblici e di ascendenza biblica tra Quattro e Cinquecento*, coordinato da Rosanna Alhaique Pettinelli.<sup>16</sup>

Su tali basi, abbiamo potuto intraprendere una ricostruzione di ampio respiro che mirasse non solo a restituire il valore e il significato di singole opere, bensì a tracciare linee diacroniche e tematiche capaci di raccordare in un quadro unitario testi animati da motivazioni e competenze tanto diverse; il tutto, senza rinunciare

<sup>9</sup> Barbieri, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*; Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia; Il libro religioso*.

<sup>10</sup> *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento; Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna*.

<sup>11</sup> RICCI.

<sup>12</sup> Si citano, in ordine cronologico: Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa; Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento; Rime sacre dal Petrarca al Tasso; Rime sacre tra Cinquecento e Seicento; Sotto il cielo delle scritture; Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*.

<sup>13</sup> Leri, *Sull'arpa a dieci corde*; Leri, *Il sublime dell'ebraica poesia*; Leri, *La voce dello spiro*; Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*; Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo»; Ferretti, *Le muse del Calvario*; Ubaldini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati*.

<sup>14</sup> Librandi, *La letteratura religiosa*; Doglio, *Scrivere di sacro; Bibbia e poesia; Preghiera e poesia*.

<sup>15</sup> In particolare i due volumi *La Bibbia nella letteratura italiana. 3. Antico Testamento e La Bibbia nella letteratura italiana. 5. Dal Medioevo al Rinascimento*.

<sup>16</sup> *Bibbia in poesia*.

all'aspirazione a convogliare le ragioni storiche, spirituali, materiali sottese a ogni esercizio di riscrittura in un'analisi che non perdesse di vista la specificità del fatto poetico, anche laddove l'effettiva esiguità dell'elaborazione artistica abbia indotto a considerare alcuni testi soprattutto in qualità di "oggetti culturali".

Il primo passo è stato individuare quale fosse, per così dire, l'alfabeto della riscrittura, il minimo comun denominatore a cui ridurre l'intera tradizione per ricomporre le divergenze e tentare di approdare a una riflessione sistematica. La risposta si è rivelata in sintonia con quanto affermato da Jauss a proposito dell'estetica della ricezione, fondata, come l'intera comunicazione letteraria, sul triangolo di autore, opera e pubblico.<sup>17</sup> La prospettiva autoriale relativa al metodo e all'oggetto della riscrittura, la conformazione del libro di salmi, ispirata a modelli devozionali o laici, il profilo dei lettori ci sono parsi criteri adeguati a condurre un esame equilibrato, impostato sulla centralità del testo, per giungere alla definizione empirica di una "poetica davidica" segnata inevitabilmente dall'eteronomia, poiché sospesa, fin dall'architetto biblico,<sup>18</sup> tra poesia e devozione. Le istanze dell'esercizio letterario e quelle della pratica spirituale trovano un fulcro condiviso nel dialogo tra il soggetto e Dio, nello scambio *in absentia* comune alla preghiera e alla lirica, che nelle versioni metriche dei *Salmi* esprime, da un lato, la necessità di instaurare una relazione intima con il Creatore e, dall'altro, attualizza in senso giudaico-cristiano la radice sacrale della poesia, riconosciuta dal pensiero antico e dalla tradizione classicista, attagliandosi con pari facilità alla ricerca devota e alla scrittura di codice laico. L'inestricabilità a livello archetipico di questo intreccio, interpretato da ciascun autore, e addirittura in ogni testo, in modo peculiare, suggerisce di trattare con cautela la questione confessionale, certo non estranea a testi collegati alla realtà di fede e alle esperienze talvolta sofferte dei versificatori, ma il più delle volte limitata a emergenze marginali nel tessuto delle riscritture e, dunque, non così determinante per una valutazione complessiva del fenomeno. Se, a livello individuale, l'adesione più o meno netta a dottrine riformate o all'ortodossia cattolica può influire sulle motivazioni e sulla forma del testo, è pur vero che tali posizioni non consentono di ricavare linee ermeneutiche dirimenti su vasta scala. Spesso, infatti, autori di opposta convinzione, ma spinti da obiettivi analoghi, giungono a risultati poco distanti: un nobile filo-riformato come Innocenzio Ringhieri, vicino a Renata di Francia, e un cattolico come Rinaldo Corso, deciso ad abbracciare senza compromessi il credo romano accantonando ambigue simpatie luterane, realizzano due traduzioni integrali del *Libro dei Salmi* molto simili per lo stampo devozionale del macrotesto e per la strategia discorsiva adottata (l'una modellata sul poema in ottave e l'altra, in terzine, affine a *Commedia e Triumpho*), così come il fuoriuscito calvinista Giulio Cesare Pascali condividerà con il vescovo tridentino Antonio Minturno sia l'impe-

<sup>17</sup> Jauss, *Estetica della ricezione*, p. 135.

<sup>18</sup> Per la nozione di "architetto", cfr. Genette, *Palinsesti*.

gno apostolico, sia l'interesse per le forme liriche e per una costruzione altrettanto lirica del libro salmodico, organizzato come un canzoniere bipartito, diviso in una sezione traduttiva e una di poesia originale.

Ciò che incide visibilmente sulla conformazione dei testi è invece lo sviluppo della censura ecclesiastica e l'intenzione degli autori di inserirsi o meno nel dibattito postbembiano. L'approccio metodologico alla fonte biblica risente in misura considerevole di tali oscillazioni: la traduzione, più conservativa, se non negli esiti, almeno nell'interesse prioritario per il testo fonte, si conferma il metodo prevalente e più costante dal punto di vista cronologico; al contrario, la parafrasi, rispondente a un'esigenza ermeneutica che privilegia la zona di cerniera tra testo di partenza e testo di arrivo, si concentra nel giro di appena un lustro, se si eccettua il successivo, eccentrico episodio di Pascali, fiorendo dalla metà degli anni Sessanta alla soglia del decennio seguente, in una delle fasi più delicate del regime censorio e in un momento cruciale per il ripensamento del canone petrarchista; abbastanza rare sono quindi le riscritture libere, attente soprattutto al testo di arrivo e non mirate a una resa fedele della fonte, che nascono perlopiù come esperimenti lirici (esemplari i trenta *Salmi* di Bernardo Tasso, ispirati in questo ai *Psalmi penitenciales* petrarcheschi) o come adeguamento all'impossibilità di un confronto esplicito con l'ipotesto biblico (è il caso, ancora a partire dagli anni Settanta, delle "lagrime"). Lo stesso vale per l'oggetto delle versioni poetiche: il *Libro dei Salmi* è volgarizzato in trasposizioni complete o ideate come tali, indicative di una sensibilità più spiccata, a tratti filologica, per il macrotesto originale, nel periodo che si estende dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta, mentre i *Sette salmi penitenziali*, assai diffusi nella liturgia cattolica ma tradotti anche da autori filo-riformati, coprono indistintamente tutto l'arco della tradizione; difficile da sottoporre a una lettura univoca è l'insieme di altri gruppi di salmi, molti dei quali riuniti in funzione di un disegno compositivo laico o in occasione di eventi storico-politici di eccezionale portata.

La duplice prospettiva devota e lirica emerge con maggiore evidenza in relazione alla struttura del libro di salmi, intesa come il complesso di tutti gli elementi testuali e paratestuali<sup>19</sup> dotati di rilevanza comunicativa, inclusi gli apparati iconografici e liturgici. La polarità di fondo, passibile di numerose sfumature e riassunta in una formula alquanto imperfetta, è quella tra libri di preghiera e libri di poesia, il cui assetto è sottoposto a trasformazioni progressive, nelle raccolte di impianto devozionale, verso una subordinazione crescente del testo italiano alle prose esegetiche – dai libri a struttura "semplice", senza corredi, si giungerà ai prosimetri, diffusi dopo il Concilio – e, nelle raccolte liriche, verso una opposta conquista di autonomia delle versioni bibliche all'interno dei libri di rime, poi riassorbita, dalla metà degli anni Settanta, in rifacimenti di tenore patetico svincolati dalla lettera scritturale. I due filoni sembrano procedere in parallelo soprattutto nel decennio

<sup>19</sup> Per la nozione di "paratesto", cfr. Genette, *Soglie*, pp. 3-16.

inquieto che comprende l'ultima fase dei lavori tridentini e l'immediato post-Concilio (1561-1572) fino alla stretta censoria impressa da papa Gregorio XIII, quando l'urgenza di rendere esplicita la riflessione spirituale e poetica, tanto più impellente in un'epoca di crisi e di riformulazione dei paradigmi ideologici, si traduce nei commenti alle versioni metriche o nelle sezioni di rime originali a conclusione dei canzonieri bipartiti. La rielaborazione, esegetica o lirica, della materia davidica si presta senza contraddizione a scopi di natura pastorale e di natura artistica: il lettore è guidato lungo percorsi meditativi utili a limitare eventuali deviazioni dall'ortodossia e a impartire elementari principi di fede (ciò accade, ad esempio, nel prosimetro dell'inquisitore Domenico Buelli e in alcuni sonetti di Minturno, composti come distillati di parabole evangeliche), oppure riceve la base teorica per accostarsi a innovazioni liriche di particolare impegno, come quella di Fiamma.

L'ultimo anello della catena, non meno importante in sede ermeneutica, è quindi il pubblico, il cui ritratto, assai sfuggente per la carenza di dati testuali di appoggio, appare connotato da un'estrema eterogeneità sociale e culturale. I lettori, tra cui meritano una speciale attenzione i dedicatari in quanto lettori ideali, si riconoscono nel popolo incolto, nei membri delle classi notarili e nobiliari esperti di latino, nei "semplici" e nelle donne, nei religiosi e nei laici. Le ricostruzioni storiche e documentarie, insieme alle indicazioni fornite dalla struttura dei libri e dai testi di apparato, consentono di individuare alcune categorie generali, di tipo trasversale, che lasciano intendere non solo l'amplissima diffusione delle riscritture, ma anche la difficoltà di scindere, all'atto concreto della fruizione dei testi, le ragioni devozionali da quelle poetiche: tra i molti, si annoverano le fasce popolari, le comunità cittadine e nazionali (i veneziani liberati dalla peste, i cristiani redenti a Lepanto), i chierici e le monache, gli accademici e i lettori colti, ai quali erano destinate le versioni di maggiore caratura artistica.

Dopo aver esaminato le questioni portanti della ricezione, restano da indagare le fibre intime del testo poetico, esplorando gli elementi stilistici in cui si inverte la ricodificazione dell'architetto biblico secondo i dettami della tradizione italiana. La particolare fisionomia della poesia traduttiva ci ha spinto a unire la riflessione sulle funzioni formali a uno scandaglio ravvicinato della partitura ritmica, nel tentativo di delineare quello che abbiamo definito, sulla scia degli studi di Marco Praloran, il "ritmo della riscrittura", ovvero il rapporto dinamico tra metro, sintassi e ipoteso – tra l'impalcatura metrica data, lo sviluppo soggettivo dell'argomentazione e la suddivisione preordinata dei versetti biblici – che rappresenta il nerbo dell'attualizzazione poetica e la partitura armonica distintiva di ogni testo.

Aldo Menichetti ha ricordato come «la metrica sia uno dei luoghi privilegiati dell'intertestualità»,<sup>20</sup> in un assunto alquanto efficace per descrivere il ruolo veicolare svolto dalla forma, e dalla specifica lingua poetica che ciascuna forma comporta,

<sup>20</sup> Menichetti, *Una storia della metrica italiana*, p. 277.



nel “tra-durre” la fonte biblica entro il perimetro della letteratura volgare. I modelli prescelti coincidono, per la maggior parte, con i punti cardinali della poesia lirica e discorsiva: Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso, insieme agli extra-canonici Orazio e David (per tacere del Petrarca latino), ideali pietre di paragone per gli esperimenti classicisti. Una compagine metrica così frastagliata risente, anzitutto, di una secolare lettura del *Libro dei Salmi* quale esempio di *variatio* formale, ma pure dell’assenza di un termine di riferimento univoco, a causa dell’impossibilità pratica di risalire all’archetipo della prosodia ebraica e di imitare il testo in prosa della *Vulgata*; a ciò si aggiunga l’anelito, connaturato in ogni poetica traduttiva, alla sperimentazione e all’ampliamento delle risorse espressive, tanto più intenso quando a essere in gioco non è soltanto un fatto di *ars*, bensì una prospettiva implicita sull’individuo e il suo cammino di fede. Tale prospettiva, insita nel dato formale, emana dall’istanza enunciatrice del soggetto (la voce dell’io) che assume un punto di vista esterno o interno al discorso poetico, orientandolo rispettivamente in una direzione oggettivante, di carattere narrativo, o in una soggettiva, di carattere lirico. Le due funzioni, associate per tradizione a determinate forme, seppur con lievi, inevitabili incongruenze, suggeriscono due interpretazioni antitetiche della vicenda davidica: l’una, improntata alla linearità orizzontale tipica del racconto, propone una storia di fede esemplare, in sintonia con le istanze della letteratura didascalico-devota e del poema; l’altra, diretta all’approfondimento verticale dei moti del cuore, raccoglie l’eredità umanistico-cristiana di Petrarca, concentrandosi non sul tracciato paradigmatico dell’*iter* spirituale, ma sulle difficoltà e le contraddizioni incontrate lungo il percorso. La stessa nozione di “crisi”, il cui nodo di contesa, analisi e risoluzione è centrale nel processo di conversione e di perfezionamento del credente, sembra rivestire un ruolo diverso, riducendosi a una sorta di espediente narrativo, utile all’avanzamento del filo diegetico, o divenendo il fine stesso dell’indagine lirica. Si tratta, com’è logico, di sfumature aspettuali che non devono essere caricate di indebite implicazioni ideologiche, ma che possono comunque svelare, nei limiti del codice di genere e dello specifico retroterra storico-religioso, un’attitudine normativa o analitica, diretta a esprimere la tensione verso un riassetto dei paradigmi spirituali (siano essi di matrice cattolica o riformata) o il bisogno di esplorare la sostanza stessa del dissidio.

La veste formale narrativa, il cui portato dominante è di natura didascalico-devota, segna gli albori della tradizione e mantiene una fortuna relativamente costante fino al suo esaurimento. La terzina dantesca, metro compatto e stringente, emblema di rigore stilistico e morale amato soprattutto dai poeti fiorentini, si confronta subito, nelle riscritture di tardo Quattrocento, con l’ottava, forma popolare e performativa, legata all’oralità canterina e impiegata in generi devozionali di ambito drammatico come la lauda e la sacra rappresentazione. La prima riscrittura colta in terza rima, i *Psalmi penitentiali* di Benivieni, vedrà la luce a inizio Cinquecento, mentre bisognerà attendere il 1555 (e, sullo sfondo, l’avvio del processo di canoniz-



zazione dell'*Orlando furioso*) per leggere il *Psaltero* di Ringhieri, la prima, autentica traduzione cinquecentesca in ottave, riconducibile in qualche misura alla dimensione del poema. Dodici anni dopo, Rinaldo Corso termina la propria versione in terzine del *Sacro libro de' Salmi*, rimasta inedita ma oggetto di una probabile, ristretta circolazione manoscritta, che presenta un carattere innovativo rispetto alle traduzioni fiorentine perché sensibile non tanto al modello della *Commedia*, quanto alla lezione petrarchesca dei *Triumph*. Tra gli anni Ottanta e Novanta, si intensificano le versioni dei *Salmi penitenziali*, il più delle quali in ottave. Assai limitato rispetto alle forme tradizionali è, al contrario, l'uso dello sciolto, metro classico-moderno al centro di un acceso dibattito, usato in una prospettiva devozionale soltanto da Francesco Turchi che lo sceglie per tradurre fedelmente, nel verso più vicino alla prosa, i *Sette salmi* latini. Una nicchia di tendenza laica è costituita, infine, dalle rare riscritture in sciolti e ottave che interpretano la funzione discorsiva in chiave eroica o eroico-lacrimosa, rifacendosi esplicitamente all'*Italia liberata* di Trissino e alla *Gerusalemme* di Tasso, oltre che alle *Lagrima di San Pietro* di Luigi Tansillo: due testi, in versi sciolti, risalgono agli anni leopoldini, mentre le "lagrime" di Scipione di Manzano e Giovanni Castaldini, in ottave, sono edite sul finire del secolo.

La riflessione sulle forme liriche si concentra, invece, tra gli anni Sessanta e Novanta, sorgendo dal dibattito laico sul canone bembiano e, al contempo, dal bisogno di misurarsi, in un'epoca di forti rivolgimenti, con un codice attento all'interiorità e all'autoindagine. La poesia di Petrarca, rivitalizzata grazie all'innesto di una nuova, riconoscibile sostanza speculativa costituita dalla materia biblica, torna a ricoprire una valenza etica che non rimane confinata alla sfera dell'*inventio*, ma che galvanizza, in un certo senso, anche la forma, ravvivandone il valore di intimo scandaglio mediante la tensione ritmica tra orchestrazione strofico-sintattica e scansione dell'ipotesto biblico. Il corpo del frammento lirico, sia esso una canzone o un sonetto, una ballata, una sestina o un metro classicista, modula l'ondeggiamento della *fluctuatio*, davidica e moderna, in geometrie tese a sottolineare la direzione finalistica del processo introspettivo, evidenziandone la componente etica, o la ricorsività elicoidale del meccanismo di *lapsus/reparatio*, per giungere, dagli anni Settanta, a una progressiva dissoluzione delle linee di approfondimento razionale di impronta umanistica, tracciate in un confronto serrato del flusso metrico-sintattico con l'ipotesto, e lasciare il posto a una nuova fluidità patetica di stampo dogmatico, che accantona le vie della speculazione in favore di una diversa sollecitazione degli "affetti". Il trapasso si riscontra con particolare evidenza nell'ambito della canzone, forma melica per eccellenza: la concatenazione logico-argomentativa dei testi minturniani e l'andamento elicoidale delle canzoni di Arnigio, entrambi riconducibili a una sfera di *gravitas*, si stemperano nella poetica di «leggiadra gravità» proposta da Fiamma, elaborata all'insegna di una fluidità formale che coniuga una raffinata ricerca di ibridazione stilistica con procedimenti di riscrittura paragonabili alla variazione sul tema, ancorati alla fonte ma connotati da una maggiore

libertà nella *dispositio*; il contatto con l'ipotesto biblico si attenua in modo decisivo nelle *Lagrima* di Germano Vecchi, costruite in base a una drastica semplificazione tematica e ispirate a un *pathos* lacrimoso imperniato sul sentimento penitenziale. Quasi immuni da tali dinamiche sono invece le canzoni di Pascali, distinte da una rigidità ritmico-compositiva che conferma l'estraneità sostanziale dell'autore al dibattito petrarchista; altrettanto periferico appare il recupero isolato della ballata e di metri arcaici propri dello sperimentalismo quattrocentesco, come la sonettessa. Eccezionale è ancora l'impiego della sestina, intesa da Pascali come metro *gravior* e ripresa da Fiamma come prova di abilità parafrastica, in sintonia con la natura ludica e *difficilis* della forma, interpretata nel segno dell'avanzamento tematico di matrice petrarchesca. Lo stesso Fiamma sarà il primo a introdurre una corona di sonetti nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*, anticipando le raccolte isometriche di Angelo Grillo e Francesco Bembo, nelle quali il sonetto si conferma, per sentieri opposti, l'emblema della *levitas* e dell'*abbreviatio* traduttiva.

Il terreno principale degli esperimenti stilistici è, tuttavia, quello del "classicismo volgare", esplorato sul doppio versante della rifunzionalizzazione lirica dei metri discorsivi e dell'alleggerimento della stanza di canzone in direzione dell'ode. Nel primo caso, risulta decisiva la contestualizzazione delle forme narrative nel libro di rime e il consistente dialogo intertestuale con i *Fragmenta*: notevoli, in tal senso, le riscritture in terzine di Alamanni e Orsilago, in cui la fusione della lingua poetica di Dante e Petrarca si unisce alle suggestioni formali dell'elegia, e le rivisitazioni compiute da Fiamma nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*, dove trovano spazio, accanto alle versioni in terzine, parafrasi in sciolti e ottave, che assumono movenze argomentative proprie del discorso lirico e, a loro volta, influenzano il profilo di canzoni e canzoni-ode contigue. Interna al campo lirico è invece l'elaborazione dell'ode di Bernardo Tasso, condotta come uno sviluppo della forma-canzone verso un canone stilistico di "continuità" classica e, al contempo, verso una polifonia archetipica fondata, nelle trenta «ode sacre», sui modelli di Orazio, David e dei *Psalmi penitentiales* di Petrarca. L'intuizione di Bernardo, recepita nel metodo dal solo Arnigio benché ridotta a un'esclusiva *imitatio* petrarchesca, è rivisitata da Fiamma in direzione di uno sperimentalismo dialettico conforme alla «grave leggiadria» ed è sottoposta, a partire dalle «canzonette» di Laura Battiferri, a una progressiva semplificazione concettuale, per cui l'elemento melico inizia a prevalere su quello classico, fino a dissolverlo nella *levitas* musicale delle odi-canzonette di Badoer. Un apice di rottura è raggiunto, quindi, da Varchi che, senza pervenire alla proposta di un nuovo codice, compie un tentativo inedito di traslare la forma stessa dell'ipotesto biblico, cercando di restituirne il ritmo parallelistico in profili gradualmente destrutturati, in cui si integrano le suggestioni di tre metri extra-petrarcheschi – terza rima, canzone-ode e sciolto – di ambito elegiaco-didascalico. La radicalità degli esperimenti varchiani, interrotti per motivi non del tutto appurati, sembra inseguire, ben più del superamento di Petrarca, un ideale di traduzione

metrica non mediata, in grado di traghettare direttamente sulla riva volgare non solo l'*inventio*, ma anche l'abito stilistico dei *Salmi*, scardinando i modelli ereditati dalla tradizione. Un tale esercizio, però, travalica le potenzialità del traduttore, al quale non è dato raggiungere l'equivalenza linguistica perfetta.

La voce di David risuona dunque, nel corso del Rinascimento, quale cifra di una letteratura sostanzialmente *engagée*, impegnata sul fronte devozionale e poetico, in sintonia con le profonde trasformazioni della società e della cultura italiane. La riscrittura, punto d'incontro tra la ricerca dell'uomo moderno e il portato della lezione biblica, si può considerare senz'altro come una scrittura della crisi, nella quale ripensare e ricodificare la propria identità spirituale e artistica. Al grande fermento in prossimità del Concilio, che porta al confronto più intenso con l'architetto biblico e alla riscoperta dell'*ethos* lirico, segue un graduale affievolimento della riflessione autoriale, orientata a un distacco sempre maggiore dalla fonte davidica e alla predilezione per uno stile patetico e *levis*. La stretta finale della censura, nel 1596, determina, se non il mutismo, almeno la chiusura di una stagione, destinata a rifiorire nei secoli seguenti all'interno dell'agone inesausto tra fede, musica e poesia.

#### *Norme citazionali.*

I *Salmi* biblici sono indicati alternativamente secondo la numerazione masoretica e la numerazione vulgata, in conformità con l'uso degli autori e le fonti bibliche di volta in volta citate; quando non specificato o in assenza di precisi riferimenti testuali, i numeri di salmi e versetti si riferiscono alla divisione masoretica. Le corrispondenze dettagliate tra ordine masoretico, ordine vulgato e uso dei singoli versificatori sono illustrate nelle tavole sinottiche in appendice. Nel caso di citazioni bibliche per cui non fosse necessario riferirsi direttamente ai testi ebraici e latini – indicati secondo le edizioni della Deutsche Bibelgesellschaft –<sup>21</sup> ci siamo avvalsi della *Bibbia concordata* a cura della Società Biblica di Ravenna.<sup>22</sup> Conformi alla medesima edizione sono le sigle impiegate nei riferimenti ai libri biblici:

<i>Ap</i>	Apocalisse
<i>Cl</i>	Lettera ai Colossesi
<i>1-2 Cor</i>	Lettere ai Corinzi
<i>Dn</i>	Daniele
<i>Es</i>	Esodo
<i>Ez</i>	Ezechiele
<i>Gn</i>	Genesi

<sup>21</sup> *Biblia hebraica stuttgartensia*; *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*; i testi in formato digitale si possono trovare in *Academic Bible*.

<sup>22</sup> *La Bibbia concordata*.

<i>Gr</i>	Geremia
<i>Gv</i>	Giovanni
<i>1 Gv</i>	Prima lettera di Giovanni
<i>Is</i>	Isaia
<i>Lc</i>	Luca
<i>Lm</i>	Lamentazioni
<i>1-2 Mac</i>	Maccabei
<i>Mc</i>	Marco
<i>Mt</i>	Matteo
<i>Pr</i>	Proverbi
<i>1 Pt</i>	Prima lettera di Pietro
<i>Sl</i>	Salmi
<i>2 Sm</i>	Secondo libro di Samuele
<i>Tb</i>	Tobia

Sono state quindi impiegate le seguenti sigle in riferimento a opere letterarie:

<i>Cv</i>	Dante Alighieri, <i>Convivio</i>
<i>Dve</i>	Dante Alighieri, <i>De vulgari eloquentia</i>
<i>GL</i>	Torquato Tasso, <i>Gerusalemme liberata</i>
<i>Fam</i>	Francesco Petrarca, <i>Familiarium rerum libri</i>
<i>If</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia. Inferno</i>
<i>Pg</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia. Purgatorio</i>
<i>Rvf</i>	Francesco Petrarca, <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>

#### *Ringraziamenti.*

Il presente libro costituisce una rielaborazione e un ampliamento della mia tesi di dottorato, discussa presso l'Università di Padova nell'aprile 2015.

Un debito di riconoscenza mi lega a Franco Tomasi per la sicurezza e la dedizione con cui mi ha guidato durante le ricerche dottorali e in tutto il mio percorso di formazione accademica. Sono grata in particolare a Erminia Ardissino, Renzo Bragantini, Giovanna Maria Gianola ed Emilio Russo per i preziosi suggerimenti che mi hanno offerto in sede di discussione. Nell'impossibilità di ricordare singolarmente quanti hanno contribuito, in vari modi, alla riuscita di quest'impresa, tengo a ringraziare Francesco Ferretti, Giovanni Ferroni e Lorenzo Geri, dai quali ho ricevuto generosi consigli e amichevole sostegno. Dedico queste pagine ai miei genitori, cui devo la forza e l'affetto necessari per completarle.

LA POETICA DAVIDICA:  
RISCRIVERE I *SALMI* TRA POESIA E DEVOZIONE

L'intima natura della scrittura dei *Salmi* si potrebbe riassumere nel binomio “poesia” e “preghiera”, ovvero nell'intreccio delle componenti artistiche e spirituali che descrive anzitutto la figura del Re David, definito nel Secondo libro di Samuele *ne'im zemerôt Israel*, «dolce cantore» o «celebrato salmista d'Israele» (2 Sm 23:1), e quindi il fondamento stesso dell'*imitatio* rinascimentale, tesa a riprodurre con equilibri di volta in volta diversi un architetto centrale nella devozione e nella lirica dell'Occidente cristiano.

La nozione di poesia assume un'accezione problematica qualora venga applicata agli originali ebraici: essa risulta infatti inadeguata alla struttura del testo biblico, nel quale la prosodia e il senso sono determinati entrambi dai *te'amim* (accenti melodici disgiuntivi-congiuntivi),<sup>1</sup> in modo tale che «la forma chiusa, legata da una

<sup>1</sup> Si veda in proposito la definizione di James L. Kugel nel suo volume dedicato alla teoria del parallelismo biblico: «Nowadays the word [*te'amim* (“accents”)] refers to a written system of graded pauses – a kind of punctuation of the text that indicates full stops, various short pauses, and run-ons. Originally, however, the term seems rather to have designated the oral parsing of the text into its sense units. Children learning to recite were taught where to pause and where to continue, and these same pauses could be indicated to the reader during public lection by means of various hand gestures (cheironomy)» (Kugel, *The idea of biblical poetry*, p. 111). Il sistema di accentazione melodica, legato alla lettura rituale del *Tanaq*, costituisce il criterio organizzativo fondamentale della poesia biblica, ben più della ricorrenza strutturale di forme-sentenze bipartite che, sempre secondo Kugel, accomuna i cantici a tipologie testuali considerate prosastiche (discorsi, proverbi, lamentazioni, preghiere), rappresentando un discrimine insufficiente per stabilire la poeticità di un testo. Sul rapporto tra organizzazione ritmica e semantica impresso al discorso dai *te'amim* si sofferma Henri Meschonnic, il quale ribadisce l'irriducibilità della poetica ebraica, fondata sul “ritmo”, ai criteri stilistici occidentali basati sul “verso” e sulla distinzione, riduttiva, tra “poesia” e “prosa”: «Les textes de la Bible [...] sont marqués d'une accentuation qui est inséparablement une cantillation, une rythmique et une organisation du sens. Ce sont les *te'amim* [*sic*], de *ta'am*, qui désigne à la fois la saveur et le sens, sens du discours, non des mots – accents disjonctifs et conjonctifs. Étant l'organisation rythmique du discours, ils ont

regola metrica» propria dei testi “poetici” occidentali<sup>2</sup> – e contrapposta per statuto alla “prosa” – perde completamente di significato. L’unica opposizione possibile, come illustra Henri Meschonnic nella prefazione alle *Gloires* (il suo rifacimento dei *Salmi*), è quella tra «il parlato» e «il cantato», in cui il fattore musicale, inteso come accompagnamento strumentale e come canto, acquista un valore dirimente:

Alors qu’est-ce qui reste de la «poésie» dans ces textes? L’énergie prosodique-rythmique-syntaxique du sens en est effacée traditionnellement. Mais il reste qu’ils étaient chantés et mis en musique, dans une opposition claire entre le parlé et le chanté. La seule que connaisse l’anthropologie biblique.<sup>3</sup>

Il riferimento alla musica caratterizza in modo peculiare anche i tre vocaboli ebraici che designano i 150 componimenti del *Libro dei Salmi*, o *Sefer Tehillim* (סִיְלִיחַת רַפְּסִי).<sup>4</sup> Il primo di essi, eletto a titolo corrente della raccolta a partire dalla letteratura rabbinica, è appunto il termine *tehillim* (סִיְלִיחַת), plurale maschile del nome femminile *tehillab*: la radice *hallel* (לָלֵה) indica la lode, la celebrazione attraverso il canto; degno di nota è il fatto che la stessa voce *hallelûyah*, formata dalla componente verbale *hallelû* («lodate») e da quella nominale *Yah* («Eterno»), compare all’interno del *Tanaq* (la Bibbia ebraica) soltanto, e con una frequenza non indifferente, nel *Libro dei Salmi*. Il secondo vocabolo, *mizmôr* (רִמּוֹמ), indica principalmente una «melodia» o «un componimento accompagnato da uno strumento musicale»: ad esso è paragonabile il greco ψαλμός, «canto accompagnato da strumento a corda», poi ricalcato dal latino *psalmus*. La terza parola è infine *šîr* (שִׁיר), il «canto» inteso come recitazione cantillata della preghiera, nella quale è

autant de part au sens que le sens des mots. [...] Cette rythmique, à travers tous les textes de la Bible, neutralise donc l’opposition occidentale entre la «prose» et la «poésie» indentifiée au vers. Pas de vers, pas de métrique dans la Bible. Mais le règne du rythme» (Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 429). Di grande aiuto per la comprensione della retorica biblica è inoltre la sintesi di Meynet, *Une nouvelle présentation de la rhétorique biblique et sémitique*.

<sup>2</sup> Cfr. la voce «Poesia» nel GDLI: «Parte della letteratura caratterizzata da una forma chiusa, legata da una regola metrica (in contrapposizione alla prosa, che ha forma aperta senza norme ritmiche necessitanti) e sorretta dall’uso di una serie di moduli retorici miranti a rendere più nobile e più alto il linguaggio del testo, distinguendolo nettamente, anche su questo piano, da quello della prosa e della parola comune, onde giungere a uno stile particolarmente elevato che abbia i caratteri della suggestività musicale, della forza evocativa, della creatività fantastica, dell’intensità patetica, della ricchezza del pensiero, ecc. – Anche: l’arte, la tecnica, la pratica, il metodo, il pensiero che sta alla base di tale parte della letteratura; l’insieme dei contenuti che ne sono oggetto e argomento».

<sup>3</sup> Meschonnic, *Gloires*, p. 26.

<sup>4</sup> La traslitterazione del testo ebraico rispetta lo standard ISO 259 (cfr. Osimo, *Manuale del traduttore*, p. 174).

evidente una precisa attenzione all'elemento ritmico.<sup>5</sup> Non è un caso, inoltre, che lo stesso David, cui sono attribuiti 73 salmi, ma che la tradizione considererà presto quale unico autore dell'intero libro,<sup>6</sup> sia ricordato in numerosi passi della Bibbia per le sue doti di compositore e di cantore.<sup>7</sup>

Assai diversa risulta, invece, la prospettiva in cui operano gli autori cinquecenteschi. Nelle trasposizioni e nei rifacimenti metrici dei *Salmi*, fondati salvo rare eccezioni sulla prosa latina della *Vulgata*, l'elemento predominante, che si configura come la condizione primaria di "poeticità" del testo, è quello della ritmica versale, declinata secondo i canoni tradizionali della poesia discorsiva e della poesia lirica, con aperture notevoli a sperimentazioni di orientamento classicista. Il canto e la musica rivestono un ruolo più circoscritto, se non addirittura secondario, nella destinazione ideale ed effettiva delle raccolte: un esempio quasi isolato è quello di Laura Battiferri degli Ammannati che nella dedica a Vittoria Farnese della Rovere spiega di essersi «posta a tradurre in rime toscane le sue [*scil.* di David] penitenziali canzoni [...] accioché unitamente col canto s'accordino».<sup>8</sup> Una dichiarazione analoga sembra essere, almeno a prima vista, quella di Giulio Cesare Pascali: nell'avviso *Al lettore*, il poeta motiva la propria riscrittura metrica dei *Salmi* con il fatto che «i versi muovono in noi il canto, et il canto ha efficacissima forza d'eccitare et infiammar gli humani petti ad invocare et lodar Dio d'un affetto più intenso et via più ardente»;<sup>9</sup> tuttavia, se in queste parole è lecito riconoscere con sicurezza il rinvio alla pratica del canto nelle orazioni liturgiche e domestiche di rito calvinista, non è altrettanto prudente affermare, o tantomeno negare con certezza, l'intento dell'autore di porre in musica questi testi.<sup>10</sup> Abbastanza ambigua risulta quindi l'afferma-

<sup>5</sup> Meschonnic, *Gloires*, pp. 22-24.

<sup>6</sup> L'attribuzione di 73 salmi al re David si basa sulla presenza, nelle intestazioni dei singoli testi, della formula *le-David* (לְדָוִד), «di David»; l'esatto valore di tale nesso è tuttora incerto, anche se la sua interpretazione in senso autoriale è molto antica. La rivendicazione della paternità davidica per l'intero *Sefer Tehillim* sembra risalire al secondo libro dei Maccabei, dove sono menzionati "gli scritti di David" (2 *Mac* 2:13) con probabile riferimento al *Libro dei Salmi*; nella versione greca, quindi, i salmi privi di intestazione (33, 43, 71, 91, 93-99, 104, 137) furono intitolati a David mediante un'estensione dell'antica formula autoriale. La prima menzione esplicita di un Salterio interamente davidico si deve, però, alla letteratura rabbinica, che paragonò i cinque libri dei *Salmi* di David al Pentateuco di Mosè (Sarna, *Psalms, Book of*, pp. 668-669).

<sup>7</sup> Meschonnic, *Gloires*, p. 29; Sarna, *Psalms, Book of*, p. 669.

<sup>8</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 34. Le citazioni dei testi sono tratte, quando possibile, dalle edizioni moderne; in assenza di queste, si cita da manoscritti, incunaboli o cinquecentine adottando criteri di trascrizione conservativi.

<sup>9</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, c. \*6r.

<sup>10</sup> Per il dibattito critico sull'argomento, cfr. Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali*, pp. 298-299.



zione di Germano Vecchi che, nel dedicare le sue *Lagrime penitentiali* ad Urbano Savorgnano, scrive: «Questo frutto è di sette Canzoni, dette lagrime penitentiali da me composte a imitatione de' sette Salmi Penitentiali del gran Profeta, et Re David [...] in certi essercitij spirituali, applicati alla meditatione, et all'operatione insieme, da me sono state cantate innanzi al Signore Dio, per impetrar da sua divina Maestà misericordia et gratia»;<sup>11</sup> se a una prima lettura appare inequivocabile che il monaco camaldolese abbia intonato realmente le proprie composizioni durante i momenti di preghiera, il tenore metaletterario del discorso suggerisce una certa cautela interpretativa dell'aggettivo «cantate», che nasconde una sovrapposizione semantica tra l'esecuzione del «canto» liturgico e la lettura, mentale («meditatione») o ad alta voce («operatione»), delle «canzoni» intese come genere metrico. Un episodio a sé, ma comunque rilevante, è rappresentato dall'edizione del Salmo 51 di Benedetto Varchi nel *Libro primo delle Laudi spirituali* riunite da Serafino Razzi (Venezia, ad istanza dei Giunti di Firenze, 1563):<sup>12</sup> il testo, riprodotto con minime varianti formali rispetto ai codici fiorentini dei *Salmi*,<sup>13</sup> è inserito in un repertorio antologico che raccoglie le laude, con relativa partitura, cantate al termine degli uffici serali di Vespro e Compieta nelle chiese fiorentine.<sup>14</sup> La «Scelta di laudi spirituali»<sup>15</sup> si apre con il *Capitolo essortatorio a laudare Dio di Serafino Razzi, Frate in San Marco di Firenze*: la trama testuale è orchestrata secondo un andamento affine a quello dei cosiddetti salmi «alleluiatici»,<sup>16</sup> poiché prevede la ripetizione anaforica dell'imperativo «Lodate» in *incipit* del primo verso («Lodate fanciulletti in suono, et canto») e di numerose terzine seguenti. Lo spartito del «canto a tre voci» su cui intonare la lauda è riportato nella pagina a fronte: al termine dei pentagrammi, si legge la nota «Tutti i seguenti terzetti [*sic*] si cantano come di sopra». Uno di questi è proprio il componimento di Varchi, introdotto dalla rubrica «Il Salmo L. Cioè il Miserere mei Deus tradotto da M. Benedetto Varchi» e concluso dall'indicazione musicale «Questi Terzetti con li seguenti si cantano sull'aria di lodare Fanciulletti il Signor vostro [*scil.* «Lodate fanciulletti in suono, et canto»] posto di sopra a carte. 1.». Il contatto così stabilito tra lauda e salmo è certo carico di suggestioni e non manca di ricordare la profondità di un legame ancora tutto da investigare tra due generi poetici che condividono, seppure con sfumature diverse, la radice

<sup>11</sup> Vecchi, *Lagrime penitentiali*, c. A2v.

<sup>12</sup> Sulla raccolta di Razzi si vedano almeno Macey, *The Lauda and the Cult of Savonarola* e, per un inquadramento più ampio nella tradizione laudistica di ascendenza savonaroliana, Macey, *Bonfire songs*.

<sup>13</sup> Le segnature dei manoscritti sono BNCF II.IX.41 e BNCF Fil. Rin. 15, ins. 81.

<sup>14</sup> *Libro primo delle laudi spirituali*.

<sup>15</sup> *Libro primo delle laudi spirituali*, c. 1r.

<sup>16</sup> Sarna, *Psalms, Book of*, p. 667.



del canto e della lode.<sup>17</sup> Accanto al rapporto diretto tra salmi e musica, è possibile individuare la persistenza di una memoria letteraria del canto di David interna alla stessa formalizzazione lirica, in virtù della quale la musicalità originaria dei *Tebillim* è convertita e, in un certo senso, “fossilizzata” nei generi metrici che rievocano, per nome e tradizione, l’espressione canora. Si pensi, in particolare, alla canzone e all’analisi teorica condotta da Minturno nel *Libro terzo* dell’*Arte poetica*, dove la matrice sacra della poesia “melica” – descritta nei termini neoplatonici della *prisca theologia* – è recuperata in tutta la sua forza attraverso l’icona di David ed è impiegata per rivitalizzare efficacemente in direzione sapienziale la forma petrarchesca.<sup>18</sup> Né si dimentichi, a tale proposito, una rivendicazione di legittimità compositiva come quella di Arnigio, il quale accosta i propri «Sonetti, et Canzoni» (laddove “canzone” si riferisce al duplice esercizio di traduzione dei *Salmi penitenziali* biblici e petrarcheschi) alle «Canzoni» di Mosè e Maria dopo il passaggio del Mar Rosso, ai «Versi» di David e dei profeti e, infine, agli «Hinni, et Cantici» della liturgia cattolica,<sup>19</sup> assimilando le nozioni di “canto” e “verso” con un’ambiguità di fondo che ricorda da vicino quella di Germano Vecchi. Il ricordo diretto del «flebile e mesto canto» del profeta ebreo<sup>20</sup> cede però generalmente il passo a una pratica imitativa mediata dai modelli della poesia volgare che ridurrà l’elemento musicale nei confini prosodici della *lettre*, giungendo nei casi di più alta consapevolezza formale alla formulazione di principi estetici come la «grave leggiadria» davidica postulata da Gabriele Fiamma.<sup>21</sup>

La preghiera si inserisce in questo articolato processo di ricezione come elemento fondativo dell’atto poetico, in quanto non solo ne garantisce la solidità, per così dire, ontologica – rappresentando l’essenza spirituale e quindi l’autentica “sostanza” della poesia –, ma informa il testo di una peculiare natura dialettica che trova significativi punti di contatto con l’esperienza lirica inaugurata da Francesco Petrarca

<sup>17</sup> Si ricordino le parole di Lino Leonardi a proposito della lauda delle origini: «Il fortissimo legame con la tradizione latina è del resto già nella denominazione del genere: lauda rinvia infatti non solo al fondamento scritturale dei salmi (*Ps.* 148, 150, ecc), passati nella quotidianità liturgica, ma anche alla pratica giuridico-religiosa della *laudatio Domini* (a partire dal *Te Deum laudamus*), evidente nella giaculatoria vicentino-cassinese dell’*Alleluja* o nelle *Laudes creaturarum*; anche se la definizione di “lauda”, più volte nel Cortonese e nelle didascalie del frammento pisano [...], sarà in accezione più generica» (Leonardi-Santi, *La letteratura religiosa*, p. 365). Sulla tradizione musicale della lauda tra Cinque e Seicento, un riferimento imprescindibile sul versante degli studi musicologici è costituito dal volume *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*. La tradizione della lauda iacoponica nel Cinquecento è stata esplorata in ambito più strettamente letterario da Jori, «*Sentenze meravigliose e dolci affetti*».

<sup>18</sup> Cfr. § 3.2.1.1.

<sup>19</sup> Arnigio, *I sette salmi della penitentia*, c. A3r-v.

<sup>20</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 68.

<sup>21</sup> Cfr. Zaja, «*Perch’arda meco del tuo amore il mondo*».

e proseguita, in accezione specificamente “spirituale”, da Girolamo Malipiero e Vittoria Colonna. Si confronti, a tale proposito, la definizione fornita da Israel Abrahams nell’*Encyclopaedia Judaica*, dove la preghiera biblica è descritta anzitutto come “l’offerta di supplica, confessione, adorazione o ringraziamento a Dio”: essa costituisce dunque, in primo luogo, un atto comunicativo in cui il soggetto orante espone le molteplici vie della propria interiorità a Dio – a Colui che l’ha creato a Sua immagine e che, come tale, può prendere parte a un dialogo intimo e reale con il credente – instaurando una relazione certo asimmetrica, ma non per questo meno viva, tra “io” umano e “Tu” divino. L’istanza umana di contatto con la divinità e di “alleggerimento” dell’anima mediante l’“effusione irresistibile” del cuore si salda così, in una “relazione io-Tu indivisibile”, con la presenza e la disponibilità di Dio che, in qualità di “persona”, “esiste, ascolta e risponde”.<sup>22</sup> La pluralità dei modi in cui si realizza la preghiera – personale o liturgica, di ringraziamento, intercessione, confessione o adorazione – va ricondotta a quest’unica fonte, a questa esigenza di espressione e comunicazione profonda che risulta insita tanto nella “poesia” dei *Salmi* biblici quanto nelle versificazioni salmodiche cinquecentesche.<sup>23</sup>

Se da un lato le voci che denotano il “canto” davidico – soprattutto *tehillim* e *šir* – racchiudono nel loro significato una nozione di sacralità, nonché un principio semantico di comunicazione alta con Dio (la lode, l’invocazione), il termine ebraico *tefillah* (הלפת), «preghiera», accoglie un’ambivalenza altrettanto eloquente, ricoprendo anch’esso un duplice valore liturgico e poetico: oltre a designare l’atto di preghiera in senso più generale, il nome compare in alcuni titoli di salmi (17:1, 86:1, 90:1, 102:1, 142:1) a indicare in modo specifico la «preghiera poetica e liturgica»<sup>24</sup> ed è presente anche nella rubrica finale del Salmo 72 (72:20), aggiunta dall’anonimo riordinatore del *Sefer Tehillim*: «Qui terminano le preghiere di Davide [דרור הולפת], *tefillôt David*], figlio d’Isai». Il nesso inscindibile tra la preghiera e il canto poetico del Salmista emerge inoltre con chiarezza emblematica, per citare solo un esempio,

<sup>22</sup> «The concept of prayer is based on the conviction that *God exists, hears, and answers* (Ps. 65:3; cf. 115:3–7) – that *He is a personal deity*. In a sense it is a corollary of the biblical concept that man was created “in the image of God” (Gen. 1:26–27), which implies, *inter alia*, fellowship with God [...]. Although prayer has an intellectual base, it is essentially emotional in character. It is an expression of man’s quest for the Divine and his longing to unburden his soul before God (Ps. 42:2–3 [1–2]; 62:9[8]). Hence prayer takes many forms: petition, expostulation, confession, meditation, recollection (anamnesis), thanksgiving, praise, adoration, and intercession. For the purpose of classification, “praise” is distinguished from “prayer” in the narrower, supplicatory sense, and “ejaculatory” from formal, “liturgical” prayer. But the source is the same; *in its irresistible outpouring, the human heart merges all categories in an indivisible “I-Thou” relationship*» (Abrahams, *Prayer*, pp. 456-457). L’enfasi è nostra.

<sup>23</sup> Importanti riflessioni sul ruolo della preghiera nella poesia cinquecentesca, insieme a una ricca bibliografia, si trovano in Ardissino, *Poesia in forma di preghiera nel Cinquecento*.

<sup>24</sup> *The Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon*, p. 813.

nel Salmo 42:8: «Di giorno mi largisce il Signore la sua grazia, | di notte è presso di me il suo cantico [*šir*], | la preghiera [*tefillab*] al Dio della mia vita».

La componente devozionale, intesa essenzialmente come elevazione dell'anima a Dio in un dialogo intimo e "accorato", riveste un ruolo di primo piano anche nelle riscritture cinquecentesche. Il richiamo al cuore costituisce, non a caso, un tratto peculiare di alcune riscritture che amplificano con intenti espressivi i riferimenti al soggetto (ad esempio, il pronome personale latino «me»/«mihi»), sostituendo la denotazione complessiva dell'individuo con il dettaglio relativo all'organo sede dell'anima e, quindi, delle passioni e del pentimento. Accanto a rivisitazioni petrarchesche come quelle contenute nei *Salmi penitenziali* di Orsilago e di Arnigio<sup>25</sup> o nel *Salmo XXV* di Fiamma, dove il cuore diviene il luogo di autoanalisi del fedele e della conseguente purificazione realizzata dall'intervento diretto di Dio,<sup>26</sup> meritano di essere ricordate l'anatomia penitenziale di Domenico Buelli nel Salmo 38<sup>27</sup> e l'immagine del cuore piangente nei *Salmi penitenziali* di Cornelio

<sup>25</sup> Si tratta naturalmente di esempi notevoli, indicativi di tendenze di più ampia portata. Pietro Orsilago riscrive il finale del Salmo 31 «et laudate omni recti corde» nei versi «E più trionfin quelli in cui s'annida | un cor puro, sincer, benigno, e buono» (*Salmo secondo* 36-37), rovesciando la similitudine petrarchesca «Ché legno vecchio mai non róse tarlo | come questi 'l mio core, in che s'annida» (*Rvf CCCLX* 69-70) in una metafora di opposto tenore positivo: il cuore si trasforma da contenitore a contenuto, da sede dolorosa del logorio d'amore a fonte di letizia nel petto del giusto. Implicita è invece l'allusione al cuore nel *Salmo terzo* di Arnigio «Scoccato hai l'Arco; et io trafitto et punto | Mi sento (ohimé) in un punto | Troppo altamente» (vv. 6-8), relativa al Salmo 37:3 «quia sagittae tuae infixae sunt mihi»: il «punto» della trafittura, rilevato dal gioco della rima equivoca, si intuisce dal confronto con l'ipotesto petrarchesco «et l'arco, et le saette ond' i' fui punto, | et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno» (*Rvf LXI* 7-8), rispetto al quale l'immagine dell'arco è trasposta da Amore a Dio. La geografia amorosa del sonetto di Petrarca, in cui il rimante *punto* indicava, sempre in rima equivoca, le coordinate spazio-temporali dell'incontro con Laura, è ricondotta a un'intima geografia dell'anima, o a una dissezione anatomica interiore, che riconosce come unica coordinata il cuore piagato.

<sup>26</sup> «Intendi, e spia, s'io tengo dentro l'alma | Affetti, ch'al tuo honor facciano guerra: | S'io ti fuggo, o ti sdegno in alcun tempo, | Opra del foco tuo l'ardente forza: | Che, qual oro nel foco, la mia vita | Provi; e penetri in ogni parte il core» (vv. 7-12): notevole è l'insistenza sui pronomi e le forme verbali di prima persona, che suggeriscono la profondità dell'esame di autocoscienza, condotto parallelamente all'azione purificatrice del fuoco divino.

<sup>27</sup> Emblematica la resa del Salmo 37:5 «quia iniquitates meae transierunt caput meum quasi onus grave adgravatae sunt super me» nei versi «Però che 'l grave intollerabil peso | De le mie colpe sclerate, e prave | Ognior mi preme il capo, il cor, e l'alma» (*Terzo salmo* 9-11), dove la persona del peccatore, indicata dal pronome «me», è connotata in modo analitico attraverso «il capo, il cor, e l'alma», ovvero la sede del pensiero, la sede dei sentimenti e l'oggetto della salvezza. L'identificazione del soggetto lirico con il cuore straziato si ritrova nello stesso salmo al v. 5, in cui il latino «mihi» diventa «l'impiegato cor». L'evidenza sen-

Cattaneo; notevole è la resa drammatica di questi ultimi, il cui vertice è segnato dall'invettiva pronunciata dall'io contro il proprio cuore – a tutti gli effetti, un'ipostasi del soggetto – in un *a parte* che rende ancora più teatrale il dialogo con Dio.<sup>28</sup> Il bisogno di stabilire un vincolo spirituale forte, una comunione intima con la divinità che, senza prescindere di norma dalle consuetudini liturgiche o da un quadro esteriore di riferimento confessionale (per lo più cattolico romano, ma almeno in un caso calvinista), ribadisce la centralità dell'individuo nella dimensione della preghiera, è da intendersi senz'altro come uno specifico elemento di modernità in cui confluiscono, da un lato, l'urgenza maturata nei credenti alle soglie del XVI secolo di approfondire l'esperienza spirituale all'insegna di «una rinnovata sensibilità religiosa», di una diversa «consapevolezza teologica» e di «un'attenzione più acuta per il significato personale della fede»<sup>29</sup> e, dall'altro, quel processo di lungo corso interno alla poesia e alla letteratura devozionale italiana che, dopo l'esempio del *Cantico* di Francesco d'Assisi – dove la lode e la comunione tra l'uomo e Dio sono mediate dal Creato – e la successiva diffusione delle pratiche pastorali collettive legate alla lauda due-trecentesca, condurrà all'affermazione di una linea privata e più «intimistica» di riflessione spirituale a partire dalle esperienze specifiche di Dante, Petrarca e Boccaccio<sup>30</sup> fino alla problematica definizione, nel corso del Quattrocento, di un «umanesimo cristiano» che determinerà il progressivo declino delle forme tradizionali della pietà popolare.<sup>31</sup>

Benché solo una minima parte delle riscritture di Salmi cinquecentesche lasci trapelare tensioni esplicite verso la sensibilità e le dottrine riformate – tralasciando il caso di Pascali, intellettuale organico al calvinismo ginevrino, il pensiero corre almeno a Laura Battiferri e a Benedetto Varchi –,<sup>32</sup> è indubbio che l'anelito al rinnovamento e l'insofferenza per espressioni di spiritualità sentite ormai come inadeguate rivestano un ruolo importante nella composizione e nella diffusione di queste opere. Non a caso, il successo delle versificazioni salmodiche assume

sortiale di queste versioni rientra in un processo espressivo di tipo patetico, inteso a tracciare una sorta di tavola anatomico-fisiologica degli organi e delle funzioni vitali della penitenza, tra le quali occupano un posto di grande rilievo gli occhi, fonte delle lagrime.

<sup>28</sup> È la trasposizione del Salmo 6:7 «laboravi in gemitu meo natate faciam tota nocte lectulum meum lacrimis meis stratum meum rigabo»: «Ben sa quest'empio core | Che gli ho più volte detto, ah! lasso quanto | Il tuo grave peccato | Di doloroso pianto | Hai tu poco bagnato? | Pur nova pioggia di lagrime calde | Spargerò fin che le mie piaghe salde» (*Primo salmo* 36-42).

<sup>29</sup> Fragnito, *Proibito capire*, p. 298.

<sup>30</sup> Baldassarri, *Letteratura devota, edificante e morale*, pp. 213-216.

<sup>31</sup> Ciccuto-Marucci, *Letteratura religiosa e devota*, pp. 913-914.

<sup>32</sup> Guidi, *I salmi penitenziali di David nella traduzione di Laura Battiferri*, pp. 85-90; Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, pp. 218-290, in particolare le pp. 243-244 dedicate ai *Salmi*.

proporzioni notevoli solo a partire dagli anni Sessanta, quando la Chiesa di Roma imboccherà con decisione, pur tra svariate contraddizioni, quella politica di ostilità verso la fruizione della Bibbia in volgare che inizia ufficialmente con il divieto contenuto nell'Indice paolino (1558) e prosegue con alterne vicende fino all'irrigidimento totale di fine secolo sancito dall'Indice clementino (1596). L'allontanamento dei fedeli dalla Scrittura diverrà allora massimo e lo strumento quasi esclusivo per apprendere non più gli insegnamenti della Parola, ma le norme di vita del "buon cristiano" sarà il catechismo di Roberto Bellarmino. Come osserva Gigliola Fragnito, la *Dottrina cristiana*

se, da un canto, poneva maggiormente l'accento sull'apprendimento mnemonico dei rudimenti della fede, sulla moralizzazione dei comportamenti individuali e collettivi, sull'obbedienza al pontefice; dall'altro, riduceva al minimo ogni spessore teologico ed evitava ogni accenno all'interiorità della fede e alla perfezione spirituale, insistendo sulla pratica dei sacramenti e sull'osservanza dei comandamenti.<sup>33</sup>

La parziale apertura determinata dalla regola IV dell'Indice tridentino (1564) aveva consentito per alcuni anni un più ampio margine di manovra ad autori, stampatori e lettori di testi sacri volgari, al punto che tra il 1566 e il 1567 saranno pubblicate a Venezia nuove edizioni della Bibbia integrale e del Nuovo Testamento.<sup>34</sup> La normativa censoria in fatto di volgarizzamenti biblici risulta però segnata, nei decenni seguenti, da una fondamentale ambiguità, dovuta sia alle difficoltà di applicazione dei decreti papali e inquisitoriali, sia alle discordie interne agli stessi organi ecclesiastici. Questa instabilità aveva favorito, come dimostrano le testimonianze di epoca clementina,<sup>35</sup> la conservazione nelle biblioteche private (e monastiche) di Bibbie italiane e di traduzioni parziali della Scrittura – tra cui, non ultimi, compaiono i libri di Salmi – da parte dei più svariati strati della popolazione, che continuavano a separarsi con «scandalo» da testi con i quali avevano acquisito una dimestichezza secolare, riconosciuta nel 1546 dagli stessi padri tridentini come tra le più alte in Europa insieme a Germania e Polonia.<sup>36</sup> Non è insensato ricordare che proprio a

<sup>33</sup> Fragnito, *Proibito capire*, p. 309.

<sup>34</sup> Fragnito, *Proibito capire*, p. 42.

<sup>35</sup> Cfr. almeno Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*, pp. 113-119; Fasanella, *I libri proibiti nei monasteri benedettini di fine Cinquecento*; Rusconi, *Le biblioteche degli ordini religiosi*; Fragnito, *Proibito capire*, pp. 194-213; *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna*. Di particolare rilievo dal punto di vista documentario è la schedatura del patrimonio librario conservato nelle biblioteche di 31 ordini regolari maschili a fine Cinquecento, ricostruito a partire dalle liste di libri dei codici Vaticani Latini 11266-11326 e consultabile on-line nella banca dati RICCI.

<sup>36</sup> Fragnito, *Proibito capire*, p. 302; Fragnito, *La Bibbia al rogo*, pp. 23-26.

Trento, nella terza fase del Concilio, prende forma il primo episodio di riscrittura propriamente “lirica” dei *Salmi*, quasi in parallelo con il libero rifacimento in canzoni-ode ultimato nel 1557 da Bernardo Tasso: Antonio Minturno scrisse infatti in questa sede le sue *Canzoni sopra i Salmi*, seguendo di almeno una decina d’anni la composizione della *Paraphrasis in triginta Psalmos* di Marcantonio Flaminio, compiuta durante il primo periodo dei lavori conciliari.<sup>37</sup> Collegare questo tipo di esercizio poetico a precise aspirazioni riformatrici (nel senso più ampio del termine) è senza dubbio ingenuo e fuorviante,<sup>38</sup> ma è comunque possibile interpretare la fortuna complessiva del genere alla luce di una necessità investigativa che si avvale delle forme tradizionalmente deputate all’espressione del soggetto – *in primis*, i metri e il linguaggio consacrati da Petrarca – per dar voce attraverso la tipica istanza dialogica tra “io” e “Tu” a un’intima ricerca di senso, condotta ora all’ombra del cantore-profeta, o più spesso del re penitente, David. Colpisce, in questo senso, l’estrema eterogeneità degli orientamenti intellettuali e spirituali degli autori, tra i quali si contano, oltre al già menzionato calvinista Giulio Cesare Pascali attivo tra Ginevra, Savoia e Italia nord-occidentale, non pochi appartenenti ad ambienti inquieti come i cenacoli e le accademie di area settentrionale (tra tutte, ricordiamo l’Accademia Veneziana o della Fama e l’Accademia degli Occulti, insieme alla corte ferrarese di Renata di Francia, con la quale sembra avesse contatti Innocenzio Ringhieri)<sup>39</sup> e di area centro-meridionale (gli Orti Oricellari e l’Accademia Fiorentina, il circolo di Vittoria Colonna), ma anche uomini chiaramente schierati con il versante più intransigente della cattolicità posttridentina, come l’inquisitore generale di Novara Domenico Buelli. I differenti approcci autoriali ai *Salmi*, originati anche da diverse concezioni dell’esperienza di fede, si trovano in ogni caso concordi, se non sul piano strettamente formale almeno su quello ideale, nel privilegiare la dimensione intima, individuale, di indagine della coscienza. Non secondaria, a tale proposito, appare la stessa scelta della vicenda spirituale di David, la sola, tra quelle riprese dalla poesia devota del secolo e soprattutto dal filone “lacrimoso”, a presentarsi in un’essenzialità drammatica che rinuncia a ogni scenario diverso dal teatro interiore: mentre episodi come il pianto di Maria Maddalena e quello (in realtà senza fondamento biblico) di Maria alla Croce, le “lacrime” dell’apostolo Pietro dopo il

<sup>37</sup> Scribano, *Introduzione*, p. 18.

<sup>38</sup> Si ricordi quanta parte avrà l’azione della riforma cattolica post-conciliare nella tradizione del libro spirituale: «il libro “spirituale” cerca di approssimarsi allo spazio in cui vive il moderno cristiano: a ulteriore riscontro di quanto la missione tridentina sia proiettata alla nuova evangelizzazione [...] e di come sia in grado di progettare e realizzare strumenti opportuni, e sempre nuovi, per le pratiche devote del cristiano contemporaneo» (Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, p. 165).

<sup>39</sup> Cfr. Zarrì, *Il carteggio tra don Leone Bartolini e un gruppo di gentildonne bolognesi*, p. 386; See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, p. 32.



triplice disconoscimento del Maestro e la stessa Passione di Cristo sottendono tutti il riferimento a una circostanza storica determinata che implica non solo un ineliminabile scarto temporale tra i protagonisti biblici e il lettore, ma anche una scena, uno sfondo visuale imprescindibile (il Golgota, il cortile del sommo sacerdote) che ostacola, in qualche modo, l'identificazione totale del fedele moderno, la preghiera di David appare, di fatto, libera da simili vincoli, poiché imperniata proprio su quella relazione intima con Dio che supera (ma non prescinde) le circostanze e si colloca su un piano davvero universale, accessibile nella sua pienezza a ogni uomo.

La definizione di una "poetica davidica", intesa principalmente come una pratica compositiva che pone al centro dell'*imitatio* la materia dei *Salmi* biblici e la figura di David, può avvenire, dunque, solo a partire dal riconoscimento di una fondamentale eteronomia per cui la versificazione salmodica risponde, ben più che a esclusive ragioni interne all'*ars*, a un'esigenza di affinamento dell'esperienza spirituale che, se da un lato spinge i credenti ad accostarsi in modo più o meno diretto alla Scrittura<sup>40</sup> nel tentativo di ridefinire secondo una maggiore consapevolezza il rapporto con Dio, dall'altro si esprime nella ricerca e nell'uso di forme, anche in senso stilistico-letterario, adatte ad accogliere l'esame del ripiegamento interiore attraverso un linguaggio codificato che presenta una marca intrinseca di auto-indagine e di individualità. La matrice petrarchesca, se per certi aspetti costituisce senz'altro un «fattore genetico» di questa peculiare esperienza comunicativa del conflitto interiore,<sup>41</sup> va considerata d'altronde come il veicolo di una *quête* più ampia, la cui radice affonda in ambiti extra-letterari più articolati e profondi.

Nel parlare di "poetica", è naturale ricordare, infine, il vivace dibattito cinquecentesco che investì non solo i due trattati aristotelico e oraziano sull'*ars poëtica*, ma anche la concezione neoplatonica della scrittura artistica come *furor*. La tradizione qui considerata presenta alcune tangenze puntuali, e tuttavia non irrilevanti, con tale discussione teorica. Gli autori che richiamarono espressamente David nelle proprie dissertazioni non sembrano essere molti e, a eccezione di Minturno, nessuno di loro si dedicò alla composizione di salmi: l'accademico trasformato Anton Maria de' Conti, o Maioragio, aveva incluso «Davidem regem sanctissimum» nella schiera dei «poetas et theologos» nel suo *De arte poetica (oratio XXIX)*, databile attorno al 1550;<sup>42</sup> il bresciano Lorenzo Gambara, nella *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576), richiamò, in aperta polemica con le ardite sperimentazioni metriche coeve, la capacità insuperabile dei salmi davidici, ordinati «certis numeris», di infiammare gli animi;<sup>43</sup> Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, nella lezione *Del*

<sup>40</sup> Fragnito, *Proibito capire*, pp. 257-258.

<sup>41</sup> Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, p. 192.

<sup>42</sup> *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, p. 134.

<sup>43</sup> Afferma Gambara: «Et poetice etiam scripserunt, sed ad sincerissimae normam veritatis sancti Dei homines qui posteris ascripta sua sacrarumque literarum monumenta reli-

*furor poetico* tenuta all'Accademia degli Alterati nel 1587, aveva quindi menzionato «David, senza contrasto profeta e poeta divino» accanto a Giobbe e alle Sibille quale esempio eccellente di poeta pervaso da un “furore” profetico soprannaturale.<sup>44</sup> La figura del re d'Israele subisce dunque, in sede trattatistica, una rivisitazione in chiave ellenizzante (e platonizzante) in virtù della quale il “cantore-profeta” biblico si trasforma in un “poeta-vate” di ascendenza classica che non compone più per l'infusione diretta dello Spirito di Dio, ma risulta «ispirato da Dio attraverso le Muse».<sup>45</sup> Una metamorfosi che risulta evidente, del resto, in una definizione come quella di Marcantonio Nicoletti il quale, nel dedicare le *Lagrime* di Scipione di Manzano ad Agostino Valier, membro influente dell'Accademia romana di Carlo Borromeo soprattutto per il suo *De rhetorica ecclesiastica* (1574),<sup>46</sup> fa di David un «Pindaro veramente celeste».<sup>47</sup> Un elemento di classicismo ben più presente nelle riscritture di Salmi, anch'esso riconducibile al dibattito sulla poetica, è costituito invece dal principio oraziano *miscere utile dulci* (*Ars poet.* 342-343). Esso ricorre

querunt, apud quos pleraque carminum genera nostris similia sunt; quae tamen (ut sanctus ait Hieronimus [*In prologo in Iob*]) nemo nisi metricae artis peritissimus intelliget ob rythmos quosdam nostris insuetos, quos suis ipsi inserunt carminibus. Qua tamen in vertendo ratione non sunt usi divinae scripturae interpretes (sicut Divus Augustinus ait in epistola ad Memorium episcopum [*S. Aug. Ad Memorium*]) ne metri necessitate ab interpretandi veritate, amplius quam ratio sententiarum sinebat, digredi cogentur. Ceterum, et certis numeris Davidicos psalmos constare credit, quod regius propheta musicam piam amaverit et in ea studia (inquit) nos magis ipse quam ullus alius auctor accendit» (*Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, p. 226).

<sup>44</sup> *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, p. 425.

<sup>45</sup> Si legga quanto scrive Bernard Weinberg nella *Nota critica generale* ai trattati di poetica da lui raccolti: «Non fu difficile, a questo punto [dopo l'ingresso fra i testi canonici dell'*Institutiones oratoriae* di Quintiliano], far coincidere la concezione esaltata del poeta-uomo di virtù con quella mistica, e platonica e cristiana, del poeta-vates, poeta-profeta, poeta ispirato da Dio attraverso le Muse. Lo stesso Platone aveva dato agli apologisti della poesia uno dei loro migliori argomenti, con la sua famosa “catena dell'ispirazione”. Coloro che vollero dare alla difesa una forma biblico-cristiana parlarono di Mosè-poeta, Salomone-poeta, David-poeta, rispondendo direttamente alle accuse mosse nel Medio Evo. Così, varie tendenze umanistiche vennero a completare la rappresentazione del genio poetico: il poeta era un uomo straordinario, in contatto con misteri e segreti divini, capace di una visione speciale dell'avvenire come del passato, colpito da un furore che lo avvicinava agli amanti e ai profeti. Per passare da questa idea così oscura e indefinita del poeta alla nozione del poeta-artista, bisognava sviluppare due concetti annessi: quello del talento poetico e quello dell'arte» (*Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, I, p. 555).

<sup>46</sup> Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, pp. 142, 149-150 e n. Su Agostino Valier e la sua presenza nel circolo borromaico, cfr. Giombi, *Livelli di cultura nella trattatistica sulla predicazione*, pp. 271, 276; Pozzi, *Grammatica e retorica dei santi*, pp. 8-9.

<sup>47</sup> Manzano, *Le lagrime della penitenza*, p. 4.



con una discreta frequenza nelle sedi paratestuali, in forma più o meno esplicita: mentre, ad esempio, Cornelio Cattaneo si limita a giustificare le sue «picciole fatiche» con l'«utile grande» che ne deriverà al lettore,<sup>48</sup> Francesco Turchi dichiara con altra progettualità e consapevolezza il proposito di «integrare profondamente la cultura, la lingua e lo stile del classicismo volgare con il discorso religioso»,<sup>49</sup> ribadendo il precetto oraziano sia nella dedica a Laura Pola de' Bresciani – dove si legge che «questo elegante, dotto e divotissimo libretto» consentirà ai lettori «spirituali» di «dilettare il senso e lodare Iddio»<sup>50</sup> sia nel *Discorso della utilità de' Salmi, di San Basilio Magno* – in cui è scritto che lo Spirito Santo «ha composto con gl'ammaestramenti la soavità del dolce canto, acciòché noi, tirati dalla dilettazione dell'orecchie, ricevessimo occultamente la utilità della parola»<sup>51</sup> sia, infine, nel secondo avviso *A' Lettori*, dove Turchi introduce i salmi latini affermando di voler «giovanare» al pubblico «acciòché potiate nutrirvi gli spiriti di così soave e salubre cibo, condito con diversi e leggiadri lumi di parole, secondo che piuttosto che v'invoglierà l'appetito della divozione».<sup>52</sup> Una prospettiva analoga emerge anche nella postfazione alle *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno, firmata dal suo allievo Domenico Pizzimenti,<sup>53</sup> nella quale la «poesia» del vescovo è detta

certamente utilissima, per li frutti, che coglier se ne ponno per la salute dell'anime: nobilissima, per lo soggetto che non è altro, che l'honor d'Iddio. E bellissima parimente, perciò che tratta le predette cose con raro stile, e con vago, e leggiadro verso; et ha mostrato chiaramente, contra l'openione comune quasi di tutti, che le cose della Scrittura si ponno scriver a laude, et honor d'Iddio in favella Thoscana non men leggiadramente, che le profane.<sup>54</sup>

La ricezione classicista del modello davidico, intrecciata a doppio filo con la ricerca di nuovi canoni entro i quali ampliare e rinnovare all'insegna di una effettiva modernità la lirica petrarchista, si snoda anche attraverso una riflessione di carattere metrico-stilistico rivolta allo sciolto, alla canzone-ode e all'elegia in forma di capitolo ternario. È possibile così individuare un filone preciso, seppur poliedrico, di esperienze traspositive dei *Salmi* in cui rientrano a vario titolo nomi come Luigi Alamanni, Bernardo Tasso, Bartolomeo Arnigio, Pietro Orsilago, Benedetto Varchi, Laura Battiferri, Antonio Minturno, Gabriele Fiamma, Francesco Turchi, nei quali

<sup>48</sup> Cattaneo, *I sette salmi penitenziali*, c. 3r.

<sup>49</sup> Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitenziali*, p. 69.

<sup>50</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* [Giolito 1568], pp. 5-6.

<sup>51</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* [Giolito 1568], p. 7.

<sup>52</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* [Giolito 1568], p. 107.

<sup>53</sup> Gallo, *I grandi medici calabresi*, p. 118.

<sup>54</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. G1r.

non si esaurisce certo la complessità della tradizione, ma che testimoniano un interesse diffuso e specifico, anche da un punto di vista propriamente “artistico”, per la poesia di David.

## 2.1. *Dalla parte dell'autore.*

### 2.1.1. *L'approccio autoriale al Testo: traduzione, parafrasi o “ri-creazione” poetica?*

Affrontare il problema dell'autorialità in riferimento alle riscritture metriche dei *Salmi* non è cosa semplice, sia per la questione filologica di fondo che riguarda l'autore (o, meglio, gli autori) del *Sefer Tebillim*, sia per il rapporto complesso che i poeti moderni instaurano con la figura e la voce di David. Senza addentrarci in approfondimenti onerosi e troppo distanti dal nostro interesse, ci concentreremo sulla prospettiva degli autori cinquecenteschi, i quali condividono come punto di partenza l'assunto tradizionale per cui il Salterio è, nel suo complesso, opera del secondo re d'Israele.

La posizione del poeta moderno nei confronti del testo biblico risponde alternativamente, seppur con numerose sfumature e qualche margine di ambiguità, alle categorie di “traduttore”, “parafraste” e “autore”. I tre approcci costituiscono tre gradi di aderenza e di innovazione rispetto al tracciato originario, per cui il testo di arrivo si presenta o come una trasposizione “fedele” del salmo biblico (“traduzione”) o come un rifacimento comunque vicino al testo di partenza, ma particolarmente attento al lato ermeneutico (“parafrasi”) o, ancora, come una riscrittura più libera, orientata verso una creazione originale “d'autore”. Il quadro teorico di riferimento per le traduzioni e i rifacimenti, in particolare biblici,<sup>55</sup> va riconosciuto, com'è logico attendersi, nella linea già ciceroniana del *De optimo genere orationum*, ripresa quindi da Girolamo nell'epistola *De optimo genere interpretandi*, la quale rifiuta l'approccio «parola per parola» (*verbum e verbo*) in favore dell'approccio «senso per senso» (*sensum de sensu*), preferito per la sua capacità di comunicare con chiarezza il contenuto;<sup>56</sup> in parte simile, ma non identico perché riferito all'autore e non al traduttore, è anche il principio enunciato da Orazio in *Ars poetica*, 133-134: «nec verbo verbum curabis reddere fidus | interpres».<sup>57</sup> È utile ricordare inoltre, sulla scorta delle analisi condotte dal linguista Louis G. Kelly in *The true interpreter* (1979), che nell'antichità e almeno fino al XVII secolo i concetti di «fedeltà», «spirito» e «verità» erano legati in un intreccio assai difficile da dipanare, essendo ricondotti quasi esclusivamente alla sfera contenutistica; in particolare, interessa qui riproporre la sintesi di Munday:

<sup>55</sup> Tra i contributi più recenti sulla tradizione dei volgarizzamenti medievali della Bibbia, si vedano Leonardi, *The Bible in Italian* e Corbellini, *Reading, Writing, and Collecting*.

<sup>56</sup> Munday, *Manuale di studi sulla traduzione*, pp. 46-48.

<sup>57</sup> Bucchi, «*Meraviglioso diletto*», p. 25.

È facile osservare come nella traduzione dei testi sacri, nei quali «la parola di Dio» è di primaria importanza, si sia verificata una interconnessione tra fedeltà (sia alle parole sia al senso così come viene percepito), spirito (l'energia delle parole e lo Spirito Santo) e verità (il «contenuto»)<sup>58</sup>.

Quest'attenzione primaria al senso, spesso a scapito di un'aderenza stretta all'assetto verbale della fonte, si accompagna, nelle versioni letterarie e quindi anche nelle versificazioni dei *Salmi*, a un «approccio mirato al testo ottenuto nella cultura ricevente»<sup>59</sup> che, se da un lato risponde a un orientamento di carattere generale tipico della traduzione scritta fin dalla classicità romana,<sup>60</sup> dall'altro si colorirà, soprattutto a partire dagli anni Settanta del Cinquecento, di una specifica esigenza precauzionale volta a proteggere i rifacimenti metrici dei testi biblici dall'accusa di rendere accessibile a indotti e “semplici” il nudo testo della Scrittura.

I differenti approcci dei versificatori di *Salmi* emergono con evidenza a partire dall'esame dei titoli delle raccolte. Benché non sia sempre possibile stabilire quanto gli autori abbiano sorvegliato effettivamente la titolazione delle loro opere

<sup>58</sup> Munday, *Manuale di studi sulla traduzione*, pp. 53-54.

<sup>59</sup> Osimo, *Manuale del traduttore*, p. 1.

<sup>60</sup> Folena, *Volgarizzare e tradurre*, pp. 7-10, 79-83. Illuminante, tra tutti, questo denso paragrafo: «C'è anzitutto la scoperta della traduzione artistica, che è cosa tutta latina, con la romanizzazione non soltanto dell'espressione ma anche del contenuto: questo valore nuovo si manifesta nel verbo *uerto* e nel composto *conuerto*, che si riferiscono, come anche *transuerto* e *imitari*, soprattutto alla versione poetica o comunque alla traduzione letteraria (dice Cicerone: *nec conuerti ut interpres, sed ut orator*, quindi questo tradurre comporta un pieno dominio di tutta la *compositio*, armonica e studiata articolazione del periodo, e non solo della semplice *elocutio*, scelta e corrispondenza di vocaboli), e sembrano puntare sul risultato, sul punto d'arrivo, come anche *explicare* (*proprietates alterius linguae suis proprietatibus explicare*, dirà san Girolamo per indicare – ma puntando più sulla funzionalità semantica che sull'ornato retorico – la necessità di una totale “conversione” del testo tradotto): all'opposto di *interpretor* che, modellato sui significati di ἐρμηνεύω, rinvia all'originale e sottolinea la dipendenza e lo sforzo di fedeltà della copia, puntando sul contenuto; mentre *exprimere* ‘modellare’ sembra sottolineare l'impronta formale del calco o del sigillo (così nei ben noti passi di Cicerone: *uerbum de uerbo exprimere; non uerba sed uim Graecorum expresserunt poetarum; nec tamen exprimi uerbum et uerbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent*, riecheggianti quasi letteralmente nelle famose parole di Girolamo: *non uerbum de uerbo, sed sensum exprimere de sensu*), e insieme con *reddo* (si ricordi l'oraziano *nec uerbum uerbo curabis reddere fidus | interpres*, *Ep. II.3.133*) indica la corrispondenza formale non letterale fra originale e traduzione» (Folena, *Volgarizzare e tradurre*, pp. 8-9). Sul problema della traduzione in età medievale, si rimanda all'importante volume *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge* e, per le traduzioni bibliche, al saggio ivi contenuto Nobel, *La Traduction biblique*.

(senza contare i casi di testi anonimi, affidati di necessità alle cure degli editori), è comunque proficuo ricostruire questo tessuto di riferimenti al processo traspositivo-riscrittoriale e al ruolo del poeta moderno che, per la maggior parte, trova precisi riscontri in sedi paratestuali scritte o controllate in modo più diretto dagli autori come prefazioni, postfazioni e autocommenti. Nello specifico, i titoli contengono informazioni circa la modalità di riscrittura adottata – classificabile secondo le tre categorie sopra individuate – e l’atteggiamento assunto dal poeta nei confronti del testo, descrivibile anch’esso all’interno di una polarità tra ruolo traspositivo (dove la creatività del poeta, se così si può dire, è subordinata alla necessità di *trans-ducere*, di condurre il testo di partenza da un sistema linguistico e culturale a un altro) e ruolo autoriale (in cui prevale una componente attiva di innovazione e di rielaborazione, prima di tutto a livello di *inventio* e *dispositio*, del testo biblico).

Le modalità di riscrittura sono precisate nella gran parte dei titoli, a eccezione delle versioni anonime (Pseudo-Dante, *Salmi penitenziali* di Saviozzo stampati adespota, *Sette salmi* del *Giardinetto*) e di alcuni rifacimenti come quelli di Alamanni e di Bernardo Tasso o l’antologia curata da Turchi. La tipologia della riscrittura è designata esplicitamente da alcuni termini-chiave come “traduzione”, “riduzione”, “parafrasi” o da formule del tipo “(composto) sopra/a imitazione di”; a parte, poiché indice di appartenenza a uno specifico genere letterario, va considerata invece la dicitura “lagrime”. La voce più frequente, con un divario netto rispetto agli altri termini, è “tradurre”: essa compare per un totale di 13 occorrenze nei titoli e, nel solo caso delle *Opere* di Benivieni, nelle rubriche introduttive dei tre salmi, mentre ricorre in almeno otto dediche e avvisi ai lettori, tra cui ricordiamo quelli di Ringhieri, Battiferri, Turchi, Buelli e Pascali.<sup>61</sup> La fortuna di questo vocabolo è significativa anzitutto per il suo carattere di modernità, secondo quanto spiega Gianfranco Folena a proposito dell’innovazione terminologica apportata a inizio Quattrocento da Leonardo Bruni:

<sup>61</sup> Cfr. Ringhieri: «che quanto io debbo possa gratie renderti, d’havermi nella *tradottione* di questo regio profeta a te carissimo, fatto degno di cantare i canti antichi, et novelli de la tua scienza» (Ringhieri, *Il Psaltero di Davide*, cc. Aiiiv-Aiiiir); Battiferri: «mi sono posta a *tradurre* in rime toscane le sue penitenziali canzoni» (Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 34); Turchi: «ho *tradotto* questi giorni passati i sette Salmi Penitenziali del regal Profeta Davit, e olli accompagnati con una mia scelta d’altri Salmi tradotti in diverse maniere e stili da diversi eccellentissimi autori» (*Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giolito 1568]*, p. 4); Buelli: «postomi dunque a *tradurre*, et esporre questi Salmi con ogni mia cura, et diligenza possibile» (Buelli, *I sette salmi penitenziali*, p. 4 della dedica a Giovanni Paolo Chiesa); Pascali: «egli non si sia fin qui niuno di tanti nostri volgari Poeti eccellentissimi et famosi, se non in poca parte, anchor posto a dargli in luce per beneficio dell’Italia, in dotte, et belle, et care Rime dettati et *ben tradotti*» (Pascali, *De’ sacri salmi di Davide*, c. \*6v). Ricordiamo anche i cenni di Gonzaga nell’avviso ai lettori dei *Ragionamenti* («Questi

Il primo esempio di *traducere* nel nuovo significato tecnico è in una lettera del Bruni del 5 settembre 1400, dove accanto al verbo compare già il «nomen actionis» *traductio*: è una innovazione semantica fondata su un passo di Gellio [I.18.1], dove si parla di un «vocabulum Graecum traductum in linguam Romanam». Si tratta di una forzatura intenzionale, oppure, come pensò il Sabbadini, di un fraintendimento, di un vero e proprio «errore di traduzione» semantico? Certo in Gellio *traducere*, comune fin da Terenzio nel senso di «condurre al di là, far passare» (detto ad esempio delle condotte d'acqua) e già usato da Cicerone come tecnicismo retorico (*traductio* nel *De or.* III.42.167 è la metonimia, in opposizione alla *translatio* o *tralatio* che è la metafora, III.38.156) indica l'introduzione materiale nel contesto della lingua di un vocabolo straniero, cioè il prestito, proprio all'opposto del *transferre* o *interpretari* (ma egli non distingue chiaramente la mutuazione dalla traduzione).

Io non credo che il Bruni abbia capito male: aveva bisogno di un vocabolo nuovo, non consunto come *transferre*, dove l'operazione di trapianto d'una in altra lingua si manifestasse con maggior energia e plasticità: e *traduco* non solo era più dinamico di *transfero*, ma rispetto al suo più vulgato predecessore conteneva, oltre al tratto semantico dell'«attraversamento» e del «movimento», anche il tratto della «individualità» o della causatività soggettiva (si pensi o [sic] *duco/dux* rispetto a *fero*), sottolineando insieme l'originalità, l'impegno personale e la «proprietà letteraria» di questa operazione sempre meno anonima. Non va d'altronde dimenticato il precedente di *ducere* e *riducere* (*in volgare*), usato ad esempio dal Boccaccio.<sup>62</sup>

L'«individualità» e l'«originalità» implicate dal termine *traductio* non mancano di richiamare un tratto peculiare delle riscritture di *Salmi*, ovvero quella centralità del soggetto propria non solo dell'espressione lirica, ma anche, su un piano più generale, del processo di formazione dell'uomo cristiano moderno, il quale si avvale di strumenti diversi e, in certo senso, antitetici come la traduzione e la «ri-creazione» poetica per appropriarsi in modo nuovo e consapevole della Parola e dell'esperienza di fede. La componente interpretativa interna a ogni procedimento traspositivo si configura quindi a sua volta come una componente dialettica che permette al poeta-traduttore di instaurare un dialogo con il Testo di partenza e di

ragionamenti miei, accompagnati con i sette salmi penitentiali di David, furono fatti, e *tradotti*», Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, c. \*\*ir) e nella dedica a Vincenzo Gonzaga dei *Salmi di David ridotti in varie canzoni* («offerisco questi miei pochi Salmi da me *tradotti* da quei del gran Profeta a quel miglior modo, che m'ha spirato Iddio», Gonzaga, *Salmi di David*, c. \*2v), oltre al riferimento di Del Bene nella lettera al nipote Piero a «quanta et quale difficoltà sia di *tradurre*» (Del Bene, *Alcuni salmi di David*, c. Aivr). L'enfasi è nostra.

<sup>62</sup> Folena, *Volgarizzare e tradurre*, pp. 71-72.

attualizzarlo nella vicenda dell'io moderno, mantenendo nella pratica di trasposizione un rispetto costante dei dettami gerolamiani.<sup>63</sup>

Analogo a "traduzione" è il termine "riduzione", che si conta quattro volte nei titoli di Gonzaga (1566, 1568), Cesari e Badoer.<sup>64</sup> Esso non trova però riscontro in altri paratesti; pertanto, è ragionevole credere che il suo utilizzo sia da ascrivere a scelte editoriali anziché a precise volontà d'autore. Si pensi, tra tutti, a Bonaventura Gonzaga che cita con insistenza «i sette salmi penitentiali di David [...] tradotti»,<sup>65</sup> «questi miei pochi Salmi da me tradotti», «l pensiero di tradurgli»,<sup>66</sup> le «tradottioni mie»<sup>67</sup> e spiega quindi nell'*Argomento dei Ragionamenti*:

Si sono posti i salmi volgari, e latini, accioché pesandosi da' giudicii gentili le loro sententie, si conosca, se felicemente sono stati tradotti. Non restando però di dire, che è difficil cosa per ciascun canto il far tali tradottioni se chi gli traduce non s'amplia in parole, così per la brevità de' lor versi, come per l'obbligo delle rime, le quali sono quanta vaghezza possono haver i versi nostri in questa nostra commune lingua.<sup>68</sup>

Interessante è il richiamo alla difficoltà della traduzione metrica, giustificata con il poco spazio offerto dai versi brevi tipici della canzone-ode (i settenari, che tuttavia negli schemi di Gonzaga non prevalgono mai sugli endecasillabi, se non in via eccezionale)<sup>69</sup> e il vincolo delle rime. Riflessioni simili tornano nell'avviso ai lettori dell'edizione del 1568, dove il frate ammette che «la fatica è grande, difficile, et laboriosa»,<sup>70</sup> ma sono svolte pure, negli stessi anni, da Bernardo Del Bene che,

<sup>63</sup> *L'auctoritas* di Girolamo è data per acquisita dalla gran parte degli autori, mentre è richiamata in modo esplicito da Laura Battiferri nella dedica a Vittoria Farnese («come io [...] sia ora stata ardita di tradurre i *Salmi Penitenziali* di Davit [...] avendo questi l'autorità del beato Girolamo», Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 33) e da Domenico Buelli in apertura del *Proemio* («Il divino, et glorioso Padre San Geronimo, che né stanco, né satio si vide mai d'affaticarsi intorno alle sacre, et divine lettere»).

<sup>64</sup> Cfr. Gonzaga: «sette salmi penitentiali del re David *ridotti* in sette canzoni» (1566), «Salmi di David *ridotti* in varie canzoni» (1568); Cesari: «Li sette salmi penitentiali di David [...] con spirituali concetti *ridotti*» (1590); Badoer: «I sette salmi penitentiali *ridotti* in rime italiane» (1594). L'enfasi è nostra.

<sup>65</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, c. \*\*1r.

<sup>66</sup> Gonzaga, *Salmi di David*, c. \*2v.

<sup>67</sup> Gonzaga, *Salmi di David*, c. \*5v.

<sup>68</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, c. \*\*\*iir.

<sup>69</sup> L'unico schema a prevalenza di settenari è quello del *Salmo CXXX*: aabB (cfr. tavole sinottiche in appendice).

<sup>70</sup> Gonzaga, *Salmi di David*, c. \*5r.

nella lettera al nipote Piero (in data 15 giugno 1565), ricorda «quanta et quale difficoltà sia di tradurre; massime in versi et cose simili», richiamando i problemi stilistici connessi alla trasposizione («bisogna tal fiata per forza abbassar lo stile per exprimere il proprio concetto, et dichiarazione») e la necessità di «aggiugner talora qualche parola, o clausula, per exprimer meglio il concetto, o l'ornamento; però senza alterare il senso di niente».<sup>71</sup>

Abbastanza rara è quindi la definizione di “parafrasi”, riferita a un esercizio traspositivo tendenzialmente più attento al versante esegetico e legato sia alle forme della poesia che della prosa. Questa doppia valenza della scrittura parafrastica spiega l’aggiunta dell’aggettivo «poetica» sia nei titoli delle due raccolte di Fiamma (*post* 1570, 1571), dette entrambe *Parafrasi poetica* con una probabile ripresa del *Paraphrasis [...] versibus scripta* di Marcantonio Flaminio,<sup>72</sup> sia nel titolo del Salterio di Pascali, dove si legge che i *Salmi* sono «tradotti» in una «poetica et religiosissima parafrase». Nessuna specificazione è recata, invece, da Rinaldo Corso, che nel titolo del ms. Barb. Lat. 3774 allude alle riscritture in terza rima e alle canzoni-ode posposte ai *Salmi* con la semplice indicazione «Con alcuni Hinni, et cantici Paraphrasticamente». Una parafrasi in prosa distinta dalla traduzione in versi è realizzata, invece, da Gonzaga, che fa seguire i suoi *Ragionamenti* da una *Parafrasi [...] ne’ sette salmi penitentiali di David* offerta al padre conventuale Francesco Bosio da Reggio come una «tradottione mia de’ sette salmi penitentiali in sette orationi».<sup>73</sup> La sovrapposizione terminologica fra “traduzione” e “parafrasi” lascia intendere che il criterio dirimente per definire la tipologia parafrastica non risiede nella veste formale, ma appunto nella propensione all’aspetto esplicativo della “dichiarazione” e dell’“interpretazione”, in accordo con il valore etimologico del greco *παραφράζω*. L’autore definisce tali concetti con molta chiarezza nella prefatoria *Per le parafrasi* che precede i sette “ragionamenti”, citando come suoi precursori il greco Temistio commentatore di Aristotele e, soprattutto, il contemporaneo Marcantonio Flaminio, con un rinvio puntuale al «titolo» della *Paraphrasis* (anch’essa in prosa) *in duos et triginta psalmos*.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Del Bene, *Alcuni salmi di David*, c. Aivr.

<sup>72</sup> La *Paraphrasis in triginta psalmos versibus scripta* di Marcantonio Flaminio fu pubblicata in prima edizione da Valgrisi nel 1546 e ristampata più volte nel corso del secolo, per lo più in edizioni comprensive della *Brevis explanatio* e della prosastica *Paraphrasis in duos et triginta psalmos* come quella di Paolo Manuzio del 1564 (sull’opera e la sua fortuna editoriale, cfr. Bottai, *La Paraphrasis in triginta Psalmos* e Ferroni, «*Liber ultimus*»). Che Fiamma avesse presente questa parafrasi si ricava anche dalla citazione, nelle *Annotazioni* al *Salmo XXIX*, del corrispondente *incipit* latino di Flaminio «Te semper efferam: pater sanctissime» (Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 155).

<sup>73</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, p. 114.

<sup>74</sup> La *princeps* della *Paraphrasis in duos et triginta psalmos* è l’edizione Padova 1538. È verosimile, tuttavia, che Gonzaga fosse entrato in contatto con il testo grazie a edizioni



ho disposto qui di esplicare [...] che cosa sia Parafrasi, essendo che paia questo nome assai oscuro, et inusitato, per esser Greco, nella commune nostra lingua [...]. *Parafrasi, vuole inferire nella nostra lingua cosa, che sia tradotta di una lingua in un'altra con questo carico però, di non solamente trasportare, ma di dichiarare, et interpretare le cose difficili, che in essa tradottione possano occorrere;* come si vede havere osservato Themistio nelle cose di Aristotile, et per non uscir di nostro soggetto, con questo titolo vanno di volta in volta con tanto honore, et eterna fama di quell'huomo eccellentissimo le Parafrasi de' salmi del dottissimo Flaminio, nelle quali si vede osservato di *non solo tradurre, ma di interpretare, et dilucidare, (il ch'è propria espressione di questo nome Parafrasi) quelle cose che men chiare sono nelle cose, che si ha per le mani da tradurre.*<sup>75</sup>

La parafrasi è intesa dunque come una traduzione “caricata” di un onere interpretativo ulteriore che la distingue a livello teorico dalla traduzione *tout court* e le attribuisce un ruolo specifico, complementare, all'interno della stessa raccolta. Non sarà vano ipotizzare, inoltre, che la struttura del libro, in cui si affiancano la traduzione poetica e la parafrasi in prosa dei *Sette salmi*, nonché una cospicua prosa esegetica che richiama, per la funzione se non per la forma, il modello delle *explanationes*, sia stata influenzata da edizioni comprensive della *Brevis explanatio* e delle due parafrasi dei trenta salmi, in prosa e in versi, di Flaminio, come la stampa di Paolo Manuzio del 1564. Diverso, ma in realtà non così distante da quello appena descritto, risulta il caso di Fiamma. L'assegnazione del titolo *Parafrasi poetica* non solo al rifacimento autocommentato del primo libro dei *Salmi*, ma anche alla silloge del 1571, priva di apparato esegetico, dimostra che l'autore intendeva riferire tale nesso in prima istanza alle versioni poetiche e non alla compagine di riscritture metriche e prose paratestuali; ne è prova, oltre al resto, l'intestazione «Parafrasi» che, nell'edizione autocommentata, precede ognuno dei quaranta salmi. Fiamma giustifica l'adozione di questo termine nella seconda “annotazione” del *Salmo I*, in un articolato commento ai vv. 13-15 «Questi fia, qual oliva, | Di chiare, e lucid'onde | Piantata in verde riva», inteso a chiarire la resa del nome generico «lignum» con il particolare «oliva»:

Ma l'Auttore ha detto Oliva, e non Pianta, perché, essendo egli Parafraste, ha giudicato, che 'l dar luce al testo del Salmo, et alle voci, sia il proprio ufficio suo. Poiché per pianta quasi ogni Dottore espone o la Palma, o l'Oliva, egli non ha usata la voce del testo, ma quella degli spositori, et ha dato maggior luce

comprensive dell'intera produzione salmodica di Flaminio, come l'edizione veneziana di Paolo Manuzio del 1564.

<sup>75</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, cc. \*\*\*iiii.\*\*\*iiii. L'enfasi è nostra.



alla lettera del Salmo. Di più: havendo egli a dire Palma, ovvero Oliva, ha detto più tosto Oliva; perché, se ben la Scrittura rassomiglia l'huomo giusto, quando alla Palma, quando all'Oliva [...] l'Autore nondimeno della Parafrasi, ha tolto piuttosto l'Oliva per ricordar a gli huomini l'obbligo, c'hanno di far sempre frutti dolci, et soavi d'opere buone, procurando di farsi fecondi, come Oliva [...]. Nondimeno, perché ei sa, che per la Palma si potrebbero dire molte ragioni, se alcuno amasse più in questo la parola palma, potrebbe così facilmente accomodar questa stanza.

Quest'è qual verde, e viva  
 Palma di lucid'onde  
 Piantata in verde riva etc.<sup>76</sup>

L'argomentazione, di cui abbiamo proposto uno stralcio, prende le mosse dalla definizione del compito del «parafraste», il quale è mirato non a “tradurre” il salmo, ma a illuminarne il «testo» e le «voci», dissipando ogni oscurità residua a livello del macro- e del microtesto. Appare significativa, a tale proposito, la precisazione di non aver accolto «la voce del testo, ma quella degli spositori», perché in essa si misura tutta la distanza tra l'atteggiamento del traduttore e quello del parafraste. L'allontanamento dalla lezione di partenza non è motivato, infatti, da una difficoltà traduttiva insormontabile o da una ineliminabile esigenza stilistica, come avrebbe potuto lamentare, ad esempio, Del Bene o come potrà sostenere, in tono di *excusatio*, Pascali. Nell'annotazione, Fiamma riscrive più volte i suoi versi, a uso del lettore e con molta facilità, sostituendo a «oliva» le varianti «arbor», «pianta» e «palma»:<sup>77</sup> egli mostra così che le ragioni della sua scelta appartengono a un ordine esterno o, meglio, adiacente al testo di partenza, propriamente “para-testuale” poiché sviluppato *in limine* alla versione metrica e orientato dal giudizio dei commentatori biblici, nel quale si possono individuare una serie di varianti adiafore (“oliva” non è, di fatto, migliore di “palma”) potenzialmente interscambiabili, se non fosse per il discrimine soggettivo, e come tale non assoluto, individuato dall'autore. Di particolare interesse è ancora la distinzione terminologica tra l'“autore della Parafrasi”, come si definisce ripetutamente Fiamma, e il “Poeta, e Profeta” David: i due gradi di autorialità sono stabiliti in base a una differenza di scopo e di modalità comunicativa, per cui mentre il parafraste adotta un approccio di tipo razionale e analitico utile a gettare luce sul testo («L'Autore di queste Parafrasi [...] ne' versi ha sempre havuto gli occhi alla lettera, e nella dichiarazione ha voluto scrivere quelle cose, ch'altri hanno lasciato a dietro, o non si sono curati di scrivere in questi proposi-

<sup>76</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 3.

<sup>77</sup> Oltre alla versione alternativa citata a testo, ricordiamo le seguenti: «Quest'è qual Arbor viva | Di chiare, e lucid'onde, etc»; «Qual pianta bella, e viva, | Questi fia di chiare onde | Piantata in verde riva» (p. 3).

ti»)<sup>78</sup>, il poeta ispirato da Dio si avvale dei suoi artifici per trasmettere al lettore la «maraviglia», riempiendo «l'animo di chi legge, o ascolta d'ammirazione» al fine di suscitare «ne' petti humani più timore, più riverentia, e più amore verso Dio».<sup>79</sup> Più ambigua, e senz'altro meno innovativa e raffinata rispetto a Fiamma, è infine la posizione di Pascali. L'autore non riconosce alla parafrasi uno statuto di genere, ma vi accenna, in modo più sommario, come a un esercizio di amplificazione del testo originale votato al suo snaturamento e, perciò, da evitare. Nel seguente passo dell'avviso *Al lettore*, egli oppone l'operazione parafrastica alla libera riscrittura (il «poetarvi attorno»), delineando una coppia di approcci sfavorevoli al raggiungimento di una traduzione poetica ideale che riproponga con fedeltà e chiarezza le parole di David a qualunque lettore:

Questo tanto affermerò ben io, che io pertutto vi ho sì temperato lo stile et le parole, che infino a' meno essercitati nella lettura de' sacri Salmi comprenderanno assai, che i miei versi leggendo, eglino leggono Davidde; *essendomi io guardato di non parafrasargli*, et men di poetarvi attorno in modo, che non paian più d'essi, ma miei puri scritti, come alcuni han fatto.<sup>80</sup>

Questo monito è associato alla rivendicazione di essersi attenuto con scrupolo al «diritto senso del Profeta» anche laddove si siano resi necessari alcuni interventi stilistici per “addolcire” «le a noi aspre et dure guise del parlare Hebreo».<sup>81</sup> In forma analoga, l'accezione di “parafrasi” come “scioglimento amplificante del senso”, contrapposta alla “traduzione” intesa come attraversamento fedele del testo, ricorre anche nell'*Avertimento* alla versione in terza rima del Salmo 119:

Havendo il Paschali *tradotto* (come si vede) tutto questo Salmo [...] in Sestine [...] ei l'ha voluto anchora *ritradurre* et qui porre in terza Rima [...] et massimamente essendovi egli suto quasi sforzato alla strettezza degli Ottonarij d'allargarvisi, oltre all'usato suo costume, nella *Parafrase* (senza però punto allontanarsi dal vero senso del Profeta) affine di così compire col molteplice obbligo et indisolubili diverse leggi del comporre et istender le Sestine.<sup>82</sup>

Una tipologia di indicazioni riscrittorie sbilanciate sul ruolo “ri-creativo” dell'autore, spesso in funzione cautelativa oltre che in virtù di un approccio più

<sup>78</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 101.

<sup>79</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, pp. 116-117.

<sup>80</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, c. \*\*7r. L'enfasi è nostra.

<sup>81</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, c. \*\*7v.

<sup>82</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, p. 357. L'enfasi è nostra.

libero rispetto a quelli fin qui descritti, è individuata dai nessi “(composto) sopra/a imitazione di”, associati in alcuni casi alla dicitura «lagrime». L’uso di queste formule si intensifica, con una coincidenza significativa, a partire dagli anni Settanta, quando la libertà concessa ai volgarizzatori biblici inizierà a scemare drasticamente e l’esigenza di connotare la propria riscrittura come una composizione originale, ispirata ma non aderente al testo biblico, diverrà di primaria importanza. Rientrano in questo quadro titoli come le *Lagrime penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de’ sette salmi penitenziali di David profeta* di Germano Vecchi (1574), le *Lagrime del penitente ad imitazione de’ sette salmi penitenziali di Davide* di Angelo Grillo (1594) e *I sette salmi penitenziali imitati in rima* di Agostino Agostini (1595). Il titolo di Vecchi risulta emblematico di questo atteggiamento per la presenza di numerosi filtri che separano in via programmatica il testo di arrivo dalla sua fonte: l’autonomia compositiva è suggerita *in primis* dall’indicazione di appartenenza al genere poetico delle «lagrime», in cui si riconosce senz’altro l’influenza dell’opera di Tansillo;<sup>83</sup> quindi dalla definizione, di per sé ambigua, del genere metrico-formale (le «canzoni») e, infine, dalla dichiarazione di una pratica imitativa («a imitazione») volutamente distante dai rischiosi processi di traduzione e parafrasi.

Per definire con maggior completezza il ruolo del poeta, è necessario estendere ora lo sguardo a un elemento di natura sintattica, anch’esso presente nei titoli, che offre un valido criterio di analisi per fondare la polarità annunciata e, in parte, descritta fra approccio traspositivo e approccio autoriale. Il rapporto tra scrittore e testo è stabilito, a livello grammaticale, dalle preposizioni «di», «da» e «per», le quali introducono il nome dell’autore («di David», «da Benedetto Varchi», «per Rinaldo Corso») e possono dipendere da participi come «tradotti», «ridotti» e simili. La demarcazione fondamentale è stabilita dalle diverse funzioni rivestite dalla preposizione «di», che esprime un rapporto «genitivo o possessivo»,<sup>84</sup> e dalle preposizioni «da»/«per», entrambe usate per esprimere l’«agente» in costrutti passivi.<sup>85</sup> Questa dicotomia rispecchia, con approssimazione considerevole, le due posizioni di base assunte dal poeta nei confronti del testo: la prima, di tipo autoriale, ha un carattere attivo, “generativo” e di appartenenza, in conformità con la natura del caso genitivo;<sup>86</sup> la seconda, di tipo traspositivo, ha invece una connotazione passiva,

<sup>83</sup> Anche se l’edizione delle *Lagrime* di Vecchi precede di undici anni la *princeps* delle *Lagrime di San Pietro* (1585), il monaco camaldolese avrà potuto leggere il poema di Tansillo nell’edizione parziale di Verdizzotti (1560) o, ancora, nell’antologia dei *Salmi penitenziali* di Francesco Turchi. Per una ricostruzione della vicenda editoriale delle *Lagrime di San Pietro*, cfr. Toscano, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lacrime di san Pietro»*.

<sup>84</sup> Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi*, p. 207.

<sup>85</sup> Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi*, pp. 211, 220.

<sup>86</sup> Cfr. la voce «Genitivo<sup>2</sup>» nel GDLI e quanto scrive Leonardo Salviati nel secondo volume degli *Avvertimenti della lingua sopra il Decamerone* (Napoli 1712): «Dal genera-

per cui la persona dello scrivente appare subordinata, anche da un punto di vista grammaticale, al soggetto che patisce l'azione (il testo).<sup>87</sup> La costruzione genitiva è usata regolarmente in riferimento a David, l'autore primo dei *Salmi*, e compare nei titoli delle riscritture con apporti originali significativi come i *Salmi penitenziali di Luigi Alamanni* e i *Salmi di messer Bernardo Tasso*; essa ricorre inoltre nei titoli che indicano categorie di genere, come le "lagrime" (*Le pietose lagrime di penitenza di Gio. Paolo Castaldini; Lagrime penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de' sette salmi penitenziali di David profeta. Del Reverendo D. Germano Vecchi*), la "parafrasi" (*Della parafrasi poetica del reverendo D. Gabriel Fiamma, sopra Salmi libro primo*), le "canzoni" (*Del s. Antonio Sebastiano Minturno vescovo d'Ugento. Canzoni sopra i Salmi*) o i "sonetti" (*I sette sonetti penitenziali del clarissimo signor Francesco Bembo*). L'uso dell'agente è invece riservato, di norma, alle traduzioni e alle riduzioni, in titoli quali *I sette salmi penitenziali. Tradotti da Cornelio Cattaneo; Psaltero di Davide in ottava rima, tradotto per m. Innocentio Ringhieri Gentilhuomo Bolognese* e *Li sette salmi penitenziali di David in verso heroico, con spirituali concetti ridotti per Agostino Cesareo*. La percezione del traduttore quale figura subordinata emerge quindi in modo singolare e ancor più eloquente nel titolo, sicuramente d'autore, *Il sacro libro de Salmi in rima thoscana per Rinaldo Corso*: in questo caso, la preposizione «per» non è imposta da un costrutto passivo (benché si possa sottintendere il participio "tradotti"), ma sembra scelta in modo specifico per evidenziare il ruolo subalterno del traduttore che si pone come un semplice tramite fra testo di partenza e testo d'arrivo.

### 2.1.2. L'oggetto della riscrittura.

La ricostruzione della prospettiva autoriale si può condurre da un'angolazione complementare a quella di stampo metodologico fin qui adottata, esplorando il rapporto tra autore e testo in relazione all'oggetto scelto per la riscrittura. La selezione tra un *corpus* testuale ingente qual è il *Libro dei Salmi*, una serie agile come i *Sette salmi* della penitenza o raggruppamenti di altro genere risponde in prima istanza a esigenze traduttive e letterarie, legate alla produzione di una versione poetica più o meno irta di difficoltà tecniche ed espressive; d'altronde, si potrebbe sospettare che dietro l'attenzione filologica per il libro biblico o la predilezione tradizionale per il Settenario agostiniano si celino motivazioni di ordine confessionale, nel primo caso filo-riformate e nel secondo allineate con l'ortodossia cattolica. Il sospetto sembra trovare conferma di fronte a episodi eclatanti come quelli di Varchi e Pascali, l'uno

re, quella [desinenza] nominan genitivo che par propria del possedere, e hannola per la seconda» (p. 32).

<sup>87</sup> Cfr. la voce «Agente» nel GDLI.

accademico fiorentino vicino allo spiritualismo valdesiano e l'altro esule militante nelle file del calvinismo ginevrino, oppure, sul versante opposto, davanti all'esempio di autori inequivocabilmente schierati in difesa del credo romano, tra i quali spicca la figura dell'inquisitore generale di Novara Domenico Buelli; tuttavia, non tardano le smentite, qualora si ricordino il Salterio di Rinaldo Corso, composto nel periodo cruciale della conversione romana e dell'implicita abiura di ogni trascorso riformato da parte dell'autore,<sup>88</sup> o le *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno, al tempo vescovo impegnato nei lavori conciliari e, quindi, nella missione pastorale mirata al ristabilimento della supremazia cattolica; altrettanto problematica è, per ragioni inverse, la posizione di Laura Battiferri, autrice di *Sette salmi penitenziali* non immuni da suggestioni luterane. Il quadro appare dunque estremamente screziato, tanto da scoraggiare schematizzazioni su base dottrinale che, se estese al di là delle esperienze individuali o di singoli ambienti, rischiano di falsare le motivazioni ideali di ciascun versificatore. Una riflessione di carattere generale si potrà quindi svolgere, con maggiore prudenza, sugli elementi legati al processo di riscrittura da un punto di vista testuale, lasciando all'esame delle singole opere eventuali osservazioni su risvolti spirituali peculiari.

#### 2.1.2.1. *Versioni metriche del Libro dei Salmi.*

Le versificazioni integrali del *Libro dei Salmi* sono nel complesso poche e, almeno nella metà dei casi, incompiute: gli unici Salteri completi sono quelli di Ringhieri (ottava rima), Corso (terza rima) e Pascali (metri diversi); annunciati ma non conclusi sono invece quelli di Minturno (canzoni), Gonzaga (canzoni-ode) e Fiamma (metri diversi); problematica risulta quindi la traduzione di Varchi (metri vari), che consta di soli 61 salmi selezionati tra il primo e il 150 e che costituirebbe comunque un ciclo finito ispirato al *Libro dei Salmi*.<sup>89</sup> La relativa rarità di queste riscritture si può spiegare senz'altro con il carattere oneroso dell'impresa che comportava un alto dispendio di tempo e di fatica, tanto maggiore quanto più complessa era la veste metrica prescelta. Osservando il dato formale, si può notare infatti che, a eccezione dei *Salmi* di Pascali – dietro ai quali vi era la forte motivazione di creare un libro di culto analogo ai Salteri calvinisti d'oltralpe –, nessuna delle trasposizioni in metri lirici o in metri lirici e narrativi è estesa a tutti i 150 testi: lo sono, non a caso, solo quelle di Ringhieri e di Corso, composte in forme strofiche a schema fisso

<sup>88</sup> Romei, *Corso (Maccone), Rinaldo*, p. 689.

<sup>89</sup> Per i dettagli delle *Canzoni* di Minturno e dei salmi tradotti da Gonzaga, Fiamma e Varchi si rimanda alle tavole sinottiche in appendice. Un'edizione critica e commentata dei *Salmi* di Varchi, tuttora inediti, è in preparazione a cura di chi scrive: si veda Pietrobon, *Per l'edizione dei Salmi tradotti*.

(ottava e terza rima) e dalla formula sillabica più semplice (soli endecasillabi) che, a differenza di forme aperte come la canzone o la canzone-ode, non richiedono uno sforzo ulteriore di elaborazione metrica. A riprova di ciò, interviene il caso di Varchi il quale, pur lasciando intuire la volontà di ridurre in versi l'intero Salterio, traduce senza interruzioni i Salmi 1-43, ma poi sembra dimostrare segni di stanchezza o di impazienza, iniziando a saltare porzioni sempre più ampie di testo (il divario più eclatante è quello tra il Salmo 64 e il Salmo 94) per arrivare con più agilità alla conclusione del *Libro*. Mentre per Varchi non disponiamo di dichiarazioni d'autore che ci consentano di uscire dal campo delle ipotesi circa il progetto definitivo dell'opera, per Minturno, Gonzaga e Fiamma siamo in possesso di annunci precisi. Il disegno di Minturno è rivelato da Domenico Pizzimenti nella postfazione alle *Canzoni sopra i Salmi* e ai *Sonetti* del 1561:

Se 'l compositore di queste canzoni conoscerà la sua fatica esser grata al mondo,  
e far quel profitto, ch'egli di lei desidera in altrui, seguirà la cominciata impresa,  
e con l'aiuto disopra compierà lo Salterio, e noi piacendo a Dio ve 'l daremo a leggere.<sup>90</sup>

Anche Gonzaga aveva affermato a più riprese il suo intento, dall'avviso *A' lettori nei Ragionamenti*, dove si proponeva «col tempo di sodisfar in altre maggiori cose»<sup>91</sup> il suo pubblico, fino all'avviso dell'edizione del '68, in cui pubblicando appena 27 salmi ribadiva strenuamente quella «promessa» di troppo ardua realizzazione.<sup>92</sup> Fiamma afferma quindi il proprio proposito nella *Esposizione* al sonetto XXV delle *Rime spirituali*, testo dalla chiara valenza metapoetica che introduce quasi in forma di proemio il Salmo 1:<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. G1v.

<sup>91</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, c. \*\*iiv.

<sup>92</sup> «Vedi benignissimo lettore, ch'io comincio a pagarti l'obbligo, ch'io tengo teco intorno la promessa, che due anni sono ti fece Cesare per me ne' miei ragionamenti sopra i sette Salmi; e ciò fu di darti tutti i Salmi del gran David tradotti in questa nostra lingua d'Italia. Ma perché la fatica è grande, difficile, et laboriosa, et però ricerca lunghezza di tempo, et molto studio. Quindi mi son venuto imaginando che dandogli così a poco a poco, fin che piacendo al S<i>ignor Nostro Giesù, in tutto havrò sodisfatto dell'obbligo, ch'io da me stesso mi son già messo teco; mi sarebbe riuscita la cosa benissimo senz'impedimento de' miei studij. Hor te ne do ventisette, fra quali ci intravengono anco i sette, ch'un'altra volta havesti, et questo ho fatt'io, perché dovendosene far molti tomi, non si desiderino quei sette senza i ragionamenti, né si habbi per me nell'avenire ad haver altro che fare se non metterne fuori de' composti nuovamente» (Gonzaga, *Salmi di David*, c. \*5r-v).

<sup>93</sup> Il sonetto è uno dei luoghi in cui l'autore dichiara la sua poetica davidica, improntata al principio della «grave leggiadria», contrapponendo topicamente la dolcezza degli «accen-

Mentre l'auttor d'intorno allo studio de' Salmi di David stava con diligente attenzione occupato, e considerando, quanto quel divino auttore sia grande e nella profetia, e nella poesia; andava cercando d'imitar qualche suo spirito in queste sue poesie, che tuttavia allhora veniva scrivendo. Ma, perché vedeva, che a volere scriver di quella maniera gli era necessario d'haver lo spirito suo; fece questo sonetto: nel qual dice, che, se non ha tanto spirito, quanto gli sarebbe di mestiero per potere scrivere, e partorir di quei pretiosi frutti, che già uscirono dall'ingegno divino di quel profeta; almeno desidererebbe d'haver tanta gratia, che felicemente potesse tradurre di Ebreo in questa nostra Toscana favella i Salmi, già da lui composti. E cominciò a tradurne alcuni, de' quali ha voluto porre il primo nel fine del presente commento, per dar qualche gusto di quanto desidererebbe fare in tutti gli altri [...]. E confida di far qualche cosa, se egli viverà il tempo, che secondo il corso naturale viver potrebbe.<sup>94</sup>

La traduzione è presentata come un'attività più adeguata alla topica inferiorità del poeta moderno, che teme (con una studiata *petitio modestiae* riferita alle *Rime spirituali*) di non avere sufficiente «spirito» per rivestire il ruolo creativo di autore al pari di David; pertanto (ed ecco l'annuncio) egli rende noto il suo progetto di «tradurre» i *Salmi*, opponendo tale esercizio alla “composizione” davidica dei testi («già da lui composti»). A seguire, Fiamma propone la riscrittura del primo salmo, anch'essa commentata, avviando idealmente l'opera che prenderà un corpo ben più definito nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro Primo*, la cui edizione si può considerare, sulla base di questo indizio e in assenza di ulteriori dati, posteriore al 1570. L'idea di una parafrasi lirica corredata da un apparato esegetico poderoso e denso di richiami scritturali, patristici e letterari trova nella propria mole una ragione evidente della mancata conclusione del ciclo salmodico, che secondo le parole dell'autore doveva essere scandito in cinque volumi corrispondenti ai cinque libri del *Sefer Tehillim*.<sup>95</sup> Nell'ultima nota della *Parafrasi*, si legge:

ti» di David alla propria raucedine; si noti l'effetto di rovesciamento della *raucedo* davidica postulata da Petrarca in *Fam. X IV 31-32*: «Perché non ho del Re cortese, e santo, | Che morto pianse il suo nimico fiero, | Lo spirto acceso, e 'l cor puro, e sincero, | E gli accenti soavi, e 'l dolce canto? || Che mille ardenti fiamme in ogni canto | Accenderei d'amor celeste, e vero; | E del gran nome, ond'io salute spero, | Udir farei con frutto il pregio, e 'l vanto. || Ma, lasso, l'alma ho fredda, e 'l cor di smalto, | Roca la voce; onde son pien di scorno, | E del duol quasi mi disosso, e scarno. || Or chi mi dona un stil leggiadro, et alto, | E tal virtù, ch'io possa almen un giorno | Quel, ch'intese il Giordan, scriver su l'Arno?» (pp. 84-85).

<sup>94</sup> Fiamma, *Rime spirituali*, pp. 84-85.

<sup>95</sup> I cinque libri in cui si articola il *Sefer Tehillim* comprendono rispettivamente i Salmi 1-41 (Libro I), 42-72 (Libro II), 73-89 (Libro III), 90-106 (Libro IV), 107-150 (Libro V). La fine dei primi quattro libri è segnalata da una dossologia o espressione formulare di lode a



Sono stati alcuni Hebrei, che nella lingua loro hanno fatto il medesimo partimento, i quali ha voluto in questa parte imitare l'Auttoe di queste Parafrafi. E, rendendo gratie al Signore, che l'ha condotto al fine di questo libro, già s'apparecchia a seguir il secondo co 'l favore di S. Maestà.<sup>96</sup>

#### 2.1.2.2. *Versioni metriche e libere riscritture dei Sette salmi penitenziali.*

La materia più frequentata dai versificatori è senz'altro quella del canone agostiniano che riunisce sotto il nome di *Sette salmi*, poi detti "penitenziali", i Salmi 6, 32, 38, 51, 102, 130, 143. La serie è riproposta in 20 riscritture, con una continuità pressoché ininterrotta dagli ultimi decenni del XV secolo alla fine del Cinquecento: alla versione pseudo-dantesca e a quella, pubblicata anonima, di Saviozzo, seguono i rifacimenti di Benivieni (1505), Alamanni (1525), Battiferri (1564), Gonzaga (1566), Arnigio (1568), Cattaneo (1568), Orsilago (1568),<sup>97</sup> Turchi (1568), Buelli (1572), Vecchi (1574), i *Sette salmi* dell'antologia *Giardinetto, detto il sole* riediti da Tintinnassi (1583), i *Salmi penitenziali* di Ancarani (1588) e di Cesari (1590), le *Lagrima* di Scipione di Manzano (1592), i *Sette salmi* di Badoer (1594), le *Lagrima* di Grillo (1594), i *Salmi penitenziali* di Agostini (1595) e i *Sette sonetti penitenziali* di Francesco Bembo (1596). La brevità della sequenza penitenziale, che si pone quasi in rapporto di 1:20 rispetto al *Libro dei Salmi* (7 testi contro 150), invogliava senz'altro gli autori a cimentarsi in una traduzione o un rifacimento non troppo onerosi (di «picciola operetta» e di «operina» parlano Germano Vecchi e Gaspare Ancarani), inducendoli talvolta a scegliere questa prova come esordio della loro carriera poetica o come avvio della produzione di carattere sacro: si ricordi, tra gli altri, Cornelio Cattaneo che definisce i suoi salmi «il primo parto, et frutto del mio debile intelletto»<sup>98</sup> o Laura Battiferri che si accosta ai *Salmi penitenziali* «non volendo far più lunga dimora co' poeti e co' filosofi».<sup>99</sup> Un fattore determinante nella fortuna di tale filone è da ricercare inoltre nella conoscenza diffusa di questi

Dio (Salmi 41:14, 72:18-20, 89:53, 106:48) che risulta, in tre casi su quattro, non integrata al testo del relativo salmo; il libro finale non riporta invece formule conclusive, poiché il Salmo 150 è considerato esso stesso una dossologia dell'intero Salterio. La suddivisione, che pone alcuni problemi significativi di carattere filologico, richiama quella dei cinque libri della *Tôrâb* e sembra trarre origine da esigenze legate all'adorazione pubblica, come dimostrerebbe il carattere liturgico delle dossologie (Sarna, *Psalms, Book of*, pp. 665-666).

<sup>96</sup> Fiamma, *Rime spirituali*, p. 226.

<sup>97</sup> La prima edizione dei *Salmi penitenziali* di Orsilago, a oggi non pervenuta, fu impressa nel 1546 da Anton Francesco Doni, secondo una notizia contenuta nei *Marmi*: cfr. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, p. 244n.

<sup>98</sup> Cattaneo, *I sette salmi penitenziali*, c. Aiiiir.

<sup>99</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 33.



testi per il loro impiego nelle cerimonie liturgiche di espiazione: il settenario salmodico era recitato, infatti, «nei venerdì di Quaresima dopo le Lodi, il mercoledì delle Ceneri per il rinvio dei penitenti, il Giovedì Santo per la loro riconciliazione», ma anche in occasione dell'estrema unzione, nella benedizione dei cimiteri e come penitenza dei chierici promossi agli Ordini minori.<sup>100</sup> È naturale, dunque, che gran parte delle versificazioni dei *Salmi penitenziali*, a cominciare dalle versioni anonime di fine Quattrocento e del *Giardinetto*, nasca con l'intento di offrire ai fedeli uno strumento utile alla preghiera e all'esercizio della devozione individuale nonché, più raramente, di quella comunitaria: Girolamo Benivieni indirizza i propri salmi alla comunità monastica delle Murate di Firenze con lo scopo di «excitare per questo modo, ciò è mediante la loro [*scil.* dei Salmi] lectione, ad maggiore spirito et fervore»;<sup>101</sup> Laura Battiferri e Germano Vecchi, come si è detto, compongono i loro versi soprattutto per il canto e la recitazione; Luigi Alamanni, alludendo in forma più sfumata alla scrittura come mezzo di riflessione spirituale, scrive: «mi misi con quella più divotione, che Dio mi diede a scrivere i presenti Salmi penitentiali»;<sup>102</sup> Bartolomeo Arnigio, nel giustificare la sua prima opera di poesia sacra, si riferisce ai *Salmi penitenziali* e alle *Rime sacre et spirituali* come al «suono delle preghiere mie sparse per incamminarmi alla strada del Cielo, et per conseguir il perdono de' miei delitti»;<sup>103</sup> in modo più netto, Francesco Turchi attribuisce uno spiccato carattere liturgico alla propria traduzione in endecasillabi sciolti – la sesta e ultima tra le riscritture italiane dell'antologia –, associandola già nel titolo alle «orationi appropriate a' sette peccati mortali»<sup>104</sup> e corredandola, oltre che delle preghiere *contra vitia*, di una serie non trascurabile di litanie e altre orazioni tra cui spicca la versione, anch'essa in sciolti, del Salmo 70: il legame tra versificazione dei Sette salmi e apparati devozionali è sancito in modo inequivocabile, almeno nell'edizione 1572,

<sup>100</sup> Innocenzo III, *Commento ai sette salmi penitenziali*, p. 46.

<sup>101</sup> «Et però havendo io a questi giorni per uno quasi honesto ocio tradocti in lingua fiorentina | et secondo che loro sono in el primo et proprio fonte etiam in versi raccolti quelli septe hymni | o vero soliloquii di David | che communemente sono decti Psalmi penitentiali m'è piaciuto destinarli alle vostre charità | come a quelle lequali io desideri excitare per questo modo | ciò è mediante la loro lectione ad maggiore spirito et fervore | et così muovere consequentemente et infiammare el cuore vostro a desiderio di attingere col vaso delle orationi da el fonte della divina bontà quello vivo sempre et nutritivo loro liquore | per el-quale così da voi attinto et per le piaghe del vostro Sposo in ella famelica mia anima derivato io possa in qualche modo vivere et substentarmi della gratia di Dio» (Benivieni, *Psalmi penitenziali di David*, pp. 1-2).

<sup>102</sup> Alamanni, *Opere toscane*, I, p. 419.

<sup>103</sup> Arnigio, *I sette salmi della penitentia*, c. A3v.

<sup>104</sup> Il titolo completo della sezione è *Salmi penitentiali con l'orationi appropriate a' sette peccati mortali, tradotti semplicemente in versi sciolti secondo il sentimento della parola dal P. Francesco da Trivigi dell'ordine Carmelitano* (ed. 1568).

dalla rubrica «Il fine de' Salmi penitentiali di F. Francesco da Trivigi» che compare non alla fine del Salmo 143, ma dopo l'ultima «oratione».<sup>105</sup> Il tema devoto della penitenza, che implica di necessità l'esplorazione dei recessi dell'anima attraverso il dialogo con sé e con Dio, è trattato dagli autori con un'attenzione nel complesso costante per il fatto letterario, tanto che le ragioni di ordine spirituale si congiungono senza fratture a quelle di ordine poetico; il diverso grado di abilità e consapevolezza letteraria determina quindi il rapporto effettivo tra le due sfere, con risultati anche di forte disparità, ma orientati complessivamente in una direzione comune.

Di particolare interesse risulta quindi l'incrocio del settenario penitenziale con altri settenari, primi fra tutti quello dei vizi capitali e quello delle virtù teologali e cardinali. La tradizione che considera i Salmi penitenziali dei *remedia* contro i sette vizi risale almeno all'epoca medievale,<sup>106</sup> ma è ripresa con evidenti scopi di disciplinamento devozionale nelle versificazioni salmodiche di età posttridentina; questa lettura emerge dalle prefazioni e da apparati iconografici predisposti appositamente per favorire la meditazione e l'esercizio di penitenza. L'esempio più raffinato è quello dei *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali, et sopra i sette salmi penitentiali del re David* di fra' Bonaventura Gonzaga, editi da Gabriele Giolito (1566). I "ragionamenti" sono sette dialoghi dedicati ciascuno all'analisi di un vizio capitale: dopo aver definito ed esaminato insieme a Tullio il singolo vizio, Cesare – l'interlocutore più anziano – recita il salmo corrispondente, introducendolo con il relativo «argomento». Nella stampa, il testo delle traduzioni metriche è preceduto da un'incisione – tratta dal repertorio iconografico destinato alla Bibbia di Giolito –<sup>107</sup> che rappresenta una scena dell'Antico o, in un solo caso, del Nuovo Testamento relativa al peccato considerato; a questa serie figurativa ne corrisponde un'altra, abbinata alle *Parafrasi* in prosa, che raffigura in modo speculare sette scene bibli-

<sup>105</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (1572), p. 113.

<sup>106</sup> Si pensi, uno per tutti, a Innocenzo III che nel prologo del *Commentarium in septem Psalmos poenitentialis*, composto durante la Pasqua del 1216 o, secondo Hurter, a cavallo tra il 1203 e il 1204 (Innocenzo III, *Commento ai sette salmi penitenziali*, pp. 39-40), scrive: «Sed ad commendationem septem poenitentialium psalmorum ista sufficiant, de quibus nonnulla in eorum expositione tanguntur, hoc addito, quod ideo poenitentialis psalmi septenario sunt numero comprehensi, ut peccata quae sub hoc numero praevaricando committimus, sub eodem numero poenitendo deleamus. Septem enim sunt vitia principalia, ex quibus universa peccata nascuntur, videlicet inanis gloria, ira, invidia, acedia, avaritia, gula, luxuria» («Ma per sottolineare l'importanza dei sette salmi penitenziali bastino queste cose, alcune delle quali sono trattate nella spiegazione di essi; aggiungiamo che i salmi penitenziali sono compresi nel numero di sette affinché i peccati che in tal numero abbiamo commesso con la trasgressione, in ugual numero li cancelliamo con la penitenza. Sette infatti sono i vizi principali, dai quali derivano tutti i peccati, e cioè: vanagloria, ira, invidia, accidia, avarizia, gola e lussuria») (Innocenzo III, *Commento ai sette salmi penitenziali*, pp. 62-63).

<sup>107</sup> Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*, pp. 226-230.

che (riprese tutte, tranne una, dai Vangeli) volte a illustrare le sette virtù. Due anni dopo, Francesco Turchi connoterà la propria sezione antologica dei *Salmi penitentiali: con l'orationi appropriate a' sette peccati mortali* con un nutrito apparato di orazioni (una «per prepararsi a dire con divotione i sette salmi Penitentiali», sette indirizzate contro i vizi, una conclusiva «per ottenere i doni delle virtù») e Cornelio Cattaneo, optando per una variante che non coinvolge direttamente i peccati capitali, dedicherà ampio spazio nel suo *Proemio* alla descrizione della penitenza come una «scala, per la quale l'huomo, il qual è desideroso di salir a beni di vita eterna, bisogna ch'ascenda, la qual scala ha sette gradi, che corrispondono a que' sette salmi, gli quali sono da santa chiesa penitentiali chiamati».<sup>108</sup> Più complessa è la giustificazione del numero sette effettuata da Domenico Buelli nel *Proemio* ai suoi *Salmi* (1574), dove il settenario penitenziale è accostato ai sette doni dello Spirito Santo, alla settimana della Creazione, alle sette età del mondo, alle sette età dell'uomo e, infine, «ai sette peccati mortali»;<sup>109</sup> ricordiamo, per inciso, che anche Girolamo Benivieni aveva correlato i sette salmi al «septennario della vita presente», rinviando però a una condizione di peccato generale propria della «nostra vita mortale» e non ai vizi capitali.<sup>110</sup> Una dissertazione altrettanto ricca, rispondente in realtà a uno sfoggio di virtuosismo letterario più che a una volontà di disciplina ascetica, è quella di Marcantonio Nicoletti in apertura delle *Lagrima della penitenza di David* di Scipione di Manzano (1592): l'erudito friulano intesse una elaborata

<sup>108</sup> Cattaneo, *I sette salmi penitentiali*, c. 8v. Sul tema della scala, cfr. Baschet, *Vizi e virtù*, pp. 731-732 e il pregevole volume Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge*.

<sup>109</sup> «Et in numero son sette per cinque cagioni. Prima per i sette doni dello spirito santo; per inspiration de' quali il peccator si dispone, et s'incamina al pentimento de' suoi falli. La seconda per i sette giorni numerati da Mosè; in ispatio de' quali Iddio creò tutte le cose visibili, et invisibili, et poi si riposò [...]. La terza per le sette età, nelle quali è distinto il mondo, ove non si ritrova altro che fuggitivi beni, et pianto continuo [...]. La quarta è per le sette età dell'huomo [...] Et finalmente son sette, perché si leggono in salubre rimedio de' sette peccati mortali: Onde le più volte s'impongono ai penitenti che si confessano, in sodisfattione delle colpe loro» (*Proemio*, pp. v-vi. Nella dedica e nel *Proemio*, la numerazione delle pagine e i numeri di registro sono quasi del tutto assenti: l'ordinamento in numeri romani indicato qui e nelle citazioni successive si riferisce esclusivamente al *Proemio*). Sull'origine dei sistemi paralleli di settenari, Carlo Delcorno ricorda l'influenza dello *Speculum Beatae Mariae Virginis* di Corrado di Sassonia (Delcorno, *Exemplum e letteratura*, p. 199 e i riferimenti a p. 220n). Sull'impiego del settenario gregoriano tra Medioevo e Rinascimento, cfr. Rusconi, *L'ordine dei peccati*, pp. 32-33, 43.

<sup>110</sup> «Et sono epsi psalmi penitentiali septe: perche tutto quello che l'huomo peccando commette in el septennario della vita presente: ciò è | in el corso de septe suoi giorni | o vero età (che in tante è | divisa epsa nostra vita mortale) si purga mediante la contritione et remette in virtù della humile et devota Psalmodia di epsi septe hymni | o vero psalmi preducti» (Benivieni, *Psalmi penitentiali di David*, p. 3).

disquisizione sul tema del sette, raccordando le sette «domande» di Cristo sulla Croce (paragonate alle stelle dell'Orsa minore) ai *Sette salmi*, «lumi della prima grandezza» tra i canti di David, «quasi sette invitti propugnacoli contra i sette nemici della Città di Dio».<sup>111</sup> Un'aderenza precisa alla tradizione devota del settenario dei vizi si osserva invece nell'edizione Tintinnassi dei *Sette salmi* del *Giardinetto* (1583), nei *Sette salmi penitenziali* di Agostini (1595) e nei *Sette sonetti penitentiali* di Francesco Bembo (1596): queste raccolte presentano tutte un apparato di incisioni raffiguranti allegorie più o meno complesse dei singoli peccati, assai distanti per concetto e fattura dalle vignette giolittine. L'edizione di Agostini – un autentico libriccino di devozione quotidiana, paragonabile a un libro d'ore – si caratterizza per uno specifico apparato di tavole di impronta “catechistica” che propongono *Le tentazioni del demonio*, ovvero i sette peccati mortali con i vizi derivanti da essi (i «rami ovvero figliuoli loro») insieme a due elenchi riassuntivi dei settenari di vizi e virtù, rubricati sotto la dicitura «Angelus malus»/«Angelus bonus»; degni di nota sono anche i paralleli *Septem psalmi misericordiarum* di Girolamo Faggiuolo, corredati delle traduzioni italiane di Francesco Panigarola e di una serie di incisioni raffiguranti «le sette opere della misericordia corporale», ovvero i sei atti di giustizia imputati ai salvati nel giudizio finale (*Mt* 25:35-36) e l'atto di pietà effettuato da Tobia nel seppellire i morti (*Tb* 12:12).

### 2.1.2.3. Altre riscritture di salmi.

Accanto alle versioni e ai rifacimenti metrici del *Libro dei Salmi* e dei *Sette salmi penitenziali*, esiste un gruppo meno folto e abbastanza eterogeneo di riscritture che propongono sequenze diverse di salmi o sono composte come testi autonomi i quali, senza prescindere da riferimenti più o meno puntuali ai testi biblici, risultano liberi da vincoli di aderenza alla fonte scritturale.

<sup>111</sup> «Le sette sopracelesti dimande, Illustrissimo, et Reverendissimo Monsignore, con lequali il Signore ci insegnò a sollevar la mente sopra noi medesimi, sono a punto le sette stelle della Tramontana de' fedeli, al cui lume i naviganti nel mar della Santa Chiesa, portando in Christo ricchissime et eterne merci, pervengono al porto della salute. Doppo queste tra infinite orationi de Padri antichi, quasi stelle nel firmamento Ecclesiastico, splendono eccelsamente i cento e cinquanta Salmi del Profeta Reale; ma tra questi, a guisa di lumi della prima grandezza privilegiati di maggior titolo, si ammirano quei sette dalla Scuola Theologica, detti Penitentiali, perché accompagnati con la penitenza, sono quasi sette invitti propugnacoli contra i sette nemici della Città di Dio, ne i quali certamente, come in giorno settimo benedetto, et santificato da Dio, sente l'anima un vero riposo, et come in seminario ripieno di ogni pienezza di gratia, terminando ogni suo pensiero a guisa del Cielo cinto di sette cerchi, si restringe tra questi sette Hinni d'un Pindaro veramente celeste, con speranza certissima, che si come il parto settimestre è felice, così felicemente in questo settenario ella si partorirà la felicità interminabile» (Manzano, *Le lagrime della penitenza*, pp. 3-4).

Gli autori che traspongono serie di salmi distinte dal libro biblico e dal canone penitenziale sono essenzialmente tre: Girolamo Benivieni, Gabriele Fiamma e Bernardo Del Bene. Le *Opere* di Benivieni ospitano un ciclo ternario che include i Salmi 74, 66, 100. Fiamma pubblica, nell'edizione adespota a celebrazione della vittoria cristiana di Lepanto, i Salmi 148-150, 96, 124, 129: il mutato ordinamento dei testi rispetto all'ipotesto biblico è una spia significativa della volontà autoriale di rielaborare la fonte anche a livello macrotestuale, dando vita a sequenze innovative che trovano la loro ragion d'essere in motivazioni interne alla raccolta d'autore. Accidentale risulta invece la selezione dei salmi di Del Bene, come spiega nella prefatoria all'edizione postuma il nipote Piero («dopo molte et molte persecuzioni et violenze fattegli da gl'Heretici così nella sua persona, come ne libri, et scritti suoi, quali ei teneva sopra ogni tesoro carissimi, veggendosi per viva forza cacciato dal proprio albergo [...] rende l'anima a Dio»)<sup>112</sup> e come lascia intuire lo stesso autore nella sua epistola («questi pochi salmi che mi son rimasti non so come, in questi miei frangenti»):<sup>113</sup> i salmi superstiti sono i numeri 1, 2, 6, 103, 104, 143, 145; si tratta, verosimilmente, di traduzioni a uso privato, realizzate come esercizi letterari e devoti non destinati a progetti di pubblicazione definiti.

Composizioni autonome, ispirate alla materia salmodica ma libere nell'*inventio* e nella rielaborazione del testo di partenza, sono invece i *Salmi* di Bernardo Tasso e gli otto salmi delle *Rime sacre, et penitentiali* di Bartolomeo Arnigio, che trovano un modello comune nei *Psalmi penitentiales* di Petrarca, ripresi in citazioni e rificamenti puntuali o riscritti integralmente. Considerevole autonomia dimostrano anche *Le pietose lagrime di penitenza* di Giovanni Paolo Castaldini, nelle quali i punti di contatto con l'ipotesto biblico sono ridotti al minimo, in favore di una generale ripresa di toni e movenze del lamento penitenziale; un carattere analogo si riscontra quindi nel "salmo" per Giovanni d'Austria di Rocco Benedetti (scritto in latino e quindi volgarizzato) e nelle due canzoni di Giorgio Colonna veneziano, composti per commemorare eventi di rilevanza straordinaria quali il trionfo leantino e la fine della pestilenza veneziana del 1575-77: il modello dei *Salmi* è dunque attualizzato a ricordare due "liberazioni" eccezionali e, nel caso di Colonna, a invocare la protezione divina sulla città.<sup>114</sup> Un caso unico è infine quello della versificazione delle omelie sui *Sette salmi penitenziali* di Francesco Visdomini – predicatore di spicco, lodato da Federico Borromeo nel *De sacris nostrorum temporum*

<sup>112</sup> Del Bene, *Alcuni salmi di David*, c. Aiiir.

<sup>113</sup> Del Bene, *Alcuni salmi di David*, c. Aivv.

<sup>114</sup> Sulla dimensione corale della spiritualità veneziana, che integra reciprocamente «senso della religione e senso dello stato», e la centralità delle pratiche di penitenza messe in atto durante gli anni della pestilenza sulla scia delle indicazioni di Carlo Borromeo, cfr. Preto, *Peste e società a Venezia nel 1576*, pp. 76-89. Per un inquadramento più ampio dell'epidemia di peste a Venezia, cfr. almeno *Venezia e la peste. 1348-1797*.

*oratoribus* (Milano 1632) –<sup>115</sup> a opera di Vitale Vitali, ideata come una riscrittura “di secondo grado” che sostituisce all’oggetto salmodico il «soggetto delle prediche» e propone una versione diffratta della fonte biblica, mediata dall’esegesi omiletica e orientata principalmente a scopi devozionali e pastorali.

## 2.2. *Il libro salmodico.*

Nel tentativo di ricostruire la fisionomia del libro di salmi in versi nel Cinquecento italiano, è inevitabile esordire con un richiamo alla centralità che la stessa nozione di “libro” assume non solo nell’ambito, cronologicamente esteso, della cristianità – il cui fondamento emblematico sono τὰ βιβλία, “i libri” dell’Antico e del Nuovo Testamento, saldati progressivamente in un canone e in un oggetto-libro unitario indicato non più da un plurale, bensì dal collettivo “Bibbia” – ma anche in territori di rilevanza peculiare nel XVI secolo come la lirica (divisa tra «chierici e laici», secondo la lezione sempre attuale di Dionisotti) e, *çela va sans dire*, la stampa. Nel secolo del petrarchismo senza pudore (diremmo parafrasando Quondam),<sup>116</sup> il libro di poesia per eccellenza è appunto quello di Petrarca, recepito significativamente sotto il titolo di *Canzoniere* invece che di *Rerum vulgarium fragmenta* e sottoposto a sostanziali fraintendimenti strutturali<sup>117</sup> che emergono con evidenza massima nella spregiudicata operazione esegetica di Alessandro Vellutello; l’*imitatio* poetica dà luogo a una larghissima diffusione del “libro di rime” o “canzoniere”, oggetto

<sup>115</sup> Borromeo, *De sacris nostrorum temporum orationibus*, pp. 36-37. Luke Wadding (Wadding, *Scriptores ordinis minorum*, p. 138) informa di un’edizione delle *Homiliae in Psalmos Davidis, ac praecipue in septem Psalmos Penitentiales*, annunciata come imminente dall’editore Bernardino Serafino nella dedicatoria delle *In sacrosanta (quae vocant) de Adventu, et de Quadragesima, Evangelia, nec non, et Catechismum Romanum homiliae* (Venezia, Erede di Girolamo Scoto, 1576); la notizia si legge in Parisiani, *Franceschino Visdomini da Ferrara*, p. 441. Su Franceschino Visdomini, cfr. Michelson, *The Pulpit and the Press in Reformation Italy* e la bibliografia ivi contenuta.

<sup>116</sup> Nell’*Introduzione (e qualcosa d’altro)* al volume *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, si legge: «se il secolo senza poesia si presenta oggi come stracolmo di tanta e tanto diversa poesia, il secolo malato del petrarchismo dispiega una di nuovo affollata galleria di petrarchisti, finalmente risanati, e – quel che più conta – senza più complessi di essere e di apparire come tali» (*Il libro di poesia dal copista al tipografo*, p. II).

<sup>117</sup> Cfr. *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, p. III. Guglielmo Gorni ricorda che nel Cinquecento «mancò [...] la coscienza dei “connettori intertestuali” del *Canzoniere*, che è acquisizione della critica moderna, e il portato di una più vigile, postmallarmeana, attenzione ai valori del significante: solo era percepita, nel corpo del libro, l’affinità tematica di pochi gruppi (i tre sonetti per la malattia di Laura, XXXI-XXXIII, e quelli sulle stesse rime, XLI-XLIII; i due dello specchio, XLV-XLVI; le tre canzoni-sorelle sugli occhi di Laura, LXXI-LXXIII, e nuclei analoghi)» (Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, p. 118).

multiforme che instaura un confronto più o meno mediato – *in primis* dalla teorizzazione e dalle *Rime* bembiane, nonché dalle esperienze dei commentatori –<sup>118</sup> con le cose volgari di Petrarca e giunge a esiti così variegati da trovare una possibile definizione, secondo il cauto suggerimento di Gorni, solo in base alla presenza di un «qualche intento di organizzazione interna della materia».<sup>119</sup> Gian Mario Anselmi ha ricordato, del resto, come petrarchismo e «invenzione e sviluppo della stampa» corrano paralleli «alimentandosi reciprocamente in modo straordinario», tenendo desta la «somma» della duplice eredità del Petrarca “morale” e del Petrarca “poeta” «nel farsi delle pratiche scrittorie e nella consapevolezza della centralità del libro e della biblioteca».<sup>120</sup> Sulla portata della rivoluzione tipografica non occorre certo dilungarsi, ma basterà rievocarne il carattere di spartiacque epocale che scuote dalle fondamenta i meccanismi di fruizione e di circolazione del libro con ripercussioni eclatanti sulle modalità di lettura e con esse, come riassume efficacemente Ugo Rozzo, sulla storia delle idee:

Oggi è quasi impossibile cogliere il senso del passaggio da una cultura sostanzialmente ancora orale, come quella vigente nella prima metà del Quattrocento, ad una realtà nella quale la scrittura depositata nei libri a stampa continua a moltiplicarsi e consente non solo un allargamento importante della cerchia dei lettori, ma soprattutto la possibilità di “rileggere” i testi, di confrontare commenti ed interpretazioni diverse, anche sulle verità di fede. [...] nel giro di pochi decenni, si frantumò l’unità religiosa dell’Europa, mentre si rinnovarono – ed era sempre in gioco il “principio di autorità” – quasi tutte le scienze: dall’astronomia (Copernico-1543) alla medicina (Vesalio-1543), dalla metallurgia (Biringuccio-1540) alle tecniche minerarie (Agricola-1556), alle conoscenze botaniche e zoologiche (Gesner-1551/1587). Come verso la fine dell’Impero Romano il passaggio dal *volumen* al *codex* aveva segnato una trasformazione essenziale nella storia della civiltà europea, così il «novus genus scribendi», che mette a disposizione di molti *tanti libri in poco tempo a poco prezzo*, appare supporto indispensabile del cambiamento, anzi il nuovo “mezzo” diventa in sé “messaggio” di novità.<sup>121</sup>

In tali rivolgimenti, un posto di speciale rilievo spetta al libro religioso,<sup>122</sup> che segna l’atto di nascita dell’editoria italiana con i due *in folio* della *Bibbia delle 42*

<sup>118</sup> Cfr. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*. e Marino, *Il paratesto*.

<sup>119</sup> Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, p. 118.

<sup>120</sup> Anselmi, *L’eredità di Petrarca*, pp. 21-22.

<sup>121</sup> Rozzo, *Linee per una storia dell’editoria religiosa in Italia*, p. 25.

<sup>122</sup> Per una ricostruzione complessiva delle principali tipologie di libro religioso, cfr. *Il libro religioso*. Sui principali fenomeni dell’editoria sacra tra Venezia e il mondo riformato,



*linee* (1455 ca.), conservati ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana,<sup>123</sup> e innerva della sua presenza le diverse fasi del conflitto tra riformati e fautori della Chiesa di Roma divenendo il terreno di scontro, nonché il veicolo concreto di istanze contrastanti volte a promuovere la maturazione critica dei credenti o, al contrario, a imporre forme di controllo delle menti e delle coscienze che passeranno grottescamente anche attraverso libri (gli *Indici dei libri proibiti*) creati per correggere, censurare o, nel più spettacolare dei casi, purgare col fuoco libri considerati sovversivi o, a vario titolo, pericolosi.

Con una semplificazione preliminare, possiamo affermare che i libri di salmi in versi si collocano al crocevia delle due tipologie del *liber* petrarchista e del libro «spirituale», quest'ultimo inteso secondo la definizione, peraltro di tipo empirico e funzionale, proposta da Edoardo Barbieri:

opere [...] ascrivibili alla letteratura spirituale o di pietà, di argomento quindi religioso (e in particolare cristiano) ma non limitate alla teologia o alla liturgia, quanto piuttosto indirizzate alla formazione, alle pratiche di devozione, alla meditazione del fedele, laico o ecclesiastico che fosse.<sup>124</sup>

La casistica quanto mai ampia ed eterogenea della tradizione in esame si può inquadrare, a un livello generale da cui sarà necessario far discendere un'analisi assai più sfumata e complessa, in base a due linee di ricezione fondamentali del *Libro* (archetipico, e perciò imprescindibile anche quando non è oggetto integrale di riscrittura) *dei Salmi*: l'una, di matrice spirituale e liturgica, conforma il libro salmodico in base alle esigenze della preghiera, privilegiando l'elemento devoto su quello squisitamente letterario; l'altra, in cui agiscono modelli libreschi di derivazione prevalentemente laica, rivolge un'attenzione prioritaria al versante dell'*ars* e lascia sullo sfondo le istanze devozionali per dar vita a libri di poesia inseriti, seppur con diversa volontà o consapevolezza, nel dibattito lirico coevo. A ben guardare, entrambe le direttrici trovano la propria sorgente nell'ipotesi biblico e sembrano svilupparne principalmente un aspetto – la poesia o la preghiera – attualizzandolo in accordo con gli interessi e la formazione del singolo versificatore. Sarà opportuno quindi non sottovalutare l'influenza dello *status*, laico o ecclesiastico, degli autori sulle rispettive interpretazioni strutturali del libro salmodico: se è vero che nella repubblica delle lettere, rappresentata con buona approssimazione dalle Accademie e dai cenacoli letterari, la distinzione tra “laici” e “chierici” risulta pressoché inin-

cfr. almeno Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia*; Jacobson Schutte, *Printed Italian vernacular religious books*; Gilmont, *La Réforme et le livre*; *La Bibbia: edizioni del XVI secolo*.

<sup>123</sup> Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*, p. 7.

<sup>124</sup> Barbieri, *Fra tradizione e cambiamento*, p. 4.



fluente per il prevalere di una ricerca comune orientata, in particolare nella seconda metà del secolo, alla legittimazione e al rinnovamento del codice petrarchista,<sup>125</sup> è altresì un fatto che, indipendentemente da questi ambienti, un membro del *corpus* ecclesiastico fosse portato a sviluppare un approccio specifico al testo dei *Salmi* – mediato da un insieme di abitudini consolidate di lettura (mentale o, più spesso, ad alta voce),<sup>126</sup> meditazione e preghiera solo in parte comuni all’universo dei laici – che non poteva non riflettersi nella concezione complessiva, e di conseguenza nell’assetto, della raccolta: per l’uomo di chiesa, i *Salmi* rimangono comunque, prima di tutto, delle orazioni e la scelta più naturale risultava senz’altro quella di proporli come tali anche nella veste, talvolta solo in apparenza più “letteraria”, di traduzioni metriche. La coscienza poetica, la destinazione editoriale e, non da ultime, le contingenze storico-religiose (si pensi al *discrimen* marcato dal Concilio di Trento e alle alterne vicende degli Indici) giocheranno quindi un ruolo notevole nella selezione di determinati elementi o nel loro dosaggio in delicati equilibri di compresenza.

### 2.2.1. *Strutture di matrice devozionale.*

Le tipologie di libro salmodico riconducibili alla sfera devozionale riguardano la parte più consistente (almeno da un punto di vista numerico) della tradizione: il 60% delle raccolte dimostra infatti delle tangenze significative con logiche di strutturazione, e quindi di lettura del libro pertinenti alla preghiera e alla meditazione. Si tratta di modalità che non risultano necessariamente in contrasto con specifiche istanze di poetica – eclatante, a tale proposito, è l’esempio di Fiamma –, ma che riproducono nella forma-libro, come preciso suggerimento per il lettore, un approccio al testo tipico delle pratiche devozionali. Il modello più diffuso e maggiormente ripreso nell’arco del secolo è quello della raccolta di salmi non provvista di appendici, apparati esegetici o (tralasciando le dediche) di altri corredi testuali significativi: le riscritture metriche, relative a oggetti diversi come il *Libro dei Salmi*, il canone penitenziale o singoli salmi, mantengono una completa autonomia e costituiscono perciò una struttura “semplice”, sostanzialmente autosufficiente. Nel periodo postridentino, si afferma la pratica di aggiungere alcuni testi di corollario (preghiere, rime o altri apparati) che, di norma senza contendere la preminenza ai rifacimenti salmodici, conferiscono un corpo esplicito alla meditazione e guidino in forma più aperta i pensieri devoti del lettore. Un’inversione del rapporto gerarchico tra testo in versi e prosa di apparato si verifica invece in quei libri, fioriti non a caso tra la fine del Concilio e la svolta restrittiva seguita all’elezione di papa Gregorio XIII (1572), che inseriscono le versificazioni di salmi in tessuti prosastici poderosi

<sup>125</sup> Cfr. Tomasi, *Le ragioni del “moderno” nella lirica del XVI secolo*.

<sup>126</sup> Cfr. Petrucci, *Lire au Moyen Âge*; Parkes, *Leggere, scrivere, interpretare il testo*.

come dialoghi e autocommenti: queste prose indirizzano puntualmente (in alcuni casi davvero *ad locum*) il percorso di lettura, sminuzzando l'unità testuale in "particole" assimilabili con facilità anche dai "semplici", secondo il principio monastico della *ruminatio*,<sup>127</sup> e si pongono come veicolo ineliminabile per la comprensione del testo, implicando una pratica di lettura bidirezionale – dai versi alla prosa, e dalla prosa ai versi – che autorizza a parlare di autentici "prosimetri".

#### 2.2.1.1. *Libri di salmi a struttura semplice.*

La categoria strutturale che indichiamo con l'aggettivo "semplice" si caratterizza, come già detto, per un assetto testuale occupato dalle sole riscritture di salmi e prospetta una discreta eterogeneità, dovuta più alla varietà degli oggetti scelti per l'*imitatio* e alla conseguente diversità di modelli sottesi che a dati effettivi legati alla conformazione libresca. Al suo interno, è possibile individuare alcuni raggruppamenti in base a criteri cronologici e tematici: dapprima, i volgarizzamenti anonimi tardo-quattrocenteschi del settenario penitenziale, di carattere chiaramente popolare e ideati come sussidi per la preghiera quotidiana; quindi, le due versioni del Salterio (databili rispettivamente attorno e subito dopo il 1555) a opera di due laici, Ringhieri e Varchi, che dimostrano una comune sensibilità filologica nel recupero dell'archetipo biblico come modello di libro; da terza, la serie di rifacimenti devoti dei *Sette salmi* risalenti alla fine del secolo (1583-1596), tra cui si annoverano la ristampa dei salmi anonimi del *Giardinetto* e le opere di Cesari, Badoer e (unico laico) Francesco Bembo; infine, come un'isola di predominio secolare rivolta a eventi di attualità, le riscritture celebrative per Lepanto del vescovo Fiamma e del notaio Rocco Benedetti (1571) e le canzoni-preghiere di Giorgio Colonna per la fine della pestilenza lagunare (1577).

La traduzione dei *Sette salmi* dello Pseudo-Dante e quella, pubblicata anonima, di Saviozzo risultano equiparabili per tipologia e lunghezza e sono oggetto di numerose edizioni, soprattutto di area veneziana e fiorentina, a partire dal 1471 (lo stesso anno in cui Vindelino da Spira pubblicò, sempre a Venezia, la Bibbia tradotta da Nicolò Malerbi) fino al primo ventennio del Cinquecento.<sup>128</sup> Si tratta in prevalenza di incunaboli e, in misura minore, di cinquecentine che ospitano i rifacimenti dei *Salmi* in formati di media grandezza (per lo più in 4° e in 8°, solo in

<sup>127</sup> Sulla *ruminatio* come pratica meditativa e di lettura, cfr. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, p. 72 e, anche per la bibliografia pregressa, Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo», p. 245 e n. Risultano di particolare interesse per un inquadramento dell'evoluzione della lettura dall'Alto al Basso Medioevo fino ai prodromi dell'età moderna Petrucci, *Lire au Moyen Âge*, in particolare alle pp. 604-605, e *Storia della lettura nel mondo occidentale*.

<sup>128</sup> Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, pp. 219-221.

un caso in 16°) e in poche carte (dalle 4 alle 14 nei libri in 4°, da 4 a 16 per quelli in 8°). I confini del libro sono delimitati in apertura da una rubrica titolativa – in cui alcune stampe della versione in terza rima rendono nota l’attribuzione dantesca – o da autentici frontespizi, come accade nell’edizione modenese dei *Sette salmi* in ottave di Antonio Rocociola (1508); in chiusura, da indicazioni del tipo «Il finis» oppure, come si legge nel codice B.VI.8.m2 della Biblioteca Queriniana, «Amen»: si noti come questa variante della soglia conclusiva riveli in modo discreto e al contempo inequivocabile il valore devoto di questi testi. Di particolare interesse risulta anche un altro esemplare della versione pseudo-dantesca (il codice 70.2.F.20 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma),<sup>129</sup> nel quale dopo il «Finis» compaiono un’antifona e la versione del Salmo 70 *Deus in adiutorium*, entrambe in terzine incatenate, a suggellare il percorso di preghiera: che si tratti di una cadenza conclusiva e non di una vera appendice, appare chiaro dalla rubrica «finito gli septe Psalmi penitentiali che dispose Dante stando in pena», posta in calce al Salmo 70. In entrambe le opere, i singoli componimenti sono introdotti dal corrispettivo *incipit* latino e, nel caso dei salmi adespoti di Saviozzo, sono seguiti dalla dossologia minore «Gloria Patri». Il *corpus* originario delle riscritture di Sardini, aperto da una stanza invocativa conservata da quasi tutti gli editori, è ampliato, nel finale del settimo salmo, da due ottave apocriefe di congedo, rivolte a un lettore dal profilo devoto; lo scopo e la modalità di fruizione di questi testi emergono con particolare evidenza nei primi tre versi della stanza finale:

Tale [*scil.* in volgare] legerà questi ogni matina  
con maggior fede e con più devotione  
che ’l non farebbe in littera latina.

Riceviamo così la conferma della destinazione divulgativa dell’operetta, indirizzata a quel vasto pubblico di “semplici” composto da “illetterati” digiuni di latino e da credenti colti comunque desiderosi di pregare in volgare,<sup>130</sup> in anni ancora favorevoli alla diffusione di traduzioni e versificazioni bibliche.

Assai diverse per epoca di composizione e per qualità poetica, le riscritture dei *Salmi* di Ringhieri e di Varchi si collocano proprio a ridosso dell’emanazione del primo *Indice dei libri proibiti* (1558), in un periodo molto delicato per la stampa religiosa e la circolazione dei volgarizzamenti scritturali: l’edizione del patrizio bolognese (1555 ca.) esce con l’*imprimatur*, ma non tarderà a essere bandita e a subire sequestri ancora a fine secolo,<sup>131</sup> il testo di Varchi (*post* 1555) rimarrà invece

<sup>129</sup> Segnaliamo la descrizione dell’incunabolo nel catalogo di Antonio Bertoloni, scheda B.428 (Bertoloni, *Nuova serie de’ testi di lingua italiana*, p. 50).

<sup>130</sup> Petrucci, *Lire au Moyen Âge*, p. 612; Fragnito, *Proibito capire*, p. 16.

<sup>131</sup> Fragnito, *Proibito capire*, pp. 209-210.

inedito, forse perché in attesa di ulteriori elaborazioni, forse per un mutamento di interessi nell'autore o ancora, verosimilmente, per ragioni di prudenza. Il differente grado di compiutezza delle due opere impedisce, com'è evidente, di considerarle sullo stesso piano; tuttavia, nell'attenerci al campo qui individuato, possiamo osservare alcuni elementi formali che permettono comunque di accostarle. Il primo dato notevole è, come si è accennato, la scelta dal sapore umanistico, quasi filologico, di un oggetto di riscrittura che riproponga al lettore l'architetto del *Libro dei Salmi* – se non nei fatti, almeno a livello ideale, nella sua integrità. La grande differenza del trattamento stilistico costituisce la prova lampante di una distanza per certi aspetti incolmabile tra i due approcci: mentre Varchi si dimostra impegnato soprattutto sul fronte “poetico” della sperimentazione metrica, lasciando in secondo piano la necessità di trasporre con metodo i 150 testi, Ringhieri sente l'urgenza di completare la sua traduzione, mirando ad approntare una raccolta di utilità spirituale in cui il Testo sacro sia “addolcito” dalla musicalità e dal ritmo del verso. Nonostante questa disparità, entrambe le prospettive si esprimono in un assetto testuale (e, nel caso dell'edizione a stampa, propriamente “libresco”) che assegna una priorità incontrastata al testo dei salmi: nei codici varchiani, le traduzioni metriche sono introdotte soltanto dal numero e dall'*incipit* latino, mentre Ringhieri arricchisce queste indicazioni con un argomento, generalmente breve, relativo al contenuto e a eventuali interpretazioni allegoriche del singolo salmo. L'interesse spirituale dell'autore bolognese, la cui opera è frutto di un desiderio individuale di accostarsi al libro di preghiere della Bibbia per trarne un prodotto letterario di edificazione (stampato in un maneggevole formato in 8°), si precisa nell'*Intitolazione dell'opera a Dio*, dove il poeta elegge a sommo dedicatario il «Principio di tutte le cose» e invoca su di sé e il proprio testo la protezione divina; più affine a una dichiarazione di poetica sembra invece il sonetto di apertura *Al re Davide*,<sup>132</sup> nel quale l'autore delinea un ritratto del Salmista pastore e «vate di Dio», proponendo *in personam* il modello di questa poesia sacra. Degna di nota per la sua qualità di indicatore di lettura è quindi l'incisione del frontespizio, che raffigura Gesù crocifisso, attorniato da una folla tra cui si distinguono, in lacrime, Giovanni e le tre Marie: secondo un procedimento frequente nei libri di salmi destinati alla preghiera (si ricordi l'analogo frontespizio delle edizioni anonime dei *Penitenziali*, ma anche la successiva

<sup>132</sup> «Era humil giovanetto, e un picciol gregge, | Pascea sul monte et sotto l'ombre grate | Mentre le care Pecorelle amate | Sen giano sparse senza ordine, o legge. || Di lui che il mondo con sapienza Regge | Alla Cethra cantava, et d'honorate | Gratie l'alma riempia, già fatto vate | Di Dio, ch'erger i depressi, e i rei corregge. || Quando esso il gran valore, et la bellezza | Sprezzò dei miei fratelli, e a me virtute | Diede contro Golia, de Philistei, || E in Re m'unse, et mi diè settro, et grandezza, | Intelletto, decor, gloria, et salute, | Et mi fe' quasi un de' sublimi Dei» (c. Aiii).

edizione 1572 dell'antologia di Turchi), la rappresentazione iconografica a soggetto neotestamentario invita il lettore ad accostarsi ai testi dell'Antico Testamento con consapevolezza cristiana. Al limite tra strumento di razionalizzazione umanistica e schema meditativo è quindi l'allestimento, alla fine del volume, di una *Tavola di tutti i Salmi di Davide per l'ordine dell'alphabetto latino*, che riporta la sequenza alfabetica degli *incipit* latini – ognuno dei quali è seguito dal relativo capoverso italiano – in un'affermazione estrema (nel senso fisico, “libresco” del termine), benché sfumata per la coesistenza di entrambi i riferimenti, della preminenza della fonte latina sul testo volgare. Per Varchi, non è possibile ricostruire con sicurezza il progetto editoriale della raccolta, così come non esiste un oggetto-libro definito secondo l'ultima volontà dell'autore: le carte della Filza Rinuccini 15, inserto 81 consistono, infatti, in fogli sparsi (autografi e idiografi) e in fascicoli non rilegati (una copia in pulito dei 61 salmi, con varianti d'autore) che però non compongono realmente una raccolta unitaria; il ms. II.IX.41 della Biblioteca Nazionale di Firenze costituisce, invece, una copia in pulito che affianca in un medesimo volume le traduzioni salmodiche, una serie di «sonetti pastorali» e alcuni sonetti d'occasione e di corrispondenza: il libro si presenta tuttavia come non finito non solo per la presenza di numerose varianti autografe, ma soprattutto perché la trascrizione dei salmi si arresta ai primi trenta testi (o, più precisamente, all'intestazione «Salmo XXXI»), lasciando in bianco ben 54 carte prima dell'inizio della sezione sonettistica.<sup>133</sup> È chiaro, dunque, che l'opera di copiatura dovesse continuare, ma non è dato sapere se il suo mancato completamento sia motivato da impedimenti di carattere contingente o da un cambio di progetto e di interessi autoriali. L'accostamento di salmi e “rime” porterebbe a spostare la traduzione varchiana verso l'ambito del libro spirituale di ispirazione petrarchista, ma gli elementi di supporto a tale ipotesi risultano davvero esigui e non sufficientemente fondati. Resta invece il fatto che l'accademico fiorentino abbia concentrato la propria attenzione sul *Libro* biblico, ponendolo al centro di un recupero di tipo umanistico che, nel proporre (almeno nelle intenzioni) il nudo testo tradotto,<sup>134</sup> ha rinunciato a ogni ingerenza interpreta-

<sup>133</sup> Proponiamo di seguito una rapida descrizione del codice II.IX.41: *Parte prima dei Salmi di Davitte profeta, tradotti in versi toscani da Benedetto Varchi, al R.mo M. Lorenzo Lenzi, Vescovo di Fermo, e Vicelegato di Bologna* [Salmi I-XXX] (cc. 1r-36r); carte bianche (cc. 36v-90v); *I terzi sonetti pastirali [sic] di M. Benedetto Varchi a Mons.or M. Batista Alamanni, Vescovo di Basàs* [51 sonetti] (cc. 91r-116r); carte bianche (cc. 116v-117v); sonetti responsivi tra Benedetto Varchi e Girolamo Razzi [5 di B. V. a G. R., 1 di G. R. a B. V., 1 di B. V. a G. R., 1 di G. R. a B. V.] (cc. 118r-121v); carta bianca (c. 122); sonetto in morte di Maria de' Medici (c. 123r); sestina lirica (cc. 123r-125r); nota di possesso «Pubblica Libreria Magliabechiana per legato testamentario del Sig. Luigi de Soivot [?] il 2 Novembre 1824», in data 2 dicembre 1825 (c. 125v); carte bianche (cc. 126r-151v).

<sup>134</sup> Sulla pratica di una lettura diretta dei classici in età umanistica, cfr. almeno Grafton, *L'umanista come lettore*, in particolare il paragrafo *Il testo non mediato* alle pp. 201-204.

tiva sulla struttura macrotestuale archetipica, delegando in ultima istanza al lettore la scelta di intendere la raccolta come un libro poetico o spirituale.

Nell'ultimo ventennio del Cinquecento si assiste, quindi, a una ripresa significativa del canone penitenziale, interpretato secondo una chiave devota ormai lontana da ricerche di stampo filologico e coerente, invece, con la nuova sensibilità postridentina e la necessità di tutelare le versificazioni di salmi nel clima di crescente «incertezza del diritto» che segue la stretta rigorista avviata sotto il pontificato di Gregorio XIII e proseguita almeno fino al 1583 per l'azione di Sisto Fabri, Maestro del Sacro Palazzo di Sisto V.<sup>135</sup> Accanto all'episodio di Rosato Tintinnassi, editore perugino che ristampa a Orvieto la versione anonima dei *Sette salmi* in ottave dell'antologia devozionale *Giardinetto detto il sole*,<sup>136</sup> si contano tre casi di riscritture d'autore edite in area lombarda: il monaco benedettino Agostino Cesari e il vescovo di Alba Lauro Badoer pubblicano le loro traduzioni a distanza di cinque anni (Milano 1590; Mantova 1594), mentre nel 1596 il patrizio veneziano Francesco Bembo intraprende un'operazione appena più sbilanciata sul versante letterario con l'edizione dei *Sette sonetti penitentiali* per i tipi, pure mantovani, di Francesco Osanna. L'impronta devozionale e l'esigenza cautelativa legata a simili esercizi emergono con trasparenza dalla peculiare configurazione delle raccolte: le riscritture volgari – pur mantenendo il loro carattere di unità macrostrutturale autonoma, sufficiente a formare un libro compiuto – entrano in dialogo con nuovi elementi testuali e iconografici che precisano la direzione della lettura a livello del microtesto e guidano la fruizione dei versi in un percorso più definito di meditazione e preghiera. Il dato più eloquente è costituito senz'altro dal diverso ruolo rivestito dai salmi latini della *Vulgata*, non più citati sinteticamente per *incipit* e a mo' di titolo in testa alle riscritture, ma riportati per esteso, versetto per versetto, a testo o in qualità di glossa a margine. L'edizione Tintinnassi e il libro di Cesari si presentano come autentici prosimetri bilingui, poiché abbinano, intercalandoli, un versetto latino e l'ottava corrispondente.<sup>137</sup> Se nei *Salmi* del *Giardinetto* la preminenza della fonte non è particolarmente marcata dal punto di vista grafico (la dimensione dei

<sup>135</sup> Fragnito, *Proibito capire*, pp. 128-131.

<sup>136</sup> L'antologia, senza indicazioni di data e luogo di pubblicazione, comprende tra gli altri i salmi penitenziali latini e italiani «con le sue orazioni appropriate», il Padre nostro, l'Ave Maria, il Credo. Dalla raccolta era stata tratta nel 1577 un'edizione veneziana «al segno della Regina», comprendente alcune orazioni e varie «composizioni spirituali», intitolata *Fiori del giardinetto detto il sole. Nel quale si contiene molte deuotissime orazioni. Raccolte da diuerse compositioni spirituali. Con vna salutatione alle cinque piaghe del nostro Signor Giesu Christo*.

<sup>137</sup> Un procedimento analogo era stato adottato da Domenico Eccelsi nelle *Nove deprecationi overo centone, de' salmi di David* per la versione metrica dei Salmi 84 e 27 «a contemplatione del Lettore» (Eccelsi, *Nove deprecationi*, p. 96): l'autore si era avvalso di strofe di endecasillabi e settenari, rimate secondo lo schema ABbAcCDD.

caratteri in corsivo e in tondo è press'a poco la stessa), in quelli di Cesari i segmenti latini sono rilevati da una cornice; non si può escludere che tale differenza sia dovuta, almeno in parte, a una diversa destinazione editoriale delle due stampe: libriccino di preghiera “tascabile”, in 8°, quello orvietano;<sup>138</sup> libro di lettura da tavolo più elegante, in 4°, quello di Cesari. È interessante inoltre ricordare, circa il libro di Tintinnassi, la presenza di sette preghiere metriche, di tipologie varie e per lo più libere, a conclusione di ogni salmo:<sup>139</sup> si tratta di un elemento ulteriore a conferma della lettura devozionale, rimarcata da una “coda” intesa a completare l'esercizio meditativo sul testo. Più comune risulta invece la soluzione adottata da Badoer, il quale appone a bordo pagina i versetti vulgati in corrispondenza delle singole strofe, richiamando così l'*auctoritas* scritturale; anche qui ci troviamo di fronte a un oggetto tipografico agile, in 8° e di sole 14 carte, realizzato per una lettura devota quotidiana, ma presentato anche, nella dedica alla duchessa di Mantova e del Monferrato Eleonora de' Medici, come primo saggio letterario in attesa di prove maggiori.<sup>140</sup> Al contrario, il testo latino è del tutto assente nel libro dei *Sonetti penitentiali* di Bembo – un fascicolo quasi evanescente in 4°, composto da 4 carte –, al pari dei *Salmi penitentiali* di Alamanni (sia nella raccolta autoriale del

<sup>138</sup> Di formato ancora minore erano le edizioni del *Giardinetto detto il sole* e dei *Fiori del giardinetto*, entrambe in 12°.

<sup>139</sup> Le preghiere, di breve misura, sono collocate nella posizione occupata normalmente dalla dossologia minore; in esse, il poeta si rivolge a Dio in atteggiamento penitenziale, chiedendo perdono per le proprie colpe. Gli schemi dei testi si possono dividere in due tipologie: distici di endecasillabi e settenari a rima baciata (*Salmi I, IV*) e madrigali (*Salmo II*: AbCC abdd Eeff; *Salmo III*: aBab CDCd Eeff; *Salmo V*: aaBcCDDbb EFEF; *Salmo VI*: ABBA Cddc eCcE ff); l'orazione del *Salmo VII* propone una sorta di ibrido tra le due forme: Abba cDDEEFFGAgA. L'uso del distico, anche se “misto”, è interessante in quanto segna la ripresa di un metro tipico della poesia didattica trecentesca, testimoniato sia nella versione in settenari (il *Tesoretto* di Brunetto Latini, il *Detto d'amore*) che in quella, più rara, in endecasillabi.

<sup>140</sup> «Questi Salmi ridotti in versi Italiani sono frutti delle mie studiose fatiche ultimate nell'otio concessomi in Corte da V. A. et del Serenissimo Signor Duca suo Consorte, et mio Signore [*scil.* Vincenzo Gonzaga]. Come tali adunque a lei riverentemente li presento, et alla sua calorosa protezione humilmente li raccomando, sperando, che per questa convenienza, et per la conformità della religiosa sua mente col donatore, et col dono (che sono parimente religiosi) l'uno, et l'altro debba essere dalla heroica sua bontà piamente gradito. Piacciale di farmene gratia, sì come confidentissimamente la supplico promettendole (quando dal vigore della molta autorità sua venga in questa maniera benignamente sostenuta la debolezza mia, et dallo splendore della pietà cristiana, ch'in lei riluce, venga improvvisamente rischiarata in conspetto del mondo l'oscurità del mio nome) saggi maggiori della divotione, ch'io porto all'Altezza Vostra, et a tutta sua Serenissima Casa, cui N. S. Dio accresca infinitamente, et compiutamente felicità con la sua santa gratia» (c. a2r-v).



1525 sia in quelle antologiche del 1568, '69, '72), dei *Salmi* di Bernardo Tasso e dei «salmi» delle *Rime sacre* di Arnigio: in modo abbastanza pretestuoso e in risposta a chiari, benché vani, scrupoli di prudenza, i testi di Bembo sono presentati come libere riscritture che non si propongono di seguire da vicino il dettato biblico, ma intendono rielaborarlo in composizioni autonome e originali; essi riportano, non a caso, titoli metrici accompagnati da indicazioni devote del tipo «contro il vizio X» (ad esempio, *Primo sonetto. Contro la Superbia*). La copertura non basterà, tuttavia, a stornare le attenzioni degli esecutori dell'Indice, che registreranno nominalmente il volume negli elenchi di libri sequestrati.<sup>141</sup>

Una funzione in parte diversa rispetto alla fonte biblica latina è svolta dagli apparati iconografici, ovvero dalle incisioni raffiguranti le allegorie dei sette peccati capitali nei *Salmi* del *Giardinetto* e nei *Sette sonetti* di Bembo: questi corredi hanno lo scopo di disciplinare la meditazione del fedele incanalandola in un duplice esercizio penitenziale, che risulta ancor più efficace poiché condotto attraverso la lettura dei testi e la contemplazione dei supporti figurativi. Nell'edizione Tintinnassi, la rappresentazione dei vizi avviene secondo schemi ricorrenti che associano la personificazione del peccato, munita degli strumenti specifici di seduzione, a una figura teriomorfa simbolo del vizio; talvolta, lo sfondo è arricchito da alcuni dettagli paesaggistici come l'albero, nella vignetta dell'ira, o la città (descritta attraverso la chiesa e le mura perimetrali), in quella dell'avarizia. Ciascuna incisione reca al suo interno il nome del peccato ed è collocata in apertura del singolo salmo: l'«ira» (I) è raffigurata come un guerriero in armi – munito di elmo, scudo e spada – e siede sopra uno dei due leoni che occupano la parte inferiore del riquadro; la «superbia» (II) è una donna avvenente, ingioiellata e dalle ricche vesti, impugna uno specchio ed è assisa su un trono alla cui base si trova un pavone; la «gola» (III) è una figura femminile in carne, regge una brocca e siede su un leone, a lato di una tavola imbandita; la «luxuria» (IV) è una donna discinta e di bell'aspetto, si accarezza i capelli con la mano destra e sostiene un uccellino con la sinistra, adagiata sul dorso di un capro; l'«avarità» (V) stringe tra le braccia una borsa di denaro e un vaso, siede sopra un forziere, ha alla sinistra una cassa e un vaso traboccanti di monete, alla destra un cane e ai piedi una ranocchia; l'«invidia» (VI) è una donna dal fisico consunto, con serpi al posto dei capelli, stringe nella mano destra un serpente e nella sinistra una bocchetta a foggia di conchiglia, seduta sopra un cane; l'«acidia» (VII) è una donna che sonnecchia appoggiandosi a un ramo e puntellandosi la testa con la mano destra, seduta sopra un bue. L'elaborazione iconografica, nel complesso considerevole, di queste incisioni non è paragonabile a quella, decisamente più essenziale, dell'edizione Osanna che ospita i *Sette sonetti* di Francesco Bembo: qui, le vignette assumono dimensioni appena maggiori dei capolettere, presentandosi come semplici richiami meditativi, e occupano uno spazio piuttosto limitato inse-

<sup>141</sup> Fragnito, *Proibito capire*, p. 210.



rendosi, sempre all'interno dello specchio di scrittura, tra il margine sinistro della pagina e il testo della prima quartina di ogni sonetto. Gli schemi figurativi sono analoghi a quelli già descritti: ogni vizio è nominato, personificato e associato a un simbolo teriomorfo; l'ordine della sequenza risulta, invece, diverso. La «superbia» (I) ha ai suoi piedi un drago, l'«avaricia» (II) un leone, l'«ira» (III) è una figura alata biforme – nella metà superiore, guerriero in armi, nella metà inferiore, leone – e ha alle spalle una città, la «luxuria» (IV) è una donna dai lunghi capelli raffigurata con un porco, la «gola» (V) è rappresentata con un lupo, l'«invidia» (VI) con un cane e l'«accidia» (VII), nell'atto di reggere un oggetto di forma rettangolare – una tavola o forse un guanciaie –, insieme a un asino.

Un gruppo singolare di riscritture e composizioni salmodiche che interpretano la componente devozionale in chiave civile e politica si individua, infine, all'altezza degli anni Settanta, in relazione a due eventi nodali come la vittoria cristiana di Lepanto (1571) e la conclusione di un'epidemia di peste a Venezia (1577). La forte implicazione religiosa e spirituale dei due avvenimenti – di cui il primo ha significato la salvezza della cristianità occidentale dal dominio islamico, il secondo la sopravvivenza della comunità lagunare al morbo esiziale – giustifica la ripresa di un modello testuale (i *Salmi*) adatto a esprimere l'intenso coinvolgimento devoto della comunità in forme affini a quelle della preghiera, pur toccando una tematica come quella civile che pertiene, quasi per definizione, alla sfera laica. Non stupisce, pertanto, che tale produzione impegni soprattutto autori secolari (Rocco Benedetti e, a quanto è dato inferire, Giorgio Colonna), con l'eccezione di un chierico (Gabriele Fiamma) che tuttavia pubblica la sua *Parafrasi poetica* di sei salmi in edizione adespota. Dal punto di vista tipografico, le tre edizioni sono comparabili: si tratta di stampe in 4°, di sole 4 carte, che per la loro scarsa consistenza – meglio diremmo «volatilità» – e il loro carattere “pubblicistico”, di attualità e per certi versi parentetico, si possono accostare almeno in parte alla tipologia dei «fogli volanti».<sup>142</sup> La *Parafrasi* di Fiamma ricorda, per il suo assetto, le traduzioni umanistiche del Salterio: i testi volgari sono intitolati con l'indicazione «Parafrasi poetica sopra il salmo X» o, semplicemente, «Sopra il salmo X» seguita dall'*incipit* latino e sono del tutto privi di corredi paratestuali. L'ordine dei testi è scandito in due momenti (i tre salmi “alleluiatici” 148-150, cuore dell'Ufficio delle *Lodi*, e i tre salmi “regali” e “delle ascensioni” 96, 124, 129) a tracciare un percorso ininterrotto di lode e celebrazione della sovranità di Dio e del trionfo del Suo popolo sui nemici. La scelta, raffinata e in fin dei conti letteraria, del predicatore di proporre una silloge polimetrica con le “nude” versificazioni dei salmi – mitigate dalla sola dicitura «parafrasi», indicativa di un rapporto con la fonte orientato alla dimensione esegetica, ma comunque sprovviste di qualunque supporto di lettura – imponeva certo una dose non indifferente di cautela che avrà portato a pubblicare la raccolta senza

<sup>142</sup> La definizione della categoria si trova in *Il libro religioso*, pp. 137-146.

il nome dell'autore – già legato, del resto, alle audaci, problematiche *Rime spirituali* (1570). Di impronta diversa sono le composizioni di Benedetti e Colonna, ideate come testi ispirati ai *Salmi* biblici, ma autonome nell'invenzione e nel riuso della fonte. Il *Salmo tradotto in rime sciolte* del notaio veneziano è una «lode spirituale» tradotta dalla prima versione latina, rivolta a commemorare in forma corale la vittoria di don Giovanni d'Austria: se la dedica al condottiero cristiano conferisce al testo una connotazione encomiastica di tipo laico, il contatto con la dimensione devota è sancito, a livello di struttura del libro, dall'apposizione delle glosse latine a margine degli endecasillabi italiani e dalla dossologia latina di chiusura «Gloria, et c.». La simbiosi dei due elementi appare più sfumata, quasi implicita, nei testi di Colonna, i quali non riportano dediche né rimandi testuali: la *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia* è un inno di lode a Dio salvatore, innalzato da una voce plurale che rispecchia la dimensione comunitaria, in senso strettamente civico e statale, della religiosità lagunare;<sup>143</sup> la *Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio. Composta sopra il salmo, In te Domine speravi* declina invece queste componenti in chiave individuale, rifacendosi apertamente a uno specifico ipotesto biblico e insistendo in prevalenza sull'aspetto personale della redenzione.

#### 2.2.1.2. *Libri di salmi con appendici devote.*

Le pratiche di lettura e di meditazione condotte sui *Salmi* troveranno, a partire dagli anni appena successivi al Concilio di Trento, un esito concreto in raccolte organizzate come autentici libri di preghiera che uniscono alle riscritture salmodiche sezioni metriche di inni e cantici, appendici di rime sacre o, ancora, apparati di natura catechistica o edificante. Gli autori sono generalmente chierici, ma a fine secolo si registra il caso, abbastanza singolare, di un versificatore laico: Rinaldo Corso compone *Il sacro libro de' Salmi in rima thoscana [...] Con alcuni Hinni, et cantici* tra il 1566 e il 1567, nel periodo appena precedente la sua ordinazione ecclesiastica, dando corpo a un'opera di preciso impegno spirituale improntata alla tradizione liturgica dei salteri e degli innari; nel 1588 escono, rispettivamente a Venezia e a Parigi, i *Sette salmi penitenziali* del sacerdote bassanese Gaspare Ancarani e la raccolta postuma *Alcuni salmi di David, tradotti in versi. Et altre rime spirituali* del vescovo di Nîmes Bernardo Del Bene; il 1595 vede quindi la triplice edizione dei *Salmi penitenziali* del «dottor Agostino Agostini» per i torchi veneziani di Girolamo Porro, uscita con tre diverse indicazioni di luogo (Venezia, Anversa e Colonia, queste ultime accompagnate dalla dicitura «secondo l'esemplare di Venetia»).

Il libro di Corso rivela la sua particolare natura devozionale a partire da un dettaglio terminologico contenuto nel titolo – il quale, ricordiamo, è sicuramente

<sup>143</sup> Preto, *Peste e società a Venezia nel 1576*, pp. 76-79.

autografo: il *Libro dei Salmi* è infatti definito «sacro», con un aggettivo che non ricorre nei titoli di nessun'altra traduzione o riscrittura (integrale o parziale) del Salterio, a eccezione di quella di Giulio Cesare Pascali (*De' sacri Salmi di Davidde*). La coincidenza va osservata, naturalmente, con le cautele imposte dalla distanza geografica, confessionale e poetica dei due autori, ma risulta comunque eloquente se si considera che entrambi i testi presero forma nelle capitali dei credo cattolico e calvinista – Roma e Ginevra – come libri destinati, in sostanza, alla preghiera liturgica. La struttura del Salterio di Corso non lascia dubbi in proposito: la traduzione dei 150 salmi, introdotta da un sonetto *Al Santiss. David*, è seguita da una serie di inni recitati durante la Liturgia delle Ore e dagli *Inni soliti a dirsi nell'Ufficio della Vergine secondo l'uso Rom[ano]*, in conformità con la prassi di ascendenza medievale, invalsa almeno fino al secolo XI, di raccogliere una sezione innologica al termine dei salteri.<sup>144</sup> Il carattere tradizionale di questo assetto è aggiornato, tuttavia, al gusto di una ricerca lirica che interpreta la poesia biblica e le orazioni liturgiche secondo il moderno linguaggio di matrice petrarchesca e attualizza in una chiave specificamente traduttoria quell'*itinerarium mentis in Deum* già tracciato da Vittoria Colonna nelle sue *Rime spirituali* (e commentato da Corso all'altezza dei primi anni Quaranta).<sup>145</sup> Il credente è avviato all'esercizio meditativo dal sonetto di apertura, quasi una sorta di *accessus* al *Libro dei Salmi*, in cui l'orante si rivolge al «nobil Propheta» – già definito nel titolo, con una nota reverenziale, «Santissimo David» – come a colui che l'ha portato ad alzare gli occhi a Dio stornandoli dalla fugacità e dai dolori della vita terrena per fissarli sulla «verace meta»:

E' non mi furon mai nobil Propheta  
 Sì manifesti i miei continui danni,  
 Come d'allhor, che senso da gl'inganni  
 Teco alzai gli occhi a la verace meta:

Et per via a molti incognita, et secreta  
 Conobbi, come son doglie, et affanni  
 Ciò, che 'n terra si cerca, ove in mill'anni  
 Non trova fin l'altrui voglia inquieta.

Veggio il volar de le stagion sì presto,  
 Che paragon non so cotanto breve,  
 Che più lungo non sia del viver nostro.

<sup>144</sup> *Il libro religioso*, p. 171.

<sup>145</sup> Sul commento di Rinaldo Corso, cfr. Bianco, *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso*; Bianco, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*; Cinquini, *Rinaldo Corso editore e commentatore*.

Et è sì cieca, et traviata, et leve  
 La mensa de mortai, ch'estima questo  
 Misero stato par di gloria al vostro.<sup>146</sup>

Il dialogo con il Salmista illustra attraverso una prosopopea il carattere dell'interazione stabilita dal lettore con il testo: «teco alzai gli occhi», scrive Corso, a indicare la misura di rivelazione crescente che accompagna la lettura dei *Salmi* fino al raggiungimento di una piena consapevolezza del divario estremo tra l'infima condizione umana e lo «stato di gloria» dei santi. Un riferimento esplicito alla ideale modalità di fruizione “ruminante” del testo si trova quindi nel codice Barb. Lat. 3774 (splendido manoscritto in 4°, quasi una copia preparatoria di stampa),<sup>147</sup> in una nota apposta – forse dallo stesso autore – sul *verso* della carta bianca che precede la traduzione del Salmo 1. Dopo una sentenza estratta dal decreto *De hymnis* del IV Concilio di Toledo («Sicut orationes, ita hymnos omnes in laudem Dei compositos nullos improbet», *Tit. VII Cap. XXVI Can. 13 7*) e il celebre precetto di Girolamo «Alii syllabas aucupentur, et literas, tu quaere sententias» (*Ep. ad Pam.*, 6) – entrambi presenti anche in Vat. Lat. 6889 –<sup>148</sup> compare una coppia di citazioni tratte dalla *Formula honestae vitae* attribuita a san Bernardo di Chiaravalle (V, IX):

Numquam sis ociosus, quin aut legas, aut aliquid de sacris scripturis mediteris,  
 vel (certe quod melius est) rumines Psalmos.  
 Bernardus in formula honestae vitae.

<sup>146</sup> Si riproduce il testo del codice Barb. Lat. 3774.

<sup>147</sup> Una descrizione dettagliata del ms. si legge in *Inventarium codicum mms. Bibliothecae Barberinae redactum et digestum cura et studio a D. Sancte Pieralisi [...] Tomus 14* [ms. in consultazione presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Sala. cons. Mss. 123 Rosso], p. 288r-v: «Il Sacro libro dei Salmi in rima Thoscana per Rinaldo Corso, con alcuni Hinni et Cantici parafrasticamente, a laude del S. Dio, et sotto la correctione della S. Rom. Chiesa – MXLVII. – In Roma,, (Frontespizio) | Segue un Sonetto dell'Autore al Santiss. David con alcune sentenze latine | A carte 1. „Salmo P°---, Beato quei che ne lo stuolo entrato,, | A carte 198,, Ciascuno Spirto honor ne renda a gara,, | „Il fine de' Salmi,, | A carte 198. – 205. alcuni Cantici ed Inni, l'ultimo è l'Ave Maris Stella, che finisce „A lo spirito una et trina Monarchia,, – Amen || Segue un distico dell'Autore, dal quale si rileva quando cominciò e finì quest'opera | „Principium Symeon [v. Cal. Nov.], finis Catharina laboris | Ille semel [soprascr. 1566] fugiens [soprascr. vesperi], haec iterum [1567.] adveniens,, | Le sei carte seguenti contengono la tavola de' Salmi, Cantici ed Inni. | Codice cartaceo in 4. del sec. XVI. di carte 205. N.A. 1570. | <XLIV. 135.> | Barb. lat. 3774». Cfr. Kristeller, *Iter italicum*, II, p. 341.

<sup>148</sup> Il ms. è descritto brevemente in *Inventarium codicum latinorum Bibliothecae Vaticanae, Tom. VIII. a n° 6459 ad n. 7058. Emendatus et auctus opera et studio Aegysthi Ceccucci Scripportis linguae latinae. An. 1882* [ms. in consultazione presso la Biblioteca

Idem paulo post.

Ruminantem psalmos somnus te occupet, ut in somno somnies te dicere psalmos.

La prima sentenza, nell'esortare a fuggire l'ozio, propone una triade di approcci al Testo sacro di cui due («legas» e «mediteris») richiamano tipologie di esercizi spirituali diffuse tra i monaci medievali (la lettura e la meditazione), mentre il terzo («rumines»), considerato preferibile dallo Pseudo-Bernardo, allude a una precisa tecnica di «lettura a bassa voce», anch'essa di pratica monastica, «indicata come mormorio o ruminazione, che serviva da supporto alla meditazione e da strumento di memorizzazione».<sup>149</sup> La “masticazione” continua della Parola, che solo così poteva essere incorporata pienamente dal fedele, non doveva cessare né giorno né notte, ma doveva giungere a occupare anche la regione del sogno, come lascia intendere la seconda sentenza. Superata la soglia di apertura del libro, l'*itinerarium* può avere finalmente inizio con la fruizione delle riscritture metriche dei *Salmi*, ordinate secondo la sequenza biblica; le traduzioni in terza rima sono intitolate con l'indicazione numerica corrispondente (ad esempio, *Salmo. P<sup>o</sup>* [scil. «Primo»], *Salmo. 2<sup>o</sup>*) e non sono accompagnate da alcun rimando al testo latino della *Vulgata*. Il termine della sezione è indicato dalla rubrica «il fine dei Salmi» (Barb. Lat. 3774) che determina al contempo l'inizio della seconda parte (senza titolo) comprendente alcuni inni della Liturgia delle Ore. Essa ospita quattro preghiere recitate al *Mattutino* e un'orazione declamata alla *Compieta*: il *Te Deum* (*Cantico de Santi Agostino, et Ambruogio*), unico tra i cinque inni di origine patristica; il *Cantico de i tre Fanciulli*, estraneo al canone masoretico ma accolto dai Settanta e nella *Vulgata* come aggiunta al *Libro di Daniele* (*Dn* 3:52-90); infine, tre inni neotestamentari, ovvero il *Cantico di Zacharia* (*Lc* 1:68-79), il *Cantico della Vergine* (*Lc* 1:39-55) e il *Cantico di Simeone* (*Lc* 2:29-32). L'impiego della terza rima anche per questi testi, uniti ai *Salmi* in un *corpus* metricamente omogeneo, assume una rilevanza considerevole nell'economia macrostrutturale della raccolta, poiché traccia una sorta di parabola “narrativa” che conduce dalle orazioni veterotestamentarie di David ai cantici del Vangelo di Luca, attraverso la lode (anch'essa di derivazione salmodica) dell'inno ambrosiano e il cantico dei tre giovani; l'attesa profetica del Salmista è dunque attualizzata nelle celebrazioni dei santi che videro la nascita di Cristo e il libro liturgico (e poetico) sembra offrire così un compendio, nella prospettiva del soggetto lirico e devoto, della storia della salvezza. Una cesura più netta si osserva quindi con la sezione degli *Inni soliti a dirsi nell'Ufficio della Vergine*, la quale, a differenza della precedente, è introdotta da un titolo e presenta un diverso assetto

Apostolica Vaticana, Sala. cons. Mss. 308 Rosso], p. 292: «6889. Cod. Chart. in 4<sup>o</sup>: Saec. XVI. fol. 211. ~ | Il Sacro Libro de' Salmi in rima toscana per Rinaldo Corso con alcuni Inni e Cantici. “Beato quei, che ne lo stuolo entrato” Fol. 9.». Cfr. Kristeller, *Iter italicum*, II, p. 452.

<sup>149</sup> Hamesse, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, p. 93.

formale includendo quattro traduzioni in canzoni-ode: *Al Matutino* (abBA), *Alle laudi* (abAB), *All'Hore, et alla Compieta* (AbA CbC DbD), *Al Vespro* (abbA); i testi sono scanditi esplicitamente secondo la Liturgia delle Ore e, in modo peculiare rispetto ai componimenti in terza rima, si concludono tutti con la formula «Amen». Le orazioni mariane sono dunque isolate a livello formale per la presenza di richiami precisi alla pratica liturgica e per l'adozione di un metro sperimentale di ispirazione classica – declinato principalmente in schemi tetrastici di ascendenza oraziana, ma con un episodio non trascurabile di stanze ternarie legate dal settenario interno in rima interstrofica, analoghe almeno in parte a una tipologia di terza rima diffusa tra i poeti bucolici.<sup>150</sup> Da un punto di vista tematico, appare evidente che l'Ufficio è l'unica parte del libro in tutto slegata da ipotesti biblici: forse l'assenza di questo legame, che laddove presente avrà suggerito l'impiego di un metro consacrato dalla tradizione (la terza rima), o forse il semplice intento di rimarcare la distinzione tematica, avrà spinto Corso a orientarsi verso scelte stilistiche più innovative, concedendosi un perimetro circoscritto di libertà metrica che gli permettesse di aggiungere un tocco di attualità alla raccolta, senza avventurarsi in elaborazioni complesse e gravose come quelle di Fiamma o di Varchi. Al termine della sezione, compare la rubrica latina con la datazione dell'opera.<sup>151</sup> In chiusura del libro, i codici riportano quindi tre indici alfabetici dei contenuti – uno per ogni parte – quali pratici strumenti di consultazione e di sistemazione sinottica della materia: la *Tavola de Salmi* (con gli *incipit* rubricati sotto le singole lettere), la *Tavola de Cantici* e la *Tavola de gli Hinni*. La soglia conclusiva del libro, che rappresenta l'approdo finale della lettura e la somma dell'intero percorso di meditazione, è la formula liturgica di lode «Sit gloria Domini in seculum. Amen».

Più modeste per dimensioni e impegno progettuale risultano le due edizioni del 1588. Gaspare Ancarani realizza un libro di devozione in cui la versione metrica dei *Salmi penitenziali* è arricchita da un'appendice di rime spirituali che, senza raggiungere la dignità di una sezione a parte segnalata da un titolo o da un frontespizio, accompagna le traduzioni salmodiche come un perfezionamento dell'itinerario di preghiera e di penitenza. La raccolta si apre con la duplice dedica (un testo in prosa e la *Canzone al medesimo*) al cardinale Bonucci;<sup>152</sup> segue quindi un sonetto di impronta abbastanza convenzionale sul tema del pianto che introduce alla lettura dei sette salmi in ottave. Il testo di ogni riscrittura riporta un titolo con

<sup>150</sup> Cfr. Beltrami, *La metrica italiana*, pp. 311-312.

<sup>151</sup> Si ripropone la rubrica secondo il codice Barb. Lat. 3774 (c. 205r) integrando il testo riportato dall'*Inventarium codicum mms. Bibliothecae Barberinae* (cfr. *supra*, nota 147): «Principium Symeon [v. cal. Nov.], finis Catharina [vij. Cal. Dec.] Laboris, | Ille semel [1566] fugiens [vesperi], haec iterum [1567] adveniens [diluculo]». I segmenti testuali da noi indicati tra parentesi quadre sono apposti in interlinea superiore al termine che li precede.

<sup>152</sup> Sul quale cfr. Ulianich, *Bonucci, Stefano*.

indicazione numerica ordinale (ad esempio, *Il primo salmo penitenziale*), è accompagnato dalle glosse latine a margine e si chiude con la dossologia *Gloria Patri*; la formula è tradotta in una stanza unita al finale del primo salmo, mentre in seguito è richiamata con un semplice «Gloria». Il *corpus* salmodico è concluso da un'ottava che traduce l'antifona «Ne reminiscaris Domine delicta nostra», in testa alla quale è riprodotto il corrispondente testo latino. A questo punto, inizia l'appendice polimetrica articolata idealmente in tre fasi: all'inizio si leggono un *Sonnetto* incentrato sull'*exemplum* penitenziale di David e un primo *Capitolo spirituale* costruito come un'esortazione al pianto secondo una serie di esempi biblici (oltre a David, sono nominati Ezechia, Maria di Magdala e le «donne di Gierusalemme»); quindi, al centro dell'appendice si trova una riscrittura in ottave piuttosto libera del Salmo 91, intitolata con l'*incipit* latino, che svolge una funzione parenetica verso il «Mortale» peccatore perché si pente e cerchi la beatitudine del Cielo; infine, in modo speculare ai componimenti d'esordio, compaiono un secondo *Capitolo spirituale* che esalta la devozione e «gli oracoli Apostolici» e una *Stanza* di canzone a schema irregolare (ABAacDBbcefDEFF) dedicata alla Vergine.

Esito di un ordinamento non dettato da volontà autoriale è invece la struttura della raccolta di salmi e rime spirituali di Bernardo Del Bene; promotore dell'edizione è infatti l'abate Piero Del Bene, nipote del defunto vescovo, che pubblica le poche composizioni sacre ricevute dallo zio con una lunga dedica al vescovo Morosini. Se la serie di testi e apparati è analoga, in gran parte, a quella del libro di Ancarani, diversa è la presenza, nel titolo dell'opera, della doppia dicitura «salmi» e «rime spirituali»: la sostanza, in realtà, non cambia di molto, perché le versioni dei salmi e l'appendice lirica formano un corpo quasi unitario, a differenza di quanto accade nei libri «bipartiti» di stampo petrarchista.<sup>153</sup> Alle prose della dedicatoria e della lettera di Bernardo, segue un *Sonnetto a Nostro Signor Giesù Christo* che propone come tema di meditazione fondamentale le sofferenze di Cristo e dichiara la finalità devota dell'esercizio poetico sacro, inteso a onorare l'amore «perpetuo e santo» del Figlio di Dio. Dopo un'incisione che raffigura il Re David in atto di preghiera, a mani giunte e con la cetra alle ginocchia, ha inizio finalmente la silloge, introdotta dal titolo – ripetuto con leggere varianti – *Alcune traduzioni di salmi, et altre rime spirituali di Monsignor Bernardo Del Bene Vescovo di Nismes*: le versioni in terza rima dei salmi rispettano la successione biblica e sono intitolate con il numero corrispondente del salmo e l'*incipit* latino; l'appendice rimica è avviata quindi da un sonnetto (notevole) del luterano modenese Filippo Valentini a Bernardo Del Bene, in data «Padova 1535», e dalla relativa *Risposta* «per le rime» del Vescovo; seguono dunque una serie di tre sonetti di preghiera intitolati *Oratione a S. Michele Arcangelo*, *Il Venerdì santo. 1543*, *Il giorno di Pasqua* e un gruppo di tre canzoni dottrinali, corredate di richiami scritturali glossati a margine e intitolate *Canzone*

<sup>153</sup> Cfr. § 2.2.2.2.



*dell'amore, et providenza di Dio verso l'huomo: et dell'ingratitude dell'huomo, Contra i sette peccati mortali e Contra la curiosità del mondo*; chiude, infine, un *Sonnetto della sapienza*. La fattura dei testi è senz'altro più raffinata rispetto alle rime di Ancarani: la predilezione per i metri lirici e l'uso sicuro di un linguaggio e di un'intertestualità petrarcheschi testimoniano infatti di una maggiore abilità e consapevolezza poetica. All'autore mancarono tuttavia l'interesse e la serenità necessari per trasformare questi esercizi sparsi, rispondenti a un desiderio di composizione e riflessione privata, in un progetto di libro unitario; pertanto, mentre i singoli testi andranno considerati alla luce della sensibilità devota e letteraria del Vescovo, la conformazione del volume parigino andrà ricondotta più al giudizio dei curatori che a precise indicazioni autoriali.

I *Sette salmi penitentiali* di Agostino Agostini si presentano come un libro assai singolare nel panorama delle versificazioni salmodiche cinquecentesche. I testi penitenziali «imitati in rime» sono inseriti in un complesso *iter* di apparati che avvicina la raccolta al genere dei libretti di edificazione e devozione: la *Tavola di tutto quello che si contiene in questa operetta*, appena successiva al frontespizio, elenca «Il Calendario, con la Tavola delle feste mobili», «Li sette Salmi latini et volgari. Con li sette peccati mortali intagliati in Rame», «Le tentationi del Demonio, con le virtù contrarie a quelle», «Li sette Salmi sopra le sette opere della misericordia corporale, latini et volgari, ornati di figure di Rame», «Le Litanie» e «Un breve Confessionario molto fruttuoso». Questa congerie di testi e strumenti di tipo liturgico e catechistico – fra cui spicca il *Breve confessionario* del frate minore osservante Francisco Hevia, tradotto da Camillo Camilli – si può descrivere senz'altro come uno di quei «condensati della dottrina del buon cristiano» compresi in volumi dal formato ridotto (le tre edizioni sono tutte in 16°) che ebbero tanto larga diffusione quanto bassa sopravvivenza per l'uso intensivo cui furono sottoposti e per la scarsa qualità delle stampe.<sup>154</sup> L'assenza di riferimenti alle ore canoniche e all'anno liturgico conferma la destinazione laica dell'«operetta», come laico era l'«Eccellente Signor Agostino Agostini». Dopo la *Tavola* e il calendario, si leggono i *Salmi penitenziali* in terza rima con il testo latino a fronte; di seguito compare un'*Antifona*, composta nella forma quasi madrigalesca di una strofa esastica di endecasillabi e settenari a rima baciata (aabbCC). La sezione successiva è dedicata ai *Sette peccati mortali*: i vizi sono illustrati da incisioni a bulino a pagina intera, di mediocre fattura, commentate nella pagina a fronte da un motto latino e da un sonetto “contro il vizio”, secondo un procedimento che ricorda la catena di sonetti relativi alle “trenta stoltizie” di Domenico Cavalca;<sup>155</sup> autore della «spositione» è ancora Agostino Agostini. L'iconografia allegorica si discosta in parte dagli schemi

<sup>154</sup> *Il libro religioso*, pp. 125-128.

<sup>155</sup> I sonetti nel *Trattato delle trenta stoltizie* sono distribuiti uno per capitolo. Il testo fu edito nel 1528 con il titolo di *Libro delle trenta stultitie* dallo stampatore veneziano Comino



osservati per le serie di incisioni dei *Sette salmi* del *Giardinetto* e dei *Sonetti penitentiali* di Francesco Bembo: la personificazione del vizio ha talora carattere antropomorfo, talora biforme, mentre invariata è la presenza del simbolo teriomorfo; peculiare è la presenza della figura umana che rappresenta il peccatore sedotto, con l'effetto di produrre una scena animata che aumenta il coinvolgimento del lettore e, di conseguenza, l'efficacia della meditazione. L'ordine in cui sono effigiati i vizi rispecchia il sistema ideato dagli scolastici nel XIII secolo che «pone in testa i tre peccati più gravi e si caratterizza per le sue virtù mnemotecniche» grazie alla creazione dell'acronimo SALIGIA,<sup>156</sup> indicante «superbia, avaritia, luxuria, ira, gula, invidia, accedia»:<sup>157</sup> la «superbia» è una figura ibrida, metà uomo e metà pavone, che porge uno specchio a una donna e ha ai piedi un pavone; l'«avaritia» è un essere alato biforme, mezzo uomo e mezzo lupo, che mostra a un uomo monete e gioielli, mentre l'animale simbolo è una tartaruga; la «lussuria» è pure raffigurata come un essere alato e biforme, metà uomo e metà capro, che sorprende una donna discinta nella sua alcova; l'«ira» è una donna consunta con una capigliatura di serpenti, brandisce una fiaccola e guida una donna armata di coltello e spada, ai cui piedi si scorge un leopardo; la «gola» è anch'essa una figura metà donna e metà porco che imbandisce una ricca tavola per un uomo pingue, ai cui piedi è accovacciato un porco; l'«invidia» è una donna con una fiaccola, ha ai piedi una cagna e parla con un'altra donna che si tura le orecchie, morsa da un serpente; l'«accidia» è un essere metà uomo e metà asino con in mano un guanciale, osserva un uomo seduto e addormentato a ridosso di un letto, sotto il quale è disteso un asino. I sonetti relativi alle incisioni non hanno un ruolo propriamente esegetico rispetto all'iconografia, ma si possono considerare meditazioni parenetiche più generali, volte a coadiuvare l'esame interiore e l'esercizio di penitenza. Un'ottava incisione raffigura la scena della Crocifissione, con Giovanni e Maria ai piedi della Croce, ed è commentata dal versetto latino di *Is* 53:4 e dal sonetto *Nella morte del Redentor nostro Sig. Giesu Christo*; dopo l'esecrazione dei vizi, ecco dunque la celebrazione del «perdono», come recitano i versi finali del sonetto: «Di Christo accorda i tuoi devoti pianti, | Ch'a le tue colpe impetrerai perdono». La meditazione sul tema dei vizi non è tuttavia conclusa. Dopo una canzone intitolata *Consideratione sopra il primo Salmo di David*, si incontra un quadro sinottico assai dettagliato dei sette peccati capitali e dei vizi da essi derivati intitolato *Tentationi del demonio*, nel quale le tentazioni sono opposte ai passi scritturali adatti a neutralizzarle. Un'ulteriore tappa di questo

della Rovere. Sull'opera, cfr. Maldina, *Prediche in versi*. Per notizie su Cavalca e ulteriore bibliografia, si rimanda a Tarud Bettini, «*Così sia punta*».

<sup>156</sup> Sulla formazione dell'acronimo S A L I G I A e per un quadro di sintesi sulla formazione del canone dei vizi capitali in età medievale, si vedano Newhaser, *The treatise on vices and virtues*, pp. 181-193 e Casagrande-Vecchio, *I sette vizi capitali*.

<sup>157</sup> Baschet, *Vizi e virtù*, p. 735.

percorso penitenziale è costituita dai *Septem psalmi misericordiarum*, composti in forma di centoni salmodici latini dal gesuita Girolamo Faggiuolo e proposti con la traduzione italiana in prosa di Francesco Panigarola,<sup>158</sup> al pari dei *Salmi penitenziali*, anche il secondo settenario salmodico è illustrato da una serie di incisioni a bulino che, in questo caso, rappresentano le sette opere di misericordia. Segue una sezione propriamente liturgica in lingua latina che include le litanie, il salmo *Deus in adiutorium* e alcune preghiere responsoriali. Infine, a suggellare l'itinerario, interviene il *Breve confessionario per ammaestrare il penitente, che brama Confessarsi con fervore, e diligenza*: coerentemente con le logiche posttridentine, l'esito della meditazione (e del tracciato libresco che di questa meditazione è guida e supporto) non si configura come un'interiorizzazione individuale, più o meno libera, del dettato biblico, ma come un ammaestramento catechistico utile a imprimere modelli codificati di pratiche devote.

### 2.2.1.3. *Prosimetri*.

Con il termine “prosimetro” non intendiamo fornire, in accordo con le parole di Stefano Carrai, la definizione di un genere letterario, quanto riferirci a un assetto del libro che prevede la compresenza di elementi testuali in prosa e in versi compenetranti in una prospettiva di lettura a sfondo narrativo o, quanto meno, progressivo.<sup>159</sup> Nella visuale che ci interessa, questa tipologia di scrittura risponde a logiche di natura esegetica – attive prima di tutto nel settore degli studi biblici ma anche, in misura tutt'altro che secondaria, in quello degli studi letterari e filosofici –<sup>160</sup> mirate a rendere accessibile il testo dei *Salmi* e a favorire una pratica di lettura meditativa identificabile con la *ruminatio*, nonché, in seconda istanza, a esigenze prevalentemente poetiche di legittimazione dell'esercizio lirico sacro. Una declinazione inso-

<sup>158</sup> Tra gli studi più recenti sulla figura e la predicazione di Panigarola, si segnalano Panigarola, *Vita scritta da lui medesimo* e Benzi, *Francesco Panigarola (1548-1594)*.

<sup>159</sup> «Più che un vero e proprio genere letterario, il prosimetro costituisce una forma di scrittura, le cui coordinate risiedono, a seconda del punto di vista, nella necessità di sospendere a tratti la narrazione per dar luogo ad effusioni liriche, ovvero nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa che ne corrobora la tenuta e gli conferisce una dimensione prospettica. Tali esigenze, in verità, si compenetrano l'una con l'altra. Stando alla storia italiana del prosimetro, lo si constata facilmente fin dall'atto di fondazione – di straordinaria potenza inventiva e stilistica – con il capolavoro giovanile di Dante [la *Vita nova*]» (Carrai, *Prefazione*, pp. 7-8).

<sup>160</sup> Sulla pratica di commento alla Bibbia tra Medioevo ed Età moderna, cfr. Smalley, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo* e *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*. Sul commento letterario e filosofico in epoca medievale e umanistica e relativa bibliografia, si rimanda a *I dintorni del testo; Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*; Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo; Intorno al testo*; Refini, *Per via d'annotazioni*.

lita di questa tipologia è rappresentata dalla riduzione in ottave delle prediche del frate Francesco Visdomini sui *Sette salmi penitenziali* da parte del laico Vitale Vitali (1561): si tratta, a dire il vero, di un caso limite, dove il dialogo tra versi e prosa non si concreta nella dimensione materiale del libro – e, prima ancora, in quell’unità minima del libro che è la pagina, in cui spesso convivono, interagendo tra loro, testo e apparato – ma rimane implicito nella stessa versificazione delle prediche, che fissa in forma di stanze il contenuto dei sermoni e, con essi, la dialettica fra il testo dei *Salmi* (citato probabilmente in latino dal predicatore) e la prosa orale del “commento” omiletico.<sup>161</sup> Autentici libri “prosimetrici” sono invece i *Psalmi penitentiali* di Girolamo Benivieni (1505), umanista laico ma di radicata fede savonaroliana, i quali appaiono corredati da un «narrativo discorso» che avvolge le terzine in un commento a cornice; i *Ragionamenti sui Salmi penitenziali* di fra’ Bonaventura Gonzaga (1566), impostati come dialoghi di impronta ciceroniana che incorporano in una dimensione “performativa” le riscritture metriche; le *Rime spirituali* (1570) e la *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo (post 1570)* del predicatore Gabriele Fiamma, opere con una distinta tipologia di commento – «esposizioni» a cornice nel primo caso e «annotationi» successive ai singoli testi nell’altro –,<sup>162</sup> animate da una

<sup>161</sup> I legami tra il sermone e l’esegesi biblica sono stati chiariti in modo esemplare da Delcorno nell’*Introduzione* al volume *Letteratura in forma di sermone*: «Non vi è sermone, dagli umili testi anonimi della predicazione volgare ai sermoni d’autore più raffinati [...] che possa fare a meno di una qualche forma di esegesi del testo biblico. L’impianto retorico della predica medievale, come è noto, deriva dalla tecnica dei commentari biblici, e in particolare dalle *distinctiones*, elenchi di parole della Bibbia seguite da una breve illustrazione morale, che diventa sempre più ampia fino a suggerire uno schema già pronto per il predicatore. La *mise en page* del sermone, soprattutto prima dell’introduzione della stampa, riflette in modo preciso la derivazione della predica dall’esegesi biblica. La grafica delle scalette, spesso a margine della pagina, le linee che agganciano e collegano i blocchi di testo che formano le parti o membra del sermone, il sistema dei paragrafi, risentono di abitudini della scuola e probabilmente della grafica dei commenti» (Delcorno, *Introduzione*, p. 5). Si ricordi anche quanto scrive Beverly Mayne Kienzle a proposito della “fluidità” del sermone e del contatto con altri generi come la lettera, il trattato e il commento: «The sermon is a fluid genre, related to the letter, the treatise and the commentary (and also to the speech, the shorter *vitae* and the *principia* of university masters) and often transformed to and from those genres» (Kienzle, *Introduction*, pp. 168-169). All’interno della più ampia bibliografia sul genere omiletico, si rimanda, anche per questioni di ordine generale, a Delcorno, *Diffrazione del testo omiletico*; Delcorno, *Exemplum e letteratura*. Tra i contributi più recenti sulla predicazione nel Cinquecento, oltre al citato *The sermon*, ricordiamo *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento*; Giombi, *Libri e pulpiti*; *Letteratura in forma di sermone*; Francesco Panigarola, *Predicazione, filosofia e teologia*; Michelson, *The Pulpit and the Press in Reformation Italy*.

<sup>162</sup> Cfr. quanto scrive Furio Brugnolo a proposito delle «due fondamentali tipologie della *mise en page* del commento medievale: 1) quella in cui testo e commento coesistono (almeno

volontà fondamentale di riformulare il canone lirico secondo il modello sapienziale della poesia di David; i *Sette salmi penitentiali* dell'inquisitore generale di Novara Domenico Buelli (1572), dove i salmi latini e la versione italiana sono oggetto di una diffusa «esposizione» a sfondo devozionale, organizzata versetto per versetto.<sup>163</sup>

L'opera di Vitale Vitali presenta una intrinseca complessità per i molteplici piani di interpretazione e rielaborazione testuale che interessano in primo luogo i sermoni del predicatore francescano e, quindi, i Salmi penitenziali – o, meglio, i loro frammenti “sminuzzati” ed esposti di testo in testo –<sup>164</sup> oggetto della predicazione. Il rapporto tra oralità e scrittura costituisce un elemento di difficoltà ulteriore – ma anche un indubbio motivo di interesse – di questa singolare operazione di riscrittura. Come spiega Carlo Delcorno, il sermone si pone infatti come un intermediario di natura orale fra i due testi scritti della Bibbia e delle «annotazioni» o «redazioni» cui è sottoposto il sermone stesso:

Preaching is a form of oral communication which is established between two written texts; on the one side is the Bible and on the other side the various forms of notation and redaction of the sermon.<sup>165</sup>

La definizione si attaglia perfettamente al caso di Vitali, il quale ricorda in prima persona, nel frontespizio del suo volume, che le «prediche» e le «divote esposizioni» del frate sono state «udite per me Vital de Iacomo di Vitali dalla sua viva voce et poste in rima nell'anno 1553, et '54 in Venetia». La trasposizione in versi costitui-

fino a un certo punto) entro la stessa pagina; 2) quella in cui il commento non si presenta contemporaneamente al testo cui si riferisce, ma lo segue, o eventualmente lo precede» (Brugnolo, *Testo e paratesto*, p. 54).

<sup>163</sup> Nell'elencare, seppure in forma incompleta, le varie denominazioni assegnate dagli autori ai propri commenti, non si può fare a meno di richiamare l'attenzione, sulla scia di Karlheinz Stierle, sulla frammentazione terminologica che deriva da una presa di distanza dalla definizione ormai desueta di «commento» in favore di «une serie de termes équivalents qui souvent accentuent le rôle subjectif du commentaire». Come ricorda lo studioso, «à côté des termes déjà classiques d'*expositio* et d'*esposizione*, nous trouvons *osservazione*, *dichiarazione*, *avvertimenti*, *annotazioni*, *argumenti*, *considerazioni*, *interpretazioni*. Cette diversité des termes ainsi que le manque d'autant plus frappant du terme central indiquent une pluralité de recherches et de démarches que n'oriente plus une institution commune» (Stierle, *Les lieux du commentaire*, p. 25).

<sup>164</sup> Le 53 omelie sono costruite, per la maggior parte, su un versetto biblico che rappresenta la “briciola” scritturale alla base dell'esposizione omiletica. Il ciclo del Settenario penitenziale è ripercorso nella sua integrità, benché i singoli salmi siano sottoposti a una selezione naturale dei versetti maggiormente adatti alla composizione di una o più prediche. Per i dettagli, cfr. le tavole sinottiche in appendice.

<sup>165</sup> Delcorno, *Medieval preaching in Italy*, p. 493.

sce dunque una redazione ben più raffinata delle *reportationes*, anche se con tutta probabilità sarà stata preceduta da appunti presi “in diretta” nella fase immediatamente successiva a quella – impossibile da ricostruire – di “trasmissione e ricezione simultanea della parola”.<sup>166</sup> La distanza tra predicazione orale e redazione scritta risulta ancora maggiore se si considera che il sermone è per definizione un “genere fluido” e, pertanto, “il testo scritto” può essere solo “un riflesso inesatto del discorso orale”.<sup>167</sup> La ricezione finale del testo biblico, situato all’origine di questa catena comunicativa ed ermeneutica, appare dunque filtrata non solo dall’“esposizione” del predicatore e dall’interpretazione dell’ascoltatore che traspone la predica, ma anche dal passaggio da un supporto di scrittura (il libro della Bibbia letto dal predicatore) a un supporto mnemonico e quindi orale (la memoria e la voce del predicatore) a un nuovo supporto di scrittura (il foglio e il libro del versificatore). Nelle ottave di Vitali si può osservare inoltre una sorta di inversione del rapporto ordinario tra testo in versi (riscrittura dei *Salmi*) e apparato in prosa (commento), poiché la versificazione a testo è in realtà la riscrittura metrica di un “commento” (la predica) che veicola, in forma peculiare, la fonte biblica, citandola forse in latino forse in volgare, ma senza dubbio in prosa. Il dialogo tra versi e prosa ermeneutica rimane, dunque, del tutto interno al testo delle ottave e si configura inevitabilmente come un confronto *in absentia* non solo per il lettore, ma in definitiva anche per l’autore, impossibilitato a riprodurre – nella mente o sulla carta – il testo udito nella sua integrità. Per queste ragioni, la conformazione del libro (di formato in 8°) non risulta molto diversa rispetto ad altri volumi fin qui descritti: dopo una dedica *Al reverendo padre Fra Franceschino Visdomini da Ferrara* e un avviso *Al lettore*, si incontra la *Tavola della presente opera* che elenca in una sinossi abbastanza corposa l’argomento delle 53 prediche insieme ai versetti latini dei salmi, laddove presenti; quindi, iniziano *Le salutifere prediche [...] ridotte in ottava rima*, intitolate ciascuna con la data e l’indicazione numerica (ad esempio, *Nella prima domenica d’Ottobre. Predica prima*) e senza alcuna nota a margine; il ciclo è concluso quindi dalla semplice rubrica «Il fine».

<sup>166</sup> «The process of simultaneous transmission and reception of the word is forever lost even when we possess a *reportatio*, based upon notes taken directly by a listener or some other form of direct testimony: deposition of witnesses [...] or notes inserted in “notebooks which are a cross between memoirs, books of devotion and collections of passages”» (Delcorno, *Medieval preaching in Italy*, pp. 497-498).

<sup>167</sup> Beverly Mayne Kienzle definisce così il sermone medievale, individuando alcune specificità che risultano valide anche a un livello più generale: «1) the medieval sermon is a fluid genre; and 2) the written text is an inexact reflection of the oral discourse or preaching event. The second characteristic involves two crucial components: a. the constant tension between the written and the oral; and b. the existence of texts in various phases of transmission» (Kienzle, *Introduction*, p. 168).

Assai diverso nella struttura è il libro autocommentato di Girolamo Benivieni. Il testo delle traduzioni in terza rima è suddiviso in porzioni mono- o pluristrofiche unite tra loro da un *continuum* verbale esegetico che presenta esso stesso un carattere prosimetrico, intervallando sezioni in prosa a segmenti in versi, generalmente più brevi, con libera alternanza di endecasillabi e settenari. Nella *Prefazione* [...] *alle devote suore delle Murate di Firenze*, che sfuma senza interruzioni nell'inizio dell'opera, l'autore afferma di aver composto il commento «in similitudine di perpetua oratione continuato», alludendo così alla modalità puntuale, parola per parola («perpetua»)<sup>168</sup> dell'esposizione («oratione»)<sup>169</sup> e alla sua forma ininterrotta («continuato»). La logica della *ruminatio* risulta evidente dal doppio livello di «sminuzzamento» e ricomposizione cui è sottoposto il testo: da un lato, a livello strofico, i gruppi di terzine altrimenti isolati sono connessi grazie alla conformazione inclusiva del commento a cornice – tipica non solo dei commentari biblici, ma anche di quelli danteschi –,<sup>170</sup> che con la sua presenza guida il lettore nella comprensione del tracciato testuale, fondandone l'unità su un superiore piano ermeneutico; dall'altro, a un livello propriamente microtestuale, l'esposizione è condotta come un «enarrativo discorso», secondo la tecnica di ascendenza agostiniana delle *enarrationes* – ripresa, tra gli altri, da Erasmo e da Pico della Mirandola – per cui l'esegeta segnala «i singoli vocaboli dei salmi (cioè le parole dell'estesa traduzione verseggiata) allo scopo di far emergere da essi, interpretandoli uno a uno, la *sententia* o contenuto ideologico».<sup>171</sup> È interessante rilevare, quindi, un contatto con il metodo esegetico delle *distinctiones*, quegli «elenchi di parole della Bibbia seguite da una breve illustrazione morale» che nell'ambito della predicazione costituivano spesso il primo schema per l'elaborazione del sermone.<sup>172</sup> Il rapporto di interdipendenza tra versi e commento non coinvolge in modo diretto la fonte biblica (si pensi, per contro, all'uso postridentino di glossare le riscritture volgari con i versetti latini), ma rimane interno all'ambito dell'«interpretazione» italiana che si articola nei due

<sup>168</sup> Cfr. la sesta accezione di «perpetuo» nel GDLI: «Che si ripete o è ripetuto con regolarità, per un tempo molto lungo; compiuto o ottenuto con impegno costante e continuato, senza interruzioni, fino all'esaurimento del compito o della materia; prolungato; che si ripresenta con costanza nella storia o nella vita. [...] – In partic.: che segue passo passo, con estrema precisione, un testo (un commento, un apparato critico). | *Prose fiorentine*, IV-1-234: Darà fuori Esichio corretto da infiniti errori e illustrato con sue perpetue annotazioni».

<sup>169</sup> Cfr. la quarta accezione di «oratione» nel GDLI: «Esposizione orale o scritta, trattazione, racconto, parlata | *B. Tasso*, II-VIII: Il ditirambico con una continua orazione esprime il suo concetto» (per l'esempio citato, cfr. Tasso, *Ragionamento della poesia*, c. 5r). Considerato il contesto, tale significato sembra prevalere su quello primario di «preghiera», benché non si possa escludere la volontà dell'autore di conservare l'ambivalenza del termine.

<sup>170</sup> Brugnolo, *Testo e paratesto*, pp. 54-55.

<sup>171</sup> Zorzi Pugliese, *Il commento di Girolamo Benivieni*, p. 482.

<sup>172</sup> Delcorno, *Introduzione*, p. 5.

momenti complementari della traduzione del salmo e dell'«oratione» – come è intitolato ciascuno dei sette commenti, con un termine retorico ambivalente che rinvia apertamente alla sfera della preghiera – intesa a chiarire il «senso mystico» dei versi e strutturata secondo il modello della «*lectio* monastica tendente alla *meditatio* e all'*oratio*». <sup>173</sup> Ai *Psalmi penitentiali* segue, come un'appendice di istruzione devota che completa il volume, il rifacimento italiano della *Epistola continens XXV memoralia* attribuita a san Bonaventura, con una dedica «alla dilecta in Christo sorella N. De B.»; Benivieni dichiara di aver «in qualche parte variate» le «regole et institutioni» della lettera «non mutando però l'ordine et la instructione necessaria di quelle» e conclude la dedicatoria con due quartine di endecasillabi e settenari che riscrivono il Salmo 116:17-18, richiamando in una movenza finale di preghiera la «voce del Propheta» David. <sup>174</sup> Dopo questa sezione prosastica, il libro si conclude con un capitolo ternario denso di riferimenti all'opera dantesca (in particolare alla *Commedia* e alla *Vita nova*), in cui il poeta si rivolge alla «vita» che dimora in Gerusalemme come a una sorta di donna-Beatrice. Il testo corona con un'aspettativa di felicità e gloria eterna il faticoso cammino introspettivo del penitente, come lasciano intendere soprattutto gli ultimi versi:

Eccho che infin dal ciel la strada e 'l varco  
 Te mostro in terra: onde salir puoi anchora  
 Se il tuo ben segui, a quel leggiere et scarcho.  
 Dove la donna tua che t'innamora  
 Et che invan cerchi in questa obscura et infecta  
 Valle di pianti lieta si dimora.  
 Ivi ingrato mio cor non pur ti aspecta  
 Anzi ti invita, ti lusinga et chiama:  
 Chiama ad fruir quel ben che ne dilecta  
 L'alma senza alcun fin, che in terra el brama.

L'estrema clausola è costituita quindi dall'acronimo «PAX», spiegato come «Paupertas Amor Crux» e rielaborato nella lapidaria, intima meditazione in forma di distico «Non harà pace mai dentro al suo core | Chi non ha povertà, croce et amore».

<sup>173</sup> Zorzi Pugliese, *Il commento di Girolamo Benivieni*, p. 493.

<sup>174</sup> Conclude Benivieni: «spero anchora di potere mediante la gratia di quello insieme col Propheta veramente cantare: Tu hai ropti o signore | L'improbi lacci, le cathene et e ceppi | Che l'alma in tanto errore | Tenuta ha sempre, et che fuggir mal seppi. | Eccho hora libero et sciolto | Per te, ad te dolce signor mio el core | In humil pianto involto | Do sacrificio di perpetuo amore». Lo schema delle quartine è aBbB cDcD; il quinto verso risulta ipermetro (8 sillabe invece di 7).



Lontano dagli approfondimenti intimistici di matrice agostiniana che caratterizzano la riscrittura di Benivieni, i *Ragionamenti* di Bonaventura Gonzaga si presentano come un'opera al limite tra cultura umanistica e scienza teologica, in cui la forma rinascimentale del dialogo diviene tramite di contenuti devozionali cari alla sensibilità cattolica posttridentina. Icone di questa doppia anima sono i due interlocutori – il teologo Cesare e l'umanista Tullio – attraverso i quali l'autore instaura un confronto tra saperi diversi e complementari:

CES.: La Teologia, come cosa soprahumana è la prima, e più singular facultà di tutte l'altre, e beati quelli, che da Dio sono illuminati a seguirarla. Ma ne anco sono da rifiutar le belle lettere dell'humanità, perché sono vaghe, e gentili, piene tutte di esquisite inventioni e sopra tutto di grand'eloquenza.<sup>175</sup>

In linea con la prassi cinquecentesca del dialogo ciceroniano a sfondo didattico,<sup>176</sup> il rapporto tra i personaggi coinvolti risulta asimmetrico nonostante la parità di ruolo che li contraddistingue sia nella vita reale sia nella finzione letteraria: come spiega lo stesso Gonzaga nell'*Argomento de' Ragionamenti*, i nomi (legati alla tradizione classica) di Cesare e Tullio sono infatti quelli di «due giovani scolari miei amici»;<sup>177</sup> d'altro lato, all'inizio del *Ragionamento primo*, Cesare si mostra quasi

<sup>175</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, p. 82.

<sup>176</sup> Come scrive Carla Forno, nel Cinquecento «il dialogo-trattato che vanta un fondo didattico, che presuppone un rapporto di scambio, per cui chi si pone nel ruolo discente formula una serie di domande a un interlocutore disposto a sciogliere dubbi e obiezioni, a fornire spiegazioni, in quanto depositario di un sapere più certo e definito, attinge in modo più o meno consapevole all'esempio ciceroniano. Effettivamente, in questo sottoinsieme di dialoghi narrativi e diegetici, l'elemento drammatico e mimetico è ridotto al minimo, così come lo spessore psicologico degli interlocutori, funzionali all'articolazione del discorso, concepiti in chiave dialettica all'interno dell'idea in cui si identificano. La finzione prevede non tanto il confronto orizzontale di opinioni, quanto la trasmissione verticale delle idee. Può accadere pertanto che, nella ripresa cinquecentesca, a un personaggio spetti essenzialmente il compito di suscitare le questioni da dibattere, e a un altro di affrontarle con dovizia di particolari, pur non esistendo fra loro alcun rapporto di subordinazione» (Forno, *Il "libro animato"*, p. 193). Per una bibliografia orientativa sul dialogo rinascimentale, cfr. Refini, *Per via d'annotationi*, p. 37n.

<sup>177</sup> Ecco le parole di Gonzaga: «Né si maravigli alcuno perch'io non habbia fatto scelta di due nomi d'interlocutori, che fossero di significato appropriato alla materia de' ragionamenti, o dialoghi; non havend'io ciò tralasciato per dapocaggine, o ignoranza, ma con giuditio, per quanto pare a me, perché facend'io ragionare due giovani scolari miei amici, appunto di quella vivacità d'ingegni, che si mostrano questi due, ch'intravengono qui, non dovea per nissun modo volendomegli aggradire, et anco scontar parte de debiti c'ho seco procurar di star su altro rigor di nomi, né contentarmi d'altri, che di questi due, tanto più essendomi ciò con istanza da loro richiesto. Et questo in questa causa per mia scusa basti» (c. \*\*\*iijr).

scandalizzato quando riceve da Tullio («un mio pari») la proposta di essere lui a condurre la trattazione: l'imbarazzo, di natura topica, è superato solo in virtù di una ciceroniana «amicitia», per cui l'esaudimento della richiesta non indica una forma di immodestia, ma una premura nei confronti dell'amico.<sup>178</sup> Nella dimensione insieme narrativa e rappresentativa della conversazione, la preminenza è assegnata dunque all'esponente della «teologia», in conformità con la maggiore dignità della disciplina e con la materia sacra oggetto dei ragionamenti: a Tullio, che si definisce «giovane studioso»<sup>179</sup> dotato soltanto del «lume di un poco di lettere di umanità»,<sup>180</sup> spetta dunque il compito di porre le domande, mentre Cesare fornirà le risposte. Unica eccezione è la digressione svolta da Tullio sul tema dell'amore, considerato *sub facie* lirica con riferimenti a Properzio e Ovidio e ricondotto quindi alla sfera spirituale con una citazione dal primo libro di *Genesis*: la voce dell'umanista si esprime così in maniera discreta ma incisiva – commenta Cesare: «Non havete mai parlato a lungo M. Tullio, ma una volta sola, che ciò havete fatto, vi sete dimostrato così vago, e bel dicitore, che me ne fo meraviglia» –<sup>181</sup> integrando il discorso morale con un inserto adeguato alle sue competenze, in una sede centrale come il *Ragionamento quarto* dedicato alla lussuria. Gli elementi propri del genere dialogico risultano invero assai numerosi, tanto da segnare una distanza considerevole tra l'opera di Gonzaga e i ben più stereotipati manuali di catechesi.<sup>182</sup> Oltre all'invito costante alla *brevitas*, esito di una tensione insanabile tra «tempo e discorso»,<sup>183</sup> si incontrano i diversi *topoi* legati all'inquadramento spazio-temporale della vicenda:<sup>184</sup> anzitutto, l'incontro di apertura tra i personaggi e la menzione dell'ora tarda a chiusura di ogni ragionamento; quindi, la *descriptio* del *locus amoenus*, il giardino che costituisce il «luogo del conversare, per antonomasia» e si configura come uno «spazio circoscritto dal tracciato perfetto» che «riflette l'aspirazione all'armonica fusione di architettura, pittura, scenografia, a opera della parola».<sup>185</sup> La declinazione di quest'ultimo aspetto risulta particolarmente accurata nell'opera di Gonzaga:

<sup>178</sup> Così Cesare: «e non parrà se non gran presuntione, che *un mio pari* vi entri a questo modo, e Dio sa poi, come v'habbia a uscire. Nondimeno facciasi, come volete, che a me che sono per *le regole di una perfetta amicitia* un altro voi stesso, non potrà medesimamente essere, che di gran sodisfattione» (p. 3). L'enfasi è nostra.

<sup>179</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, p. 82.

<sup>180</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, p. 55.

<sup>181</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, p. 55'. La numerazione delle pagine presenta un'incongruenza per cui il numero 55 è ripetuto in due pagine successive: indichiamo quindi con «55'» quella che dovrebbe essere la pagina 56.

<sup>182</sup> Alcune utili osservazioni sul genere catechistico e i suoi prodrumi si trovano in Polara, *Quali itinerari paralleli*.

<sup>183</sup> Forno, *Il "libro animato"*, p. 299.

<sup>184</sup> Forno, *Il "libro animato"*, pp. 272-306.

<sup>185</sup> Forno, *Il "libro animato"*, pp. 278-279.

mentre le prime sei giornate (dal lunedì al Sabato Santo) sono ambientate nel giardino privato di Tullio,<sup>186</sup> per la domenica di Pasqua i due amici si trasferiscono nel giardino dell'Abbazia padovana di Santa Giustina. Rispetto al «gratiosissimo giardino» dell'umanista, descritto secondo uno schema convenzionale di ascendenza teocritea,<sup>187</sup> quello della basilica si distingue per la presenza di una «bell'acqua, che va circondando tutto il luogo» (in cui va riconosciuto il canale Alicorno, una diramazione ora tombinata del Bacchiglione che lambisce le mura perimetrali degli orti dell'Abbazia) e, soprattutto, per il richiamo alle «pitture dell'opere di San Benedetto» e alla «suntuosa, e gran fabrica della [...] nuova chiesa»: il riferimento alle tele interne, che gli interlocutori contemplanò in una meditazione appena avviata, e soprattutto la menzione del grandioso cantiere che fu diretto, tra gli altri, dagli architetti Andrea Moroni (1532-1560) e Andrea da Valle (1560-1578),<sup>188</sup> sono un omaggio a una delle più importanti imprese edilizie dell'epoca e completano, con un originale aggancio alla contemporaneità, la rappresentazione del luogo ideale.<sup>189</sup> L'equilibrio tra sfera spirituale e letteraria, alla base di questo dialogo fondamentalmente «urbano» su tematiche sacre, si coglie inoltre da due elementi situati all'inizio e alla fine della serie dialogica. Alle prime battute del *Ragionamento primo*, nello stabilire le regole della conversazione, Cesare assicura che «oltre il diletto infinito, che haveremo nel ruminare contra di noi le ingiurie fatte al Signor

<sup>186</sup> Così si legge all'inizio del *Ragionamento secondo*, in una battuta di Cesare: «Con questi due lumi adunque inanzi comincio, e dico, habbiamo hoggi a ragionare, e discorrere del secondo peccato mortale, il quale è detto avaritia, et sopra ciò passare voi, et io insieme un' hora questa bella mattina, mentre il dolce cantar de gli uccelli in questo vostro gratiosissimo giardino, et il soave mormorio delle fronde da Zefiro leggermente mosse c'invitano dolcemente, et allettano a ciò fare» (pp. 19-20).

<sup>187</sup> Forno, *Il "libro animato"*, p. 278.

<sup>188</sup> Sui due architetti, cfr. rispettivamente Sciolla, *Moroni, Andrea di Bartolomeo e Grossato, Andrea da Valle*.

<sup>189</sup> Così si apre il *Ragionamento settimo*: «TULL.: Vedete, come i nostri pensieri, i voleri, i passi, e le parole sono una istessa cosa tra noi M. Cesare mio; a pena son giunto qui, e messomi a guardare queste pitture dell'opere di San Benedetto, che voi subito sete arrivato chiamando per istrada l'animo mio il vostro. CES.: Io mi pensava di essere giunto alquanto tardetto. Ma queste pitture mi fanno molto maravigliare. [...] Passiamo nel giardino hor che egli è aperto. TULL.: Vedeste voi più mai M. Cesare mio più bel luogo, e più lieto di questo? notate quel bel vivaio, quei praticelli coperti di minuta herbetta, quegli alberi tutti fronzuti, e verdi, e per la stagione dell'anno fioriti, quelli dritti, e lunghi pergolati di viti, e quella bell'acqua, che va circondando tutto il luogo. Certo, che questi buon padri non mancano in nulla alla vaghezza, et alla leggiadria non pur nella suntuosa, e gran fabrica della lor nuova chiesa, il cui architetto tien sospesi li animi di quanti mirano, ma anco nel giardino, e nel rimanente del lor monistero. CES.: Odo, che sono ricchissimi, e che possono far queste, e maggiori cose. Ma seggiamo qui all'ombra di questi alberi, et al margine di questa chiara acqua» (pp. 96-97).

Dio, trarremo grandissimo frutto, come dite voi, da questa distinzione, o divisione per tanti capi, e in tanti giorni quanti sono i peccati»: <sup>190</sup> il cenno alla *ruminatio* – richiamata più avanti con riferimento a David e al Salmo 51 – <sup>191</sup> conferisce un inequivocabile tono meditativo al discorso, illuminando sullo scopo primario di questi testi. La conclusione del *Ragionamento settimo* rinvia, per contro, a una più laica dimensione di *urbanitas*: nel salutare l'amico, Tullio lo informa del concerto e della successiva «lettione sopra il sonetto del Petrarca “Era il giorno, ch' al sol si scoloraro” [Rvf VII]» che si terrà «questa sera [...] in casa l'illustre Signore Scipione Gonzaga»; <sup>192</sup> si tratta, con tutta evidenza, di un'allusione all'Accademia padovana degli Eterei, fondata proprio da Scipione nel 1563, cui non è improbabile che lo stesso fra' Bonaventura abbia preso parte.

Il libro – una raffinata edizione in 4° uscita dall'officina veneziana di Gabriele Giolito, che anticipa di un paio d'anni i primi volumi in 4° della *Ghirlanda spirituale* nata per ospitare le opere di Luis de Granada – <sup>193</sup> si presenta come un prodotto di grande eleganza e maturità tipografica. Il testo dei *Ragionamenti* è introdotto da un cospicuo insieme di paratesti: dopo il frontespizio, in cui campeggia il marchio della Fenice con il motto «Semper eadem», si susseguono la dedica a Domenico Paruta, abate di San Gregorio in Venezia; un sonetto all'autore del grammatico Orazio Toscanella, collaboratore editoriale di Giolito negli anni Sessanta; <sup>194</sup> l'avviso *A' lettori* di Gonzaga; una serie di indici, tra cui si annoverano la *Tavola delle cose più notabili, che nella presente opera si contengono* – la quale rende conto nel dettaglio degli argomenti trattati nei singoli dialoghi –, la *Tavola de' Salmi* che elenca i riferimenti alle sette traduzioni in canzoni-ode e la *Tavola delle Parafrasi* in prosa posposte al *corpus* dei *Ragionamenti*; a seguito di un esiguo *errata corrige*, si legge quindi l'*imprimatur* («Omne autem dictum scriptum<q>ue censurae Ecclesiae Romanae subiecta sunt»). Dopo la sinossi d'indice, si incontra un'introduzione tematica costituita dall'*Argomento de' ragionamenti*, cui succedono la prefazione *Per le parafrasi*, relativa ai testi in prosa della sezione finale, e due nuovi sonetti indirizzati all'autore a firma di Tommaso Porcacchi – l'ideatore delle varie collane giolitine – <sup>195</sup> e di un non meglio noto Francesco Pancera. A questo punto, iniziano i sette *Ragionamenti*. La prosa dialogica è corredata da note a margine che riportano gli argomenti come sono nominati nella *Tavola delle cose più notabili* e le sigle di rimando alle fonti scritturali, patristiche e letterarie; un simile apparato non ricorre,

<sup>190</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, p. 2.

<sup>191</sup> Parla Cesare: «dove riconoscendosi David, e ruminando con larghissima considerazione la offesa maestà di Dio, si ridusse a tanta attritione, e penitenza» (p. 57).

<sup>192</sup> Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, pp. 121-122.

<sup>193</sup> Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*, p. 461.

<sup>194</sup> Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*, p. 106.

<sup>195</sup> Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*, p. 460.

naturalmente, nelle *Parafrasi* in prosa (dedicate a fra' Francesco Bosio da Reggio), che sono glossate soltanto con le indicazioni numeriche, di tipo ordinale, relative ai singoli versetti biblici. Dalle note è possibile ricavare agevolmente anche la scansione tematica del dialogo, articolata in un avvio narrativo, un'analisi del vizio considerato che comprende la sua definizione e una descrizione particolareggiata con tanto di esempi, la proposizione dei "rimedi" al peccato – tra cui rientrano i *Sette salmi*, recitati a memoria da Cesare all'estasiato Tullio in una *performance* orale fittizia che, dicendosi pretestuosamente imperfetta, gioca con la finitezza della pagina scritta ed esalta tra le righe la qualità dei versi – e, infine, una conclusione di tipo narrativo. Le fitte pagine della conversazione sono interrotte dunque dagli inserti più ariosi delle riscritture metriche – accompagnate, a loro volta, dai versetti latini a margine – e delle xilografie che precedono ognuna delle canzoni-ode. Il corredo iconografico risulta assai diverso da quelli di tipo allegorico che si imporranno nell'ultimo ventennio del secolo sia da un punto di vista tematico, sia per la fattura pregiata delle incisioni. La serie, formata in totale da 14 vignette, 7 delle quali abbinata alle canzoni-ode e 7 alle parafrasi in prosa, è tratta dal repertorio di «intagli» realizzato negli anni Quaranta per la progettata, e non più impressa, Bibbia volgare della Fenice, a opera di un autore che la critica ha identificato con Johann Britt, «l'incisore in più stretto rapporto allora con Tiziano».<sup>196</sup> I 14 "legni" impiegati nell'edizione di Gonzaga rappresentano scene bibliche che sulla pagina instaurano una relazione peculiare con le riscritture italiane dei *Salmi*, dando vita a un autentico dialogo "intertestuale" tra le versioni salmodiche e i luoghi neo- o veterotestamentari raffigurati: se da un lato l'immagine assume un indubbio valore mnemonico per il lettore, poiché lo induce a ricordare e a collegare attraverso un esercizio di reminiscenza un episodio biblico estraneo al testo,<sup>197</sup> dall'altro non si può negare che l'utilizzo di vignette così prossime a quelle impiegate nell'*Orlando furioso* del 1542 abbia contribuito almeno in parte ad avvicinare l'opera al *côté* letterario cui appartenevano – con ben altre caratura e ambizione – le edizioni giolite dei classici della letteratura italiana.<sup>198</sup> La costruzione dei due settenari iconografici appare in ogni caso orientata da una precisa volontà contemplativa che porta a riprodurre con grande finezza i cicli dei sette vizi e delle sette virtù mediante speci-

<sup>196</sup> Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*, pp. 226-227. Sulle incisioni della Bibbia di Giolito, cfr. anche Coppens-Nuovo, *The illustrations of the Unpublished Giolito Bible*.

<sup>197</sup> Si ricordi, a tale proposito, quanto scrive Christian Coppens: «What is clear is that Bible illustration was meant for the reader, to let him enter, to invite him to enter more in the text, to let him understand better, to allow him to read the Bible even by just thumbing through, by browsing, and it was a collection of *loci communes*, an art of memory, to have it printed in the reader's mind» (Coppens-Nuovo, *The illustrations of the Unpublished Giolito Bible*, pp. 130-131).

<sup>198</sup> Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*, p. 227.

fiche allusioni a vicende scritturali. All'interno dei *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali* si dispiega, in accordo con il tema trattato, l'arco dei sette vizi nell'ordine di Superbia, Avarizia, Gola, Lussuria, Invidia, Ira, Accidia. Gli episodi effigiati appartengono tutti, con una sola eccezione, all'Antico Testamento: la superbia è evocata dal re babilonese Nebukadnezar che, con la propria statua alle spalle, fa gettare nella fornace i tre amici di Daniele (*Dn* 3); l'avarizia dai mercanti che Gesù caccia dal tempio (*Mt* 21:12-16, *Lc* 19:45-46); la gola da Eva e Adamo che mangiano il frutto proibito (*Gn* 3:1-6); la lussuria da David che scruta Bath-sceba al bagno (2 *Sm* 11:1-3); l'invidia dalla scena in cui Giuseppe è estratto dal pozzo ed è venduto dai propri fratelli ai mercanti madianiti (*Gn* 37:25-30); l'ira da Caino che uccide Abele (*Gn* 4:1-8); l'accidia dal popolo di Israele che riceve la pioggia di manna nel deserto (*Es* 16:13-36). In forma speculare, le sette virtù compaiono in una sequenza successiva abbinata alle *Parafrasi dei Salmi penitenziali* (i quali erano già stati descritti nei ragionamenti come "rimedi" ai sette vizi capitali) e sono illustrate da sei episodi tratti dai Vangeli e da una sola scena relativa al libro di *Genesi*: l'umiltà è richiamata dalla lavanda dei piedi nell'Ultima Cena (*Gv* 13:1-20); la liberalità dalla Crocifissione di Gesù insieme ai ladroni (*Mt* 27:32-56; *Mc* 15:21-41; *Lc* 23:26-49; *Gv* 19:17-37); la temperanza dal digiuno e dalla tentazione di Gesù nel deserto (*Mt* 4:1-11; *Mc* 1:12, 13; *Lc* 4:1-13); la castità da Giuseppe che rifiuta la moglie di Potifar (*Gn* 39:7-12); la carità da Gesù che sfama le folle (*Mt* 14:13-31, 15:29-39; *Mc* 6:30-44, 8:1-9; *Lc* 9:12-17; *Gv* 6:1-15); la mansuetudine da Gesù davanti a Pilato (*Mt* 27:11-31; *Mc* 15:1-20; *Lc* 23:1-25; *Gv* 18:28-40, 19:1-16); la diligenza da Gesù che entra a Gerusalemme (*Mt* 21:7-11; *Mc* 11:7-11; *Lc* 19:35-36). La progressione dei vizi e delle virtù ricalca dunque in modo esplicito la bipartizione biblica dei due Testamenti, originando così un itinerario iconografico e meditativo che, nel compendiare alcuni punti salienti della vicenda scritturale, conduce il fedele dall'esame dei peccati capitali alla contemplazione delle virtù nel massimo esempio di Cristo.

Emanazione di una ricerca volta a conciliare le istanze di un rinnovamento profondo del codice petrarchista con il tentativo di un avvicinamento in chiave individuale e, al contempo, sapienziale al Testo sacro, le raccolte autocommentate di Fiamma si configurano come due momenti complementari di un più ampio progetto di scrittura che pone al centro della propria *imitatio* il *Libro dei Salmi*. L'assunzione del modello biblico è mediata da una costante relazione dialettica con il libro lirico di Petrarca, in un'ottica di matrice laica, attenta soprattutto al versante dell'*ars*, che mira a rivitalizzare l'esercizio poetico all'insegna della «leggiera gravità» davidica, restaurando il primitivo carattere sacro della lirica senza alterarne gli strumenti espressivi.<sup>199</sup> Se l'obiettivo dell'autore rimane nel complesso distante da puri interessi devozionali, la scelta di integrare il testo delle *Rime* e delle *Parafrasi* con un ingente apparato esegetico risponde al principio, di derivazione monastica

<sup>199</sup> Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo», pp. 241-242.



e in quanto tale con una ineliminabile radice religiosa, della *ruminatio*: l'intera operazione poetica assume dunque un connotato spirituale (per le *Rime*, da intendersi nel senso di un *itinerarium mentis in Deum* modellato sul precedente di Vittoria Colonna)<sup>200</sup> coerente con la formazione predicatoria del poeta-chierico, grazie all'applicazione di una pratica di lettura che implica necessariamente la presenza di un testo dotato di «una profondità semantica che rinvia alla parola sacra».<sup>201</sup> Nel caso delle *Rime spirituali*, il Salterio costituisce un modello macrotestuale che, pur agendo a livello contenutistico, non intacca la sostanza strutturale del canzoniere: l'autore, come si legge nella dedica a Marcantonio Colonna (c. A4v), compone 150 poesie «per farne tante appunto quanti sono i Salmi di David Profeta», ma organizza la raccolta in gruppi testuali uniti da affinità tematiche (ad esempio, i 7 inni alle virtù) secondo un procedimento comune a gran parte delle raccolte di rime coeve.<sup>202</sup> La forte presenza della matrice petrarchesca si coglie anche nella qualità dei metri prescelti: gli innesti di forme estranee al Canzoniere sono circoscritti, infatti, a otto inni oraziani e ai dieci salmi riscritti in terza rima, endecasillabi sciolti e canzoni-ode. È interessante quindi notare che, a differenza di quanto accade nelle sillogi poetiche di Benivieni, Alamanni e Bernardo Tasso,<sup>203</sup> i salmi non formano una sezione unitaria, ma sono distribuiti lungo tutto il percorso del libro, creando una sorta di *fil rouge* che rimarca l'identità davidica della raccolta. La coesione dell'intero organismo è garantita infine dalle *Espositioni* – composte in forma di glossa a cornice o, per l'esattezza, “a enclave”<sup>204</sup> su modello dei commenti al Petrarca volgare

<sup>200</sup> Fiamma nomina esplicitamente la Marchesa di Pescara nella dedica a Marcantonio Colonna (cfr. Zaja, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*», p. 239).

<sup>201</sup> Zaja, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*», pp. 245-246. Il richiamo alla *ruminatio* si trova nell'avviso *A' lettori*: «il sacro e santo soggetto di queste rime, il quale conoscendo io che porta seco tanto giovamento quanto possono desiderar gli uomini in questa vita, ho pensato che il dichiararlo e spiegarlo, e quasi ruminarlo a' semplici non potrebbe essere se non di grandissima consolatione» (c. A6r).

<sup>202</sup> Zaja, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*», pp. 257-258.

<sup>203</sup> Il riferimento è alle *Opere* di Girolamo Benivieni (1519), alle *Opere toscane* di Luigi Alamanni (1532) e alle *Rime* di Bernardo Tasso (1560): cfr. § 2.2.2.1.

<sup>204</sup> Cfr. Holtz, *Glosse e commenti*, pp. 96-101. Il commento “a enclave” corrisponde alla «classe C» dei metodi di impaginazione medievali individuati da Louis Holtz. L'autore descrive così la formazione di questa tipologia: «A partire da un dato momento, senza rimettere in gioco il posto di ciascuno dei due testi, è stata dunque fatta variare la superficie di ingombro in funzione l'uno dell'altro, e il testo principale occupava nella colonna che gli era destinata più o meno righe in base al volume del commento che ispirava. Questo tipo è all'origine del commento disposto tutt'attorno al testo principale [...] (“classe C”)» (p. 94). Holtz incrocia quindi la propria classificazione, comprensiva di quattro classi (A, B, C, D), con i 10 schemi di impaginazione codificati da Gerhardt Powitz a partire «dallo studio della rigatura e del computo delle colonne [...] di una sessantina di manoscritti scelti nelle



di Vellutello e Gesualdo e, indirettamente, della *Glosa ordinaria* –<sup>205</sup> che guidano il lettore in un duplice percorso di meditazione finalizzata alla salvezza e di storia autobiografica dell'io lirico.<sup>206</sup>

La *Parafrasi poetica sopra Salmi*, di cui Fiamma pubblicherà soltanto il *Libro primo* in una singolare edizione in 4° priva di note tipografiche,<sup>207</sup> trova un punto di avvio ideale, come si è ricordato, proprio all'interno delle *Rime spirituali* con la dichiarazione contenuta nell'*Esposizione* al sonetto XXV e la successiva riscrittura del Salmo 1.<sup>208</sup> Il legame tra le due opere appare tanto più evidente se si considera che l'audace, incompiuta impresa parafrastica rappresenta nel suo fondo una radicalizzazione del principio poetico di «leggiadra gravità» enunciato nella dedica del 1570. Il superamento di Petrarca è perseguito ora attraverso la sostituzione esplicita (e, pertanto, radicale) del modello del Canzoniere con quello del *Libro dei Salmi*, in una ripresa filologicamente scrupolosa che riproduce, unica fra tutte le riscritture, la divisione del Salterio in cinque libri propria della tradizione ebraica.<sup>209</sup> Lo stesso sperimentalismo formale che caratterizza la raccolta – per cui il metro dominante risulta essere la canzone-ode, mentre le forme petrarchesche si riducono ad appena un quarto del totale – si può considerare anch'esso un segnale della mutata priorità del modello. Assunto come primo termine di confronto David, e lasciato sullo sfondo Petrarca, Fiamma può compiere davvero una riformulazione integrale del canone poetico italiano, rinnovandolo in profondità non solo nella materia, ma anche nello stile: in una «annotatione» al *Salmo XXXVIII*, egli afferma infatti di voler sì «dilettere i lettori con la varietà delle rime», ma soprattutto di voler «dare

biblioteche tedesche»: la «classe C» è identificata con lo «schema 2» di Powitz, nel quale «una delle due colonne, quella del testo, [è] inclusa ad “enclave” nel commento» (pp. 97-98).

<sup>205</sup> La compenetrazione statutaria di testo e commento nelle *Rime spirituali* trova un significativo termine di confronto nella *Glosa ordinaria*. Si ricordino a tale proposito le osservazioni di Holtz: «nella storia dei commenti e della loro impaginazione la *Glosa ordinaria* della Bibbia occupa un posto di grande importanza: questa compilazione anonima accompagna da cima a fondo il testo sacro, ma non la si incontra mai separata da esso. Benché buona parte della sua contestura provenga da commenti continui e benché talvolta il lemma della fonte sia riprodotto nonostante l'effettiva presenza, al centro della pagina, del testo stesso, la *Glosa* non ha mai costituito un commento da potersi leggere, tramite i lemmi, in un'opera a parte, bensì esso si incontra esclusivamente, dopo la sua creazione composita, nei margini dei manoscritti del Vecchio e del Nuovo Testamento» (Holtz, *Glosse e commenti*, p. 81).

<sup>206</sup> Cfr. Zaja, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*», p. 258.

<sup>207</sup> Probabilmente destinata a una circolazione privata: cfr. Ubaldini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati*, p. 35.

<sup>208</sup> Cfr. § 2.1.2.1.

<sup>209</sup> Nell'ultima «annotatione», Fiamma si congeda con un ringraziamento a Dio «che l'ha condotto al fine di questo libro», ricordando di essere già pronto «a seguir il secondo co 'l favore di S. Maestà» (p. 226); cfr. § 2.1.2.1.

a gli Italiani in un libro sacro l'esempio di quante maniere di versi possano fare in questa lingua».<sup>210</sup> Rispetto alle *Rime spirituali*, si osserva quindi una variazione significativa del rapporto strutturale fra testo e apparato. Le 40 *Parafrasi* in versi non risultano incorporate dalla glossa, ma sono precedute ciascuna dal corrispondente salmo latino e da un *Argomento* con indicazioni di carattere storico e spirituale, e sono seguite da una serie di *Annotationi* condotte *ad locum* – come accade, ad esempio, nei *Salmi* tradotti in prosa da Pellegrino Erri (1573) – in relazione a singoli segmenti testuali della parafrasi italiana.<sup>211</sup> La successione di salmo latino, *accessus*, parafrasi metrica e note esegetiche a sfondo dottrinale e letterario delinea così un percorso di lettura più razionale, orientato ad aprire progressivamente il Testo sacro proponendo dapprima, con attenzione filologica e con prudenza, la fonte latina nella sua integrità e sviluppando quindi un itinerario ermeneutico che conduce il lettore per gradi consequenziali all'apprendimento del contesto storico e scritturale del salmo, alla fruizione estetica e intimamente sapienziale della «parafrasi» e, infine, allo squadernamento dei molteplici sensi lasciati impliciti dalla riscrittura. Una probabile suggestione per tale assetto può essere derivata, oltre che da tradizioni esegetiche consolidate come quella dei commenti aristotelici, dall'opera – assai prossima per tipologia e oggetto agli interessi di Fiamma – di Marcantonio Flaminio: si pensi soltanto, a titolo di esempio, alla già ricordata edizione Manuzio 1564 della *In Librorum Psalmorum brevis explanatio*, nella quale per ogni salmo si succedono l'*Argumentum*, il testo latino, l'*Explanatio* (relativa, come nel libro di Fiamma, a singole porzioni di testo), la *Paraphrasis* in prosa e la *Paraphrasis carmine*. La parola poetica volgare, fondata su una solida e dichiarata base scritturale, subisce dunque una intrinseca *renovatio* che, nel trasformare l'enunciato lirico in una derivazione diretta del Verbo divino, lo rende degno di un esame e di un'attenzione meditativa in tutto paragonabili a quelli normalmente diretti ai testi sacri.

La traduzione commentata dei *Sette salmi penitenziali* del frate domenicano e inquisitore generale di Novara Domenico Buelli dimostra alcuni punti di contatto non irrilevanti con la *Parafrasi poetica* di Fiamma. Il binomio «traduzione»/«esposizione» che impronta, a partire dal frontespizio, l'intera «operina» riassume il carattere di un approccio traspositivo teso a riprodurre la qualità poetica dei versi di David senza trascurare il momento prioritario della prosa ermeneutica,

<sup>210</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 212.

<sup>211</sup> Riguardo al carattere dell'«annotazione», è interessante rilevare un contatto con quanto osserva Eugenio Refini a proposito delle glosse all'*Ars poetica* oraziana di Alessandro Piccolomini: «Gli scolii rimandano alla tradizione tardo-antica che Piccolomini, anche altrove, dimostra di aver frequentato; ad essi si legano, almeno tipologicamente, le “annotationi” che [...] sembrano distinguersi dagli scolii per una maggiore flessibilità formale e contenutistica, ma che degli scolii condividono il carattere disorganico di appunti funzionali alla comprensione di singoli segmenti testuali» (Refini, *Per via d'annotationi*, p. 37).

considerata un tramite imprescindibile della comprensione e della meditazione devota sul testo. La coscienza letteraria dell'autore emerge dalla lettura peculiare del Salterio come «poema di David epico, et heroico»; da essa dipende l'elezione dei «versi sciolti» a metro traduttivo, secondo la lezione dei recenti esperimenti di Gian Giorgio Trissino e Annibal Caro, al posto delle «rime toscane», giudicate inadatte poiché «per la dolcezza loro troppo hanno del molle, et poco del grave» (p. IX). L'autore si premura quindi di precisare che il suo intento non è quello di creare un testo autonomo dalla fonte latina: nel *Proemio*, egli assicura che «i versi miei [...] servono non per novo, et semplice testo [...], ma per dichiarazione, et elucidation di quello» (p. VIII). Con una mossa cautelativa, la traduzione è ricondotta così a un prevalente ruolo esegetico che, se da un lato rispecchia le preoccupazioni comuni alla Chiesa di Roma circa i volgarizzamenti biblici sprovvisti di supporti interpretativi, dall'altro dimostra una consapevolezza più raffinata della convergenza implicita con una diversa tradizione di ambito aristotelico per cui lo stesso esercizio traduttivo costituisce una forma di esegesi.<sup>212</sup> Il volume si apre con un *Sonetto dell'autore* a tema penitenziale e una dedica al cardinale Giovanni Paolo Chiesa; segue il corposo *Proemio*, dove Buelli discute le ragioni poetiche e dottrinali della propria opera. Degno di nota è l'auspicio di una prossima traduzione commentata dell'intera Bibbia che rimuova ogni difficoltà nella corretta comprensione della lettera sacra,<sup>213</sup> allo scopo di inscrivere in un orizzonte progettuale più esteso la presente fatica e di ribadire la condanna contro Lutero, i Valdesi e altri movimenti ereticali favorevoli a un accesso diretto e universale alla Scrittura. Poco oltre, l'autore nomina un «gran catolico», il vescovo di Verona Luigi Lippomano, che «stabili, confermò, et sostenne egregiamente tutt' i dogmi cattolici in questa lingua; confutando, risolvendo, et atterrando tutt' i lor [*scil.* degli eretici] empî fondamenti, et sciocche ragioni» (p. XI): il riferimento è alle *Espositioni volgari sopra il simbolo apostolico, cioè il Credo, sopra il Pater nostro, et sopra i duoi precetti della*

<sup>212</sup> Il riferimento è al caso di Piccolomini e alla ricostruzione tipologica più estesa operata da Eugenio Refini. Come ricorda lo studioso a proposito della prospettiva maturata dal letterato senese in seno all'Accademia degli Infiammati, «la traduzione non è semplice trasposizione di un testo da una lingua ad un'altra, ma si configura già come un'operazione interpretativa ascrivibile al genere del commento» (Refini, *Per via d'annotazioni*, p. 36n).

<sup>213</sup> Nel rispondere a un'obiezione ipotetica, l'autore afferma di sapere «che la pura, et semplice lettera dell'uno et dell'altro Testamento è molto pericolosa nelle mani d'ogni plebeo, in volgar idioma tradotta. Di che accorgendosi la santa Chiesa, non permette che le Bibie volgari possino essere indifferentemente concesse a tutti; ma solamente ad alcuni, conosciuti per ben fermi et stabili nella fede, dalla prudenza de Vescovi, et degli Inquisitori: il che forse non farebbe s'ella vedesse tutto il volume delle divine scritture fedelmente tradotto da qualche eccellente spirito, veramente dotto, pio, et catolico, et accompagnato da un'espositione, che totalmente levasse tutte quelle difficoltà, ch'esser sogliono il veleno, ch'uccide l'anime d'alcuni semplici, ignoranti, et troppo curiosi, per non dir temerarij» (pp. X-XI).

*carità*, oggetto di numerose edizioni tra il 1541 e il 1568 per i torchi veneziani di Girolamo Scotto. L'affinità di questo testo con i *Sette salmi* di Buelli non si limita a una consonanza teorica, ma si estrinseca in una precisa analogia strutturale per cui, anche nell'opera di Lippomano, i testi latini subiscono una parcellizzazione e sono "esposti" segmento per segmento: il percorso di lettura prevede, infatti, la messa a testo della frazione testuale latina (centrata e rilevata tipograficamente in corpo maggiore), la traduzione italiana in prosa (evidenziata in corsivo) e, di seguito senza interruzioni, l'«esposizione». Rispetto al modello – dichiarato, in realtà, tra le righe – Buelli conferisce un rilievo assai pronunciato alla traduzione, facendo della trasposizione metrica, ben più di un semplice ponte linguistico, un *trait d'union* stilisticamente marcato, sempre propedeutico alla dissertazione ma ideato come un punto di fuga che catalizza in una prospettiva comune la fonte latina e lo svolgimento esegetico. Non a caso, nelle esposizioni l'autore cita abitualmente i Salmi (penitenziali e non) in endecasillabi sciolti, conservando una coerenza interna tra sezioni metriche e commento che attira l'occhio e la mente di chi legge sul carattere letterario (o, meglio ancora, "epico") delle composizioni davidiche. Ogni salmo è preceduto da una *Historia, et introduzione* che rende conto delle circostanze di scrittura e della divisione interna del testo; tale scansione è riportata a margine dei segmenti latini e degli sciolti, come pure i numeri cardinali relativi ai singoli versetti, mentre le esposizioni sono corredate da sigle con rimandi a fonti scritturali e patristiche; al termine di ogni salmo, si legge quindi una «oratione», una preghiera corale formulata in persona di un "noi" che rappresenta la comunità dei fedeli. La soglia conclusiva del libro è segnata, infine, da una *Sestina dell'autore*, analoga per la sua funzione al sonetto iniziale: le stanze sono precedute da un breve argomento che informa del carattere ascetico della lirica, scritta come un invito all'anima perché abbandoni «le cose terrene» e si rivolga interamente a Dio.

### 2.2.2. *Strutture di derivazione lirica.*

L'interpretazione in senso prevalentemente letterario dell'architetto salmodico trova un'espressione più contenuta dal punto di vista quantitativo, ma non meno rilevante per la qualità dell'elaborazione formale, in raccolte ispirate a modelli di libro attivi soprattutto in ambito laico. All'origine di tali esperienze si riconosce, com'è naturale, la radice lirica di Petrarca, attualizzata secondo le istanze del vivace dibattito avviato da Pietro Bembo e giunto a un punto di svolta negli anni Sessanta del Cinquecento.<sup>214</sup> Proprio a quest'altezza, in un momento di forte criticità e di

<sup>214</sup> Sull'evoluzione della forma-canzoniere in età postbembiana, si rimanda ai contributi di Franco Tomasi *Le ragioni del "moderno" nella lirica del XVI secolo* e *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*. Per un quadro di carattere generale, cfr. Brugnolo, *Il libro*

ripensamento profondo degli assunti bembiani, si collocano gli episodi più significativi di rivisitazione del canone e, con esso, della stessa forma-canzoniere in chiave davidica, attraverso la messa a punto di una tipologia di canzoniere spirituale che supera la precedente conformazione del libro di rime comprendente una sezione di salmi e pone invece le riscritture bibliche al centro di un itinerario lirico che si articola in una doppia fase di traduzione e di composizione originale. Questa struttura bipartita – esemplata sulla dicotomia insita nel Canzoniere e accentuata dalla ricezione narrativa dei commentatori, ma non immemore della dualità fondamentale di Antico e Nuovo Testamento – lascerà spazio, in particolare nell’ultimo decennio del secolo, a un tipo di riscrittura spesso svincolata dal contatto diretto con la lettera biblica e intesa a una più libera rimodulazione dell’elemento lacrimoso – talvolta ingegnosa ed estetizzante, secondo un gusto anticipatore del nuovo secolo – in linea con il carattere del genere delle “lacrime”.

#### 2.2.2.1. *Salmi come sezione di libri lirici.*

La modalità di raccolta lirica più antica delle versioni salmodiche – praticata esclusivamente da laici – prevede l’inserimento di una sezione di Salmi all’interno di un libro di rime più ampio che si configura come una silloge complessiva, ma non necessariamente esaustiva, della produzione poetica dell’autore. La proposta teorica soggiacente a tali operazioni va riconosciuta in quel principio di «classicismo volgare»<sup>215</sup> che tra gli anni Venti e Trenta del secolo anima la ricerca di autori fiorentini quali Girolamo Benivieni e Luigi Alamanni, al pari degli esperimenti – solo in parte successivi e comunque mossi da un intento analogo – di Bernardo Tasso.<sup>216</sup> Le riscritture salmodiche sono incluse dunque in un contesto che, pur non risultando esente da tensioni di tipo morale e religioso (si pensi soprattutto a Benivieni), ne esalta la novità letteraria in relazione al tentativo di ampliare il canone bembiano attraverso la ripresa di modelli extra-petrarcheschi e sancisce così un’equivalenza ideale tra fonti classiche e archetipo biblico.

*di poesia nel Trecento*; Tissoni Benvenuti, *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*; Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*; Santagata, *La forma canzoniere*; Quondam, *Il naso di Laura*. (in particolare il capitolo *Il libro di poesia: tipologie e strumenti*, alle pp. 99-150); Albonico, *Sulla struttura dei ‘canzonieri’ del Cinquecento*. Per la nozione di petrarchismo e il relativo dibattito, si ricordano, senza pretesa di esaustività, Raimondi, *Il petrarchismo nell’Italia settentrionale*; l’antologia *Lirici europei del Cinquecento*; Jossa-Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi*; *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*; Afribo, *Petrarca e petrarchismo*; Forni, *Pluralità del petrarchismo*.

<sup>215</sup> Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*, pp. 33-35.

<sup>216</sup> Per una sintesi delle vicende editoriali degli *Amori* e delle *Rime* di Bernardo Tasso, cfr. le note al testo di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone in Tasso, *Rime*.

Le *Opere* di Girolamo Benivieni, edite da Giunti nel 1519<sup>217</sup> e pubblicate in seconda e terza edizione dagli stampatori veneziani Nicolò Zoppino (1522) e Gregorio de Gregori (1524), raccolgono gran parte degli scritti poetici lasciati fuori dal *Commento* a cento sonetti amorosi (1500):<sup>218</sup> la *Canzona dello Amor celeste et divino* con le note di Pico della Mirandola, le *Egloge con loro argomenti*, i *Cantici, o vero Capitoli*, le *Canzoni et sonetti di diverse materie*, l'*Amor fugitivo di Mosco Poeta greco tradotto*, una *Elegia di Propertio tradotta*, i *Psalmi di David tradotti*,<sup>219</sup> la *Sequentia de morti tradotta*, le *Laude et Canzone morali*, le *Stanze in passione Domini*, una serie di componimenti in ottave e le *Frottole*. Osservando l'indice, è possibile notare non solo la concentrazione nella seconda parte della «nuova poesia religiosa e morale»,<sup>220</sup> ma anche la consistenza di uno specifico interesse traduttivo che accomuna le versioni classiche di Mosco e Propertio alle traduzioni di tre salmi e della *Sequentia dei morti*, realizzate tutte nel metro dantesco. Benché le trasposizioni greco-latine siano inserite nel *corpus* di *Canzoni et sonetti* senza formare un'entità distinta, non è vano richiamare l'attenzione sul risalto che viene loro attribuito nella *Tabola*, come mostra l'elenco appena trascritto: la ricorrenza insistita dell'aggettivo «tradotto» aiuta a cogliere l'effettiva continuità progettuale tra riscritture profane e sacre, mostrando con chiarezza la misura dello scarto tra l'impianto concettuale di questa raccolta e quello dei *Salmi penitenziali* del 1505.

Le *Opere toscane* di Luigi Alamanni (Sébastien Gryphius, 1532-1533) si inseriscono nella medesima linea, rispecchiando la comunanza di interessi e, ancor più, il rapporto di discepolanza ideale tra i due poeti. In quello che si configura come «un bilancio di una più che decennale esperienza letteraria e, insieme, un'ambiziosa ed organica proposta teorica»,<sup>221</sup> i *Salmi penitenziali di Luigi Alamanni* occupano una posizione liminare, ma non per questo defilata, collocandosi al termine del primo volume dopo quattro libri di elegie (in terza rima), le egloghe (in terza rima), i *Sonetti* e altri componimenti lirici, la *Favola di Narcisso* (in ottave), *Il diluvio romano* (in sciolti), la *Favola di Athlante* (in sciolti) e le *Satire* (in terza rima).<sup>222</sup> A differenza

<sup>217</sup> Come ricorda Franco Tomasi, la scelta dell'editore Giunta risulta tanto più significativa se si considera che le *Opere* di Benivieni rientrano in una rara campionatura di edizioni volgari tra cui si contano, oltre a Dante (1500) e Petrarca (1505), gli *Asolani* di Pietro Bembo (1505, ristampa 1519) e l'*Arcadia* di Sannazaro (1514, ristampa 1519); cfr. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*, p. 52n. Sull'edizione giuntina delle *Opere*, cfr. Di Benedetto, *L'edizione giuntina delle «Opere» di Girolamo Benivieni*.

<sup>218</sup> Loporatti, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni*, p. 147.

<sup>219</sup> Come specificato nelle rubriche anteposte ai testi, solo due salmi sono in realtà attribuiti a David, mentre il *Salmo LXXIII* è di Asaf.

<sup>220</sup> Loporatti, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni*, p. 192.

<sup>221</sup> Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*, p. 33.

<sup>222</sup> Per un'analisi della struttura e della genesi delle *Opere toscane*, cfr. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire* e De Angelis, *Strategie di dedica nelle 'Opere Toscane'*.

degli altri testi, le versificazioni salmodiche non sono dedicate al re Francesco I, ma sono offerte all'amico Bernardo Altoviti come dono per il «primo giorno dell'anno» 1526;<sup>223</sup> il volume si chiude dunque con una nota di carattere individuale (la composizione dei salmi è seguita infatti a un profondo turbamento interiore provocato dal rischio di morte per malattia),<sup>224</sup> la quale non sembra integrata nel disegno politico della raccolta, ma risulta del tutto coerente con il progetto letterario di fondo. Si noti infine che, a differenza di quanto accade nell'opera di Benivieni, il rapporto con i modelli di ascendenza classica e biblica non si attua nella forma, per certi versi più diretta, della traduzione, ma è interpretato attraverso riprese di genere e riscritture più libere, come appunto quella dei salmi, i quali pur essendo ispirati alla fonte biblica sono detti esplicitamente «di Luigi Alamanni».

I *Salmi* di Bernardo Tasso escono quindi trent'anni più tardi nell'edizione giolittina delle *Rime* curata da Girolamo Ruscelli (1560). Come ricorda Vercingetorige Martignone, questa raccolta sembra rispondere all'«ultima volontà dell'autore, più che in relazione alla lettera del testo, in rapporto all'impianto del suo volume»; oltre ai tre libri degli *Amori* e al quarto libro delle *Rime* già stampati, essa comprende «un quinto nuovo libro, i *Salmi*, o *Ode sacre*, e una raccolta di cinquantacinque odi».<sup>225</sup> Sulla valenza classicista dell'operazione di Tasso, con particolare riguardo ai risvolti formali implicati dall'adozione del nuovo metro della canzone-ode, si discuterà in seguito;<sup>226</sup> per ora, varrà la pena richiamare l'attenzione sul dittico strutturale di «ode sacre» (davidiche) e «inni et ode» (oraziani), che testimonia con evidenza massima il carattere della ricezione «composta»<sup>227</sup> dell'architetto biblico. Ricordiamo ancora, come tratto peculiare della sezione salmodica di Tasso, la scelta di far seguire ai trenta «salmi» una coda lirica formata dalla *Canzone all'anima* e da

<sup>223</sup> Sul finire della dedicatoria, Alamanni scrive: «Però che essendo hoggi il giorno primo dell'anno, nel quale universal costume è di tutto 'l mondo, di honorare con qualche più charo dono i più chari amici, et io non conoscendo altro più charo amico di voi, né trovandomi altro più charo dono di questo, ragion mi sforza che vostro sia» (pp. 419-420).

<sup>224</sup> Sempre dalla dedicatoria: «Io nel passato ottobre ritrovandomi sopra 'l mare non lunge a Toscani liti tra 'l Elba, e 'l Giglio, oppresso da così pericolosa et acuta malattia, che ben vidi la morte in volto, et fino all'uscio corso del suo albergo, il quale advegnia che chiuso trovai, restai non per tanto in sì fatta maniera ammonito [...] che meco medesimo nell'avvenire deliberai di riconoscermi talmente, che non pur la morte (come in quel tempo) ma null'altro (quantunque minimo) accidente potesse trovarmi non ottimamente apparecchiato a lasciar questa sempre per miglior vita» (p. 419).

<sup>225</sup> Tasso, *Rime*, I, p. 418. Per un'analisi del canzoniere tassiano si rinvia a Ferroni, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso»*; Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori»*; Ferroni, *Dulces lusos*, pp. 27-69.

<sup>226</sup> Cfr. § 3.2.2.2.1.

<sup>227</sup> Cerrón Puga, *Clasicismo e imitación compuesta*.



quattro sonetti spirituali, secondo una progressione che sembra anticipare *in nuce* la struttura del canzoniere spirituale bipartito.

#### 2.2.2.2. *Canzonieri spirituali bipartiti.*

Gli anni Sessanta vedono affermarsi una forma di libro lirico che, se da un lato recupera una piena coscienza del carattere sacro dei testi biblici, dall'altro reinterpreta la vicenda già petrarchesca dell'io come un itinerario di preghiera e di introspezione avviato in modo peculiare dalla traduzione dei Salmi e proseguito in una fase successiva di scrittura originale che segna l'appropriazione ideale, da parte del poeta moderno, della voce e dell'esperienza di David. L'elemento tipografico che separa di norma le due sezioni, convalidando l'effettivo carattere "bipartito" del libro, è il frontespizio della seconda parte; solo nella raccolta di Laura Battiferri la divisione è segnata da una semplice, quasi petrarchesca, facciata bianca,<sup>228</sup> mentre il secondo frontespizio è eccezionalmente assente nell'antologia curata da Francesco Turchi, senza che ciò implichi alcuna differenza strutturale nell'opera che propone una prima canonizzazione del genere. Rientrano così a pieno titolo in questo filone le *Canzoni sopra i Salmi* e i *Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de' santi padri* del vescovo Antonio Minturno (1561), i *Salmi penitentiali* e *Sonetti spirituali* di Laura Battiferri degli Ammannati (1564, 1566, 1570), i *Sette salmi* e *Rime sacre, et penitentiali* di Bartolomeo Arnigio (1568), i *Salmi penitentiali* e *Alcune rime spirituale* di Cornelio Cattaneo (1568), i *Salmi di David* e *Altre rime spirituali* di fra' Bonaventura Gonzaga (1568) e l'antologia di *Salmi penitenziali* e *Rime spirituali di diversi* curata da padre Francesco Turchi (1568, 1569, 1572); un episodio più tardo, ma del tutto coerente nonostante la sua specificità geografica e confessionale, è rappresentato quindi dai *Sacri Salmi di Davidde* e *Rime spirituali* di Giulio Cesare Pascali (1592). La scelta di conferire un nuovo risalto e una diversa centralità strutturale all'ipotesto salmodico appare consona alla formazione ecclesiastica della maggioranza degli autori (laici sono soltanto Laura Battiferri e Bartolomeo Arnigio, mentre a parte andrà valutato il ruolo dell'attivista riformato Giulio Cesare Pascali), ma costituisce allo stesso tempo uno strumento inedito utile a proporre con decisione un modello di poesia alternativo a quello petrarchesco e a fondare l'esercizio lirico spirituale sulla base di un rapporto genetico con l'architetto davidico. Se dunque la lezione suggerita da Bernardo Tasso è subito accolta e, anzi, risulta decisamente ampliata, è possibile cogliere un ulteriore contatto, nonché una precisa evoluzione rispetto al

<sup>228</sup> Il riferimento è, naturalmente, al «bifoglio e mezzo» che separa la canzone CCLXIV *I' vo pensando, e nel penser m'assale* dal sonetto CCLXIII *Arbor victoriosa triumphale* nell'autografo dei *Rerum vulgarium fragmenta* (Vat. Lat. 3195), ma si potrebbe ricordare anche la "facciata bianca" (c. 72v) del ms. Chigiano L.V.176, la copia del Canzoniere realizzata da Giovanni Boccaccio (Storey, *Canzoniere e Petrarchismo*, p. 294).

canzoniere spirituale di Vittoria Colonna, il quale rappresenta una fonte d'ispirazione determinante di tali esperienze.

Il libro di Antonio Minturno – dedicato a un personaggio illustre quale Carlo Borromeo – si colloca in una posizione liminare sia per il periodo di composizione (il Concilio tridentino) e l'anno di pubblicazione (1561), sia per alcune caratteristiche strutturali, dimostrando una certa eccentricità nei confronti delle altre raccolte. Singolari sono, anzitutto, i titoli di *Canzoni sopra i Salmi* e *Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de' santi padri*: l'intitolazione metrica lascia intendere la prevalenza dell'elemento "ri-creativo" volgare sulle fonti bibliche e patristiche, ma richiama in primo luogo la tradizionale suddivisione dei canzonieri due-tre-centeschi – adottata, tra gli altri, da Fausto da Longiano nel suo commento a Petrarca –<sup>229</sup> e, in modo più cogente, l'assetto del *Petrarcha spirituale* di Girolamo Malipiero (1536):<sup>230</sup> qui, secondo un ordine poi invertito nella raccolta minturniana, ai sonetti moralizzati seguono le «canzoni», com'erano definite in una categoria inclusiva tutte le forme altre dal sonetto. L'affinità con la silloge del minorita veneziano sembra confermata anche dall'approccio riscrittoria del Vescovo di Ugento, che sottopone i 150 testi del *Libro dei Salmi* a un'accurata selezione (limitata a circa un terzo di essi) e a un notevole riordinamento tematico, e quindi rielabora liberamente, nella sezione sonettistica, temi e luoghi del Nuovo Testamento e di testi patristici. Il risultato è quello di una ricodificazione spirituale ancora più profonda del Canzoniere, attuata in un «nuovo poema» (secondo le parole di Pizzimenti) che sostituirà agli «amori mondani» di Petrarca «le cose divine», a dimostrare la capacità della poesia «Thoscana» di cantare «le cose della Scrittura [...] non men leggiadramente, che le profane».<sup>231</sup> Il mancato rispetto dell'ordine biblico nella sequenza delle *Canzoni* è un dato di fondamentale importanza per comprendere la natura dell'operazione di Minturno: esso indica, infatti, che il *Libro dei Salmi* non agisce come modello macrotestuale forte, a differenza di quanto accade in tutte le altre versioni, pure parziali, del Salterio; a prevalere è invece il modello del Canzoniere, interpretato secondo una prospettiva metrica (di cui si è già detto) e un'organizzazione per nuclei tematici che avvicina paradossalmente questa riscrittura alle future *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma. Si ricordi, a tale proposito, la distanza che intercorre tra le *Rime spirituali* e la *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*, proprio in virtù di una mutata priorità del macrotesto di riferimento: nel canzoniere spirituale di Fiamma, le dieci trasposizioni salmodiche saranno distribuite in accordo con i criteri di aggregazione contenutistica che regolano l'itinerario del libro, senza preoccupazioni circa la loro sequenza originaria. Allo stesso modo,

<sup>229</sup> Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, p. 131.

<sup>230</sup> Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, sul quale cfr. Quondam, *Riscrittura, citazione e parodia*.

<sup>231</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. G1r.

per citare un altro esempio, i tre salmi raccolti nelle *Opere* di Benivieni sono disposti in una serie innovativa che risponde non alla volontà di riprodurre il modello biblico, ma a una diversa esigenza compositiva di stampo lirico. Le 63 canzoni di Minturno si snodano lungo un percorso articolato che può essere suddiviso, sempre su base tematica, in dieci sezioni; abbiamo indicato con numeri ordinali i testi delle canzoni (non numerate nell'edizione a stampa) e con numeri cardinali, tra parentesi tonde, i salmi corrispondenti:

Il giusto e gli empi	I (1): proemio II (112), III (41): sviluppo IV-XIV (119): esaltazione della <i>Tôrâb</i>
Lode (I)	XV (34), XVI (103), XVII (104)
Guerra e soccorso divino	XVIII (144): tema militare XIX (85): invocazione del soccorso di Dio
Lode (II)	XX (146), XXI-XXII (147), XXIII (148), XXIV (135), XXV (117), XXVI (113) XXVII (150): dossologia finale
Il Regno di Dio	XXVIII (96), XXIX (97), XXX (98), XXXI (99)
Lode (III)	XXXII (149): invito alla lode corale di Israele XXXIII (9), XXXIV (10), XXXV (111), XXXVI (138): lode individuale
Il Regno di Dio e le devastazioni subite da Israele	XXXVII (75): giudizio di Dio sugli empi XXXVIII (80): devastazione di Israele XXXIX (3): fiducia nell'intervento divino XL (137): esilio babilonese
Salmi penitenziali	XLI (6), XLII (32), XLIII (38), XLIV (51), XLV (102), XLVI (130), XLVII (143)
Canti delle ascensioni	XLVIII (120), XLIX (121), L (122), LI (123), LII (124), LIII (125), LIV (126), LV (127), LVI (128), LVII (129) [in ordine biblico] [Salmo 130: assorbito nel canone penitenziale] LVIII (131): comunione individuale LIX (133): comunione fraterna LX (132): Regno messianico LXI (134): invito alla lode corale
Conclusione	LXII (37): la sorte dei buoni e degli empi LXIII (66): lode universale e individuale

La presenza di 63 canzoni e 52 salmi si spiega con la traduzione del Salmo 119 in 11 canzoni e del Salmo 147 in 2 canzoni; lo scarto è dunque di 11 testi. La congruenza imperfetta tra unità testuali di partenza e di arrivo è un altro elemento di tutto rilievo a prova della malleabilità con cui è recepito l'archetipo biblico sia a livello del macrotesto, sia a livello del microtesto. La progressione dei componimenti rivela una struttura ad anello per cui la parte si apre con le riscritture di quattro salmi incentrati sulla contrapposizione tra la figura del giusto e gli empi, oltre che sulla giustizia di Dio (1, 112, 41, 119),<sup>232</sup> e si conclude con una coppia di canzoni sui Salmi 37 e 66: il primo di essi riprende la tematica del gruppo d'esordio, mentre il secondo costituisce la celebrazione d'*explicit*. Se consideriamo gli estremi della parte, ovvero i punti Alfa e Omega secondo Gorni,<sup>233</sup> possiamo osservare che la lezione macrotestuale del *Libro dei Salmi* è conservata solo in sede incipitaria con la riscrittura del proemio (canzone I sul Salmo 1). La canzone relativa al Salmo 150 – la cosiddetta “dossologia finale” – non coincide, invece, con il punto Omega della parte, ma occupa una posizione intermedia, collocandosi al termine del secondo gruppo di salmi di lode (nella tabella, «Lode (II)»): il numero della canzone è il XXVII e risulta quindi prossimo, benché non coincidente, alla metà della silloge salmodica. La funzione di spartiacque della canzone XXVII è confermata non solo dal suo carattere intrinseco di testo liminare (al lettore non poteva sfuggire il ruolo conclusivo originario del Salmo 150), ma anche dal carattere della successiva canzone XXVIII, relativa al Salmo 96, che introduce una nuova sezione dedicata al Regno di Dio: segnaliamo, per il suo rilievo metatestuale, il richiamo al «nuovo canto» al v. 2, che sembra quasi alludere alla funzione di secondo proemio della canzone («Cantate allegramente | Al Signor nuovo canto»)<sup>234</sup> Il punto Omega è rappresentato, invece, dalla canzone LXIII sul già ricordato Salmo 66 che, rispetto al Salmo 150, coniuga l'invito iniziale alla lode universale con l'effusione intima del soggetto, il quale conclude la sua preghiera con un ringraziamento a Dio che lo ha ascoltato ed esaudito.<sup>235</sup> Ricordiamo, ancora per la sua valenza metapoetica,

<sup>232</sup> A rimarcare la coesione del primo gruppo di canzoni intervengono alcuni connettori intertestuali come, per citare solo i più evidenti, gli *incipit* «Beato» (canzoni I-III) e «Beati» (canzone IV): si può notare, inoltre, una sorta di *crescendo* per cui alla beatitudine individuale del giusto – contrapposta all'empietà diffusa – segue una beatitudine collettiva, espressa dal plurale «Beati» in apertura della prima di 11 canzoni che riscrivono il salmo dedicato alla celebrazione della *Tôrâb* (la Legge o Istruzione di Dio), massima espressione di giustizia.

<sup>233</sup> Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, p. 194.

<sup>234</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. 25v.

<sup>235</sup> Si leggano i versi conclusivi della canzone, relativi ai versetti 19-20: «Però la voce de miei preghi intende, | E m'accoglie; perché con puro, e netto | Spirito il prego; ch'a servirlo attende. | Benedetto sia dunque, benedetto | Eternamente Dio, che mai non schiva | Miei preghi, né di sua pietà mi priva. | Beato è ben quel petto, | Che 'n lui d'amor s'infiamma, e 'n lui tutt'ama: | Altro dî, e notte, ovunque sia, non brama» (c. 54r).

la menzione al v. 72 della «voce de miei preghi», che riassume la sostanza della raccolta salmodica e attira l'attenzione sull'io lirico; l'autore pone dunque a conclusione della prima tappa del libro un componimento incentrato, oltre che sulla lode, sul rapporto individuale tra il credente e Dio, in un'ottica prettamente lirica che chiude la canzone e l'intera parte su «quel petto, | Che 'n lui d'amor s'infiama, e 'n lui tutt'ama: | Altro dî, e notte, ovunque sia, non brama» (vv. 78-80).<sup>236</sup> Nel considerare la natura dei singoli gruppi tematici, si può osservare che due di essi sono determinati da canoni schiettamente extra-letterari: i Sette salmi penitenziali, di derivazione agostiniana, e i Canti delle ascensioni (*Sl* 120-134), così detti dalla comune rubrica biblica (di incerta interpretazione) *Shir ha(la)-Ma'alot*. Queste due sezioni sono rilevate anche nella *Tavola de' Salmi* situata alla fine delle *Canzoni*, dove l'elenco alfabetico dei salmi latini (accompagnato da una seconda colonna con gli *incipit* italiani) è seguito dai due elenchi de *I sette Salmi* e dei *Salmi del cantico de' gradi*. Notiamo, del resto, che Minturno non manca di reinterpretare, nella *dispositio*, anche un canone definito come quello dei Canti delle ascensioni: mentre i primi dieci componimenti, relativi ai Salmi 120-129, seguono l'ordine biblico e la canzone sul Salmo 130 è necessariamente assente perché assorbita dal precedente canone penitenziale, le riscritture dei Salmi 132 e 133 risultano invertite al fine di creare due dittici, costituiti l'uno da una coppia di testi brevi sul tema della comunione, individuale e collettiva (canzoni sui Salmi 131, 133), e l'altro da una coppia di testi più corposi, dedicati al motivo del Regno messianico e alla relativa lode corale (canzoni sui Salmi 132, 134). Degne di nota sono quindi le due tavole d'indice che concludono la sezione: la prima – la *Tavola de' Salmi, sopra i quali sono fatte le canzoni, che in quest'opera si contengono* – è già stata ricordata; la seconda, costruita in modo speculare, è la *Tavola delle canzoni fatte sopra Salmi qui notati*, che comprende l'elenco alfabetico degli *incipit* italiani con a lato i capoversi latini. Il rapporto tra fonte e riscrittura sembra quasi assumere, in sede d'indice, un carattere paritetico che, tuttavia, si direbbe smentito dalla *mise en page* dei testi, poiché le canzoni occupano il centro della pagina e i versetti latini (per la prima volta in un'edizione di Salmi italiani in versi) sono glossati a margine. Il peculiare assetto delle Tavole, unico in tutta la tradizione, sembra rispondere solo in parte a ragioni difensive – necessariamente presenti negli anni successivi alla seconda fase del Concilio, quando la morsa censoria si andava sempre più stringendo –, mentre evidenzia una diversa progettualità letteraria che pone in dialogo i testi latini e italiani non secondo un rapporto di subordinazione gerarchico, come si presenta quello tra ipotesto e riscrittura (si ricordi, per contro, la *Tavola di tutti i Salmi di Davide per l'ordine dell'alphabeto latino* di Ringhieri, dove la priorità dell'architetto biblico sembra comunque affermata, nonostante la compresenza degli *incipit* latino e volgare),<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. 54r.

<sup>237</sup> Cfr. § 2.2.1.1.

ma secondo una relazione di reciprocità per cui, in un duplice quadro sinottico che ripercorre e, insieme, ricompona sulla base di un criterio alfabetico la struttura dei due libri, i testi sembrano considerati entrambi oggetti nuovi, creati per mano d'autore: non più fonte e riscrittura, dunque, ma creazione e "ri-creazione" poetica, dotate di uno statuto analogo che, nel tutelare il poeta volgare dall'accusa di aver voluto tradurre o parafrasare la Scrittura, gli permette di assumere le necessarie distanze dall'architetto sacro e, al contempo, di rivendicare un significativo, quasi orgoglioso carattere di novità per la propria opera.

La seconda parte del libro, comprendente 81 *Sonetti*, completa l'itinerario lirico con composizioni legate a fonti neo-testamentarie e patristiche. La scansione tematica è tracciata da Domenico Pizzimenti nella postfazione *A' lettori* con «poche parole» dette «in vece d'argomenti», allo scopo di facilitare la comprensione dei testi.<sup>238</sup> I raggruppamenti risultano più sfumati rispetto alla sezione salmodica: la figura centrale attorno cui ruota la parte è senz'altro Cristo, con riferimenti precisi a episodi come la Crocifissione (sonetto IX), l'Ascensione (sonetti XXX, XXXI), la Natività (sonetti LI-LII, ispirati a un'orazione di Gregorio Nazianzeno)<sup>239</sup> e il ritorno in gloria (sonetto LXXI); notevoli sono le due corone di otto sonetti ciascuna, dedicate alle beatitudini elencate in *Mt* 5:3-12 (sonetti XLII-L) e ai rimproveri rivolti ai farisei in *Mt* 23:13-36 (sonetti LVIII-LXVI). Un posto di rilievo è occupato da una serie di sonetti ispirati a parabole, che si concentrano prevalentemente nella sezione finale della raccolta: tra le altre, ricordiamo quella della pecora smarrita narrata in *Mt* 18:12-14 e *Lc* 15:3-7 (sonetto LXVIII), quella del seminatore in *Mt* 13:1-23, *Mc* 4:1-20 e *Lc* 8:4-15 (sonetti LXXII, LXXIII) e quella delle dieci vergini in *Mt* 25:1-13 (sonetto LXXV); in conclusione, si legge il sonetto LXXXI sulla parabola degli operai nella vigna (*Mt* 20:1-16), che proclama la giustizia del Padre e insieme ammonisce il lettore che «Sì molti son chiamati, e pochi eletti» (v. 14).<sup>240</sup> A seguire, si incontra la *Tavola de' sonetti*, organizzata secondo un ordine alfabetico. A uno sguardo complessivo del libro, è possibile rilevare dunque la soggiacenza di un più generale modello biblico che determina una successione progressiva tra le *Canzoni sopra i Salmi*, di ascendenza vetero-testamentaria, e i *Sonetti*, ispirati in forma quasi esclusiva al Vangelo. Considerevole è la scelta, ancora una volta isolata nel panorama dei canzonieri salmodici, di concludere il percorso sonettistico (e libresco) con una sezione di testi incentrati sulle parabole evangeliche: la meditazione lirica assume qui un carattere di tipo catechistico, coerente con le politiche di diffusione e di controllo della fruizione della Bibbia che si andavano delineando proprio in quegli anni in sede conciliare, per cui la componente sapienziale propria di questa lirica viene modulata in una direzione propriamente didattica. Le parabole, testi di

<sup>238</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. G5r.

<sup>239</sup> L'informazione è fornita da Pizzimenti (c. G1v).

<sup>240</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, c. 21r.

istruzione per eccellenza con i quali Gesù ammaestrava le folle e il cui significato profondo era rivelato apertamente ai soli discepoli, sono riscritte in una forma alleggerita e diretta a un pubblico che, non potendo nutrirsi del “cibo solido” della Scrittura per mancanza di conoscenza – secondo un concetto vulgato ripreso dalla prima lettera paolina ai Corinzi (1 Cor 3:2) –, necessitava di essere educato con il “latte”, ovvero con un nutrimento meno complesso che favorisse l’assimilazione della sostanza spirituale stemperandola, in questo caso, con il “miele” della poesia. Minturno sembra dunque rispondere prontamente alla mutata temperie religiosa con una proposta letteraria e pastorale adeguata, non lontana in linea concettuale dalle rielaborazioni omiletiche compiute dai predicatori al fine di esporre e, al contempo, mediare il contatto dei fedeli con la lettera biblica.

Mentre l’impresa di Minturno non sarà emulata, l’esempio di Bernardo Tasso comincerà a esercitare un’influenza diretta a partire dai *Sette salmi penitenziali* di Laura Battiferri degli Ammannati: la poetessa urbinata sarà infatti la prima ad applicare il nuovo metro della canzone-ode alle riscritture salmodiche scegliendo il *corpus* più breve dei Penitenziali, cui affiancherà una sezione con *Alcuni sonetti spirituali*. La bipartizione del libro si può interpretare come uno sviluppo del percorso delineato nei *Salmi* tassiani, ma non è escluso che la selezione sonettistica della seconda parte e la stessa sequenza di canzoni-ode e sonetti risenta in qualche misura della proposta di Minturno. Una peculiarità delle versioni salmodiche della Battiferri risiede nei corposi argomenti che precedono ogni testo. Come ricorda Enrico Maria Guidi, si tratta di un assetto rischioso, che tuttavia incorre nel veto della censura solo in anni più tardi.<sup>241</sup> Le prose introduttive contengono un’esposizione dettagliata delle circostanze bibliche di composizione e del contenuto del salmo, ma svolgono soprattutto un importante ruolo di dedica, complementare a quello della dedicatoria iniziale a Vittoria Farnese, poiché indirizzano le canzoni-ode a sette religiose di alti natali. La poetessa si rivolge direttamente alle destinatarie accennando al motivo della sua traduzione – cioè il desiderio di realizzare un supporto letterario per la preghiera e il canto – e instaurando con loro un dialogo diretto che favorisce, anche attraverso la condivisione della propria esperienza,<sup>242</sup> il coinvolgimento meditativo ed emotivo del lettore. Le canzoni-ode sono corredate,

<sup>241</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, pp. 13-15. Per le emergenze filo-luterane nella riscrittura della Battiferri, si veda Guidi, *I salmi penitenziali di David nella traduzione di Laura Battiferri*. Una ricostruzione dell’ambiente culturale e spirituale dell’autrice è offerta da Victoria Kirkham in Battiferri degli Ammannati, *Laura Battiferri and her literary circle*. Sulla produzione rimica si concentra anche Montanari, *Le rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammannati*.

<sup>242</sup> Si veda, ad esempio, l’argomento del quinto salmo penitenziale: «Con la quale fiducia e pentimento, piissima sorella, similmente io son ricorso dinanzi al Signore Iddio, a chiedergli perdono de’ miei commessi falli, con l’istesse parole del santissimo Ebreo» (Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 68).



come le *Canzoni* di Minturno, di glosse laterali con il testo latino. Gli undici *Sonetti spirituali* rappresentano quindi il coronamento di una vicenda lirica e contemplativa interpretata in senso schiettamente petrarchesco: i nove testi della poetessa, intessuti di vivide reminiscenze dei *Fragmenta*, costituiscono altrettante preghiere e meditazioni che attualizzano l'espressione davidica nei modi tipici della lirica spirituale, lasciando trapelare alcuni sintomi della crisi religiosa attraversata a quel tempo dall'autrice;<sup>243</sup> gli ultimi due sonetti sono invece opera di Silvano Razzi e di Gherardo Spini, e concludono la raccolta con un duplice elogio di Madonna Laura.

Emulo fedele di Tasso sarà l'accademico bresciano Bartolomeo Arnigio, autore di un raffinato canzoniere che interpreta in chiave dialettica il rapporto tra sezione salmodica e sezione rimica, sulla base di una duplice operazione di riscrittura dei *Salmi*.<sup>244</sup> Unico tra tutti, Arnigio coniuga nella stessa silloge due tipologie riscrittorie, diverse per approccio e per forma: la prima parte ospita, infatti, i *Sette salmi penitenziali* «spiegati in canzoni secondo i sensi», mentre la seconda accoglie, in una compagine assai variegata di *Rime sacre, et penitenziali*, otto «ode sacre, o salmi» che traspongono i *Psalmi penitentiales* di Petrarca, a loro volta libero rifacimento dell'ipotesto davidico; in chiusura, si legge quindi la *Confessione et priego a Dio dell'autore* che suggella l'itinerario lirico con una prosa di carattere devoto. L'influenza dell'architetto salmodico – annoverato esplicitamente tra i precedenti ideali di questa poesia sacra nella dedica a monsignor Bolani –<sup>245</sup> si riconosce in un ulteriore dato macrotestuale: le *Rime* constano, infatti, di 75 componimenti, corrispondenti alla metà esatta dei 150 testi del *Libro dei Salmi*. Al contrario di quanto osservato per la silloge di Laura Battiferri, si potrebbe notare che la ripresa, nella prima sezione del libro, della forma canzone (trattata con significativa aderenza agli schemi dei *Fragmenta*) sia debitrice, almeno in parte, del modello minturniano. A differenza di quest'ultimo, la versione metrica risulterebbe però equiparata, se non altro da un punto di vista tipografico, alla fonte latina: il testo della *Vulgata* compare subito dopo ciascuna canzone in forma non solo integrale, ma anche integra, poiché si presenta nella sua qualità di testo autonomo e non come una glossa modellata sul corpo della riscrittura. Se la trasposizione del settenario penitenziale si può ricondurre a un polo fondamentale di *gravitas* sia per il metro

<sup>243</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, pp. 24-27.

<sup>244</sup> Per una lettura complessiva del canzoniere, cfr. Pietrobon, *Riscritture liriche di Salmi e poetica davidica*.

<sup>245</sup> Il richiamo a David nella dedicatoria coinvolge tanto i *Salmi penitenziali* («et quando con la lingua di David, et quando con quella del dolor mio ho piangendo cantato l'alta miseria dell'infinite mie colpe», c. A2r) quanto le *Rime sacre* («Et se ad alcuni parrà [...] che al Decoro et Gravità di V. S. Reverendissima poco o nulla si convengano Sonetti, et Canzoni, si ricordin quelli, che Mosè, et Maria sua sorella [...] varcato il Mar Rosso, cantarono in Canzoni le lodi di Dio difensor loro; che David in Versi celebrò la Maestà di Dio, et pianse i peccati suoi», c. A3r).

utilizzato, sia per il metodo di trasposizione attento a restituire, con moderati procedimenti di *amplificatio*, la dignità della lettera sacra, gli otto «salmi» delle *Rime* rispondono a una ricerca opposta, intesa a un carattere di *suavitas* che emerge non solo dall'impiego della forma tassiana, ma anche dal venir meno dell'onere di aderenza in testi che, ricalcando la fonte petrarchesca, si configurano come libere riscritture. La linea di tensione stilistica intercorrente fra i due gruppi di salmi dà vita, dunque, a un dialogo interno, utile a favorire la tenuta strutturale del canzoniere e, al contempo, a rendere più dinamica la relazione tra le due parti. Le *Rime sacre* risultano eccezionalmente varie per i metri impiegati (canzone, sestina, sonetto, capitolo ternario e canzone-ode, definita «salmo» con un peculiare uso stilistico del termine) e rispecchiano la comune tendenza a privilegiare il tema cristologico e neotestamentario: tra i gruppi tematici più evidenti, ricordiamo le due corone dedicate alla vita di Cristo (otto sonetti, un capitolo ternario e un sonetto conclusivo) e a Maria (sette sonetti); non mancano d'altronde, in conformità con il titolo della sezione, testi di stampo penitenziale che rappresentano un ulteriore *trait d'union* con la prima parte. Ai componimenti segue quindi una *Tavola delle Rime*, in cui sono elencati gli *incipit* in ordine d'alfabeto insieme alle relative indicazioni del genere metrico. La chiusa prosastica della *Confessione* costituisce l'epilogo devozionale della vicenda lirica, condotta come un percorso di purificazione che, attraverso la meditazione della parola biblica e l'effusione contemplativa, approda alla preghiera aperta del soggetto.

Orientata a un maggiore impegno spirituale, nonché di valore letterario più modesto, risulta l'opera del canonico regolare Cornelio Cattaneo. La silloge presenta dei punti di contatto significativi con il libro di Laura Battiferri: il più rilevante è costituito dai corposi argomenti anteposti alle riscritture salmodiche, i quali però si limitano a esporre la circostanza di composizione e la materia del salmo, insieme ad alcune riflessioni edificanti; perfettamente sovrapponibili sono anche il titolo della seconda sezione *Alcune rime spirituali del medesimo autore* (cfr. *Alcuni sonetti spirituali della medesima autrice*) e – dato non irrilevante – la serie numerica dei salmi, mista tra ordine masoretico e vulgato (6, 32, 37, 51, 101, 130, 142): il calco sembra chiaramente voluto, manifestando la volontà di una ripresa puntuale del modello. Dopo una dedicatoria e un sonetto indirizzati alla nobildonna bolognese Porzia Elefantuccia Felicina, si incontrano quattro sonetti liminari di personalità vicine all'autore, come il «dottor di legge Cesare Coccapanè»; quindi, compare il *Proemio*, in cui Cattaneo illustra l'immagine della “scala di penitenza” composta dai «sette gradi» dei Salmi penitenziali. Gli apparati che corredano le canzoni-ode hanno dunque il compito di guidare il lettore in un esercizio meditativo che sfocia nella contemplazione della vicenda di Cristo, con particolare riguardo alla Crocifissione, nelle *Rime spirituali*: le riscritture dei Salmi, affiancate dalle consuete glosse latine a margine, sono introdotte dall'*Argomento* e sono seguite da un sonetto di orazione, intitolato «Prego», che completa la meditazione sul testo con una preghiera dall'in-

solita veste lirica; le *Rime* includono quindi 13 sonetti, una «canzone spirituale» e un «capitolo spirituale» a tema penitenziale e cristologico. Il canzoniere si dimostra così sbilanciato in modo evidente sul versante devozionale, ma rivela un gusto aggiornato alle novità formali dell'epoca.

Sempre nel 1568 escono i *Salmi di David ridotti in varie canzoni con l'argomento per ciascun salmo* di Bonaventura Gonzaga. La raccolta ha un carattere letterario più marcato, in linea con gli interessi e la formazione del frate: diversamente da Minturno, la sezione salmodica rispetta nel complesso l'ordine biblico dei testi (fanno eccezione i quattro componimenti finali, nell'ordine: *Sl* 131, 150, 107, 120), mentre la sezione rimica rivela una chiara impronta petrarchesca che, senza raggiungere esiti di grande valore, la avvicina a quella di Laura Battiferri. Tra i paratesti, che includono la dedicatoria al priore di Barletta Vincenzo Gonzaga e una breve prefatoria *A' lettori*, oltre a una *Tavola de' Salmi per ordine d'alfabeto* con gli *incipit* latini – cui segue il visto della censura ecclesiastica –, spicca un sonetto di Bernardino Tomitano, già accademico etereo tra il 1564 e il 1567 e allora attivo a Venezia.<sup>246</sup> Le ventisette riscritture salmodiche in canzoni-ode sono precedute da un *Argomento* in forma di ottava, con una soluzione assai più agile rispetto alle prose di Laura Battiferri e di Cattaneo, e sono intitolate con l'*incipit* latino del salmo. La sezione rimica propone quindi, come lascia intendere il titolo di *Altre rime spirituali del medesimo nuovamente poste in luce*, una serie di componimenti lirici già pubblicati: si tratta di 11 sonetti e di una coppia di testi (un sonetto e una canzone) dedicati «Alla santità di N. S. PP. Pio Quinto»; la *Canzone* uscì per i tipi padovani di Lorenzo Pasquato (lo stesso editore dei *Salmi*) nel 1566, in occasione dell'ascesa al soglio pontificio del cardinal Ghislieri.

Questa cospicua tradizione lirica, sviluppatasi rapidamente e con risultati originali nel giro di pochi anni, trova una legittimazione pressoché immediata nell'antologia giolittina *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori scelti dal padre Francesco Turchi. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali, vescovi e altre persone ecclesiastiche*, edita a cura di Francesco Turchi nel 1568, ristampata nel 1569 e oggetto di una nuova edizione nel 1572:<sup>247</sup> come ricorda Paolo Zaja, l'opera si inserisce in uno specifico progetto editoriale della tipografia veneziana inteso alla diffusione di opere a carattere sacro, tra cui rientrano anche i *Ragionamenti* di Bonaventura Gonzaga (1566); lo stesso Turchi, allora curatore tipografico per Giolito, aveva allestito nel 1567 un'impegnativa edizione annotata dello *Specchio di croce* di Domenico Cavalca.<sup>248</sup> La raccolta del 1568 – un tascabile in 12°, secondo la moda

<sup>246</sup> Pecoraro, *Tomitano, Bernardino*, p. 315.

<sup>247</sup> Cfr. Morace, *La giolittina Salmi penitenziali*.

<sup>248</sup> Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitenziali*, pp. 65-67. Sul genere dell'antologia rinascimentale si rimanda, anche per ulteriore bibliografia, a Quondam, *Petrarchismo mediato; «I più vaghi e i più soavi fiori»; Rime diverse di molti eccellentissimi autori*.

inaugurata proprio dalla Fenice – risponde, non solo per ragioni cronologiche, al tipo delle antologie di seconda generazione: la “scelta” di rime, di cui nessuna inedita, si propone chiaramente come un modello «educativo» di scrittura e, insieme, come una sistemazione storico-critica di un filone recente, ma assai definito nella sua fisionomia e nei rapporti con il panorama lirico coevo.<sup>249</sup> Degna di nota è, anzitutto, la struttura dicotomica del libro, che riproduce a livello del macrotesto la successione progressiva tra Salmi e Rime spirituali, citando direttamente la forma dei moderni canzonieri spirituali bipartiti e dimostrando la volontà di fare delle traduzioni metriche «un reagente fondamentale per il rinnovamento del classicismo volgare».<sup>250</sup> La rifondazione del canone assume dunque un carattere bifocale, impernandosi sui due momenti consequenziali della riscrittura e della composizione originale, costruiti intorno ai nomi archetipici di David e Petrarca. Scorrendo l'indice, appena successivo alla dedica a Laura Pola da Brescia, si può notare che il Salmista è annoverato nella *Tavola degli autori de' Salmi* insieme ai poeti volgari con la dicitura «Davit Profeta» e la precisazione «Questi [*scil.* salmi] sono latini»; a differenza degli altri nominativi, però, quello di David non è sottoposto all'ordine di apparizione nel volume, ma compare quasi all'inizio – non primo, bensì secondo, subito dopo Antonio Minturno: la priorità attribuita al «Vescovo di Crotona», sia qui sia nella sezione rimica, appare tanto più significativa se si considera l'esemplarità della sua vicenda umana e poetica,<sup>251</sup> ma si può intendere pure, in senso più specifico, come un preciso riconoscimento all'iniziatore ideale di questa tradizione. Nella *Tavola de gli autori delle rime*, è presente quindi Petrarca, regolarmente inquadrato secondo l'ordinamento imposto dalla scansione del libro e collocato settimo fra 13 autori, al centro esatto della sezione. Il rapporto genetico che si viene a instaurare, almeno dal punto di vista strutturale, tra *Rime spirituali* e *Salmi penitenziali* determina così, in sede antologica, una rifondazione programmatica della lirica in chiave sacra che supera l'architetto petrarchesco dei *Fragmenta* (richiamato e, si direbbe, compendiato con somma intelligenza nell'estrema preghiera di pentimento e rigenerazione indirizzata alla Vergine) per innestare l'esercizio poetico nel tronco più antico, nonché sublime per eccellenza a motivo della sua natura divina, del canto di David. Se la componente classica dell'*utile dulci*, affermata ripetutamente nelle dedicatorie e nel *Discorso della utilità dei Salmi* di Basilio Magno, si conferma una direttrice portante dell'operazione di Turchi,<sup>252</sup> non bisogna però trascurare la rilevanza assunta dall'elemento devozionale, evidente in particolar modo nei paratesti liturgici della prima parte. La sezione dei *Salmi penitenziali* si apre con gli *Argomenti* in prosa dei Sette salmi e una xilografia tratta dalla serie

<sup>249</sup> Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*, pp. 90-101.

<sup>250</sup> Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitenziali*, p. 70.

<sup>251</sup> Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitenziali*, pp. 69-70.

<sup>252</sup> Cfr. § 2.

iconografica destinata alla Bibbia volgare della Fenice: nell'edizione del 1568, compare la scena in cui David osserva Bath-sceba al bagno, ovvero l'episodio cardine del peccato davidico, legato al salmo esemplare del pentimento – il fortunato Salmo 51 o quarto penitenziale, meglio noto come *Miserere*; l'audace incisione, che mostra in primo piano la figura discinta della donna, verrà sostituita nel 1569 da una più composta immagine di David orante e nel 1572 da una Crocifissione con Maria, Maria di Magdala e Giovanni apostolo.<sup>253</sup> Seguono dunque cinque riscritture del settenario penitenziale, raggruppate secondo il criterio formale in un autentico repertorio metrico: prima le canzoni di Minturno (selezionate *ad hoc* dalla più ampia serie di *Canzoni* del 1561 per rientrare nel canone antologico), poi le canzoni-ode di fra' Bonaventura da Reggio e di Laura Battiferri, infine le terze rime di Luigi Alamanni e di Pietro Orsilago. Coerentemente con la loro tipologia, le versioni risultano accompagnate o meno dalle glosse latine a margine: l'unica a essere priva del supporto testuale di riferimento è, com'è logico attendersi, la riscrittura di Alamanni, contraddistinta da una maggiore libertà nei confronti della fonte biblica. L'aspetto in prevalenza letterario di questa sottosezione, ideata come una raccolta di versioni poetiche che includono esempi di metri lirici (la canzone e, come suo sviluppo, la canzone-ode) e narrativi (il capitolo ternario), cede il passo a un diverso tono devozionale negli ultimi due settenari salmodici – quello italiano di Turchi, in endecasillabi sciolti, e quello latino “di David” – che sono introdotti ciascuno da un breve avviso *A' lettori* e risultano abbinati in un dittico dalla simmetria perfetta sia rispetto agli apparati liturgici, sia nella resa del testo: identiche sono infatti l'orazione preparatoria «a dire con divotione» i Sette salmi, le sette preghiere *contra vitia* anteposte a ogni versione, le sette preghiere successive agli stessi salmi per ottenere le sette virtù, le litanie e le preghiere finali; così, scrupolosa fin quasi all'eccesso è l'opera del «traduttore» Turchi, preoccupato di raggiungere il più alto grado di congruenza possibile con la fonte, al punto da inserire tra parentesi tonde le parole aggiunte per necessità di resa; l'unica differenza tra le due versioni è, di fatto, la presenza della glossa latina a margine della traduzione in sciolti. I sette salmi latini sono presentati quindi, nel secondo avviso, come il nutrimento spirituale già «condito con diversi e leggiadri lumi di parole»,<sup>254</sup> secondo una metafora diffusa di ascendenza classica; nell'economia della sezione, essi concidono con il punto Omega, occupando una posizione chiave, speculare rispetto alle canzoni di Minturno in apertura della parte, e determinando in questo modo una sorta di *climax* che conduce il lettore dalla fruizione di riscritture propriamente liriche, attente

<sup>253</sup> Come osserva Massimo Ceresa, l'«incisione elegante, ma audace, raffigurante Betsabea al bagno» risultava «poco consona a un volume di pietà, tanto è vero che nella maggior parte degli esemplari la si trova lacerata o coperta d'inchiostro» (Ceresa, *Giulio de' Ferrari, Gabriele*, p. 163).

<sup>254</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giulio 1568]*, p. 107.

alla sfera dell'*ars* e in dialogo costante con le forme e i modi della poesia petrarchista, alla meditazione spirituale più aperta e incanalata dell'ultima traduzione – spogliata, almeno nelle intenzioni, di ogni velleità creativa –<sup>255</sup> e della fonte biblica. Il terreno lirico è presto riguadagnato nella seconda parte del libro, che include una selezione di rime spirituali appartenenti ad alcuni tra i nomi più rappresentativi del petrarchismo (con particolare riguardo ai fautori della *gravitas*) quali Pietro Bembo, Giovanni Della Casa e il già ricordato Minturno; immancabile, come si è detto, Petrarca. Rispetto alla sezione salmodica, è interessante notare che la maggior parte degli autori coinvolti sono chierici, rappresentanti effettivi del «modello di letterato che si fa uomo di Chiesa»,<sup>256</sup> mentre i sei versificatori dei Salmi penitenziali sono ripartiti equamente tra laici ed ecclesiastici. Dal punto di vista formale, la silloge rimica si presenta anch'essa come un repertorio metrico che, in linea con le consuetudini antologiche, include soprattutto sonetti – in totale 34, con una preminenza significativa di Minturno, del quale si leggono ben 9 sonetti contro i 3 di Bembo e gli altrettanti di Guidiccioni e del Casa –,<sup>257</sup> ma pure altri componimenti in metri lirici (una ballata di Bembo e la canzone CCCLXVI «Alla Regina de' Cieli» di Petrarca), un capitolo ternario (il *Pater noster* di Federico Fregoso, poi messo all'Indice)<sup>258</sup> e due componimenti in ottave: le «Stanze in lode della castità» del cardinale Egidio in risposta a quelle di Pietro Bembo e il poemetto sacro *Le lagrime di San Pietro*, di tutto rilievo per la novità di genere che propone, rubricato dapprima sotto lo pseudonimo del Cardinale Pucci, ma attribuito correttamente, almeno nell'edizione del 1572, a Luigi Tansillo.<sup>259</sup> La scelta di concludere le *Rime* con un testo di innegabile portata per la sua precoce fortuna fin dalla prima redazione in 41 stanze

<sup>255</sup> Cfr. § 3.1.1.3.

<sup>256</sup> Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitenziali*, p. 71.

<sup>257</sup> Complessivamente, si contano 9 sonetti di Minturno, 3 sonetti di Annibal Caro, 3 sonetti di Bembo, 3 sonetti su versetti biblici di Tolomei, 3 sonetti di Molza, 5 sonetti di Turchi, 3 sonetti di Guidiccioni, 3 sonetti di Della Casa e 2 sonetti di Giovan Francesco Bini.

<sup>258</sup> Cfr. Fragnito, *La Bibbia al rogo*, p. 304 e, sulla diffusione della preghiera sacerdotale nel Cinquecento, Caravale, *L'orazione proibita*. Sul testo di Fregoso, cfr. Ardissino, *Riscritture del Pater Noster nel Rinascimento*.

<sup>259</sup> Il titolo *Le lagrime di San Pietro* è qui completato, infatti, dall'indicazione «secondo alcuni del Reverendiss. Cardinale de' Pucci, ma secondo la verità del S. Luigi Tansillo» (p. 192). La correzione si spiega con la ripresa della nuova edizione del poemetto in 42 ottave, per la prima volta a nome di Luigi Tansillo, nella *Scelta di stanze di diversi autori toscani* di Agostino Ferentilli, pubblicata a Venezia nel 1571 in tre edizioni (Flamini, *Notizia bibliografica delle poesie tansilliane*, p. CXLII). Sulla tormentata redazione dell'opera, cfr. Toscano, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di san Pietro»*; per un inquadramento critico, cfr. Piatti, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». e Imbriani, *Un poema per la Controriforma*.



– già pubblicata sotto pseudonimo nel 1560 da Verdizzotti<sup>260</sup> e qui riproposta da Turchi – è intesa con tutta evidenza a conferire risalto a un'operazione letteraria innovativa, esterna al perimetro della poesia lirica (altra cosa, per intendersi, sono le *Stanze* di modello bembiano del cardinale Egidio), ma intimamente coerente con l'anima penitenziale, "lacrimosa", dell'antologia. Che si tratti del riconoscimento di una notorietà acquisita o di un atto promozionale, il rilievo assegnato al poemetto testimonia di un'attenzione plurima alle ultime tendenze della poesia spirituale, interpretata a partire dall'esempio di Minturno (ancora una volta, punto Alfa della sezione) fino all'originale esplorazione narrativa di Tansillo (punto Omega dell'intera raccolta) come un fondamentale attraversamento dell'interiorità che si esprime nei modi di una preghiera formulata nel moderno linguaggio lirico. Al contrario di molte antologie coeve, quella di Turchi non rinuncia – dando prova di una sicura consapevolezza critica – al tracciato progressivo, se non proprio diegetico in quanto racconto della vicenda spirituale, del libro: in questo senso, la silloge collettanea non si distanzia poi troppo dai canzonieri spirituali d'autore, ma ne cattura e ne riproduce l'essenza, fondandola in una superiore unità.

Episodio esterno ai confini d'Italia e posteriore di almeno un ventennio alla raccolta di Turchi è il salterio-canzoniere del fuoriuscito Giulio Cesare Pascali, nobile messinese riparato a Ginevra negli anni Cinquanta e divenuto quindi un esponente di spicco del calvinismo d'oltralpe.<sup>261</sup> L'opera, composta da una versione integrale del Salterio (*De' sacri salmi di Davide dall'ebreo tradotti*) e da una sezione di *Rime spirituali* che terminano, in modo analogo all'antologia di Turchi, con il primo canto di un poema in ottave sulla Creazione intitolato *Universo*, è pubblicata a Ginevra dall'editore Stoer nel 1592, quando la moda italiana del canzoniere spirituale bipartito era ormai esaurita, lasciando il posto a un genere assai diverso di riscritture salmodiche "lacrimose". L'eccentricità geografica e confessionale della raccolta, che si propone senz'altro come un'impresa letteraria, ma prima di tutto come un libro liturgico, a uso individuale e collettivo, destinato ai calvinisti italiani, non ostacola la ripresa di modi tipici della tradizione appena descritta, a partire dall'inequivocabile rilettura lirica del *Libro dei Salmi* implicata, oltre che dalla

<sup>260</sup> Toscano, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di san Pietro»*, p. 439.

<sup>261</sup> Sulla figura di Pascali e la sua complessa vicenda biografica, si veda Riga, *Pascali (Paschali)*, Giulio Cesare, oltre a Castiglione, *Un poeta siciliano riformato* e, per l'accurata ricostruzione storiografica, Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta*. Per un'analisi complessiva del libro di Salmi e Rime spirituali e ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali* e Pietrobon, «Come unita in un sol corpo». Un quadro dell'editoria ginevrina è offerto da Chaix-Dufour-Moeckli, *Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600* e Gaullieur, *Études sur la typographie genevoise du 15. au 19. siècle*.



varietà di metri adottata, dall'affiancamento di una sezione di rime. Il libro inizia con una lunga canzone di dedica a Elisabetta regina «d'Inghilterra, di Francia, et d'Hirlanda, difenditrice della Fede», omaggio a una potente sovrana riformata, ma anche a una appassionata cultrice della lingua e della poesia italiane;<sup>262</sup> segue un corposo avviso *Al lettore*, dedicato all'esame di delicate questioni dottrinali e stilistiche, tra cui spicca la giustificazione su basi scritturali della traduzione del nome di Dio (il Tetragramma יהוה, YHWH, sciolto in «Iehovah») come «Giova»; quindi, prima del *corpus* salmodico, si legge una seconda dedica in forma di sonetto *All'Italia*, nella quale Pascali rivolge un appello diretto alla patria (invocata con lo struggente grido petrarchesco «Italia mia»), auspicandone la conversione e il risveglio: una conferma precisa, dunque, della destinazione ideale dell'opera, intesa come uno strumento di "riforma" – nel senso ricco del termine – della fede e della lingua poetica dei connazionali. Dopo il motto oraziano «Est aliquid prodire tenus», riportato nella pagina a fronte del Salmo 1, comincia la traduzione dei 150 salmi ebraici. Il ventaglio dei metri impiegati è notevole e spazia da forme propriamente liriche, imperanti nel 90% della sezione (127 canzoni, 5 sonetti, 2 ballate e 22 sestine che traspongono il Salmo 119), a forme estranee al canone lirico *stricto sensu* (8 testi in ottava rima, 4 in sciolti, 22 capitoli ternari relativi al Salmo 119, 1 sonetto caudato e 2 forme ritornellate): questa grande eterogeneità, che coniuga metri arcaici come il sonetto caudato ed esperimenti peculiari come le due forme ritornellate dei Salmi 136 e 150,<sup>263</sup> rivela un carattere sicuramente colto, in linea con il profilo del letterato Pascali,<sup>264</sup> ma non aggiornato ai recenti sviluppi del dibattito italiano (clamorosa, in tal senso, è la mancanza della canzone-ode), cui l'autore non poté o non fu interessato a prendere parte. I testi sono tutti preceduti da un *Argomento* in prosa che illustra, secondo una prassi consolidata, le circostanze storico-compositive del salmo biblico e indulge talvolta a considerazioni di tipo stilistico. Singolare è ancora la presenza di riferimenti numerici a margine che, occupando il posto riservato di norma al testo latino, rinviano in forma compendiativa ai versetti ebraici: lo stesso autore spiega, nell'avviso *Al lettore*, di aver voluto così «agevolare la fatica di coloro, che veder volessero, come gli uni [*scil.* versi] a gli altri corrispondono»;<sup>265</sup> l'intento pratico si coniuga, dunque, con una chiara volontà di mostrare la congruenza tra la propria riscrittura e l'originale. Al termine della parte, compare la *Tavola de' Salmi; nella quale il numero segna il Salmo et non il foglio*. Gli *incipit* delle versioni italiane, elencati in ordine alfabetico, riportano a lato, come spiega il titolo, solo il numero del salmo corrispondente: l'assenza dei riferimenti di

<sup>262</sup> Sulla passione di Elisabetta I per la lingua e la letteratura italiana, cfr. Petrina, «*Perfit readiness*».

<sup>263</sup> Cfr. § 3.2.1.3.

<sup>264</sup> Castiglione, *Un poeta siciliano riformato*, p. 43.

<sup>265</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davide*, c. \*\*8v.

«foglio» poteva in effetti risultare superflua se si considera che ogni pagina riporta un'intestazione con il numero del salmo in essa contenuto; il dato si può intendere, d'altronde, anche come un segnale della particolare dimestichezza del pubblico di lettori con il Salterio (il libro di preghiera per eccellenza dei calvinisti), tanto che la ricerca "per salmo" non era ritenuta più ardua della ricerca "per foglio". In chiusura, compare l'*errata corrige*. Le *Rime spirituali* sono introdotte quindi da un secondo frontespizio che precede la dedica a Orazio Micheli, figlio del banchiere toscano e sodale di Pascali Francesco; segue una *Prosopopea* in forma di ottava, anch'essa dedicata al giovane Micheli, in cui le «rime» affermano, in modo più pretestuoso che reale, la propria *humilitas* contrapposta allo «stil sublime». Dal punto di vista formale, si può notare, oltre alla minore campionatura di metri, un'inversione di tendenza nel rapporto interno tra i metri lirici, in particolare tra canzone e sonetto: se nei *Salmi* la canzone risultava di gran lunga preminente, in questa parte i sonetti sono 19 su un totale di 34 testi, mentre le canzoni propriamente dette sono soltanto 6; la rubrica «canzone» è usata però anche per le 5 ballate e per l'unica sestina; con il titolo di «stanze» sono indicati, infine, tre componimenti in ottava rima. In modo più marcato rispetto ai suoi predecessori, Pascali accentua l'elemento diegetico inserendo alcuni riferimenti drammatici alla perdita violenta dei tre figli (son. X, *Stanza*, sonn. XI-XII, canz. V) e strutturando l'intera sezione come un itinerario di autobiografismo lirico condotto attraverso diverse tipologie di preghiera: dalle esternazioni di dolore a fiduciosi abbandoni alla misericordia divina, fino alle traduzioni di quattro preghiere neotestamentarie (il *Padre nostro* e i cantici di Maria, Zaccaria e Simeone), scandite anch'esse dai richiami numerici a margine, che costituiscono un considerevole *trait d'union* con la sezione traduttiva dei *Salmi* e rafforzano la continuità progettuale del libro, ricalcando apertamente la bipartizione di Antico e Nuovo Testamento. L'esperienza del poeta moderno, segnata da avvenimenti tragici, difficili da dimenticare soprattutto in un esercizio di scrittura che tanta attenzione presta alla figura del soggetto, si pone dunque alla base di un'attualizzazione concreta, tendente all'universalità ma sempre troppo legata al vissuto dell'autore, della vicenda davidica. I canti di lode, di pentimento, di istruzione del Salmista sono recepiti, assimilati nella loro sostanza dal lirico volgare e reinterpretati in forme vicine alla sensibilità attuale del credente, in un percorso di meditazione, ma anche di narrazione lirica, che trova un punto di approdo ambivalente nel Cantico di Simeone, ultimo componimento anche nel Salterio di Marot e Bèze<sup>266</sup> e sostituto strutturale perfetto (anch'esso in forma di canzone) della petrarchesca orazione alla Vergine. *L'Universo, o creation di tutto il mondo, origine et progressi in quello della Chiesa del Signore* rappresenta quindi, più che il punto Omega della sezione rimica, un'appendice volta ad anticipare, con plausibili scopi promozionali,

<sup>266</sup> Per il testo e le melodie del Salterio di Marot e Bèze, cfr. *Le Psautier Huguenot du 16. siècle.* e Marot-Bèze, *Les psaumes.*

l'annunciata edizione dell'intero poema in 31 canti, dedicato alla riscrittura dei cinque libri del Pentateuco: l'opera, mai pubblicata, è conservata nell'autografo ms. Italiano 564 (Mazarin 530, Regius 7792) della Bibliothèque Nationale de France, dal quale si apprende il cambio di titolo da *Universo* a *Moseida*. Un altro codice, il ms. Italiano 565 (Mazarin 530, Regius 7793) della BNF, tramanda quindi l'auto-commento al poema, anch'esso inedito: una traccia di esso si trova nella stessa edizione del 1592, dove al primo canto (incompleto solo nella stanza di dedica) seguono alcune *Annotazioni* a singoli passi. In chiusura del libro, compare la *Tavola delle rime* che comprende i 34 *incipit* dei componimenti lirici (ma non, per l'appunto, quello dell'*Universo*), ordinandoli secondo il consueto criterio alfabetico; a seguire, chiude la ripetizione del motto «Est aliquid prodire tenus».

### 2.2.2.3. "Lagrima".

L'articolata, limpida conformazione del canzoniere spirituale bipartito – ancorata con schietta evidenza agli ipotesti strutturali dei *Rerum vulgarium fragmenta* e della Bibbia – sarà superata, in anni appena successivi all'antologia di Turchi, da raccolte liriche a struttura indivisa che fonderanno la riscrittura della fonte salmodica e la fase di scrittura originale in un unico atto compositivo, modellato come una reinterpretazione più o meno aderente al testo di partenza, ma imperniata in ogni caso sulla componente patetica del pianto. La lucida scansione dell'*iter* individuale di conversione e di penitenza in tappe progressive, percorse da un soggetto che, identificato con la figura di David o con quella dell'autore moderno, rimaneva comunque al centro del fatto poetico – secondo la lezione umanistica, archetipica di Petrarca – nella sua integrità di persona lirica, è offuscata, quando non sostituita completamente, dal rilievo attribuito all'elemento lacrimoso in quanto espressione concreta, carica di *pathos*, della contrizione penitenziale e quindi capace al massimo grado di suscitare quegli "affetti" così cari all'arte e alla politica pastorale posttridentine.<sup>267</sup> Le "lagrime" ispirate ai *Salmi* – precisamente ai Penitenziali – costituiscono un sottoinsieme abbastanza esiguo del genere poliedrico iniziato in forma autonoma dalle *Lagrima di San Pietro* di Tansillo, benché risalente a tradizioni molto più antiche come quella del *planctus* medievale e delle sacre rappresentazioni, all'interno del quale si annoverano testi relativi al pianto della Vergine (l'unico senza riscontri scritturali), di Maria Maddalena, di Pietro e alla stessa Passione di Cristo.<sup>268</sup> Il recu-

<sup>267</sup> Sul rapporto tra arte e potere in età tridentina si rimanda, senza pretesa di esaustività, a De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*; De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli; Forme e destinazione del messaggio religioso*; Ostrow, *L'arte dei papi*; Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*; Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*.

<sup>268</sup> Sulla tradizione penitenziale e letteraria delle "lagrime", cfr. Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge*; Piatti, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari», pp. 53-61; Quondam, *Note*

pero dell'archetipo davidico come icona del peccatore *plorans* sembra costituire una sorta di ritorno alle origini, almeno in accordo con la posizione di Giovanni Getto che individua proprio nei *Salmi* «il primo autorevole modello» della letteratura lacrimosa;<sup>269</sup> lungi tuttavia da una riscoperta filologica del testo biblico (quale poteva essere quella di un Varchi o anche di un Fiamma, solo per citare gli esempi maggiori), questa ripresa che accomuna i monaci Germano Vecchi (1574) e Angelo Grillo (1589, 1594) ai laici Scipione di Manzano (1592, 1593) e Giovanni Paolo Castaldini (1595) si distingue per un'attenzione peculiare, a tratti ipertrofica, verso il fatto lacrimoso, tale da influenzare non solo l'effettivo rapporto con la fonte, ma anche la forma del libro lirico, a partire da fattori portanti come il titolo e la denominazione dei testi: non più «salmi», dunque, ma «lagrime a imitazione» dei Salmi di David (Vecchi e Grillo) oppure semplicemente «lagrime di penitenza» (Manzano, Castaldini).

A cavallo fra la tradizione precedente di versificazioni salmodiche e la fresca novità suggerita dalle ormai numerose edizioni del poemetto tansilliano (le già ricordate Verdizzotti 1560 e Ferentilli 1571, nonché, forse più autorevoli per il contesto in cui sono inserite, le tre stampe della silloge di Turchi negli anni 1568, 1569 e 1572), le *Lagrime penitentiali composte in sette canzoni* del camaldolese Germano Vecchi costituiscono un esperimento abile ed equilibrato, capace di avvalersi di un'innovazione di genere per aggirare il rischio ormai elevato della censura, trasformando l'esercizio traspositivo sui *Salmi* in una riscrittura talvolta fedele, ma più spesso libera, in forma di canzone, ovvero in un metro legato non al modello tansilliano, ma ancora una volta alla tradizione petrarchesca e, almeno a livello ideale, all'esempio di Minturno, capostipite riconosciuto del filone di traduzioni liriche dei *Salmi* come testimonia la stessa antologizzazione di Turchi. Dopo una dedica a Urbano Savorgnano, una significativa lettera di Bernardino Tomitano a Giovanni Martinengo in cui si esaltano la «favella» e gli «artificii» del poeta, e alcuni sonetti penitenziali a firma del drammaturgo e accademico udinese Vincenzo Giusti, del domenicano Valerio Moschetta «padoano» e di tale Antonio Beroldi «venetiano», si incontrano le sette canzoni o *Lagrime penitentiali*, ciascuna preceduta da un *Argomento* in prosa sul «salmo» corrispondente, con il relativo *incipit* latino. La distanza tra ipotesto biblico e ricreazione poetica è marcata da una precisa distinzione terminologica, sintetizzata nella rubrica posta tra argomento e

*sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*. Si ricordi, in qualità di esempio, la scelta di «lagrime» proposta dall'antologia *Nuova raccolta di lacrime di più poeti illustri* che raccoglie componimenti di particolare rilievo quali le *Stanze* di Torquato Tasso *Per le Lagrime di Maria Vergine [...] et di Giesù Christo*, le *Lagrime di Christo* e le *Lagrime di S. Maria Maddalena* di Erasmo da Valvasone, il *Lamento di Maria Vergine* e le *Lagrime del Penitente ad imitazione de' Sette Salmi Penitentiali di Davide* di Angelo Grillo (*Nuova raccolta di lacrime*).

<sup>269</sup> Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, p. 310.

riscrittura e formulata secondo il tipo «Lagrime prima. Ad imitatione del predetto Salmo Domine ne in furore»: l'uso della voce «lagrime» come intestazione dei componimenti sembra anticipare di quasi dieci anni il termine «pianti» con cui Giovan Battista Attendolo definirà (su dichiarata base autografa) le 13 partizioni delle *Lagrime di San Pietro* nell'edizione veneziana del 1585.<sup>270</sup> La libertà riscrittoria di Vecchi trova il suo culmine nella *Lagrime sesta*, composta nei toni di una parabola originale, che instaura per questa sua particolarità un legame suggestivo tra la più alta forma lirica della tradizione e una modalità comunicativa *humilis*, rivolta soprattutto ai “semplici”, con una possibile, anche se in realtà lontana allusione alle parabole evangeliche compendiate nei *Sonetti* di Minturno.<sup>271</sup> In conclusione del libro, si leggono due componimenti d'elogio rivolti all'autore: un sonetto di Giuseppe Betussi, scritto poco prima della scomparsa del letterato bassanese, e una stanza di canzone a firma di un non meglio noto Pietro Forte «venetiano».

Un notevole stacco con la produzione anteriore è segnato, quindi, dalle *Lagrime del penitente* di Angelo Grillo: l'opera – pubblicata in edizione autorizzata solo nel 1594, ma già nota al pubblico per la sua inclusione in forma parziale nelle *Rime spirituali* del 1589 e per la stampa integrale, non riveduta dall'autore, del 1593 –<sup>272</sup> stabilisce una relazione inedita tra ipotesto biblico e versione lirica, conservando il contenitore macrostrutturale del Settenario salmodico (cadenzato dagli ordinali maschili che richiamano con estrema discrezione il salmo di riferimento)<sup>273</sup> per riempirlo con una riscrittura parcellizzata dei testi, ridotti da un lato all'unità di versetti singoli o di emistichi, dall'altro a sonetti che propongono una versione amplificata del segmento latino nel metro *brevis* per eccellenza della lirica italiana. Con una sensibilità arguta, anticipatrice del nuovo secolo, il monaco cassinese costruisce dunque la sua raccolta come un'autentica “galleria di lacrime”, conferendo pieno risalto alla connotazione metaforica delle riscritture e lasciando sullo sfondo il percorso catartico dell'io in favore del momento patetico del pianto, impreziosito da una lettura miniaturistica che fa coincidere il “microtesto” del sonetto con un'ideale

<sup>270</sup> Per la polemica tra Giovan Battista Attendolo e Tommaso Costo sull'opportunità di definire «pianti» o «canti» le partizioni del poema, cfr. Toscano, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di san Pietro»*, pp. 443-446.

<sup>271</sup> Il carattere narrativo ed esemplare della “parabola” di Vecchi si deve a una fondamentale trivializzazione delle “profondità” spirituali del peccato («De profundis») nell'immagine di un «profondo torrente», nel quale il «peccatore» rischierebbe di annegare se non fosse per l'aiuto portogli da un «viandante», figura di Dio, accorso sulla sponda. Il paragone, enunciato nell'argomento, impronta tutto lo svolgimento della riscrittura, dal «Fiume largo e profondo» dell'*incipit* fino al primo verso del congedo: «L'acqua cresce canzon; vattene presto».

<sup>272</sup> Cfr. Ferretti, *L'ingegnoso penitente*, p. 152.

<sup>273</sup> Cfr. § 3.2.1.4.

(e, auspicabilmente, reale) stilla di penitenza. Nel corso della sua fortunata parabola editoriale, l'opera si presenterà due volte in forma autonoma (nell'edizione "pirata" del 1593 e nella *princeps* del 1594, dedicata a Giovanna Doria Colonna e corredata di due sonetti dell'autore alla stessa e da un componimento latino in distici elegiaci di Marcantonio Capece) e, con maggior frequenza, in qualità di appendice a varie selezioni di rime spirituali: più che alla pubblicazione parziale del 1589 e a proposte antologiche come quella della *Nuova raccolta di lagrime di più poeti illustri* (Bergamo, Comin Ventura, 1593), sarà utile ricordare le diverse edizioni dei *Pietosi affetti*, impernati sulla Passione di Cristo e pubblicati con un *corpus* di testi lirici via via accresciuto tra il 1601 e il 1629, in coda al quale compaiono sempre le *Lagrime del penitente*.<sup>274</sup> Nel suo libro maggiore, Grillo sembra così riproporre, in modi certo distanti dai canzonieri spirituali degli anni Sessanta, una dicotomia tra sezione neo- e veterotestamentaria che segna un'inversione della sequenza canonica,<sup>275</sup> conducendo il lettore lungo un percorso "a ritroso" avviato dalla contemplazione delle sofferenze del Calvario e concluso dall'approdo doloroso al pianto di David. Tale progressione, a ben vedere, risulta già implicita nell'edizione 1594 delle *Lagrime*, dove l'effluvio penitenziale è introdotto da un'incisione che raffigura Cristo crocifisso in mezzo ai ladroni e alla folla dei soldati, e che riporta a mo' di didascalia il distico «Sani duol piaga d'errore | e diano gli occhi medicina al core», ricorrente anche in assenza della vignetta nelle numerose edizioni dei *Pietosi affetti*: si tratta, come osserva Francesco Ferretti, di un chiaro «invito a leggere le riscritture dei salmi davidici con consapevolezza neo-testamentaria» mediante una sequenza di immagine e testi affine, tra le altre,<sup>276</sup> a quella realizzata (giocoforza) dall'editore Giolito nella riedizione 1572 dell'antologia di Turchi.<sup>277</sup>

L'interpretazione strettamente lirica del genere lacrimoso non è condivisa, quasi per un paradosso, dai poeti secolari Scipione di Manzano e Giovanni Paolo Castaldini, che si attengono in modo più fedele, almeno dal punto di vista formale, al modello di Tansillo. In linea con i suoi interessi epico-cavallereschi (emblematico il *Discorso sopra l'Angeleida* di Erasmo da Valvasone) e la «predilezione» per Torquato Tasso che lo spingerà a emularlo costantemente durante la sua carriera,<sup>278</sup> il nobile cividalese Scipione di Manzano compone le *Lagrime della penitenza di David* come una sorta di poemetto in ottave, diviso in sette parti corrispondenti ai

<sup>274</sup> Sui *Pietosi affetti* e relativa bibliografia, si veda l'ampia ricostruzione critica di Ferretti, *Le muse del Calvario*, insieme all'edizione curata da Myriam Chiarla (Grillo, *Pietosi affetti*).

<sup>275</sup> Ferretti, *L'ingegnoso penitente*, p. 153.

<sup>276</sup> L'incisione con il Crocifisso compare anche, ad esempio, nei frontespizi dell'edizione adespota dei *Sette salmi* di Serdini del 1508 e del *Psaltero di Davide* di Innocenzio Ringhieri (cfr. § 2.2.1.1).

<sup>277</sup> Ferretti, *Le muse del Calvario*, p. 249.

<sup>278</sup> Pattini, *Manzano, Scipione di*, p. 259.

salmi o, meglio, alle «lagrime» penitenziali. A differenza di quanto accade nei libri di Vecchi e Grillo, come pure nelle precedenti versioni in ottava rima, la riscrittura metrica non è accompagnata da alcun testo di apparato, a eccezione della dedica di Nicoletti ad Agostino Venier in apertura dell'elegante edizione veneziana in 4° di Altobello Silicato; gli stessi componimenti sono introdotti soltanto dall'*incipit* latino del salmo o, nella scadente edizione in 12° curata da Santi d'Alessandro, dalla rubrica «lagrima». La funzione prefatoria e connettiva esercitata dagli argomenti è incorporata, invece, nelle singole riscritture che ospitano una o due ottave “di cornice” volte a inquadrare, nonché a concatenare in un percorso diegetico unitario, i sette testi.

Il legame con l'ipotesi biblico si affievolisce irrimediabilmente, infine, nelle *Pietose lagrime di penitenza* di Castaldini, composte come una sequenza di ottave (forse troppo sarebbe dire “poemetto”) che, pur seguendo una scansione tematica riconoscibile, rinuncia a ogni appiglio alla consueta struttura settenaria. Dopo i paratesti di dedica – una prefatoria alla granduchessa Cristina di Lorena e alcuni madrigali alla medesima e al di lei marito Ferdinando I de' Medici, un avviso ai lettori –, si incontrano alcune stanze proemiali, anteposte alle autentiche *Lagrime spirituali di penitenza*; quindi, compaiono la *Corona* di *exempla* tratti da Antico e Nuovo Testamento e le ottave finali con le orazioni di congedo. Le diverse parti formano, nel complesso, una serie unitaria, da leggere come una meditazione continuata che riassume varie tipologie di “pianto” e di esortazione al pentimento. Le «lagrime» non sono più, così, una definizione utile a rinnovare concettualmente il rapporto con l'architetto davidico o a occultare in senso prudenziale il richiamo esplicito ai «salmi», né tantomeno costituiscono la cifra di una relazione ingegnosa creata ad arte fra testo, realtà devota e rappresentazione della penitenza. In una compresenza di modelli (tra cui si contano Cristo crocifisso, Pietro e Maria), David diventa la seconda di sette figure esemplari che richiamano il lettore alla compunzione e al lavacro purificatore delle lacrime, mentre anche le citazioni dei *Salmi* sono rare e stemperate in un tono di lamento più generale che si appella ormai soltanto al modo della supplica davidica, optando per una riscrittura diffratta, volta a ricreare il *pathos* della fonte senza stabilire – in tempi comunque assai pericolosi – un confronto diretto con il testo.

### 2.3. *Dalla parte del pubblico: lettori e dedicatari.*

Dopo aver indagato le modalità e gli oggetti della riscrittura in relazione alla figura dell'autore e aver ricomposto il quadro delle tipologie di libro in cui si attua l'esercizio traspositivo sui *Salmi*, resta da considerare, non senza qualche difficoltà, quale fosse il pubblico cui si rivolgevano tali raccolte. A questo proposito, sarà necessario richiamare non solo la fondamentale coesistenza di istanze spirituali e letterarie alla base della richiesta e della diffusione di simili prodotti editoriali, ma anche, in



modo più dettagliato, alcuni tratti specifici relativi alla veste formale e linguistica dei testi. Anzitutto, il volgare: dato non scontato quando si parla di Bibbia, la scelta di proporre rifacimenti dei testi sacri in lingua italiana risponde da un lato a quella «improvvisa, larghissima apertura linguistica» dovuta al mutato rapporto gerarchico tra italiano e volgare, a partire dagli anni Trenta, che portò allo scardinamento della struttura altrimenti chiusa, quasi impenetrabile di una «società letteraria ristretta e gerarchicamente ben differenziata»,<sup>279</sup> accessibile solo a chi possedesse una formazione classica; dall'altro, a un'esigenza sempre più comune di comprensione e di contatto diretto con la lettera biblica, manifestatasi in misura crescente tra la fine del XV secolo e l'inizio del Cinquecento. Gigliola Fragnito ricorda quanti fossero i "semplici" che, appartenenti alle più varie categorie sociali e con competenze profondamente diverse del latino, volevano, o comunque preferivano, pregare in volgare: oltre agli illetterati, ovvero a quei soggetti analfabeti o in possesso di una sola «alfabetizzazione fonetica» nei confronti della lingua classica,<sup>280</sup> si contano notai, uomini di legge, addirittura membri di case regnanti che, nonostante la conoscenza sicura del latino, si avvalevano di Bibbie, Vangeli, Salmi penitenziali, *Fioretti della Bibbia*, omeliari in vernacolo. Insieme ai "semplici", andranno ricordate le donne, a essi accostate, ma nominate sempre in una categoria distinta dagli inquisitori.<sup>281</sup> La trasversalità di questa pratica di lettura suggerisce dunque la presenza di motivazioni più complesse, conformi alle diverse modalità della preghiera silenziosa e ad alta voce che, con tutta probabilità, erano entrambe attive nei confronti delle riscritture di salmi.<sup>282</sup> Nel primo caso, la comprensione piena e immediata del testo sarebbe stata indispensabile per mantenere l'«attenzione del cuore» e la concentrazione necessarie alla meditazione, senza l'ostacolo costituito dallo sforzo di decifrare un testo scritto in altra lingua; nel secondo caso, per ragioni inverse, sarebbe stato possibile recitare il testo e, insieme, intenderlo perfettamen-

<sup>279</sup> Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, p. 192.

<sup>280</sup> Paul Saenger definisce «alphabétisation phonétique [...] l'aptitude à déchiffrer les textes syllabe par syllabe et en oralisant», in opposizione alla «alphabétisation de compréhension», intesa come «la capacité à déchiffrer un texte écrit, en silence, mot à mot, et en le comprenant pleinement dans l'acte même de son déchiffrement» (Saenger, *Prier de bouche et prier de cœur*, pp. 192-193).

<sup>281</sup> Fragnito, *Proibito capire*, pp. 261-287. Cfr. inoltre *Per il Cinquecento religioso italiano*; Culliere-Mantero, *La poésie religieuse et ses lecteurs aux 16. et 17. siècles* e, sulla lettura femminile, Zarri, *Il carteggio tra don Leone Bartolini e un gruppo di gentildonne bolognesi*.

<sup>282</sup> Come ricorda Ottavia Niccoli, la preghiera mentale incontrò un «assoluto apprezzamento a fronte di quella vocale» nel Quattrocento e nel primo Cinquecento, mentre in età postridentina riprese vigore la pratica della preghiera ad alta voce, in linea con la nuova politica pastorale della Chiera romana (Niccoli, *Pregare con la bocca, con gli occhi e col cuore*, pp. 427-429).

te, evitando così eventuali intoppi nella declamazione.<sup>283</sup> Bisogna dire, del resto, che per un esercizio di devozione intimo – condotto tra Dio, il fedele e il proprio libro –<sup>284</sup> quale poteva essere la preghiera quotidiana, la lingua vernacolare era percepita senz'altro come più adeguata per la sua “in-mediatezza”, poiché permetteva una lettura diretta, non filtrata da ulteriori processi razionali di decifrazione del testo e, di conseguenza, una più facile appropriazione di quest'ultimo da parte del lettore.<sup>285</sup> Accanto al volgare, in linea di derivazione diretta, si pone la veste metrica. È noto come la Chiesa di Roma diffidasse dei volgarizzamenti poetici della Scrittura (soprattutto in età post-conciliare) con opinioni interne spesso contrastanti, risoltesi in normative censorie ricche di contraddizioni e aperte a significativi margini di approssimazione e ambiguità.<sup>286</sup> La poesia, intesa nel senso più ampio, era considerata come un reagente in grado di alterare la verità del testo biblico; tuttavia, altrettanto se non maggiore era il rigetto nei confronti di esercizi traduttori che presentassero, inalterato, il “nudo” testo della Parola. A un livello più generale, che includa la totalità della tradizione di nostro interesse (dalle versioni anonime di fine Quattrocento alle riscritture di epoca clementina), si può osservare che l'uso del verso rappresenta in primo luogo un'attualizzazione più o meno consapevole di un tratto peculiare del *Libro dei Salmi*, ritenuto il libro poetico per eccellenza della Bibbia; quindi, l'adozione di un abito metrico esula in gran parte da motivazioni di tipo strettamente devozionale – si possono considerare davvero tali, solo per citare l'esempio più evidente, le esigenze mnemoniche implicate dalle traduzioni popolari in metri narrativi come i *Salmi penitenziali* dello Pseudo-Dante, quelli pubblicati anonimi di Saviozzo, i *Sette salmi* del *Giardinetto* o dai singolari rifacimenti omiletici di Vitali – per toccare, invece, un territorio condiviso anche dalla produzione poetica colta che aspira, nonostante la diversità delle destinazioni ideali sottese dalle tipologie libresche, a soddisfare una richiesta di godimento estetico – per l'occhio (nella lettura silente) e, prima ancora, per l'orecchio (durante la recitazione o, in casi più rari, nel canto) – legato, ma in fin dei conti non indispensabile, alla funzione spirituale. Il rapporto tra le due componenti, devota e letteraria, cambia notevolmente da un testo all'altro, privilegiando ora la centralità della meditazione e della *ruminatio*, ora la ricerca lirica rivolta all'*ars*; a questa oscillazione corrisponde, com'è naturale, una variazione del pubblico specifico presupposto da autori e stampatori: chierici e laici, “semplici” e donne devoti nel primo caso; accademici e uomini di lettere nel secondo. Tali categorie non sono certo da intendersi come

<sup>283</sup> Saenger, *Prier de bouche et prier de cœur*, pp. 202-204.

<sup>284</sup> Del rapporto intimo fra lettore devoto e libro, nelle sue diverse declinazioni, parla ancora Saenger, *Prier de bouche et prier de cœur*, pp. 212-213.

<sup>285</sup> Sui problemi del rapporto tra lettore e testo e sulle implicazioni del concetto di “appropriazione”, cfr. Certeau, *L'invention du quotidien*, pp. 239-255.

<sup>286</sup> Fragnito, *Proibito capire*, pp. 117-131.

recinti invalicabili, ma come insiemi intersecantesi e, talvolta, sovrapponibili, utili per cogliere nella sua complessità un quadro assai eterogeneo. I casi di più facile ricostruzione sono, come si può immaginare, quelli delle traduzioni a carattere popolare, orientate a una fruizione prevalentemente religiosa e accessibile anche agli strati più incolti della popolazione. I già ricordati *Salmi penitenziali* tardo-quincenteschi, i *Sette salmi* contenuti nell'antologia di orazioni *Giardinetto detto il sole* (poi ristampati in edizione autonoma da Tintinnassi negli anni Ottanta) e quelli tardo-quincenteschi di Agostino Agostini – questi ultimi inclusi in un libriccino devozionale dotato di calendario e di altri numerosi apparati, necessari (e inequivocabili) supporti alla preghiera quotidiana – sono edizioni per lo più anonime e di piccolo formato, in cui l'autore non dimostra alcuna pretesa di novità letteraria sia per l'assenza di un'intertestualità significativa con le fonti della lirica italiana, sia per la scelta del metro (terza e ottava rima). La mancanza di dedica costituirebbe una conferma ulteriore della destinazione popolare dei testi. Un carattere affine rivelano quindi i volgarizzamenti delle prediche di fra' Visdomini da parte di Vitali, i *Sette salmi* di Agostino Cesari e anche, da un punto di vista tipografico, l'edizione cesenate delle *Lagrima della penitenza* di Scipione di Manzano, realizzata come un "tascabile" in 12° di scarsa fattura e privo di dediche, pensato senza dubbio per l'uso quotidiano di un lettore devoto. La presenza delle prefazioni – una dedica allo stesso Visdomini e un breve avviso al lettore nel libro di Vitali; una dedicatoria al conte Girolamo Morone, firmata dagli stampatori, in quella di Cesari – costituisce l'unica differenza sensibile, ma ininfluyente per determinare l'ideologia di fondo delle raccolte, rispetto alle versioni precedenti. Non sarà vano osservare che simili prodotti conoscono la maggiore diffusione nei decenni appena anteriori all'avvento della Riforma, quando la Chiesa di Roma incoraggiava la conoscenza della Bibbia mediante traduzioni in volgare,<sup>287</sup> e nell'ultimo ventennio del Cinquecento, quando, al contrario, la stretta rigorista stava raggiungendo il suo colmo e la possibilità per gli autori di comporre versioni vicine alla fonte biblica e insieme attente al fatto letterario diminuiva sempre più.

Paragonabile in qualche misura per la sua estensione "popolare" è il pubblico cui si indirizzavano le riscritture di Rocco Benedetti e Gabriele Fiamma per la vittoria di Lepanto e le canzoni di Giorgio Colonna per la fine della pestilenza veneziana, composte per una celebrazione che si rivolgeva, idealmente, a un'intera comunità. Benché le riscritture dimostrino un carattere assai più raffinato e aggiornato alle recenti sperimentazioni formali – si ricordino in particolare gli sciolti di Benedetti e le canzoni-ode del fascicolo di Fiamma, elaborato finemente anche nella macrostruttura –, queste stampe volatili (al massimo di 2 carte), uscite in momenti di particolare furore editoriale, sembrano voler raggiungere con le loro levità e maneggevolezza quanti più lettori possibile, magari – al pari di un annuncio infor-

<sup>287</sup> Fragnito, *Proibito capire*, p. 297.

mativo – passando di mano in mano. Ancora una volta, l'assetto dei paratesti aiuta a cogliere il carattere onnicomprensivo di queste operazioni: senza dediche sono le due canzoni di Colonna, mentre il notaio Benedetti si rivolge contestualmente al capitano vittorioso «don Giovanni d'Austria»; anonima e priva di dedicatorie è anche la *Parafrasi poetica* con i sei salmi di Fiamma: un segno di prudenza, senza dubbio, ma forse anche l'indice di una precisa volontà di destinazione collettiva.

Un obiettivo più circostanziato dimostrano, invece, quelle raccolte che si rivolgono, se non in forma esclusiva almeno in via prioritaria, a categorie più specifiche di lettori come uomini di chiesa, donne e monache, accademici e letterati. L'individuazione di una particolare tipologia di pubblico è suggerita, oltre che dalla conformazione del libro di salmi, dalla presenza di dediche e prefatorie sempre più orientate da precise ragioni metatestuali, in una consapevolezza crescente, con il consolidarsi dell'industria tipografica, del valore di tali apparati.<sup>288</sup> A differenza di quanto osservato per le riscritture a destinazione popolare, in gran parte anonime, l'esistenza di figure autoriali note e distinte – molte delle quali coinvolte, con punte di eccellenza, nel fervente dibattito lirico che intreccerà, in anni cruciali per la definizione della spiritualità italiana e per la stessa storia della lingua e della poesia nazionali,<sup>289</sup> l'esigenza laica di ampliare i confini del petrarchismo superando il magistero bembiano e la necessità di rispondere e di adeguarsi ai mutamenti repentini di un contesto religioso in continuo movimento – coincide con il precisarsi di una fisionomia di lettore altrettanto complessa. A una rapida analisi delle dedicatorie, si riscontra una netta prevalenza di destinatari appartenenti allo stato ecclesiastico: cardinali come Carlo Borromeo, Stefano Bonucci e Agostino Valier, vescovi come Domenico Bolani e Lorenzo Lenzi, priori e abati ricevono l'omaggio di autori in cerca di protezione, ma anche, talvolta, di amici o sottoposti desiderosi di un lettore esemplare affine per sensibilità e interessi, che fosse in grado di comprendere appieno la genesi e il frutto dell'opera. Tra i tanti, si ricordi almeno Antonio Minturno che, additando la propria *mutatio animi* quale base della *renovatio* stilistica nella dedica delle *Canzoni sopra i Salmi*, si rivolge al Carlo Borromeo compagno dell'esperienza conciliare, ma soprattutto profondo umanista che, in anni appena successivi alla stampa del libro minturniano, darà vita alla romana Accademia delle Notti Vaticane (1562-1565) per discutere, insieme a «futuri vescovi e cardinali», di «Cicerone, Tito Livio, Lucrezio, Virgilio» e di altri classici profani, salvo poi

<sup>288</sup> Come ricorda Maria Antonietta Terzoli, i testi di dedica «hanno per eccellenza un ruolo di mediazione tra il poeta e il suo pubblico, e anche servono a fissare l'immagine di sé e della propria opera che l'autore (o chi se ne fa in qualche modo promotore) vuole consegnare ai futuri lettori» (Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, pp. 37-38). Accanto al saggio citato e all'intero volume *Il poeta e il suo pubblico*, cfr. anche per ulteriore bibliografia *I dintorni del testo*; Paoli, *La dedica*.

<sup>289</sup> Fragnito, *Proibito capire*, pp. 287-300.

dedicarsi a «oggetti più sacri, scritturali e patristici», rivisitando questo patrimonio nella direzione di un diverso «riformismo religioso».<sup>290</sup> Né si dimentichi, quindi, il sodalizio intriso di amicizia umanistica di Varchi e del «R.<sup>mo</sup> Mons.<sup>re</sup> M. Lorenzo Lenzi, Vescovo di Fermo, e Vicelegato di Bologna», menzionato con una concisa dedica nel titolo di entrambi i codici fiorentini II.IX.41 e Filza Rinuccini 15, inserto 81: lo *status* clericale del dedicatario non sembra rivestire un'importanza maggiore del rapporto intellettuale e privato tra maestro e discepolo, prefigurando così in questa zona liminare il peculiare equilibrio tra le due componenti umanistica e spirituale proprio della raccolta. Lo stesso Arnigio, nel riprendere il *topos* della *mutatio animi*, sceglie di indirizzarsi a monsignor Bolani sia in quanto «accuratissimo et ottimo Pastor nostro»,<sup>291</sup> sia in quanto «Protettor dell'Academia nostra»,<sup>292</sup> facendo emergere, al superiore livello del metatesto, un profilo ideale di lettore attento alla sfera spirituale e insieme esperto di questioni poetiche. Laddove invece le ragioni letterarie sembrano avere minor forza – ad esempio nei prosimetri o in altre forme di libro a stampo devozionale – la dedicatoria tende a concentrarsi sull'aspetto religioso, sottolineando in modo implicito la destinazione meditativa del testo e lasciando ad altre prose di apparato eventuali giustificazioni di poetica: è il caso, solo per citare un esempio, dell'inquisitore Domenico Buelli che accenna all'uso dell'endecasillabo sciolto come verso eroico nel *Proemio*, ma nella dedica al cardinale Giovanni Paolo Chiesa parla soltanto della guida dottrinale ricevuta, nel tradurre, dai «santissimi padri».

Un'altra categoria cui fanno appello numerosi testi di dedica è quella delle donne, nella doppia accezione di religiose e laiche. La prassi di indirizzare raccolte spirituali a un pubblico di lettrici richiama, da un lato, un uso tipico dei libri di devozione, inteso a legittimare la cultura femminile «in chiave esclusivamente religiosa»;<sup>293</sup> dall'altro risponde, nel caso di destinatarie colte e influenti, alla volontà di sancire il coinvolgimento delle donne nel quadro della moderna poesia lirica.<sup>294</sup> A monache si rivolgono in modo esplicito solo due autori, Girolamo Benivieni e Laura Battiferri, nelle proprie raccolte di Salmi penitenziali: l'autore fiorentino intitola la sua *Prefazione* «alle devote Suore delle Murate di Firenze», esponendo le ragioni spirituali e poetiche della traduzione autocommentata; più insolita è, invece, la scelta della scrittrice urbinata, la quale non si accontenta della dedicatoria generale a una signora laica come Vittoria Farnese della Rovere, ma interpella una pluralità di religiose di alti natali, individuando per ogni salmo una destinataria esemplare con cui stabilire un rapporto di comunicazione diretto, nonché un ideale, intimo

<sup>290</sup> Certeau, *Carlo Borromeo, santo*, p. 261.

<sup>291</sup> Arnigio, *I sette salmi della penitentia*, c. A2v.

<sup>292</sup> Arnigio, *I sette salmi della penitentia*, c. A3r.

<sup>293</sup> Zari, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti*, p. 141.

<sup>294</sup> Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 191-192.

scambio tra autrice e lettrice da intendersi come una preziosa indicazione di lettura, che necessita in quanto tale di essere esplicitata *in limine*.<sup>295</sup> È interessante osservare quindi, sulla scorta di analisi documentarie sui censimenti delle biblioteche monastiche di fine secolo, che i nomi di Benivieni e Battiferri compaiono entrambi negli elenchi di libri da espurgare, con attestazioni non molto elevate, ma comunque indicative della perdurante lettura e conservazione dei testi nonostante il progressivo inasprirsi dei provvedimenti censori. Nell'indagine di Daniela Fasanella sui monasteri benedettini di fine Cinquecento, ad esempio, si legge che la lista di Cleopatra, monaca del «monastero femminile di S. Caterina» in Perugia, registra le «opere di Geronimo Benivieni tra quali tre Salmi di David volgari. In Venetia, appresso Filippo Gionta, 1519»; si noti l'enfasi posta sui tre volgarizzamenti scritturali – in realtà, solo una minima parte della silloge – che, oltre a dare la misura dell'attenzione rivolta alle traduzioni bibliche, sembra indicare di riflesso anche una modalità di lettura devota di questi testi, compresi in un progetto editoriale sostanzialmente laico. Allo stesso modo, nel «monastero femminile di S. Margherita», ancora a Perugia, la lista di Fulgenzia include i «Sette Salmi penitentiali volgari della signora Battiferri. In Venetia, 1570»;<sup>296</sup> la raccolta della Battiferri sembra conoscere una discreta fortuna anche tra gli ordini maschili, come si desume dai titoli repertoriati nell'archivio RICCI, in cui compaiono un'attestazione dell'edizione 1564 relativa a una biblioteca di frati minori osservanti di Bologna e due attestazioni dell'edizione 1566, una riguardante un convento di minoriti nel veronese e l'altra un convento di canonici regolari lateranensi in provincia di Terni. A partire dagli anni Sessanta, saranno invece frequenti le dediche a nobildonne laiche, in cui emergono, accanto a diverse osservazioni spirituali e di poetica, rapporti di potere e richieste di protezione: il caso più evidente è quello della canzone a Elisabetta I Tudor premessa ai *Salmi* di Giulio Cesare Pascali, dove la *captatio* agisce attraverso la sollecitazione di un aspetto culturale particolarmente caro alla sovrana inglese, quale era lo studio della lingua italiana; non molto distanti per la logica sottesa appaiono, quindi, dediche come quelle di Bernardo Tasso a Margherita di Valois, di Francesco Turchi a Laura Pola da Brescia o di Angelo Grillo a Giovanna Doria Colonna.

A fronte di otto dedicatorie totali a personalità femminili (senza considerare le religiose), si contano solo quattro dediche rivolte a uomini laici. Si tratta per lo più di casi singolari, non riconducibili a una tipologia unitaria: accanto ai già noti Rocco Benedetti e Agostino Cesari, spicca per il suo valore metapoetico la dedica delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma al protettore Marcantonio Colonna. Di particolare interesse è quindi la dedica dei *Salmi penitentiali* di Luigi Alamanni

<sup>295</sup> Per le dediche nelle opere di Laura Battiferri e per un primo inquadramento del sistema di dediche nella produzione poetica femminile del Cinquecento, cfr. Nocito, *Ai margini della letteratura femminile*.

<sup>296</sup> Fasanella, *I libri proibiti nei monasteri benedettini di fine Cinquecento*, pp. 310-312.

all'amico Bernardo Altoviti, rilevante soprattutto per il ruolo giocato nell'economia strutturale delle *Opere toscane*: la connotazione privata della dedicatoria, in apparente contrasto con la temperie politica insita nell'invio a Francesco I e nel «sistema Francesco-centrico» delle rubriche su cui ha richiamato l'attenzione Alberto De Angelis,<sup>297</sup> si giustifica certamente con l'antiorità di composizione della parte rispetto al progetto encomiastico della raccolta, ma suggerisce anche, proprio in forza della sua eterogeneità, l'idea di un diverso tipo di lettura, appartata e meditativa, conforme all'intimità amicale del dono e all'esperienza di «conversione» – come la definì Hauvette – che si rivolge per sua stessa natura alle regioni più riservate dell'animo di chi legge.

Degna di nota per la sua peculiarità è quindi l'*Intitolazione dell'opera a Dio* di Innocenzio Ringhieri. La richiesta di protezione e la dedica dell'opera alla divinità sono condotte secondo le formule consuete delle offerte agli «Alessandri, et Mecenati» (c. Aiii), ovvero ai potenti secolari che dovrebbero salvaguardare autore e testo dalle insidie dei detrattori. La decisione di appellarsi al «Principio di tutte le cose» invece che agli incostanti principi terreni, lungi dal conferire al libro un esclusivo (ma indiscutibile) abito spirituale, introduce una nota di sapore umanistico – si direbbe, ancora una volta, nel segno di una inconsueta amicizia – ravvisabile in filigrana nella forma del paratesto e in sintonia, come nel ricordato caso di Varchi, con la natura della raccolta.

Infine, non può mancare una riflessione su quel pubblico di accademici e letterati che tanta parte ha avuto nella realizzazione di tali riscritture. La sperimentazione formale legata agli esercizi traduttivi e la tensione più generale a un rinnovamento dell'espressione lirica accomunano uomini del secolo e membri della chiesa in una ricerca condivisa che trova una destinazione primaria, in senso talvolta autoreferenziale, negli stessi cenacoli intellettuali. Emblematico è il caso di Arnigio che offre esplicitamente la prima fatica sacra al protettore della propria accademia, ma altrettanto eloquenti risultano gli accenni contenuti nella dedica di Germano Vecchi ai contatti con Bernardino Tomitano e Francesco Turchi o la scelta del notaio Nicoletti di indirizzare l'edizione veneziana delle *Lagtime* di Manzano al cardinale Valier, cognato di Giorgio Gradenigo. Anche in assenza di riferimenti espressi, appare evidente che le riscritture ad alto tasso di letterarietà si rivolgono *in primis* a quei lettori eruditi, competenti dell'arte poetica e coinvolti nel relativo dibattito, che a loro volta saranno stati critici, autori e imitatori: basti pensare alle complesse elaborazioni di Fiamma – non solo alle *Rime spirituali*, ma anche alla *Parafraasi poetica sopra Salmi*, raffinata interpretazione lirica del *Libro* biblico, destinata con tutta probabilità a una prudente, ristretta circolazione – nonché a un repertorio stilistico come le *Opere toscane* di Alamanni o alle stesse *Lagtime del penitente* di Grillo. Questa destinazione elitaria rappresenta, naturalmente, il primo di numerosi

<sup>297</sup> De Angelis, *Strategie di dedica nelle 'Opere Toscane'*.



livelli di diffusione e di fruizione del testo – accanto alla possibile valenza spirituale, le versioni metriche potevano servire anche da modello di scrittura per i poeti dilettanti –, ma costituisce una specificità notevole che segna, all'opposto di quanto accade nelle riscritture a carattere popolare, il maggior punto di contatto con le ragioni laiche dell'arte.

## FORMA E RITMO DELLA RISCrittURA

Affrontare il problema della forma in relazione a testi di poesia traduttiva non significa certo dedicarsi ad aridi esercizi tassonomici, ma al contrario toccare un punto nevralgico della ricezione o, per rifarci a un concetto in voga tra gli autori cinquecenteschi, dell'*imitatio*. La scelta di riscrivere i Salmi in versi comporta infatti l'aggiunta, rispetto alle versioni in prosa, di un tratto significativo che considera e interpreta positivamente il riconosciuto carattere poetico dell'originale, sforzandosi di attualizzarlo nel testo di arrivo mediante gli strumenti stilistici propri della lingua volgare. In altre parole, si assiste in questi testi a una ricerca più o meno cosciente di trasposizione o di ricreazione formale della fonte biblica che, nell'impossibilità di stabilire un confronto con un ipotesto prosastico quale la *Vulgata* e non potendo attingere a conoscenze dirette della prosodia ebraica, si volge naturalmente al patrimonio specifico della tradizione italiana. Il coinvolgimento di tutti o quasi i principali filoni metrici, riconducibili – spesso non senza qualche approssimazione – alla sfera narrativa o a quella lirica, testimonia di una varietà di interessi e di una sensibilità diffusa che non mancano di ricordare, seppur con le dovute distinzioni, una pagina della *Praefatio ad Eusebii Chronicon* di Girolamo. Nella «sfida», come la definisce Sergio Cristaldi,<sup>1</sup> lanciata ai *diserti homines* – i colti detrattori del Testo sacro che negavano la qualità stilistica della Bibbia –, l'autore domanda causticamente se esista qualcosa di più melodioso («canorius») del Salterio, nel quale risuonano insieme i ritmi dei versi pindarico, alcaico e saffico, intessuti in una maniera per nulla diversa da quella di Orazio o di Pindaro. La provocazione continua con il riferimento ad altri libri poetici, ovvero *Deuteronomio*, *Isaia*, “Salomone” e *Giobbe*, composti, secondo l'interpretazione ellenizzante di Giuseppe Flavio e Origene, in esametri e pentametri.<sup>2</sup> Il *Libro dei Salmi* spicca dunque all'interno di questa rasse-

<sup>1</sup> Cristaldi, *Dante e i Salmi*, p. 82.

<sup>2</sup> «Denique quid psalterio canorius, quod in morem nostri Flacci et Graeci Pindari nunc iambo currit, nunc Alcaico personat, nunc Sapphico tumet, nunc senipede ingreditur. Quid Deuteronomii et Esaie cantico pulchrius, quid Solomone grauius, quid perfectius Iob. Quai

gna per un pluristilismo di eccezionale spessore, paragonabile alle prove dei massimi *auctores* della poesia lirica e sapienziale greco-latina. Che Girolamo abbia rinunciato, nella *Vulgata*, a realizzare versioni metriche, non ha qui molta importanza; ciò che conta è l'espressione di un'idea che circolerà ampiamente nei secoli a venire e che sembra alimentare una sorta di immaginario poetico, non sostenuto però da una conoscenza autentica dei fatti testuali ebraici, per cui il valore esemplare del *Libro dei Salmi* è determinato, in buona parte, anche dalla sua *varietas* stilistica. Se si guarda alla tradizione delle riscritture rinascimentali, si direbbe che i poeti italiani abbiano recepito in tutta la sua portata questa suggestione e abbiano dato corpo, coralmente, a tale ricchezza di forme. La musicalità del Salterio «canorius» e la citazione degli autori classici si accordano meglio, a ben vedere, con quelle riscritture che privilegiano la componente lirica, scegliendo forme tradizionalmente deputate all'esplorazione delle profondità dell'io – in particolare la canzone, forma «melica» per eccellenza, oggetto di una notevole riflessione teorica da parte di Minturno – o metri legati all'universo lirico, ma ispirati al principio rinnovatore del «classicismo volgare», come la canzone-ode. Il nome che urge ricordare, senza cadere nel luogo comune, è infine quello di Francesco Petrarca: moderno *auctor* e creatore di un libro recepito anch'esso come «modello di pluristilismo lirico»,<sup>3</sup> rifondatore della classicità e geniale inventore della lirica come strumento di indagine interiore, egli si pone, ben più di Orazio e di Pindaro, quale mediatore archetipico – culturale, linguistico, spirituale – dell'opera e della voce di David. Tale mediazione agisce anzitutto a un livello più generale, per cui il paradigma antico, orientale, ebraico (spesso ellenizzato) del Salmista è rimodulato attraverso il modello moderno, occidentale, italiano (ed europeo) del poeta laureato;<sup>4</sup> quindi, a un livello più specifico, ma di non minore influenza, si collocano la lettura, nonché la vera e propria riscrittura dei *Salmi*, dello stesso Petrarca.

Torniamo, però, alla questione di partenza: come valutare l'apporto della forma nell'economia espressiva, semantica, comunicativa di una poesia complessa, multipanare, come quella delle riscritture salmodiche? Per dirla con un motto di spirito, è tutto un problema di ritmo. Nel suo monumentale saggio *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Henri Meschonnic descrive il ritmo come un'emanazione del soggetto e, quindi, come un elemento primario nell'organizzazione del senso in rapporto all'io: «Si le sens est une activité du sujet, si le rythme

omnia <h>exametris et pentametris uersibus, ut Iosephus et Origenes scribunt, apud suos composita decurrunt» (3-4). Si cita da Saint Jérôme, *Chronique*, p. 56.

<sup>3</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 4.

<sup>4</sup> “Poeta laureato”, e non “poeta chierico”, è definizione che si legge anche nella rubrica del manoscritto di Lucerna contenente i *Septem psalmi penitentiales*: «Francisci Petrarce laureati septem psalmi penitentiales incipiunt feliciter» (si cita da Petrarca, *Psalmi penitentiales. Orationes*, p. 24).

est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours»;<sup>5</sup> e ancora: «Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comprendre de corporel». <sup>6</sup> Questa concezione del ritmo come elemento onnicomprensivo dei tratti linguistici – verbali e, con termine significativo, “corporali” – apre a una fondamentale dimensione pragmatica che, al livello della composizione letteraria di nostro interesse, vincola il piano testuale dell'espressione soggettiva alla realtà concreta del corpo e, quindi, di tutte quelle componenti extra-testuali che nel corpo trovano attuazione. La segmentazione strofica, la regolazione prosodica interna al verso – o, prima ancora, al versetto –, l'elaborazione retorica e fonica del dettato, sono solo alcuni degli elementi costitutivi del ritmo testuale che risultano intimamente connessi, con gradualità diverse ma sempre presenti, al ritmo vitale della meditazione, della preghiera, della recitazione anche “drammatica” dei Salmi;<sup>7</sup> così, la forma del testo poetico suggerisce, orienta, cadenza lo svolgersi nel tempo e nello spazio di atti e gesti devoti come la contemplazione, la declamazione, la genuflessione.<sup>8</sup> Questo legame peculiare tra ritmo della poesia e ritmo della preghiera, tra dominio letterario e vita liturgica, si esplicita in modo esemplare negli oggetti linguistici cui si deve l'organizzazione formale e semantica del discorso ebraico: i *te'amim*, gli accenti melodici congiuntivo-disgiuntivi che dettano il ritmo della cantillazione durante la lettura rituale del *Tanaq* e che giungono a neutralizzare l'opposizione tipicamente occidentale tra “prosa” e “poesia” in favore del “regno del ritmo”.<sup>9</sup> L'unità primigenia di forma e senso, di «lettre» ed «esprit», spezzata senza rimedio nel passaggio dall'originale ebraico alla prima traduzione greca della Bibbia, non è tuttavia ricomponibile nella sua integrità.<sup>10</sup> Ciò che resta al traduttore e al

<sup>5</sup> Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 71.

<sup>6</sup> Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 73.

<sup>7</sup> La compenetrazione tra il ritmo della preghiera poetica, nello specifico di quella in musica, e il flusso della vita dei credenti è stata ricordata anche da Danilo Zardin a proposito della tradizione laudistica: «Per insegnare “soavemente”, [la devozione] si calava nel linguaggio dell'esperienza emotiva più elementare, facendo della capacità di autoidentificazione dell'individuo l'anima di una preghiera ritmata che modellava, con l'esercizio della stessa ripetizione insistita, la sua sensibilità e il suo temperamento etico, accompagnandolo nella vita di ogni giorno – quella della convivenza domestica, del lavoro, della vita di relazione fra le persone –, anche al di fuori del tempo assorbito dalle celebrazioni del calendario festivo, dalle pratiche pie nel senso più tecnico, dagli obblighi del culto ufficiale e codificato» (Zardin, *L'arte dell'«apprendere soave»*, p. 698).

<sup>8</sup> Sui gesti della preghiera, in riferimento all'età medievale, cfr. il capitolo VIII *Dalla preghiera all'estasi* in Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, pp. 263-294.

<sup>9</sup> Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 429.

<sup>10</sup> Sempre Meschonnic: «Dès qu'elle [la Bible] a été traduite en grec, elle a commencé par perdre sa rythmique, elle est entrée dans la séparation, l'opposition grecque entre le

versificatore moderno è dunque la possibilità di rivestire il senso, l'«esprit», di partenza – per lo più, filtrato attraverso la *Vulgata* – con un abito formale nuovo, in un esercizio non immemore del precetto gerolamiano «sensus de sensu» (*Ep.* LVII, 5) e in dialogo costante non solo con i metri, ma anche con i testi fondanti della letteratura italiana. Si potrebbe quindi parlare di un particolare “ritmo della riscrittura” la cui funzione principale, o almeno la più evidente, diventa, come spiega Marco Praloran, il «rapporto dialettico tra discorsività e metro», nel quale «confluiscono sia le strutture sintattiche che la linea dell'argomentazione»;<sup>11</sup> la priorità del tracciato argomentativo che individua i punti di tensione tra la struttura metrica, tendenzialmente oggettiva, e «il flusso della soggettività» di chi scrive, è complicata però dall'ulteriore rapporto con la fonte biblica, che induce a reinventare di volta in volta non solo il rapporto tra verbo e verbo – da cui derivano i fenomeni, assai frequenti, di *amplificatio* espressiva –, ma pure le divisioni base del testo biblico – i versetti – in segmentazioni strofiche sempre diverse.

Al fondo di queste dinamiche esiste dunque un concerto, o forse meglio un contrasto, di voci stratificate che trovano un inquadramento prospettico, intenzionale,<sup>12</sup> nella forma. La voce prima, ovvero «l'emissione dell'istanza enunciatrice» che costituisce, secondo Arnaldo Soldani, «il centro di irradiazione dei procedimenti deittici»,<sup>13</sup> è chiaramente quella dell'autore della riscrittura; questo io, però, deve fare i conti con un'altra voce autoriale, archetipica e perciò ineliminabile, ovvero quella di David; un'ulteriore configurazione dell'io, attinente al piano pragmatico della fruizione, si realizza quindi con il concorso del lettore, il quale trasforma l'enunciato aperto, potenziale, della riscrittura poetica in qualcosa di personale, di “individuale”, per riprendere ancora un concetto di Meschonnic,<sup>14</sup> legato alla propria

sens et la forme, l'esprit et la lettre. Où n'a été gardé que l'esprit» (Meschonnic, *Poétique du traduire*, pp. 436-437).

<sup>11</sup> Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, p. 46.

<sup>12</sup> Di quell'intenzionalità che deriva da «un'integrazione in senso *soggettivo* della realtà conosciuta», tipica, come ricorda Guido Neri nell'introdurre un noto volume di Erwin Panofsky, dell'impiego moderno della tecnica prospettica nelle arti figurative (Neri, *Il problema dello spazio figurativo*, p. 12).

<sup>13</sup> Soldani, *Le voci nella poesia*, p. 14. Franco Fortini, commentando la definizione crociana della traduzione come «voce che risuona dentro un'altra voce», insiste sul carattere stratificato dell'esercizio traduttivo e ricorda che «l'imitazione, la parodia, il rifacimento [...] si rendono possibili a partire dalla sopravvivenza, nei destinatari, di alcunché di quel che è imitato, parodiato, rifatto», tanto che la traduzione è apprezzata in quanto «variazione per entro una ripetizione» (Fortini, *Cinque paragrafi sul tradurre*, p. 381).

<sup>14</sup> «Le sujet de l'énonciation est un rapport. Une dialectique de l'unique et du social. Notion linguistique, littéraire, anthropologique, elle n'est pas à confondre avec l'individu, qui est culturelle, historique, ressortissant aux histoires de l'individuation» (Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 72).

esperienza letteraria e di fede. Se la relazione tra il soggetto autoriale moderno e il soggetto archetipico si risolve nella modulazione concreta del tracciato ritmico-argomentativo della riscrittura – senza scordare la trama di risposdenze intertestuali, anch'essa frutto di un dialogo collaterale con le voci d'autore della tradizione –, il rapporto tra la voce del testo e l'io del lettore è determinato dalla strategia rappresentativa implicata dall'uso di forme “narrative” o “liriche”. Sempre Soldani chiarisce come l'istanza narrativa abbia un carattere “esterno”, «che *configura* il soggetto rappresentato *secondo la sua realtà*, oggettivandolo», mentre l'istanza lirica «emana dalla soggettività» e, così, «introyetta in sé il mondo oggettivo, ciò che per sé le è esterno», rendendolo soggettivo al fine di rappresentarlo. Il risultato è dunque il fronteggiarsi di due situazioni analoghe, caratterizzate però da una «prospettiva» e da una «fonte» di «espressione verbale» inverse.<sup>15</sup> Questo meccanismo acquista particolare significato, anche sul piano spirituale, se applicato alle riscritture di Salmi: la forma si comporta, infatti, come un diaframma o un sistema di coordinate utile a stabilire, nei limiti delle convenzioni di metro e di genere,<sup>16</sup> il grado di distanza e, quindi, di coinvolgimento dell'osservatore – sia dell'autore sia del lettore – rispetto alla vicenda rappresentata. Una rappresentazione oggettiva, veicolata da un metro portatore di una funzione narrativa, tende infatti a descrivere, a “raccontare” il percorso di purificazione e perfezionamento affrontato dal Salmista come una sequenza di elementi dati, dal valore certo o, se non altro, meno problematico; la rappresentazione soggettiva, invece, trasmessa da forme con funzione lirica, si avvale di una prospettiva interna che per sua natura è inquieta e complessa, poiché accentua il coinvolgimento diretto dell'io e, con esso, la componente più instabile dell'introspezione e dell'autoindagine. Tale scarto, lungi dall'esaurire la varietà dei significati attribuiti di volta in volta alle singole forme, fornisce tuttavia una traccia concettuale valida per ricostruire sotto un profilo funzionale, attento all'interazione tra fattori metrico-ritmici interni al testo e componenti devote extra-testuali, un quadro stilistico coerente con la natura composita delle riscritture.

### 3.1. *La funzione narrativa: l'itinerario dell'anima tra devozione e poema.*

Narrare la vicenda di David, peccatore penitente o cantore della gloria di Dio, nelle forme discorsive tipiche del poema e della poesia didattico-religiosa significa dunque porre l'accento sull'elemento orizzontale, diegetico e in qualche misura diacronico, sotteso alle raccolte del *Libro dei Salmi* e dei *Salmi penitenziali*, costi-

<sup>15</sup> Soldani, *Le voci nella poesia*, p. 15.

<sup>16</sup> Per le coordinate relative alle forme metriche italiane, si rimanda alle analisi e alla bibliografia contenute in Menichetti, *Metrica italiana*; Beltrami, *La metrica italiana*; Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*.

tuito dall'*iter* progressivo compiuto dall'io per raggiungere la perfezione spirituale e l'armonia completa con il Creatore e il Creato; qualcosa di non troppo lontano, nella logica di fondo, dalla prospettiva finalistica propria del tempo del racconto – opposta a quella circolare, agostiniana, del tempo lirico – per cui il «nodo», la «crisi», rappresenta il fattore determinante per l'avanzamento e la soluzione della trama narrativa.<sup>17</sup> Si tratta, ricordiamo, di un valore principalmente “aspettuale”, legato a una questione di semantica interna alle forme, che si avvale della loro «forza sintonizzante e distintiva»<sup>18</sup> per creare nel pubblico una aspettativa o un *habitus* di lettura particolare.<sup>19</sup> Così, la riattivazione di una specifica memoria poetica grazie all'uso, ad esempio, della terzina dantesca o dell'ottava toscana consente di stabilire una relazione formale con specifiche tradizioni letterarie, colte o popolari, quali il poema (dantesco, epico-cavalleresco), la poesia didascalica e di edificazione, la lauda, la sacra rappresentazione: il nesso può essere corroborato da espliciti rapporti di intertestualità (citazioni e parodie della *Commedia*, della *Gerusalemme liberata*) o essere sfumato da inserti citazionali di ambito lirico (*in primis*, dai *Fragments*) che aggiungono tensioni diverse. Questa dimensione letteraria, artistica, del retaggio culturale insito nelle forme, si salda tuttavia, nella poetica eteronoma delle riscritture bibliche, con le componenti devozionali che permeano, per lo più, l'origine e lo scopo di tale produzione: il coinvolgimento di generi discorsivi, latori di una modalità di rappresentazione oggettiva consona alla volontà di narrare eventi o di istruire, sembra così suggerire un'interpretazione paradigmatica del percorso spirituale del Salmista, proposto al lettore come un modello, un esempio luminoso e sicuro al quale ispirarsi e a cui conformare, nella pratica concreta della lettura e della preghiera, la propria vita di fede. Le formule della terza rima, dell'ottava e degli sciolti, caratterizzate dall'uso uniforme dell'endecasillabo – il verso italiano più duttile e con maggiore stabilità ritmica –,<sup>20</sup> compaiono soprattutto, e non a caso, nelle riscritture che privilegiano il fattore devozionale. La regolarità dell'isometria, ordinata nelle strutture ricorrenti di terzina e ottava o liberata da griglie strofiche nel flusso degli sciolti, contribuisce, da un lato, ad agevolare la trasposizione del dettato biblico, con indubbi vantaggi per gli autori meno esperti che avrebbero faticato maggiormente a conciliare le esigenze traduttive con schemi strofici più complessi; dall'altro, essa permette al lettore di mantenere alta la concentrazione sulla

<sup>17</sup> Praloran, *Il tempo nel romanzo*, p. 225.

<sup>18</sup> Praloran, *Riflessioni sul rapporto tra forme metriche e discorso*, p. 194.

<sup>19</sup> Nel medesimo saggio, Praloran ricorda che le forme metriche «pongono aprioristicamente in gioco dei significati attorno ai quali ruota la discorsività dell'autore, anzi in modo assai evidente esse pongono già in gioco delle costellazioni, delle combinazioni tra forma e discorsività che si situano internamente alla tradizione di un genere e che pesano fortemente sul processo compositivo» (p. 195).

<sup>20</sup> Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, p. 10.



sostanza spirituale del testo, senza essere “distratto” da strutture formali troppo elaborate, e lo porta, nel caso particolare degli schemi rimati, a una più immediata assimilazione mnemonica dei versi.

### 3.1.1. *Le forme della narrazione devota e didascalica in versi.*

#### 3.1.1.1. *La terza rima.*

Unita per nascita e per antonomasia al nome di Dante, la terza rima è, di fatto, il metro più diffuso e costante tra i poeti autori di Salmi. Forma tradizionale dei volgarizzamenti, connotata spesso in senso morale, il capitolo ternario fu praticato anzitutto da versificatori di area fiorentina che vollero contraffare il modello dantesco o che, nei modi raffinati dell'accademia, lo elessero a esempio di rinnovamento spirituale e poetico; pochi, ma non secondari, furono gli autori di terzine fuori Firenze, tra i quali si distinse, in ambiente romano, Rinaldo Corso. La scelta del metro rivela in linea generale, per il confronto più o meno implicito con l'opera di Dante e per il richiamo a una consolidata tradizione etica, una ricerca di rigore spirituale che può accompagnarsi a un retroterra più marcatamente civile, nel caso di un fiorentino “piagnone” come Girolamo Benivieni, o può suggellare una svolta personale decisiva, come accade a Rinaldo Corso in prossimità dell'investitura ecclesiastica; questo rigore emerge, a livello formale, nell'adozione di una struttura strofica molto compatta dal punto di vista logico e sintattico,<sup>21</sup> in cui le unità ternarie, quasi sempre autonome, sono legate l'una all'altra dalla spinta propulsiva del ritmo “incatenato”. Benché la terzina, di per sé, rimandi naturalmente a una dimensione discorsiva – «forma primaria della poesia narrativa» la definisce Guglielmo Gorni –,<sup>22</sup> gli esiti complessivi delle riscritture, considerati alla luce del dialogo interno tra voci autoriali e tra istanze poetiche e devozionali, mostrerebbero che, in realtà, esiste una frizione tra la funzione narrativa principale e la funzione lirica implicata da un confronto esibito con l'architetto petrarchesco, che non sempre si risolve a favore dell'elemento discorsivo. Quando, infatti, la terza rima è impiegata in contesti dichiaratamente lirici, ovvero in libri di rime quali le *Opere* di Benivieni o le *Opere toscane* di Alamanni, ma pure le *Rime spirituali* o la *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo* di Fiamma, e si comporta come un dato capace di problematizzare, rivitalizzare, ridefinire per lo più in senso classicista il paradigma bembiano (secondo il principio del «classicismo volgare», comune agli esperimenti che, in aperto campo lirico, condurranno Bernardo Tasso a plasmare il metro della canzone-ode), risulta difficile parlare ancora di “discorsività” e “narrazione” in versi; allo stesso modo, una massiccia intertestualità petrarchesca, quale si trova nei *Salmi penitenziali* di Alamanni e di Orsilago, autorizza fino a un certo punto a rico-

<sup>21</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 87.

<sup>22</sup> Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, p. 99.

noscere il primato di una prospettiva narrativa esterna. L'intreccio delle voci e delle funzioni formali andrà quindi esaminato in rapporto al progetto globale delle varie raccolte e al dosaggio delle componenti laiche e devozionali che esse comprendono: poiché si tratta, appunto, di una questione prospettica, non bisogna mai trascurare la griglia assiale più ampia costituita dal macrotesto, che può fornire indicazioni dirimenti per una valutazione più esatta dei valori stilistici. Nella consapevolezza, infine, che ogni taglio classificatorio, pur necessario sotto il profilo ermeneutico, comporta un inevitabile grado di approssimazione, abbiamo deciso di includere nella categoria "narrativa" quelle riscritture che privilegiano, nell'ispirazione e nei modelli di riferimento, una rappresentazione oggettiva, devozionale, dell'itinerario di David, conforme alla lezione del poema dantesco e della poesia didascalica; al contrario, i testi dove prevale, per contesto o per poetica, l'interesse, di per sé laico, a ricodificare il canone petrarchista, saranno descritti nella sezione dedicata alla funzione lirica.

Il primo volgarizzamento edito di Salmi in terzine è anche quello che declina nel modo più grossolano il rapporto con Dante. I *Sette salmi* pseudo-danteschi sono, infatti, un autentico "falso d'autore", forse costruito ad arte dall'anonimo versificatore, ma in ogni caso accreditato dagli stampatori, il cui successo è stato tale da camuffare la propria natura fino a epoche abbastanza recenti.<sup>23</sup> Le ragioni principali dell'attribuzione dantesca andranno individuate nel metro impiegato e nella presenza di citazioni, calchi ed echi della *Commedia*, che sembrano confermare, ancor più di un fraintendimento degli editori, l'ingenua intenzione falsificatoria del traduttore. Non è da escludere l'ipotesi che il registro penitenziale – "elegiaco", scrisse Quadrio –<sup>24</sup> abbia contribuito a suggerire un accostamento implicito fra il

<sup>23</sup> L'ultima edizione che mostra di accettare acriticamente l'attribuzione dantesca, messa in dubbio anche da Foscolo nel *Discorso sul testo del poema di Dante* (Foscolo, *Discorso*, pp. 420-424), è una ristampa milanese di metà Ottocento ([Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali ed il Credo trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri*) in cui è ripubblicato il testo della prima edizione Quadrio ([Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri*). Sui salmi pseudo-danteschi, si rinvia almeno alla voce di Marcello Aurigemma nell'*Enciclopedia Dantesca* (Aurigemma, *Sette salmi penitenziali*), al volume di Salvatore Floro Di Zenzo (Di Zenzo, *Studio critico*) e a Rossi, *Per una ridefinizione del canone delle opere di Dante*; per la rassegna degli incunaboli e delle edizioni cinquecentesche e un loro inquadramento nel contesto della lirica spirituale del Cinquecento, si veda Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, oltre alla bibliografia finale del presente volume. L'edizione più recente è quella curata da Gustavo Rodolfo Ceriello (Alighieri, *Rime*), da cui si cita; di prossima uscita è il volume della Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante (Alighieri, *Le opere. VII*). Per alcune considerazioni relative all'attribuzione dantesca e ulteriore bibliografia, cfr. Pietrobon, *Fare penitenza all'ombra di Dante*.

<sup>24</sup> L'abate Quadrio interpreta lo stile umile della riscrittura pseudo-dantesca, capace di coniugare «la semplicità, e la naturalezza in uno con la divozione», sulla base della teoria

percorso ascetico tracciato nei sette salmi e il «viaggio di santificazione»<sup>25</sup> compiuto da Dante. La distanza tra originale e apocrifo resta comunque abissale: il presupposto stesso da cui origina il progetto di traduzione è del tutto incompatibile con il principio formulato in *Cv* I VII 14-15, per cui non si possono «transmutare» i *Salmi* dall'ebraico in altra lingua senza rompere il «legame musaico»<sup>26</sup> che sostanzia la loro «dolcezza e armonia», e collide apertamente con la conseguente pratica di ibridazione linguistica tra citazioni latine di *Salmi* e corpo testuale volgare attuata nella *Commedia*,<sup>27</sup> quindi, la componente artistica, fondamentale nella costruzione dell'itinerario oltremondano del «poema sacro» e nel confronto, spirituale e poetico, tra David e Dante, è debole e asservita totalmente alle ragioni extra-testuali della meditazione; infine, la nozione di *humilitas*, così rilevante per la fede e per l'*ars*, ha un carattere devozionale opposto a quello della «sublime umiltà» davidica delineata da Dante,<sup>28</sup> informata all'ideale artistico dell'umile sublime cristiano.<sup>29</sup> Queste differenze, alla base di risultati estetici non comparabili, permettono di decifrare meglio, per contrasto, il processo di ricodificazione stilistica della voce di David nella versione anonima. Il filtro dantesco è applicato qui solo in superficie, mediante un'intertestualità esibita, priva di garbo – basti ricordare il «cargo grande e grave e grosso» (*Salmo* I 13), memore del «grandine grossa» di *If* VI 10, e il successivo «io più non posso» (v. 15),<sup>30</sup> parodia penitenziale del lamento dei superbi in *Pg* X 139 –, senza una reale comprensione della poetica del modello; l'archetipo del Salmista è interpretato, invece, sotto una prospettiva didattica e rigorosa che, lungi dal riprodurre la complessità del personaggio della *Commedia*, appiattisce l'io davidico in una *persona loquens* capace di guidare e coinvolgere emotivamente il lettore nell'*iter* di penitenza. La necessità di realizzare un simile «specchio» di devozione quotidiana induce l'autore ad amplificare in misura considerevole la fonte latina e a inseguire, nella resa del testo, effetti di icastica evidenza assai prossimi, nella matrice e nello scopo, alla «mimesi» liturgica che, nell'Occidente

dei tre stili formulata da Dante in *Dve* II IV 5-6 ([Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri*, p. 5).

<sup>25</sup> Riprendo l'espressione di Mastrobuono, *Dante's Journey of Sanctification*. L'assimilazione tra l'itinerario dei *Sette salmi* e il cammino penitenziale intrapreso dal protagonista della *Commedia* è suggerita dalla stessa rubrica dell'incunabolo bresciano conservato alla Biblioteca Queriniana, con segnatura B.VI.8.m2, che fu con tutta probabilità alla base dell'edizione Quadrio: «Li sete salmi penitenciali che fece Dante stando in pena». Sulle presenze dei *Salmi* nella *Commedia*, si veda Maldina, *Dante lettore del Salterio*.

<sup>26</sup> Sul valore del termine «musaico», cfr. Niccoli, *Musaico*.

<sup>27</sup> Cristaldi, *Dante e i Salmi*, pp. 99-104.

<sup>28</sup> Cfr. Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»*.

<sup>29</sup> Cfr. Auerbach, *Sacrae Scripturae sermo humilis*.

<sup>30</sup> Alighieri, *Rime*, p. 155.

medievale, restituì concretezza e plasticità alle verità di fede.<sup>31</sup> Il caso estremo di questa “evidenza” è rappresentato dall’inserimento di scene triviali, estranee alla fonte biblica, come quelle degli uomini infreddoliti, stretti l’uno all’altro (*Salmo II* 12-15),<sup>32</sup> o dell’assalto nemico alle mura del castello (*Salmo III* 43-51),<sup>33</sup> una logica analoga spiega anche l’insistenza, più discreta e in realtà più incisiva, sui pronomi e le forme verbali di prima persona, che mira a porre in risalto l’individualità del penitente e il suo esercizio di perfezionamento interiore. Si tratta, dunque, di un “realismo” tale perché ancorato al piano della vita, giustificato non tanto dall’efficacia retorica o immaginativa della rappresentazione, quanto dalla radice eteronoma di una poesia morale che si prefigge come suprema finalità pragmatica la preghiera. A tale scopo risponde anche la costruzione di un ritmo strofico lento, consono allo scavo di coscienza e alla riflessione, che segue il procedere argomentativo del periodo sintattico (significativa, a tale proposito, è la scansione stabilita da congiunzioni coordinanti e nessi causali o esplicativi) e che abbandona di rado il proprio andamento statico, ingessato entro i confini dell’endecasillabo e poco propenso all’uso dell’*enjambement*. Si legga, quale passo emblematico, l’inizio del *Salmo IV*, corrispondente ai primi tre versetti.<sup>34</sup>

O Signor mio, o Padre di concordia,  
 io priego te per la tua gran pietate,  
 ti degni aver di me misericordia.  
 E pur per la infinita tua bontate  
 priego, Signor, che tu da me discacci  
 ogni peccato et ogni iniquitate.  
 Io prego ancora, che mondo mi facci  
 da ogni colpa mia et ingiustizia,  
 e che mi guardi da gli occulti lacci,

<sup>31</sup> Auerbach, *Studi su Dante*, p. 19.

<sup>32</sup> «[...] ho fatto come quel che teme il gelo || che stanno stretti, e nulla mai dicendo, | et, aspettando che il calor gli tocchi, | e qua e là si vanno rivolgendo» (Alighieri, *Rime*, p. 157).

<sup>33</sup> «Laonde il mio nemico a stuolo grosso, | vedendomi soletto, s’ afforzava | del mio castello trapassare il fosso: || ma pur vedendo che non gli giovava | a far assalti, essendo il muro forte, | con vil parole allora m’ingiuriava. || E nondimen, per darmi alla fin morte, | con tradimenti e con occulti inganni | pensava tutto ’l di d’entrar le porte» (Alighieri, *Rime*, pp. 160-161).

<sup>34</sup> Di seguito la versione latina della *Vulgata* (*Ps* 50:3-5): «[3] Miserere mei Deus secundum misericordiam tuam iuxta multitudinem miserationum tuarum dele iniquitates meas [4] multum lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me [5] quoniam iniquitates meas ego novi et peccatum meum contra me est semper».

poi che conosco ben la mia malizia:  
 e sempre il mio peccato ho ne la mente,  
 lo qual con me s'è fin dalla puerizia.<sup>35</sup>

La tendenza amplificante si coglie fin dall'esordio: il sintetico *incipit* «Miserere mei Deus» è diluito in un'intera terzina che capovolge l'*ordo verborum* latino, introducendo, subito dopo la dittologia invocativa di *captatio* («O Signor mio»/«o Padre»), il soggetto orante («io priego») e traducendo solo in finale di strofa il verbo «miserere», stemperato in una formula perifrastica utile a rallentare il ritmo di lettura e a mantenere il legame etimologico con il termine «misericordia». La coppia rimica *concordia : misericordia*, citata da Pg XVI 17, 21 in chiave parodica, stabilisce quindi un duplice contatto con la formula liturgica dell'*Agnus Dei*, conclusa da «miserere nobis», e con la fonte dantesca, dove la preghiera di derivazione evangelica è recitata in coro dagli spiriti iracondi. Notevole è ancora l'anafora innovativa del verbo «prego», preceduto o meno dal pronome soggetto, che segna come un centro di gravità le singole unità strofiche e funge da indicazione didattica per il fedele, quasi fosse un marcatore elencativo in grado di precisare la sequenza delle richieste. Valore didascalico ha pure l'enfasi posta ai vv. 13-14 sul «peccato», chiosato con un endecasillabo meditativo che spinge la memoria dell'autore (e l'auto-esame del lettore) fino al tempo lontano della «puerizia».

Ben diversa per progettualità e raffinatezza è la versione dei *Sette salmi* di Girolamo Benivieni: altra è la competenza dell'illustre dantista, editore della *Commedia* nel 1506,<sup>36</sup> e altro è l'impegno, dispiegato principalmente nella revisione del canzoniere giovanile, ma non estraneo alla produzione sacra, per una "riforma" morale della poesia in direzione savonaroliana, che non rifugge da un ornato austero, essenziale, intimamente *gravis*, inteso come il corrispettivo formale di un ritorno al rigore. Partiamo dunque dal testo e leggiamo la traduzione dei primi due versetti del Salmo 51, già proposti per lo Pseudo-Dante, insieme alla sesta rima che li introduce:

Perch' io so ben signor che tu non vuoi  
 La morte, o signor mio del peccatore:  
 Et perché tu solo puoi  
 Et non altri sanar lo infermo core,  
 Habbi ti priego per la tua bontate  
 Di me, che infermo son, signor pietate.

<sup>35</sup> Alighieri, *Rime*, p. 162.

<sup>36</sup> Si tratta della *Commedia di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno*, edita a Firenze da Filippo Giunta nel 1506; il «dialogo» è di Antonio Manetti fiorentino.

Habbi dolce signor di me pietate  
 Di me secondo el don della tua immensa  
 Misericordia et della tua bontade  
 Et secondo el tenore della tua intensa  
 Fiamma et di tante tue miserationi  
 To' da me signor mio l'antica offensa.  
 La mia nequitia, et tutte le cagioni  
 Che mi fan contro ad te levar la fronte  
 Priego ancor che in me spenga et mi perdoni.<sup>37</sup>

Dal passo, emerge una delle cifre stilistiche più suggestive di questa riscrittura, ovvero il dialogo esplicito, squadernato all'interno dei versi e della prosa di commento, tra la voce del Salmista, rivestita del *sermo vulgaris*, e quella del traduttore-esegeta, il quale, fingendo di mantenere il «silenzio» di fronte all'«autore di quelli [*scil.* salmi]», diviene insieme la corda e la cassa di risonanza del pianto davidico.<sup>38</sup> La particolare conformazione del prosimetro, così congeniale a tutto il Benivieni poeta, evidenzia questo scarto con effetti responsivi che, oltre ad amplificare il fervore dei versi,<sup>39</sup> comportano talvolta, per le sezioni paratestuali in poesia, un preciso confronto di forme. Qui, la strofa senaria, descrivibile come una sestina narrativa (ABaBCC), apre la *Oratione IV* e compendia, con funzione di *accessus*, la preghiera del soggetto penitente; il recupero arcaizzante di un metro tipico delle laude e delle sacre rappresentazioni tre-quattrocentesche aggiunge una sfumatura drammatica al dettato, che si unisce all'enfasi patetica posta sull'«io» e sull'«inferno core», nell'intento di coinvolgere appieno il fedele nella lettura e nella recitazione del salmo. Notevole è il compenetrarsi tra il distico di chiusura della sestina e i primi due endecasillabi della terzina d'esordio, con una ripresa che complica il procedimento classico delle *coblas capfinidas* mediante una serie di parallelismi e di giochi chiasmici, e diffrange in un'onda lunga la voce una e plurima dell'io attraverso la ripetizione variata dei sintagmi «di me»/«pietate»; questa voce si tinge inevitabilmente di sfumature petrarchesche quando rievoca, soprattutto in sede rimica, parole centrali nella preghiera di pentimento e nella palingenesi di *exordium* del Canzoniere, quali «pietate» e «mi perdoni» («pietà», «perdono» di *Rvf* I 8). Le

<sup>37</sup> Si cita dall'incunabolo Palat. E.6.4.91 della Biblioteca Nazionale di Firenze, l'unico degli esemplari fiorentini a riportare il testo.

<sup>38</sup> Nella *Prefazione* si legge: «ascolteremo hora con silentio lo auctore di quelli [salmi] mentre che lui in ella patria nostra lingua e' loro celesti mysterii resonando | Piange el peccato suo, et co' suo pianti | Provoca el cor mio ancora | A pianger seco el suo infelice errore» (Benivieni, *Psalmi penitenziali di David*, pp. 3-4).

<sup>39</sup> Leporatti, *Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento*, pp. 386-387.

inarcature anaforiche,<sup>40</sup> l'uso insistito del polisindeto e il relativo crearsi di strutture accumulative imprimono quindi al ritmo scorrevolezza e rapidità, dando rilievo agli elementi cardine della meditazione come la «immensa | misericordia» o – con effetto di *climax* – la «intensa | fiamma» dell'amore divino. Se il richiamo a Petrarca appare naturale per una poesia che, pur interpretando in senso liturgico e paradigmatico la vicenda di David, riconosce un primato indiscusso all'approfondimento del soggetto e al rapporto intimo con Dio, altrettanto attesi sono i calibrati rinvii all'opera di Dante – non solo alla *Commedia*, ma anche alle *Rime* e alla *Vita nova*: è il caso, nello stesso salmo, del verso «Tu che sol del mio pecto hai in man le chiavi», dove si verifica un rovesciamento in senso positivo della fosca presentazione di Pier Delle Vigne (*If* XIII 58-59), mediato dalla concomitante memoria amorosa di Laura detentrica delle due chiavi (*Rvf* LXIII 11-12, CCCX 10-11); o, poco oltre, di «Et non mi torre el tuo celeste et vivo | Vivo spirto d'amore, che 'l cor m'ha tolto», in cui riecheggiano espressioni della *Vita nova* (in particolare lo «spirito soave pien d'Amore» del sonetto al cap. XXVI) e delle *Rime* (le ballate 21 [LXVIII] 2-4 e 29 [LXXX] 3-4, rispetto al sintagma «che 'l cor m'ha tolto»).

La centralità del modello dantesco, così viva e indiscussa nella Firenze di inizio secolo, comincia però a vacillare nella seconda metà del Cinquecento: ciò si spiega sia con l'apertura a realtà geografiche diverse, in cui viene meno il ruolo identitario della figura di Dante, sia con la consolidata adesione da parte degli autori a una *koinè* linguistica petrarchesca di marca bembiana, che influenza inevitabilmente anche le riscritture in terza rima: alcune di queste non entrano in un confronto agonistico con l'architetto dei *Fragmenta*, ma intrattengono con esso un rapporto superficiale che non incide sulla concezione complessiva della forma, preservata nel suo fondamentale carattere discorsivo; in altri casi, invece, il rapporto di forza si capovolge, tanto che il metro narrativo è innestato in progetti poetici di tipo lirico quale elemento marcato, di contrasto, rispondente a una nuova logica stilistica. La distinzione non è sempre evidente, soprattutto quando non si dispone di dati contestuali che permettano di chiarire con certezza la priorità delle funzioni formali: per questo, non sarà facile inquadrare un esperimento come quello di Rinaldo Corso, animato da un intrinseco lirismo per il recupero della lezione ascetica di Vittoria Colonna (*l'itinerarium mentis* disseminato nelle *Rime spirituali*), ma ancorato saldamente a una prospettiva narrativa. Il *Sacro libro de' Salmi* ha, infatti, le dimensioni di un poema, con un totale di 171 capitoli ternari (149 + 22 del *Salmo 118*) o, se si includono i 5 cantici, di 176 capitoli; impiega il metro dantesco, o almeno quello canonico delle traduzioni; traccia una parabola escatologica di valenza universale

<sup>40</sup> Nel definire le tipologie dell'*enjambement*, Arnaldo Soldani distingue tra «enjambements *cataforici*, che 'aprono' a sviluppi nel verso successivo, più o meno prevedibili; e enjambements *anaforici*, nei quali il *rejet* non è assolutamente prevedibile, e la sua comparsa obbliga a ristrutturare a ritroso il *pattern*» (Soldani, *La sintassi del sonetto*, p. 111).



che, estendendosi alla sezione dei cantici, narra la storia della caduta e della redenzione dell'uomo nella prospettiva messianica di David, fino alla venuta di Cristo. Eppure, il sonetto a David, vero proemio dell'opera, è scritto ambigualmente sulla falsariga di un sonetto petrarchesco, *Rvf* CCCLVII, dal quale sono riprese la serie rimica *mill'anni : affanni : (i)nganni : danni* e l'immagine della «via», ascetica, connotata come «incognita, e secreta» secondo l'insegnamento evangelico di *Mt* 7:14; in più, l'assunzione implicita del Salmista a guida dell'*itinerarium mentis* («Teco alzai gli occhi a la verace meta») rimodula l'immagine della «mia fida e cara duce, | che [...] or mi conduce, | per miglior via». Il gesto di sollevare lo sguardo, non troppo dissimile da quello di Dante in *If* I 16 («guardai in alto»),<sup>41</sup> serve a misurare la distanza che separa l'io ancora avvolto dai peccati e dalle vanità terrene («gl'in-ganni») dal raggiungimento della beatitudine, dando il senso di una progressione finalistica, lineare, quasi attraverso uno spazio fisico, che ricorda da vicino il tracciato ascensionale della visione dantesca o, forse senza troppo azzardo, di quella dei *Triumph*.<sup>42</sup> La ricomposizione in una prospettiva teleologica, formalmente oggettiva, della storia frammentaria del soggetto, dei suoi dissidi e delle sue cadute – che non mancano, al pari di una diffusa intertestualità petrarchesca, spesso venata di richiami cristologici come nel *Salmo* 27 33 «Quelli, ond'Amor t'aperse il lato manco» (*Rvf* CCXXVIII 1-2; *Gv* 19:34) – avvicina suggestivamente quest'opera al poema di Petrarca;<sup>43</sup> la differenza, profonda, sta però nel modo in cui avviene

<sup>41</sup> Sulla realtà «ascensionale» del percorso di salvezza in Petrarca e i suoi risvolti cristologici, cfr. le riflessioni di Paolo Cherchi (Cherchi, *Verso la chiusura*, pp. 81-106), in particolare a p. 87: «mentre nel primo millennio il sacrificio della croce veniva inteso come atto supremo d'amore di Dio per la sua creatura, e si insisteva sul vettore “discendente” di Dio, sceso così in basso fino a morire sulla croce, nel secondo millennio il vettore si invertì, o meglio assunse anche l'altra direzione “ascensionale” in quanto il sacrificio di Cristo era una prova dell'amore di Dio per lui ma anche l'esempio della lotta contro il male che ogni cristiano deve condurre per poter risalire a Dio: la salvezza, insomma, era, sì, un dono dell'infinita bontà divina, ma era anche frutto della collaborazione dell'individuo».

<sup>42</sup> Si vedano, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, Santagata, *Introduzione* e Barberi Squarotti, *Itinerarium Francisci in Deum*.

<sup>43</sup> Enrico Fenzi ricorda che i *Triumph* «intendono accompagnare ambiziosamente a quei *fragmenta* un filo unitario interno, [...] quale controcanto oggettivo di una storia d'amore tutta soggettiva, con notevolissimi effetti di tenuta narrativa in chiave psicologica» (Fenzi, *Petrarca*, p. 142). Illuminante sulla natura intima del viaggio petrarchesco e sulla relativa esperienza del divino è quanto nota Barberi Squarotti a proposito della variante «mi volsi al cor», riportata dal codice Vat. Lat. 3196, per «mi volsi a me» in *Triumphus Eternitatis* 3: «L'agostiniano cuore è il luogo dove risuona la verità di Dio: *in interiore homine*, non oggettivato nella visione trinitaria di Dante alla conclusione del suo itinerario dall'infima lacuna dell'universo fino alle vite spirituali. Al cuore è affidata la proclamazione della fiducia in Dio. Il viaggio di Francesco paradossalmente, dopo aver percorso tante lande popolate di figure

l'oggettivazione della vicenda d'amore – della relazione di *caritas* tra il soggetto e Dio, che per Petrarca è sempre mediata, anche nel suo compimento, dall'amore perfetto per Laura risorta:<sup>44</sup> non il paradigma allegorico, onirico, ad alto tasso di figuralità, della visione ultraterrena, ma quello ascetico, e insieme pragmatico, della preghiera liturgica, pervaso di interiorità ma pure di un sostanziale, iconico aspetto performativo. Infine, non sarà vano rileggere questo desiderio di ordine e di oggettiva distanza alla luce della vicenda biografica di Rinaldo: il *Salterio*, creato come un libro di preghiera affine agli antichi innari, risponde agli interessi sacri da sempre coltivati dall'autore (ne è testimonianza il canzoniere giovanile *Sonetti et madriali di ms Rinaldo Corso da Correggio*,<sup>45</sup> oltre alla celeberrima *Dichiarazione sulle Rime*

illustri e di straordinari esempi di amore, di castità, di nobile morte, di fama, e dopo aver verificato come il Tempo tutto si porti via inesorabilmente, ritorna su se stesso. [...] Dio non è attingibile per forza di visione mistica, al di fuori di sé, al culmine dell'itinerario fra le anime dei morti, ma è riconoscibile nel cuore» (Barberi Squarotti, *Itinerarium Francisci in Deum*, p. 61).

<sup>44</sup> Sul ruolo di Laura come *figura Christi* e, più in generale, sul problema della resurrezione del corpo nel pensiero e nell'opera petrarcheschi, si rimanda agli studi di Maria Cecilia Bertolani (Bertolani, *Il corpo glorioso*; Bertolani, *Petrarca e la visione dell'eterno*); si vedano inoltre i paragrafi sulla *visio* in Rigo, *Fluctuatio animi*.

<sup>45</sup> Il canzoniere, segnalatomi gentilmente da Franco Tomasi, è tramandato dal ms. P.VI.32 della Biblioteca Comunale di Siena (cfr. Kristeller, *Iter italicum*, II, p. 159). Il codice non è datato, ma la sua composizione risale quasi con certezza all'inizio degli anni Quaranta: il sonetto proemiale si può datare al 1541, precisamente al sedicesimo compleanno dell'autore («Ecco ritorna il sesto decimo anno | il mal gradito e sfortunato giorno | lasso, che piacque al ciel per farmi scorno | esser prima cagion d'ogni mio affanno. || Quel di ritorna che d'oscuro panno | conven miseramente far adorno | quel di cui sospirando a veder torno | soperchio, poi che 'l nascer mi fu danno», vv. 1-8, c. 2r); il sonetto 60 contiene invece un riferimento all'anno 1539 («Già mille e cinquecento, e sopra nove | volgea trent'anni il ciel, poscia che Christo | per liberarci noi nel mondo venne», vv. 9-11, c. 33v); inoltre, i sonetti funebri 25 e 26 (c. 14r-v), scritti per una «Mad. Cornelia» e un «Gio. Batt. R.», riportano esplicite indicazioni cronologiche a lato delle rispettive rubriche («1541» il primo e «1540» il secondo). Il libro contiene 90 liriche, suddivise in due sezioni di 54 e 36 testi, separate da due carte bianche (cc. 29-30). La prima parte comprende 43 sonetti e 11 madrigali: i sonetti 1-6 formano un ciclo introduttivo di materia spirituale, che include un proemio autobiografico (son. 1), una preghiera alla Vergine (son. 2), due sonetti sulla Natività di Cristo e la Crocifissione (sonn. 3-4), una preghiera per la liberazione d'Italia (son. 5) e un sonetto spirituale a Vittoria Colonna (son. 6); nel seguito, si alternano testi encomiastici (sonn. 7-22), pastorali (sonn. 23-24), funebri (sonn. 25-31), di varia materia civile, encomiastica e amorosa (sonn. e madd. 32-45), fino al ciclo narrativo delineato nei testi 46-54, che conclude la sezione con la «storia» di un amore. La seconda parte, formata da 31 sonetti, 2 madrigali e 3 ballate, è più uniforme dal punto di vista tematico: vi si trovano, infatti, quasi soltanto testi amorosi, disposti secondo una progressione che culmina in una serie di preghiere a Dio

*sacre* di Vittoria) e agli interessi traduttivi, più recenti, di stampo classico e umanistico (del 1566 sono *Le pastorali canzoni di Vergilio tradotte da Rinaldo Corso*, in versi sciolti); tuttavia, il particolare periodo di composizione dei *Salmi* (28 ottobre 1566-25 novembre 1567), specificato con uno scrupolo tanto eccessivo quanto eloquente nella postilla autografa,<sup>46</sup> sembra confermare una specifica volontà di palinogenesi sia rispetto agli ingombranti trascorsi filo-riformati, sia verso le poco limpide vicende sentimentali del periodo romano. Il futuro chierico sembra, insomma, voler prendere qui le distanze da tutte le deviazioni – gli “errori”, anche letterari – che gli avrebbero impedito di entrare virtuosamente nello stato ecclesiastico, accompagnando l’atto pubblico della *mutatio vitae* con una ratifica emblematica, esemplare, della propria *mutatio animi*.

La gestione del metro si caratterizza per un rispetto più stringente del rapporto tra versetto biblico e terzina, secondo una tendenza ricorrente, più che una regola assoluta, di fatto nuova se paragonata alla profusione dei testi di Benivieni (1505) e dello Pseudo-Dante (1471): nel mezzo, si ricorderà, c’era stata l’edizione della Bibbia latina di Sante Pagnini (1528), cui si deve l’introduzione di un fortunato

(son. 58, c. 32v; sonn. 81-83, cc. 44r-45r), tra cui spicca la preghiera al Padre modellata su *Rvf* LXII («Sì grave il fascio, et me sì infermo, et stanco | Signor fan le mie colpe [...] | Esser vorrei pur tuo Padre del Cielo», son. 81, 1-2, 12, c. 44r). Alle preghiere succede un sonetto meditativo in cui avviene la *mutatio animi*, anch’esso di vistosa marca petrarchesca («Io vo pensando, e nel pensier m’accende», son. 85, 1, c. 45v), e un gruppo finale di ballate e madrigali di argomento funebre. La ballata in morte di Biancofiore (bal. 86, c. 46v) è seguita da un interludio pastorale (mad. 87, c. 47r) e quindi dagli ultimi tre testi in morte di Angela (ball. 88-89, mad. 90); si noti che «Angela» potrebbe essere un *senhal* per Biancofiore. Colpisce il finale del madrigale 90, «comincio a dir volgendo in riso il pianto | donna mi prega, ond’io m’allegro e canto» (vv. 11-12, c. 48v), venato di una memoria cavalcantiana: l’*incipit* della canzone «Donna me prega» e l’assunto conclusivo «che solo di costui [*scil.* Amore] nasce mercede» (v. 70) sembrano qui richiamati, in un gioco parodico, a indicare il raggiungimento di un peculiare stato di grazia – dal “lamento” alla “danza”, secondo il Salmo 30:11 –, in risposta a un desiderio della donna-angelo e come concreto atto di speranza, sostenuto da una fede che salva dalla disperazione per la perdita e conduce a una perfetta pace interiore. L’itinerario del libro capovolge la parabola petrarchesca dall’amore terreno per Laura alla *caritas* offerta alla Vergine, presentando una struttura circolare che unisce, nelle zone liminari del libro, le figure soprannaturali di Maria e di Angela. La rappresentazione spirituale dell’amore sopravanza quindi la passione profana che non è ripudiata, ma rimane confinata in una dimensione transitoria, propedeutica alla piena conversione dei sentimenti. Notevole è la rilevanza attribuita alle preghiere dei *Fragmenta* (in particolare *Rvf* LXII, CCLXIV, CCCLXVI), sulla cui trama sono modellati l’apertura (preghiera alla Vergine) e lo snodo finale della raccolta, in un dialogo intertestuale che recepisce in modo non banale la funzione strutturante rivestita da questi testi nel Canzoniere petrarchesco.

<sup>46</sup> Per il testo della postilla, cfr. § 2.2.1.2.

sistema di numerazione marginale dei versetti<sup>47</sup> che avrà spinto naturalmente il versificatore a ricercare una corrispondenza più esatta tra micro-unità di partenza (versetti) e micro-unità di arrivo (stanze). Corso non realizza, tuttavia, la sovrapposizione precisa, quasi perfetta, delle versioni di Orsilago, Del Bene e Agostini, per mancanza di interesse o, probabilmente, per la tipologia “parafrastica”, quindi più libera, della sua operazione. La necessità di adeguare il contenuto d’origine allo spazio ridotto della strofa suggerisce in molti casi procedimenti di *abbreviatio* o di riscrittura compendiarica, come si osserva nella resa del lungo versetto incipitario del *Salmo 50*, trasposto dagli autori precedenti in due terzine (una per ciascun emistichio):

Deh muoviti Signor, come sei sempre  
Di pietà ricco, muoviti Signore,  
A sollevarmi in così anguste tempre.<sup>48</sup>

La figura etimologica del latino «Miserere»/«misericordiam»/«miserationum» è del tutto svaporata, per lasciare il posto all’anafora incalzante dell’invocazione «muoviti Signor» e al termine «pietà», più consono ai modelli volgari e caricato di tensione patetica dall’accento ribattuto in 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sede («pietà ricco»). Tale soluzione non deve, però, trarre in inganno circa l’effettiva sensibilità dell’autore nei confronti della *littera*: lo stesso esordio «Miserere mei», nel *Salmo 55*, è infatti tradotto, dantescamente, «Miserere di me». Un dato testuale su cui vale la pena spendere qualche parola per la sua peculiare valenza ritmica è quindi la riscrittura dei ritornelli. Il caso più rilevante è quello dell’intercalare «perché perenne è la sua misericordia», che chiude tutti i versetti del Salmo 136 e diviene, nella traduzione di Corso (*Salmo 135*), «Et nessun tempo sua bontà prescrive». L’endecasillabo è incastonato nella struttura incatenata delle terzine, dando luogo al singolare profilo AXA XB XBX XCX... in cui la più comune, flessibile coincidenza tra versetto e terzina è sostituita dalla rigorosa corrispondenza tra emistichio biblico e verso italiano (dunque tra versetto e “distico”), con l’effetto di produrre un andamento binario che, in una sorta di controtempo, contrasta e, in effetti, risegmenta l’archetipica scansione ternaria.

Distanti dal modello dantesco e pervasi da una vena petrarcheggiante sono anche i pochi salmi di Bernardo Del Bene, composti in territorio francese negli stessi anni del Salterio di Corso. Il vescovo, di origini fiorentine, interpreta la terzina come metro schiettamente traduttivo, adatto a comporre testi che mirino all’«incitamento alle cose divine» e che riproducano nel modo più fedele il «concetto» e gli «ornamenti» d’origine – il senso e la forma, entrambi veicolo di significato.

<sup>47</sup> Galbiati-Rossano, *Bibbia*, p. 82.

<sup>48</sup> Si cita dal ms. Barb. Lat. 3774, c. 64r.

Nella lettera al nipote Piero, premessa dall'editore anonimo ai *Salmi* e alle *Rime spirituali* quale duplice indicazione di lettura, Bernardo accompagna l'esortazione a meditare questi pochi salmi scampati dalla violenza dei persecutori con una lucida riflessione teorica sull'esercizio del tradurre: egli oppone «lo stile più alto, et più puro» dei sonetti e di tutte le composizioni liriche a contenuto originale alla diversa «difficoltà» della versione metrica, che costringe talvolta il versificatore ad «abbassar lo stile» nella ricerca di una maggiore aderenza alla fonte. Di rilievo è ancora l'insistenza sul carattere «grave et simplice» dell'ornato, utile a riprodurre il dettato biblico senza affettazione (o senza «fuchi», secondo la metafora del testo come una fanciulla naturalmente bella), per farne risaltare l'intrinseca "gravità". I risultati poetici, nel complesso modesti, riservano alcuni momenti di delicata, petrarcheggiante musicalità, ad esempio nel *Salmo CIII* 22-36, dove il Creato è descritto secondo il *topos* del *locus amoenus*:

Appaion gl'alti monti, et le fiorite  
 Valli, e riposte ciascuna al suo loco  
 E nelle sedie da te stabilite.  
 Tu termin poni a tutto, a l'aria, al foco,  
 Alla terra, et al Mar tu poni il freno  
 Sì ch'a più coprir lei, non prenda gioco.  
 Vive fontane surger nel bel seno  
 Di fresche valli fai, e di dolci acque  
 Inondi gl'alti Monti più né meno.  
 Onde o del campo poi sua gola adacque;  
 E 'l gregge uscendo e la bestia selvaggia  
 Sua sete estingua se pria lassa giacque.  
 Sovr'esse i vaghi augei per ogni piaggia  
 S'annidan sì, che tra bei rami e frondi  
 Dolce cantando, ogn'huom diletto s'haggia.<sup>49</sup>

L'uso della terza rima in chiave didattico-devota (per non dire catechistica) si riscontra ancora nei *Salmi penitenziali* di Agostino Agostini. I capitoli sono inseriti in un ricco apparato devozionale, testuale e iconografico, che delinea con dovizia di dettagli le tappe del percorso spirituale del penitente, impegnato in una meditazione complessa sul testo biblico – italiano e latino – e sulle successive tavole allegoriche dei sette vizi capitali. Il metro, ormai convalidato da una lunga tradizione, risponde con particolare efficacia all'esigenza, di forte impatto visivo e non estranea a una volontà didascalica, di articolare il discorso poetico in unità strofiche

<sup>49</sup> Del Bene, *Alcuni salmi di David*, c. 6v.

sufficientemente brevi da corrispondere anche sul piano grafico ai versetti latini. Il testo della *Vulgata*, riportato sul *versus* delle carte nonché nella metà sinistra dell'ideale specchio di scrittura, è affiancato dalla traduzione italiana a fronte che, senza perdere in dignità, si configura come uno strumento necessario per accedere alla fonte. La simmetria impaginativa, per cui il capoverso di ogni versetto ha il proprio equivalente in quello di una terzina e la dossologia «Gloria patri, et filio, etc.» – in calce a ogni testo – corrisponde visivamente all'endecasillabo di chiusura della catena, rafforza la percezione oculare del ritmo, duplicando la scansione “strofica” o, per meglio dire, intra-testuale e favorendo la sosta meditativa anche nel caso della lettura silenziosa. La rigida corrispondenza di 1:1 tra versetti (più raramente, emistichi) e terzine implica spesso il ricorso a procedimenti amplificanti che non rivelano particolari sforzi di aderenza al testo, né la ricerca di soluzioni stilistiche originali: si pensi, tra tutte, alla resa banalizzante del Salmo 50:6, per cui la locuzione «ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaveris» diventa «ma ancor (com'hai promesso) | Spero trovar pietà ne le tue braccia».

### 3.1.1.2. *L'ottava rima.*

L'ottava rima, «forma elettiva del narrare lungo in versi»,<sup>50</sup> è un metro affascinante e paradossale che coniuga la propria appartenenza poetica con una spiccata, primaria funzione narrativa, originando una dialettica peculiare tra il flusso costante del discorso e le interruzioni degli stacchi strofici che, nel sovrapporsi a esso, imprimono al ritmo una fondamentale, precipua “discontinuità”.<sup>51</sup> Metro della narrazione e metro della devozione, ancora una volta, l'ottava si caratterizza, a differenza dell'aristocratica terzina, per una radice popolare che prospererà a lungo, dai cantari di metà Trecento ai poemi tardo-quattrocenteschi, fino alla nobilitazione definitiva del metro operata da Ariosto nell'*Orlando furioso*. Una traccia di questa vena popolareggiante (benché frutto di artificio e di una determinata temperie culturale) permane nella più antica versione a stampa dei Salmi penitenziali in ottave, che circolerà ampiamente tra la fine del Quattrocento e il primo ventennio del secolo successivo, riportando in forma anonima il testo tardo-trecentesco del rimatore senese Simone Serdini, detto “il Saviozzo” per l'indole sentenziosa e moralistica della sua poesia. La fortuna cinquecentesca del metro esplose però, nel filone delle riscritture, a partire dagli anni Cinquanta, in coincidenza con il periodo di massimo successo e di progressiva canonizzazione del poema ariostesco (1540-1580). L'influenza del moderno classico laico – pur soggetto a non pochi tentativi di cristianizzazione, il più famoso dei quali è quello condotto da Clemente Valvassori nell'edizione

<sup>50</sup> Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, p. 103.

<sup>51</sup> Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, p. 65.

del 1553 –<sup>52</sup> non è tuttavia esclusiva, ma convive o cede il passo a tradizioni più specificamente devozionali, come quella della lauda e della sacra rappresentazione. La funzione performativa, tipica di questi generi, ha ricadute sensibili non solo sull'orchestrazione di alcuni testi (si ricordino almeno le *Lagrima* di Scipione di Manzano, dalle movenze teatrali, in cui peraltro è attivo anche il modello epico della *Liberata*), ma pure sulla scelta, particolarissima, compiuta da un oscuro fedele, di compendiare in questa forma il tessuto vivo, drammatico, intimamente narrativo, di un ciclo omiletico quaresimale. L'altra dimensione cui si deve un riferimento quasi obbligato è quella dell'oralità: legata prima alla poesia canterina e trasfigurata letterariamente nei poemi d'autore, insita nei testi spirituali drammatici e anima di un genere per molti aspetti affine come la predicazione, la parola pronunciata ad alta voce – diremmo *l'elocutio*, nel caso di elaborazioni retoriche colte, giustappo- nendola così al suo complemento pragmatico naturale, *l'actio* – è anzitutto essenza della preghiera, della confessione, della manifestazione graduale del cambiamento, che risuona con particolare chiarezza in queste riscritture, segnate anche nello sche- ma da una ricorsività battente, conforme a esigenze mnemoniche, didascaliche e di strutturazione discorsiva analoghe a quelle della riflessione spirituale.

La traduzione di Serdini, ovvero la redazione trivializzata che ne offrono le stampe adespite – più volte scorretta nelle lezioni testuali e nel computo sillabico, con conseguente ipometria o ipermetria degli endecasillabi, e spesso modificata in sede liminare con la soppressione o l'aggiunta di stanze di corollario –, intrattiene un rapporto privilegiato con questa matrice orale. La spia più evidente si trova nelle due ottave apocriefe di chiusura del settenario penitenziale, che citiamo integral- mente dall'edizione Rocociola del 1508 perché illuminano sulle modalità, culturali e formali, della ricezione:

Voi discreti uditori: che udito havete  
 I gloriosi psalmi penitentiali.  
 David gli cantò: come che sapete:  
 per amorzar i soi falli mortali  
 perhò considerar tra voi dovete,  
 gl'ingegni non son tutti litterali,  
 e perché el vulgo gusti questi frutti:  
 di latin in vulgar gli habian tradutti.

Tale legerà questi ogni matina  
 con magior fede e con più devotione:  
 ch'el non farebbe in littera latina,

<sup>52</sup> Javitch, *Ariosto classico*, pp. 60-64.



perhò son fatti per questa rason,  
 non meno accetti a la virtù divina  
 seranno: a chi gli lege in genochione,  
 sempre serà exaudito dal signore:  
 e mai non sentirà l'eterno ardore.<sup>53</sup>

L'appello agli «uditori», invece che ai «lettori», e il doppio riferimento a una lettura declamata e agita dei versi volgari («Tale legerà», cioè in traduzione, e «lege in genochione», nell'atto tipico dell'orazione e del pentimento) svelano l'intreccio profondo tra oralità, scrittura e dramma che sottostà al testo e, ancor più, alla pratica stessa della preghiera, mostrando una complessa interazione tra la voce canora di David, la voce scritta-orale del traduttore – intesa a istruire il pubblico (il «vulgo») con un'opera di edificazione – e la voce, idealmente collettiva, ma in realtà individuale, del fruitore della riscrittura, al quale spetta di tradurre il testo in una privata «azione» devota. Questa componente performativa, iconica, rispecchia un'attitudine drammatica già diffusa nel Medioevo, coltivata dal popolo nello spazio interno, comunitario, della chiesa – «luogo teatrale per eccellenza» lo definisce Gabriella Ferri Piccaluga, spesso «attrezzato con la disposizione degli altari» per la liturgia stazionale quotidiana del *circuitum orationum* –, con tratti di «grande vivacità» e «verismo interpretativo»<sup>54</sup> che ben si accordano con l'ispirazione comica, di marca popolaresca o, spesso, dantesca della produzione di Serdini. Qui, di Dante non vi è traccia, ma lo stile comico e prolisso, affine al gusto popolare,<sup>55</sup> spiega il successo editoriale di questi Salmi – l'unica prova in ottave dell'autore –, di cui restano, peraltro, esigue tracce nella tradizione manoscritta.<sup>56</sup> Per valutare l'effettivo tono della riscrittura, si leggano le stanze incipitarie del quarto salmo penitenziale (*Sl* 50:3-6):

<sup>53</sup> [Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Li septi salmi penitenziali in octava rima*, c. 12v.

<sup>54</sup> Ferri Piccaluga, *Tra liturgia e teatralità*, pp. 164-168. Sul teatro sacro e le sacre rappresentazioni, si rimanda agli studi di Paola Ventrone (cfr. almeno Ventrone, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*; Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze*).

<sup>55</sup> Ciociola, *Poesia gnomica*, p. 380.

<sup>56</sup> Emilio Pasquini, nel saggio introduttivo alla sua edizione critica (Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*), annovera soltanto due testimoni manoscritti dei Salmi penitenziali: il codice Venturi (GV), manoscritto miscelaneo dell'ultimo quarto del XV secolo, e il codice Mu<sup>1</sup>, descritto di GV, realizzato nel Settecento dall'editore-tipografo F. Moücke come eventuale copia preparatoria di stampa per il primo tomo di un'antologia di rime quattrocentesche; l'unico testimone a stampa è l'incunabolo Riccardiano (PS), che costituisce una miscellanea di opuscoli (Pasquini, *Introduzione*, pp. XLIII-XLVI, LXXXVII). Per una rassegna degli incunaboli e delle edizioni cinquecentesche, si rimanda alle indicazioni bibliografiche finali del presente volume.

Misericordia abbi di me, Signore,  
ché la misericordia tua è tanta  
che a moltiplicare il suo valore  
il ciel, la terra è piena tutta quanta!  
Leva le iniquitadi mie dal core,  
donando a me tua perdonanza santa:  
e più ti priego che d'ogni peccato  
ch'i' ho commesso m'abbi perdonato.

Perché la mia iniquità conosco  
e il peccato mio sempre è davanti  
dagli occhi miei, non sono io sì losco:  
Signor mio, i' li veggio tutti quanti!  
A te solo peccai: peggio che tòsco  
è ogni mal ch'i' ho fatto e t'è davanti,  
acciò che giusto sia il tuo parlare  
e vinca quando vieni a giudicare.<sup>57</sup>

L'ottava, di altra ampiezza rispetto alla terzina, contiene qui, mediamente, la traduzione di due versetti biblici; questa tendenza a trasporre più versetti nella stessa stanza, comune alla riscrittura del Saviozzo (di molto anteriore al 1528) e, per palesi ragioni di brevità, a quella di Ringhieri (posteriore di un trentennio alla Bibbia di Pagnini), muterà radicalmente nelle versioni penitenziali degli anni Settanta-Ottanta, nelle quali si riscontra un'equivalenza matematica tra versetto (o, di rado, emistichio) e stanza. La resa serdiniana è, nel complesso, abbastanza rispettosa del testo fonte: le innovazioni di maggior rilievo mirano a enfatizzare il riconoscimento di colpevolezza del soggetto, come si nota nel distico di chiusura della prima ottava («ogni peccato | ch'i' ho commesso») e nell'*enumeratio* dei peccati al v. 12, implicita nell'esclamativa patetica «Signor mio, i' li veggio tutti quanti!». Dal punto di vista ritmico, ovvero dell'«oscillazione tra i diversi piani della composizione»,<sup>58</sup> si può notare una leggera sfasatura, e quindi un elemento di tensione, tra la partizione sintattica dello spazio strofico, perfettamente simmetrica (1 periodo per 4 endecasillabi), e la divisione ineguale della traduzione dei versetti: mentre nella seconda stanza ogni versetto è tradotto in quattro endecasillabi, in quella iniziale si verifica uno slittamento per cui il primo versetto è trasposto nei versi 1-5 e il secondo nei versi 6-8 (5 + 3); tuttavia, la disparità di partenza è acclimatata nel tessuto regolare dell'ottava grazie a una terza, simmetrica segmentazione tematica – invocazione (vv.

<sup>57</sup> Questa e le citazioni successive sono tratte dall'edizione Pasquini.

<sup>58</sup> Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, p. 69.

1-4) + richiesta di perdono (vv. 5-8) – che rende l’ultima parte del versetto d’esordio («dele iniquitates meas») del tutto omogenea al versetto seguente. Se in questo caso la componente comica è discretamente ridotta, in altri luoghi testuali essa erompe con forza, producendo suggestioni teatrali – ad esempio nel *Salmo III*, dove il rugito metaforico del cuore è attribuito a figure di «dimoni» portatori di «inganno» e «resie», che «rughio sì come fanno i lions | quando nel bosco egli è bene affamato» (vv. 27-30) – o effetti di realismo, come nei versi «e l’ossa mie son fritte e arrostate, | come se in padella fussin ite» (*Salmo V* 15-16), nei quali il senso traslato del latino «frixā» (“abbrustolite”, “arse” dal tormento interiore) è reso mediante un concreto *sermo cotidianus*.

La prima, autentica versione di Salmi cinquecentesca è dunque il *Psaltero di David* di Innocenzio Ringhieri. L’opera, al pari dei *Sacri salmi* di Rinaldo Corso, è paragonabile per dimensione a un poema ed è divisa in 150 «salmi» che, pur rifacendosi all’ipotesto della *Vulgata*, rispettano la scansione ebraica; diversamente da Corso, l’autore non ripartisce il Salmo 119 in componimenti separati (Corso realizza, infatti, 22 capitoli che, formando un ciclo interno a una stessa macro-unità testuale, ricalcheranno un procedimento già attuato da Petrarca nei *Triumphī*), ma comprime i 176 versetti (8 × 22 gruppi alfabetici) in 54 stanze. Un dato innovativo rispetto a tutta la tradizione precedente è costituito dagli “argomenti” in prosa, che introducono con una breve sintesi storica, allegorica o morale i testi in ottave. Tale assetto sembra trovare un antecedente specifico, sul piano laico, nelle *allegorie* di Ludovico Dolce preposte ai singoli canti del *Furioso* nella fortunata edizione giolittina del 1542:<sup>59</sup> se l’obiettivo del commentatore ariostesco era quello di legittimare il poema volgare rispetto alla tradizione greco-latina e di mostrarne il valore didascalico, quello di Ringhieri, circoscritto a un diverso ambito devoto, non risulta poi così distante, poiché le prose attualizzano in chiave cristiana e didascalica il contenuto dei salmi. Si pensi all’*Argomento* del *Salmo XXIII*, dove il salmo è detto esplicitamente «alegorico»:

Quivi [David] si gloria, che egli con tutte le cose sue è governato da Iddio et quanto siano beati coloro dimostra che giustamente, con fede, et con pietate, menano la loro vita, et in servire a Dio tutti si dano: Salmo Alegorico, che del Pastore Christo, et delle Pecorelle Christiane ragiona».<sup>60</sup>

Altrove, la precisazione di dati contestuali, di tipo storico o leggendario, contribuisce non solo allo scopo didattico, ma anche al rafforzamento della funzione narrativa, circostanziando *in limine* il testo poetico. Un esempio è nell’*Argomento*

<sup>59</sup> Javitch, *Ariosto classico*, pp. 52-57.

<sup>60</sup> Ringhieri, *Il Psaltero di Dauide*, c. 73.

del *Salmo IX*, in cui è riferita una situazione compositiva non presente nelle rubriche bibliche: «Credesi che egli [*scil.* David] cantasse questo Salmo, l'importuno, et stolto Golia Philisteo valorosamente con lo sasso nella valle di Terebinto ucciso». Ma leggiamo, a questo punto, l'argomento e le prime due stanze del Salmo 51, che racchiudono un totale di 5 versetti:

#### ARGOMENTO

Per la legge il consentimento del peccato, il fedele invoca la misericordia di Dio, la pace da peccati per Christo, dimanda che il core et lo spirito sia rinovato, la laude di Dio, il sacrificio suo, prega che la chiesa per la predicatione del Vangelo s'edifichi, le Vittime e i Vitelli a Dio sono le laudi.

Salmo LI.

*Miserere mei Deus*

Habbi di me pietà, signor perdono  
Com'è la tua misericordia immensa,  
Et come tue miserationi sono  
Molte, cancela la mia colpa intensa,  
Dalla mia iniquità mi lava in dono,  
Me dal peccato mio monda, et dispensa,  
Perché conosco la mia iniquitate,  
Et contro me son le mie colpe ingrate.

Te solo offesi, e in tua presenza male  
Feci, perché risplenda tua giustizia,  
E sij verace in tue promesse, e tale,  
Che vinchi in giudicarsi ogni malitia.  
Io fui concetto come ogni mortale,  
In natie sceleraggini, e tristitia,  
Mi concepì la madre mia in peccato,  
Son fra le mende antiche in terra nato.<sup>61</sup>

L'argomento riassume l'interpretazione morale del salmo, riferita al «fedele» e, attraverso la sua preghiera, alla comunità ecclesiale, ed esplicita nel finale l'allegoria del vero sacrificio. La visuale precettistica, istituzionalmente oggettiva, espressa nella prosa – in una sede adiacente, ma esterna al testo – si riverbera dunque sulle ottave, suggerendo una lettura orientata che interpreta l'orazione davidica in senso

<sup>61</sup> Ringhieri, *Il Psaltero di Dauide*, pp. 162-164.

paradigmatico e, nel riferimento alla Chiesa, universale. La resa del salmo è molto più stringente rispetto a quella di Serdini, tanto che la distribuzione dei versetti biblici nelle stanze corrisponde, rispettivamente, a 4 + 2 + 2 endecasillabi (versetti 1-3) e a 4 + 4 endecasillabi (versetti 4-5). Non si nota, in questi versi, alcun tentativo di fluidificare il ritmo, eccezion fatta per rari *enjambement*, subito riassorbiti dall'andamento rigido del discorso che procede, secondo una gestione tradizionale del metro, per concatenazioni logiche e giustapposizioni. Continuando il confronto con la versione di Corso, osserviamo quindi che anche Ringhieri, molto libero nella resa dell'*incipit* «Miserere mei», riprodurrà letteralmente questo stesso esordio nei Salmi 56 («Miserere Signor») e 57 («Miserere di me Dio, miserere»), con la ripresa occasionale di quella sfumatura dantesca che, per Rinaldo, ha un chiaro valore contestuale. Assai meno riuscita è inoltre la traduzione del verso intercalare nel Salmo 136: la ricerca di formularità, di esito pienamente felice nella versione in terza rima, nelle ottave appare stentata e non perseguita fino in fondo. Se da un lato lo schema della stanza, costruito su tre rime con disposizione asimmetrica – tre coppie a rima alternata (AB) e un distico a rima baciata (CC), con uno schema di 8 [6 (2+2+2) + 2] versi –<sup>62</sup> impone un ripensamento continuo del ritornello (non solo tra stanza e stanza, ma anche, nella stessa ottava, tra gli endecasillabi a rime alternate e il distico di chiusura), dall'altro l'autore rinuncia, in alcuni casi, a riprodurre il verso identico nella stanza pur avendone la possibilità; il risultato è dunque un'estrema e non sempre giustificata *variatio* che stempera senza rimedio la nitida scansione originale.

Una peculiare stratificazione di voci si ritrova, quindi, nella riscrittura di Vitali, che propone un compendio in versi di 53 sermoni del frate Franceschino Visdomini da Ferrara, rivisitando in chiave colta l'uso medievale di trasporre le prediche in “ritmi” formalmente indistinguibili dalla poesia.<sup>63</sup> L'ottava, metro dell'oralità, trova qui un'applicazione calzante che interpreta e risegmenta in “quadri” metrico-narrativi, corrispondenti ai quadri concettuali e drammatici, quasi scenici, della predica, il fluire di una voce viva, erogata come un *continuum* che comprende, al proprio interno, la componente testuale del versetto biblico – la *mica* scritturale, una e non più per ogni omelia – e la componente interpretativa, sostanza della predicazione. Il testo biblico viene dunque frammentato all'interno di un tessuto predicatorio

<sup>62</sup> Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, p. 65.

<sup>63</sup> Si ricordi quanto afferma Zumthor a proposito della «convergenza» tra predicazione e poesia volgare nel XIII secolo, quando «in francese, in occitano, in tedesco, in italiano, si rimano dei sermoni in versi, con un ritmo spesso molto elaborato, per noi affatto distinguibile formalmente dal resto della poesia» (Zumthor, *La lettera e la voce*, p. 105). Un caso di particolare interesse è quello dei sermoni in versi di Antonio Pucci (*I Vangeli della quaresima in volgare e in rima*, comprensivi di 10 stanze di canzone, 81 sonetti caudati e 2 laudi; *I Vangeli di fuori di quaresima in rima e in volgare*, in terza rima), su cui cfr. Galletti, *Storia dei generi letterari italiani*, pp. 177-178; Bettarini Bruni, *L'impegno civile di Antonio Pucci*.

che, se da un lato opera una segmentazione nel senso dell'*abbreviatio*,<sup>64</sup> produce dall'altro un effetto di amplificazione plurima dell'originale il quale, oltre a essere rimodellato con relativa libertà anche rispetto al contenuto, è oggetto di una trattazione esegetica più vasta e orientata che ne costituisce a tutti gli effetti il paratesto. Il *continuum* omiletico diventa così il *milieu* che rende possibile l'accostamento da parte dei fedeli alla Parola, sminuzzata in briciole consequenziali che si susseguono di predica in predica e possono essere "ruminare" senza eccessiva difficoltà dai "semplici": la continuità permette inoltre di ribadire i contenuti già uditi ed è un mezzo efficace per far sedimentare ulteriormente il messaggio. La figura di David, presentata nella sua veste di penitente, funge da *exemplum* per il "buon cristiano" che, meditando sulla poesia della penitenza, è chiamato in maniera esplicita a imitare questo modello: molto spesso, al termine dell'esposizione del versetto, si incontrano appelli come «Ciascun di noi debbiam, diss'imitare | Il buon David» (c. 6r) o «Così ogni fidel' e penitente | Buon Christiano ben dev'imitare | Il Re David con tutta la sua mente» (c. 105v). Notevole è il valore mimetico del verbo di dire («dis[s[e]»), che introduce il discorso diretto di fra' Domenico, nell'intento di riprodurre la situazione originale della predica. I nessi discorsivi sono pure uno dei rari luoghi dove si ode direttamente la voce del versificatore, il quale diventa, in senso lato, un narratore esterno di secondo grado; altrimenti, la parola è detenuta quasi sempre dal predicatore – per dir così, il narratore di primo grado, che spiega e ripercorre, di sermone in sermone, la storia del penitente David insieme al suo pubblico; infine, solo in apparenza più defilata, ma in realtà centrale perché fulcro generativo della doppia opera di "commento" e riscrittura, risuona la parola davidica. Esempio di queste dinamiche è la penultima stanza della predica XII, la prima di 11 omelie – di cui solo 8 con riferimenti scritturali – relative al Salmo 51:

In questo salmo, disse, cominciando  
 Miserere di me, sì ch'inferisse  
 Misericordia Signor ti dimando  
 De miei peccati, tu con voglie fisse  
 Caccia quelli da me del tutto in bando  
 Con ogni sua radice, e dopo disse,  
 Questo fa Signor mio con quella grande  
 Misericordia, che per te si spande.<sup>65</sup>

L'*incipit* del salmo, riportato al v. 2 nella veste ibrida di marca dantesca, racchiude in sé i due sistemi linguistici entro cui si muove il predicatore: il volgare del

<sup>64</sup> Delcorno, *Exemplum e letteratura*, p. 7.

<sup>65</sup> Vitali, *Il vero soggetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini*, c. 21r.

tessuto omiletico e il latino – come confermerebbero altri passi dell’opera –<sup>66</sup> dei versetti citati. La citazione è incorniciata da un primo nesso discorsivo («disse») con funzione introduttiva e da un secondo nesso («sì ch’inferisse») che precede la doppia spiegazione del frammento: un’interpretazione più o meno letterale, quasi una traduzione, ai vv. 3-4 («Misericordia ... peccati») e un’autentica glossa dottrinale, volta a rilevare alcuni elementi morali, ai vv. 4-6 («tu ... radice»). Nel finale del v. 6, il versificatore riprende la parola con un terzo nesso («e dopoi disse») per riferire la citazione, leggermente amplificata, di un’ulteriore parte del versetto 1 («Deus secundum misericordiam tuam») nel distico di chiusura della stanza. L’intreccio è dunque estremamente fitto e comporta una serie di rimandi che rallentano in parte il ritmo, ma rendono con efficacia mimetica, se non proprio stilistica, la multiplanarità della riscrittura.

La “discontinuità” dell’ottava, mitigata notevolmente in strutture dal solido impianto diegetico come la predica, diventa invece il tratto dominante in due traduzioni di Salmi penitenziali di fine secolo, nelle quali i versetti latini sono messi a testo (non glossati a margine, come accade frequentemente a partire dagli anni Sessanta) e sono seguiti ognuno dall’ottava corrispondente. In questo modo, lo specchio di scrittura ospita un’alternanza bilingue e prosimetrica – la prosa latina intervalla le ottave italiane, o viceversa – che spezza e, quindi, rallenta il ritmo del discorso, isolando anche visivamente le stanze per trasformarle in quadri meditativi su cui il lettore è chiamato a sostare. Sembra dunque che la logica di rielaborazione dottrinale sottostante alla versione anonima del *Giardinetto* e a quella di Agostino Cesari abbia suggerito agli autori di realizzare un *iter* penitenziale articolato in sette macro-stazioni (i sette salmi), intervallate da numerose micro-stazioni, costituite dai versetti: è una prospettiva, per certi aspetti, anti-narrativa, refrattaria alla continuità discorsiva benché saldamente orientata in senso teleologico, agli antipodi rispetto alla prospettiva “poematica” di Ringhieri che si avvale dell’ottava per realizzare una traduzione lunga, organizzata per ampie campate, su cui non sarà stata influente la lezione del poema epico-cavalleresco e, con ogni probabilità, del classico *in fieri* di Ludovico Ariosto. Questa segmentazione netta del dettato, che sposta il baricentro del rapporto tra testo fonte e testo di arrivo dal salmo al versetto e valorizza il carattere unitario, autonomo della stanza, dimostra alcune affinità, pur nella differenza ideologica di fondo, con l’operazione lirica di Angelo Grillo, il quale adotterà il sonetto – forma *brevis* per eccellenza, blindata entro il perimetro invalicabile di quattordici endecasillabi – per trasporre in modo ingegnoso i Sette salmi, versetto per versetto. Si rileva così una convergenza, nell’ultimo quarto del secolo (ma il *Giardinetto* era in circolazione prima del 1577), nell’uso di due forme

<sup>66</sup> Ad esempio, nella predica 45 *l’incipit* del sesto salmo penitenziale è citato in latino: «De profundis clamavi» (c. 125v). I versetti richiamati in traduzione volgare sono, del resto, molto frequenti.



chiuse simili per lunghezza (l'ottava è, in questo, il metro più vicino al sonetto), ma antitetiche per funzione (l'una narrativa, l'altra lirica), al fine di riformulare il ritmo della riscrittura nel senso di una crescente parcellizzazione che compromette il flusso discorsivo, nel caso dei testi in ottave, e privilegia l'elemento visivo, statico o almeno a dinamicità ridotta, della lettura oculare nel confronto fra versetto e ottava e nella sosta prolungata sul testo. L'ottica è quella degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, che insegnano una meditazione incentrata sulla visualizzazione interiore, mentale, dell'oggetto di riflessione, strutturata anch'essa in una gradualità ascensionale attentamente scandita. Ogni ottava sembra infatti delimitare un "quadro" analogo a quello della «veduta» che, secondo Roland Barthes, rappresenta l'essenza dell'immagine ignaziana, «separata solo nella misura in cui è articolata: ciò che la costituisce è il fatto di essere presa in una differenza e al tempo stesso in una continuità (di tipo narrativo)». <sup>67</sup> La *discretio* o articolazione, fondativa di ogni linguaggio, è alla base dell'invenzione della lingua degli *Esercizi*, nella quale l'immagine si trasforma in «unità linguistica» e, dunque, in «elemento di un codice» regolato da «un ordine del discontinuo», tale da imprimere al discorso «uno sviluppo graduale, di ritmo pari a quello delle concatenazioni logiche». <sup>68</sup>

La costruzione parcellizzata dell'itinerario ascetico è animata tuttavia, nella riscrittura devota di Cesari (molto meno nella versione anonima), da una vena lirica di stampo petrarchesco che genera una crepa non trascurabile nel tessuto narrativo dell'ottava. Ecco l'ormai consueto esordio:

*Miserere mei Deus Secundum magnam misericordiam tuam.*

Padre del Ciel, Signor pietoso, e Santo  
 Habbi pietà del mio fallir protervo;  
 Deh mira l'angoscioso, e mesto pianto,  
 In cui dimora ogn'hor l'humil tuo servo;  
 Sana le piaghe, che m'affliggon tanto,  
 Che non si scorge in me più polpa, o nervo;  
 Però che d'ogni error mi doglio, e pento,  
 E a te lo spirito ho di servir intento. <sup>69</sup>

La stanza, cadenzata da un andamento sintattico e tematico binario che distingue quattro coppie di endecasillabi (invocazione, pianto, piaghe corporali, *contritio*

<sup>67</sup> Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 44. Sugli *Esercizi spirituali* e l'esperienza mistica di Ignazio, cfr. almeno Iparraguirre, *Historia de la práctica de los ejercicios espirituales*; Chiappini, *L'itinerario della «claridad» in Sant'Ignazio di Loyola*; Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*. Le opere ignaziane sono riunite in Ignacio de Loyola, *Obras completas*.

<sup>68</sup> Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, pp. 42, 45, 56.

<sup>69</sup> Cesari, *Li sette salmi penitenziali di David*, c. E1r.

*cordis*), inizia con la citazione dell'*incipit* di *Rvf* LXII, sonetto di preghiera costruito su modello del *Pater noster* e del Salmo 51, di cui riprende la formula semi-latina «*miserere* del mio non degno affanno» (v. 12). La progressione che segue si può descrivere come un approfondimento auto-investigativo del soggetto, derivato da un'*amplificatio* considerevole del pronome «mei» e condotto con un' enfasi dagli spiccati tratti plastico-visivi (soprattutto al v. 6, con la cruda dittologia «polpa, o nervo»), atti a mostrare il coinvolgimento totale dell'io nella sua intera realtà psicofisica; esito di tale indagine sono il dolore e il pentimento, ricordati con termini dal sapore petrarchesco che, lungi dall'essere espressione di un'individualità lirica, indicano invece, con intenso *pathos*, un paradigma universale di conversione raggiungibile mediante l'*iter* di perfezionamento spirituale.

Il medesimo itinerario di penitenza è tracciato in modo più tradizionale da Gaspare Ancarani nella traduzione dei *Sette salmi* del 1588. Il trattamento dell'ottava è estremamente convenzionale, in accordo con il progetto di una versione poetica a scopo devoto-didascalico che insiste, sul piano dei contenuti, sull'elemento lacrimoso e ascetico e che si inserisce in un percorso rimico appena più ampio, inteso a ribadire attraverso la proposizione di *exempla* (nel primo *Capitolo spirituale*)<sup>70</sup> e di altre esortazioni parenetiche la via del Cielo. Tale mèta è indicata in forma esplicita proprio in una delle ultime liriche di appendice, la versione in ottave del Salmo 91, che termina con la visione della Trinità:

Tu temi, et ama il tuo Signor, e vuoi  
 Viver giocondo in ciel eternamente,  
 Dov'egli ogn'hor contemplar potrai tra suoi  
 Eletti spirti sua gloria presente,  
 Et quella trina vision, ch'a noi  
 Cela, e del sole il lucido Oriente:  
 Ch'egli sua gratia a chi lo segue porge  
 Et quello in Ciel a fruir seco scorge». (c. 24v)

### 3.1.1.3. *L'endecasillabo sciolto.*

L'endecasillabo sciolto si distingue nel panorama delle forme narrative non solo per l'aspetto «continuato»,<sup>71</sup> così simile all'*oratio soluta* per l'assenza di rime e di suddivisione strofica, ma anche per la sua modernità, legata a doppio filo con la volontà degli autori cinquecenteschi di rinnovare i paradigmi stilistici volgari attraverso la riscoperta arcaizzante di metri classici tra cui, nel caso specifico, andrà

<sup>70</sup> Cfr. § 2.2.1.2.

<sup>71</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 149.

ricordato l'esametro. Si tratta, dunque, di una forma dalla fisionomia controversa, nella quale l'«impalcatura architettonica» del testo poetico perde gli elementi di strutturazione verticale (le rime) e mantiene solo quelli orizzontali, ovvero i «costituenti prosodici» che – come ricorda Aldo Menichetti citando Speroni – uniscono e “incatenano” il tessuto dei singoli versi.<sup>72</sup> Questa vicinanza alla prosa, quasi uno sconfinamento arginato dall'*a capo* e, dove abbondano la prudenza, dal persistere di rime interne che conservano un elemento di ricorrenza fonica tradizionale, ma senza più alcun valore strutturante, crea inevitabilmente un problema di registro: l'*asperitas* rivendicata da Gian Giorgio Trissino per il nuovo metro della narrazione epica e tragica – moderno, benché nato dall'attualizzazione di un metro antico e, quindi, con un occhio sempre rivolto al passato – deve fare i conti, nel passaggio dalla proposta esemplare del suo fondatore al momento cruciale della ricezione, con una percezione diffusa, consolidata a partire dagli anni Sessanta, del carattere prosastico della forma, vicino al parlato e, quindi, «proprio di uno stile mediocre».<sup>73</sup> Così, se la rivoluzione drammatica ed epica auspicata da Trissino con la *Sophonisba* (1524) e l'*Italia liberata da Gotthi* (1547) passò quasi sotto silenzio nella successiva pratica dei generi poetici “alti” (*epos* e tragedia, secondo i parametri aristotelici), la forma riscontrò invece un ampio, inatteso successo nell'ambito di generi “minori” quali l'ecloga, l'elegia, la satira, la traduzione e il poemetto didascalico: si ricordino almeno, con riferimento alle ultime due categorie, l'*Eneide* di Annibal Caro (1565), le *Api* di Giovanni Rucellai (1539) e le *Coltivazioni* di Luigi Alamanni (1546). Con qualche semplificazione, si può affermare che le riscritture di Salmi rispecchino, concettualmente, una duplice ricezione stilistica: la prima, il cui unico vero esponente è Francesco Turchi, considera l'endecasillabo sciolto in accezione *mediocris*, ponendolo a una sorta di grado zero nella scala degli stili e facendone perciò il metro ideale per la traduzione a scopo devoto; la seconda, abbracciata in modi diversi da Rocco Benedetti e Domenico Buelli, accoglie la lezione epica di Trissino e riconosce dunque allo sciolto una peculiare dignità, che trova il suo fondamento nelle ragioni laiche del dibattito teorico e si confronta, a questo livello, con i successivi esperimenti in ottave di Scipione di Manzano e Giovanni Paolo Castaldini.

La versione di Turchi occupa una posizione particolare nella raccolta antologica del 1568, collocandosi sul crinale esatto tra le prime cinque riscritture metriche e la prosa latina dei *Sette salmi*. Le forme si succedono in una parabola stilistica discendente che inizia con il genere lirico sublime della canzone, prosegue, con un leggero abbassamento di tono, con la variante *levis* della canzone-ode e quindi si sbilancia sul versante discorsivo, senza però rinunciare alla prioritaria, contestuale valenza lirica, con la terza rima; infine, in una prospettiva devozionale, narrativa perché esplicitamente improntata all'*itinerarium* ascetico, e conforme all'ideale

<sup>72</sup> Menichetti, *Metrica italiana*, p. 534.

<sup>73</sup> Martelli, *Le forme poetiche italiane*, p. 544.

della “sublime *mediocritas*” cristiana, la parabola si conclude con la sezione liturgica composta dalla traduzione in endecasillabi sciolti – essa sì di carattere discorsivo, semi-prosastico – e dal testo in prosa della *Vulgata*. Il progressivo digradare degli stili è compensato, in realtà, dal definirsi in quest’ultima parte di una nuova dignità formale, per cui l’umiltà del dettato – o la sua «semplicità», come scrive Turchi con memoria quasi agostiniana<sup>74</sup> nel primo avviso *A’ Lettori* – fa risaltare con maggiore evidenza l’intrinseca solennità della Parola divina. Lo sciolto non riceve un’esplícita descrizione in tal senso, ma il frate specifica nel titolo della sua versione che i salmi sono stati «tradotti semplicemente in versi sciolti»: l’avverbio, richiamando per associazione semantica la categoria dei “semplici”, lascia intendere come l’*ornatus* sia stato ridotto al minimo per agevolare la fruizione dei versi da parte di ogni lettore e per dare massimo risalto alla sostanza devozionale della lettera sacra. La *mediocritas* diviene dunque il tratto essenziale di un’operazione traduttiva che aspira alla massima trasparenza, nel tentativo di sovrapporre perfettamente il testo di arrivo al testo fonte, attribuendo al primo un ruolo ancillare che, proprio perché rivolto al Testo sacro, è motivo di una speciale supremazia poetica. Laddove, tuttavia, siano necessari moderati interventi amplificanti, Turchi ricorre a un espediente interpuntivo di grande modernità, che anticipa di un quarantennio l’uso del corsivo nella *Bibbia* di Giovanni Diodati (Ginevra, 1607) per mostrare, con scrupolo insieme filologico e dottrinale, le integrazioni del traduttore:

quelle parole che leggerete fra questi due segni ( ) non sono del Profeta, ma del traduttore: aggiuntevi o per agevolar la tradozione, o per far più chiara l’intelligenza de’ sentimenti d’essi Salmi.<sup>75</sup>

L’adozione delle parentesi tonde, oltre a evidenziare i confini della sfasatura tra *verbum* e *sensus* ed esplicitare quindi il dialogo sotterraneo tra traduttore e testo, tende ad assumere una notevole valenza tecnica, paragonabile all’odierno uso in letteratura delle parentesi quadre. L’unica aggiunta non segnalata, perché di fatto non percepita come tale, è costituita dai tre endecasillabi che concludono ogni salmo con la traduzione della dossologia *Gloria Patri*: la clausola liturgica è estranea al testo biblico, ma vi è conglobata in forza di una consuetudine di recitazione che la lega indissolubilmente a esso in una sorta di *dictio* continua. Il ritmo della riscrittura oscilla così, per un istante, a vantaggio delle ragioni pragmatiche della preghiera,

<sup>74</sup> Il *sermo humilis* di cui Agostino parla nel secondo libro del *De doctrina cristiana*, ricordato da Auerbach, rappresenta «una sintesi fra l’umile e il sublime, realizzata dalla Sacra Scrittura; [...] l’“humilis” vi significa piuttosto la semplicità dell’elocuzione che il realismo, e il “sublime” o “altum” piuttosto la profondità dei misteri che il sublime poetico» (Auerbach, *Sacrae Scripturae sermo humilis*, p. 171).

<sup>75</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* [Giolito 1568], p. 84.

trascurando quelle filologiche di aderenza alla fonte. Sul piano dell'architettura testuale, il fenomeno ritmico più rilevante è rappresentato dalla sostituzione o, forse meglio, dalla compensazione della mancata suddivisione strofica con una strategia di scansione alternativa derivata dalla fonte biblica, per cui gli endecasillabi "sciolti" sono riuniti tipograficamente, mediante un rientro sporgente, in serie di due o più unità corrispondenti ai versetti; è un autentico caso di "calco formale" della fonte, unico in tutta la tradizione, per il quale si può citare soltanto un'analogia parziale con il *Salmo CVI* di Fiamma.<sup>76</sup> Tale scansione, evidente agli occhi nella lettura silenziosa, è rafforzata dal flusso laterale delle glosse con i versetti latini. L'organizzazione metrico-sintattica del discorso è basata in prevalenza su moduli binari che riproducono la struttura parallelistica dei versetti biblici; gli endecasillabi sono quindi legati, come avviene ad esempio nella riscrittura di Ringhieri, soprattutto da nessi logici e coordinanti che irrigidiscono il ritmo e marcano la struttura argomentativa del testo. L'inizio del *Salmo quarto* non è affatto distante, in questo, dal *Salmo LI* di Ringhieri, al quale si accosta per la ripartizione dei primi tre versetti in 4 + 2 + 2 endecasillabi:

Habbi pietà di me Signor secondo  
 La grande, (et santa) tua misericordia:  
 Et come le molt'opre tue pietose  
 Le (infinite) nequitie mie scancella.  
 Via più da la nequitia mia mi lava;  
 Et mondami (Signor) dal mio peccato.  
 Perché l'iniquitate mia conosco:  
 E 'l mio peccato m'è contrario sempre.<sup>77</sup>

L'andamento binario non è tuttavia una regola ferrea, come dimostra la resa del lungo versetto 4 in 5 endecasillabi:

Ho peccato (Signor) contra te solo;  
 E ne la tua presenza ho fatto male.  
 Acciò che ne le tue (sante) parole  
 Tu sia tenuto giusto, et sien confusi  
 Tutti color, che voglion giudicarti.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Cfr. § 3.2.2.1.2.

<sup>77</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (1568), p. 92. Qui e di seguito si cita eccezionalmente dalla *princeps* per mostrare i rientri non riprodotti nell'edizione moderna.

<sup>78</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (1568), p. 92.

L'*enjambement* anaforico «confusi | tutti color» produce, d'altronde, un effetto di coesione ritmica che permette di superare almeno in parte l'anomalia e di riasorbire la deviazione dal parallelismo, saldando gli ultimi due versi in un unico movimento sintattico.

### 3.1.2. *I metri eroici: sciolti e ottave.*

La funzione narrativa che informa così spesso progetti di traduzione orientati sul versante devozionale e didascalico non è estranea a uno sparuto gruppo di riscritture in sciolti e ottave, dove la componente discorsiva è interpretata, secondo le istanze aggiornate del dibattito laico sul poema, in chiave più specificamente eroica o, con riferimento alla lezione delle *Lagrima* tansilliane, eroico-lacrimosa.<sup>79</sup> Si sarebbe tentati, sulla base del dato storico oltre che di quello contenutistico, di riconoscere un carattere “reazionario”, o almeno conforme allo spirito della Riforma cattolica, a questi testi che si collocano, con una simmetria perfetta, negli anni del furore lepantino (1571, 1572: gli sciolti di Benedetti e Buelli) e nel quinquennio appena precedente l'emanazione del Terzo Indice (1592, 1595: le “lagrime” in ottave di Scipione di Manzano e Castaldini). Il *Salmo* a don Giovanni d'Austria è, a tutti gli effetti, un cantico di crociata, una «loda spirituale», come lo definisce il suo autore, tesa a celebrare un condottiero non troppo diverso, per il ruolo salvifico rivestito nei confronti dell'ecumene cristiana, da quel «Goffredo» che stava per diventare l'eroe della *Gerusalemme liberata*; dei *Salmi* come «poema heroico» parla quindi esplicitamente Buelli, inquisitore generale, unendo una probabile memoria della definizione petrarchesca del Salterio quale «sacrum poema» (*Fam.* X IV 7) a un riferimento ben più cogente al moderno genere della narrazione epica. Intriso di suggestioni tassiane è dunque il ciclo penitenziale, eroico-lagrimoso, di Manzano, costruito intorno alla figura del «Re David» in forma di breve poema tragico, diviso (a voler calcare la mano) in sette canti o sette atti; ancora *larmoyant*, ma improntato a un lirismo che testimonia, forse in modo non del tutto cosciente, l'insinuarsi sempre più profondo dell'inquietudine spirituale, è infine il poemetto di Castaldini. L'adesione allo sciolto, e con esso alla lezione di *gravitas* proposta da Trissino e ripresa, tra gli altri, da Annibal Caro e, sullo scorcio del secolo, da Tasso nel *Mondo creato*, si dimostra in controtendenza non solo rispetto all'uso predominante dell'ottava nel poema, ma anche, nel caso specifico di Benedetti, rispetto alla consuetudine della poesia lepantina, «genere di confine tra lirica ed epica»,<sup>80</sup> di affidare il contenuto eroico alle forme prevalenti di canzone, sonetto, capitolo e ottava.<sup>81</sup> In accordo

<sup>79</sup> Sull'impiego di sciolti e ottave nella traduzione epica, cfr. almeno Bucchi, *Sciolti e ottave*.

<sup>80</sup> Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*, p. 83.

<sup>81</sup> Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*, p. 42.

con le *Arti poetiche* di Trissino e di Girolamo Muzio, il nuovo metro conferisce al dettato una particolare «evidenza», esemplata (per Trissino) sul modello omerico, con effetti di «diligente e penetrante realismo» conformi alla «dura ed aleatoria realtà» narrata dall'epica.<sup>82</sup> La «loda» per Giovanni d'Austria, paragonato nella dedica al biblico conquistatore della Terra Promessa Giosuè,<sup>83</sup> coniuga dunque senza contraddizione una ricerca stilistica mossa da una fondamentale concezione alta del verso con un tratto schiettamente traduttivo, che induce l'autore a scegliere il metro più vicino al parlato per trasporre la prosa latina del proprio *Serenissimo Ioanni Austriaco [...] Psalmus* (Venezia, 1571). I versi italiani sono glossati a bordo pagina con il testo latino, in un gioco allusivo alla pratica dei versificatori di Salmi di citare a margine delle proprie versioni l'*auctoritas* della *Vulgata*. L'identità salmodica della composizione è sancita da un'annotazione conclusiva che riporta la dossologia *Gloria Patri* («Gloria, et c.»), ma ancor più da un avvio improntato alla letizia per la «vittoria» in cui, secondo le movenze dei salmi «alleluiatici», il poeta esorta i fedeli a cantare e a esultare per la «pietade» di Dio: i vv. 7-8 «Cantiamo al grand'Idio novelli canti, | Poscia ch'ha fatto meraviglie tali» ricalcano fedelmente l'*incipit* del Salmo 98<sup>84</sup> e, insieme alle espressioni di gratitudine per l'amore divino, aprono al successivo racconto della «sanguinosa aspra battaglia» (v. 13). Il racconto dei fatti è sostituito, come spesso accade nel poema epico, dalla narrazione di una «teomachia»<sup>85</sup> tra il «gran profeta | Maumette» (vv. 21-22), invocato dalle schiere ottomane, e «quel gran Dio che 'l suo figliuolo eterno | Mandò nel mondo a prender carne humana» (vv. 41-42). La sfida lanciata dai turchi ai nuovi crociati è formulata con le stesse parole scagliate dai nemici contro David nel Salmo 43: come i moderni «iniqui» apostrofano i soldati cristiani dicendo «dove è di questi il Dio potente?» (v. 17), così il Salmista ricorda per ben due volte nella sua preghiera l'insulto dei malvagi «Dov'è il tuo Dio?» (*Sl* 43:3,10). Il soccorso di Dio, che con l'invio di Giovanni d'Austria sembra rinnovare la pietà straordinaria per cui aveva mandato Cristo in terra, decreta il trionfo finale dei cristiani, sostenuti dal suo «santo braccio» (v. 54): la vittoria è dunque opera dell'«alto Signor», il quale – sulla scia delle parole di Achille «Per dar la morte al venen $\omega$ s drag $\omega$ » (*Italia liberata*, XIX 706) – «tarpat' ha l'ale temerarie, e altere | [...] al venenoso Drago» (vv. 85-86). Al pari delle schiere di Giosuè, anche i soldati cristiani possono ora liberare la terra «dalla

<sup>82</sup> Martelli, *Le forme poetiche italiane*, pp. 532-535.

<sup>83</sup> Nella dedica Benedetti encomia il Capitano generale della Lega con queste parole: «meritamente dei per ogni parte esser chiamato, come quello fortissimo Iosuè Capitano, et liberatore del Popolo eletto honorato, et riverito» (c. 1r).

<sup>84</sup> Il testo latino «cantemus Domino canticum novum, quia mirabilia fecit» è una citazione quasi perfetta della *Vulgata* «cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit» (*Sl* 97:1).

<sup>85</sup> Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*, pp. 83-84.



Barbara man rapace, et ladra» (v. 97) e, infine, «lieti [...] lodar il Re de l'universo» (v. 100). La lode cosmica si traduce, negli ultimi versi, in un auspicio di *pax* universale che proietta il successo lepantino oltre i confini spazio-temporali della battaglia, in una dimensione assoluta di beatitudine paragonabile a una nuova età dell'oro:

Che presto fian per suo voler levati  
 Gl'empi di quella, et fia salute, e pace  
 E dove nasce, et dove more il Sole. *Gloria, et c.*<sup>86</sup>

Un'attenta riflessione teorica contraddistingue, quindi, la versione autocommentata dei *Sette salmi* di Domenico Buelli, mirata a offrire al lettore "semplice" e umile di cuore uno strumento di meditazione della parte «più abbondante, et salutare» della «gran mensa dello Spirito Santo» (*Proemio*, p. IV). La metafora edule, di derivazione biblica, ha un duplice risvolto spirituale e letterario che illumina, oltre al resto, sull'assetto testuale del salmo, presentato non come un'unità compatta, ma frammentato, smembrato in singoli versetti (le *micae*) di volta in volta proposti in latino (in carattere grande, corsivo), tradotti in volgare (in carattere medio, tondo) e commentati (in carattere piccolo, corsivo). Il ritmo di lettura acquista così un andamento ribattuto, quasi a cerchi concentrici, inevitabilmente lento e perciò favorevole alla sosta oculare e alla riflessione devota. La netta prevalenza della prosa, in cui sono redatti sia il testo latino sia l'apparato esegetico (escluse però le citazioni di Salmi, tutte rigorosamente in endecasillabi), accentua l'aspetto prosastico degli sciolti, i quali fungono da "ponte" tra fonte e commento e risultano perciò inseriti in una progressione discorsiva, insieme ascetica ed ermeneutica, che schiude il testo a tre livelli di comprensione e di approfondimento. L'ampia giustificazione della riscrittura metrica ha uno scopo difensivo e apologetico (la Chiesa romana, si legge ancora nel *Proemio*, deve servirsi del volgare per tradurre la Parola, diffonderla e sconfiggere così le menzogne degli eretici), ma include pure considerazioni stilistiche di non poco rilievo. Notevole è la risposta, preventiva, alla possibile accusa di aver «formato un novo testo a modo mio» con una dichiarazione di aderenza alla *littera* sia nel «senso» sia, con un assunto che sembra voler superare il girolamiano *sensum de sensu*, nell'uso delle «istesse parole della traduttion latina» (*Proemio*, p. VII); appare così confermata, in modo non troppo implicito, l'intenzione di adottare lo sciolto per la sua speciale attitudine traduttiva. Questa fedeltà "radicale", già asserita e applicata con grande scrupolo da Francesco Turchi, non trova però un pieno riscontro nel testo di Buelli: l'autore indulge, infatti, a lievi amplificazioni interpretative che spesso accentuano l'elemento del pianto – basti citare la «de gli occhi miei tepida fonte» nella riscrittura del Salmo 6:7, modellata suggestivamente

<sup>86</sup> Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo*, c. 3r.

sul «tepida neve» di *Rvf CCCXXVIII 3*, con una riformulazione del metaforico struggimento del cuore in una variante dal concreto risolto lacrimoso, ripreso da un luogo dalle *Lamentazioni (Lm 1:6)* – o a ritocchi che, più in generale, attenuano sul versante pratico un rigore soprattutto ideologico. Si legga, a titolo di esempio, l’inizio del *Salmo quarto*, dove la sostanza del testo di partenza è conservata, mentre la chiusa enfatica ribadisce l’altezza inarrivabile della misericordia divina:

*Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam.*

Habbia Signor di me pietà, con quella 1  
Tua gran clemenza, che null'altra adegua.<sup>87</sup>

Il dato di maggiore interesse, complementare a quanto appena affermato, è costituito però dalla già ricordata definizione dei *Salmi* come «poema epico, et heroico», composto da David «in versi elegantissimi, et molto artificiosi» (*Proemio*, p. IX), di una perfezione necessaria per riuscire graditi sia a Dio sia agli uomini. La metrica del Salterio subisce inoltre una rilettura classica, quantitativa, che contribuisce a caratterizzare in senso sublime questa poesia e a spiegare ulteriormente l’esclusione, da parte del traduttore, delle «rime toscane», che «per la dolcezza loro hanno troppo del molle, et poco del grave» (*Proemio*, p. IX), in favore di un metro discorsivo nato come attualizzazione dell’esametro latino:

Ne i versi [del Salterio] si ritrova una vaga proposition de’ piedi, et di sillabe; et ciascun verso contiene l’ordine, e ’l numero de’ piedi; et i piedi contengono il numero, et l’ordine delle sillabe, et le sillabe il numero de’ tempi, secondo ch’elle sono o lunghe, o brevi. (*Proemio*, p. VIII)

L’artificio del verso ebraico è dunque illustrato attraverso una minuziosa ricostruzione metrico-prosodica che riconosce la presenza, via via inclusiva, di piedi, sillabe e «tempi» (la misura minima della quantità, corrispondente al valore di una vocale breve), disposti in un’architettura armoniosa («una vaga proposition») che si sviluppa attraverso particolari ritmi e sequenze (il «numero» e l’«ordine») a partire da un fondamentale criterio di lunghezza o brevità vocalica.

Il successivo ritorno all’ottava, nonché a un paradigma stilistico più tradizionale, da parte di Manzano e Castaldini oppone al metro trissiniano la forma adottata da Luigi Tansillo nelle *Lagrime di San Pietro* e accolta, all’interno della vasta tradizione lacrimosa che ne deriva, da autori quali Erasmo da Valvasone (*Lagrime di santa Maria Maddalena*, 1586; *Lagrime di Christo*, 1593) e Torquato Tasso (*Lagrime della*

<sup>87</sup> Buelli, *I sette salmi penitentiali*, p. 135. Nell’edizione cinquecentesca, il numero a margine indica il versetto biblico corrispondente.

*Beata Vergine*, 1593). L'epica *larmoyante*, nell'archetipo tansilliano, si distingue per la presenza di un «eroe cristiano» che, a differenza di condottieri come Goffredo di Buglione e Giovanni d'Austria, non è né armato né forte, ma nondimeno combatte un'intima guerra contro il male e le proprie debolezze, all'insegna di un'intrinseca, umanissima fragilità.<sup>88</sup> L'apostolo è sostituito, nella riscrittura di Scipione, da un personaggio biblico altrettanto importante, connotato da uno specifico tratto storico-politico lasciato in penombra da quasi tutti gli altri versificatori: la dignità regale, che eleva il «Re» David al ruolo di eroe epico e tragico in accordo con il principio classico di assegnare protagonisti illustri ai generi sublimi. La natura di poemetto tragico delle *Lagrima della penitenza di David* è esplicitata da una cornice di ottave liminari che tracciano, con funzione diegetica e di didascalìa (dunque narrativo-drammatica), il percorso ascetico del re penitente. David, preservato nella sua identità storica come indicano i ripetuti riferimenti al «manto», alla «corona» e allo «scettro», recita di sua bocca la propria storia di peccato e di pentimento, sollecitando nei lettori-spettatori, secondo l'antico principio di *mimesis*, l'identificazione e l'emulazione. La riscrittura è dunque proposta, con rinnovata forza patetica, sotto una prospettiva dinamica – ma, invero, sempre molto “visuale” – che mira a produrre, in un autentico esercizio contemplativo, un'*actio* esemplare sul palco della coscienza. La progressiva redenzione del Salmista è rivelata nelle stanze di corollario che introducono ogni “lagrima” e infine chiudono il ciclo penitenziale, nelle quali si coglie un trapasso graduale dall'amarezza del pianto a una crescente pace interiore, paragonata in apertura del Salmo 130 al miracoloso placarsi della tempesta a opera di Cristo (*Mt* 8:26) e destinata ad approdare, nell'ultimo testo, a un sentimento di «immensa gioia» che testimonia l'avvenuto perdono e la completa riconciliazione con Dio. La componente tragica, forse più evidente a un'analisi macrostrutturale, non è mai disgiunta dall'elemento epico, altrettanto essenziale nella sua capillarità, legato alla ripresa formale del modello narrativo di Tansillo (si pensi, per contro, alla linea lirica Vecchi-Grillo), nonché a una densa intertestualità tassiana che rivela, qui come nella produzione successiva di Manzano, l'ingente debito poetico contratto con l'autore della *Liberata*. La trama di rimandi epici si infittisce nelle stanze di cornice, che offrono uno spazio più aperto alla creazione originale – ma spunti tassiani non mancano pure nelle ottave di riscrittura, fedeli, nonostante la notevole licenza, a un rapporto di corrispondenza 1:1 con i versetti latini – e rappresentano un luogo di valenza metatestuale determinante per la definizione del genere (o dei generi) di appartenenza. Ecco, dunque, l'inizio della lacrima quarta:

Come suol pelegrin, che stanco assiso  
 A l'ombra nera d'un fronzuto faggio  
 Col vel cacciando il salso humor del viso

<sup>88</sup> Imbriani, *Un poema per la Controriforma*, p. 613.

Pensare al periglioso aspro viaggio;  
 Tal il mesto David al Paradiso  
 Alzando spesso l'uno, e l'altro raggio,  
 Pensava al suo commesso enorme fallo,  
 Non dando al pianger suo lungo intervallo.

Piangea l'afflitto Re, tenendo il mento  
 Appoggiato su 'l petto infermo, e lasso,  
 E 'n quel breve posare, in quel momento  
 Cadea l'humor da i regij lumi al basso.  
 Tacea, ma 'ntanto il dolce almo contento  
 De la cetra s'udia tremolo, e basso;  
 Né più tacer potendo il Ciel percosse  
 Di suon novo, e la lingua al canto mosse.

Ahi, ch'io peccai Signor, l'imperio intero  
 Dando al cieco fanciul del voler mio;  
 Miser, che dal diritto almo sentiero  
 Torsi il piè per seguir vano desio.  
 Ma tu fattor dell'universo altero  
 Habbi di me pietà benigno, e pio,  
 E la vorace fiamma, ond'arde il cuore  
 Di tua clemenza estingua il sacro humore.<sup>89</sup>

La riscrittura del Salmo 51, al centro del Settenario penitenziale, è preceduta eccezionalmente non da una, ma da due stanze di cornice, costruite su un ordito rimico di consistente matrice tassiana. La serie *faggio* : *viaggio* : *raggio*, identica in *GL VII XXIV*, rievoca l'errare notturno e silvestre di Tancredi alla ricerca di Clorinda e, in una sorta di *mise en abyme*, richiama l'ipotesto petrarchesco di Tasso, il madrigale *Rvf LIV*, in cui ricorre la coppia *faggio* : *viaggio* e dove è narrata la sosta del «pensoso» io lirico all'ombra di un faggio e in pieno meriggio, quando decide di invertire il cammino «periglioso» (qui anche «aspro», sulla scorta di *GL X XI 3*) intrapreso sulle orme della «pellegrina»; tale attributo cambia però di segno, essendo riferito non più all'amata, ma, in linea con altri luoghi dei *Fragmenta*, al soggetto errante. La memoria dell'erranza amorosa, consona a un salmo scritto in seguito al pentimento per un peccato erotico, si intreccia ad alcuni echi secondari che corroborano la percezione del tracciato progressivo dell'*itinerarium*: primo fra tutti, il ricordo dell'«altro viaggio» che Virgilio prospetta a Dante nel folto della selva dopo averlo visto «lagrimar» (*If I 91-92*); quindi, il rinvio a due terzine ammonitrici del *Triumphus Temporis* (76-81), suggerito dalla rima *fallo* : *intervallo*. Una parodia

<sup>89</sup> Manzano, *Le lagrime della penitenza*, pp. 25-26.

tassiana si incontra nel distico di chiusura della seconda stanza, che riprende la rima baciata *percosse* : *mosse* di *GL XIII VI 7-8* e rovescia la descrizione dell'incantesimo di Ismeno («e tre co 'l piede scalzo il suol percosse; | poi con terribil grido il parlar mosse») nel preludio di un sublime canto di preghiera. La terza ottava riscrive dunque il primo emistichio del salmo, conservando, nella libertà propria delle versioni lacrimose, alcuni legami riconoscibili con il testo biblico, come la ripresa etimologica dell'*incipit* nel vocativo «Miser»; non assenti sono ancora i rinvii alla *Liberata* grazie alla rima *sentiero* : *altero* che rimanda implicitamente a *GL III VII*, ovvero alla commossa spoliatura dei crociati sulla via di Gerusalemme, accompagnata da una pioggia (anch'essa penitenziale) di «calde e pie lagrime».

L'elemento eroico risulta invece assai indebolito in quello che si potrebbe definire, con una sorta di ossimoro, il "poemetto lirico" di Castaldini. *Le pietose lagrime di penitenza*, ispirate sia nel tema lacrimoso sia nel metro all'architetto di Tansillo, si configurano come una narrazione meditativa in prima persona in cui ogni legame formale con l'ipotesto biblico è reciso (sporadiche e convenzionali sono anche le citazioni dei *Salmi*) e il soggetto si profonde in un lamento continuato – diretto a interlocutori diversi come Dio (Padre e, soprattutto, Figlio, in particolare Cristo crocifisso), la propria anima o un generico «peccatore», specchio per la coscienza di ogni lettore – che alterna i toni dell'invocazione, della confessione (dei peccati o di fede), della pargenesi e, quale colore dominante, del pianto. L'autoindagine è espressa dunque, nella sezione delle *Lagrime*, secondo una prospettiva interna, paradigmatica ma ad alto tasso di soggettività, che si affida al lessico lirico per descrivere l'esperienza della conversione e della vita cristiana come uno stretto vincolo amoroso tra il credente e Dio. Di stampo petrarchesco sono infatti le repentine, mutevoli somatizzazioni degli stati d'animo («agghiaccio, e sudo | Per duol, per tema, e per rossor»), lo scorrere del «pianto», l'attesa di uno scioglimento dal «fragil velo» della carne per poter ascendere al «Cielo» e godere appieno dell'amore divino. Talvolta sono invece riconoscibili innesti di specifiche tipologie di poesia lacrimosa, come accade con la Passione di Cristo nella parte finale della sezione:

Ben'ho giusta ragion di sempre in pianto  
 Viver dolente sin' a l'ultim'hora;  
 poi che colmo di sputi, il volto santo  
 Contemplo del mio Dio, che 'l Ciel decora:  
 Ahì, che mirando il divin corpo, franto  
 Da crude sferze (ohimè) tanto m'accora  
 Tal vista horrenda, e pia, che pe 'l dolore  
 Bramo; nel petto mi si schianti il core.

Bramo, nel petto mi si schianti il core;  
 Mirando in Croce, il mio Signor pendente

Patir per me così acerbo dolore,  
 Che capir non si può da humana Mente:  
 Specchissi dunque in tal' immenso amore  
 Ogn'alma errante, e con affetto ardente;  
 Meco brami penar, per render merto  
 A chi per nostro amor tanto ha sofferto.<sup>90</sup>

L'andatura elicoidale prodotta dalla *capfinidad*, stilema frequentissimo in tutta l'opera, determina un "effetto domino" che provoca un indugio linguistico utile a rallentare il ritmo di lettura, favorendo così, in un'ottica analoga all'impiego del linguaggio lirico, l'approfondimento interiore e la contemplazione – richiamata con enfasi didascalica dai verbi «Contemplo», «Mirando» e «Specchissi», connotati da un'implicita sfumatura deittica. Una maggiore distanza prospettica, giustificata dal valore esemplare della parte, è recuperata quindi nella *Corona*, strutturata come una galleria di sette penitenti biblici che rappresentano, in virtù del loro numero, un ideale antidoto contro i sette vizi capitali. Tra di essi si contano due sovrani – il babilonese Nebukadnezar e il «gran Re penitente» David –, oltre a figure di varia estrazione come gli apostoli Pietro (in relazione al quale è attivo il modello specifico delle *Lagrima* di Tansillo), Matteo e Paolo, il «buon ladro» che fu crocifisso alla destra di Gesù e il «fariseo» protagonista della parabola evangelica (*Lc* 18:9-14). David è dunque ricordato, al pari di quanto fece Manzano, nella sua qualità di personaggio storico illustre ed è proposto, se non come eroe epico, almeno come *exemplum* di penitenza; esemplare è pure la citazione dell'esordio «Miserere mei», conservato nella veste latina a rilevarne la funzione di preghiera archetipica e corredo delle dolorose circostanze di composizione del salmo («Delesti, al suon di Miserere mei | L'empio adulterio, e l'homicidio horrendo | Del mesto Re, perché pietoso sei»).<sup>91</sup> Si tratta, senza dubbio, di una paradigmaticità assai distante dai canoni eroici, più vicina per molti aspetti alle logiche della predicazione, ma che si può considerare comunque l'esito estremo, non esente da contraddizioni, di una concezione del poema lacrimoso quale testo volto a svelare, e a narrare, l'intima lotta dell'uomo per la conquista dell'integrità e della salvezza.

### 3.2. *La funzione lirica: l'autoindagine del soggetto e il modello Petrarca.*

Trasportare la scrittura di David nei territori della lirica è forse l'esercizio stilistico più arduo, ma pure, sotto certi aspetti, il più moderno e suggestivo, poiché animato dal confronto ininterrotto con un modello intellettuale e poetico che si pone

<sup>90</sup> Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza*, c. 15r-v.

<sup>91</sup> Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza*, c. 19v.

all'origine non soltanto della modernità letteraria, ma anche di un profondo ripensamento dello stesso rapporto tra poesia e fede, destinato ad alimentare, quasi due secoli più tardi, tentativi di *renovatio* umanistica del pensiero cristiano come – per citarne solo uno fra i maggiori – la *philosophia Christi* di Erasmo da Rotterdam.<sup>92</sup> Valutare l'influenza di Petrarca, seppur mediata dalla semplificazione normativa introdotta da Bembo e ristretta, in forza di questo canone di lingua e di stile, al solo ambito dell'opera volgare – per l'esattezza, al solo Canzoniere – è tuttavia impossibile al netto di una considerazione più ampia che coinvolga la costruzione della peculiare esemplarità etica della vita e della scrittura petrarchesche, il cui fulcro coincide con l'aspirazione agostiniana a restituire sé a sé stessi («te tandem tibi restitue», ammonisce *Augustinus* nel *Secretum*), implicando una – ambigua – disciplina delle passioni che si traduce nell'esercizio lirico della *colligatio* e che non andrà disgiunta, per la fondamentale prospettiva di approfondimento interiore, dall'aspirazione a una vita appartata, ispirata a un modello monastico di inedita laicizzazione,<sup>93</sup> e divisa, secondo il noto suggerimento al fratello Gherardo, «inter contemplationem ac psalmodiam et orationem lectionemque» (*Fam.* X III 57). L'oscillazione tra “*in-tentio*” e “*dis-tentio*”, tra la conquista della *conversio*, di un raccoglimento totale dell'individuo e delle sue facoltà in armonia con Dio, e l'indulgenza verso la *curiositas*, l'interesse per la laica molteplicità del mondo, rappresenta per Petrarca una costante dialettica che, nell'affrontare i problemi capitali dell'amore e della gloria, del tempo e dell'eternità, porta a stabilire una sostanziale coincidenza tra la vita del laico e quella del religioso, «fondate come sono entrambe sugli stessi parametri universalmente umani».<sup>94</sup> Questo archetipo di umanista cristiano, delineato con particolare chiarezza nelle opere scritte in “stile monastico” (*De otio religioso* e *De vita solitaria*), ma non estraneo alla riscrittura ascetica dei *Psalmi penitentiales* e, in ultima analisi, ai *Fragmenta*, si può considerare la sorgente di uno speciale campo magnetico che orienta il rapporto dell'individuo col mondo secondo una prospettiva problematica, rivolta allo scavo interiore della coscienza, il cui approdo è la scoperta della volontà quale principio determinante l'individualità e la responsabilità dell'uomo, nonché «quale atto originario della vita spirituale».<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Cfr. Pellegrini, *Religione e umanesimo nel primo Rinascimento*, p. 69, insieme a De Michelis Pintacuda, *Il rapporto Umanesimo-Riforma come problema storiografico* e al classico Rico, *Il sogno dell'umanesimo*.

<sup>93</sup> Sul Petrarca monastico si rimanda almeno a Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, pp. 47-73, in particolare alle pp. 51-52; Voci, *Petrarca e la vita religiosa*; Yokum, *Petrarch's Humanist Writing and Carthusian Monasticism* e ai recenti lavori di Lorenzo Geri (Geri, *Varia fortuna del Petrarca “monastico”*; Geri, *La preghiera alla Vergine e il finale del libro*; Geri, «Dopo i perduti giorni»; Geri, *Il De seculo et religione di Coluccio Salutati*).

<sup>94</sup> Todisco, *Il tempo della coscienza in Agostino e Petrarca*, p. 120.

<sup>95</sup> Tateo, *L'ozio segreto di Petrarca*, p. 77.



L'abbandono della *perversa opinio* e l'acquisizione della corretta prospettiva, perseguiti tenacemente nella forma dialogica del *Secretum*, vanno di pari passo con l'elaborazione di un criterio di giudizio interno, da cui deriva un progressivo svincolamento dal principio di *auctoritas* in favore di una *libertas* giuridica, morale e intellettuale,<sup>96</sup> antesignana della moderna libertà di coscienza e associata, nella composizione letteraria, alla *variatio*, intesa come l'esigenza di «verificare un'intima verità su piani diversi», senza per questo violare il principio di non contraddizione.<sup>97</sup> Di qui, l'erranza, lo zigzagare che introduce una *aversio* nel percorso altrimenti nitido verso la mèta – o verso la cima, alpestre e spirituale –,<sup>98</sup> e che rappresenta la cifra peculiare del discorso lirico, configurandosi come l'opposto della linearità narrativa.<sup>99</sup> l'enfasi non ricade ora sulla componente progressiva dell'*itinerarium* (che, comunque, è sempre presente), ma è spostata sul movimento, per lo più a spirale e, perciò, claustrofobico,<sup>100</sup> sulle *fluctuationes* interne a un'anima instabile e lacerata,<sup>101</sup> insistendo (e, qui, torniamo allo specifico dei *Fragmenta*) sulla natura asistemica di un pensiero colto nel suo farsi, registrato mimeticamente, senza

<sup>96</sup> Un riferimento esplicito alla *libertas* compare nel primo dei *Psalmi penitentiales*, dove l'io lirico lamenta di averla frantumata con le proprie mani (I 15: «Sed multum timeo, quia libertas mea meis manibus labefacta est»); come ricorda Gigliucci in una nota al testo (Petarca, *Salmi penitenziali*, p. 63), il tema della perdita libertà dello spirito è ossessivo nell'intero *corpus* dei sette salmi petrarcheschi.

<sup>97</sup> Tateo, *L'ozio segreto di Petarca*, pp. 100-101.

<sup>98</sup> La lezione fondamentale è quella di Agostino che, come scrive Billanovich, «gli insegnò a trasformare l'ascensione in una conversione» (Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, p. 173). Sull'ascesa al Ventoso basti ricordare, oltre al citato Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, pp. 168-184, Durling, *Il Petarca, il Ventoso e la possibilità dell'allegoria*; Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*; Martinelli, *Petrarca e l'epistola del Ventoso*; Radin, *Fonti patristiche per il "Ventoso"*; Botti, *L'epistola del Ventoso e le misure della rappresentazione petrarchesca*.

<sup>99</sup> Sul rapporto tra tempo e scrittura poetica in Petarca, cfr. almeno Picone, *Tempo e racconto nel «Canzoniere» di Petarca*; Folena, *L'orologio del Petarca*, pp. 276-289; Stroppa, *Petrarca e la morte*; Taddeo, *Petrarca e il tempo*, pp. 7-75; *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia*; Geri, «*Ferrea voluptas*».

<sup>100</sup> Praloran, nel discutere la celebre definizione di «classicismo» petrarchesco proposta da Contini, ricorda la priorità dell'«aspetto claustrofobico, disperatamente ossessivo, dell'amore cantato nel Canzoniere», in virtù del quale lo «sperimentalismo» lirico, la «riflessione» sui mezzi espressivi acquistano un carattere speculativo inedito, «assoluto» (Praloran, *La canzone di Petarca*, p. 14).

<sup>101</sup> Sul tema delle *fluctuationes*, cfr. Rigo, *Fluctuatio animi* e Bettarini, *Fluctuationes agostiniane nel Canzoniere*. Sulle influenze agostiniane in Petarca, si vedano gli altri saggi del volume *Petrarca e Agostino* e, in via esemplificativa e per ulteriore bibliografia, Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, pp. 63-96; Gill, *Augustine in the Italian Renaissance*; Lee, *Petrarch and St. Augustine*.

distanze interposte,<sup>102</sup> durante l'esplorazione di un mondo sotterraneo «in cui si entra a fatica ma che poi ci conduce nelle profonde regioni del cuore»; da questo centro, nasce dunque «l'idea del Canzoniere come opera-mondo, cioè come analisi infinita e idealmente comprensiva dei meccanismi interni al soggetto»,<sup>103</sup> condotta anch'essa secondo una dialettica stilistica tra organicità (macrotestuale) della forma-canzoniere e discontinuità (microtestuale) del *fragmentum*, declinato nelle forme specifiche di sonetto, canzone, sestina, ballata, madrigale.

La complessa eredità di Petrarca sarà, nel suo fondo, fraintesa dai poeti del Cinquecento, inclini a una lettura tematica, a tratti romanzesca, del *liber* e assuefatti a un codice lirico, insieme linguistico e formale, gradualmente svuotato di ogni valenza etica e speculativa; il caso di Girolamo Malipiero, pedante moralizzatore della passione di un Francesco pentito, rappresenta forse l'esito estremo dell'equivoco e, al contempo, della volontà di misurarsi ancora col modello sul piano dell'*ethos*. La riconquista di una scrittura etica, impegnata sul terreno della *gravitas*, come si dirà dopo Bembo,<sup>104</sup> nello stile e nei contenuti, passerà necessariamente attraverso l'innesto, nel tronco esausto del lauro, di sporgenze esterne, riprese da tradizioni contigue a quella del petrarchismo volgare, capaci di contrastare il livellamento dei rilievi originari proprio perché riconoscibili nella loro alterità e, perciò, semanticamente forti: Orazio e David su tutti, esponenti della poesia classica e biblica, presteranno la voce a questa *renovatio* laica, benché pervasa da tensioni spirituali in linea con le inquietudini investigative postridentine, a partire dagli esperimenti di Bernardo Tasso, che saprà unire l'invenzione classicista della canzone-ode a una originale riscrittura dei *Salmi*. La riflessione formale sul codice risulta, com'è logico attendersi, preponderante: la varietà delle forme – rinnovate dall'interno o coniate *ex novo*, in continuità o in rottura con l'archetipo petrarchesco – e degli assetti dei

<sup>102</sup> Soldani, *Le voci nella poesia*, p. 52. L'immediatezza della scrittura lirica e la centralità del soggetto hanno, del resto, una radice meditativa antica che in Petrarca si colloca a metà strada tra asceti classico-ellenistica e patristica. Un modello di rilievo è costituito dalla pratica medievale della *lectio spiritualis*, attivo in prima istanza nel *Secretum*, ma intimamente legato alla poetica dei *Fragmenta*: «la *lectio spiritualis* era un tentativo di mostrare consapevolmente l'esperienza emotiva nel suo svolgersi. Di conseguenza le emozioni [...] acquisivano progressivamente il proprio valore etico nel contesto della lettura e della contemplazione. La *lectio spiritualis*, ma non la *lectio divina*, può essere definita come la narrazione soggettivamente organizzata delle proprie emozioni, come si svolge nella mente del lettore» (Stock, *Lectio divina e lectio spiritualis*, p. 176).

<sup>103</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 13. Cfr. quindi le riflessioni di Librandi, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*; Peterson, *Petrarch's Fragmenta e L'io lirico: Francesco Petrarca*, in particolare i saggi di Roberto Antonelli, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, pp. 49-65 e di Roberto Mercuri, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, pp. 67-92.

<sup>104</sup> Per una ricostruzione del dibattito teorico sulla poetica della *gravitas* e delle sue applicazioni, cfr. almeno Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas"*.

libri-canzonieri – in cui metri lirici possono alternarsi a metri discorsivi, innestati a loro volta nel macrotesto lirico come elementi dissonanti interpretati in senso classicista – è espressione di una ricerca che si muove a tutto campo, sondando gli estremi espressivi della *dulcedo* e della *gravitas*, in una tensione costante che sembra riprodurre davvero, nell'ambito delle riscritture poetiche di Salmi, quell'anelito a una libertà totale, d'azione e conoscitiva, già proprio del maestro Petrarca.<sup>105</sup>

Resta da considerare, a questo punto, la peculiarità del dialogo archetipico tra Petrarca e David, nel quale la frattura tra *ethos* e *pathos*, tra sacro e profano, appare rimarginata con particolare successo grazie alla riattualizzazione di un'antica radice poetica che, a differenza degli archetipi greco-latini, porta con sé l'origine dell'*ars* e della fede giudaico-cristiana.<sup>106</sup> L'incontro sostanziale tra David e Petrarca, a livello di codice, è quello tra due poetiche del dissidio, in rapporto di reciproca derivazione – l'afflato penitenziale dei *Fragmenta* ha una indiscutibile matrice biblica,<sup>107</sup> ma l'identità esibita del Salmista diviene una chiave per rigenerare la lirica petrarchista – e accomunate da un'analoga concentrazione sul soggetto *agens*, proteso alla faticosa conquista dello stato di grazia secondo uno schema di *lapsus/reparatio*<sup>108</sup> i cui ondeggiamenti sono registrati, come in un sismogramma, nel tracciato del libro poetico. Ecco quindi che anche la forma, oggetto di una sperimentazione metrica in gran parte riconducibile al fenomeno del «classicismo volgare», acquista un valore aggiunto, facendosi portatrice di istanze artistiche volte al rinnovamento dei canoni bembiani, ma pure di una venatura aspettuale più profonda, che rimanda in modo specifico all'esercizio dell'autoindagine e alle regioni più instabili della coscienza.

<sup>105</sup> «Sum qui satius rear duce caruisse, quam cogi per omnia ducem sequi», si legge nella *Fam.* XXII II 125 («Vorrei piuttosto non aver maestri, che esser costretto a seguire il mio maestro dovunque»). Il passo è citato in traduzione da Orlando Todisco nell'affermare che «Petrarca è decisamente per una libertà a tutto campo», perseguita nel rifiuto di «qualunque divieto nei riguardi del sapere» in favore del «culto dell'intelligenza» e della «ricerca del vero» per giungere alla «verità di Dio» (Todisco, *Il tempo della coscienza in Agostino e Petrarca*, pp. 354-355).

<sup>106</sup> Si ricordi, a tale proposito, l'affermazione contenuta in *Rerum memorandarum libri* II 90 e citata da Michele Feo, con la quale David è definito rispetto a Virgilio «non facundior, sed sanctior vates» (Feo, *Petrarca*, p. 70).

<sup>107</sup> Sul rapporto tra Petrarca e la poesia davidica, cfr. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*; Baglio, «Attende et ad Cristum refer»; Fumagalli, *Petrarca e la Bibbia*; Maldina, *Penitenza ed elegia nel Canzoniere di Petrarca*; Maldina, *Petrarca e il libro dei Salmi*. Tra gli studi dedicati alla spiritualità petrarchesca e alle modalità di lettura e studio della Bibbia da parte di Petrarca, ricordiamo, in ordine cronologico, Goletti, «Volentes unum aliud agimus»; Rico, *Il Petrarca e le lettere cristiane*; Chessa, *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*; Goletti, «Scriptura qua utimur»; Brovia, «Vacate et Videte»; Ballarini, *La religiosità di Petrarca peccatore e cristiano*.

<sup>108</sup> Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, pp. 163-164.

Se il Canzoniere riveste un ruolo archetipico privilegiato, di tipo linguistico e formale, nei confronti delle versioni liriche di Salmi, i *Psalmi penitenciales* costituiscono altresì un modello non irrilevante per la legittimazione di una prassi di riscrittura.<sup>109</sup> Composti in numero di sette, in prosa ritmica latina, i salmi petrarcheschi sono emanazione della *vox solida* biblica e cristiana, tanto aspra e rauca all'esterno (la *raucedo* della *Familiaris* X IV 32 e dell'egloga *Parthenias*, 74) quanto dolce e penetrante nel suo "midollo" scritturale;<sup>110</sup> essi si dimostrano in profonda sintonia con la lezione di Agostino, assimilato nell'assidua lettura delle *Enarrationes* e, si direbbe, omaggiato nel titolo stesso dell'operetta, che rievoca a un tempo il pianto davidico e il canone del Settenario penitenziale, stabilito dalla tradizione liturgica tardoantica e ripreso in un'esperienza esemplare di meditazione sugli errori giovanili dal santo di Ippona.<sup>111</sup> Le riscritture petrarchesche non coincidono tuttavia con i sette salmi biblici, ma costituiscono una rielaborazione letteraria autonoma della voce di David, secondo il principio enunciato nella *Familiaris* I VIII attraverso la topica classica delle api, poi corretta nell'immagine estrema del baco da seta che secerne la sostanza preziosa dalle proprie viscere. La farfalla – ovvero il testo – nata come una creatura metamorfica da questo processo è pertanto «una cosa assolutamente nuova, espressa dall'intimo», la quale non costituisce un «frutto d'elaborazione», ma «anzi presuppone una trasfigurazione del soggetto, più che dell'oggetto»; è notevole, a questo proposito, la volontà da parte dell'autore di spostare il discorso sull'invenzione dal codice retorico a quello spirituale,<sup>112</sup> conferendo all'atto creativo un alto valore morale e conoscitivo. Questo esempio di appropriazione meditativa e di ricreazione originale delle fonti, con un fonda-

<sup>109</sup> Per i *Psalmi penitenciales*, si rinvia all'edizione commentata di Roberto Gigliucci (Petarca, *Salmi penitenziali*) e all'edizione del Centenario curata da Donatella Coppini (Petarca, *Psalmi penitenciales. Orationes*); segnaliamo inoltre l'edizione con il testo italiano di Claudio Bellinati (Petarca, *I sette salmi penitenziali*). Tra gli studi sull'opera, andranno ricordati i due saggi di Marino Casali, l'uno dedicato alle modalità di riscrittura dell'ipotesto biblico (Casali, *Imitazione e ispirazione nei "Salmi penitenziali"*), l'altro all'intertestualità con il Canzoniere (Casali, *Petrarca "penitenziale"*). Un contributo di interesse nella prospettiva della ricezione europea è rappresentato dall'edizione di un volgarizzamento castigliano del XVI secolo in Pintacuda, *Una traduzione spagnola dei Salmi penitenziali petrarcheschi*. Per un inquadramento dei *Psalmi penitenciales* nella tradizione poetica e religiosa medievale, cfr. Pietrobon, «Tam efficaciter utinam quam inculte».

<sup>110</sup> Sull'affermazione della dolcezza della *medulla* scritturale nel *De otio*, cfr. Fumagalli, *Petrarca e la Bibbia*, p. 272, insieme a Gigliucci, *Introduzione*, pp. 10, 13, 16n.

<sup>111</sup> Agostino aveva scelto i sette salmi penitenziali per «piangere ancora una volta i peccati della giovinezza ormai lontana, quando, nell'ultima sua infermità, se li era fatti trascrivere a grandi caratteri sopra dei tabelloni appesi alle pareti per poterli leggere dal suo letto di morte» (Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petarca*, p. 327).

<sup>112</sup> Tateo, *L'ozio segreto di Petarca*, pp. 131-132.

mentale risolto introspettivo, sembra trovare riscontro nella versione “elegiaca” di Alamanni, vicina al precedente petrarchesco per il carattere di libera meditazione penitenziale e per la circostanza luttuosa di composizione – come la *devotiuncula* seguì, se si accoglie la datazione 1348/1349,<sup>113</sup> la scomparsa di Laura, così i *Salmi* furono scritti subito dopo la scampata morte per malattia del loro autore –, ma affiora pure in un testo che segnerà a sua volta uno spartiacque nella tradizione salmodica cinquecentesca: i trenta *Salmi* di Bernardo Tasso, nei quali l’adozione dell’approccio ricreativo di Petrarca è corroborato da riscontri programmatici con il testo latino dei *Psalmi*.

### 3.2.1. *Le forme petrarchesche tra conservatorismo e innovazione.*

#### 3.2.1.1. *La canzone.*

Forma principe della lirica italiana, la canzone si distingue per una fisionomia vibrante, connotata da uno schema polimetrico e cangiante che, a partire dalle indicazioni del *De vulgari eloquentia*, è giudicato conforme allo stile tragico (laddove prevalga l’endecasillabo, il «celeberrimum carmen») ed è intessuto secondo una calibrata armonia di rime in cui, sempre per Dante, può verificarsi una mescolanza di elementi dolci e aspri («lenium asperorumque rithimorum mixtura»)<sup>114</sup> funzionale al perseguimento del registro sublime. Questa contemperanza di *dulcedo* e *asperitas*, pur non rappresentando un autentico elemento di *variatio*, sembra tuttavia contenere il germe di un’oscillazione stilistica interna alla forma che raggiungerà la massima espressione, con ben altri strumenti, nell’ampia escursione tonale attuata da Petrarca.<sup>115</sup> Centrale a questo proposito sarà la gestione dell’«intonazione», ovvero del peculiare rapporto tra metro e sintassi che, nelle canzoni dei *Fragmenta*, avviene in un gioco variato di ricorrenze, all’interno di una rete strutturale «più sottile, a volte quasi invisibile, molecolare e nello stesso tempo più instabile, non determinata aprioristicamente, più fluida, e che agisce sui molteplici piani del discorso»;<sup>116</sup> affine a quella del ritmo è la questione della «durata», di per sé indefinita in una forma aperta, di lunghezza non determinata, come la canzone e legata, ancora una volta, alla «relazione tra schema oggettivo

<sup>113</sup> Il problema, assai controverso, della datazione dei *Psalmi penitenciales* è stato discusso, tra gli altri, da Guido Martellotti (Martellotti, *Per una più precisa datazione dei “Salmi penitenziali”*), Pietro Paolo Gerosa (Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petrarca*, p. 326), Marino Casali (Casali, *Petrarca “penitenziale”*) e, in anni più recenti, da Donatella Coppini (Coppini, *Petrarca, i salmi e il codice parigino latino* 1994).

<sup>114</sup> *Dve* II XIII 12, su cui cfr. Monterosso, *Canzone*.

<sup>115</sup> Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, pp. 20-21.

<sup>116</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 18.

e soggettività».<sup>117</sup> La raffinatezza con cui è interpretata la componente ritmica, con il suo portato intimamente musicale, permette a Petrarca di attualizzare in modo del tutto innovativo (e senza eguali anche tra i suoi successori) il contenuto sedimentato della forma, riconducibile, almeno per un aspetto, a una valenza “melica” ormai catacretizzata, che nell’epoca del petrarchismo troverà l’espressione prevalente nei “fiori” della *suavitas* o, nell’ambito del classicismo volgare, nelle formule strofiche ridotte della canzone-ode. L’esigenza di restituire la canzone al suo valore melico originario, con una rinnovata attenzione al fattore melodico-musicale, emerge d’altronde con particolare evidenza nella proposta teorica di Minturno, il quale nel terzo libro dell’*Arte poetica* definisce la poesia melica come un genere dall’*ornatus* ricercato, accompagnato «con la musica e col ballo [...] affine che parimenti diletta, e faccia profitto».<sup>118</sup> La *restitutio* sapienziale, condotta sullo sfondo di una rilettura sincretica delle tradizioni classica e giudaico-cristiana,<sup>119</sup> individua nei *Salmi* una forma di “canzone archetipica” che il poeta moderno attualizza nel genere lirico italiano considerato più simile per origine e dignità: la «canzone», infatti, è una «composizione di parole con harmonia sotto certo numero, e sotto certa misura tessute; et ordinate, et atte al canto», la cui «materia» è «grande et honorata» e il cui «stile» deve essere parimenti «grande [...] et honorato», poiché essa «tiene il primo luogo nella Melica poesia».<sup>120</sup> L’impegno minturniano, profuso con pari intensità sul versante teorico e su quello della composizione, sembra trovare un termine di confronto adeguato soltanto nella corposa produzione spirituale di Fiamma, giocata tutta sul piano della scrittura, ma non senza una riflessione teorica disseminata nelle prose autoesegetiche delle *Rime* e della *Parafraasi*: in questo caleidoscopio di forme, soprattutto nella *Parafraasi*, resta centrale la sperimentazione sulla canzone, condotta all’insegna di un progressivo svaporamento delle strutture codificate per giungere, attraverso numerose, quasi impercettibili sfumature, alla nuova forma

<sup>117</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 18. Sull’evoluzione delle dinamiche argomentative nella canzone cinquecentesca, si veda l’eccellente Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento*.

<sup>118</sup> Citiamo di seguito l’intero passaggio: «B. Che cosa adunque sarà la Melica Poesia? M. Imitatione d’atti hor gravi et honorati, hor piacevoli e giocondi, sotto una intera e perfetta materia di certa grandezza compresi; la qual dilettevolmente si fa con versi non certo semplici et ignudi, ma d’harmonia vestiti et ornati: che volentieri e di lor natura con la musica e col ballo s’accompagnano: hor semplicemente narrando, hor altrui a parlare introducendo, hor l’uno e l’altro modo tenendo: affine che parimente diletta, e faccia profitto» (Minturno, *L’arte poetica*, p. 175).

<sup>119</sup> La rassegna dei lirici antichi, aperta da Apollo «prencipe della poesia», ospita solo in chiusura il ricordo dei poeti ebrei Mosè, Maria «sorella di Mosè» e David (Minturno, *L’arte poetica*, pp. 167-170).

<sup>120</sup> Minturno, *L’arte poetica*, pp. 185-186.



“leggiadra” della canzone-ode. La tensione tra il metro petrarchesco e la sua variante classicista è declinata, in chiave più marcatamente oppositiva, nel libro lirico di Arnigio, mentre è assente nelle *Lagrime* di Vecchi, dove pure si riscontra una rimodulazione originale del concetto metrico di “canzone” in quello canoro e liturgico di “inno”.<sup>121</sup> Estranea al dibattito post-bembiano è invece, oltre ai testi di Giorgio Colonna, la produzione di Pascali, le cui canzoni rispondono a una ricerca individuale, attardata su posizioni anteriori alla metà del secolo e mirata a ottenere uno strumento traduttivo versatile, con schemi spesso *ad hoc* per un singolo testo e incongruenti con i dettami tradizionali.

Le *Canzoni sopra i Salmi* rappresentano, se non una svolta, almeno una tappa cruciale nella carriera poetica di Minturno, il quale appare determinato ad abbandonare la scrittura amorosa degli anni giovanili per più proficui componimenti spirituali, conformi all’età matura e alla nuova carica di vescovo impegnato nella battaglia per la rigenerazione della Chiesa di Roma: così leggiamo nella dedica dell’*Arte poetica*, indirizzata all’Accademia Laria di Como e scritta a Trento il 21 settembre 1563, pochi mesi prima della fine del Concilio.<sup>122</sup> Il canzoniere spirituale, unica opera in volgare di argomento biblico e patristico (latini sono, infatti, i *Poemata tridentina*),<sup>123</sup> è pensato in continuità con la produzione precedente, della quale rappresenta un compimento ideale, «incardinato sul perno della *lectio* petrarchesca»<sup>124</sup> e avvalorato dalla rilevanza normativa attribuita alle *Canzoni* nel terzo dialogo della *Poetica*; il canzoniere emana, del resto, da un più ampio disegno di ridefinizione della lirica secondo una *gravitas* contenutistica e formale che risente della concezione morale dell’arte di stampo tridentino<sup>125</sup> e della nozione aristotelica della poesia come stru-

<sup>121</sup> Nella dedica a Urbano Savorgnano si legge la difesa preventiva: «ancho il Profeta David era Religioso, et secondo il cuor del Signore, et nondimeno cantava a esso Signore in versi. Et la Santa Chiesa Romana, ch’è sposa di Giesu Christo, et da lui ha le chiavi, e ’l tesoro delle gratie, canta tutto ’l giorno Hinni et Laudi, che versi sono. Et poi che cantiamo al SIGNORE (come dice il Profeta) Canzoni novelle; come possiamo, o debbiamo noi cantarle per altro che in versi?» (Vecchi, *Lagrime penitenziali*, c. A3r-v).

<sup>122</sup> «Di che io non posso a bastanza rallegrarmi con le Muse [...] che veduto habbiate haver loro servito, non quanto elle meritano, ma quanto è il mio potere, nelle rime, e nelle prose che giovane essendo scrissi in questa commune lingua; la qual’ altri Italiana, altri Cortegiana chiamano, altri Thoscana: e nelle canzoni da me fatte sopra i Salmi, e nei Sonetti tolti dalla scrittura, e da’ detti de’ santi padri, come convenia a questa età mia più grave, et all’ordine Vescovale, al quale oltra i meriti miei stato io sono chiamato» (c. A4v).

<sup>123</sup> Minturno, *Poemata tridentina* (1559); Minturno, *Poemata tridentina* (1564).

<sup>124</sup> D’Alessandro, «*Mentre che l’un coll’altro vero accoppio*», p. 214.

<sup>125</sup> Bobes Naves, *Notas a la traducción de la Poética toscana*. Sull’intreccio tra riflessione teorica e scrittura poetica, cfr. Carrai, *I precetti di Parnaso*, pp. 167-198; Tallini, «*Voluptas*» e «*docere*» nel pensiero critico di Antonio Minturno.



mento del *docere*.<sup>126</sup> Si potrebbe parlare, dunque, di un compimento insieme artistico e spirituale, sancito da un vincolo indissolubile, sia concettuale sia cronologico, con la prosa teorica e marcato da una specifica connotazione etica che ben spiegherebbe la scelta del *Petrarca* di Malipiero quale modello macrotestuale privilegiato.

La paradigmaticità innovativa delle canzoni emerge, nella *Poetica*, da una fitta rete di autocitazioni, scelte in prevalenza tra le riscritture dei salmi di lode, in omaggio al principio per cui la facoltà del poeta melico «consiste [...] principalmente in laudare et in pregare» (p. 171). L'autocitazione, massiva, di almeno 32 *incipit*<sup>127</sup> rappresenta un chiaro «segnale di autocoscienza e di orgoglio» del poeta moderno che si propone come esempio di scrittura non solo accanto agli *auctores* classici e volgari (da Alceo e Orazio a Dante, Petrarca e Cino), ma addirittura in sostituzione a essi – è il caso di David, presentato direttamente in traduzione metrica – per legittimare «un modo poetico non più tutto rinchiuso nel “circolo del Petrarca”». <sup>128</sup> L'appropriazione della voce di David è un fatto singolare, comprensibile in relazione alla volontà di riattualizzare la radice sacrale della poesia melica in seguito a una perfetta interiorizzazione del modello primigenio; da ciò deriva una speciale acquisizione di autorevolezza che consente a Minturno di competere senza timore con l'architetto lirico volgare, accostando il primo, poderoso elenco di 23 canzoni sui Salmi a due preghiere liriche contenute nei *Fragmenta*: il sonetto *Padre del ciel* (LXII), intessuto di una fitta intertestualità salmodica, biblica e petrarchesca, e la canzone alla Vergine (CCCLXCI).

La canzone minturniana si dimostra, nel complesso, rispettosa dei dettami tradizionali. L'autore predilige profili a prevalenza endecasillabica e osserva la divisione in fronte e sirma, optando nella quasi totalità dei casi per la ripartizione canonica della fronte in due piedi; l'unico esempio di fronte indivisa si trova nella canzone LIX, al pari dell'unica sirma che contravviene ai principi di *concatenatio pulcra* e *combinatio*. L'uso del congedo, limitato a 20 componimenti, è l'elemento più innovativo e interessante dal punto di vista teorico: la scelta, di impronta classicista (non molto distante, alla radice, dalle posizioni che conducono, proprio in quegli anni, alla formulazione della canzone-ode), è discussa in una pagina dell'*Arte poetica* dedicata alle canzoni senza congedo, ovvero a quelle che «da' Greci si chiamano monostrophiche»,<sup>129</sup> tra le quali Minturno inserisce con un'autocitazione compen-

<sup>126</sup> Ussia, *Note sul lessico critico*, pp. 168-169.

<sup>127</sup> La prima serie di 23 *incipit* comprende, nell'ordine, le canzoni XV-XVIII, XX-XXIX, «D'un bel diadema: godane la terra» (inedita), XXX-XXXI, «Ogni popol qua giù» (inedita), XXXII-XXXIII, XXXV-XXXVII (cfr. Minturno, *L'arte poetica*, p. 172). Sono quindi citate, all'interno di approfondimenti su alcuni tratti peculiari dello schema, le canzoni XIX, III, XL, LX, LVI, XXVIII, XVII, II, XXV.

<sup>128</sup> Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas"*, pp. 78-79.

<sup>129</sup> Minturno, *L'arte poetica*, p. 181.

diaria «la più parte delle mie fatte sopra i salmi», subito dopo aver menzionato Alceo e Orazio e aver indicato gli *incipit* di *Rvf LXX* (l'agonistica “canzone delle citazioni”) e di due canzoni della *Vita nova* (X, XIV). Questo classicismo sapienziale, animato da un dialogo intenso con le voci della tradizione comune a tutta la costruzione dottrinale della *Poetica*, è intriso di una prospettiva etica che appare non meno forte sul piano della composizione: nelle *Canzoni* il ritmo della riscrittura, dato dall'interazione tra schema, sintassi e ipotesto biblico, è spesso orientato in senso logico-progressivo, tanto che il frammento lirico può essere organizzato come una sorta di *iter*, di percorso teso tra due punti, svolto però non in modo lineare, ma attraverso un avanzamento a spirale, solidale con la *fluctuatio* della fede e del pensiero e reso visibile grazie alla ristrutturazione del testo fonte in un testo strofico che propone nuovi nuclei di aggregazione tematica del discorso poetico. Nell'ottica formale, il passaggio dal “salmo” latino (sempre richiamato nelle glosse marginali) alla “canzone” risulta quindi carico di conseguenze sul piano interpretativo, ben più di quanto accada nelle riscritture in metri discorsivi, in cui lo schema fisso, predeterminato, o assente esercita un'influenza meno decisiva in tal senso. Non sarà dunque un caso che proprio questo canzoniere, il primo a rivendicare un confronto incrociato con i libri di David e di Petrarca (con la mediazione di Malipiero), mostri un assetto formale inedito per la presenza di due paratesti innovativi: il denso corredo di note marginali con i versetti della *Vulgata*, in confronto costante con i versi volgari, e la redazione dei due importanti indici dei salmi e delle canzoni, che rispondono, quasi *excusatio non petita*, alla medesima preoccupazione di mostrare l'esatta corrispondenza tra fonte latina e versi italiani. Il processo ristrutturante della riscrittura si coglie con chiarezza nella canzone XLIV, relativa al Salmo 51:

Habbi di me Signore  
 Alla tua gran pietà pietà conforme:  
 Conforme a' tuoi infiniti atti pietosi  
 Struggi tutto 'l mio errore  
 E struggil sì, che non sen veggan l'orme.  
 De la mia iniquità, de' miei noiosi  
 Disir nel core ascosi  
 Lava, lava le piaghe; e me sì rio  
 Purga del fallo mio.  
 La mia malvagità m'è nota, e chiara:  
 E sempre 'l mio peccato  
 M'è 'nanzi: havendo in te già sol peccato;  
 Che sol puoi dare e vita, e morte amara;  
 E 'l mal commesso nella tua presenza  
 D'honor sol degna, e d'ogni riverenza.

Onde tu fido e giusto  
Ti mostrerai nel tuo divino detto;  
E vinto fia quel, ch'altramente stima.  
Vedi, che 'nfermo, e 'ngiusto  
I nacqui; e nel materno alvo concetto  
Era, e nudrito ne' peccati prima.  
Vedi, che 'l vero in cima  
Hai posto; e 'n le promesse il ver ti piace.  
Attendo la tua pace:  
Perché del tuo saver l'alto secreto  
Mi si fé noto, e quanto  
De la tua gran pietà ricopre il manto.  
Lavami; e bianco più, che neve, e lieto  
Vedraimi tutto: e del tuo santo hysopo  
Bagnami; e splenderò più, che pyropo.

Deh Signor fammi udire  
Voce, che dentro, e fuor m'allegri tutto:  
E liete ne saran quest'ossa afflitte.  
Dal grave mio fallire  
Rivolgi il santo viso; e struggi in tutto  
L'opre mie scelerate al mal additte.  
Spirto di giuste, e dritte  
Voglie rinova immezzo l'alma; e puro  
Cuor di carne, e non duro  
Dammi, né mi scacciar dal tuo bel volto;  
Né voler, ch'i sia privo  
Di quel tuo santo spirto; ond'io sol vivo:  
Rendimi il dolce ben, che mi fu tolto;  
E sostiemmi col tuo spirto reale:  
Quel mi sia guida in questo viver frale.

Così la dritta via  
A' rei dimostrerò, ch'al ciel conduce;  
E faran tosto a te gli empì ritorno.  
Da quel, che mi disvia  
Dio da te, Dio di mia salute, e luce  
Unica a me de l'aspettato giorno,  
Scampami; e 'n stile adorno  
Farà che, quanto tu sei giusto, s'oda,  
Lieta la lingua: isnoda,  
Et apri le mie labbra: acciò che dica

Mia bocca la tua gloria,  
 E di tue vere laudi ricca historia.  
 Io ti darei, se ti piacesse mica,  
 Il sacrificio: mente pura, e netta,  
 Non holocausto a te Signor diletta.

Spirto afflitto, e doglioso  
 È 'l vero sacrificio, che t'appaga:  
 Né prendi l'humil cor contrito a sdegno.  
 Signor dolce, amoroso,  
 Alla città, che d'adorarti è vaga,  
 De la tua gran bontà dà qualche segno:  
 Ov'è 'l tuo santo regno,  
 Ivi fonda le mura, ivi l'essalta  
 Sì, che con larga, et alta  
 Misura cresca l'edificio intero.  
 Ivi sarà il bel tempio  
 A te, che schivi ogni superbo, et empio.  
 Allhor del giusto il sacrificio vero,  
 L'offerte, e gli holocausti ti fien cari;  
 E' tori ti porran sopra gli altari.<sup>130</sup>

La canzone, priva di congedo, si articola in cinque stanze costruite su uno schema arcaizzante aBCaBC cDdEfFEGG, analogo al profilo trecentesco AbCABc CDdEFfEGG, tipico della produzione di Nicolò Soldanieri.<sup>131</sup> La progressione strofica traccia un itinerario che conduce il soggetto dal peccato alla redenzione e alla ritrovata armonia con Dio, in cinque fasi che si possono descrivere come la confessione dell'io peccatore (vv. 1-15), la proclamazione della giustizia di Dio (vv. 16-30), la richiesta di perdono (vv. 31-45), il canto del peccatore redento (vv. 46-60) e una chiusa dottrinale sul sacrificio e la vera adorazione (vv. 61-75). Già a questa prima analisi, si comprende come la riorganizzazione tematica dei versetti enfattizzi l'oscillazione dialettica tra soggetto e interlocutore divino, spostando il centro del discorso dall'uno all'altro, in uno scambio che porterà dalla massima distanza al perfetto avvicinamento e che culminerà, con il raggiungimento dell'equilibrio, in una riflessione superiore, trascendente la dimensione individuale. Sul piano linguistico, tale scambio si inverte in un'insistenza alternata su pronomi e aggettivi di prima persona (prima strofe) e di seconda persona (seconda strofe),

<sup>130</sup> Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*, cc. 40r-41v.

<sup>131</sup> REMCI, pp. 213-215.

sempre più fitta a mano a mano che la distanza spirituale tra Dio e il peccatore si accorcia per l'avvicinarsi di quest'ultimo alla mèta (terza e quarta strofe), fino alla scomparsa del soggetto nell'ultima strofe, dove il discorso diventa impersonale, tranne che per alcune aperture al Tu divino. Notevole è l'intensificarsi delle presenze grammaticali dell'io nei momenti iniziali di maggiore angoscia o quando si prospetta il rischio di una ricaduta (vv. 1-11, 31-40, 49-52), a indicare le fasi di più acuta conflittualità interiore e di massima tensione introspettiva. La *fluctuatio* drammatica che contraddistingue la confessione e lo stato di peccato si esprime quindi, in modo complementare, nel ritmo dissonante della prima stanza: lo schema strofico, articolato in una sequenza di 3 + 3 + 9 versi (due piedi e sirma), o di 3 + 3 + 9 (1 + 6 + 2) se isoliamo *concatenatio* e *combinatio*, è sottoposto a una forzatura sia dalla struttura sintattica, perché i tre periodi occupano rispettivamente 5 + 4 + 6 versi, sia dalla disposizione delle unità di riscrittura (i versetti), distribuite in 5 + 4 + 4 + 2 versi; a ciò si aggiunga che l'ultimo versetto della stanza, riscritto nella *combinatio* con un apparente rispetto dello schema, è in realtà il primo emistichio del versetto 6, il quale termina nel primo piede della seconda stanza, creando un legame interstrofico notevole, benché di non immediata evidenza, utile a porre in risalto la contrapposizione tra l'avvilimento del peccato («l mal commesso in tua presenza») e l'eccellenza del giudizio di Dio («tu fido e giusto»). Al progressivo rasserenamento del discorso lirico corrisponde un ritmo via via più levigato nelle strofe successive, dove i tre piani di metro, sintassi e ipotesto sostanzialmente coincidono o, qualora ci siano delle sfasature, convivono senza produrre autentiche frizioni: è il caso, ad esempio, dei vv. 37-42 e 49-57, nei quali uno stesso periodo sintattico racchiude due versetti divisi rispettivamente in  $3\frac{1}{2} + \frac{1}{2}2$  e  $5\frac{1}{2} + \frac{1}{2}3$  versi, con una disomogeneità che non viola, di fatto, la struttura metrica, se non per la presenza degli *enjambement*.

La tensione stilistica e spirituale della prima stanza è corroborata da una trama di riferimenti alla canzone *Se 'l pensier che mi strugge* (Rvf CXXV), testo di straordinaria complessità argomentativa, connotato da una *asperitas* sostanziale che riflette «l'impossibilità di filtrare, attraverso la forma, la durezza del desiderio».<sup>132</sup> L'appello del peccatore alla tautologica pietà di Dio, «conforme» soltanto alla «gran pietà» che non ha eguali (v. 2), cioè a sé stessa, rimodula l'aspirazione del soggetto petrarchesco a veder espresso in una veste retorica corrispondente il forte, intraducibile «pensier» amoroso, ribadendo in questo modo l'inarrivabilità, anche concettuale, della benevolenza divina e la distanza incolmabile che la separa dall'iniquità dell'uomo. Come il desiderio «strugge» l'amante, così anche Dio, in virtù della «pietà», è invocato ripetutamente perché distrugga «tutto 'l mio errore | [...] sì che

<sup>132</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 121. Un'analisi completa della canzone si trova in Praloran, *La canzone di Petrarca*, pp. 110-125.

non sen veggan l'orme» (vv. 4-5): i due rimanti petrarcheschi, il secondo dei quali già in rima con «conforme» (*Rvf* CXXV 3, 7), introducono il tema della deviazione, *in primis* amorosa (l'«errore» di *Rvf* I), come suggerisce la circostanza di composizione del salmo, e quindi geografica, nella canzone *Se 'l pensier che mi strugge*, riletta in chiave ascetico-morale nel testo di Minturno, in cui le «orme» lasciano intuire lo sviamento dall'*iter* spirituale che sarà poi intrapreso nel percorso di pentimento e di salvezza tracciato nella canzone XLIV. La confessione avviene quindi nel solco del «cor lasso» che «riede | col tormentoso fiancho | a partir teco i lor pensier' nascosti» (*Rvf* CXXV 56-58): i «miei noiosi | disir nel core ascosi» (vv. 6-7) sono appunto gli strali pungenti del desiderio che il penitente rende noti a Dio in una confessione liberatoria al pari di quella dell'amante, muovendo il primo passo verso l'uscita dall'isolamento autoinvestigativo e, dunque, verso la comunione che sperimenterà nella condizione di «giusto» (v. 73). Degno di nota è ancora il «puro | cuor di carne, e non duro» alla terza stanza (vv. 38-39), oggetto di preghiera in un momento più avanzato dell'itinerario, che sembra riscrivere *e contrario* «questo mio cor di smalto» di *Rvf* CXXV 31: il miracolo dell'apertura del cuore, della comunicazione tra i due attanti in ragione della loro conformità,<sup>133</sup> trova nell'architetto lirico una difficoltà insormontabile che tuttavia, nella canzone biblica, è superata grazie al tocco prodigioso di Dio che trasforma il cuore di pietra in cuore di carne (il prestito è da *Ez* 36:26), rendendo possibile il travaso del «santo spirto» dal Creatore alla nuova creatura. Di qui, l'investitura apostolica del redento, chiamato ad additare agli sviati «la dritta via | [...] ch'al ciel conduce» (con un richiamo stratificato a *Rvf* LXXII 3 e *If* I 3) e l'effusione «melica», lirico-musicale, che deriva dallo scioglimento del nodo dell'incomunicabilità – «lieta la lingua isnota» (v. 54), con incontro marcato, nello stesso verso, di fine e principio dei versetti 15 e 16 – in seguito al ristabilimento dell'uomo in una soprannaturale condizione di giustizia. La «mente pura e netta» (v. 59) è dunque il sacrificio perfetto da offrire sull'altare, nel rito che sancisce la piena comunione tra Dio e l'uomo, insieme all'«io» (v. 58), segnato da una conflittualità ormai superata, che compare per l'ultima volta al culmine dell'*itinerarium*; ciò che resta è, infine, l'universalità dell'«humil cor contrito» (il sacrificio più alto porto dall'io petrarchesco alla Vergine) e dell'adorazione corale della «città» (v. 65), Gerusalemme e la Chiesa, in cui l'individuo svanisce, abbandonando il moto claustrofobico della ricerca interiore per una «pace» (v. 24) stabile, assoluta.

La finezza della riscrittura minturniana risalta ancor più se posta a confronto con l'analoga canzone di Arnigio, intitolata *Salmo quarto* a marcare l'identità, solo in parte effettiva, con il *Psalmus IIII* riportato di seguito, e pubblicata a pochi anni di distanza nella prima sezione del canzoniere bresciano. I *Salmi penitenziali* ridotti in canzoni mantengono, nel complesso, una ligia osservanza degli assetti

<sup>133</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, pp. 120, 122.

strofici tradizionali, con quattro citazioni di schemi petrarcheschi nei salmi terzo (*Rvf* CCCLIX), quarto (*Rvf* CCLXVIII), quinto (*Rvf* CCCXXIII) e settimo (*Rvf* LXX); la fedeltà al modello sembra dimostrata anche nel profilo più innovativo, quello del *Salmo sesto*, che coniuga una stanza tetrastica affine a una ripresa di ballata grande (il cui riferimento può essere considerato *Rvf* XIV) con un'unica stanza di 17 versi, forgiata, ancora una volta, su *Rvf* CCLXVIII. L'intertestualità formale privilegia, non senza ragione, componimenti luttuosi, venati di pianto, che esprimono il trauma della perdita, come la drammatica canzone delle visioni o il *planctus* per la morte di Laura; quest'ultimo, scelto quale impalcatura del *Salmo quarto*, instaura un sottile gioco allusivo con l'ipotesi biblico, poiché richiama in modo perspicuo la perdita dell'oggetto del desiderio (subita moralmente anche dal Salmista) accentuandone il carattere di svolta necessaria al conseguimento di un supremo amore spirituale. A differenza di Minturno, Arnigio non costruisce la canzone sul Salmo 51 come un *iter* consequenziale, in cui sia possibile riconoscere uno sviluppo tematico e prospettico finalizzato all'incontro tra l'uomo e Dio, ma insiste sull'andamento non lineare della progressione lirica, enfatizzando il ruolo del soggetto e, con esso, l'oscillazione elicoidale che, stanza dopo stanza, porta l'io a ripiegarsi ripetutamente sulla propria iniquità. Dopo la prima strofe, aperta dal «Miserere» – nodo intertestuale profondo tra la preghiera di David e di Petrarca – e dedicata, quasi con funzione di prologo, all'esame del «fallir» che «m'è inanzi a gli occhi [...] ogn'hora» (v. 11), inizia una serie di quattro stanze composte, al loro interno, secondo una parabola ascendente che conduce dall'io peccatore a Dio e alla redenzione. La sequenza di *incipit* ed *explicit* delle strofe risulta di per sé eloquente: «Contra te sol peccai»/«Detto sarai giustissimo e verace» (st. 2, vv. 12, 22); «Ecco, che ne' peccati lordi involto»/«Del saper tuo i secreti alti et profondi» (st. 3, vv. 23, 33); «Spruzza la lepra mia»/«l'ossa mie destrutte [...] (tua mercede) [...] exultin poi con ineffabil gioia» (st. 4, vv. 34, 41, 43-44); «Deh non mi discacciar»/«Che teco io viva con perpetuo nodo» (st. 5, vv. 45, 55). La quinta stanza costituisce il luogo di massimo avvicinamento della curva investigativa al polo della spirale, ovvero alla *mutatio animi* che rappresenta il baricentro dell'intero testo ed è resa esplicita da un intervento amplificante dell'autore:

Deh non mi discacciar: rimira 'l pianto,  
 Che per le gote io verso  
 Chiedendo humilmente a te perdono.  
 Non mi spogliar del tuo Spirito santo,  
 Fattor mio; ma converso  
 A la miseria mia, fammene dono;  
 Che quel poco, ch'io sono,  
 Io son pur tuo, Signor. Quella primiera  
 Gioia mi rendi et vera,



C'haver soleva; et mi conferma in modo,  
 Che teco io viva con perpetuo nodo. (vv. 45-55)<sup>134</sup>

Il passaggio dal «pianto» al «perpetuo nodo», dal pentimento alla comunione eterna, è svolto attraverso uno scambio pronominale insolitamente denso, che sfocia nella dichiarazione chiave, al secondo verso della sirma, «io son pur tuo, Signor». Questo sintagma, parte della causale amplificante, è collocato nel punto di massima tensione ritmica della stanza, nonché della canzone stessa: la sintassi, in via eccezionale, rompe lo steccato metrico grazie a un prolungamento del secondo periodo oltre il duplice confine del secondo piede e della *concatenatio*, fino a occupare il primo verso e mezzo della sirma; l'arresto, marcato, in corrispondenza della cesura prelude a un'ulteriore increspatura, data dall'*enjambement* anaforico tra il secondo emistichio del v. 52 e il settenario seguente («Quella primiera | gioia»). Il risultato è dunque una struttura sintattica del tipo  $3 + 4\frac{1}{2} + \frac{1}{2}3$ , disomogenea rispetto allo schema metrico  $3 + 3 + 5 (1 + 2 + 2)$ . La riscrittura dell'ipotesto, solidale con la sintassi, presenta alcune anomalie notevoli, tra cui non andrà trascurata l'omissione integrale di due versetti (51:9-10) e l'inserimento mirato dell'ampliamento originale ai vv. 51-52, che diviene, con una sorta di paradosso, il fulcro semantico di tutta la trasposizione; il rapporto tra metro e fonte si può dunque riassumere nella sequenza  $0 + 0 + 7\frac{1}{2} + \frac{1}{2}3$ , che trova un riscontro "in negativo", per l'assenza di versetti tradotti, nel solo congedo. Nelle stanze successive alla *renovatio*, quando il penitente è ormai trasformato nel cantore-apostolo, l'andamento oscillatorio è abbandonato in favore delle celebrazioni di lode e di sacrificio. La persona del soggetto, declinata in senso autoriale, è però destinata a riemergere nell'invio, dove lo scambio interlocutorio con Dio è mediato dal dialogo metatestuale con la canzone, ispirato al congedo della stessa *Che debb'io far? che mi consigli Amore?* (*Rvf* CCLXVIII): la parodia dell'esordio «Fuggi 'l sereno e 'l verde», trasformato in «Fuggi 'l Mondo et sue frodi» (v. 89), è il primo atto di un rovesciamento dell'ipotesto che strappa alla canzone la «veste negra» della «vedova sconsolata» per vestirla con i panni gioiosi della sposa innamorata di Dio; il trasporto nuovo, frutto del pentimento e del pianto, può essere così declamato con un lessico amoroso che, almeno nella circostanza del lutto, era interdetto a Petrarca, ma che ora è riguadagnato in una sfera di superiore purezza: «Et vatti inanzi al mio Signor' et Dio; | et dilli; che lui sol' amo et desio» (vv. 92-93).

Il confronto con il modello petrarchesco assume movenze più fluide nella produzione di Fiamma, in particolare nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*, dove la canzone tradizionale è rivisitata all'insegna di una *variatio* che avviene spesso in rapporto dialettico con altre forme come la canzone-ode o, in un caso unico,

<sup>134</sup> Arnigio, *I sette salmi della penitentia*, cc. 7v-8r.

l'ottava. La solennità esclusiva riconosciuta al metro da Minturno e da Arnigio, esaltata dalla struttura di canzonieri bipartiti che accentuano, se non l'opposizione, almeno la separazione tra canzone e altri metri, lascia il posto nel libro di Fiamma (ma pure, in scala, nella *Parafrasi* adespota del 1571) a un ideale di «leggiadra gravità» che prevede una riflessione integrata sulle forme e che si esprime spesso in una modalità di riscrittura affine alla “variazione sul tema”, fedele nel riprodurre gli elementi semantici portanti dell'ipotesto biblico, ma libera nella *dispositio* e attenta al perseguimento della musicalità del dettato. I testi che si possono ricondurre con sicurezza al paradigma della canzone sono, in entrambe le *Parafrasi*, non più di dieci; metà di questi riproducono schemi petrarcheschi, i quali però non sono mai proposti senza contaminazioni o variazioni intrastrofiche del profilo. La più amata sembra l'orditura di *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf* CXXXVI), riprodotta nel *Salmo XVIII* con una nuova *combinatio* endecasillabica e nel *Salmo XXXII*, dove la variazione interessa le prime due stanze, prive del settenario di *concatenatio*; un procedimento analogo si incontra nei salmi *XL* (*Rvf* XXXVII) e *CXLVIII* (*Rvf* CXXV), mentre il *Salmo XXIV* ricalca, con alcune varianti, lo schema di *Rvf* CCCLIX. In linea con le più recenti tendenze di alleggerimento del profilo strofico – e, talvolta, al limite della stessa definizione di canzone – sono invece i restanti schemi, tra cui andranno ricordati almeno quelli tetrastici dei salmi *XIX* e *XXXIII*, affini alla canzone *Pien d'amoroso ardor mi struggo et sfaccio* di Domenico Venier<sup>135</sup> e, soprattutto, alla bembiana *Non si vedrà giamai stanca né satia* di Asolani II vi,<sup>136</sup> oltre alla stanza ottonaria del *Salmo XXIX*, che riprende un modulo dell'*Arcadia* di Sannazaro (*Fillida mia, più che i ligustri bianca*, II 101-132),<sup>137</sup> indubbio modello di *levitas*. Di notevole interesse per il confronto contestuale con l'ottava è dunque il *Salmo IX*, diviso in due parti: la prima, parafrasata in forma di canzone a stanza ottastica, con congedo ternario; la seconda, in ottave. La strofe ABABccDD – impiegata da Alessandro Citolini nel 1565 –<sup>138</sup> corrisponde quasi perfettamente alla struttura dell'ottava, della quale riprende il procedimento a rime alternate nei primi quattro endecasillabi (descrivibili, in linea ideale, come una fronte defunzionalizzata) e il distico di chiusura nella *combinatio*; l'elemento di difformità è quindi offerto dalla coppia di settenari, utile a introdurre una diversa sequenza rimica, volta a doppiare il finale a rime bacciate, e l'alternanza nella misura versale tipica della forma lirica.

La peculiare declinazione dolce-grave dell'elemento melico, che unisce la solennità di senso alla piacevolezza melodica della veste lirica, risalta con particolare evidenza nel *Salmo XXXII*, definito nelle *Annotationi* come una «topica» o un «epilo-

<sup>135</sup> REMCI, p. 61.

<sup>136</sup> REMCI, pp. 72-73.

<sup>137</sup> REMCI, p. 75.

<sup>138</sup> REMCI, p. 73.

go di tutti l'altri Salmi», utile a raccogliere i nove luoghi principali che costituiscono «perpetua materia di lodar Dio». <sup>139</sup> Il commento ospita una sezione dottrinale dove sono elencati e illustrati i *topoi*, citati nel latino autorevole della *Vulgata*, a seguito di un'ampia digressione sulle qualità taumaturgiche e suasive della musica; il posto d'onore è assegnato naturalmente a David, «Poeta Santissimo» ed «eccellentissimo nell'arte del suonare», il quale seppe coniugare la parola col canto e «volle sempre che si cantasse inanzi all'arca con molte voci, e con molti suoni». <sup>140</sup> La *variatio* stilistica riprodotta nel salterio italiano – non solo nell'ambito della canzone, ma nel complesso delle forme – rispecchia dunque il tratto fondamentale della lode davidica, attualizzato in un caleidoscopio di riprese e reinvenzioni volte a interpretare la «leggiadria» melica nel senso della fluidità. Tale fluidità si estende necessariamente anche al ritmo della riscrittura, con una convergenza forse non del tutto fortuita tra zone di sperimentazione metrica e momenti di maggiore libertà traspositiva. La canzone di parafrasi del *Salmo XXXII* prevede, nelle prime due stanze, una deviazione in apparenza minima, ma in realtà importante, dallo schema di *Rvf CXXVI* con la soppressione del verso di *concatenatio*; in questa sezione, a differenza delle strofe seguenti, il rapporto tra metro e sintassi è del tutto lineare, mentre la disposizione interna dei versetti risponde a un ordine non regolato, quasi una rielaborazione centonaria dell'ipotesto, descrivibile come una “cadenza”, un virtuosismo compositivo non vincolato a schemi, consono al tema d'esordio (i «nuovi salmi, e nuovi canti» del v. 6), che funge da contrappeso leggiadro alla gravità sapienziale del testo. Esempio è la strofe iniziale, dove non compaiono *topoi* (concentrati nelle sei stanze successive), ma in cui sono compendiate i primi cinque versetti con valore di prologo o, ancora in termini musicali, di *ouverture*:

Prendete il plettro d'oro,  
 Purgati spirti chiari,  
 De le leggi gradite in Cielo amanti.  
 Con suon alto, e canoro,  
 Con dolci accenti rari

<sup>139</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 177. I luoghi elencati, nove come le Muse, sono la fedeltà e la veracità delle promesse divine, la misericordia e la giustizia di Dio, l'onnipotenza (la «forza infinita»), il governo, la sapienza, il modo che Dio usa per «giovare», la provvidenza, la grazia e, infine, la gloria dei redenti dopo la morte.

<sup>140</sup> «David non solamente ha voluto suonare, e cantare, ma una delle cose, nelle quali egli pose estrema cura, fu questa. Volle sempre che si cantasse inanzi all'arca con molte voci, e con molti suoni: et ordinò per questo ufficio molti maestri, e molti cuori, con tanto ordine, e con tanta magnificentia, che non spese forse tanto oro ne gli esserciti, per difender i regni, quanto in cantori, a fine, che i popoli più volentieri s'occupassero nel divin culto» (Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 176).

Fate udir nuovi salmi, e nuovi canti,  
 Non sia la lira muta,  
 Non la sonora tromba  
 Qual più tuona, e rimbomba,  
 Non la citara grave, o l'arpa acuta,  
 Ch'a quei, c'hanno il cor pio,  
 Gli alti honor si convien cantar di Dio.<sup>141</sup>

La limpidezza del verso è il risultato di una trama fonica cesellata su una varietà di allitterazioni e altre figure di suono che riproducono la grandiosa polifonia della lode davidica: la dolcezza delle liquide si alterna alla sonorità cupa, talvolta onomatopeica, delle nasali e delle vocali velari, in un preludio solenne che anticipa con un movimento del tutto musicale lo sviluppo dottrinale del salmo. La libertà combinatoria della *dispositio*, comune alla seconda stanza, diminuirà quindi in misura considerevole nelle strofe successive, accomunate dal rispetto dello schema petrarchesco; la perturbazione del ritmo riguarderà, semmai, il rapporto tra metro e sintassi – un picco è raggiunto tra la *combinatio* della quinta stanza e il primo piede della sesta, con la dislocazione della coordinata avversativa dopo la pausa interstrofica («Né può veloce corso | D'alcun destrier salvar altrui co 'l corso; || Ma il tuo favor celeste», vv. 64-66) – mentre la riscrittura dei versetti seguirà un andamento per lo più ordinato, consequenziale, in accordo con la procedura tradizionale.

La fluidità classicista di Fiamma, ottenuta con solidi strumenti stilistici e retorici che non prescindono mai dall'attenzione filologica per l'ipotesto, cederà il passo, quasi negli stessi anni, a una diversa lezione di fluidità "patetica" nelle *Lagrima penitentiali* di Germano Vecchi. La definizione di «lagrime», allusiva a un fortunato filone postridentino inaugurato dal poemetto tansilliano, denuncia una nuova interpretazione della canzone, intesa non soltanto come genere metrico, ma come tipologia di scrittura devozionale in cui il *mélòs* archetipico della forma si specializza nel senso della *raucedo* o, meglio ancora, di un *pathos* lacrimoso che leviga le asperità della ricerca umanistica diretta alle *fluctuationes* e ai recessi della coscienza e della volontà in un flusso meditativo concentrato sul sentimento del peccato e della pietà divina. Le nitide geometrie della linearità etica e della spirale introspettiva sbiadiscono ulteriormente, al pari della tensione dialogica tra soggetto e Dio nonché, sul piano concreto della riscrittura, del confronto aperto con la fonte biblica e dell'elaborazione ritmica; lo stesso modello petrarchesco agisce soprattutto in singole tessere linguistiche ed è presente, talvolta con minime variazioni, in sei dei sette schemi di canzone: tra di essi, ritornano i profili di *Rvf* CXXVI e CCLXVIII, accanto a quelli di *Rvf* CXXIX, CCCLIX e delle *cantilenae oculorum* (*Rvf* LXXI-LXXIII). La *Lagrima quarta* è l'unico testo il cui schema abbAccAddAeE (AbbAcc)

<sup>141</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 174.

si distanzia dall'assetto canonico, originando una stanza indivisa scomponibile, secondo la suggestione del congedo, in due moduli esastici che richiamano, per la clausola a rima baciata, la struttura della sesta rima, tipico metro del repertorio laudistico medievale. La riscrittura del Salmo 51 si svolge come un'intima meditazione del soggetto sulla «pietà» e sull'«amore» di Dio (st. 1-3), destinata a sfociare nella richiesta di perdono (st. 4), subito esaudita (st. 5), e quindi in una più vasta riflessione sul cuore: quest'ultimo appare riscaldato dall'amore divino (st. 6) e riempito di una gioia che aspira, in una serie di esclamative, a sciogliersi nel canto; tale proposito è espresso, però, in forma desiderativa, non affermativa («O come la tua gloria | Con eterna memoria | Fra mille lingue risuonar farei», vv. 80-82), con l'aggiunta di una sfumatura patetica (st. 7); infine, nell'ultima stanza, l'offerta sacrificale del cuore sancisce la spoliazione della carne e la *mutatio vitae* («Et rinovar la vita | Haggio disposto», vv. 95-96), mentre il congedo rende noti le «lagrime amare» e il «sospirare» (vv. 98-99) che hanno accompagnato la scrittura della canzone. L'orditura tematica va dunque incontro a un'estrema semplificazione, allo scopo di offrire un distillato penitenziale del testo davidico, senza eludere tuttavia l'agone autoriale col modello: la «lagrima» è introdotta, infatti, dall'indicazione «[David] raccolti in se medesimo i pensieri; sciolse la lingua in questi accenti», a mostrare che i versi volgari “imitano” fedelmente la voce del Salmista, evitando un pericoloso confronto con la lettera biblica. Il riferimento ai «pensieri» sembra racchiudere inoltre una preziosa chiave di lettura, che rinvia all'esercizio della meditazione e trova immediato riscontro nella prima stanza:

Quando penso talhora  
 Al viver mio passato,  
 Al mal'oprar usato;  
 Trema il mio core, e 'l volto si scolora:  
 Et da sì gran tormento  
 Tutto strugger mi sento;  
 Che via più d'ogni mal grave m'accora:  
 Et mi conduce a tale  
 Questo pensier mortale;  
 Che mi trahe quasi d'ogni speme fuora:  
 Se non che poi ripenso  
 De l'alta tua pietà l'amore immenso.<sup>142</sup>

La coincidenza tra unità metrica e sintattica, costante in quasi tutto il testo – a eccezione della settima strofe, più concitata per l'andamento esclamativo e scandita

<sup>142</sup> Vecchi, *Lagrime penitenziali*, cc. C4v-D1r.

in due periodi –, toglie ulteriore mordente al ritmo che risulta già indebolito dai tenui riferimenti all'ipotesto, spesso poco riconoscibili o comunque sottoposti a rimaneggiamenti considerevoli. In questo esordio, l'unico richiamo scritturale è quello alla misericordia divina al v. 12, che rimodula l'*incipit* «Miserere» al termine di una sequenza amplificante dedicata al ricordo del peccato: gli effetti di questa rammemorazione sono descritti nei termini propri della fisiopatologia amorosa (il tremore del cuore, lo scolorare del viso, lo struggimento, il «pensier mortale») e delineano un ritratto del soggetto che rimane, nella sostanza, esterno, muto rispetto ai processi di autoindagine, poiché mirato a suscitare la compassione del lettore per la via del sentimento, prescindendo dallo scandaglio dei moti profondi del cuore.

Alle periferie di questa ricerca stilistica si collocano, infine, episodi quali le due canzoni pamphlettistiche di Giorgio Colonna, ispirate a un petrarchismo convenzionale e composte per finalità encomiastico-politiche distanti da un'autentica riflessione sull'*ars*, e il Salterio di Giulio Cesare Pascali, che rappresenta un caso singolare di traduzione lirica a sfondo devozionale, estranea al dibattito petrarchista. Nei *Sacri salmi di Davide*, la canzone è il metro preponderante, comune a 127 testi, e mostra una fisionomia variegata, conforme solo di rado al modello petrarchesco (tra gli schemi riprodotti con maggiore aderenza, andranno ricordati almeno *Rvf* CXXVI, CXXIX, CCCLIX, CCCLX), la cui norma di fondo non coincide, il più delle volte, con l'adozione di architesti specifici, bensì con la volontà di forgiare profili strofici adatti alla resa dei singoli testi, ricorrendo a un'abilità acquisita, a un mestiere che, lungi dall'interrogarsi sulle dinamiche del codice poetico, permette di risolvere con economia le diverse esigenze traduttive nel solco delle modalità liriche colte. L'interesse primario per la resa dell'originale ebraico, evidente nella numerazione marginale che accompagna lo sviluppo strofico, si riflette anche sull'orchestrazione del ritmo, ingessato nella convergenza pedissequa dei tre livelli di metro, sintassi e ipotesto, in un esercizio dottrinale inteso a rilevare gli snodi logici del discorso, senza far interferire con il tracciato "sismico" della fonte una propria, distinta vibrazione. Ecco, ad esempio, la prima stanza del *Salmo LI*, articolata in due periodi sintattici corrispondenti a fronte e sirma (4 + 7) e a un totale di tre versetti (4 + 3 + 4):

Miserere di me per tua bontade,	1
O Dio tutto clemente;	
Per la tua gran pietade,	
Le mie colpe cancella humanamente.	
Ben ben da la presente	2
Iniquità mi lava, et da sì brutto	
Peccato hora mi monda;	
Ch'io riconosco altutto	3
Gli empì delitti, onde mia vita abonda;	

E 'l cieco mio fallire  
M'è sempre innanti a mio grave martire.<sup>143</sup>

La rigidità della traduzione avrebbe potuto, del resto, trovare un compenso nell'eventuale esecuzione canora e musicale dei salmi, prevista dalla liturgia calvinista sia in contesti ecclesiastici che domestici (ma non provata in questo caso da fonti documentarie), fornendo un complemento extra-poetico in grado di attualizzare nella sfera liturgica il portato melico della forma.<sup>144</sup>

### 3.2.1.2. *La sestina.*

Lo sviluppo aperto, per molti aspetti libero, della canzone si chiude, nella forma derivata della sestina, in una struttura combinatoria complessa, «fondata su un principio non variato di ricorrenza» e dotata di un carattere ludico, ingegnoso, connesso al valore semantico della singola parola-rima la quale, nel «gioco caleidoscopico del ruotare», si comporta come «un perno multicolore che mostra alla luce una faccia alla volta».<sup>145</sup> Questa proprietà irradiante è consentita, almeno nel modello petrarchesco, da una «stabilità intonativa» dovuta alla gestione non inaricante della sintassi, che permette di concentrare le principali oscillazioni di senso all'interno delle parole-rima, giungendo a problematizzarne il carattere oggettivo di elementi cardine della *retrogradatio cruciata* per trasformarle in un luogo privilegiato dell'emanazione soggettiva.<sup>146</sup> La difficoltà compositiva e la scarsa duttilità del metro giustificano ampiamente la sua esigua fortuna nell'ambito delle traduzioni dei *Salmi*; tanto più eccezionali risultano, dunque, le versioni di Fiamma e Pascali, intese a offrire un saggio di abilità traduttiva o a produrre una riscrittura elevata di particolare gravità.

Nell'esordio delle *Annotationi* al *Salmo XXV*, Fiamma rivendica il primato – insidiato sul piano cronologico dagli otto salmi di Antonio Agostino Torti, ma indiscusso sotto il profilo teorico –<sup>147</sup> di aver trasposto in sestina «i concetti d'un

<sup>143</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davide*, pp. 131-132. Nell'edizione cinquecentesca la numerazione marginale richiama il versetto ebraico corrispondente.

<sup>144</sup> Sull'ipotesi di un mancato corredo musicale dei *Salmi* di Pascali e relativa bibliografia, cfr. Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali*, pp. 298-299.

<sup>145</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 16.

<sup>146</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 17.

<sup>147</sup> Gli otto salmi in forma di sestina di Antonio Agostino Torti veronese, autore quasi del tutto oscuro, sono editi nel *Libro secondo delle rime spirituali* (Venezia, Al Segno della Speranza, 1550); su questi testi, si veda Fadini, *I primi due Libri delle rime spirituali*. È difficile stabilire con certezza se Fiamma non conoscesse i testi di Torti, pubblicati quasi vent'anni prima rispetto alla presunta ideazione della *Parafrasi poetica sopra Salmi*, o se piuttosto li



tanto, e sì gran Poeta»; egli invita quindi i suoi possibili detrattori a verificare l'effettiva necessità della resa, ottenuta senza l'impiego di «riempiture, o, come dicono i Toscani, borra».<sup>148</sup> La ricerca di aderenza alla «lettera» – nel complesso riuscita, seppur nei limiti di una struttura formale assai vincolata e della tipologia parafrastica prescelta – implica un approccio per molti aspetti opposto alla “fluidità” dimostrata nelle zone più innovative delle canzoni: il ritmo della riscrittura assume infatti un andamento stabile, tanto che i versetti sono trasposti in modo consequenziale, in periodi sintattici la cui conclusione coincide sempre con l'estremità del verso. Alcune increspature secondarie si possono semmai rilevare considerando la micro-segmentazione impressa dagli emistichi dei versetti biblici in relazione alle pause sintattiche secondarie e all'unità metrica minima del verso, come accade nella prima stanza:

Signor, ne l'aspra, e perigliosa guerra,  
 Onde m'assalta l'inimica forza,  
 La mia difesa prendi: perché 'l core  
 Armai di fede, e pura è la mia vita.  
 Io non temo gli assalti in questo tempo.  
 Tanto del tuo favor si fida l'alma.<sup>149</sup>

I vv. 1-4, che ospitano un periodo e un versetto perfettamente congruenti, racchiudono in realtà una lieve sfasatura tra unità versali da un lato e sotto-unità sintattiche e di riscrittura dall'altro: la deviazione è dovuta alla doppia “cesura” sintattica e ipotestuale dopo «prendi» (la pausa interpuntiva e la divisione tra primo e secondo emistichio biblico), il cui esito è quello di scandire la compatta struttura di 4 versi nella sequenza, appena marcata, di  $2\frac{1}{2} + \frac{1}{2}1$  endecasillabi. Ciò che importa indagare è però soprattutto lo sviluppo tematico delle stanze, le quali

abbia ignorati pretestuosamente. Il contesto teorico della ripresa di Fiamma è tuttavia una garanzia sufficiente della sua originalità: l'impiego della sestina non ha, infatti, un carattere occasionale, ma si inserisce in un progetto articolato di ripensamento del canone lirico, il cui esito è un libro organico, dalla forte coesione strutturale.

<sup>148</sup> Riportiamo di seguito l'intero passo: «Prima, ch'io venga a discorrere sopra i misteri di questo Salmo, e notar quelle cose, che sono di maggior considerazione d'intorno a' sensi, voglio dar conto della frasi; o de' modi, ch'io ho usato ne' miei versi: a fine, che qualche persona nel primo incontro non si desse a credere, che l'havermi obligato a trapportar [*sic*] i concetti d'un tanto, e sì gran Poeta d'una in un'altra lingua in una Sestina, (cosa non fatta ancor mai d'alcuno altro, ch'io sappia) m'habbi constretto, a partirmi dalla lettera, o fargli alcuna maniera di forza, o di stiramento, o ch'io v'habbia poste per dentro riempiture, o, come dicono i Toscani, borra» (Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 131).

<sup>149</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 130.

si comportano come quadri singoli, ma collegati l'uno all'altro, di una progressione elicoidale che conduce dalla confessione iniziale di purezza e di fiducia del credente a Dio (st. 1) al confronto diretto, quasi una psicomachia, tra soggetto lirico e Dio (stt. 2-3), per giungere allo scontro violento con gli empi e al successivo sacrificio di ringraziamento (st. 4), fino alla celebrazione canora delle gesta divine (st. 5) e alla nuova protesta di integrità dell'io, che invoca la clemenza di Dio (st. 6) e conclude, in una sorta di epifonema, con l'abbandono di ogni conflittualità per affermare la sua certezza nel sostegno divino (congedo). Il perno di questo avanzamento è costituito dalla parola-rima *guerra*, vocabolo petrarchesco non usato come rimante nelle sestine dei *Fragmenta*, in cui si inverte la rotazione semantica più rilevante: il termine è riferito, con un'esplorazione esaustiva di tutte le possibilità combinatorie, al movimento ostile degli empi contro il soggetto (st. 1), al moto interno dell'io peccatore contro Dio (st. 2), all'ostilità degli empi verso Dio (st. 3), alla «pietosa guerra» dell'io contro i nemici (st. 4), alla guerra di Dio contro gli empi (st. 5), alla temuta ira di Dio contro l'io peccatore (st. 6) e, infine, alla «mia guerra» che, con un movimento speculare a quello della prima stanza, riporta il conflitto alla sfera soggettiva e lo contrappone, nel medesimo verso, alla divina «tua forza». Un'altra parola-rima di movimento, legata a *guerra* e ripresa dalla sestina *Rvf CCXXXIX*, è quindi *forza*, anch'essa attribuita alternativamente agli empi (stt. 1, 3), a Dio (stt. 2, 6, congedo) e al soggetto (stt. 4-5). Il terzo rimante attinente allo scambio relazionale tra soggetto e agenti esterni è infine *tempo*, anch'esso in rima nella sestina «morale» *Rvf CXLII*<sup>150</sup> e qui riferito alla guerra (st. 1), usato con valore assoluto (stt. 2, 4-5, congedo) e rivolto ai nemici (stt. 3, 6). L'oscillazione referenziale di questi rimanti non è condivisa, invece, dalle restanti parole-rima: *core*, *vita* (citata dall'altra sestina «morale» *Rvf LXXX*) e *alma* (tratta ancora da *Rvf CCXXXIX*). Questi termini, pertinenti all'interiorità del soggetto, sono connotati da una maggiore stabilità, poiché riguardano costantemente l'io e, in un caso unico, gli empi («che di vil cura han piena l'alma», v. 33). La contrapposizione delle due triadi semantiche non esclude, del resto, un raggruppamento complementare per coppie omogenee, di tipo metonimico, che isolano i temi dello scontro, della temporalità e della dimensione interiore dell'uomo: *guerra-forza*, *tempo-vita*, *core-alma*. Il dialogo con Petrarca avviene dunque non solo attraverso la citazione diretta di termini chiave nella trama concettuale dei *Fragmenta* (con l'introduzione di due parole-rima innovative rispetto alle sestine dell'architetto) o mediante il rispetto dell'*usus*, normato dai teorici cinquecenteschi, di scegliere come rimanti soltanto sostantivi bisillabi piani, ma anche nella ricerca di piegare la struttura immanente della sestina, contrassegnata da un fattore di ripetizione ossessiva, e quindi senza autentiche possibilità di sviluppo, a una diversa distensione tematica.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Comboni, *La fortuna delle sestine*, p. 78.

<sup>151</sup> Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*, pp. 83-84.

Alquanto distante dall'agone poetico di Fiamma, nonché animata da specifiche finalità pastorali, è la posizione di Pascali che traduce il Salmo 119 in una "corona" di 22 sestine, una per ogni «ottonario» o gruppo alfabetico di otto versetti. A differenza del predicatore veneziano, l'autore non pretende di eliminare il ricorso a "zeppa" amplificanti, ma ambisce anzitutto, in sintonia con le posizioni bembiane di *Prose* II XII,<sup>152</sup> a proporre una trasposizione del salmo «sopra tutti gli altri [...] gravissimo et dignissimo» nel metro «più grave et degno [...] di tutte altre sorti di Canzoni»,<sup>153</sup> col proposito di ricucire lo scollamento inevitabile tra questa versione amplificata e la lezione originale in una più fedele traduzione in terza rima. Per comprendere la diversità di approccio nelle due riscritture, basti porre a confronto le due strofe incipitarie, relative al primo versetto:

O d'ogni parte, in ogni loco, et tempo  
 Color beati, che sincero il corso  
 Fan di nostra mortal penosa vita!  
 Di GIOVA, eterno gran Signor et Dio,  
 Seguend'ognihor d'un puro affetto et core  
 La vital, sacra e inviolabil LEGGE.<sup>154</sup>

O Beati color, ch'entieri fanno  
 Il camin di lor vita, et la superna  
 Legge di GIOVA ognihor seguendo vanno!<sup>155</sup>

<sup>152</sup> «Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa parte è quello delle sestine, in quanto meravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variandonegli. Senza che il fornire le rime sempre con quelle medesime voci genera dignità e grandezza; quasi pensiamo, sdegnando la mendicazione delle rime in altre voci, con quelle voci, che una volta prese si sono per noi, alteramente perseverando lo incominciato lavoro menare a fine. Le quali parti di gravità, perché fossero con alcuna piacevolezza mescolate, ordinò colui che primieramente a questa maniera di versi diede forma, che dove le stanze si toccano nella fine dell'una e incominciamento dell'altra, la rima fosse vicina in due versi. Ma questa medesima piacevolezza tuttavia è grave; in quanto il riposo che alla fine di ciascuna stanza è richiesto, prima che all'altra si passi, framette tra la continuata rima alquanto spazio, e men vicina ne la fa essere, che se ella in una stanza medesima si continuasse. Rendono adunque, come io dissi, le più lontane rime il suono e l'armonia più grave, posto nondimeno tuttavolta che convenevole tempo alla ripetizione delle rime si dia» (Bembo, *Prose della volgar lingua*, pp. 154-155).

<sup>153</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, p. 357.

<sup>154</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, p. 324.

<sup>155</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*, p. 358.

La difficoltà traduttiva è così aggirata attraverso una soluzione stilistica che, senza celare i limiti delle potenzialità poetiche di Pascali, acquista un valore aggiunto, configurando la doppia riscrittura come un segnale di eccellenza del testo. Il grande distacco con Fiamma si coglie, d'altronde, anche nella rigida gestione del ritmo, che risulta invariata in tutte le forme metriche. In questo caso andrà rilevata, accanto alla tendenziale convergenza di periodo sintattico e unità ipotestuale, l'alternanza di stanze che contengono uno o due versetti, diversamente da quanto accade nella terzine, in cui si verifica una coincidenza esatta tra unità strofica e unità di riscrittura. Anche la scelta delle parole-rima, pur iscrivendosi in gran parte nei territori lessicali dei *Fragmenta*, risponde talvolta alla necessità contestuale di evidenziare determinati contenuti spirituali. Si consideri, a titolo di esempio, la serie rimica della già citata sestina iniziale: ai rimanti petrarcheschi *tempo, corso, vita, Dio, core* – i primi tre ripresi da altrettante sestine (*Rvf* CXLII, CCXIV, LXXX) –, si unisce la parola-rima *Legge*, termine chiave nella trama compositiva del salmo, che ricorre, come precisa l'autore nell'argomento, in quasi tutti i versetti.

### 3.2.1.3. *La ballata.*

La marginalità stilistica della ballata, evidente fin dalla produzione dantesca e dalla successiva selezione di Petrarca,<sup>156</sup> si riflette nel suo mancato riuso da parte dei versificatori di salmi, a eccezione (si direbbe non casuale) del periferico Pascali. L'inclusione nel Salterio ginevrino di due ballate mezzane risponde anzitutto al desiderio dell'autore di antologizzare le principali forme della poesia italiana, secondo un gusto che può risultare non pienamente aggiornato, ma che si dimostra comunque aperto a sperimentazioni non banali, realizzate in schemi ritornellati di nuovo conio influenzati dalla tipologia della ballata.

I salmi XV e CXXIII sono tradotti in forma di ballata «vestita» o pluristrofica, secondo l'indicazione terminologica di matrice bembiana<sup>157</sup> contenuta nell'argomento del primo testo, e presentano schemi abbastanza anomali, benché derivati

<sup>156</sup> Si ricordi quanto osserva Ignazio Baldelli nella voce «ballata» dell'*Enciclopedia dantesca*: «Fra il concentrato lirico del sonetto, rapido di toni e di armonie, e la canzone con le sue pressoché infinite possibilità di variazioni melodiche, la ballata doveva avere agli occhi di D., con la sua ripresa, qualcosa di troppo facilmente cantabile (e il Petrarca, che appare anche in questo particolare il continuatore di D. lirico, doveva similmente sentire)» (Baldelli-Monterosio, *Ballata*, p. 503). Sul tema, si vedano almeno le osservazioni di Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, pp. 85-91, 219-242.

<sup>157</sup> Cfr. *Prose* II XI: «Il medesimo di quelle canzoni, che ballate si chiamano, si può dire, le quali quando erano di più d'una stanza, vestite si chiamavano, e non vestite quando erano d'una sola; sí come se ne leggono alquante nel Petrarca, fatte e all'una guisa e all'altra» (Bembo, *Prose della volgar lingua*, p. 153).

con tutta probabilità da modelli petrarcheschi. La struttura XYY aBaBBccYY XYY del *Salmo XV* si può intendere come un'evoluzione dello schema XYY AbAbByY di *Rvf LIX* o, in alternativa, di quello XYY ABABBY di *Rvf LV*, dai quali si allontana non solo per la variazione complessiva della formula sillabica, ma soprattutto per la volta BccYY, "rinterzata" da una coppia di settenari. In modo analogo, lo schema xYY ABbcACCYY del *Salmo CXXXIII* prenderebbe le mosse dal profilo xYY AbCBaCcYY di *Rvf CCCXXIV*, dando vita a una strofe suddivisibile, idealmente, in tre mutazioni (AB bc AC) e volta (CYY). Sul piano dell'organizzazione tematica, il genere risulta assai congeniale a Pascali, perché gli consente di rilevare in modo efficace le partizioni argomentative dei testi, pur senza deviare da una fondamentale staticità. Il *Salmo XV* traccia un percorso dialogico circolare, aperto nella ripresa dagli interrogativi del soggetto e concluso, nella replicazione, da una serrata, quasi identica "risposta per le rime" da parte di Dio; lo scambio drammatico è intervallato da due stanze che elencano con un tono impersonale, di tipo gnomico, le qualità dell'uomo retto, indicendo una sorta di *climax* che non conduce però a un'autentica progressione, quanto piuttosto alla conferma di contenuti impliciti nelle domande retoriche della ripresa. La simmetria dei contenuti è rispecchiata dalla distribuzione speculare dei versetti, uno soltanto per ripresa e replicazione, due per ciascuna stanza. Un'orchestrazione oppositiva distingue invece il *Salmo CXXXIII*, giocato sul contrasto fra l'espressione della fede positiva, universale dell'io nella ripresa e la riflessione su una sofferenza condivisa da tutto il consesso umano, condotta nelle due strofe in prima persona plurale.

Gli episodi formali più singolari sono costituiti da due schemi originali impiegati nei salmi *CXXXVI* e *CL*, caratterizzati dalla ripetizione di un «verso intercalare» simile a un ritornello al termine di ogni strofa. La particolare necessità traduttiva di riprodurre un segmento testuale identico lungo l'intero tracciato strofico è risolta con un apporto innovativo che, nel primo caso, induce a coniugare la formula della terzina incatenata "minore" con una coppia versale composta da un settenario e un endecasillabo a rima baciata: il risultato è una serie di strofe pentastiche del tipo abaxX bcbxX..., in cui l'elemento invariato «Perché la gran pietade | Sua stabil dura in sempiterna etade» corrisponde al secondo emistichio di ogni versetto. Nel *Salmo CL*, lo schema si compone di un distico di settenari a rima baciata, seguiti dall'endecasillabo di *refrain* «L'eterno, il magno, il sommo Dio lodate» (aaX bbX...); la segmentazione strofica isola i singoli emistichi biblici, trasponendo l'intercalare ebraico *Hallelù EU/Hallelùhû* («Lodate Dio»/«Lodate lo») non più all'inizio, ma a conclusione di ogni metà versetto: tale espediente sembra risentire in modo specifico della conformazione della volta di ballata, che avrebbe potuto suggerire al traduttore una leggera, ma significativa libertà nella *dispositio* rispetto al testo fonte.

### 3.2.1.4. *Il sonetto.*

Unica tra le forme liriche a possedere insieme rigore spazio-temporale e una salda struttura argomentativa, sintetica e tematicamente orientata, il sonetto rappresenta, a partire da Petrarca, il tipo più emblematico del *fragmentum*, nel quale la parabola discorsiva si condensa in un unico movimento, coincidente «con un *punctum temporis* che fissa, in qualche modo “a posteriori”, una situazione» in un circuito logico chiuso e coeso.<sup>158</sup> Se da un’angolatura generale è facile intuire come questa puntualità si adatti perfettamente all’esigenza di riprodurre “in breve”, dunque in maniera incisiva ed efficace anche sotto il profilo mnemonico-didascalico, una singola *mica* scritturale (si ricordino, a tale proposito, le numerose parabole compendiate nei sonetti minturniani), si comprende al contempo come la necessità di riprodurre ampie arcate tematiche abbia potuto scoraggiare l’adozione di questo metro da parte degli autori di salmi. D’altronde, la paradigmaticità del sonetto come genere cardine nell’affermazione, e quindi nel ripensamento, del canone lirico avrà almeno in parte contribuito all’ostracizzazione della forma in raccolte poetiche che intendono proporre un’alternativa radicale al petrarchismo bembiano: il primo recupero, assai controllato, avverrà solo nella *Parafrasi poetica sopra Salmi* di Fiamma, dove il *Salmo XXXVIII* è trasposto in «tre sonetti fratelli». La continuità con l’architetto petrarchesco, garantita dalla citazione esplicita della corona di *Rvf* XLI-XLIII, è data anche dall’inserimento dei sonetti nel contesto di un libro polimetrico, in cui le proporzioni numeriche tra le forme sono del tutto alterate, ma che in ogni caso riproduce, nell’alternanza dei metri, il modello dei *Fragmenta*; tale caratteristica è comune al Salterio di Pascali, il quale tuttavia conferma la sua natura periferica nel riuso di una variante arcaica, o tutt’al più bernesca, del sonetto: la “sonettessa”. Una parziale rottura, nonché un’evoluzione nel senso di una diversa stilizzazione, avviene con le *Lagrima* di Grillo, prima raccolta isometrica composta di soli sonetti, che interpreta in chiave ingegnosa, teatralizzante, la struttura “frammentata” del macro-testo; ispirata alla prova del cassinese, nell’isometria e nella tendenza a semplificare il tracciato argomentativo, è infine la “collana” penitenziale di Francesco Bembo.

La parafrasi del *Salmo XXXVIII* rappresenta un’eccezione nel libro di Fiamma, connotata dall’«artificio» e, quindi, da un’interpretazione *difficilior* del metro in dialogo con gli analoghi esercizi di Domenico Venier e di Annibal Caro, a loro volta ispirati dai «sonetti fratelli» XLI-XLIII di Petrarca (schema ABBAABBA CDCDCD). I riferimenti si leggono nelle *Annotazioni*:

Non par, che sia poca impresa lo scrivere un componimento in tre sonetti fratelli, (che così s’addimandano quei sonetti, c’hanno l’istesse rime) come quei del Petrarca de’ quali il primo comincia:

<sup>158</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 22.

Quando dal proprio sito si rimosse.

Come quelli, c'hanno fatto il Clarissimo Domenico Veniero, e 'l Cavalier Caro, e l'Auttoe della Parafrasi nelle sue Rime spirituali.<sup>159</sup>

In coda agli altri modelli, l'autore cita sé stesso e, nello specifico, la triade di sonetti gemelli sul peccato mortale autocommentati nelle *Rime spirituali* (XXVIII-XXX). Nel paratesto del sonetto XXVIII, Fiamma spiegava di aver seguito l'esempio di Caro nella scelta di "trasporre" le rime da un sonetto all'altro, ovvero di ripeterle identiche mantenendole in posizione invariata all'interno dello schema (nei sonetti XXVIII-XXX, la rima *-ente* corrisponde sempre alla sede A, la rima *-ore* alla sede B, e così via), invece che "mutarle" o invertirle nel passaggio da un testo all'altro come aveva fatto Petrarca (ad esempio, le rime delle quartine sono *-ove* [A] : *-ano* [B] nel sonetto XLI, *-ano* [A] : *-ove* [B] nel XLII, *-ove* [A] : *-ano* [B] nel XLIII):

Sono i sonetti del Caro alquanto nelle rime differenti da quei del Petrarca, non per mutazione, ma per trasposizione delle cadenze. E l'auttoe ha seguito il Caro, come ognuno qui può vedere.<sup>160</sup>

La volontà di misurarsi con una prova di abilità traduttiva, così simile al cimento sperimentato con la sestina per l'«obbligo» delle rime, non basta però, da sola, a giustificare l'adozione del metro. A un primo sguardo, si potrebbe osservare che la partizione del testo in nuclei metrico-tematici non è poi troppo dissimile da quella riscontrata nelle forme strofiche. Ciò è vero, ma è necessario tener conto di una peculiarità aspettuale, tutta stilistica, che può risultare dirimente: la collana di sonetti, formata da tre "anelli" contigui ma in sé conclusi, permette di isolare le diverse fasi del discorso lirico creando una sorta di volano, o di contrappunto, tra la "proposta" della prima parte di ogni testo (le due quartine e la prima terzina) e la "risposta" della seconda parte (la terzina finale), in una progressione ritmica che avanza per «transizioni prospettiche», secondo il carattere specifico della forma.<sup>161</sup> L'opposizione tra proposta e risposta è quella tra un momento disforico, segnato dalla sofferenza e dal ripiegamento interno sul peccato, e un'apertura dialogica verso Dio, condotta in termini interrogativi (sonn. 1-2) o esortativi (son. 3): nel primo sonetto, il silenzio del peccatore afflitto si converte in un grido di angoscia,

<sup>159</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 212.

<sup>160</sup> Fiamma, *Rime spirituali*, p. 110. I sonetti cui si riferisce Fiamma sono [III] *Donna, qual mi foss'io, qual mi sentissi*, [IV] *In voi mi trasformai, di voi mi vissi*, [V] *Miracoli d'amore, in due mi scissi*, pubblicati in edizione postuma all'interno delle *Rime del commendatore Annibal Caro* (Venezia, Aldo Manuzio, 1569).

<sup>161</sup> Praloran, *La canzone di Petrarca*, p. 21.



passando dall'afasia alla parola proferita; nel secondo, la meditazione sulla vanità dell'esistenza si trasforma in un'invocazione di speranza, introdotta dal nesso avversativo petrarchesco «Ma io» (v. 12); nel terzo sonetto – il meno lineare sotto il profilo ritmico – la drammaticità delle «piaghe» conseguenti al peccato sfocia in una altrettanto drammatica richiesta di soccorso divino. L'impressione di *staccato* prodotta da questa *gradatio*, i cui passaggi non avvengono in modo fluido, ma con scarti netti e repentini cambi di prospettiva, si deve proprio al rispetto di quella «*convenientia*» che regola il rapporto tra metro e sintassi<sup>162</sup> e che, nell'esercizio di riscrittura, si estende al livello dell'ipotesto, seppur con qualche leggera frizione dovuta principalmente a esigenze di sintesi. Questo accade soprattutto nel sonetto finale, in cui sono parafrasati gli ultimi sei versetti:

Non pareggi la pena il mio peccato,  
E in tale scorno non voler lasciarmi,  
Da le tue mani io sento hora piagarmi,  
Onde il mio grave duol non ho biasmato.

Contra l'huom, per le colpe sorgi irato,  
Con quelle piaghe, ond'io non posso aitarmi,  
Qual rosa veste da tignuola parmi,  
Che rendi quel, ch'è in lui chiaro, e pregiato.

È un fumo l'huom: io nel basso elemento  
Peregrin, qual fur gli avi, piango, ascende  
Al cielo il grido: a lui, Signor, ti volta.

Vieni al mio danno alquanto pigro, e lento,  
Tempra l'aspro martir, che sì m'offende,<sup>163</sup>  
Pria, ch'i vada, u' si va sol una volta.<sup>164</sup>

I primi tre versetti sono trasposti ciascuno in una coppia di endecasillabi, mentre il seguente, composto da tre emistichi, occupa lo spazio di due versi e mezzo, prolungandosi in *incipit* della prima terzina e terminando in corrispondenza della cesura al v. 9 («È un fumo l'huom»). La disposizione delle unità ipotestuali, considerando l'intero sonetto, si può riassumere nella successione 2 + 2 + 2 + 2½ + ½2 + 3: la perturbazione maggiore è dunque a cavallo tra fronte e sirma, in una delle sedi più esposte. Un dato suggestivo è la coincidenza della pausa interna al v. 9, la cesura collocata nel baricentro semantico e strutturale del sonetto, con la pausa

<sup>162</sup> Soldani, *La sintassi del sonetto*, p. 100.

<sup>163</sup> Lezione a testo: «m'offendi».

<sup>164</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 210.

ritmico-melodica della cantillazione, indicata nella fonte biblica dal termine *selah*: il silenzio originale imposto al canto, non inferiore alla parola per il suo significato meditativo, sarebbe così tradotto, con altissima sensibilità musicale e filologica, nella sospensione della voce lirica, in un punto marcato che prevede l'incontro di due versetti drammatici (il successivo, trasposto anch'esso in due versetti e mezzo, conclude la prima terzina) e che è incorniciato, in via eccezionale, da due *enjambement* («elemento | peregrin», «ascende | al cielo»).

Il trattamento della forma è senza dubbio meno raffinato nei sonetti di Pascali, costruiti su due schemi tra i più frequenti nei *Fragmenta* e improntati a una linearità argomentativa che non valorizza, nel complesso, l'andamento oppositivo del discorso lirico. Le parti interne (quartine e terzine, talvolta fronte e sirma) circoscrivono quadri tematici in contiguità gli uni con gli altri, nel rispetto tendenziale, benché non troppo pedissequo, della corrispondenza tra sottounità metrica e versetto. Peculiare per l'elezione di un metro extra-petrarchesco, estraneo ai criteri di *brevitas* e alquanto inusuale nella poesia sacra, è la riscrittura del Salmo 109 in veste di sonetto caudato. Lo schema ABBAABBA CDEDCE eFF fGG..., notevole per la presenza di 29 code, trova i suoi antecedenti più prossimi nel sonetto di Francesco Berni *O spirito bizzarro del Pistoia*, «di abnormi dimensioni» per le sue 21 code,<sup>165</sup> e nel più breve *I' ho già fatto un gozzo in questo stento* di Michelangelo (ABBAABBA CDECDE eFF fGG), con il quale condivide la peculiarità delle terzine a tre uscite rimiche, assai rare nella tradizione del genere. Il dialogo con la poesia burlesca è un fatto singolare, riconducibile a un gusto per la sperimentazione che, tuttavia, rimane imbrigliato in una condizione di marginalità, senza riuscire a imboccare vie più eleganti come quella, ignota o semplicemente ignorata, del classicismo volgare.

Di tutt'altro spessore è invece la riscrittura lacrimosa di Grillo, esercizio ingegnoso che porta alle estreme conseguenze la proposta di Germano Vecchi, all'insegna di una «dolcezza melica, neo-davidica, trasferita nel corpo del metro che Tasso e Della Casa avevano consacrato allo stile grave».<sup>166</sup> La frammentazione pulviscolare del macrotesto, ottenuta attraverso l'audace dislocazione del riferimento ipotestuale dal salmo al versetto, stabilisce un'equivalenza inedita tra (micro)unità di partenza e unità formale di arrivo, tale da scardinare il consueto rapporto tra contenitore e contenuto, ovvero tra ciò che si considera intero, compiuto, e ciò che ne costituisce la parte, di per sé incompleta, invertendone la gerarchia. La "lagrima", a differenza di quanto avveniva nelle sillogi precedenti, non è più la riscrittura che include l'intero salmo – la canzone o, nell'ambito dei metri narrativi, la serie di ottave –, ma ognuno dei 138 sonetti che ospitano una porzione del salmo stesso, inserendola in una sequenza dove la scansione settenaria perde di valore e, si direbbe, di riconoscibilità: le *Lagrima del penitente*, non numerate né associate ai sette

<sup>165</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 167.

<sup>166</sup> Ferretti, *Le muse del Calvario*, p. 246.

salmi nel titolo della raccolta se non per via di «imitatione», sono ripartite attraverso aggettivi ordinali di genere maschile («Secondo», «Terzo», «Quarto», fino a «Settimo») allusivi al termine “salmo”, ma svuotati del valore strutturante insito in diciture quali «Lagrime prima», impiegate da Vecchi e da Scipione di Manzano. Il carattere *brevis* del sonetto, regolato per natura da saldi principi architettonici che favoriscono l’arguzia, o l’“ingegnosità”, retorico-stilistica, rende questa forma ideale per dare compiutezza a segmenti testuali altrimenti privi di autonomia, isolandoli l’uno dall’altro e instaurando così un ritmo molecolare, in cui la progressione delle sette “stazioni”, ancora marcata in versioni strutturalmente simili come quelle di Cesari o del *Giardinetto*, lascia il posto a una pioggia torrenziale, indistinta, di stille di penitenza. La conseguenza diretta sul piano macrotestuale è la costruzione di un libro a “galleria”, secondo un modello ormai distante dalle tensioni umanistiche di Petrarca e prossimo, invece, all’orizzonte barocco di Marino.<sup>167</sup> La *reductio* della materia è compensata da un’*amplificatio* retorica abbondante, che moltiplica attraverso fioriture ingegnose il “seme” dell’ipotesto<sup>168</sup> – il versetto anteposto a ogni sonetto – e indebolisce, fin quasi ad annullarlo, il legame di necessità con la fonte. L’agone della riscrittura si gioca tutto, per così dire, a pelo d’acqua, a un livello sostanzialmente superficiale, che rinuncia alla profondità dello scandaglio interiore in favore del gorgheggio madrigalistico e, con esso, della sfera patetica degli “affetti”. Il lettore è dunque sollecitato a un’identificazione emulativa, non più fondata su un’elaborazione etica razionale, con l’io lirico, il quale a sua volta «non *costruisce* una storia personale, della quale è protagonista, bensì *aderisce*, in quanto coprotagonista o “istrion dolente”»,<sup>169</sup> alla storia universale di Cristo e, nel caso specifico, di David.

L’intarsio melico rivela la sua riconquistata leggerezza – ottenuta con un percorso per certi versi speculare rispetto a quello di Fiamma, dal grave al piacevole – nel riuso eclettico di schemi petrarcheschi e non petrarcheschi (questi ultimi, un terzo del totale), con una varietà discreta che fa tesoro, principalmente, della lezione di Della Casa e di Torquato Tasso. Canonico, ma non dimenticato dallo stesso Casa e ricordato per il «carattere nobilissimo» delle terzine nella *Cavalletta*,<sup>170</sup> è ad esempio il profilo a quartine incrociate e sirma CDECDE, preponderante nei *Fragmenta* e maggioritario anche nelle *Lagrima*, con proporzioni che si avvicinano notevolmente a quelle delle *Rime* casiane.<sup>171</sup> Cospicua è ancora la presenza dello schema di terzine

<sup>167</sup> Cfr. Ferretti, *Le muse del Calvario*, pp. 136-149; Ferretti, *L’ingegnoso penitente*, pp. 153-154.

<sup>168</sup> Ferretti, *L’ingegnoso penitente*, p. 158.

<sup>169</sup> Ferretti, *Le muse del Calvario*, p. 142.

<sup>170</sup> Afribo, *Teoria e prassi della “gravitas”*, p. 135.

<sup>171</sup> Afribo, *Teoria e prassi della “gravitas”*, p. 147.

CDECED, autentica bandiera della moderna *gravitas*,<sup>172</sup> né mancano schemi ricercati come il profilo CCDDEE, ripreso da Varchi, o quello CDCDD, che sembra parodiare la serie CDCDCC di Pietro Bembo o la sequenza CDDCDC di Annibal Caro.<sup>173</sup> I casi più singolari, di non sempre agevole spiegazione, sono rappresentati, infine, da quattro schemi di terzine con due versi irrelati: un esempio è offerto dal sonetto IV 12, dove le uscite *scorta*, *mesta* ai vv. 11-12 danno origine allo schema CDEFCD (E = *scorta*; F = *mesta*).

Il vertice dell'ingegnosità è raggiunto nel centro prospettico della "galleria" in corrispondenza del quarto salmo penitenziale, i cui versetti sono riscritti in coppie di sonetti paralleli in omaggio alla speciale dignità del testo (si ricordi, con le dovute distanze, l'analogo procedimento di Pascali nei confronti del Salmo 119). Questi dittici, oltre a sgretolare ulteriormente il tenue legame tra i sonetti, assumono un carattere responsivo che moltiplica i giochi retorici a livello intertestuale. Si leggano i primi due testi, relativi all'*incipit*:

*Miserere mei Deus: secundum magnam misericordiam tuam.*

Odi, Signor, da quella Empirea sede,  
Questa voce di pianto, e di dolore;  
Voce d'alma ferita, e d'egro core,  
Ch'indegno di pietà, pietà pur chiede.

Pietà pur chieggiò a Pietade, e non mercede;  
Che s'io miro al mio fallo, e al tuo rigore,  
Tanto sarà la tua pietà maggiore,  
Quanto la mia miseria ogni altra eccede.

Mille inferni son gratia, a quel ch'io merto,  
E mille offese a tua pietà son nulla,  
Miser, ma smisurato è l'error mio:

E smisurata è tua pietade, e annulla  
Colpa infinita. Hor questa al mio demerto  
Chiamo, gridando: Miserere, o Pio.

*Miserere mei Deus: secundum magnam misericordiam tuam.*

Pietà di me Signore, a questa voce,  
Voce di Pentimento, e di dolore,

<sup>172</sup> Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas"*, p. 145.

<sup>173</sup> Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas"*, pp. 147-148.

Voce, ove dentro piange l'alma, e 'l core,  
Voce di giusta, e tormentosa Croce:

Pietà de la mia colpa empia, ed atroce,  
Pietà del mio caliginoso horror,  
Pietà d'un Mostro d'ogni grave errore,  
Ch'ancho pietà chiedendo offende, e noce:

Errai, mi duol, fallo infinito, e rio  
Pietà chiede infinita, e onnipotente;  
E l'uno abisso, e l'altro abisso invoca:

Ch'io so, ch'a tanti miei demerti è poca  
Pena un inferno; ond'hor mesto, e dolente,  
Miserere ti prego, o Dolce, o Pio.<sup>174</sup>

La sequenza tematica dei sonetti segue una trama analoga, sviluppandosi attorno ai nodi della «voce» (prima quartina), della «pietà» (seconda quartina), dell'«errore» (prima terzina) e dell'invocazione finale di misericordia (seconda terzina). Noto è la dislocazione del grido incipitario – un «Miserere» così simile, nel primo sonetto, a quello dantesco – in posizione di clausola, quasi a suggellare con una movenza teatrale, di forte impatto emotivo, le arguzie precedenti. Tra i due testi si può riconoscere una progressione squisitamente retorica che conduce dall'insistenza sulla pietà di Dio (son. 1) alla spettacolarizzazione del peccato, definito «horror» e «mostro», in una chiave drammatica e meravigliosa che produce un effetto di distanza o di straniamento (son. 2). Di rilievo è anche la rimodulazione concettosa della «voce», prima esibita come emanazione del soggetto e quindi, nel secondo testo, caricata di un'accezione universale, depersonalizzata, nell'accostamento ambiguo alla voce di Cristo; l'allusione alla «Croce» cela, d'altronde, un rimando più sottile ai profani tormenti d'amore di *Rvf* CCLXXXIV, da cui deriva la serie *voce : Croce : noce*. Lo stesso profilo del secondo sonetto, l'*hapax* petrarchesco CDEEDC tanto apprezzato da Torquato Tasso,<sup>175</sup> rinvia non per caso a *Rvf* XCIII, altro sonetto dolente che si chiude sulle «lagrime» causate da Amore; diversamente, nel primo testo, la priorità assegnata alla misericordia divina si accorda con lo schema CDECDE, comune al proemio dei *Fragmenta* (del quale ritornano la rima *dolore : core* e l'«error») e alla preghiera di impronta davidica di *Rvf* LXII.

Se per Grillo si può parlare di una stilizzazione nel segno dell'*abundantia*, alla cui origine si colloca comunque un processo di *abbreviatio* dell'unità ipotestuale,

<sup>174</sup> Grillo, *Lagrime del penitente* (1594), pp. 48-49.

<sup>175</sup> Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas"*, p. 150.

per i sonetti di Francesco Bembo si può affermare l'esatto contrario, poiché l'autore opera una scarnificazione del dettato biblico che cattura l'essenza penitenziale del singolo salmo e ripropone, in ciascuna versione, le fasi del trapasso dal peccato allo stato di grazia (confessione, pentimento, perdono). L'esile ciclo di sette sonetti – una corona a schema ABBAABBA CDCDCD, di stretta osservanza bembiana – si avvicina suggestivamente ai sette “preghi” posposti da Cornelio Cattaneo a ognuno dei suoi salmi. La ripetitività dello schema, che rispecchia l'iterazione dell'esercizio spirituale di purificazione dai singoli vizi, si può considerare come una strategia per indurre il lettore a concentrarsi sulla sostanza devota, senza essere distratto da un'eccessiva elaborazione stilistica. Questa esiguità, formale e argomentativa, sembra quasi l'indizio di un affievolimento della voce autoriale, che ben si accorda con l'inasprimento del regime censorio e trova espressione anche nel titolo metrico di «sonetti», analogo a quello usato da Minturno e, in sostanza, ortodosso come lo schema prescelto. La vicenda dell'io lirico, fulcro e approdo del percorso ascetico (l'*explicit* del sonetto finale è «Poi che tuo servo humil son pur anch'io»), è riscritta nella consueta prospettiva patetica degli “affetti”, con richiami costanti alle “lacrime” e al “cuore”. Il «vivo affetto» compare proprio nel testo centrale, all'apice di un cammino che prevede quattro tappe scandite dalle partizioni metriche interne: la confessione e il lavacro, a carattere sostanzialmente disforico, precedono la ritrovata comunione con Dio e il sacrificio del «cor contrito»:

*Quarto sonetto. Contro la Lussuria.*

Habbi di me Signor pietade homai:  
E la mia grave iniquità raffrena:  
Di lei mi monda: et levami la pena:  
Che sol dinanzi a te mio Dio peccai.

Nacqui in peccato, e peccator: tu 'l sai.  
Ma tu, ch'apri la via ch'al Ciel ne mena,  
Lava quest'alma d'ogni macchia piena:  
Che'ella più bianca fia, che neve assai.

Dammi un cor mondo, et uno spirto retto:  
Né mi levar il tuo, ch'in me comparti.  
Ond'io t'adori con più vivo affetto.

Così potrò me stesso ogn'hor sacrarti:  
Poi che 'l vero holocausto a te diletto,  
È il cor contrito in sacrificio darti.<sup>176</sup>

<sup>176</sup> Bembo, *I sette sonetti penitentiali*, c. 3r.

Tra i versetti omessi, a partire dalla seconda quartina, spiccano quelli relativi alla “sapienza” impartita da Dio all’animo del giusto e che il giusto, a sua volta, promette di insegnare agli empi (*Sl* 51:6,13): la comunione si trasforma, dunque, da momento di conoscenza, di approfondimento relazionale e sapienziale, in atto di adorazione basato sull’«affetto», su un’adesione totalizzante che, tuttavia, non procede da un allineamento della volontà individuale a quella divina, bensì da un diverso coinvolgimento emotivo, di natura prevalentemente passiva perché dipendente in tutto dal dono di Dio («Dammi [...] | Né mi levar»). L’obliterazione dello scavo interiore si inserisce dunque in una ricerca di ortodossia che appare corroborata, a livello letterario, dai numerosi echi della Canzone alla Vergine – dal «cor contrito» all’«alma d’ogni macchia piena» che riscrive per antifrasi la *salutatio* di *Rvf* CCCLXVI 40 («Vergine santa, d’ogni gratia piena») –, l’unica preghiera petrarchesca giudicata irreprensibile, e perciò conservata intatta, anche da un censore rigido come Malipiero.

### 3.2.2. *Le forme non petrarchesche: «classicismo volgare» e sperimentazione.*

#### 3.2.2.1. *Le forme isometriche.*

##### 3.2.2.1.1. *La terza rima “elegiaca”.*

L’adozione di metri estranei all’esperienza lirica petrarchesca è uno degli aspetti più rilevanti, e insieme più problematici, di quella che Francesco Bausi ha definito «la prima, vera ‘rivoluzione’ formale nella storia della poesia italiana».<sup>177</sup> Ridefinire le forme classiche nel contesto volgare è una sfida ardua, intrinsecamente legata alla traduzione perché tentativo, a sua volta, di trasporre determinati elementi stilistici da un sistema linguistico a un altro non del tutto congruente. Le vie battute sono molteplici, da quella estrema della metrica “barbara” di Claudio Tolomei, riprovata esplicitamente da Fiamma, a quella moderata, assai economica, della riproduzione «analogica», che prevede la risemantizzazione di metri italiani, di matrice romanza, in chiave classica. Tra questi, il principale è senza dubbio la terza rima, considerata da molti, per la sua particolare conformazione strofico-sintattica, l’equivalente del distico elegiaco latino.<sup>178</sup> L’accostamento all’elegia, dunque a un genere tradizionalmente affine alla sfera lirico-sapienziale, e l’inserimento in libri di rime sono due fattori che contribuiscono ad allontanare il capitolo ternario dalla consueta orbita narrativa, attribuendogli un valore marcato, di dissonanza stilistica, in raccolte che si ispirano per lo più alla poetica ibrida del classicismo volgare. Il primo cui si deve tale intuizione, almeno nell’ambito di nostro interesse, è Girolamo Benivieni,<sup>179</sup>

<sup>177</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 147.

<sup>178</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 156.

<sup>179</sup> Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*, pp. 33-35.



rimatore attento al portato innovatore della traduzione, che incastona nel tessuto polimetrico delle *Opere* un ciclo ternario di salmi «tradotti», regolato da criteri di *brevitas* e di circolarità lirica assai distanti dalla tensione progressiva dei *Psalmi penitentiali*. Sulla stessa linea, ma con modalità differenti, si colloca l'allievo Luigi Alamanni, che sostituisce all'approccio traduttivo quello della reinvenzione autoriale e inserisce il proprio Settenario in un macrotesto di sole forme non petrarchesche; un avallo implicito, contestuale, al carattere lirico delle riscritture di Alamanni e Orsilago è quindi offerto dall'antologia poetica di Turchi. Una preziosa riflessione teorica sull'elegia si trova invece nella *Parafrasi poetica sopra Salmi* di Fiamma, mentre l'unica prova esterna al dibattito classicista, su cui non sarà utile dilungarsi, è quella di Pascali, per il quale la terzina è un metro dotato di buona malleabilità, adatto a realizzare, nello specifico, una traduzione sintetica e fedele del Salmo 119 da affiancare alla più libera versione in sestine.

I tre salmi «lirici» di Benivieni non si discostano dai *Penitentiali* per la modalità di riscrittura, ma sono del tutto innovativi per la proposta di una serie originale, svincolata da un ordine prefissato di derivazione biblica o tradizionale: il ciclo si apre con il *Psalm* LXXIII, un accorato grido di angoscia sulle rovine del Tempio, e si sviluppa nei Salmi LXV e XCIX, entrambi canti di lode che invitano a celebrare la fedeltà e la giustizia di Dio. La circolarità del trittico emerge dalla presenza della metafora pastorale del popolo di Dio, definito «gregge» e «pecorelle» in apertura del primo testo e in chiusura del terzo, ma si nota anche nella rispondenza tra l'interrogativo d'esordio («Perché ci hai tu Signor, perché Signore | Ci hai tu senza alcun fin da te scacciati», *Ps. LXXIII* 1-2) e l'affermazione conclusiva della «pietà» e della «veritate» di Dio che «dura e vive in perpetua eternitate» (*Ps. XCIX* 19-22). Il lirismo della progressione si può ancora scorgere, in forma più sottile, nella centralità strutturale assegnata al sacrificio del soggetto,<sup>180</sup> vero snodo tra la ribellione e la salvezza collettive, che a metà del secondo salmo, al culmine dell'*iter*, segna il passaggio da una situazione di distanza tra Dio e il popolo sviato (*Ps. LXXIII*) a un'opposta comunione corale.

Il ripiegamento penitenziale dell'individuo è invece costante nella versione di Alamanni, che ingaggia un confronto multiplanare con Petrarca a partire dalla scelta di comporre un libero rifacimento del canone agostiniano. La scrittura prevede procedimenti «a effetto domino», per cui, ad esempio, gli *incipit* dei Sette salmi possono essere trasferiti da un testo all'altro (il *Salmo quinto* riproduce l'inizio del secondo salmo, il *Salmo terzo* l'inizio del settimo), o amplificazioni di fasi fondamentali dell'introspezione, come la confessione dei singoli vizi. L'interlocutore privilegiato non è, del resto, il Petrarca latino, pure determinante a livello di prassi,

<sup>180</sup> «Quinci me l'alma e 'l core et ogni mia | Forza, ingegno et virtù, la mente, e sensi | Ti darò in sacrificio, et questo fia || Quello Holocausto ver, quei puri incensi | Quella victima solo et quello ariete | In cui gli occhi sempre hai Signor protensi» (*Ps. XCIX* 73-78).

bensì il poeta volgare, interpellato in citazioni esibite tra cui si annoverano i numerosi vocativi «Padre del ciel». Il richiamo al Padre, assente nei *Psalmi penitentiales* (vi ricorrono, infatti, solo gli appellativi reverenziali «Deus» e «Domine»), pone l'accento in maniera specifica sul «rapporto individuale con il divino», sul «racconto di una conversione»<sup>181</sup> che, per Alamanni, avviene nei toni della riflessione o, ricalcando la satira, dell'invettiva.<sup>182</sup> La rimodulazione più evidente della voce autoriale – d'autore lirico, non di traduttore – si trova in apertura del *Salmo primo*, in una terzina metapoetica che unisce l'*oratio dominica* di *Rvf* LXII con la richiesta di «pace» avanzata alla Vergine, le quali a loro volta, come ha osservato Marco Santagata, «hanno entrambe riscontro nella *Commedia*»:<sup>183</sup>

Padre del ciel, cui nulla ascoso giace,  
Ma tutto dentro, et fuor si mostra aperto  
Dammi hoggi (prego) la tua santa pace.<sup>184</sup>

Accanto a Petrarca, la presenza maggiore è, naturalmente, quella di Dante: in questo caso, non si incontrano citazioni ostentate, mirate a far apprezzare i rovesciamenti del modello, ma allusioni e riferimenti dissimulati che rimandano a un «lessico familiare» fiorentino, impiegato come cifra di messaggi segreti nelle *Satire*,<sup>185</sup> ma pure come espressione, nella scrittura lirica dei *Salmi*, delle vibrazioni intime del soggetto, trasmesse in un linguaggio rinnovato, intriso di un diverso *ethos*. Emblematico è il fine controcanto, nel *Salmo quarto*, della battuta di Dante a Virgilio in *If* V 112-113 «Oh lasso, | quanti dolci pensier», pronunciata a proposito del destino di Paolo e Francesca:

Io per me stesso 'l so (lasso) che poi  
Ch'i lascivi pensier m'empiero il petto,  
Non mi sovvenne un dì de detti tuoi. (vv. 13-15)<sup>186</sup>

<sup>181</sup> Ardissino, *Riscritture del Pater Noster nel Rinascimento*, p. 28.

<sup>182</sup> Quale esempio di invettiva, basti ricordare la terzina «Ah cieca gente, che non guarda al fine, | Né scorge pur quel, ch'ha davanti al piede | Quasi brutto animal ch'al senso incline» (*Salmo quinto* 31-33, p. 429), che nel paragonare il popolo ribelle a un animale indocile intreccia la suggestione dantesca di *Pg* VI 91-96 a quella del Salmo 32:9 («Non essere come il cavallo o il mulo, | che non hanno intelletto: | con morso e briglia debbono essere frenati, | perché non ti saltino addosso»).

<sup>183</sup> Petrarca, *Canzoniere*, p. 316.

<sup>184</sup> Alamanni, *Opere toscane*, I, p. 421.

<sup>185</sup> Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*, p. 17.

<sup>186</sup> Alamanni, *Opere toscane*, I, p. 427.

La vicenda infernale, esemplare della colpa amorosa confessata nel salmo, è interiorizzata e radicalizzata in chiave penitenziale, con un giudizio intransigente sui “pensieri” viziosi che non sono più definiti «dolci», ma additati senza concessioni come «lascivi». Il vocativo «lasso» è quindi racchiuso in una parentetica che, in modo discreto quanto incisivo, evidenzia il dialogo interiore, o la *fluctuatio* della coscienza, comportandosi come un pugno o un flagello verbale diretto a percuotere il «petto» del peccatore.

Il binomio Petrarca-Dante costituisce l'asse stilistico portante anche nella versione di Orsilago, pubblicata in un'edizione non pervenuta già nel 1546<sup>187</sup> e compresa da Francesco Turchi in un'antologia lirica che, dopo l'apertura solenne delle canzoni minturniane, lascia spazio alle nuove forme del classicismo volgare (l'ode oraziana e il capitolo “elegiaco”).<sup>188</sup> A differenza di Alamanni, Orsilago propende per la soluzione consolidata della traduzione, dimostrando una considerevole aderenza all'ipotesi latino sia nelle lezioni adottate, sia nel rispetto di un rapporto quasi esatto tra terzina e versetto. La rigidezza ritmica del dettato è tuttavia compensata dalla raffinatezza con cui sono orchestrate le riprese dei due modelli volgari, equiparati per autorevolezza e imitati non solo nel registro leggiadro, ma anche in quello realistico – si ricordi almeno il «terreno asciutto» di *Rvf* LXXI 104 e la «pece» di *Inferno* (XXI 8; XXII 66, 115; XXXIII 143), ripresi nel *Salmo settimo*. Una vistosa reminiscenza dantesca appare all'inizio del *Salmo quarto*, dove l'*incipit* latino resta inalterato o, meglio, è proposto nella lezione semi-volgare di *If* I 64:

Miserere di me, Signor! Per quella  
 tua gran bontade e pei tuoi grandi affetti  
 ogni mia grave iniquità scancella.  
 Deh, lava molto ancor de' miei difetti  
 il primier sanguinoso e l'altro fosco,  
 in me per gratia farsi mondi e netti  
 ché troppo gli empi error miei ben conosco:  
 e m'è sempre davanti ogni difetto  
 per me commesso, in stato cieco e losco.<sup>189</sup>

La citazione della *Commedia* è seguita da alcuni echi petrarcheschi, dagli «empi error», memori del celebre «errore» amoroso, alla dittologia «cieco, et losco» che

<sup>187</sup> Si tratta dell'edizione Doni, su cui si veda Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, p. 244n.

<sup>188</sup> Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitentiali*, p. 70.

<sup>189</sup> *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giolito 1568]*, p. 77. In seguito a un riscontro diretto sulla *princeps*, si corregge a testo un refuso dell'edizione moderna («losco» invece di «fosco» al v. 5).

riformula l'analoga «sordi et loschi» di *Rvf* CCLIX 3, ridotta al solo senso della vista. Ben più velata, ma indice di quanto profonda sia l'aspirazione a unificare i due modelli in un solo codice lirico, è quindi la rispondenza tra gli esordi dei salmi quinto e settimo, accomunati da un implicito riferimento alle "braccia" che accolgono il penitente: il primo, «Divina essenza in cui tutto mi fido», riprende la *iunctura* «Quelle pietose braccia | in ch'io mi fido» di *Rvf* CCLXIV, mentre il secondo, «Indicibil Signor bontà infinita», rimanda a «la bontà infinita ha sì gran braccia» di *Pg* III 122. Le braccia misericordiose di Dio, pronte a ricevere il soggetto petrarchesco nel fresco lutto per Laura e, in altro contesto penitenziale e purgatorio, Manfredi morente, intrecciano così una filigrana sottile che rinvia, con inattesa densità di significato, all'intimo rapporto tra Dio e il soggetto.

Solidale con il precedente alamanniano, ma inteso a costruire un quadro teorico di altra portata che unisce, in una prospettiva enciclopedica, la poesia davidica, l'elegia greco-latina e gli architesti volgari dei «Trionfi» e delle «Comedie», è quindi il contributo di Fiamma. Nelle *Annotationi* al *Salmo XXXIII*, l'autore tratteggia una breve storia del genere, classificato all'interno della «poesia lirica, o citaristica, o melica» da Cicerone e Robortello e impiegato nell'antichità per gli scopi più diversi, quali il lamento amoroso e funerario, la poesia di guerra (connotata da una specifica inclinazione al *movere*), le leggi di Solone, le ricette mediche di Democrito e la filosofia di Aristotele. Tra i moderni imitatori dell'elegia, è ricordato per primo, con vena polemica, Claudio Tolomei, i cui versi neo-quantitativi sono considerati fallimentari perché «non sono riusciti all'orecchie Italiane, o Toscane né così dolci, né così gravi, né così leggiadri, come riescono questi, che si fanno alla misura del Petrarca, e di Dante».<sup>190</sup> Il principio poetico della «grave leggiadria» – cardine della *renovatio* di Fiamma e tratto distintivo, secondo l'autore, dei *Salmi* ebraici – è esteso così a una considerazione tecnica più generale sul ritmo del verso italiano, utile a dimostrare che l'autentico corrispondente dell'elegia è «il Capitolo, o la terza rima nostra».<sup>191</sup> I modelli contrapposti agli esperimenti di Tolomei sono le massime *authoritates* volgari, di cui sono citati, in sintonia con il contesto formale, i *Triumph* e la *Commedia*, quest'ultima designata da un plurale, «Comedie», che sembra alludere

<sup>190</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 189. La polemica è condotta sulla falsariga delle affermazioni dello stesso Tolomei in una lettera al cardinale di Ravenna, datata «di Roma, l'11 di Maggio 1538»: «se forse nel principio vi parranno i versi duri, o senza suono, non però vi maravigliate, né ve ne schifate; perché così avviene a tutte quelle cose, ove l'orecchio per innanzi non è avvezzo. Ma degnatevi di leggerli più volte pensando di leggere non Dante, o 'l Petrarca, ma Tibullo o Properzio, ad imitazion de li quali son fatti questi e spero che vi s'addolciranno le orecchie» (Tolomei, *De le lettere*, p. 77). La citazione è commentata in Mancini, *Il classicismo metrico degli Accademici della Nuova poesia*, p. 50.

<sup>191</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 189.

alla gradazione stilistica del poema dantesco e, con essa, a una *varietas* non troppo diversa dalla pluralità tematica del genere elegiaco. Il vero anti-Tolomei è, però, Luigi Alamanni, autore di un libro di *Elegie* tanto innovativo quanto esemplare, del quale è riportata integralmente la terzina di apertura. Tra i poeti coevi, sono menzionati ancora l'Ariosto delle *Satire* e il Tansillo degli «Amori», a indicare che il genere può trattare «tutte le materie», esclusa quella eroica. Il carattere nobile dell'elegia, paradigmatico dello stile dolce-grave, emerge infine nella definizione del Salmo 35 quale «perfetta elegia Christiana», «di materia lagrimevole e dogliosa», composta «con moltissimi, e rarissimi ornamenti»: <sup>192</sup> la complessità retorica dell'ornato, che il parafraste si sforza di riprodurre con i consueti strumenti nonostante la sua incapacità di leggere direttamente il testo originale, <sup>193</sup> si concilia dunque con la sublimità della materia biblica, innalzando lo statuto del genere senza comprometterne la *dulcedo*. La soavità elegiaca si traduce, sul versante ritmico, in una riscrittura moderatamente fluida, in cui l'arcata del periodo sintattico scavalca solo in via eccezionale il confine strofico, mentre il singolo versetto può essere parafrasato indifferentemente in un endecasillabo, in una terzina o ripartito in due strofe. Nelle terzine d'esordio, per citare un esempio, sono compendiate ben quattro versetti, tre nella prima terzina e uno nella seconda, con una studiata corrispondenza tra unità (o sottounità) metriche e ipotestuali; anche in presenza di una *abbreviatio* considerevole, è tuttavia costante il rispetto della *dispositio* originaria, a differenza di quanto si è potuto osservare per alcune canzoni:

Almo Signor, la mia ragion difendi,  
 Piglia l'armi, e lo scudo, e dammi aita,  
 Vibra la spada, e chi m'impugna offendi.

<sup>192</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 189.

<sup>193</sup> A tale proposito, l'autore dichiara di volersi rimettere «quanto sia alla proprietà della lingua Hebraea, [...] a quei, che sono nella cognitione delle lingue meglio fondati, che per avventura egli non è» (Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 124). Cristina Ubaldini ricorda che «Fiamma non conosce l'ebraico, ma ha studiato a fondo le traduzioni e i commenti antichi e moderni e dimostra una notevole consapevolezza delle questioni interpretative più importanti, dandone conto con dovizia» (Ubaldini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati*, p. 41). Ciò risulta evidente sia nel paratesto, dove non è infrequente il commento di termini ebraici, sia in alcuni dettagli traduttivi. Emblematica è la resa, nel *Salmo CXXXVI*, del termine «salice» con «arbores [...] senza frutto», con un'allusione alla sterilità dell'albero che, oltre al riferimento contestuale all'aridità dell'esilio, può derivare da un fraintendimento della radice ערב (*rv*) alla base del termine *'aravim*, «salici»: la lezione accolta da Fiamma sarebbe quella relativa alla sterilità, invece dell'accezione corretta indicante il colore nero del legno dell'albero. Un analogo fraintendimento sembra commettere Pascali, buon conoscitore della lingua ebraica, che traduce «salci infruttuosi».

Contra quei, che fan forza a la mia vita,  
 Avventa l'hasta, e chiudi al fiero i passi:  
 Dimmi: il mio amor te ne' perigli aita.<sup>194</sup>

### 3.2.2.1.2. *L'endecasillabo sciolto.*

Principale concorrente della terzina in campo elegiaco, lo sciolto rimane un verso di nicchia nella sua declinazione "lirica", essendo incluso soltanto in quei salteri-canzonieri immaginati come repertori metrici e quindi comprensivi, almeno a livello ideale, di tutti i modi del poetare:<sup>195</sup> nelle *Rime spirituali* di Fiamma si contano due salmi in sciolti, mentre la *Parafrasi poetica sopra Salmi* comprende una riscrittura in forma di «catena», un metro ibrido tra sciolto e terzina coniato da Bernardo Tasso; il Salterio di Pascali ospita invece un salmo in sciolti e tre salmi composti, più prudentemente, in endecasillabi con rima interna. La diffidenza degli autori nei confronti di un metro che, senza raggiungere gli apici della sperimentazione di Tolomei, presenta in ogni caso un'*asperitas* difficile da accogliere senza riserve, affiora anche nei tentativi compiuti da Fiamma e Pascali di compensare l'assenza di rima e di segmentazione strofica con procedimenti alternativi di tipo metrico e retorico-sintattico.

Un espediente tipografico discreto, ma con ricadute precise sul piano ritmico e semantico, è impiegato da Fiamma nel *Salmo CIII*, il primo dei dieci salmi pubblicati nelle *Rime spirituali*, i cui endecasillabi iniziali sono isolati da due rientri sporgenti ai vv. 1 e 4, a delimitare una "strofetta" di valenza metapoetica (vv. 1-3):

Tu, che queste mie membra inferme avvivi,  
 Movi la lingua homai pronta e veloce,  
 Perché narri di Dio l'eterne lodi.<sup>196</sup>

I versi parafrasano l'*incipit* «Benedic anima mea Dominum», corrispondente a un terzo del versetto biblico, e lo rielaborano in un'invocazione programmatica non

<sup>194</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 186.

<sup>195</sup> Esplicita è la definizione attribuita da Fiamma alla sua *Parafrasi poetica sopra Salmi*, composta «per dare a gli Italiani in un libro sacro l'esempio di quante maniere di versi si possano fare in questa lingua, lasciatane sola quella maniera trovata da Monsignor Claudio Tolomei, perché in fatto non è riuscita all'orecchie Toscane» (Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 212). Analoga è l'aspirazione di Pascali a pubblicare una parafrasi dei Salmi «per beneficio dell'Italia, in dotte, et belle, et care Rime dettati et ben tradotti» (Pascali, *De' sacri salmi di Davide*, c. \*6v); un'analisi più dettagliata del passo si può trovare in Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali*, pp. 286-288.

<sup>196</sup> Fiamma, *Rime spirituali*, p. 36.

troppo distante, per il «Tu» antonomastico e la sede proemiale, dal «Voi» di *Rvf* I. Il dato ipotestuale è amplificato con un riferimento innovativo alla velocità della «lingua», che riprende l'inizio del Salmo 45 («la mia lingua è come penna di veloce scrivano») per rappresentare il poeta come uno *scriba* agli ordini di Dio *dictator*. A questo esordio, piuttosto libero, seguono gli sciolti altrettanto liberi dedicati alla rassegna delle opere della Creazione: l'unico elemento di scansione verticale, di ordine retorico e non strutturante, ma comunque indirizzato a rompere il flusso indistinto dei versi, è l'anafora del «Tu» che, con le sue nove occorrenze, diffrange l'afflato creatore divino in una lode di cui Dio è insieme l'oggetto e l'*auctor*.

Ancor più interessante è la riscrittura del *Salmo CVI*, il quinto delle *Rime*, dove Fiamma interviene al livello della *dispositio* per compiere una risegmentazione tematica, latamente sintattica, dell'ipotesto, al fine di unificare la materia delle diverse sezioni separate da un «verso intercalare». Il *refrain*, costituito da una copia di endecasillabi («Cantiam, genti, cantiam del Re superno | la bontà, la pietà, l'opre mirande»), intervalla le cinque parti dedicate al rimpatrio del popolo, alla liberazione dei prigionieri, alla guarigione dei malati, alla salvezza dei naviganti e alla sovranità di Dio sul mondo e sugli uomini. Questo processo, come è spiegato nell'autocommento,<sup>197</sup> comporta l'anticipo costante del versetto successivo all'«intercalare» nella posizione appena precedente all'intercalare stesso: lo scopo dichiarato è di carattere didascalico – la chiarificazione della «materia» e l'occasione, per il lettore, di riflettere sulla «cagione, che potesse aver mosso il profeta a far questo legamento a' suoi versi» –,<sup>198</sup> ma l'esito ha un indubbio risvolto stilistico, descrivibile come un illimpidimento della trama ritmica attraverso la valorizzazione del *refrain*, che diventa uno strumento «sintattico» di riorganizzazione concettuale, e quindi di ridefinizione formale in senso ampio, del testo fonte.

La strada della contaminazione, più cauta, ma non meno aggiornata, è quindi imboccata nel *Salmo XXXVI* della *Parafrafi*, che propone una rivisitazione della

<sup>197</sup> «Avanti adunque a questo verso intercalare sempre l'autore ha posto un verso, che nel Salmo Latino è posposto. [...] la cagione che l'autore ha preso questa licenza, è stata per fare il Salmo chiaro: accioché subito dopo il verso intercalare, cominciandosi una nuova materia, non s'havesse a farla oscura, mettendo in mezzo una cosa, che ha da esser legata con le cose dette avanti la replica del verso intercalare, e che non ha che fare con quel, che segue. E, s'alcun mi dicesse, che David, che fu così gran poeta, e profeta, non haverebbe posposti quei versi senza artificio, e senza misterio: l'auttor risponderrebbe, ch'egli non è d'altra opinione; e che però ha voluto con l'avvertirne i lettori dar loro occasione d'andare pensando alla cagione, che potesse haver mosso il profeta a far questo legamento a' suoi versi. E fra tanto ha voluto far più chiaro il sentimento letterale il quale, se si fossero posti quei versetti dopo quell'intercalare, che si replica in questa nostra lingua, haverebbe havuto dell'oscuro anzi che nò» (Fiamma, *Rime spirituali*, pp. 218-220).

<sup>198</sup> Fiamma, *Rime spirituali*, p. 219.



«catena» impiegata da Bernardo Tasso nella *Favola di Piramo e Tisbe*.<sup>199</sup> La forma nasce dall'evoluzione della terzina di uso bucolico ed è basata «su periodi metrici di sei versi (ABCABC ecc.), incatenati in maniera tale che l'ultimo verso di un periodo costituisce al tempo stesso il primo verso del periodo successivo»; il finale consiste in un verso isolato, in rima «con l'ultimo dell'ultimo periodo metrico (XYZXYZ Z)». <sup>200</sup> In una delle «annotationi» al salmo, Fiamma ricorda l'antecedente tassiano e spiega di aver modificato la clausola «come si sogliono finir le stanze». <sup>201</sup> l'ultimo gruppo esastico è trasformato in una sequenza pentastica che ospita due distici a rima alternata ed è seguita da un distico a rima baciata, secondo lo schema WXYXYZZ. Il dialogo tra forma sciolta e forma strofica è così arricchito da un ulteriore apporto che estende il confronto ai tre principali metri discorsivi, raggiungendo l'effetto di una sublime sprezzatura:

L'Autore della Parafrasi ha giudicato, che questa maniera di verso sia molto atta a scrivere l'histoire, e quei concetti, c'hanno molte essortationi, come ha questo Salmo, perché non è privo della dolcezza della rima, senza di cui sono i versi Italiani per lo più molto freddi. E camina con le rime non vicine, che fa parer il verso manco premeditato, qual si conviene a chi narra qualche historia, accompagnata da qualche imitatione, ovvero a chi parla con affetto, che non può haver patientia d'andar cercando le Rime. <sup>202</sup>

Rispetto a Tasso, Fiamma si dimostra meno rigoroso nella gestione dello schema “incatenato”, indulgendo ad alcune anomalie dovute allo spostamento, alla soppressione o all'inserimento di una rima: ad esempio, l'esordio ABCACBDEBDE presenta l'inversione del gruppo BC ai vv. 5-6 (CB), con la conseguenza di attribuire al secondo verso B la funzione di verso “cerniera”; ai vv. 57-68, di schema ABCABCADECDE, il terzo endecasillabo di rima A interrompe il corso normale del profilo, che risulterebbe esatto qualora si espungesse la rima soprannumeraria (\*ABCABC>A<DECDE); un caso opposto ricorre ai vv. 119-128, di schema ABCABDEBDE, dove la mancanza della seconda rima C comporta la ripresa del modulo esastico a partire dalla seconda rima B (BDEBDE). Tali licenze sembrano confermare, più che la ricerca di una struttura metrica salda, la volontà di mantenersi al confine tra norma e violazione, interpretando la forma costituita come un organismo fluido, aperto alla compenetrazione dei generi, in sintonia con le posizioni fiorentine condivise da Varchi. <sup>203</sup>

<sup>199</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 202.

<sup>200</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 151.

<sup>201</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 202.

<sup>202</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 202.

<sup>203</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 151.

Di maggiore semplicità è quindi il “compromesso” adottato da Pascali, che compensa l’assenza di schema mediante le rime interne, ottenendo un profilo del tipo A(a)B(b)...Y(y)ZZ; la clausola è affidata a un distico a rima baciata, che consente di non lasciare irrelato l’endecasillabo finale. Un altro espediente volto a riprodurre un’organizzazione verticale, non dissimile da quello osservato nel *Salmo CIII* di Fiamma, è la scansione tipografica che, tuttavia, a differenza di quanto accade nei testi strofici, non prevede l’impiego del rientro sporgente, ma del rientro semplice, a indicare che la suddivisione non ha un valore metrico, bensì tematico. Questa partizione compare in tre salmi, tra cui il *Salmo CVII*, l’unico a essere tradotto in sciolti autentici con una scelta identica a quella compiuta da Fiamma nella parafrasi dello stesso testo (il *Salmo CVI*, numerato alla greca): nella versione di Pascali, il rientro tipografico cade subito dopo i versetti 9, 16, 22 e 32, individuando le stesse sezioni interne distinte da Fiamma. L’autore non riconosce, però, l’intercalare, che nell’ipotesto si ripete identico per quattro volte, e lo traduce dissimulandolo tra gli altri versetti, senza cristallizzarlo in una formula ricorrente: in questo modo, la funzione di *refrain* si perde irrimediabilmente e, con essa, la possibilità di elevare la semplice suddivisione tematica al livello stilistico più complesso di sintassi della forma.

### 3.2.2.1.3. *L’ottava rima.*

L’uso lirico dell’ottava non rientra nel panorama del «classicismo volgare», ma risale a un gusto sperimentatore di origine quattrocentesca, rappresentato in modo emblematico dalle *Stanze* di Poliziano e legittimato successivamente dalle *Stanze bembiane*.<sup>204</sup> Come lo sciolto, l’ottava lirica compare soprattutto nei libri-repertorio, in raccolte polimetriche dove entra in un dialogo più o meno esplicito con altre forme strofiche. Gli autori coinvolti sono sempre Fiamma e Pascali, ma i titoli interessati cambiano in parte, perché Fiamma esclude i salmi in ottave dalle *Rime spirituali* per riservarli alle due *Parafrasi*. Il contesto peculiare del libro lirico – sia esso un salterio-canzoniere o un agile foglio con sei componimenti – permette di accostare i testi in stanze a canzoni, canzoni-ode e sonetti, innescando confronti formali inediti che assimilano il metro discorsivo alle logiche dei “frammenti” lirici. Senza scivolare in classificazioni insidiose, si potrebbe comunque distinguere tra le versioni in serie continuate di stanze (dalle 5 alle 28 unità), che risultano più vicine alla struttura aperta della canzone, e le versioni in stanze isolate o doppie, prossime al sonetto per il carattere isometrico e per l’assetto strofico, indiviso o bipartito secondo la suggestione di fronte e sirma. Un’indicazione esplicita in tal senso è fornita dallo stesso Fiamma, che parafrasa le due parti del *Salmo IX* in una canzone di 10 stanze e congedo e in una sequenza di 10 ottave. La corrispondenza

<sup>204</sup> Per un’analisi di carattere metrico-stilistico dell’ottava in Poliziano e in Bembo, si vedano De Paoli, *L’ottava del Poliziano* e Juri, *L’ottava di Pietro Bembo*, e relativa bibliografia.

del numero delle strofe e la sovrapponibilità quasi perfetta degli schemi lasciano intendere la reciproca influenza tra le due forme, tanto che la canzone modella il suo profilo strofico su quello dell'ottava,<sup>205</sup> ma allo stesso tempo accentua, per contiguità, il tenore lirico delle ottave seguenti. Questa duplice influenza si estende in maniera specifica al ritmo della riscrittura, con l'effetto di ingessare il flusso delle stanze di canzone in simmetrie e quadri strofici netti, propri della forma discorsiva, mentre la partitura delle ottave è liricizzata mediante amplificazioni e slittamenti tra i piani di metro, sintassi e ipotesto, con modalità tipiche del discorso lirico. Le stanze della canzone, a schema ABABccDD, comprendono di norma due versetti biblici ripartiti equamente in 4 + 4 versi, con un parallelismo consona alla struttura della strofe (endecasillabi alternati + distici baciati) e assai frequente nell'ottava; in due casi, la stanza corrisponde a un solo versetto, reso sempre in due periodi sintattici di 4 + 4 versi, mentre in un'unica stanza ipotesto e sintassi si dispongono secondo il modulo 6 + 2, ricalcando una suddivisione fin troppo prossima a quella che, nell'ottava, oppone i 6 versi alternati al distico finale. Viceversa, le ottave della seconda parte rivelano un'orchestrazione più variegata, per cui alla ripartizione simmetrica dell'ipotesto (4 + 4) possono corrispondere suddivisioni sintattiche quali 2 + 4 + 2, 6 + 2 o 2 + 6. L'influsso lirico più rilevante è costituito, del resto, da alcuni scollamenti tra confini strofico-sintattici e unità di riscrittura, dovuti all'inserimento di digressioni amplificanti. Ciò accade, in particolare, nella parafrasi del versetto 5, il cui primo emistichio occupa un'intera ottava, dedicata per la maggior parte a parafrasi temporali, e si conclude a metà dell'ottava seguente, svolgendosi in un totale di 12 versi (8 + 4):

Tenta il crudel di far ingiuria, e scorno:  
 Quest'è lo studio suo, questo ha nel core:  
 E quando il Sole a noi rimena il giorno,  
 E quando mostra Cintia il suo splendore,  
 O sia il terren di novi fiori adorno,  
 O de' suoi verdi crin perda l'honore;  
 Quando la brumal rabbia i colli imbianca,  
 E, quando più il villan suda, e si stanca.

Lunge da la superba, e dura mente  
 Vuol, che i Giudici tuoi si stiano ogni hora;  
 Par che voglia col fiato suo possente  
 Trar le genti, ch'egli odia, a l'ultim'hora.  
 E la futura etate, e la presente

<sup>205</sup> Cfr. § 3.2.1.1.

Dice fra sé, vivrò d'affanno fuora:  
 Quel, che parla, è d'altrui danno, o vergogna,  
 E quel, che pensa, o vanità, o rampogna.<sup>206</sup>

Il contrasto tra l'ampia riscrittura del versetto 5 e la resa assai sintetica dei versetti 6 e 7, ridotti a due versi ciascuno, risalta ancor più grazie alla struttura compatta della stanza e contribuisce a rilevare, nello scarto, la fluidificazione ritmica del dettato.

Non meno affascinante è il caso del *Salmo CL* dello stesso Fiamma, l'unico a stanza doppia, situato a metà della *Parafraresi* lepantina:

La Gloria di Colui che 'l mondo regge  
 Cantate nel suo illustre, e santo albergo,  
 Voi, che sete il suo caro amato gregge;  
 Salite in Cielo, ove hora il pensier'ergo.  
 E da quel seggio, ond'ei frena e corregge  
 Gli spirti, ch'ogni error lasciano a tergo,  
 Dite la forza sua, la maestade:  
 Perché l'inunda la futura etade.

Faccia la real tromba intorno udire,  
 Con grati accenti, il suon' alto e canoro  
 Di Salteri, di Citare, e di Lire.  
 Mandate fuor lo strepito sonoro;  
 Il Ciel vadano i timpani a ferire,  
 E gli accompagnate di più voci un choro.  
 Suonate i lieti ciembali al Signore,  
 Et a lui quanto spira, faccia honore.<sup>207</sup>

Il paragone con il sonetto è suggerito dalla misura breve del testo, composto da 16 endecasillabi, e da una bipartizione che, come anticipato, potrebbe ricordare già a prima vista quella tra fronte e sirma. L'impressione risulta senz'altro confermata se si considera l'orchestrazione ritmica della riscrittura: la prima ottava parafrasa i primi due versetti, riscritti, in solidarietà totale con la sintassi, in due periodi di 4 + 4 endecasillabi; la seconda ottava ospita invece gli altri quattro versetti, due dei quali sono riscritti in periodi di 3 + 3 versi, mentre gli ultimi due sono riuniti in un solo periodo ai vv. 15-16. In questo tracciato, si riconosce agevolmente la struttura

<sup>206</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 41.

<sup>207</sup> [Fiamma], *Parafraresi poetica sopra alcuni salmi di David profeta* (Angelieri), c. A3r.

metrico-sintattica 4 + 4 + 3 + 3 tipica del sonetto, arricchita da una *combinatio* finale che suggerisce un contatto con la stanza di canzone. L'ibridazione si conferma dunque uno dei capisaldi della sperimentazione di Fiamma, condotta con grande intelligenza e profonda sensibilità formale. Il carattere lirico del testo è accresciuto, quindi, da un richiamo petrarchesco contenuto nell'invito all'«amato gregge» a salire al Cielo «ove hora il pensier'ergo»: la fonte è *Rvf* CCCXLVI («ond' io voglio et pensier' tutti al cielo ergo», v. 13), un sonetto di ambientazione celestiale che descrive l'arrivo di Laura nell'«alto soggiorno» degli angeli e delle anime beate.

Per apprezzare la disparità di interessi, prima ancora che di abilità versificatoria, tra i due autori, basterà leggere questa ottava di Pascali, che traduce il Salmo 117 in un'unità strofica indivisa, coincidente con l'unità testuale di partenza:

Lodate hor tutte Genti, hor via cantate  
 Il pio, il fedele, e 'l sempr' eccelso GIOVA.  
 A GIOVA render degni honor vi date  
 Nation tutte a tutta gara et pruova.  
 Peroch' ognihor di quel l'alma pietate  
 Su noi s'avanza a nostra aita nuova;  
 Et la sua Verità dura in eterno,  
 Né manca un iota del suo dir superno.<sup>208</sup>

I due versetti sono trasposti in due periodi di 4 endecasillabi, con una ripartizione simmetrica, assai convenzionale, della stanza. Invece di citazioni liriche, risalta una pregevole *amplificatio* neotestamentaria al v. 8 che rinvia a *Mt* 5:18 (un passo del sermone di Gesù sul monte, dedicato al compimento della Legge) con precisi riscontri testuali, tra cui lo «iota», la lettera ebraica *iōd* (י) che rappresenta i componenti minimi della Parola di Dio, e il «dir superno», corrispondente al termine «legge» (*Tōrah*).

### 3.2.2.2. *Le forme polimetriche.*

#### 3.2.2.2.1. *La canzone-ode.*

Tra gli esperimenti classicisti, la canzone-ode rappresenta l'intuizione forse più riuscita, e sicuramente più fortunata, di un processo di rigenerazione del codice che operi non per innesti formali esterni al canone lirico (come accade con il reimpiego dei metri discorsivi), ma attraverso un'evoluzione interna alla più importante forma petrarchesca, la canzone, sviluppata in direzione dell'ode oraziana. Il dialogo tra le forme, condotto sempre nei modi di un compromesso consapevole tra prosodia

<sup>208</sup> Pascali, *De' sacri salmi di Davide*, p. 317.

classica e romanza, acquista ora una diversa omogeneità, diventando, per così dire, più stringente, poiché esteso a due metri connotati dalla medesima funzione lirica e, ancor più, germogliati da una analoga radice “melica”, legata in origine alla musica e al canto. Il primo a introdurre tale innovazione è, all’inizio degli anni Trenta, Bernardo Tasso che, in omaggio al principio della «imitación compuesta»,<sup>209</sup> scriverà le *Ode* e le «Ode sacre, o Salmi»,<sup>210</sup> di evidente matrice oraziana fin nella loro descrizione. La melodiosità dei profili strofici, alleggeriti nel numero dei versi e delle rime, si accompagna, in questa particolare tipologia di ibridazione, a una polifonia tematica che si esprime in un tessuto discorsivo denso di riferimenti al mito greco-latino; nel caso dei *Salmi*, la partitura si complica ulteriormente per l’intervento di una terza voce archetipica, quella di David, che aggiunge la suggestione di un’altra “forma” di carattere melico, il “salmo”, attualizzata nei modi petrarchesco-oraziani della canzone-ode e utile a creare una specifica formula di *aurea mediocritas* che contemperi la *suavitas* della catena versale con la materia solenne del pentimento e della lode. In questo senso, la dittologia «ode sacre»/«salmi», proposta nella dedica a Margherita di Valois, sembra svincolare il secondo termine dal rapporto esclusivo con la fonte biblica, inserendolo in un’alternativa tra due definizioni formali equivalenti, riferite entrambe al nuovo genere metrico, con un valore tecnico che sarà ripreso esplicitamente da Arnigio, l’epigono più fedele di Bernardo. L’invenzione tassiana unisce, d’altronde, una stratificazione di modelli latini e volgari che rendono questa riscrittura senza precedenti nella tradizione di salmi cinquecentesca: se il numero di trenta testi e l’*imitatio* oraziana rappresentano un chiaro debito verso la *Paraphrasis in triginta psalmos* di Marcantonio Flaminio, la modalità ricreativa adottata nei confronti dell’ipotesto biblico deriva non solo dalla facoltà di «licenzia poetica» mutuata dagli autori latini,<sup>211</sup> ma ricalca da vicino, in via programmatica, l’antecedente dei *Psalmi penitentiales* petrarcheschi;<sup>212</sup>

<sup>209</sup> Cfr. Cerrón Puga, *Clasicismo e imitación compuesta*.

<sup>210</sup> Sui *Salmi* tassiani, cfr. Morace, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano*; Morace, *Del «rinovellare» la lingua volgare* e Pietrobon, *Il classicismo polifonico dei «Salmi» tassiani*.

<sup>211</sup> Nella dedica *Alla signora Genevra Malatesta* del 1531, Tasso teorizzava la libertà di composizione «degli antiqui boni poeti greci e latini, i quali sciolti d’ogni obligatione, cominciavano e fornivano i loro poemi com’ a ciascun meglio pareva [...]; e piuttosto secondo l’ampia licenzia poetica entravano in qualunque materia, e vagando, n’uscivano in fabule, o ’n qualunque altra digressione a lor voglia, et anco spesse volte senza ritornar in essa fornivano» (Tasso, *Rime*, I, p. 16). Cfr. Barucci, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso*, p. 15n.

<sup>212</sup> L’ipotesi che Bernardo sia entrato in contatto con il testo dei *Psalmi penitentiales* non è suffragata, allo stato attuale delle ricerche, da prove documentarie; tuttavia, la vasta tradizione manoscritta e a stampa del Settenario petrarchesco avvalorava notevolmente tale possibilità. Un censimento degli incunaboli e delle edizioni cinquecentesche (in totale 138)

quindi, l'organizzazione del percorso lirico come un *itinerarium mentis* in cui la meditazione dei salmi si conclude con una breve appendice spirituale, composta dalla *Canzone all'anima* e da quattro sonetti,<sup>213</sup> riprende forse, oltre all'esempio di Vittoria Colonna, la successione della *Paraphrasis* e dei *Carminum sacrorum libellum* di Flaminio nell'antologia *Carmina quinque illustrium poetarum* edita da Torrentino nel 1552.

La conformazione ritmica della riscrittura nei *Salmi* di Tasso è dunque improntata al principio classico di "continuità", per riprendere la definizione di Barucci,<sup>214</sup> in virtù del quale la convergenza tra metro e sintassi non è cogente, al pari (aggiungiamo noi) di quella tra tessere bibliche e unità metrico-sintattiche. La preminenza dei temi, ripetuti e sempre variati da un testo all'altro, sull'agone traduttorio diretto; la tensione della linea discorsiva, mantenuta costante da una gestione ampia della sintassi, autonoma ma non slegata dalla scansione strofica; la fioritura retorica del dettato sono tutti elementi che contribuiscono a fluidificare il discorso lirico, chiudendo la geometria a spirale della canzone petrarchesca in un movimento giustappositivo che procede per anelli incatenati, uniti per contiguità, ma sostanzialmente isolati. La libertà compositiva, già affermata nel 1531 nella dedica del primo libro degli *Amori* a Ginevra Malatesta come specificità della poesia greco-latina, rappresenta quindi un punto di incontro privilegiato con il Petrarca latino dei *Psalmi*: se l'esito stilistico dell'"incoltezza", segnato da una *gravitas* che non esclude la politura formale,<sup>215</sup> è rovesciato da Bernardo in una poetica di opposto tenore *dulcis*, analoga è la ricerca di un confronto con la produzione classica (e con Orazio),<sup>216</sup> nonché la tensione a forgiare una veste formale innovativa in cui trasporre la reinvenzione dell'ipotesto davidico, che per Petrarca consiste nel trovato ritmico di una «grave ma libera modulazione del salmo biblico» in cui esprimere, «meglio che nella rigorosa misura del verso antico o nella composta struttura della canzone», il portato soggettivo della voce autoriale moderna.<sup>217</sup> Il dialogo metodologico con la lezione petrarchesca emerge in particolar modo nel *Salmo primo* di Bernardo, investito di una consueta funzione proemiale, la cui stanza d'esordio fonde magistralmente l'inizio del *Psalmus I*, modulato a sua volta sul Salmo 38:1, e il prologo dei *Fragmenta*, alluso dalla rima cardine *core : errore*:

si trova in Coppini, *Introduzione*, pp. 12-16; sulla diffusione dei *Psalmi* e di altre opere petrarchesche di argomento religioso presso biblioteche monastiche, cfr. Geri, *Varia fortuna del Petrarca "monastico"*.

<sup>213</sup> Sulla *Canzone all'anima*, cfr. Ferroni, *Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo*.

<sup>214</sup> Barucci, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso*.

<sup>215</sup> Cfr. Casali, *Petrarca "penitenziale"*, p. 367; Coppini, *Introduzione*, p. 11 e n.

<sup>216</sup> Cfr. Gigliucci, *Introduzione*, p. 12 e, per riscontri puntuali sulle fonti oraziane, le note di commento ai testi.

<sup>217</sup> Casali, *Imitazione e ispirazione nei "Salmi penitenziali"*, p. 158.



Perché, sommo Motore,  
 In me de l'ira tua gli strali aventi  
 Sì acuti e sì pungenti?  
 Se punir vòì il mio errore,  
 Mancarà sotto a sì gran pena il core.<sup>218</sup>

L'interrogativa, racchiusa nella prima parte della strofe, riproduce nella struttura sintattica e nel richiamo all'ira divina la deprecazione di *Ps. I 1* «quia iratum adversus me constitui redemptorem meum» e prosegue quindi con la riscrittura del secondo versetto del Salmo 38, citando gli «strali» scagliati da Dio attraverso la memoria di un altro luogo dei *Fragmenta* («onde Amor m'aventò già mille strali», LXXXVI 2). Il distico finale, siglato dalla coppia rimica che riassume il senso e il luogo dell'autoindagine, conclude un quadro di carattere introspettivo per aprire a una stanza di tono completamente diverso, nella quale il discorso biblico è protratto all'insegna del sincretismo con la tradizione classica:

ché cotanti non vanno  
 augei per l'aria, né Nettuno asconde  
 tanti pesci ne l'onde,  
 quant'io ho d'anno in anno  
 fatte a te offese, ad altri oltraggio e danno.<sup>219</sup>

Il contrasto tonale è marcato dalla congiunzione causale «ché», utile a segnalare il trapasso repentino dalla profondità del discorso penitenziale a una digressione retorica che ospita una serie di comparanti dal sapore bucolico, tra i quali spicca la proposopea classica «Nettuno» per indicare il mare; tale scarto, volto a produrre un effetto di sorpresa nel lettore, è accresciuto dalla frizione tra la discontinuità tematica e la continuità del periodo sintattico, esteso al distico finale della prima stanza e alla strofe successiva, con una struttura che asseconda la partizione strofica, risolvendo il periodo ipotetico entro la misura del distico e riservando le comparative alla seconda stanza. L'alleggerimento dovuto al reimpiego della topica del *locus amoenus* in relazione al peccato sembra creare, inoltre, una sorta di “negativo” rispetto al seguito del primo salmo petrarchesco (*Ps. I 2-4*), dove l'io sviato dall'«iter rectum» (cui fa eco il nodo intertestuale dell'«errore» nel salmo tassiano) attraversa una natura aspra affine alla selva dantesca, non immune da memorie patristiche e virgiliane («per invia», «aspera [...] et inaccessa»). La sequenza tematica prosegue dunque, di stanza in stanza, con una preghiera al «padre amoroso»

<sup>218</sup> Tasso, *Rime*, II, p. 189.

<sup>219</sup> Tasso, *Rime*, II, p. 189.

– motivo caro al Flaminio della *Paraphrasis* –<sup>220</sup> (st. 3), una lamentazione sul pianto del cuore e sugli occhi dolenti (stt. 4-5) e un invito a Dio a rivolgere lo sguardo alla sua creatura (st. 6). La conclusione è affidata a due stanze ancora in fitto dialogo con l'ipotesi latino di Petrarca (*Ps. I* 11-13):

Che sotto al duro e grave  
Fascio de' dolor miei, l'alma meschina  
Gli afflitti omeri inchina  
E di cadersi pave,  
Se tua bontà di lei pietà non have,

Sgravala, Signor mio,  
Sì che fra tante noie un dì respiri,  
Fra sì fieri martiri;  
E non porre in oblio  
Che 'l soccorrere i rei proprio è di Dio.<sup>221</sup>

In questi versi risuonano passi come «ingenti miseriarum mole depressus sum; nec est respirandi locus», «vetustum iugum», «inheret ossibus», oltre all'invocazione «O si tandem excidat a collo meo!» che va incontro a un altro rovesciamento relativo alla caduta («E di cadersi pave»), riferita non più al giogo, ma all'anima che vacilla sotto il peso dei peccati.

L'equilibrio dimostrato da Tasso nel contemperare una pluralità di modelli lascerà il posto, negli otto salmi delle *Rime sacre* di Arnigio, a un'attenzione quasi monolitica per i *Psalmi* petrarcheschi. Le otto canzoni-ode disseminate lungo la seconda parte del canzoniere sono introdotte, con vistosa eccezione rispetto agli altri componimenti non intestati, dalla dicitura «salmo», che indica in modo specifico la forma di conio tassiano, radicalizzando in senso davidico l'alternativa tra “salmo” e “oda sacra” proposta dal suo inventore. La scelta non mira, tuttavia, a negare il retaggio classico dell'ode, quanto piuttosto a orientarlo verso un altro archetipo, per molti aspetti anomalo ma legittimato dall'antecedente di Bernardo, ovvero il salmista Petrarca: il rinnovamento della voce lirica volgare, di marca petrarchesco-bembiana, avviene così attraverso l'elezione di un Petrarca extra-ca-

<sup>220</sup> Il richiamo al Padre ricorre con costanza nei salmi flaminiani. Basti ricordare alcuni vocativi quali «Pater beate» (III 1), «dulcissime | Pater» (III 29-30); «optimus pater» (VI 3-4, 13, 36); «pater dulcissime» (XII 1; XIII 9, 23, 30; XV 1; XXIII 30; XLII 4); «pater sanctissime» (XXX 1, 68); «Pater deorum» (CXXVI 10), oltre a espressioni come «paterna [...] a domo» (XLII 47); «Ut filio dulcis pater» (CXX 6); «Beata gens, quam maximus caelestium | Pater suo praesens tuetur numine!» (CXLIV 46-47).

<sup>221</sup> Tasso, *Rime*, II, p. 190.

nonico, giudicato “classico” esattamente come Orazio – e forse, ricordando l’ecloga *Parthenias*, bucolico quanto Virgilio –, novello David da confrontare, nella dialettica macrotestuale della raccolta, con il Salmista biblico tradotto nelle canzoni della prima parte. I salmi di Arnigio ripropongono, in versione più o meno fedele, tutti i sette *Psalmi*, modificandone l’ordine nella sequenza *I, VI, III, VII, II, III bis, IV, V*; il *Psalmus III* è tradotto due volte, prima in modo più libero e quindi, nel sesto salmo, con maggiore aderenza. Il piano metrico rappresenta, invece, il terreno di gioco prediletto per l’intertestualità con i *Salmi* tassiani, di cui sono citati in maniera esatta ben cinque schemi: i tre profili pentastici abBaA (*Salmi XI, XIV, XVIII, XXIII*), ababB (*Salmi X, XIII, XXI*), AbaBB (*Salmi XV*) e gli esastici AbabcC (*Salmi XXVI, XXX*), AbBacC (*Salmi XXVIII*). Un’ulteriore citazione è costituita dal pentastico «a strofe incatenata» AbACC BdBEE..., analogo a quello dell’ode *Che pro mi vien ch’io t’abbia, o bella Diva*,<sup>222</sup> del quale non è riprodotta però la struttura circolare determinata dalla ripetizione della rima A nella stanza finale. Al riuso esclusivo dei profili di Tasso non corrisponde, tuttavia, una analoga poetica della “continuità”, che resta appannaggio del genio di Bernardo ed è sostituita da un parallelismo alquanto rigido tra unità strofiche e periodi sintattici, i quali eccedono solo di rado la misura della stanza, arrivando a coprire non più di due strofe. La mancanza di fluidità è accresciuta inoltre dalla coincidenza tendenziale, benché non sistematica, tra “versetto” petrarchesco e singola stanza, sulla scorta di un procedimento tipico dei traduttori di salmi. Tale orchestrazione formale risulta evidente nelle strofe di apertura del primo salmo, che riproducono il *Psalmus I 1-2*:

Misero me; poi che ’l mio Redentore  
 Ho provocato ad ira,  
 Et nel suo grave errore  
 La Mente mia delira  
 Sprezzato ha la sua legge;  
 Ond’ei mi sferza irato, et mi corregge.

Lasciat’ ho volontario ’l dritto calle,  
 Ch’ al Ciel conduce et guida;  
 Et sol di questa Valle  
 Ogni via storta infida  
 Cercat’ ho, che devea  
 Fuggir; ma (folle) entro più m’avolgea.<sup>223</sup>

<sup>222</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 158.

<sup>223</sup> Arnigio, *I sette salmi della penitentia*, c. 23v.

La trama dell'ipotesto è ripercorsa con attenzione a partire dal calco del vocativo d'*incipit* «Heu michi misero» e dalla menzione del «Redentore», ma è rivisitata, con una movenza prevedibile, alla luce dei *Fragmenta*. L'inclusività dimostrata da Tasso nell'integrare la doppia lezione del Petrarca latino e volgare lascia ora il posto a una lettura meno screziata, più intransigente ma anche meno complessa, che trasforma l'«errore» da «giovenile» in «grave», con una severità di giudizio assai distante dalla sensibilità tassiana per l'esplorazione soggettiva («il mio errore»); l'erranza è ascritta nettamente al polo negativo del peccato ed è opposta, in una rima non più analogica (*core*: *errore*), ma antitetica, al «Redentore»; allo stesso modo, il «vaneggiar» di *Rvf* I 12 è privato di qualsiasi sfumatura ed è radicalizzato nel delirio peccaminoso. La follia, non presente nel salmo petrarchesco, ritorna nella seconda stanza in riferimento al laccio del peccato (altra tessera dei *Fragmenta*), all'interno di un quadro che rinvia alla canzone *Rvf* XXVIII 11-14, in cui compaiono l'«oscura valle, | ove piangiamo il nostro et l'altrui torto» e il «drittissimo calle» imboccato dall'anima «de' lacci antichi sciolta». I versi di Arnigio sembrano rievocare, oltre all'implicito riferimento biblico della «vallis mortis» (*Sl* 22:4) o della «vallis lacrimarum» (*Sl* 83:7), la riscrittura di Malipiero nella *Canzone V* 11-12 «fuor di questa valle, | ove 'l camin è fatto oscuro e torto», con una convergenza forse non intenzionale, ma almeno in parte significativa dell'approccio moralizzante dell'autore.

Accanto a Bernardo Tasso, lo sperimentatore più accorto e raffinato nel campo della canzone-ode è Gabriele Fiamma, che interpreta il nuovo metro all'insegna del consueto eclettismo, accostando schemi di derivazione tassiana a suggestioni provenienti da metri diversi quali terza e ottava rima; il mutuo dialogo tra le forme risulta tanto più palese quando testi dallo schema affine si trovano in posizione ravvicinata, come il *Salmo XVI*, una canzone-ode dal profilo ABABABbXCC, e il successivo *Salmo XVII*, in ottave. Con una scelta più tradizionale, benché non meno incisiva sul versante dell'invenzione stilistica, Fiamma non identifica l'«ode» e il «salmo» in una stessa categoria metrica, ma sposta il confronto dal piano strettamente formale a quello del genere letterario: eloquente, a tale proposito, è il parallelo stabilito tra i «salmi» e gli «inni» dedicati alle sette virtù nelle *Rime spirituali*, ispirato per esplicita ammissione all'antecedente di Tasso; lo scarto tra il livello formale della riscrittura e il livello dell'ipotesto emerge ancora in un titolo quale «Oda sopra il secondo Salmo di David, che comincia: *Quare fremuerunt gentes*». La fluidità dialettica già osservata nella canzone acquista dimensioni anche maggiori nel metro più emblematico della «leggadra gravità», impiegato in quasi il 60% delle parafrasi di salmi. La tipologia strofica più frequente è costituita da profili analoghi a quelli tassiani, pentastici o esastici, a due o tre uscite rimiche; talvolta, al pari delle canzoni, occorre una variazione della formula sillabica entro lo stesso testo, con una violazione parziale dell'isostrofismo che accresce il margine della sperimentazione e aggiunge una specifica marca autoriale: un esempio è offerto dal *Salmo IV*, composto da una doppia serie di stanze AbABB (stt. 1-3) e AbaBB (stt. 4-9), modellate sui profili

dei salmi *XV* e *II* di Bernardo. La misura “aurea” della strofe tassiana, cui è fatto corrispondere un fraseggio nel complesso piano, con giri sintattici mantenuti entro il perimetro della stanza e una distribuzione non marcata dei versetti, si riduce nel *Salmo CXXXII* a una struttura ternaria di matrice bucolica, con schema AbA CaC DcD EdE FeF GfG. Il movimento propulsivo della catena dantesca, dovuto alla proiezione dell’endecasillabo centrale della terzina sui due endecasillabi liminari della terzina seguente, è invertito in una tensione retrospettiva, generata dalla rima tra il settenario interno (a eccezione del v. 2, irrelato per mancanza di circolarità) e gli endecasillabi della stanza precedente. Il moto “a ritroso” dello schema è contrastato dal flusso inarcante della sintassi, che funge da collante interstrofico e si dimostra solidale con la partizione dell’ipotesto:

O qual dolcezza apporta, o quai diletta,  
 Quel gentil nodo santo  
 Che stringe in un voler diversi affetti.

Qual di balsamo scende il sacro nembo,  
 Che i bianchi velli eletti  
 Bagna d’Arone, e gli empie il seno, e ’l lembo:

Tal pien di pura gioia scende amore  
 A le bell’alme in grembo,  
 E bea con le sue grazie il nostro core.

Come d’herbe, e di piante orna la fronte  
 Il rugiadoso humore  
 D’Ermone al colle, e di Sion al monte:

Così d’ogni virtù lo spirto veste  
 La carità, ch’è fonte  
 De l’opre sante, e de le voglie honeste.

Ove alberga la pace alma, e gradita  
 Apporta il Re celeste  
 Col suo favor felice eterna vita.<sup>224</sup>

Alla prima stanza, coincidente con un periodo e un versetto, segue una serie sintattica di 6 + 6 + 3 versi, di fatto sovrapponibile alla suddivisione dei restanti versetti in 6 + 9 versi. L’impressione di fluidità – si direbbe, in questo caso, quasi di “continuità” – è corroborata dalla presenza di nessi comparativi in *incipit* di stanza che

<sup>224</sup> Fiamma, *Rime spirituali*, pp. 491-492.

congiungono a due a due i terzetti centrali («Qual»/«Tal», «Come»/«Così»), imprimendo al discorso un andamento logico coerente con la necessità di amplificare un testo scritto con troppa «brevità di parole».<sup>225</sup>

Altrettanto eccezionali sono gli schemi dei salmi XVI e XXXIX, costituiti entrambi da stanze indivise di 10 versi, ma formulati in rapporto dialogico con i modelli, alquanto distanti tra loro, dell'ottava e della canzone. La strofe ABABABbXDD del *Salmo XVI*, già presente nelle *Rime* bembiane,<sup>226</sup> rivisita apertamente il profilo dell'ottava in senso lirico, inserendo un settenario “di *concatenatio*”, o almeno di rinterzo, dopo i sei endecasillabi a rima alternata e un endecasillabo irrelato con valore di chiave, utile a rompere l'isolamento strofico mediante uno stilema tipico della canzone; il distico di chiusura, comune all'ottava e alla stanza di canzone, è quindi problematizzato da un contesto ibrido che lo avvicina, per funzione, alla *combinatio*. La natura composita della forma si riflette anche nel ritmo, molto variegato nelle scansioni interne delle stanze e connotato da un progressivo sfaldamento della coincidenza tra periodo strofico-sintattico e unità ipotestuali. Se nella metà iniziale del salmo i tre piani della riscrittura procedono senza scarti sostanziali, nella quinta strofe si verifica un primo contrappunto tra sintassi (6 + 4) e ipotesto (4 + 4 + 2), con una sovrapposizione notevole tra due scansioni utili a evidenziare, rispettivamente, il blocco dei 6 endecasillabi alternati (il maggiore retaggio dell'ottava) e una tripartizione che pone in risalto il distico finale. Nelle ultime tre stanze, si verifica quindi un riavvicinamento tra unità sintattiche e versetti, al contrario di quanto accade tra metro e ipotesto: i versetti finali sono collocati, infatti, in posizione interstrofica, creando una sorta di *legato* che risulta bilanciato dall'orchestrazione piana della sintassi. La stanza conclusiva, monoperiodale, ospita invece un incontro marcato a metà verso (2½ + ½7) tra il finale del penultimo versetto e l'inizio dell'ultimo, introdotto dal nesso avversativo «ma io»; la perturbazione ritmica accentua così la contrapposizione tematica tra la vita agiata degli empi e la gloria del giusto:

Di ricchezze son pieni, e ponno ancora  
 Bear di quel, che lor abonda, i suoi  
 Figli, e nepoti; ma io son lieto all'hora,  
 Che seguo l'orme de' precetti tuoi,  
 Ond'in Ciel spero far sempre dimora,

<sup>225</sup> Nell'autocommento, Fiamma spiega di essere stato costretto a indulgere ad alcune amplificazioni per facilitare la comprensione di un salmo altrimenti difficile da intendere a causa della sintesi espressiva che lo contraddistingue; l'autore afferma così di dover svolgere «più tosto l'ufficio di parafraste, che di semplice traduttore» (Fiamma, *Rime spirituali*, p. 492).

<sup>226</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 159.

E te mirar, che con la vista puoi  
 Quel oscuro, ch'è in noi  
 Empir di gloria, ch'in eterno splenda:  
 Con questa spero haver felice stato,  
 Et al tuo raggio divenir beato.<sup>227</sup>

Più sfuggente è infine la definizione dello schema del *Salmo XXXIX*, quasi un'anticipazione della "canzone a selva", che nella strofe d'esordio compare nella forma abbAaCdDeE ed è sottoposto, nelle nove stanze seguenti, a sette variazioni ottenute attraverso lievi mutamenti sia della formula sillabica, sia dell'ordine e del numero delle rime (quattro o cinque per stanza). Un procedimento analogo compare in alcune canzoni e, in particolare, nel contiguo *Salmo XL*, che presenta la *variatio* più significativa (quattro schemi in cinque stanze) e si può dunque considerare il termine di confronto più immediato di questa canzone-ode. L'estrema fluidità del profilo trova riscontro in un ritmo denso di armonie dolci-gravi, in cui il contrappunto tra sintassi e ipotesto, per lo più tra moduli di 8 + 2 e 4 + 6 versi, ricorre con discreta frequenza. Numerose, accanto agli *enjambement*, sono quelle che si potrebbero chiamare, senza troppo azzardo, "inarcature ipotestuali", le quali contribuiscono ad attenuare lo stacco strofico, complicando sin dal principio la partitura formale:

Di quella ferma voglia,  
 Ond'io tenni la spene  
 Fisa nel sommo bene,  
 Mentre hebbi a sostener più angoscia, e doglia,  
 Vuol Dio, che 'l frutto coglia,  
 Ch'al fin, mosso a pietà del mio dolore  
 Co 'l suo possente braccio  
 M'ha tratto di periglio, e d'ogn'impaccio.  
 Dal pozzo pien d'humore,  
 Io son uscito, e dal limo atro fuore.

Sopra un sicuro sasso;  
 M'ha posto la sua mano:  
 Destro sentiero, e piano  
 Mi mostra, ove movendo ardito il passo  
 Fuor d'ogni affanno io passo:  
 Porge di novo canto alto soggetto

<sup>227</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 65.



A miei carmi, al mio stile,  
 E degna lode al suo nome gentile:  
 Vedran sì dolce effetto  
 Quei, c'han d'acerba doglia ingombro il petto.<sup>228</sup>

L'intreccio di sintassi e ipotesto, infittito dalla resa amplificante, è così saldo da rendere talvolta difficile l'individuazione del confine esatto tra un versetto e l'altro. Il periodo incipitario, articolato in otto versi, abbraccia il versetto 1 e l'inizio del versetto successivo, che comincia verosimilmente al v. 7 («Co 'l suo possente braccio») e termina al v. 15, a metà della seconda stanza («Fuor d'ogni affanno io passo»); il versetto 3 occupa a sua volta i vv. 16-20 e prosegue per altri quattro versi nella terza stanza, stabilendo un'ulteriore legatura. La ripartizione strofica ha indubbie ragioni tematiche, prima fra tutte l'esaltazione della distanza tra lo stato di peccato e lo stato di grazia, ma tali ragioni non sminuiscono l'originalità e l'audacia di un'orchestrazione formale che porta alle estreme conseguenze, nel metro innovativo e multiforme della canzone-ode, quei processi di fluidificazione già abbozzati nelle canzoni.

L'invenzione poliedrica di Fiamma resta un episodio isolato nel filone delle riscritture, andando incontro a una sorte poco diversa, in fondo, da quella del classicismo polifonico proposto da Tasso e interpretato nel senso di una notevole *reductio* petrarchesca da parte di Arnigio. Il gusto del contrasto fra tonalità lievi e aspre, vera anima di una scrittura classicista che accomuna, per vie diverse, il Petrarca dei *Psalmi penitentiali* (e, bisognerebbe aggiungere, dei *Fragmenta*, nella loro peculiarità di opera non ridotta a codice normativo), i suoi imitatori volgari e lo stesso Fiamma, si stempera, nei *Salmi penitenziali* di Laura Battiferri, in un interesse più specifico per l'elemento melico, alla luce del quale il confronto tra il nuovo metro e i suoi modelli classico-volgari – l'ode, il salmo e la canzone, intesi come forme o come generi letterari – risulta semplificato in quello tra la «lagrimosa e picciola canzonetta», ovvero la riscrittura italiana del salmo, e le «penitenziali canzoni» di David. Il termine “canzone” sembra istituire una sovrapposizione diretta tra l'ipotesto biblico e il genere petrarchesco, ma in realtà allude all'originaria esecuzione canora dei salmi, musicati e vocalizzati nello stesso modo in cui l'autrice immagina saranno fruite le sue traduzioni, composte «accioché unitamente col canto s'accordino».<sup>229</sup> Sul piano dell'evoluzione formale, la canzone non si trasforma dunque in una canzone-ode (o in un'ode sacra, un “salmo” nel senso tassiano) improntata alla commistione prevalente con gli architetti classici, bensì in una “canzonetta” leggera e melodiosa che sublima la gravità della preghiera davidica nella *levitas* strutturale del tessuto strofico. Si potrebbe affermare che, nel dialogo archetipico delle voci, Orazio è lasciato sulla soglia, in un confronto svolto non al livello multiplanare

<sup>228</sup> Fiamma, *Della parafrasi poetica*, p. 214.

<sup>229</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 34.

della forma, ma circoscritto al versante oggettivo del metro, del vincolo preconstituito – pur confezionato con gusto innovativo e sperimentale –, senza scendere alle profondità armoniche del ritmo della riscrittura; viceversa, l’aggiornamento della lingua lirica si avvale dell’intertestualità esibita con altre fonti volgari, *in primis* il Dante della *Commedia*, in linea con il filone elegiaco fiorentino e, dunque, con le posizioni di Varchi, Alamanni, Orsilago. Gli architesti italiani risaltano in modo fin troppo palese da alcune citazioni programmatiche, tra cui spiccano il rifacimento, nel *Salmo quinto* 69-72, della terzina incipitaria di *Inferno* in una stanza tetrastica di ascendenza oraziana (ABBA):

Nel mezzo del cammin della mia vita  
mentre io mi truovo in questa selva oscura,  
deh, non mi richiamar, ma rassicura  
negl’anni eterni tuoi, mia via smarrita,<sup>230</sup>

e l’attualizzazione davidica di *Rvf* I 1-4, quartina radicalizzata in una clausola compatta nell’*explicit* del *Salmo settimo*:

tu ch’ascoltato in rime sparse hai ’l suono  
de’ miei sospir, perch’io tuo servo sono.<sup>231</sup>

Gli schemi delle “canzonette” rivisitano il paradigma della canzone in sequenze originali, costituite da profili tetrastici, esastici ed eptastici di endecasillabi e settenari, su due o tre rime, che conservano un residuo della forma tradizionale nel congedo, di misura sempre inferiore a quella della stanza; l’eccezione è rappresentata dall’unico profilo tetrastico di soli endecasillabi, il ricordato ABBA, che per mancanza di congedo rispetta in tutto la regola classica dell’isostrofismo, proponendosi quindi come l’imitazione più fedele dell’ode latina. La gestione complessiva del ritmo si avvicina, almeno in apparenza, alla sequenzialità delle traduzioni in terza rima, ma un’analisi più accorta rivela come la convergenza di metro, sintassi e ipotesto sia sottoposta a variazioni non prive di interesse. Le tre variabili ritmiche procedono davvero unite solo in corrispondenza di schemi tetrastici nel *Primo* e nel *Quarto salmo*, ovvero nel testo proemiale e nel baricentro strutturale della raccolta; quest’ultimo ospita l’evento discriminante della *mutatio animi* e racchiude, nella prima metà del testo, le ultime due occorrenze della parola “errore”, già ripetuta nei salmi precedenti per cinque volte. Nella stanza d’esordio del Salmo 51, la rima chiave è *Signore : errore*, costruita su una polarità compensativa che unisce lo sviaamento all’approdo salvifico:

<sup>230</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 91.

<sup>231</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 107.

Abbi di me mercede,  
 per tua bontà, Signore,  
 sì come ogn'or a noi promette espresso  
 l'alta pietade tua, ch'ogn'altra eccede:  
 non secondo l'errore,  
 in cui pur vivo ancor morto in me stesso.<sup>232</sup>

I restanti salmi prevedono anch'essi un allineamento quasi costante tra periodi metrici e sintattici, mentre la resa dei versetti può avvenire entro i confini strofici oppure estendersi a due stanze. A tale proposito, si riscontra una differenza lieve, ma non irrilevante, tra i salmi *Secondo* e *Terzo*, dove il rapporto versetto-stanza segue una modularità più esatta del tipo 1:1, 1:2 o 2:1, e i salmi *Quinto*, *Sesto* e *Settimo*, in cui si verificano sfasature marcate, propriamente “inarcanti”, dovute alla collocazione di uno o più versetti a cavallo tra due stanze con inizio e fine all'interno del corpo strofico, a innescare un movimento contrappuntistico che accresce l'intonazione *legata* del testo e ne favorisce la musicalità.

La proposta della Battiferri andrà incontro a un'immediata fortuna editoriale, coronata dall'inclusione nell'antologia di Turchi, e si presterà ben più dell'antecedente tassiano a un'imitazione di carattere seriale, i cui esiti più prossimi dal punto di vista cronologico e formale sono rappresentati dalle riscritture di Bonaventura Gonzaga – anch'egli antologizzato da Turchi – e di Cornelio Cattaneo. Le definizioni metriche di «canzoni» (Gonzaga) e di «picciole canzonette» (Cattaneo, che ricalca volutamente la «lagrimosa e picciola canzonetta» della Battiferri) basterebbero da sole a confermare la ricezione “melica” della nuova forma, accolta in un'accezione *facilior* rispetto alla complessa partitura di Tasso e ridotta in tali versioni al dialogo biunivoco tra gli archetipi di Petrarca e David. La natura bicorde di questo scambio si coglie agevolmente nell'esordio del Salmo 51, riscritto da entrambi gli autori sulla scorta dell'invocazione dell'io petrarchesco alla Vergine «*Miserere* d'un cor contrito humile» (*Rvf* CCCLXVI 120), con uno slittamento del modello dal proemio dei *Fragmenta*, ripreso dalla poetessa urbinata, al testo conclusivo del Canzoniere. Gonzaga conserva l'*incipit* latino e cita la rima *humile : vile*, senza dimenticare però un riferimento al peccato come “errore”:

Miserere di me tuo servo humile  
 Signor, ch'errato ho tanto,  
 E l'angoscioso pianto  
 Mi renda appo di te spirto non vile.<sup>233</sup>

<sup>232</sup> Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*, p. 71.

<sup>233</sup> Gonzaga, *Salmi di David*, p. 29.

Più vicino allo sviluppo tematico della strofe petrarchesca (*Rvf* CCCLXVI 118-130) è invece Cattaneo, che aggiunge ai richiami già presenti nella versione di Gonzaga la coppia rimica *induca : caduca*:

Benigno, alto et verace  
 Signor, pietà t'induca  
 A volgerti ad un cor contrito, e humile,  
 Che non hebbe mai pace  
 Con la spoglia caduca  
 Mentre è con lei in questo stato vile  
 Né riguardar l'offese  
 Ma gli sia (tua bontà) largo, et cortese.<sup>234</sup>

Sul versante metrico, tracce di un contatto oraziano, comunque implicito e superficiale, si possono scorgere negli schemi tetrastici di Gonzaga, tra i quali ricorre la strofe endecasillabica ABBA, oltre a numerosi profili misti di endecasillabi e settenari; al contrario, gli schemi di Cattaneo riflettono un legame più evidente con la stanza di canzone, destrutturata o rimodellata in schemi indivisi e rivisitata secondo una probabile suggestione del madrigale antico per l'inserimento di un verso irrelato a inizio o a metà stanza in cinque dei sette profili. La configurazione ritmica è anch'essa molto semplificata, appiattita in un sincronismo quasi totale tra metro, sintassi e ipotesto che riproduce una modalità di scansione consueta nelle traduzioni in forme discorsive, rivelando per via indiretta, accanto alla scarsa perizia dei versificatori, la priorità del loro interesse devozionale. Una conferma sembra giungere, oltre che dalla mancanza di un'intertestualità autentica con fonti letterarie esterne al codice lirico di base, dal dialogo formale tra le "canzoni" o "canzonette" e altri testi liminari in versi: i salmi di Gonzaga, nel canzoniere del 1568, sono introdotti ciascuno da un'ottava riassuntiva o parenetica, intesa a rilevare un preciso tracciato diegetico o meditativo sia all'interno del singolo testo, sia nel complesso dell'itinerario macrotestuale; in modo analogo, i salmi di Cattaneo, preceduti da ampi argomenti in prosa, sono seguiti ognuno da una preghiera in forma di sonetto, composta come una breve meditazione lirica che attualizza il significato spirituale della "canzonetta" in una rielaborazione originale.

L'onda lunga della canzone-ode, sempre più slegata dalla sua matrice classica e spostata nella direzione melica dell'ode-canzonetta, raggiunge la fine del secolo con i *Sette salmi* di Lauro Badoer, raccolta esilissima che rispecchia un gusto per la *brevitas* e l'essenzialità miniaturistica del dettato comune a riscritture coeve come i *Sette sonetti penitenziali* di Francesco Bembo. La ricerca di leggerezza si traduce, con modalità ormai distanti dal classicismo degli anni Sessanta, nel conio di

<sup>234</sup> Cattaneo, *I sette salmi penitenziali*, c. 27r.

strofette per lo più tetrastiche, a prevalenza di settenari, e nell'uso di una sintassi semplice, con frasi corte, generalmente prive di subordinate, cui corrisponde una drastica schematizzazione del percorso argomentativo. La stretta consequenzialità del discorso si può considerare il principale fattore di scorrevolezza del ritmo, altrimenti ingessato in una rigida sovrapposizione tra versetto, periodo e stanza. Altrettanto essenziale è il dialogo tra i modelli, Petrarca e David, come mostra l'inizio del Salmo 51:

Habbi pietà di me Padre celeste,  
E sia quella pietà grande immortale;  
Che grande è 'l male.

Son di lei senza fin gli esempi, e i frutti.  
Però la colpa mia Signor con quella  
Prego cancella.<sup>235</sup>

L'innesto petrarchesco più evidente si trova nel vocativo «Padre celeste», eco di *Rvf* LXII 1, mentre la prospettiva dialettica implicata da possibili riferimenti al «cuore» o all'«errore» lascia il posto a una contrapposizione basilare, lucida e stringente, tra la «colpa» del peccatore e la «pietà» divina. L'efficacia rappresentativa derivante da tale stilizzazione testimonia d'altronde quanto siano mutate, a quest'altezza, le facoltà espressive della voce autoriale, tesa a riprodurre il filo concettuale della preghiera di penitenza senza potersi arrischiare in un confronto troppo aperto con l'ipotesto biblico.

### 3.2.2.2.2. *Gli esperimenti traduttivi di Varchi.*

L'autore che più di tutti si cimenta in un confronto formale creativo e spregiudicato con il modello davidico, formulando proposte tanto peculiari da meritare una riflessione a parte, è Benedetto Varchi.<sup>236</sup> I suoi *Salmi* sono forse la riscrittura in cui la poesia traduttiva diviene, più che altrove, un territorio di frontiera, un luogo di sperimentazione dove l'assenza, o l'impossibilità di fruire l'archetipo metrico originale, spinge alla ricerca di soluzioni inedite, rinunciando però ad assumere modelli

<sup>235</sup> Badoer, *I sette salmi penitenziali*, p. 10.

<sup>236</sup> Sul profilo di Varchi traduttore, si vedano almeno Ferrone, *Indice universale dei carmi latini*; Ferrone, *Materiali varchiani*; Brancato, *L'epistola dedicatoria della Consolazione della filosofia*; Brancato, «O Facitor de gli stellanti chiostrì»; Brancato, *Benedetto Varchi Traduttore di Boezio*; Brancato, *Varchi e Aristotele*; Varchi, *Il Boezio*; Biffi-Setti, *Varchi consulente linguistico*; Andreoni, *La via della dottrina*, pp. 43-53; Tomasi, «Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi».

di riferimento alternativi e sfociando così in una progressiva destrutturazione delle forme costituite, senza approdare al momento successivo di una loro autentica ricodificazione. Gli esperimenti varchiani si prospettano come un processo *in fieri* che nasce naturalmente dalla volontà di rigenerare il codice lirico, in un agone implicito con Petrarca, e che si radicalizza quindi in direzione classicista, guardando in particolare all'elegia: il ventaglio delle forme impiegate si può ricondurre, infatti, alla radice di tre metri extra-petrarcheschi – terza rima, canzone-ode e sciolto –, centrali nel dibattito sulla riproduzione dei metri latini e tutti legati, in misura diversa, all'ambito bucolico e didascalico.<sup>237</sup> Prima di descrivere la *gradatio* con cui avviene lo scardinamento dei vincoli formali, è utile soffermarsi su una prova aurorale di traduzione, rimasta senza seguito, da cui emerge il primitivo interesse dell'autore per i tentativi di alleggerimento della stanza di canzone, non ancora formulati apertamente nel senso della canzone-ode. La carta 141 della Filza Rinuccini 15, inserto 81, di mano del copista,<sup>238</sup> riporta una versione del Salmo 1 in tre strofe di schema aBCaBCdD, un profilo che mantiene uno stretto legame con la struttura strofica della canzone riproducendone la divisione ideale in piedi (aBC) e *combinatio* (dD):

Chiunche ama, e disia  
 Viver qui lieto, e poi salir beato  
 Al Ciel da questo basso inferno, e tetro,  
 Non entra per la via  
 Giamai degli Empij, e quando pure entrato  
 Vi fusse, tosto si ritorna indietro:  
 Né con fatti, o parole  
 Offende, o spregia mai chi virtù cole.

Ma quanto al Re del Cielo  
 Darne per legge a noi, suoi servi piacque,  
 Notte, e giorno pensando, osserva tutto.  
 Onde, qual verde stelo  
 Sopra fresche piantato, e limpide acque,  
 Maturo al tempo suo produrrà frutto:  
 Né mai perderà foglia,  
 E fia sempre adempita ogni sua voglia.

Non così gli Empij, e Rei,  
 Ma come polve, o lieve pula al vento,

<sup>237</sup> Di grande interesse in tal senso è l'esperimento condotto da Varchi nell'ecloga *Dafni*, su cui cfr. Brancato, «Una egloga con verso sciolto, secondo il costume moderno».

<sup>238</sup> Sulla redazione dei codici varchiani, cfr. Siekiera, *Benedetto Varchi*, pp. 341-342.

Spinti da i vizij lor, dispersi andranno.  
 Quei, ch'adoran gli Dei,  
 O la ragion sommettono al talento:  
 Dal giudizio al gran dì tutti cadranno;  
 Che ben conosce Dio  
 Quai sono i Giusti, e spegne ogn'Empio, e Rio.

La conformazione metrica svolge un ruolo preminente a livello ritmico, influenzando i piani di sintassi e ipotesto, che seguono la partizione tematica imposta dalle stanze: la prima strofe, monopériodale e relativa al versetto 1, riporta le astensioni virtuose dell'uomo beato, formando un dittico con la seconda stanza che completa l'elogio del giusto e ospita due periodi e due versetti solidali con lo schema (3 + 5); la terza stanza comprende i tre versetti finali (3 + 3 + 2), raggruppati in due periodi di 3 + 5 versi, e riassume in chiave contrastiva il destino funesto degli empi. La pesante ristrutturazione dell'ipotesto, cui si accompagna una resa abbastanza libera, incline all'*amplificatio*, è un tratto presto abbandonato in favore di una modalità di riscrittura più aderente, in grado di restituire la priorità alla fonte anche attraverso l'adozione di organismi strofici che ne ricalchino in modo riconoscibile l'andamento, presentandosi come autentici "metri di traduzione". La forma-base prescelta non sarà più la canzone, ma la terza rima, teorizzata dallo stesso Varchi quale corrispettivo volgare del distico elegiaco<sup>239</sup> e dunque adatta, ben più del metro aperto impiegato in precedenza, a restituire la struttura parallelistica dei versetti biblici. Il modulo strofico ternario rappresenta una costante comune a quasi tutte le versioni, con l'eccezione di due profili tetrastici e uno in distici, costituendo un elemento di uniformità che contribuisce ad arginare l'irregolarità dei profili più liberi, ma che si spiega soprattutto con l'intento di realizzare una trasposizione propriamente "formale", estesa a tutti i livelli della riscrittura. Tale valore sembra marcato dalla numerazione progressiva che introduce una a una le stanze, quasi fossero nuovi versetti; la corrispondenza stanza-versetto, com'è facile immaginare, non avviene sempre in rapporto 1:1, ma risulta comunque stringente, molto spesso esatta e, in ogni caso, realizzata all'interno di un progetto traduttivo raffinato e complesso che recupera elementi specifici delle forme volgari senza snaturarli, rinnovandoli in calibrate equivalenze funzionali.<sup>240</sup> La terza rima compare soltanto in quattro versioni,

<sup>239</sup> Cfr. Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 156; Brancato, *L'epistola dedicatoria della Consolazione della filosofia*, p. 88.

<sup>240</sup> Il concetto di "equivalente funzionale" nel campo della traduzione metrica è stato definito da Jakobson come «una forma che, nell'ambito delle forme di un dato linguaggio poetico, corrisponda *funzionalmente*, e non solo esteriormente, alla forma dell'originale» (Jakobson, *On the Translation of Verse*).



tra cui il *Salmo II* (il primo testo dopo il proemio) e il *Salmo LI*, quest'ultimo proposto in 21 terzine che riproducono, con qualche margine di originalità, i 21 versetti; un'aggiunta interpretativa si trova, ad esempio, al v. 6, che introduce una sfumatura di rilievo anche sotto un'angolatura dottrinale (la giustificazione per sola fede):

1. Habbi di me Signor pietate, come  
L'alta di te misericordia chiede;  
Non de i peccati miei le gravi some.
2. L'iniquitati mie la tua mercede,  
Che sempre molta fu, scancelli, e toglia,  
Se 'n te solo hebbi sempre e speme, e fede.

Il ritmo ha un'andatura regolare, di un "parallelismo" davvero biblico, ottenuto attraverso una salda coerenza fra metro, sintassi e ipotesto. Non molto diversa appare, d'altronde, l'orchestrazione dei testi in canzone-ode, che rappresentano la maggioranza assoluta della raccolta; tra questi si annovera il *Salmo I*, tradotto in stanze ternarie di endecasillabi ABB. L'unica deroga, in realtà utile a corroborare l'impressione di parallelismo, consiste nella suddivisione del primo versetto in due strofe, unite in uno stesso periodo e contrapposte dall'avversativa «ma»:

1. Beato l'huom, che non seguì 'l consiglio  
Degl'empij; e nella via de' Peccatori  
Non stette; e non sedeo tra i Beffatori;
2. Ma nella legge del Signore eterno  
Fia la sua volontade, e nella legge  
Notte, e di penserà, che tutto regge.

La canzone-ode, ispirata per via indiretta al modello oraziano, innesca un primo, parziale sfaldamento della terza rima, di cui perde il legame interstrofico della "catena" e, in molti casi, l'esclusiva formula endecasillabica; la stanza diviene ora una cellula isolata, benché inserita nel *continuum* di una serie isostrofica, strutturata verticalmente dalla rima. Il carattere sperimentale di questi conii, inclini più alla violazione che alla norma, si coglie nelle oscillazioni di alcuni schemi che non rispettano appieno l'isostrofismo: talvolta, si incontrano profili "doppi", costruiti su stanze abbinate che condividono il finale in rima baciata, necessario a delimitare il confine "macro-strofico" con un espediente affine alla *combinatio* (ABA CDD, AbB CDD, aBA CDD); in altri due schemi, invece, il profilo rimane immutato, mentre le rime variano da una strofe all'altra, dando vita a sequenze di stanze ABA/ABB e aBB/aBA disposte liberamente nel corpo del testo. Degni di interesse sono

quindi i profili tetrastici aAbB e aabB, nei quali la ridefinizione del parallelismo avviene in forma peculiare, con procedimenti accorti e mai pedissequi. A differenza delle strofe ternarie, la misura pari della stanza ne favorisce la scansione binaria (2 + 2) tanto nella ripartizione dell'ipotesto quanto nella disposizione sintattica; questo movimento, di per sé statico, prevedibile, è tuttavia arricchito, in particolare nel *Salmo XIII* (aAbB), da una sequenza di controtempi "inarcanti", dettati da una risegmentazione dei versetti tra la seconda metà di una stanza e la metà iniziale della successiva; in questo modo, l'andatura dicotomica dell'ipotesto è reinterpretata in forma problematica, in base alla cifra stilistica del nuovo metro. Un meccanismo analogo, reso più incalzante dalla misura minima della stanza, si riscontra nel salmo seguente, il *Salmo XIII*, composto in distici. La coincidenza tra unità strofica, periodo sintattico ed emistichio biblico, perfetta nella fase di esordio, si complica repentinamente nella sezione centrale del testo, dove la drammaticità dello sdegno divino è espressa in una serie sintattica di 4 + 6 versi, cui risponde il contrappunto dei versetti, ripartiti in una successione marcata di 5 + 2½ + ½2 endecasillabi:

6. Or non conosceran gl'Iniqui, e quelli,  
Che la mia Plebe di pietà rubelli,
7. Divoran tutta ogn'hor, non altramente,  
Che faccia esca di pan bramosa gente?
8. Non invocaron gl'Empij il lor Signore,  
Onde havranno ira sempre, odio, e timore
9. Perché 'l Signore appo i quor giusti, e pij  
Pose suo seggio, e voi scelesti, e rij
10. Il consiglio del povero beffate  
Perc'ha sue spemi in Dio tutte locate.

Un passo ulteriore nel senso della *variatio* e della libertà formale è compiuto in una terza tipologia di schemi, di ardua definizione per la loro fluidità, nei quali l'influenza della terza rima (strofe ternaria) e della canzone-ode (polimetria) si unisce a quella dello sciolto. L'isostrofismo, ancora integrale nella maggior parte delle canzoni-ode, è intaccato per il venir meno del valore strutturante della rima, che permane comunque all'interno della singola stanza, anche come rima interna, al fine di aumentare l'elaborazione stilistica del verso ed evitare l'uniformità tipica dello sciolto;<sup>241</sup> questa perdita di strutturazione verticale è tuttavia compensata, almeno in parte, dal permanere di una scansione strofica regolare che si giustifica pienamente per il suo ruolo di correlativo formale rispetto alle unità "strofiche" dei versetti.

<sup>241</sup> Bausi-Martelli, *La metrica italiana*, p. 151.

Gli “schemi ternari liberi” risultano così assai poliedrici, intessuti di strofe regolate ognuna da una geometria interna, da un’armonia propria che non si ripete identica a breve distanza e che, per un paradosso, pone ancor più in risalto l’orchestrazione parallelistica del ritmo, gestito all’insegna del sodalizio complessivo fra i tre piani della riscrittura. L’alternanza continua dei profili strofici può produrre effetti di duttilità e scorrevolezza, come accade nel *Salmo LXXXVIII*, uno tra i più ricchi di *enjambement*, di cui riportiamo l’esordio:

1. Signore Dio delle vendette; Dio  
Delle vendette, chiaramente fora  
Appari, e ’l tuo valor aperto mostra.
2. Esaltato sij tu, che dal tuo coro  
Vedi ogni cosa, e giudichi la terra;  
Rendi a Superbi il contracambio loro.
3. Infin a quanto i Peccator Signore  
Insino a quanto tempo i Peccatori  
Havran gioia, havran robba, havranno honori?
4. Diranno, e parleran cose superbe?  
Glorieransi nella lor malitia  
Tutti color, che l’ingiustizia adoprano?

Questa tornitura rimane però a un livello superficiale, sostanzialmente “melodico”, che si intreccia senz’altro con la partitura formale del testo, ma senza modificare la struttura profonda del ritmo.



## APPENDICI



## SCHEDE BIO-BIBLIOGRAFICHE

I profili che seguono non intendono proporre un resoconto esaustivo della vita e dell'opera degli autori, bensì offrire uno strumento di consultazione che permetta al lettore di contestualizzare le singole riscritture dal punto di vista bio-bibliografico. A tale scopo, si è cercato di riunire quelle notizie utili a ricostruire lo *status* degli autori (estrazione sociale, formazione, appartenenza allo stato laico o ecclesiastico), gli ambienti frequentati, le reciproche relazioni e, quindi, i principali interessi in campo letterario, il grado di innovazione raggiunto e l'eventuale influenza su altri versificatori. Crediamo inoltre che una sezione, seppur breve, dedicata a notizie di natura storico-documentaria possa aiutare a ripercorrere quel filo esistenziale saldamente intrecciato con l'esercizio poetico che alimenta la peculiare radice eteronoma di questi testi, animati da ragioni letterarie più o meno profonde, ma comunque inscindibili da una ricerca spirituale più ampia, irriducibile al solo fatto artistico.

*Agostino Agostini*

Noto anche come Agostino Agostini da Legnago (o da Verona), è un personaggio del tutto sconosciuto. I titoli di «dottore» e «signor» che accompagnano il suo nominativo nelle edizioni a stampa sembrano confermarne lo stato laico. La sua produzione poetica, latina e volgare, è in larga parte encomiastica e si concentra negli anni Novanta del Cinquecento; l'unico episodio di poesia sacra è costituito dai *Sette salmi penitentiali*, pubblicati nel 1595 in una triplice edizione che riporta come sede di stampa Venezia, Anversa o Colonia. La traduzione in terza rima dei *Sette salmi* fu inserita nell'edizione settecentesca, notevolmente ampliata, dell'antologia di Francesco Turchi *Salmi penitentiali tradotti da diversi eccellenti autori*, dedicata a Canziana Soranzo Cornaro (Verona, 1749).

*Luigi Alamanni*

Nacque a Firenze nel 1495 in una famiglia filomedicea e fu battezzato col nome di Luigi Francesco. Figura di spicco nel panorama politico e letterario del primo



Cinquecento, fu allievo di Francesco Cattani da Diacceto e di Girolamo Benivieni, con i quali condivise l'esperienza intellettuale degli Orti Oricellari, dove avverrà il suo esordio poetico. Gli anni dell'esilio francese (1522-1527), seguiti alla condanna per aver partecipato a una congiura contro Giulio de' Medici, furono attraversati da una crisi religiosa che si accentuò nell'autunno del 1525 e che trovò espressione in numerosi componimenti morali, tra cui i *Salmi penitentiali*. I sette testi, conclusi entro il 1525, furono editi nel 1532 come sezione finale del primo volume delle *Opere toscane* (Firenze, 1532-1533), pubblicate con il patrocinio del re Francesco I; la sezione è dedicata all'amico Bernardo Altoviti, cui l'autore donò questa intima prova per il Capodanno del 1526, precisando di aver scritto i *Salmi* dopo essere scampato a una malattia mortale. La riscrittura è inclusa trent'anni più tardi nell'antologia di Francesco Turchi quale unico esempio di versione libera del Settenario penitenziale. L'intensa carriera di Alamanni, ambasciatore in numerosi centri italiani e francesi, nonché attivo sperimentatore nell'ambito del poema didascalico ed epico-cavalleresco, si concluse nella città francese di Amboise, dove l'autore morì nel 1556.

#### *Gaspare Ancarano*

Sacerdote di Bassano e abate dell'Ordine di S. Pietro, è autore oscuro di poesia encomiastica e spirituale, latina e volgare, uscita a stampa tra il 1587 e il 1595. Noto è il suo interesse per le traduzioni e i rifacimenti di testi biblici vetero- e neotestamentari, inseriti in contesti prevalentemente devozionali: i *Sette salmi penitentiali latini et volgari* (Venezia, 1588) sono pubblicati lo stesso anno del *Novo rosario*, che comprende quindici sonetti «in esposition delli quindici Pater Nostri» e «150 ottave rime per le 150 Ave Marie per le pie contemplationi delli quindici misteri»; del 1587 è invece la raccolta di *Capitoli e canzoni spirituali sopra il Pater Noster*. La morte sarebbe successiva al 1614, anno a cui risale uno scambio epistolare con Bartolomeo Burchelati.<sup>1</sup>

#### *Bartolomeo Arnigio*

Nato a Brescia nel 1523 in una famiglia di media estrazione, esercitò dapprima la professione medica per poi dedicarsi esclusivamente, anche a causa di pesanti insuccessi, all'attività accademica e letteraria. Membro dell'Accademia degli Occulti con lo pseudonimo di Solingo, partecipò all'antologia-manifesto *Rime degli Accademici Occulti con le loro imprese e discorsi* (Brescia, 1568); in questa sede, il suo nome accademico è associato all'insegna del capro e al motto «insuetum per iter». Nello stesso anno uscivano per i tipi bresciani di Francesco e Pietro Maria

<sup>1</sup> Verci, *Vita di Gaspare Ancarano*, p. 171.

Marchetti *I sette salmi della penitencia del gran propheta David spiegati in canzoni secondo i sensi [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali & sacre rime*: il canzoniere spirituale costituisce l'apice di una carriera poetica iniziata con le *Rime* edite da Giolito nel 1555 e costellata da raccolte amorose ed encomiastiche; degne di nota sono le successive canzoni di argomento lepantino, pubblicate a Venezia nel 1572. La morte lo colse a Brescia nel 1577.

#### *Lauro Badoer*

Nacque a Venezia nel 1546, figlio del nobile Ippolito e nipote di Gabriele Fiamma. Vicario generale dell'Ordine dei Cruciferi, esercitò un'intensa attività di predicatore e divenne vescovo di Alba grazie a Vincenzo Gonzaga, di cui era teologo e consigliere. Autore di alcune agiografie, pubblicò, oltre a una disputa teologica in latino, una raccolta di *Rime spiritali* e una canzone per Sisto V. *I sette salmi penitentiali* ci sono pervenuti in un'edizione postuma (Mantova, 1594), mentre non è confermata la notizia di una precedente edizione del 1591. Morì a Venezia nel 1593.

#### *Laura Battiferri degli Ammannati*

Nata a Urbino nel 1523, figlia riconosciuta del nobile Giovanni Antonio, sposò in seconde nozze lo scultore e architetto fiorentino Bartolomeo degli Ammannati. Prese parte all'Accademia degli Assorditi di Urbino e a quella degli Intronati di Siena. Vicina agli ambienti religiosi, intrattenne rapporti privilegiati con la Compagnia di Gesù. La sua raffinata educazione e il suo talento le valsero grande considerazione nei circoli intellettuali fiorentini e italiani, dove entrò in contatto con letterati e artisti come Bernardo Tasso, Annibal Caro, Gabriele Fiamma, Pier Vettori e Benedetto Varchi; a quest'ultimo la legò uno speciale vincolo di amicizia, testimoniato dagli scambi epistolari. Il grande successo del *Primo libro dell'opere toscane*, edito da Giunti nel 1560, contribuirà notevolmente alla sua fama e prederà di poco la fortunata edizione giuntina dei *Sette salmi penitentiali* (1564, 1566, 1570) e l'inclusione nell'antologia di Francesco Turchi (1568). Morì a Firenze nel 1589.

#### *Francesco Bembo*

Patrizio veneziano, attivo nella seconda metà del Cinquecento, è stato identificato erroneamente con il podestà di Rovigo Francesco Bembo di fu Girolamo; sembra probabile, invece, la coincidenza con Francesco Bembo figlio di Gaspare, decapitato a Venezia nel 1599 e indicato nei registri criminali con l'appellativo di "poeta". Incerto è il grado di parentela con Pietro Bembo. Si ha notizia di un suo carteggio con la granduchessa di Toscana Bianca Cappello, risalente agli anni 1579-1587, e

di un contatto epistolare con Alessandro Guarini. La sua unica opera a stampa è costituita da *I sette sonetti penitentiali* (Mantova, 1596), mentre alcuni sonetti d'occasione corredano le rime di Giovan Battista Guarini e di Tommaso Stigliani.<sup>2</sup>

#### *Rocco Benedetti*

Rocco Benedetti, o de' Benedetti, fu notaio e letterato veneziano. La sua produzione è concentrata tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta del XVI secolo. Autore di poesia encomiastica latina e volgare, pubblicò un salmo dedicato a Giovanni d'Austria in occasione della vittoria cristiana a Lepanto, dapprima in versione latina (Venezia, 1571) e quindi in traduzione volgare (Venezia, 1571). Scrisse una *Narrazione della peste di Venezia del 1576* in forma di lettera a Giacomo Foscarini, provveditore generale del Regno di Candia, conservata manoscritta nel codice Q.117 della Biblioteca Ambrosiana di Milano.<sup>3</sup> Nel Settecento, Jacopo Maria Paitoni gli attribuì erroneamente l'anonima *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David* (Venezia, 1571), composta da Gabriele Fiamma.<sup>4</sup>

#### *Girolamo Benivieni*

Nato a Firenze nel 1453, esordì come poeta e traduttore alla corte di Lorenzo de' Medici, dove si conquistò una rapida fama per le sue doti di rimatore e di conoscitore delle lingue antiche (greco ed ebraico). Membro degli Orti Oricellari, fu un maestro di poetica per Alamanni e Orsilago. Al periodo giovanile risalgono i componimenti di tema amoroso, ripudiati e corretti in una fase più tarda connotata dal rigore morale: la svolta corrispose idealmente alla conoscenza di Pico della Mirandola (1479) e sfociò nell'adesione entusiasta al movimento piagnone di Girolamo Savonarola. Sostenitore della repubblica fiorentina, si ritirò a vita privata dal 1498. Gli anni precedenti la restaurazione medicea videro un'intensa attività letteraria, quasi esaurita dopo il 1519. La revisione delle poesie giovanili fu completata entro il 1500, quando uscì il *Commento di Hieronymo Benivieni sopra a più sue canzone et sonetti dello Amore e della Bellezza divina*. Nel 1505 pubblicò a Firenze i *Psalmi penitentiali*, influenzati dai concomitanti studi danteschi che trovarono esito nell'edizione giuntina della *Comedia* (1506). Sempre Giunta stampò le *Opere di Hieronymo Benivieni* (1519), mentre le due riedizioni usciranno a Venezia (1522, 1524); la raccolta, di tono prevalentemente morale, comprende tre salmi inediti e alcune versioni da Mosco e Properzio. Morì a Firenze nel 1542.

<sup>2</sup> Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, pp. 563-565.

<sup>3</sup> Kristeller, *Iter italicum*, I, p. 308.

<sup>4</sup> Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi*, p. 104.

*Domenico Buelli*

Pochissime le notizie su questo personaggio. Nacque ad Arona, sul Lago Maggiore, in data incerta; domenicano e professore di teologia, fu priore di S. Domenico in Tortona e inquisitore di Novara nel 1572. Quest'ultimo incarico è ricordato nell'edizione de *I sette salmi penitentiali* (Novara, 1572), sua unica opera nota.

*Giovanni Paolo Castaldini*

Poeta spirituale bolognese dal profilo oscuro, quasi certamente laico, è autore di tre opere a stampa composte in sintonia con i dettami post-conciliari e pubblicate nell'arco di un decennio tra il 1585 e il 1595: dopo il *Breve poema sopra il senso, il mondo e il demonio, con la giunta d'una corona di XII stanze, in lode della santissima Madre di Dio* (Bologna, 1585), escono i *Cento sonetti spirituali e morali* (Bologna, 1585) e *Le pietose lagrime di penitenza* (Firenze, 1595) ispirate alla lezione di Luigi Tansillo e Scipione di Manzano.

*Cornelio Cattaneo*

Canonico regolare bolognese, è figura quasi ignota. Curò le *Rime di diuersi nobilissimi et eccellentissimi auttori in lode dell'illustrissima signora, la signora Lucretia Gonzaga marchesana* (Bologna, 1565), firmando la prefazione dell'antologia con lo pseudonimo "Il Dormi"; la raccolta comprende anche un sonetto di Varchi. Tre anni dopo, nel 1568, uscì l'edizione modenese de *I sette salmi penitentiali* presso gli eredi di Cornelio Gadaldini. Morì nel 1573.

*Agostino Cesari*

Noto anche come Agostino Cesareo Romano, fu monaco benedettino e professore di teologia. Scarse sono le notizie sul suo conto: a lui si devono il discorso inedito *Della vera beatitudine sopra le parole dello Apocalisse* del 1580, dedicato a Camillo Capilupi (Roma, APUG, 1122; Roma, BNC, Vitt. Em. 1071) e una raccolta manoscritta di *Rime spirituali sopra varii e diversi soggetti e con sei salmi di David in verso Heroico*, dedicata a Giovanni Martelli e datata 1589 (Roma, BNC, Ges. 66). I *Sette salmi* sono tramandati, oltre che dall'edizione milanese del 1590, dal codice Magl. VII 692 della Biblioteca Nazionale di Firenze, datato 1576 e dedicato al cavaliere Niccolò Gaddi, e da un altro manoscritto senza data, forse allestito come copia preparatoria per la stampa (Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 69 suss., ex E.S.IV.22 bis): è verosimile, dunque, che l'opera abbia goduto di una ristretta circolazione prima di essere pubblicata. A Francesco Saverio Quadrio si deve la segnalazione di un canzoniere inedito, databile al 1567 sulla base di una lettera di dedica

a Giovanni Castello, composto da 49 sonetti, 10 canzoni, 4 ballate, 1 sestina, 3 madrigali, 2 canti in ottave e 1 satira in terza rima per Niccolò vescovo di Cremona.<sup>5</sup>

### *Giorgio Colonna*

Figura dal profilo ignoto, nacque forse a Venezia attorno al 1530. A lui si devono soltanto le due Canzoni d'occasione per la fine della pestilenza veneziana, stampate nel 1577. L'assenza di titoli ecclesiastici accanto al suo nome può favorire l'ipotesi che si trattasse di un autore laico. Morì presumibilmente dopo il 1579.

### *Rinaldo Corso*

Nato a Verona nel 1525 da Ercole Macone, è attestato con il nome di Corso o Corsi. Abilitato alla professione notarile in ambito canonico, fu giureconsulto e autore di opere giuridiche come il trattato *Delle private Rappacificazioni* (Correggio, 1555). La sua attività letteraria è legata al nome di Vittoria Colonna per la *Dichiaratione fatta sopra la Seconda Parte delle Rime della Divina Vittoria Collonna Marchesana di Pescara* (1542) e il commento a *Tutte le rime* della stessa, curate da Ruscelli (Venezia, 1558). Al periodo giovanile risale il canzoniere inedito *Sonetti et madriali di ms Rinaldo Corso da Correggio* (Siena, Biblioteca Comunale, P.VI.32). Dopo il 1546, Corso partecipò all'Accademia correggese di Veronica Gambara e fondò entro il 1554 l'Accademia dei Filogariti. La frequentazione dei circoli accademici lo pose in contatto con ideologie eterodosse che sembrano già affiorare in alcune sue opere quali la *Dichiaratione*, dove è elogiato Bernardino Ochino, e la dedica della *Prefazione del Reverendiss. Cardinal di santa Chiesa M. Federico Fregoso nella Pistola di san Paolo a Romani* (Venezia, 1545), di ispirazione luterana. Corso si schierò apertamente con la Chiesa apostolica a partire dal 1562, quando si trasferì a Roma al servizio del cardinale Girolamo da Correggio per poi pronunciare i voti ecclesiastici nel 1567. A quest'anno risale il *Sacro libro de' Salmi in rima thoscana per Rinaldo Corso. Con alcuni Hinni, et cantici paraphrasticamente, a laude del S. Dio, et sotto la correctione della S. Rom. Chiesa*, composto, secondo indicazione d'autore, tra il 28 ottobre 1566 e il 25 novembre 1567 («Principium Symeon [v. cal. Nov.], finis Catharina [vij. Cal. Dec.] Laboris, | Ille semel [1566] fugiens [vesperi], haec iterum [1567] adveniens [diluculo]»). Il testo è tradito da quattro codici manoscritti: Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 6889; BAV, Barb. Lat. 3774; New York Ossining, «catalogue 318, p. 5, no. 3»;<sup>6</sup> Bologna, BU, cod. 568, datato 1573.<sup>7</sup> Il repertorio RICI dà notizia di un'edizione postuma, a oggi non pervenuta, de *Li sette*

<sup>5</sup> Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, II, p. 255.

<sup>6</sup> Kristeller, *Iter italicum*, V, p. 393.

<sup>7</sup> Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI*.

*salmi penitentiali, ridotti in tertia rima per monsignore Rinaldo Corso et altri capitoli spirituali diversi. In Napoli, per Ioan Iacovo Carlino et Antonio Pace, 1594*: l'indicazione è ricavata dall'elenco dei libri del monaco cassinese Marco Marotta («Lista delli libri che tiene Marcus Marotta, Terre Tramutule») contenuta nel ms. Vat. Lat. 11269 (c. 148). Corso fu inquisitore e quindi vescovo della città di Strongoli dal 1579 al 1582, anno della sua morte.

#### *Bernardo Del Bene*

Meglio noto con il nome francese di Bernard d'Elbène, nacque in una potente famiglia fiorentina, figlio di Piero e di Bartolomea Corsini. Studente di diritto a Padova, conobbe Benedetto Varchi.<sup>8</sup> Giunse in Francia al seguito di Caterina de' Medici e divenne vescovo di Nîmes nel 1561. Partecipò alla terza fase del Concilio di Trento, ma al ritorno in Francia non poté rientrare in possesso della propria diocesi a causa dei disordini seguiti al cosiddetto massacro della *Michelade*, avvenuto nel 1567 per mano protestante. La memoria delle persecuzioni anticattoliche subite durante le guerre di religione francesi emerge nella lettera di dedica scritta dal nipote, l'abate Piero, nell'edizione postuma di *Alcuni salmi di David, tradotti in versi, et altre rime spirituali* (Parigi, 1588): il volume raccoglie i pochi componimenti che il vescovo era riuscito a salvare dalla distruzione e che aveva quindi inviato a Piero insieme a una lettera datata Arles, 25 giugno 1565 e riprodotta nella stessa edizione. Del Bene morì ad Arles, dove si era ritirato per sfuggire agli scontri, nel 1568.

#### *Gabriele Fiamma*

Nato a Venezia nel 1533, fu canonico regolare lateranense. Approfondì gli studi teologici a Padova e divenne predicatore rinomato. Durante la quaresima del 1562, mentre si trovava a Napoli, ricevette una denuncia dagli uffici inquisitoriali, ma fu prosciolto dalle accuse grazie all'intervento dei governatori e di Marcantonio Colonna, al quale dedicherà in segno di riconoscenza le *Rime spirituali* (Venezia, 1570). Nel 1565 fu a Treviso, dove iniziò a comporre molte delle sue opere, tra cui la traduzione dei *Salmi*: il progetto avrebbe dovuto comprendere verosimilmente una parafrasi integrale, autocommentata, del libro biblico, ma approdò soltanto all'edizione della *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*, priva di dati tipografici, che include i Salmi 1-40; una più breve *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David* (Venezia, 1571) fu pubblicata anonima, mentre le *Rime spirituali*, ispirate nella struttura al Salterio biblico, ospitano dieci salmi. Il legame tra i due libri maggiori (*Rime e Parafrasi poetica sopra Salmi*) emerge dalla dichiarazione, nel commento al Salmo 1 incluso nelle *Rime*, di voler realizzare una versione metrica integrale

<sup>8</sup> Piovan, *Sul soggiorno padovano di Benedetto Varchi*, p. 173.

del libro davidico, istituendo così un implicito rapporto di derivazione tra le due raccolte. Fu nominato vescovo di Chioggia nel 1584 e qui morì l'anno seguente.

#### *Bonaventura Gonzaga*

Bonaventura Gonzaga da Reggio nacque nella città di Reggio nell'Emilia in data sconosciuta. Frate minore conventuale di S. Francesco, reggente nello Studio di Venezia e segretario dell'Ordine, fu in contatto con l'Accademia padovana degli Eterei; è autore di due canzoni encomiastiche e di opere ascetiche e spirituali, edite nel corso di un decennio (1566-1576). I *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali, et sopra i sette salmi penitentiali* segnano l'esordio per i tipi di Giolito (1566), presso i quali escono, a un anno di distanza, gli *Avvertimenti monacali* (1567); le due edizioni giolitine, inserite nelle collane dedicate alla letteratura sacra, sono corredate delle incisioni approntate per la Bibbia volgare della Fenice, non più pubblicata. Il progetto di una traduzione integrale del Salterio, annunciato ma non compiuto, spinse Gonzaga a pubblicare quale prova intermedia una versione parziale di soli 27 testi, intitolata *Salmi di David* (Padova, 1568); nello stesso 1568, Francesco Turchi incluse nella sua antologia i salmi penitenziali già editi nei *Ragionamenti*. Gonzaga morì a Parma nel 1586.

#### *Angelo Grillo*

Al secolo Vincenzo, nacque a Genova nel 1557 da Nicolò e Barbara Spinola in una famiglia di grande prestigio. Presto orfano, divenne monaco benedettino cassinese con il nome di Angelo; nei continui spostamenti di sede richiesti dall'ordine, dimorò in numerose città italiane tra cui Brescia (1580-1585), da dove avviò nel 1584 la corrispondenza con Torquato Tasso, e Roma (1602-1607), dove fondò l'Accademia degli Umoreisti. Fece parte di sette accademie, tra cui gli Oziosi di Napoli e gli Incogniti di Venezia. Alcune sue rime sacre sono pubblicate in appendice alle *Lagime di San Pietro* di Luigi Tansillo nel 1587, mentre due anni dopo esce la *princeps* delle *Rime spirituali* (Bergamo, 1589) che contiene un'edizione parziale, non autorizzata, delle *Lacrime del penitente*. Le *Lacrime* sono edite nel 1593 dal bergamasco Comin Ventura e quindi nel 1594 dal napoletano Giacomo Stigliola in edizione sorvegliata dall'autore. Nel 1595 escono i *Pietosi affetti*, ripubblicati in numerose edizioni accresciute, l'ultima delle quali è la veneziana del 1629. Nello stesso anno, Grillo morì a Parma.

#### *Scipione di Manzano*

Nacque a Cividale del Friuli nel 1560 in una famiglia nobile. Frequentò i circoli intellettuali veneziani e sviluppò una predilezione per la poesia epica di Torquato



Tasso: a tale interesse si lega la composizione di gran parte delle sue opere quali *La caccia dell'ill. signor Erasmo di Valvasone, ricorretta & di molte stanze ampliata, con le annotationi di m. Olimpio Marcucci* (Bergamo, 1593), dove si firma sotto pseudonimo; *I primi tre canti del Dandolo, poema heroico* (Venezia, 1594); il *Discorso sopra l'Angeleida* di Erasmo da Valvasone (Venezia, 1595) e le stesse *Lagrime della penitenza di David* (Venezia, 1592). Le *Lagrime* sono stampate in un'elegante edizione in quarto e introdotte da una dedica ad Agostino Valier di Marcantonio Nicoletti, il notaio che nel 1579 aveva celebrato le nozze di Manzano; un anno dopo, esce una riedizione economica, intitolata *Le sette lacrime della penitenza, in ottava rima* (Cesena, 1593). Morì nella città natale nel 1596.

#### *Antonio Sebastiano Minturno*

Antonio Sebastiano, detto Minturno dalla località natale (l'odierna Traetto), nacque nel 1500. Umanista legato al circolo di Giovanni Pontano, fu vescovo di Ugento (1559-1565) e di Crotona (1565-1574). La carica episcopale lo spinse a riconsiderare l'attività poetica giovanile, improntata a temi laici e amorosi, scegliendo di orientarsi sul versante morale e sacro: la svolta, più dei *Poemata tridentina* (Venezia, 1559), è rappresentata dalle *Canzoni sopra i Salmi*, dedicate a Carlo Borromeo e pubblicate a Napoli nel 1561 in volume unico con i *Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de santi padri*. Partecipò alla terza fase del Concilio su invito dello stesso Borromeo; qui fu incaricato di redigere i *Lineamenta catechismi tridentini*. L'adeguamento alle direttive conciliari, in accordo con le posizioni umanistiche condivise dai suoi corrispondenti Beccadelli e Borromeo, è evidente anche nella radicalizzazione aristotelica cui è sottoposta la prosa teorica dell'*Arte poetica* (1563) rispetto al *De poëta* (1559); il trattato volgare è introdotto da una dedica all'Accademia Laria di Como, composta a Trento durante i lavori conciliari. Morì a Crotona nel 1574.

#### *Pietro Orsilago*

Noto anche come Pietro Orsilago da Pisa, nacque a Firenze entro la metà del Cinquecento, figlio di Maestro Gabriello. Medico, filosofo e poeta, fu console pisano e membro dell'Accademia Fiorentina, di cui rivestì il consolato nel 1549; nello stesso anno, Torrentino pubblicò *La settima lettione di m. Pietro Orsilago da Pisa sopra il sonetto del Petrarca Passa la naue mia colma d'oblio*. Impossibile da verificare è la notizia fornita da Anton Francesco Doni riguardo alla *princeps* de *I sette salmi penitentiali*, ad oggi non pervenuta, che Doni stesso avrebbe impresso nel 1546. I salmi sono editi nell'antologia di Turchi e saranno oggetto di un'edizione più tarda nel 1595 per i tipi veneziani di Ricciardo Amadino.

*Giulio Cesare Pascali*

Attestato anche come “Paschali”, nacque a Messina nel 1527 da famiglia nobile. Trascorse gli anni della formazione tra Messina e Palermo, dove approfondì gli studi umanistici e i contatti con gli ambienti riformati; entrato in relazione con i valdesiani di Napoli, fu costretto all’esilio a Ginevra nel 1554 insieme alla prima moglie. Qui conobbe il lucchese Francesco Micheli, padre di Orazio, e Galeazzo Caracciolo, cui dedicò la prima versione italiana dell’*Institutio* calviniana: la *Institutione della religion christiana di messer Giovanni Calvino in volgare italiano tradotta* (Ginevra, 1557). Nel 1559 sposò in seconde nozze Cecilia Campagnola da cui avrà Giovan Giacomo, Alessandro, Marcantonio e Laura. I decenni successivi sono segnati da complesse vicende politiche e giudiziarie che vedono Pascali a Basilea e in Savoia, lontano da Ginevra se non per brevi periodi; il rientro, non definitivo, avvenne nel 1572. Quattro anni dopo fu processato per aver preso parte a una congiura ai danni di Calvino, ordita con il duca di Nemours; nel 1578 il figlio Giovan Giacomo fu espulso dalla città per un altro complotto anticalviniano tramato con il duca. Nel 1589 Pascali emigrò a Bessinges. Tre anni dopo, nel 1592, uscì per i tipi ginevrini di Jacopo Stoer la traduzione dei *Salmi*, dedicata alla sovrana inglese Elisabetta I e accompagnata da una sezione di *Rime spirituali* offerte a Orazio Micheli e seguite dal primo canto del poema *Universo*. Il poema, che riscrive la materia dei cinque libri mosaici, è conservato integralmente con il titolo di *Moseida, poema in 31 Canti* nel ms. parigino BNF, Ital. 564 (Mazarin 530, Regius 7792); l’autocommento, le *Note del Pascali alla Moseida*, si trova nel ms. BNF, Ital. 565 (Mazarin 530, Regius 7793). Pascali morì a Ginevra tra il 1601 e il 1602.

*Pseudo-Dante*

Sotto questo nome si indica, per convenzione, l’autore anonimo dei *Sette salmi penitenziali* in terza rima che iniziano *Signor non mi prender con furore*. Il volgarizzamento, attribuito a Dante dai primi stampatori quattrocenteschi e considerato tale, sulla scorta dell’edizione Quadrio, fino a metà Ottocento, è oggi collocato attorno alla metà del XV secolo. La critica ha proposto di attribuire il testo ad Antonio Beccari o a Federico Frezzi, senza però raggiungere risultati certi. L’opera ebbe una larga diffusione a stampa tra il 1471 e il 1505, circolando anonima o sotto il nome di Dante.

*Innocenzio Ringhieri*

Gentiluomo bolognese, visse nel XVI secolo. Frequentò il circolo di Renata di Francia e forse gli ambienti valdesiani di area fiorentina cui appartennero Benedetto Varchi e Lorenzo Lenzi. Quest’ultimo concesse l’*imprimatur* al *Psaltero di Davide* in

qualità di vescovo di Fermo; l'opera fu pubblicata a Bologna senza data, probabilmente nel 1555, anno dell'investitura vescovile di Lenzi. La restante produzione di Ringhieri si concentra tra gli anni Quaranta e Cinquanta e comprende testi di interesse astronomico (*Il Sole*, Roma 1543), morale (*Dialoghi della vita, et della morte*, Bologna 1550) e giocoso (*Cento giochi liberali*, Bologna 1551).

*Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo*

Detto "il Saviozzo" per il tenore moraleggiante della sua poesia, nacque a Siena intorno al 1360. Poeta di corte, oratore, medico e cancelliere, fu uno tra i maggiori dantisti del suo tempo. Tra la produzione sacra, si contano i *Sette salmi penitenziali* in ottava rima, il cui *incipit* è *Io chiamo et prego il mio eterno Idio*: il testo, composto alla fine del Trecento e quindi pubblicato postumo in forma anonima, ebbe un grande successo editoriale tra il 1490 e il 1520, con una diffusione e una cronologia paragonabili a quelle dei *Sette salmi* pseudo-danteschi. Morì tra il 1419 e il 1420.

*Bernardo Tasso*

Nato a Venezia nel 1493 da nobili bergamaschi, conobbe presto intellettuali di spicco come Pietro Bembo e Sperone Speroni. Dagli anni Venti condusse un'intensa attività cortigiana che lo portò al servizio di Guido Rangoni e di Renata d'Este e quindi del principe salernitano Ferrante Sanseverino, che seguirà nell'esilio fino al 1558. Al primo periodo napoletano risale la conoscenza di Vittoria Colonna e del suo circolo, mentre nella Quaresima del 1557 iniziò la composizione dei trenta *Salmi*, pubblicati nell'ultima edizione delle *Rime* (Venezia, 1560). Le successive vicende lo portarono in numerose corti italiane ed europee; la pratica letteraria fu sempre feconda sul versante della poesia lirica e del poema epico-cavalleresco. Prese parte all'Accademia della Fama prima di entrare al servizio di Guglielmo Gonzaga e ricevere, nel 1569, la podesteria di Ostiglia, dove morì lo stesso anno.

*Francesco Turchi*

Detto anche Francesco Turchi da Treviso o "trevigiano", nacque probabilmente nel 1515. Padre carmelitano, fu accademico viterbese con lo pseudonimo di Errante Smarrito. Collaboratore nella tipografia di Gabriele Giolito, contribuì al lancio di nuovi progetti editoriali, soprattutto di ambito sacro. Tra le opere da lui curate, andranno ricordate almeno il *Manuale de' confessori* di Martin Azpilcueta, lo *Specchio di Croce* di Domenico Cavalca, il *Memoriale della vita del cristiano* di Luis de Granada e le omelie di Ludovico Pittorio. Sul versante laico, curò le *Rime et satire* di Ariosto, le *Deche* liviane tradotte da Iacopo Nardi e le *Metamorfosi* ovi-

diane dell'Anguillara. La fortunata antologia *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia 1568, 1569, 1572) costituisce un tentativo di conciliare gli esercizi letterari della traduzione e della scrittura lirica sacra con la preghiera liturgica, allo scopo di canonizzare il filone della salmistica all'insegna del classicismo volgare e di legittimare l'esercizio poetico per gli autori ecclesiastici.

#### *Benedetto Varchi*

Nato a Firenze nel 1503, studiò diritto a Pisa ed ebbe come docente di greco Pier Vettori. Repubblicano, fu al servizio del cardinale Giovanni Gaddi e di Filippo Strozzi che seguì dopo il 1537 a Padova, dove fu precettore dei suoi figli; qui fu esponente di punta dell'Accademia degli Infiammati, nella quale maturò il progetto, poi abbandonato, di volgarizzare integralmente le opere di Aristotele. Nel 1543 rientrò a Firenze e, tre anni dopo, Cosimo I lo incaricò di redigere la storia ufficiale del Ducato (la *Storia fiorentina*, edita postuma). Appartenne all'Accademia Fiorentina, di cui condivise le tensioni valdesiane e da dove offrì consulenze linguistiche ad autori e traduttori come Laura Battiferri, Iacopo Nardi, Lodovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara; condensò le proprie riflessioni sulla lingua nel dialogo dell'*Ercolano*. Si dedicò in prima persona a svariati esercizi di traduzione, dei quali pubblicò soltanto *Della consolazione della filosofia* (Firenze, 1551) e *Seneca De benefizii* (Firenze, 1554); inediti sono invece i commenti ad Aristotele (BNCF, Fil. Rin. 10), le versioni giovanili da Ovidio e Virgilio e le traduzioni liriche conservate in numerosi manoscritti, il più ricco dei quali è il codice della Biblioteca Nazionale di Firenze, siglato II.VIII.146 e intitolato *Varie traduzioni e composizioni parte colle rime, et parte senza*.<sup>9</sup> I *Salmi*, dedicati a Lorenzo Lenzi «vescovo di Fermo e vicelegato di Bologna», dunque databili attorno al 1555, sono tramandati da tre codici manoscritti (Firenze, BNCF II.IX.41; BNCF Fil. Rin. 15, ins. 81; BML, Conv. Soppr. 440), in parte autografi e in parte di mano di copista. Ordinato sacerdote nel 1564, Varchi morì a Firenze l'anno seguente.

#### *Germano Vecchi*

Detto anche Germano de' Vecchi da Udine, monaco benedettino camaldolese, è personaggio poco noto, ma di sicuro rilievo nel dibattito letterario del secondo Cinquecento. Fu in contatto con intellettuali come Francesco Sansovino, Torquato Tasso, Bernardino Tomitano, Francesco Turchi e Benedetto Varchi. Il suo unico testo a stampa è costituito dalle *Lagrime penitentiali* (Venezia, 1574), prima riscrittura dei Sette salmi ispirata alle *Lagrime di S. Pietro* di Luigi Tansillo. Fontanini dà

<sup>9</sup> Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi*».

notizia di un discorso inedito pronunciato in favore della città di Udine nel 1585, intitolato *Nemesi*.<sup>10</sup>

*Vitale Vitali*

Noto anche come Vitale di Iacomo di Vitali, è autore del tutto sconosciuto. L'assenza di riferimenti a cariche ecclesiastiche nel frontespizio e nella dedica della sua unica opera induce a credere che si trattasse di un laico. A lui si deve un originale rifacimento in ottave di 53 prediche sui Salmi penitenziali, pronunciate da Franceschino Visdomini tra il 1553 e il 1554 a Venezia; l'edizione veneziana è del 1561.

<sup>10</sup> Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, p. 88.



## B

### TAVOLE SINOTTICHE

La presente appendice intende offrire una visione sinottica del *corpus* testuale di riferimento in un quadro sinergico che, oltre a descrivere le caratteristiche metrico-formali dei singoli componimenti, permetta di cogliere la bidirezionalità del rapporto fra *Salmi* biblici e riscritture italiane. La prima sezione comprende 34 tavole relative alle opere volgari: per ogni testo, designato con numeri ordinali, sono stati indicati i Salmi con valore di ipotesto (sia nel caso di riprese integrali, sia in quello di riprese parziali), il genere di appartenenza, lo schema e/o il numero dei versi, in relazione al carattere della forma. Negli schemi, secondo l'uso corrente, gli endecasillabi sono indicati da lettere maiuscole, i settenari da minuscole; altre misure di verso sono specificate da un numero in pedice; le rime interne compaiono fra parentesi tonde. Al fine di rispettare un criterio di ordinamento cronologico, accanto al titolo di ciascuna opera si segnalano il luogo e l'anno della prima edizione; per i manoscritti, ci si limita all'indicazione dell'anno.

La seconda sezione include una tavola di corrispondenza tra *Salmi* e versioni italiane: punto di partenza sono i testi biblici, per i quali si riporta la numerazione secondo il Testo masoretico (TM) e secondo la *Vulgata* (Vg); al fine di permettere una rapida associazione tra ciascun Salmo e le sue riscritture, queste ultime sono state indicate con la sigla dell'opera di appartenenza e il numero del singolo testo.



Tavole metriche e di corrispondenza riscritture italiane-*Salmi*[Pseudo-Dante], *Sette salmi penitenziali* (Firenze, 1471)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	terza rima	[49 vv.]
II	32 (31)	terza rima	[82 vv.]
III	38 (37)	terza rima	[85 vv.]
IV	51 (50)	terza rima	[73 vv.]
V	102 (101)	terza rima	[118 vv.]
VI	130 (129)	terza rima	[25 vv.]
VII	143 (142)	terza rima	[64 vv.]

[Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Sette salmi penitenziali* (Venezia, 1490)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]

Girolamo Benivieni, *Psalmi penitenziali di David* (Firenze, 1505)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	terza rima	[46 vv.]
II	32 (31)	terza rima	[67 vv.]
III	38 (37)	terza rima	[97 vv.]
IV	51 (50)	terza rima	[103 vv.]
V	102 (101)	terza rima	[106 vv.]
VI	130 (129)	terza rima	[37 vv.]
VII	143 (142)	terza rima	[64 vv.]

Girolamo Benivieni, *Salmi*, in *Opere* (Firenze, 1519)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LXXIII	74 (73)	terza rima	[127 vv.]
LXV	66 (65)	terza rima	[97 vv.]
XCIX	100 (99)	terza rima	[22 vv.]

Luigi Alamanni, *Salmi penitentiali*, in *Opere toscane* (Firenze, 1532)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	terza rima	[43 vv.]
II	32 (31)	terza rima	[46 vv.]
III	38 (37)	terza rima	[64 vv.]
IV	51 (50)	terza rima	[55 vv.]
V	102 (101)	terza rima	[64 vv.]
VI	130 (129)	terza rima	[49 vv.]
VII	143 (142)	terza rima	[73 vv.]

Innocenzio Ringhieri, *Psaltero di Davide* (Bologna, 1555 ca.)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	1	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
II	2	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
III	3	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
IV	4	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
V	5	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
VI	6	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
VII	7	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
VIII	8	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
IX	9	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
X	10 (9)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
XI	11 (10)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XII	12 (11)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XIII	13 (12)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XIV	14 (13)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XV	15 (14)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XVI	16 (15)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
XVII	17 (16)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
XVIII	18 (17)	ottava rima	ABABABCC [× 18 st.]
XIX	19 (18)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XX	20 (19)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XXI	21 (20)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
XXII	22 (21)	ottava rima	ABABABCC [× 12 st.]
XXIII	23 (22)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XXIV	24 (23)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XXV	25 (24)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
XXVI	26 (25)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XXVII	27 (26)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
XXVIII	28 (27)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XXIX	29 (28)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XXX	30 (29)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XXXI	31 (30)	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
XXXII	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XXXIII	33 (32)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
XXXIV	34 (33)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
XXXV	35 (34)	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
XXXVI	36 (35)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XXXVII	37 (36)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
XXXVIII	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
XXXIX	39 (38)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
XL	40 (39)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
XLI	41 (40)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
XLII	42 (41)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
XLIII	43 (42)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XLIV	44 (43)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
XLV	45 (44)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
XLVI	46 (45)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XLVII	47 (46)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
XLVIII	48 (47)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
XLIV	49 (48)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
L	50 (49)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
LI	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LII	52 (51)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
LIII	53 (52)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
LIV	54 (53)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
LV	55 (54)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
LVI	56 (57)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
LVII	57 (56)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
LVIII	58 (57)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
LIX	59 (58)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
LX	60 (59)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
LXI	61 (60)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
LXII	62 (61)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
LXIII	63 (62)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
LXIV	64 (63)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
LXV	65 (64)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
LXVI	66 (65)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
LXVII	67 (66)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
LXVIII	68 (67)	ottava rima	ABABABCC [× 18 st.]
LXIX	69 (68)	ottava rima	ABABABCC [× 16 st.]
LXX	70 (69)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
LXXI	71 (70)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
LXXII	72 (71)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
LXXIII	73 (72)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
LXXIV	74 (73)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
LXXV	75 (74)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
LXXVI	76 (75)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
LXXVII	77 (76)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
LXXVIII	78 (77)	ottava rima	ABABABCC [× 25 st.]
LXXIX	79 (78)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
LXXX	80 (79)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
LXXXI	81 (80)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
LXXXII	82 (81)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
LXXXIII	83 (82)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
LXXXIV	84 (83)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
LXXXV	85 (84)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
LXXXVI	86 (85)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
LXXXVII	87 (86)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
LXXXVIII	88 (87)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LXXXIX	89 (90)	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XC	90 (89)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
XCI	91 (90)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XCII	92 (91)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XCIII	93 (92)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
XCIV	94 (93)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
XCV	95 (94)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XCVI	96 (95)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XCVII	97 (96)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
XCVIII	98 (97)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
XCIX	99 (98)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
C	100 (99)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CI	101 (100)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
CII	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
CIII	103 (102)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
CIV	104 (103)	ottava rima	ABABABCC [× 13 st.]
CV	105 (104)	ottava rima	ABABABCC [× 15 st.]
CVI	106 (105)	ottava rima	ABABABCC [× 19 st.]
CVII	107 (106)	ottava rima	ABABABCC [× 16 st.]
CVIII	108 (107)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
CIX	109 (108)	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
CX	110 (109)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CXI	111 (110)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CXII	112 (111)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
CXIII	113 (112)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CXIV	114 (113)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXV	115 (113)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
CXVI	116 (114-115)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
CXVII	117 (116)	ottava rima	ABABABCC [× 1 st.]
CXVIII	118 (117)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
CXIX	119 (118)	ottava rima	ABABABCC [× 54 st.]
CXX	120 (119)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXI	121 (120)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXII	122 (121)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CXXIII	123 (122)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXIV	124 (123)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXV	125 (124)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
CXXVI	126 (125)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXVII	127 (126)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXVIII	128 (127)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXIX	129 (128)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXX	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXXI	131 (130)	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]
CXXXII	132 (131)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
CXXXIII	133 (132)	ottava rima	ABABABCC [× 1 st.]
CXXXIV	134 (133)	ottava rima	ABABABCC [× 1 st.]
CXXXV	135 (134)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
CXXXVI	136 (135)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
CXXXVII	137 (136)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
CXXXVIII	138 (137)	ottava rima	ABABABCC [× 4 st.]
CXXXIX	139 (138)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
CXL	140 (139)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
CXLI	141 (140)	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
CXLII	142 (141)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CXLIII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
CXLIV	144 (143)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
CXLV	145 (144)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
CXLVI	146 (145)	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CXLVII	147 (146-147)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
CXLVIII	148	ottava rima	ABABABCC [× 5 st.]
CXLIX	149	ottava rima	ABABABCC [× 3 st.]
CL	150	ottava rima	ABABABCC [× 2 st.]

Benedetto Varchi, *Salmi* (post 1555)

Gli schemi dei *Salmi* varchiani si caratterizzano per un deciso, talvolta spregiudicato sperimentalismo che approda in alcuni casi ad esiti asistemati, difficili da ridurre a una definizione unitaria. Nella necessità in sede classificatoria di assegnare un nome alle diverse tipologie, si è scelto, con alcune inevitabili semplificazioni, di definire «canzone-ode» solo quei componimenti che presentano una regolarità più evidente nello schema per la ricorrenza di almeno una rima in finale di verso all'interno della stessa strofe; per gli schemi più irregolari, che risentono in via prevalente della suggestione dello sciolto ma il cui profilo risulta comunque caratterizzato da una presenza massiva di risonanze rimiche interne alle singole stanze, è stata uti-

lizzata la definizione più elastica di «schema ternario libero», allusiva alla regolarità della misura strofica e alla libertà nella conformazione del profilo rimico; conformi all'uso comune sono infine le definizioni di «terza rima» e «distici».

L'eccezionalità degli schemi ha imposto, dove necessario, il ricorso a nuove serie alfabetiche corredate da apice singolo (') o doppio ("), al fine di ovviare all'insufficienza di caratteri.

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	1	canz.-ode	ABB [× 7 st.]
II	2	terza rima	[40 vv.]
III	3	canz.-ode	aBb [× 9 st.]
IV	4	canz.-ode	AbB [× 9 st.]
V	5	canz.-ode	aBA [× 17 st.]
VI	6	canz.-ode	ABB [× 10 st.]
VII	7	canz.-ode	ABA [× 17 st.]
VIII	8	canz.-ode	AbB [× 11 st.]
IX	9	canz.-ode	ABA [× 20 st.]
X	10 (9)	canz.-ode	AAb [× 22 st.]
XI	11 (10)	canz.-ode	ABB [× 7 st.]
XII	12 (11)	canz.-ode	AbB [× 9 st.]
XIII	13 (12)	canz.-ode	aAbB [× 6 st.]
XIV	14 (13)	distici	AA [× 12 st.]
XV	15 (14)	canz.-ode	ABB [× 6 st.]
XVI	16 (15)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB cDD EfF GHH iJJ kK MNN OPP QRQ StS uVU XYY [36 vv. totali]
XVII	17 (16)	canz.-ode	ABA [× 16 st.]
XVIII	18 (17)	canz.-ode	ABA [st. 1-10, 13-19, 22-23, 26, 28, 31, 34, 38, 44, 46, 48, 50] CDD [st. 11-12, 20-21, 24-25, 27, 29-30, 32-33, 35-37, 39-43, 45, 47, 49]
XIX	19 (18)	canz.-ode	ABB [× 16 st.]
XX	20 (19)	terza rima	[31 vv.]
XXI	21 (20)	canz.-ode	ABA CDD [× 5] EFE GHG IJJ



<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XXII	22 (21)	schema ternario libero (endec. e sett.)	aB(b)C [× 23 st.] DE(e <sub>3</sub> )F [× 1 st.] gH(h)I [× 10 st.]
XXIII	23 (22)	canz.-ode	ABB [× 9 st.]
XXIV	24 (23)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB cdC eFf GHH iJi kLL MNN OPP MNN QRR [30 vv. totali]
XXV	25 (24)	canz.-ode	AbA [× 23 st.]
XXVI	26 (25)	canz.-ode	ABA [× 12 st.]
XXVII	27 (26)	canz.-ode	AbB [× 20 st.]
XXVIII	28 (27)	schema ternario libero (endec.)	AB(b)C [× 10 st.]
XXIX	29 (28)	canz.-ode	AbB [× 10 st.]
XXX	30 (29)	canz.-ode	AbB [× 15 st.]
XXXI	31 (30)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB CDD EAF GEE HiI jAa kLL Mnm Opp QRQ sEE TuU QV(v) W SQQ Xy(y <sub>3</sub> )Z A'eE B'tT c'A'C' D'AA E'T(t <sub>3</sub> )F' G'H'H' I'J'J' (j)K'(j) L'L' M'Sm' n'AA O'P'P' Q'Qq' R's's' T'U'U'T' W'J'J' [90 vv. totali]
XXXII	32 (31)	canz.-ode	aBa [× 17 st.]
XXXIII	33 (32)	canz.-ode	AbA [× 22 st.]
XXXIV	34 (33)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Ab(b)C [× 22 st.]
XXXV	35 (34)	schema ternario libero (endec. e sett.)	AbB Cd(d)E FGF hI(i <sub>3</sub> )J kLL mN(n <sub>3</sub> ) O p(n)Q(q)R STT UVV Fwf XYY ZnZ A'B'(b' <sub>3</sub> )A' FC'F D'E'D' F'G'F' F'H'F' F'F' J'XX H'I'H' J'K'(j')K' L'M'M' xN'(n' <sub>3</sub> )O' NFF P'Q'Q' r'S'S' xt'T' U'IL V'W'(w')V' X'Y'Y' [90 vv. totali] Rima H' quasi perfetta <i>godano</i> : <i>odiano</i>
XXXVI	36 (35)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Ab(b)C [× 13 st.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XXXVII	37 (36)	schema ternario libero (endec. e sett.)	AB(b <sub>9</sub> )C DED FgF hiH Jk(k <sub>5</sub> )L MN(n <sub>9</sub> )O PQ(q <sub>5</sub> )R HS(a <sub>5</sub> )S (a <sub>5</sub> )CHC HtT GU(u)V wXX YzZ A'B'B' C'a'A' D'E'(e' <sub>5</sub> )F' G'H'H' BC'C' C'IC' J'g'G' TK'(k')L' CM'M' n'O'o' p'Q'Q' R'S'(s' <sub>5</sub> )T' u'V'(v' <sub>5</sub> )G' w'x'(x')Z' TA"(a")C C'G(g <sub>5</sub> )B" c"D"D" q'A"A" C"E"e" hF"O' G"G(g <sub>5</sub> )H" r'f"(f" <sub>5</sub> )I" f'q'F' J'CZ k"L"(l" <sub>9</sub> )L' Q'M"M" [120 vv. totali]
XXXVIII	38 (37)	canz.-ode	aBB [× 23 st.]
XXXIX	39 (38)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Abb cdd Ef(f)G HiI jk(k <sub>4</sub> )L mNN oPP qrR STt uVV waA xY(y)Z A'B'(b' <sub>5</sub> )A' C'(d' <sub>9</sub> )E'(d')W F'g'G' BH'H' AI'T' KBB [55 vv. totali]
XL	40 (39)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB cdd eFF GbG HII JK(k <sub>5</sub> )L MNN OBB pO(o <sub>4</sub> )Q RHH StT BuU Vw(w)X YW(w)Z A'B'(b' <sub>5</sub> )C' D'e'D' hf'(f' <sub>9</sub> )G' H'I'i' J'k'K' L'M'M' N'(o') P'(o' <sub>5</sub> )P' Q'R'R' hb(b <sub>5</sub> )H [69 vv. totali]
XLI	41 (40)	schema ternario libero (endec. e sett.)	aB(b <sub>5</sub> )C bD(d <sub>5</sub> )E FGG HI(i <sub>5</sub> )J kL(l <sub>5</sub> ) M nO(o)P qR(r <sub>5</sub> )S tI(i)U vB(b)W xY(y)Z bA'(a' <sub>4</sub> )B' c'D'(d' <sub>5</sub> )E' F'g'(g' <sub>5</sub> ) H' [39 vv. totali]
XLII	42 (41)	canz.-ode	AbB [× 15 st.]
XLIII	43 (42)	canz.-ode	AbB CDD [× 3]
XLVII	47 (46)	canz.-ode	AbB [× 9 st.]
LI	51 (50)	terza rima	[64 vv.]
LIV	54 (53)	schema ternario libero (endec. e sett.)	abB cdD EF(f)G hiI JkK LMM NOO [21 vv. totali]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LVII	57 (56)	canz.-ode	AbB [× 15 st.]
LXIV	64 (63)	terza rima	[37 vv.]
XCIV	94 (93)	schema ternario libero (endec. e sett.)	AB(b)C DED FGG HI(i <sub>9</sub> )J FK(k) L Mn(n)O PQP KR(r <sub>3</sub> k <sub>8</sub> )S Tu(u <sub>5</sub> )K VwW Xz(z)A' B'(a' <sub>3</sub> )c'C' D'E'(e' <sub>9</sub> )F' G'(g' <sub>4</sub> )kK H'I'(i' <sub>5</sub> )J' K'L(l')K M'rR N'A(a)O' P'Q'P' KR'R' S't'S' U'V'U' ADA [69 vv. totali]
XCv	95 (94)	schema ternario libero (endec. e sett.)	AbA (c <sub>4</sub> )D(c <sub>4</sub> )eD FgG HIH JI(i <sub>5</sub> ) L m(i <sub>5</sub> )NM BOO PQP RS(s <sub>5</sub> )T IUI VW(w)Y [33 vv. totali]
CI	101 (100)	canz.-ode	aBB [× 10 st.]
CII	102 (101)	canz.-ode	AbB [× 30 st.]
CX	110 (109)	canz.-ode	ABA [× 8 st.]
CXIII	113 (112)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Abb cdD eFF GHH IJI KLm MnM opP [24 vv. totali]
CXVII	117 (116)	canz.-ode	aBA CDD
CXXVII	127 (126)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB AbA CD(d <sub>5</sub> )E FGG HIH JKK [18 vv. totali]
CXXX	130 (129)	canz.-ode	abB [× 8 st.]
CXL	140 (139)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Ab(b)C [× 6 st.] DeD [× 1 st.] Ab(b)C [× 7 st.]
CXLII	143 (142)	canz.-ode	ABA CDD [× 7]
CXLVIII	148	canz.-ode	aBB cDC eFF [× 4 st.] gHG [× 2 st.] iJJ [× 6 st.] xx
CL	150	canz.-ode	xx aabB [× 5 st.]
I-bis	1	canz.-ode	aBCaBCdD [× 3 st.]

Bernardo Tasso, *Salmi*, in *Rime* (Venezia, 1560)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	38 (37), 103 (102), 119 (118)	canz.-ode	aBbaA [× 8 st.]
II	13 (12), 104 (103), 119 (118), 136 (135)	canz.-ode	AbAbB [× 10 st.]
III	6, 51 (50), 102 (101), 107 (106), 143 (142)	canz.-ode	ababaA [× 9 st.]
IV	26 (25), 102 (101), 105 (104)	canz.-ode	AbAbA [× 10 st.]
V	119 (118), 130 (129), 143 (142)	canz.-ode	abAbB [× 9 st.]
VI	38 (37), 41 (40)	canz.-ode	abaBcC [× 6 st.]
VII	18 (17), 27 (26)	canz.-ode	abbaA [× 10 st.]
VIII	39 (38), 124 (123)	canz.-ode	aBabB [× 8 st.]
IX	23 (22), 36 (35)	canz.-ode	aBbaA [× 11 st.]
X	6, 51 (50), 71 (70), 119 (118)	canz.-ode	ababB [× 12 st.]
XI	107 (106), 136 (135)	canz.-ode	abBaA [× 9 st.]
XII	71 (70)	canz.-ode	AbabCC [× 8 st.]
XIII	45 (44), 51 (50), 57 (56), 69 (68), 84 (83), 108 (107), 116 (114), 119 (118)	canz.-ode	ababB [× 10 st.]
XIV	123 (122)	canz.-ode	abBaA [× 10 st.]
XV	18 (17), 27 (26), 103 (102), 119 (118)	canz.-ode	AbaBB [× 8 st.]
XVI	51 (50), 94 (93), 103 (102)	canz.-ode	abbaA [× 10 st.]
XVII	42 (41)	canz.-ode	AbaBb [× 9 st.]
XVIII	85 (84)	canz.-ode	abBaA [× 10 st.]
XIX	91 (90), 124 (123)	canz.-ode	abbaA [× 8 st.]
XX	6, 69 (68), 91 (90), 103 (102), 124 (123), 144 (143)	canz.-ode	aBBaA [× 8 st.]
XXI	32 (31), 130 (129)	canz.-ode	ababB [× 9 st.]
XXII	22 (21), 38 (37)	canz.-ode	abbaA [× 9 st.]
XXIII	51 (50), 119 (118)	canz.-ode	abBaA [× 9 st.]
XXIV	124 (123), 140 (139), 141 (140)	canz.-ode	abAbB [× 9 st.]
XXV	8 (7), 38 (37), 69 (68)	canz.-ode	abbaA [× 11 st.]
XXVI	38 (37), 43 (42), 123 (122), 142 (141)	canz.-ode	AbabcC [× 5 st.]
XXVII	40 (39), 91 (90)	canz.-ode	aBabB [× 7 st.]
XXVIII	115 (113)	canz.-ode	AbBacC [× 6 st.]
XXIX	103 (102), 116 (115), 130 (129)	canz.-ode	abBacC [× 7 st.]
XXX	23 (22), 102 (101), 103 (102)	canz.-ode	AbabcC [× 7 st.]

Antonio Sebastiano Minturno, *Canzoni sopra i Salmi* (Napoli, 1561)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	1	canz.	ABCABC CDdEFeFfGG [ $\times$ 2 st.]
II	112 (111)	canz.	AbCAcB bDEeDdfGgFF [ $\times$ 3 st.]
III	41 (40)	canz.	AbCCbA AddEFfeE [ $\times$ 4 st.]
IV	119: 1-16 (118: 1-16)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
V	119: 17-32 (118: 17-32)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
VI	119: 33-48 (118: 33-48)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
VII	119: 49-64 (118: 49-64)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
VIII	119: 65-80 (118: 65-80)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
IX	119: 81-96 (118: 81-96)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
X	119: 97-112 (118: 97-112)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
XI	119: 113-128 (118: 113-128)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
XII	119: 129-144 (118: 129-144)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
XIII	119: 145-160 (118: 145-160)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
XIV	119: 161-176 (118: 161-176)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [ $\times$ 4 st.]
XV	34 (33)	canz.	abCabC CDeeDff [ $\times$ 5 st.] (ABccBdD)
XVI	103 (102)	canz.	abCabC CddEfeff [ $\times$ 5 st.] (AbbCdCdD)
XVII	104 (103)	canz.	AbCCaB BDdEeFfGghH [ $\times$ 7 st.] (aBbCcCdD)
XVIII	144 (143)	canz.	abbCbaaC CDdEeFF [ $\times$ 4 st.] (ABbCcDD)
XIX	85 (84)	canz.	AbbCBaaC CddEFfEE [ $\times$ 3 st.] (aBCcBB)
XX	146 (145)	canz.	AbCBaC cDEDefF [ $\times$ 3 st.] (abB)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XXI	147 (146)	canz.	AbCABc cDeeDFF [× 4 st.] (ABB)
XXII	147 (147)	canz.	AbCABc cDeeDFF [× 4 st.] (ABB)
XXIII	148	canz.	ABbCBAAc CDdEeff [× 4 st.] (aBbcC)
XXIV	135 (134)	canz.	ABbCBAAc CDEDEE [× 5 st.] (ABCBC)
XXV	117 (116)	canz.	ABCACB BACDD [× 1 st.]
XXVI	113 (112)	canz.	AbCABc cDdee [× 3 st.]
XXVII	150	canz.	ABCABC CDdEFFEGGGHHII [× 1 st.]
XXVIII	96 (95)	canz.	abCabC CDeEdD [× 5 st.]
XXIX	97 (96)	canz.	aBCaBC CDEeDfF [× 4 st.]
XXX	98 (97)	canz.	aBCaBC CDeEdD [× 3 st.] (ABcCbB)
XXXI	99 (98)	canz.	aBCaBC CDEeDfF [× 3 st.] (AbB)
XXXII	149	canz.	abbCbaaC CDeeDfF [× 3 st.]
XXXIII	9 (9)	canz.	aBACbABC cDEEDDEFF [× 5 st.] (ABB)
XXXIV	9 (10)	canz.	aBACbABC cDEEDDEFF [× 5 st.] (ABB)
XXXV	111 (110)	canz.	aBCaBC cDdEeff [× 3 st.] (abB)
XXXVI	138 (137)	canz.	abCabC cdEeDff [× 3 st.] (abCcBdd)
XXXVII	74 (73)	canz.	abCabC cDeeDfF [× 3 st.] (abB)
XXXVIII	79 (78)	canz.	abCabC cDEeDEFF [× 6 st.] (ABB)
XXXIX	3	canz.	ABCABC cDEEDD [× 2 st.]
XL	137 (136)	canz.	abCabC cDdEFfEE [× 4 st.]
XLI	6	canz.	aBCaBC cDDEFfEE [× 3 st.]
XLII	32 (31)	canz.	AbCABc cDEeDdFGFgG [× 3 st.] (aBCBcC)
XLIII	38 (37)	canz.	aBCaBC cDDEFfEE [× 6 st.]
XLIV	51 (50)	canz.	aBCaBC cDdEeffEGG [× 5 st.]
XLV	102 (101)	canz.	AbCABc cDDEFfEE [× 7 st.] (aBBCDdCC)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XLVI	130 (129)	canz.	aBCaBC cDEeDDFF [× 2 st.]
XLVII	143 (142)	canz.	ABCABC cEFfEFGG [× 4 st.]
XLVIII	120 (119)	canz.	ABCABC cDEDEFGFHGHH [× 1 st.]
XLIX	121 (120)	canz.	AbCAbC cDDEE [× 2 st.]
L	122 (121)	canz.	AbCAbC cDDEFGfGhH [× 1 st.] AbCAbC cDDEFefEFF [× 1 st.]
LI	123 (122)	canz.	AbCAbC cDEDfEFGgeHH [× 1 st.]
LII	124 (123)	canz.	ABCABC cDDEffGgEE [× 2 st.]
LIII	125 (124)	canz.	aBCbCA aDdeE [× 2 st.]
LIV	126 (125)	canz.	aBCaBC cDdeEFF [× 2 st.]
LV	127 (126)	canz.	ABCABC cDEDEE [× 2 st.]
LVI	128 (127)	canz.	ABCABC CDdEEFGgFHH [× 2 st.]
LVII	129 (128)	canz.	ABCABC cDdEFFEE [× 2 st.]
LVIII	131 (130)	canz.	AbCCbA aDdEFFEE [× 1 st.]
LIX	133 (132)	canz.	aBABA cDECeDEC [× 1 st.]
LX	132 (131)	canz.	ABCABC cDDEEDFF [× 4 st.]
LXI	134 (133)	canz.	AbCAbC cDDEE [× 1 st.]
LXII	37 (36)	canz.	ABBCACCB bDDEEFF [× 10 st.]
LXIII	66 (65)	canz.	AbCCaB bDEDEFFeGG [× 5 st.]

Vitale Vitali, *Il vero soggetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini da Ferrara sopra li sette salmi penitentiali* (Venezia, 1561)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	—	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
II	—	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
III	6:1 (6:2)	ottava rima	ABABABCC [× 13 st.]
IV	6:4 (6:5)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
V	6:6 (6:7)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
VI	6:7 (6:8)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
VII	32:1 (31:1)	ottava rima	ABABABCC [× 7 st.]
VIII	32:3 (31:3)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
IX	32:6 (31:6)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
X	32:8 (31:8)	ottava rima	ABABABCC [× 12 st.]
XI	32:9 (31:9)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
XII	51:1 (50:3)	ottava rima	ABABABCC [× 13 st.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XIII	51:3 (50:5)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
XIV	51:5 (51:7)	ottava rima	ABABABCC [× 16 st.]
XV	—	ottava rima	ABABABCC [× 17 st.]
XVI	—	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XVII	—	ottava rima	ABABABCC [× 21 st.]
XVIII	51:6 (50:8)	ottava rima	ABABABCC [× 17 st.]
XIX	51:9 (50:11)	ottava rima	ABABABCC [× 18 st.]
XX	51:13 (50:15)	ottava rima	ABABABCC [× 16 st.]
XXI	51:16 (50:18)	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XXII	51:18 (50:20)	ottava rima	ABABABCC [× 35 st.]
XXIII	—	ottava rima	ABABABCC [× 30 st.]
XXIV	—	ottava rima	ABABABCC [× 27 st.]
XXV	—	ottava rima	ABABABCC [× 24 st.]
XXVI	—	ottava rima	ABABABCC [× 27 st.]
XXVII	—	ottava rima	ABABABCC [× 27 st.]
XXVIII	—	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XXIX	—	ottava rima	ABABABCC [× 34 st.]
XXX	—	ottava rima	ABABABCC [× 19 st.]
XXXI	—	ottava rima	ABABABCC [× 17 st.]
XXXII	—	ottava rima	ABABABCC [× 19 st.]
XXXIII	—	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XXXIV	—	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XXXV	38:1 (37:2)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
XXXVI	38:2 (37:3)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
XXXVII	38:9 (37:10)	ottava rima	ABABABCC [× 26 st.]
XXXVIII	38:15 (37:16)	ottava rima	ABABABCC [× 22 st.]
XXXIX	102:1 (101:2)	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
XL	102:3 (101:4)	ottava rima	ABABABCC [× 22 st.]
XLI	102:8 (101:9)	ottava rima	ABABABCC [× 26 st.]
XLII	102:12 (101:13)	ottava rima	ABABABCC [× 21 st.]
XLIII	102:17 (101:18)	ottava rima	ABABABCC [× 23 st.]
XLIV	102:23 (102:24)	ottava rima	ABABABCC [× 18 st.]
XLV	130:1 (129:1)	ottava rima	ABABABCC [× 39 st.]
XLVI	130:4 (129:4)	ottava rima	ABABABCC [× 27 st.]
XLVII	—	ottava rima	ABABABCC [× 19 st.]
XLVIII	143:1 (142:1)	ottava rima	ABABABCC [× 24 st.]
XLIX	143:3 (142:3)	ottava rima	ABABABCC [× 25 st.]



<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
L	143:7 (142:7)	ottava rima	ABABABCC [× 21 st.]
LI	143:10 (142:10)	ottava rima	ABABABCC [× 35 st.]
LII	—	ottava rima	ABABABCC [× 43 st.]
LIII	—	ottava rima	ABABABCC [× 22 st.]

Laura Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitentiali* (Firenze, 1564)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	canz.-ode	aaBB [× 10 st.] (aBB)
II	32 (31)	canz.-ode	aBABAaB [× 13 st.] (ABaB)
III	38 (37)	canz.-ode	aBABCC [× 14 st.] (ABbCC)
IV	51 (50)	canz.-ode	abCABc [× 19 st.] (AbA)
V	102 (101)	canz.-ode	ABBA [× 22 st.] (AA)
VI	130 (129)	canz.-ode	abBACC [× 6 st.] (AA)
VII	143 (142)	canz.-ode	ABcABB [× 11 st.] (ABCC)

Bonaventura Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali* (Venezia, 1566);  
*Salmi di David* (Padova, 1568)

Considerando l'unitarietà del progetto traduttivo di Gonzaga, si propongono le traduzioni poetiche in un unico quadro sinottico. La prima colonna comprende le sigle delle opere: *Rag* = *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*; *Sal* = *Salmi di David*. La doppia numerazione dei testi, separata da una barra obliqua (/), corrisponde alle due serie numeriche ordinali relative ai *Salmi* e ai *Ragionamenti*.

<i>Opera</i>	<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
<i>Sal</i>	I	1	canz.-ode	ABBA [× 7 st.]
<i>Sal</i>	II	2	canz.-ode	aaBB [× 13 st.]

<i>Opera</i>	<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
<i>Sal</i>	III	3	canz.-ode	AbBA [× 8 st.]
<i>Sal, Rag</i>	VI/I	6	canz.-ode	aABB [× 10 st.]
<i>Sal</i>	VIII	8	canz.-ode	AabB [× 9 st.]
<i>Sal</i>	XXXIII	24 (23)	canz.-ode	AbBa [× 10 st.]
<i>Sal, Rag</i>	XXXI/II	32 (31)	canz.-ode	aaBB [× 14 st.]
<i>Sal, Rag</i>	XXXVII/III	38 (37)	canz.-ode	aBBa [× 23 st.]
<i>Sal</i>	XLII	43 (42)	canz.-ode	ABaB [× 6 st.]
<i>Sal, Rag</i>	L/IV	51 (50)	canz.-ode	Abba [× 20 st.]
<i>Sal</i>	LII	53 (52)	canz.-ode	ABAbcC [× 8 st.]
<i>Sal</i>	LIII	54 (53)	canz.-ode	ABBA [× 7 st.]
<i>Sal</i>	LXVI	67 (66)	canz.-ode	aBbA [× 6 st.]
<i>Sal</i>	LXXXI	82 (81)	canz.-ode	aBBA [× 8 st.]
<i>Sal</i>	XC	91 (90)	canz.-ode	ABBA [× 16 st.]
<i>Sal</i>	XCIX	100 (99)	canz.-ode	A(a)B(b)C(c)C [× 5 st.]
<i>Sal, Rag</i>	CI/V	102 (101)	canz.-ode	AbAB [× 29 st.]
<i>Sal</i>	CVIII	109 (108)	canz.-ode	ABaBcC [× 29 st.]
<i>Sal</i>	CXIII	113 (112)	canz.-ode	abBA [× 8 st.]
<i>Sal</i>	CXXVII	128 (127)	canz.-ode	aBbA [× 7 st.]
<i>Sal, Rag</i>	CXXIX/VI	130 (129)	canz.-ode	ABBA [× 8 st.]
<i>Sal</i>	CXXXVI	137 (136)	canz.-ode	ABBACC [× 12 st.]
<i>Sal, Rag</i>	CXLII/VII	143 (142)	canz.-ode	AbBa [× 14 st.]
<i>Sal</i>	CXXX	131 (130)	canz.-ode	aabB [× 5 st.]
<i>Sal</i>	CL	150	canz.-ode	aBAB [× 5 st.]
<i>Sal</i>	CVI	107 (106)	canz.-ode	aBAb [× 2 st.]
<i>Sal</i>	CXIX	120 (119)	canz.-ode	aBBA [× 6 st.]

Rinaldo Corso, *Sacro libro de' Salmi* (1567)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	1	terza rima	[19 vv.]
II	2	terza rima	[34 vv.]
III	3	terza rima	[13 vv.]
IV	4	terza rima	[28 vv.]
V	5	terza rima	[34 vv.]
VI	6	terza rima	[31 vv.]
VII	7	terza rima	[49 vv.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
VIII	8	terza rima	[28 vv.]
IX	9-10 (9)	terza rima	[124 vv.]
X	11 (10)	terza rima	[22 vv.]
XI	12 (11)	terza rima	[28 vv.]
XII	13 (12)	terza rima	[22 vv.]
XIII	14 (13)	terza rima	[31 vv.]
XIV	15 (14)	terza rima	[13 vv.]
XV	16 (15)	terza rima	[40 vv.]
XVI	17 (16)	terza rima	[46 vv.]
XVII	18 (17)	terza rima	[112 vv.]
XVIII	19 (18)	terza rima	[43 vv.]
XIX	20 (19)	terza rima	[22 vv.]
XX	21 (20)	terza rima	[37 vv.]
XXI	22 (21)	terza rima	[94 vv.]
XXII	23 (22)	terza rima	[19 vv.]
XXIII	24 (23)	terza rima	[28 vv.]
XXIV	25 (24)	terza rima	[52 vv.]
XXV	26 (25)	terza rima	[25 vv.]
XXVI	27 (26)	terza rima	[46 vv.]
XXVII	28 (27)	terza rima	[34 vv.]
XXVIII	29 (28)	terza rima	[34 vv.]
XXIX	30 (29)	terza rima	[31 vv.]
XXX	31 (30)	terza rima	[88 vv.]
XXXI	32 (31)	terza rima	[37 vv.]
XXXII	33 (32)	terza rima	[52 vv.]
XXXIII	34 (33)	terza rima	[52 vv.]
XXXIV	35 (34)	terza rima	[64 vv.]
XXXV	36 (35)	terza rima	[40 vv.]
XXXVI	37 (36)	terza rima	[88 vv.]
XXXVII	38 (37)	terza rima	[58 vv.]
XXXVIII	39 (38)	terza rima	[40 vv.]
XXXIX	40 (39)	terza rima	[61 vv.]
XL	41 (40)	terza rima	[34 vv.]
XLI	42 (41)	terza rima	[37 vv.]
XLII	43 (42)	terza rima	[19 vv.]
XLIII	44 (43)	terza rima	[43 vv.]
XLIV	45 (44)	terza rima	[55 vv.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XLV	46 (45)	terza rima	[31 vv.]
XLVI	47 (46)	terza rima	[19 vv.]
XLVII	48 (47)	terza rima	[37 vv.]
XLVIII	49 (48)	terza rima	[49 vv.]
XLIV	50 (49)	terza rima	[55 vv.]
L	51 (50)	terza rima	[67 vv.]
LI	52 (51)	terza rima	[25 vv.]
LII	53 (52)	terza rima	[22 vv.]
LIII	54 (53)	terza rima	[22 vv.]
LIV	55 (54)	terza rima	[73 vv.]
LV	56 (57)	terza rima	[31 vv.]
LVI	57 (56)	terza rima	[34 vv.]
LVII	58 (57)	terza rima	[34 vv.]
LVIII	59 (58)	terza rima	[49 vv.]
LIX	60 (59)	terza rima	[31 vv.]
LX	61 (60)	terza rima	[28 vv.]
LXI	62 (61)	terza rima	[34 vv.]
LXII	63 (62)	terza rima	[31 vv.]
LXIII	64 (63)	terza rima	[25 vv.]
LXIV	65 (64)	terza rima	[31 vv.]
LXV	66 (65)	terza rima	[49 vv.]
LXVI	67 (66)	terza rima	[19 vv.]
LXVII	68 (67)	terza rima	[124 vv.]
LXVIII	69 (68)	terza rima	[85 vv.]
LXIX	70 (69)	terza rima	[16 vv.]
LXX	71 (70)	terza rima	[73 vv.]
LXXI	72 (71)	terza rima	[61 vv.]
LXXII	73 (72)	terza rima	[64 vv.]
LXXIII	74 (73)	terza rima	[67 vv.]
LXXIV	75 (74)	terza rima	[28 vv.]
LXXV	76 (75)	terza rima	[34 vv.]
LXXVI	77 (76)	terza rima	[52 vv.]
LXXVII	78 (77)	terza rima	[160 vv.]
LXXVIII	79 (78)	terza rima	[37 vv.]
LXXIX	80 (79)	terza rima	[52 vv.]
LXXX	81 (80)	terza rima	[43 vv.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LXXXI	82 (81)	terza rima	[19 vv.]
LXXXII	83 (82)	terza rima	[40 vv.]
LXXXIII	84 (83)	terza rima	[37 vv.]
LXXXIV	85 (84)	terza rima	[34 vv.]
LXXXV	86 (85)	terza rima	[34 vv.]
LXXXVI	87 (86)	terza rima	[16 vv.]
LXXXVII	88 (87)	terza rima	[43 vv.]
LXXXVIII	89 (90)	terza rima	[124 vv.]
LXXXIX	90 (89)	terza rima	[43 vv.]
XC	91 (90)	terza rima	[43 vv.]
XCI	92 (91)	terza rima	[43 vv.]
XCII	93 (92)	terza rima	[16 vv.]
XCIII	94 (93)	terza rima	[52 vv.]
XCIV	95 (94)	terza rima	[22 vv.]
XCV	96 (95)	terza rima	[34 vv.]
XCVI	97 (96)	terza rima	[34 vv.]
XCVII	98 (97)	terza rima	[25 vv.]
XCVIII	99 (98)	terza rima	[31 vv.]
XCIX	100 (99)	terza rima	[13 vv.]
C	101 (100)	terza rima	[19 vv.]
CI	102 (101)	terza rima	[64 vv.]
CII	103 (102)	terza rima	[61 vv.]
CIII	104 (103)	terza rima	[94 vv.]
CIV	105 (104)	terza rima	[97 vv.]
CV	106 (105)	terza rima	[121 vv.]
CVI	107 (106)	terza rima	[91 vv.]
CVII	108 (107)	terza rima	[34 vv.]
CVIII	109 (108)	terza rima	[64 vv.]
CIX	110 (109)	terza rima	[25 vv.]
CX	111 (110)	terza rima	[34 vv.]
CXI	112 (111)	terza rima	[25 vv.]
CXII	113 (112)	terza rima	[16 vv.]
CXIII	114-115 (113)	terza rima	[49 vv.]
CXIV	116 (114)	terza rima	[25 vv.]
CXV	116 (115)	terza rima	[28 vv.]
CXVI	117 (116)	terza rima	[7 vv.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
CXVII	118 (117)	terza rima	[73 vv.]
CXVIII	119 (118)	terza rima	[433 vv. totali: 22 capitoli ternari di lunghezza variabile (16, 19, 22, 25 vv.)]
CXIX	120 (119)	terza rima	[16 vv.]
CXX	121 (120)	terza rima	[16 vv.]
CXXI	122 (121)	terza rima	[25 vv.]
CXXII	123 (122)	terza rima	[10 vv.]
CXXIII	124 (123)	terza rima	[19 vv.]
CXXIV	125 (124)	terza rima	[19 vv.]
CXXV	126 (125)	terza rima	[19 vv.]
CXXVI	127 (126)	terza rima	[19 vv.]
CXXVII	128 (127)	terza rima	[16 vv.]
CXXVIII	129 (128)	terza rima	[16 vv.]
CXXIX	130 (129)	terza rima	[19 vv.]
CXXX	131 (130)	terza rima	[10 vv.]
CXXXI	132 (131)	terza rima	[52 vv.]
CXXXII	133 (132)	terza rima	[10 vv.]
CXXXIII	134 (133)	terza rima	[10 vv.]
CXXXIV	135 (134)	terza rima	[43 vv.]
CXXXV	136 (135)	terza rima	[52 vv.]
CXXXVI	137 (136)	terza rima	[25 vv.]
CXXXVII	138 (137)	terza rima	[31 vv.]
CXXXVIII	139 (138)	terza rima	[67 vv.]
CXXXIX	140 (139)	terza rima	[28 vv.]
CXL	141 (140)	terza rima	[34 vv.]
CXLI	142 (141)	terza rima	[25 vv.]
CXLII	143 (142)	terza rima	[37 vv.]
CXLIII	144 (143)	terza rima	[46 vv.]
CXLIV	145 (144)	terza rima	[61 vv.]
CXLV	146 (145)	terza rima	[28 vv.]
CXLVI	147 (146)	terza rima	[34 vv.]
CXLVII	147 (147)	terza rima	[22 vv.]
CXLVIII	148	terza rima	[37 vv.]
CXLIX	149	terza rima	[25 vv.]
CL	150	terza rima	[10 vv.]

Bartolomeo Arnigio, *I sette salmi della penitentia [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali & sacre rime* (Brescia, 1568)

a) *Sette salmi della penitentia*

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	canz.	AbcAbCcDD [× 4 st.] (aBB)
II	32 (31)	canz.	ABABBccdD [× 7 st.] (AbbcC)
III	38 (37)	canz.	ABBAACcDdEE [× 8 st.] (aBbCC)
IV	51 (50)	canz.	AbCAbCcDdEE [× 8 st.] (aBbCC)
V	102 (101)	canz.	ABCABCcDEeDD [× 7 st.] (aBB)
VI	130 (129)	canz.-canz. ball. ?*	ABbA AbCAbCcDdEfeGfGHH [× 1 st.]
VII	143 (142)	canz.	ABBAAccADD [× 7 st.]

\* Lo statuto di genere del testo, ambiguo tra canzone petrarchesca e ballata, è di ardua definizione.

b) «salmi» delle *Rime sacre et penitentiali*

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6, 23 (22), 31 (30), 51 (50), 69 (68)	canz.-ode	AbabcC [× 16 st.]
II	3, 18 (17), 27 (26), 38 (37), 56 (55), 60 (59), 107 (106), 108 (107)	canz.-ode a strofe incatenate	AbACC BdBEE... [5 st. totali]
III	69 (68)	canz.-ode	abBaA [× 10 st.]
IV	42 (41), 73 (72), 89 (88), 102 (101), 116 (115), 143 (142)	canz.-ode	abBaA [× 11 st.]
V	6, 17 (16), 143 (142)	canz.-ode	ababB [× 12 st.]
VI	18 (17), 39 (38), 51 (50)	canz.-ode	AbaBB [× 9 st.]
VII	27 (26), 56 (55), 104 (103)	canz.-ode	ababB [× 13 st.]
VIII	6, 31 (30), 62 (61)	canz.-ode	AbBacC [× 6 st.]

Cornelio Cattaneo, *I sette salmi penitentiali* (Modena, 1568)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	canz.-ode	aBcbcDD [× 10 st.]
II	32 (31)	canz.-ode	aBBccDd [× 14 st.]
III	38 (37)	canz.-ode	abbcCdD [× 23 st.]
IV	51 (50)	canz.-ode	abCabCdD [× 20 st.]
V	102 (101)	canz.-ode	aBaBbCC [× 29 st.]
VI	130 (129)	canz.-ode	aBaBbdeEff [× 7 st.] (abCbC)
VII	143 (142)	canz.-ode	aBcBcDD [× 14 st.]

Pietro Orsilago, *I sette salmi penitentiali*, in *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1568)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	terza rima	[31 vv.]
II	32 (31)	terza rima	[37 vv.]
III	38 (37)	terza rima	[61 vv.]
IV	51 (50)	terza rima	[55 vv.]
V	102 (101)	terza rima	[85 vv.]
VI	130 (129)	terza rima	[22 vv.]
VII	143 (142)	terza rima	[37 vv.]

Francesco Turchi, *Salmi penitentiali*, in *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1568)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	endec. sciolti	[29 vv.]
II	32 (31)	endec. sciolti	[43 vv.]
III	38 (37)	endec. sciolti	[61 vv.]
IV	51 (50)	endec. sciolti	[55 vv.]
V	102 (101)	endec. sciolti	[71 vv.]
VI	130 (129)	endec. sciolti	[20 vv.]
VII	143 (142)	endec. sciolti	[42 vv.]



Gabriele Fiamma, *Rime spirituali* [salmi] (Venezia, 1570); *Parafrasi poetica sopra salmi. Libro primo* (s.l., post 1570); *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi* (Venezia, 1571)

In accordo con l'organicità del progetto di Fiamma, si propongono nella stessa tabella le parafrasi di Salmi contenute nelle tre opere. La prima colonna ospita le sigle relative alle tre edizioni: *Par* = *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi*; *ParLP* = *Parafrasi poetica sopra salmi. Libro primo*; *RS* = *Rime spirituali*.

<i>Opera</i>	<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
<i>ParLP, RS</i>	I	1	canz.-ode	ababcC [× 7 st.]
<i>ParLP, RS</i>	II	2	canz.-ode	ababcC [× 13 st.]
<i>ParLP, RS</i>	III	3	canz.-ode	ababcC [× 8 st.]
<i>ParLP</i>	IV	4	canz.-ode	AbABB [× 3 st.] AbaBB [× 6 st.]
<i>ParLP</i>	V	5	canz.-ode	abAbCC [× 1 st.] abAbcC [× 1 st.] abAbCC [× 1 st.]
<i>ParLP</i>	VI	6	canz.-ode	aabBcB [× 5 st.] aabBCC [× 1 st.] aabBcC [× 2 st.]
<i>ParLP</i>	VII	7	canz.-ode	AbbCC [× 14 st.]
<i>ParLP</i>	VIII	8	canz.-ode	AbbACC [× 6 st.]
<i>ParLP</i>	IX	9 (9)	canz.	ABABccDD [× 10 st.] (ABB)
<i>ParLP</i>	IX bis	10 (9)	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
<i>ParLP</i>	X	11 (10)	canz.-ode	ababcC [× 5 st.]
<i>ParLP</i>	XI	12 (11)	canz.-ode	aabBcC [× 7 st.]
<i>ParLP, RS</i>	XII	13 (12)	canz.-ode	aabBcC [× 5 st.]
<i>ParLP</i>	XIII	14 (13)	canz.-ode	AaBBCC [× 5 st.]
<i>ParLP</i>	XIV	15 (14)	canz.-ode	abacC [× 6 st.]
<i>ParLP</i>	XV	16 (15)	canz.	aBaBB [× 13 st.] (abB)
<i>ParLP</i>	XVI	17 (16)	canz.-ode	ABABABbXCC [× 8 st.]
<i>ParLP</i>	XVII	18 (17)	ottava rima	ABABABCC [× 24 st.]
<i>ParLP</i>	XVIII	19 (18)	canz.	abCabC cdeeDFF [× 6 st.] (ABB)
<i>ParLP</i>	XIX	20 (19)	canz.	AbbA [× 9 st.] (A(b)A(b))
<i>ParLP</i>	XX	21 (20)	canz.-ode	ababcC [× 11 st.]

<i>Opera</i>	<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
<i>ParLP</i>	XXI	22 (21)	terza rima	[121 vv.]
<i>ParLP, RS</i>	XXII	23 (22)	canz.-ode	abBacC [× 7 st.]
<i>ParLP</i>	XXIII	24 (23)	canz.-ode	ababcc [× 10 st.]
<i>ParLP</i>	XXIV	25 (24)	canz.	ABBA CddEeFF [× 7 st.] (aBBCC)
<i>ParLP</i>	XXV	26 (25)	sestina lirica	ABCDEF [× 6 st. con <i>retrogr. cruciata</i> ] ((a)B(c)F(d)E)
<i>ParLP</i>	XXVI	27 (26)	canz.-ode	AaBBCC [× 11 st.]
<i>ParLP</i>	XXVII	28 (27)	ottava rima	ABABABCC [× 6 st.]
<i>ParLP</i>	XXVIII	29 (28)	canz.-ode	AbbACC [× 8 st.]
<i>ParLP</i>	XXIX	30 (29)	canz.	ABccABDD [× 8 st.] (aBCC)
<i>ParLP</i>	XXX	31 (30)	canz.-ode	ababcc [× 24 st.]
<i>ParLP</i>	XXXI	32 (31)	canz.-ode	aBbAcC [× 10 st.]
<i>ParLP</i>	XXXII	33 (32)	canz.	abCabC deeDfF [× 2 st.] abCabC cdeeDfF [× 4 st.] (AbB)
<i>ParLP</i>	XXXIII	34 (33)	canz.	AbbAAbba [× 12 st.] (A(a)B)
<i>ParLP</i>	XXXIV	35 (34)	terza rima	[94 vv.]
<i>ParLP</i>	XXXV	36 (35)	terza rima	[46 vv.]
<i>ParLP</i>	XXXVI	37 (36)	endec. a rime concatenate	ABCACBDEBDEFG... [144 vv. totali] Irregolarità dello schema: vv. 57-68 (ABCABCADECDE), vv. 83-94 (ABCABCAEFCEF), vv. 119-128 (ABCABDEBDE).
<i>ParLP</i>	XXXVII	38 (37)	canz.-ode	ababcC [× 16 st.]
<i>ParLP</i>	XXXVIII	39 (38)	corona di sonn.	ABBAAABBA CDECDE [× 3 st.]
<i>ParLP</i>	XXXIX	40 (39)	canz.-ode	abbAaCdDeE [× 2 st.] abbAbcdDcC [× 1 st.] abbAaCdDcC [× 1 st.] abbAacdDcC [× 1 st.] abbAaCdDCC [× 1 st.] abbAaCDDCC [× 1 st.] abbBaDeCDD [× 1 st.] abbAaCdDCC [× 2 st.]

<i>Opera</i>	<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
<i>ParLP</i>	XL	41 (40)	canz.	AbbCBaaC cddEeDFF [ $\times 2$ st.] AbbCBAaC cddEeDFFgG [ $\times 1$ st.] AbbCBaaC cddEeDdEFF [ $\times 1$ st.] AbbCBaaC cddEeDFF [ $\times 1$ st.] (abbCcBCC)
<i>Par</i>	XCV	96 (95)	canz.-ode	ababcC [ $\times 12$ st.]
<i>RS</i>	CII	103 (102)	canz.-ode	AbbA [ $\times 22$ st.]
<i>RS</i>	CIII	104 (103)	endec. sciolti	[162 vv.]
<i>RS</i>	CVI	107 (106)	endec. sciolti	[150 vv.]
<i>Par</i>	CXXIII	124 (123)	canz.-ode	abAbcC [ $\times 8$ st.]
<i>Par</i>	CXXVIII	129 (128)	canz.-ode	aabBcC [ $\times 5$ st.]
<i>RS</i>	CXXXII	133 (132)	canz.-ode	AbA CaC DcD EdE FeF GfG
<i>RS</i>	CXXXVI	137 (136)	terza rima	[40 vv.]
<i>Par</i>	CXLVIII	148	canz.	abCabC cdeeDff [ $\times 3$ st.] abCabC cdeedff [ $\times 3$ st.] (Abb)
<i>Par</i>	CXLIX	149	canz.-ode	ababcc [ $\times 8$ st.] (aa)
<i>Par</i>	CL	150	ottava rima	ABABABCC [ $\times 2$ st.]

Rocco Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte* (Venezia, 1571)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	98 (97), 43 (42)	endec. sciolti	[104 vv.]

Domenico Buelli, *I sette salmi penitentiali* (Novara, 1572)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	endec. sciolti	[31 vv.]
II	32 (31)	endec. sciolti	[46 vv.]
III	38 (37)	endec. sciolti	[68 vv.]
IV	51 (50)	endec. sciolti	[62 vv.]
V	102 (101)	endec. sciolti	[94 vv.]

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
VI	130 (129)	endec. sciolti	[22 vv.]
VII	143 (142)	endec. sciolti	[46 vv.]

Germano Vecchi, *Lagrima penitentiali* (Venezia, 1574)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	canz.	aBCbAC CDEeDfDFF [× 6 st.] (ABB)
II	32 (31)	canz.	ABBA ACcDDEE [× 7 st.] (aBBCC)
III	38 (37)	canz.	ABCABC cDEeDFF [× 7 st.] (aBCcBDD)
IV	51 (50)	canz.	abbAccAddAeE [× 8 st.] (AbbAcc)
V	102 (101)	canz.	ABBA ACcDdEE [× 6 st.] (aBbCC)
VI	130 (129)	canz.	abCabC cdeeDff [× 5 st.] (AbB)
VII	143 (142)	canz.	AbCAbC cDdEE [× 5 st.] (aBbCC)

Giorgio Colonna, *Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio* (Venezia, 1577)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	31 (30)	canz.	aBCbACB BDEeDfEFF [× 5 st.]

Giorgio Colonna, *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia* (Venezia, 1577)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	30 (29), 32 (31), 96 (95), 98 (97), 106 (105), 111-113 (110-112), 135 (134), 146-150 (145-150)	canz.	aBCBaC cdeDEFef [× 7 st.] (AbcbCDCd)

*I sette salmi penitentiali, in ottava rima. Cavati dal Giardinetto detto il Sole*  
(Orvieto, 1583)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [× 23 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [× 29 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]

Gaspare Ancarano, *Sette salmi penitentiali* (Venezia, 1588)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [× 23 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [× 29 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]

Bernardo Del Bene, *Alcuni salmi di David* (Parigi, 1588)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	1	terza rima	[22 vv.]
II	2	terza rima	[40 vv.]
VI	6	terza rima	[28 vv.]
CII	103 (102)	terza rima	[64 vv.]
CIII	104 (103)	terza rima	[106 vv.]
CLXIII	143 (142)	terza rima	[46 vv.]
CLXV	145 (144)	terza rima	[64 vv.]

Agostino Cesari, *Li sette salmi penitentiali* (Milano, 1590)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	ottava rima	ABABABCC [× 10 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [× 23 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 20 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [× 28 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [× 8 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [× 14 st.]

Scipione di Manzano, *Le lagrime della penitenza di David* (Venezia, 1592)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	ottava rima	ABABABCC [× 11 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [× 15 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [× 24 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 22 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [× 30 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [× 9 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [× 17 st.]

Giulio Cesare Pascali, *De' sacri salmi di Davide* (Ginevra, 1592)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	1	canz.	aBbc cAaDD [× 3 st.] (aBbCC)
II	2	canz.	ABCBAC cDEDEFF [× 3 st.] (aBCBCDD)
III	3	canz.	abCabC cddeE [× 3 st.] (abB)
IV	4	canz.	ABbA accDdeFeF [× 3 st.] (AbA)
V	5	canz.	ABBA AccdD [× 5 st.] (AbbcC)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
VI	6	canz.	abbCAccD DeefEFF [ $\times 3$ st.] (ABB)
VII	7	canz.	ABCBAC CDEEFfGG [ $\times 3$ st.] (abB)
VIII	8	canz.	ABCCBA adEDefF [ $\times 3$ st.] (abB)
IX	9	canz.	ABcAabc dEDEeFF [ $\times 5$ st.] (aBABbCC)
X	10 (9)	canz.	ABcAaccD dEEFggFF [ $\times 5$ st.] (aBBCddCC)
XI	11 (10)	canz.	abCcbA AddeE [ $\times 3$ st.] (AbbcC)
XII	12 (11)	canz.	AbbA AccDd [ $\times 4$ st.] (aBb)
XIII	13 (12)	canz.	ABBA aCddC [ $\times 2$ st.] (aBbccB)
XIV	14 (13)	canz.	ABbCAACdD [ $\times 3$ st.] (ABBaC)
XV	15 (14)	ballata	XYY aBaBBccYY XYY [ $\times 2$ st.]
XVI	16 (15)	canz.	AbAB BccDEdE [ $\times 4$ st.] (AbA)
XVII	17 (16)	canz.	ABCBAC CDEffDdEE [ $\times 4$ st.] (aBbCC)
XVIII	18 (17)	ottava rima	ABABABCC [ $\times 23$ st.]
XIX	19 (18)	canz.	ABAB BCcDDEeFF [ $\times 4$ st.] (ABbCC)
XX	20 (19)	canz.	AbbA aCDCDdEE [ $\times 3$ st.] (aBB)
XXI	21 (20)	canz.	AbbA aCDCDdEE [ $\times 4$ st.] (aBB)
XXII	22 (21)	ottava rima	ABABABCC [ $\times 15$ st.]
XXIII	23 (22)	canz.	AbbAacC [ $\times 5$ st.] (AabB)
XXIV	24 (23)	canz.	ABCBAC cDEdE [ $\times 3$ st.] (ABaB)
XXV	25 (24)	canz.	ABbCABbC CDdEffe [ $\times 5$ st.] (aBccB)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XXVI	26 (25)	canz.	aBbbA ACdCDeE [ $\times$ 3 st.] (ABcBCdD)
XXVII	27 (26)	canz.	AbAb CDDcceEFF [ $\times$ 5 st.] (AbbcCDD)
XXVIII	28 (27)	canz.	ABBA AccDD [ $\times$ 4 st.] (AbbCC)
XXIX	29 (28)	canz.	aBaB BaacC [ $\times$ 5 st.] (AbbcC)
XXX	30 (29)	canz.	ABab CCDDeeFF [ $\times$ 4 st.] (AabbCC)
XXXI	31 (30)	canz.	ABCABC cDdEFfEGG [ $\times$ 6 st.] (aBaaBCC)
XXXII	32 (31)	canz.	aBaB BCcdD [ $\times$ 6 st.] (ABbcC)
XXXIII	33 (32)	canz.	ABbCABbC CDdEFeF [ $\times$ 5 st.] (AbA)
XXXIV	34 (33)	canz.	abbCAddC ceEFFEGG [ $\times$ 5 st.] (ABB)
XXXV	35 (34)	canz.	ABbCBAaC CDdEeFF [ $\times$ 7 st.] (ABCCBAA)
XXXVI	36 (35)	canz.	AbbC cAaDD [ $\times$ 6 st.] (aBbCC)
XXXVII	37 (36)	canz.	ABCBAC CDEeDFGHHGFF [ $\times$ 7 st.] (ABCCBAA)
XXXVIII	38 (37)	endec. con rime interne + distico di chiusura	A(a)B(b)...Y(y)ZZ [73 vv. totali]
XXXIX	39 (38)	canz.	ABbCBAaC CDEDEFF [ $\times$ 4 st.] (ABB)
XL	40 (39)	canz.	ABBA AcccADD [ $\times$ 8 st.] (ABB)
XLI	41 (40)	canz.	abCabC deeDFF [ $\times$ 5 st.] (ABB)
XLII	42 (41)	canz.	ABCBAC cdEEDdFF [ $\times$ 4 st.] (AbbCC)
XLIII	43 (42)	canz.	abbA abbAcC [ $\times$ 3 st.] (AbB)
XLIV	44 (43)	canz.	ABBA ACDCDdEFFEGG [ $\times$ 5 st.] (ABB)



<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XLV	45 (44)	canz.	ABCBAC CDEeDeFF [ $\times$ 5 st.] (aBB)
XLVI	46 (45)	canz.	abbCBaaC cdD [ $\times$ 5 st.] (abB)
XLVII	47 (46)	canz.	AbbbC AcccDD [ $\times$ 4 st.] (aBB)
XLVIII	48 (47)	canz.	ABCBAC cddEE [ $\times$ 5 st.] (aBB)
XLIV	49 (48)	canz.	AbCBaC cDEeDFdF [ $\times$ 5 st.] (aBCbC)
L	50 (49)	canz.	ABbCABC CDdEFEFGG [ $\times$ 4 st.] (ABbCDCDEE)
LI	51 (50)	canz.	AbaB bCdcDeE [ $\times$ 7 st.] (abAcC)
LII	52 (51)	canz.	abCbaC CddeE [ $\times$ 4 st.] (aabB)
LIII	53 (52)	canz.	ABBA AccdD [ $\times$ 3 st.] (AbbcC)
LIV	54 (53)	canz.	abbA ACcddEE [ $\times$ 2 st.] (abbCC)
LV	55 (54)	canz.	AbCBaC cDEEDDfGfG [ $\times$ 5 st.] (ABbCCdEdE)
LVI	56 (57)	canz.	aBCbAC cdeeDD [ $\times$ 5 st.] (abccDD)
LVII	57 (56)	canz.	ABCBAC CddEeFgF [ $\times$ 3 st.] (aBcB)
LVIII	58 (57)	canz.	AbCAbC cDdEE [ $\times$ 4 st.] (aBB)
LIX	59 (58)	canz.	ABBA acccDdEE [ $\times$ 6 st.] (aBbCC)
LX	60 (59)	canz.	AbbCAaC CdD [ $\times$ 6 st.] (AbB)
LXI	61 (60)	canz.	abAb cddCCeE [ $\times$ 3 st.] (AbB)
LXII	62 (61)	canz.	ABCDEFg [ <i>unissonans</i> $\times$ 7 st.] (Fg)
LXIII	63 (62)	canz.	aaBac cBbdD [ $\times$ 5 st.] (aBbcC)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LXIV	64 (63)	canz.	AbAB bccDD [× 4 st.] (aBB)
LXV	65 (64)	canz.	ABCBAC cdeeDD [× 5 st.] (abccBB)
LXVI	66 (65)	canz.	aBCbAC CDEeDfdF [× 5 st.] (aBcbC)
LXVII	67 (66)	canz.	abaB bccDdeE [× 3 st.] (aBbcC)
LXVIII	68 (67)	ottava rima	ABABABCC [× 17 st.]
LXIX	69 (68)	canz.	ABCBAC CDEeDFGHhGFFII [× 7 st.] (ABB)
LXX	70 (69)	canz.	Abab CDdceE [× 3 st.] (abB)
LXXI	71 (70)	canz.	ABbCBA aDDEFfEGG [× 6 st.] (ABB)
LXXII	72 (71)	canz.	ABCABC cDEeDFF [× 5 st.] (aBCcBDD)
LXXIII	73 (72)	canz.	ABAB bCDCDdEE [× 8 st.] (ABbCC)
LXXIV	74 (73)	endec. con rime interne + distico di chiusura	A(a)B(b)...Y(y)ZZ [98 vv. totali]
LXXV	75 (74)	canz.	aaaB bccdD [× 5 st.] (abbcC)
LXXVI	76 (75)	canz.	AbbA ACDdCC [× 4 st.] (ABCcBB)
LXXVII	77 (76)	canz.	AbAB BccBDD [× 8 st.] (ABB)
LXXVIII	78 (77)	ottava rima	ABABABCC [× 28 st.]
LXXIX	79 (78)	canz.	abCabC cddeE [× 7 st.] (abbcC)
LXXX	80 (79)	canz.	ABBA ACDdCEE [× 5 st.] (ABCcBDD)
LXXXI	81 (80)	canz.	abaB BcddCcEE [× 6 st.] (aBB)
LXXXII	82 (81)	canz.	ABCcbA aDD [× 3 st.] (aBB)
LXXXIII	83 (82)	canz.	AbCBaC CDEeDdfGfG [× 4 st.] (abCbC)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
LXXXIV	84 (83)	canz.	ABCBAC cddeE [× 5 st.] (abB)
LXXXV	85 (84)	canz.	ABbCBAaC CdEeDFF [× 3 st.] (ABB)
LXXXVI	86 (85)	canz.	ABCBAC cDdEEFeF [× 4 st.] (aBBCbC)
LXXXVII	87 (86)	canz.	abA bccdD [× 3 st.] (abbcC)
LXXXVIII	88 (87)	canz.	ABCBAC CDEeDeFfGG [× 4 st.] (aBB)
LXXXIX	89 (90)	ottava rima	ABABABCC [× 19 st.]
XC	90 (89)	canz.	AbCAbC CDdEE [× 5 st.] (ABbCC)
XCI	91 (90)	canz.	aBbCBAaC CddeE [× 5 st.] (AbbcC)
XCII	92 (91)	canz.	abCcbA adeeDff [× 4 st.] (Abb)
XCIII	93 (92)	son.	ABBAABBA CDECDE
XCIV	94 (93)	canz.	ABCBAC CDeDeFF [× 5 st.] (ABcBcDD)
XCV	95 (94)	canz.	aBbA AccdD [× 5 st.] (abB)
XCVI	96 (95)	canz.	AbbAAbbAcDcD [× 4 st.] (AbCbC)
XCVII	97 (96)	canz.	AbC BaaCCdD [× 4 st.] (AbbCCdD)
XCVIII	98 (97)	canz.	aaaB BcddceE [× 3 st.] (AbccbdD)
XCIX	99 (98)	canz.	aBCbAC cDD [× 4 st.] (aBB)
C	100 (99)	son.	ABBAABBA CDECDE
CI	101 (100)	canz.	ABCBAC cDD [× 3 st.] (aBB)
CII	102 (101)	canz.	AbCBaC cDDeeFfgHgH [× 6 st.] (AbbCcdEdE)
CIII	103 (102)	canz.	aBCbAC CDDdEfEFF [× 4 st.] (ABB)
CIV	104 (103)	canz.	ABCBAC CDEeDFFGHgHII [× 5 st.] (ABBCDCdEE)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
CV	105 (104)	ottava rima	ABABABCC [× 16 st.]
CVI	106 (105)	canz.	AbbCBaaC CddEEefgGFHH [× 8 st.] (AbcCBDD)
CVII	107 (106)	endec. sciolti	[109 vv.]
CVIII	108 (107)	canz.	AbbC AaCCdD [× 6 st.] (AbB)
CIX	109 (108)	son. caudato	ABBAABBA CDEDCE eFF [× 29]
CX	110 (109)	canz.	aabccB BDedE [× 3 st.] (ABcbC)
CXI	111 (110)	canz.	AbAb bCcDD [× 4 st.] (aBbCC)
CXII	112 (111)	canz.	AbABCcD DeefF [× 3 st.] (AbbcC)
CXIII	113 (112)	canz.	AbbA AccDD [× 3 st.] (aBB)
CXIV	114 (113)	canz.	ABCbaC cdD [× 2 st.] (aBbcC)
CXV	115 (113)	canz.	ABCABC CDEeDD [× 4 st.] (aBB)
CXVI	116 (114-115)	canz.	ABbCBA aCCdD [× 4 st.] (aBBcC)
CXVII	117 (116)	ottava rima	ABABABCC [× 1 st.]
CXVIII	118 (117)	canz.	aBbCCbA adEdEEfF [× 7 st.] (abCbCCdD)
CXIX	119 (118)	sestina lirica	ABCDEF [× 6 st. con <i>retrogr. cruciata</i> ] ((a)B(c)F(d)E) [× 22 testi]
CXIX bis	119 (118)	terza rima	[25 vv. x 22 testi]
CXX	120 (119)	canz.	aBbA accDD [× 3 st.] (aBB)
CXXI	121 (120)	canz.	ABccBA aDedE [× 2 st.] (abB)
CXXII	122 (121)	canz.	aBbCBA aCCdD [× 3 st.] (AbB)
CXXIII	123 (122)	ballata	xYY ABbcACCYY [× 2 st.]
CXXIV	124 (123)	canz.	ABCbaC cDD [× 3 st.] (aBB)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
CXXXV	125 (124)	canz.	ABCbac cDD [ $\times$ 2 st.] (aBB)
CXXXVI	126 (125)	canz.	ABCCbA AdD [ $\times$ 2 st.] (aBBcC)
CXXXVII	127 (126)	canz.	AaBB cddcC [ $\times$ 3 st.] (abB)
CXXXVIII	128 (127)	son.	ABBAABBA CDECDE
CXXXIX	129 (128)	endec. con rime interne + distico di chiusura	A(a)B(b)...Y(y)ZZ [26 vv. totali]
CXXX	130 (129)	canz.	abCabC cdeeDff [ $\times$ 2 st.] (AbB)
CXXXI	131 (130)	son.	ABBAABBA CDEDCE
CXXXII	132 (131)	canz.	ABAB bCDdCEFEff [ $\times$ 4 st.] (ABcBdD)
CXXXIII	133 (132)	son.	ABBAABBA CDECDE
CXXXIV	134 (133)	ottava rima	ABABABCC [ $\times$ 1 st.]
CXXXV	135 (134)	canz.	ABaB BcdcDdEE [ $\times$ 5 st.] (AbcbCcDD)
CXXXVI	136 (135)	st. pentastica a schema fisso (terza rima minore + distico a rima baciata)	abaxX bcbxX ... [16 st. totali]
CXXXVII	137 (136)	canz.	AbCBaC cdD [ $\times$ 4 st.] (AabB)
CXXXVIII	138 (137)	canz.	aaaBB cddCeE [ $\times$ 3 st.] (abbAcC)
CXXXIX	139 (138)	canz.	ABCbAC CDEeDFfGG [ $\times$ 4 st.] (ABbCC)
CXL	140 (139)	canz.	abCcbA AdD [ $\times$ 5 st.] (AbB)
CXLI	141 (140)	canz.	aBaB BccDdEE [ $\times$ 4 st.] (aBB)
CXLII	142 (141)	canz.	AbCcbA Add [ $\times$ 4 st.] (Abb)
CXLIII	143 (142)	canz.	ABAB BCddCceFeF [ $\times$ 4 st.] (AbA)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
CXLIV	144 (143)	canz.	ABCBAC CD <sub>e</sub> EDF <sub>d</sub> F [ $\times$ 4 st.] (AbA)
CXLV	145 (144)	canz.	ABbCAbC CdE <sub>e</sub> DFF [ $\times$ 5 st.] (ABB)
CXLVI	146 (145)	canz.	AbaB BCDcDeE [ $\times$ 3 st.] (AbB)
CXLVII	147 (146-147)	canz.	ABCBAC cddEE [ $\times$ 5 st.] (aBB)
CXLVIII	148	canz.	aaBbcd dCC <sub>e</sub> eFF [ $\times$ 3 st.] (aBBccdD)
CXLIX	149	canz.	aBbCbaC cDEdEE [ $\times$ 2 st.] (aBB)
CL	150	st. ternaria a schema fisso (distico di sett. + endec. in rima interstrofica)	aaX [ $\times$ 11 st.]

Lauro Badoer, *I sette salmi penitentiali* (Mantova, 1594)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	canz.-ode	aabb [ $\times$ 10 st.]
II	32 (31)	canz.-ode	AAbB [ $\times$ 14 st.]
III	38 (37)	canz.-ode	ABaB [ $\times$ 23 st.]
IV	51 (50)	canz.-ode	ABb [ $\times$ 21 st.]
V	102 (101)	canz.-ode	aabB [ $\times$ 29 st.]
VI	130 (129)	canz.-ode	aAbB [ $\times$ 8 st.]
VII	143 (142)	canz.-ode	aBaBcC [ $\times$ 13 st.]

Angelo Grillo, *Lagrima del penitente* (Napoli, 1594)

Lacrima prima

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6:1 (6:2)	son.	ABBAABBA CDEDCE
II	6:2 (6:3)	son.	ABBAABBA CDECDE

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
III	6:3 (6:4)	son.	ABBAABBA CDEEDC
IV	6:4 (6:5)	son.	ABBAABBA CDECDE
V	6:5 (6:6)	son.	ABBAABBA CDECDE
VI	6:6 (6:7)	son.	ABBAABBA CDECDE
VII	6:7 (6:8)	son.	ABBAABBA CDECDE
VIII	6:8 (6:9)	son.	ABBAABBA CDEEDC
IX	6:9 (6:10)	son.	ABBAABBA CDEDCE
X	6:10 (6:11)	son.	ABBAABBA CDEDCE

## Lacrima seconda

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	32:1 (31:1)	son.	ABBAABBA CDEECD
II	32:2 (31:2)	son.	ABBAABBA CDECDE
III	32:3 (31:3)	son.	ABBAABBA CDEECD
IV	32:4 (31:4)	son.	ABBAABBA CDECDE
V	32:5 (31:5)	son.	ABBAABBA CDEDEC
VI	32:5 (31:5)	son.	ABBAABBA CDECED
VII	32:6 (31:6)	son.	ABBAABBA CDEECD
VIII	32:6 (31:6)	son.	ABBAABBA CDECED
IX	32:7 (31:7)	son.	ABBAABBA CDECDE
X	32:8 (31:8)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XI	32:9 (31:9)	son.	ABBAABBA CDECED
XII	32:9 (31:9)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XIII	32:10 (31:10)	son.	ABBAABBA CDECED
XIV	32:11 (31:11)	son.	ABBAABBA CDEEDC

## Lacrima terza

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	38:1 (37:2)	son.	ABBAABBA CDECDE
II	38:2 (37:3)	son.	ABBAABBA CDECDE
III	38:3 (37:4)	son.	ABBAABBA CDECDE
IV	38:4 (37:5)	son.	ABBAABBA CDEDCE
V	38:5 (37:6)	son.	ABBAABBA CDEDEC
VI	38:6 (37:7)	son.	ABBAABBA CDEDCE
VII	38:7 (37:8)	son.	ABBAABBA CDEEDC

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
VIII	38:8 (37:9)	son.	ABBAABBA CDECED
IX	38:9 (37:10)	son.	ABBAABBA CDECED
X	38:10 (37:11)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XI	38:11 (37:12)	son.	ABBAABBA CDECED
XII	38:11-12 (37:12-13)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XIII	38:12 (37:13)	son.	ABBAABBA CDECDE
XIV	38:13 (37:14)	son.	ABBAABBA CDECDE
XV	38:14 (37:15)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XVI	38:15 (37:16)	son.	ABBAABBA CDECDE
XVII	38:16 (37:17)	son.	ABBAABBA CDEECD
XVIII	38:17 (37:18)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XIX	38:18 (37:19)	son.	ABBAABBA CDECED
XX	38:19 (37:20)	son.	ABBAABBA CDECED
XXI	38:20 (37:21)	son.	ABBAABBA CDECED
XXII	38:21 (37:22)	son.	ABBAABBA CDECDE
XXIII	38:22 (37:23)	son.	ABBAABBA CDEDEC

## Lacrime quarta

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	51:1 (50:3)	son.	ABBAABBA CDEDCE
I bis	51:1 (50:3)	son.	ABBAABBA CDEEDC
II	51:1 (50:3)	son.	ABBAABBA CDECDE
II bis	51:1 (50:3)	son.	ABBAABBA CDEDCE
III	51:2 (50:4)	son.	ABBAABBA CDECED
III bis	51:2 (50:4)	son.	ABBAABBA CDECDE
IV	51:3 (50:5)	son.	ABBAABBA CDEDCE
IV bis	51:3 (50:5)	son.	ABBAABBA CDEDCE
V	51:4 (50:6)	son.	ABBAABBA CDECED
V bis	51:4 (50:6)	son.	ABBAABBA CDEDCE
VI	51:5 (50:7)	son.	ABBAABBA CDEDCE
VI bis	51:5 (50:7)	son.	ABBAABBA CDCEDE
VII	51:6 (50:8)	son.	ABBAABBA CDECDE
VII bis	51:6 (50:8)	son.	ABBAABBA CDECDE
VIII	51:7 (50:9)	son.	ABBAABBA CDCEDE
VIII bis	51:7 (50:9)	son.	ABBAABBA CDEDCE
IX	51:8 (50:10)	son.	ABBAABBA CDEDCE



<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
IX bis	51:8 (50:10)	son.	ABBAABBA CDEECD
X	51:9 (50:11)	son.	ABBAABBA CDEEDC
X bis	51:9 (50:11)	son.	ABBAABBA CDEEDC
XI	51:10 (50:12)	son.	ABBAABBA CDECED
XI bis	51:10 (50:12)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XII	51:11 (50:13)	son.	ABBAABBA CDEFCD
XII bis	51:11 (50:13)	son.	ABBAABBA CDECDE
XIII	51:12 (50:14)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XIII bis	51:12 (50:14)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XIV	51:13 (50:14)	son.	ABBAABBA CDEEDC
XIV bis	51:13 (50:14)	son.	ABBAABBA CDEECD
XV	51:14 (50:16)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XV bis	51:14 (50:16)	son.	ABBAABBA CDEEDC
XVI	51:15 (50:17)	son.	ABBAABBA CDEECD
XVI bis	51:15 (50:17)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XVII	51:16 (50:18)	son.	ABBAABBA CDECDE
XVII bis	51:16 (50:18)	son.	ABBAABBA CDECED
XVIII	51:17 (50:19)	son.	ABBAABBA CDECED
XVIII bis	51:17 (50:19)	son.	ABBAABBA CDECDE
XIX	51:18 (50:20)	son.	ABBAABBA CDECDE
XIX bis	51:18 (50:20)	son.	ABBAABBA CDECDE
XX	51:19 (50:21)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XX bis	51:19 (50:21)	son.	ABBAABBA CDEDEC

## Lacrima quinta

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	102:1 (101:2)	son.	ABBAABBA CDEECD
II	102:2 (101:3)	son.	ABBAABBA CDEDCE
III	102:2 (101:3)	son.	ABBAABBA CDECED
IV	102:3 (101:4)	son.	ABBAABBA CDECDE
V	102:4 (101:5)	son.	ABBAABBA CDECEF
VI	102:5 (101:6)	son.	ABBAABBA CDECED
VII	102:6 (101:7)	son.	ABBAABBA CDEDCE
VIII	102:7 (101:8)	son.	ABBAABBA CDECED
IX	102:8 (101:9)	son.	ABBAABBA CDECED
X	102:9 (101:10)	son.	ABBAABBA CDECDE

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
XI	102:10 (101:11)	son.	ABBAABBA CDEEDC
XII	102:11 (101:12)	son.	ABBAABBA CDECED
XIII	102:12 (101:13)	son.	ABBAABBA CDEEDC
XIV	102:13 (101:14)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XV	102:14 (101:15)	son.	ABBAABBA CDEEDC
XVI	102:15 (101:16)	son.	ABBAABBA CDECDE
XVII	102:16 (101:17)	son.	ABABABAB CDEDCE
XVIII	102:17 (101:18)	son.	ABBAABBA CDECDE
XIX	102:18 (101:19)	son.	ABBAABBA CDEECD
XX	102:19 (101:20)	son.	ABBAABBA CDEDCE
XXI	102:20 (101:21)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XXII	102:21 (101:22)	son.	ABBAABBA CDECDE
XXIII	102:22 (101:23)	son.	ABBAABBA CDEDEC
XXIV	102:23 (101:24)	son.	ABBAABBA CDEECD
XXV	102:24 (101:25)	son.	ABBAABBA CDECDE
XXVI	102:25 (101:26)	son.	ABBAABBA CDCDCD
XXVII	102:26 (101:27)	son.	ABBAABBA CDECED
XXVIII	102:26-27 (101:27-28)	son.	ABBAABBA CDEECD
XXIX	102:28 (101:29)	son.	ABBAABBA CDEDEC

## Lacrima sesta

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	130:1-2 (129:1-2)	son.	ABBAABBA CDECED
II	130:2 (129:2)	son.	ABBAABBA CDEECD
III	130:3 (129:3)	son.	ABBAABBA CDECED
IV	130:4 (129:4)	son.	ABBAABBA CDEDEC
V	130:4-5 (129:4-5)	son.	ABBAABBA CDECED
VI	130:6 (129:6)	son.	ABBAABBA CDEEDC
VII	130:7 (129:7)	son.	ABBAABBA CDECED
VIII	130:8 (129:8)	son.	ABBAABBA CDECDE

## Lacrima settima

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	143:1 (142:1)	son.	ABBAABBA CDEEDC
II	143:2 (142:2)	son.	ABBAABBA CCDDEE

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
III	143:3 (142:3)	son.	ABBAABBA CDCCDD
IV	143:3-4 (142:3-4)	son.	ABBAABBA CDEDCE
V	143:5 (142:5)	son.	ABBAABBA CDEDEC
VI	143:6 (142:6)	son.	ABBAABBA CDEDCE
VII	143:7 (142:7)	son.	ABBAABBA CDEEDC
VIII	143:7 (142:7)	son.	ABBAABBA CDEECD
IX	143:8 (142:8)	son.	ABBAABBA CDECED
X	143:8 (142:8)	son.	ABBAABBA CDECDE
XI	143:9-10 (142:9-10)	son.	ABBAABBA CDEECD
XII	143:10-11 (142:10-11)	son.	ABBAABBA CDECDE
XIII	143:11-12 (142:11-12)	son.	ABBAABBA CDEECD
XIV	143:12 (142:12)	son.	ABABABAB CDECDE

Agostino Agostini, *I sette salmi penitentiali* (Venezia, 1595)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	terza rima	[31 vv.]
II	32 (31)	terza rima	[43 vv.]
III	38 (37)	terza rima	[70 vv.]
IV	51 (50)	terza rima	[61 vv.]
V	102 (101)	terza rima	[88 vv.]
VI	130 (129)	terza rima	[25 vv.]
VII	143 (142)	terza rima	[43 vv.]

Giovanni Paolo Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza* (Firenze, 1595)

Il testo di Castaldini non presenta una scansione numerica originale, pur essendo suddiviso in sezioni. La progressione ordinale qui proposta si riferisce alle tre partizioni interne dell'opera, la seconda delle quali è intitolata *Corona*; non sono state considerate le stanze proemiali, antecedenti al titolo di *Lagrime spirituali*.

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	30 (29), 102 (101), 104 (103), 118 (117)	ottava rima	ABABABCC [× 70 st.]
II	30 (29), 51 (50)	ottava rima	ABABABCC [× 16 st.]
III	6, 30 (29)	ottava rima	ABABABCC [× 29 st.]

Francesco Bembo, *I sette sonetti penitentiali* (Mantova, 1596)

<i>Testo</i>	<i>Salmo</i>	<i>Genere</i>	<i>Schema</i>
I	6	son.	ABBAABBA CDCDCD
II	32 (31)	son.	ABBAABBA CDCDCD
III	38 (37)	son.	ABBAABBA CDCDCD
IV	51 (50)	son.	ABBAABBA CDCDCD
V	102 (101)	son.	ABBAABBA CDCDCD
VI	130 (129)	son.	ABBAABBA CDCDCD
VII	143 (142)	son.	ABBAABBA CDCDCD

#### Tavola di corrispondenza *Salmi*-riscritture italiane

Legenda:

Ago	Agostino Agostini, <i>I sette salmi penitentiali</i> (Venezia, 1595)
Alam	Luigi Alamanni, <i>Salmi penitentiali</i> , in <i>Opere toscane</i> (Firenze, 1532)
Anc	Gaspere Ancarani, <i>Sette salmi penitentiali</i> (Venezia, 1588)
ArnR	Bartolomeo Arnigio, «salmi» di <i>Rime sacre et penitentiali</i> , in <i>I sette salmi della penitencia [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali &amp; sacre rime</i> (Brescia, 1568)
ArnSP	Bartolomeo Arnigio, <i>Sette salmi della penitencia</i> , in <i>I sette salmi della penitencia [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali &amp; sacre rime</i> (Brescia, 1568)
Bad	Lauro Badoer, <i>I sette salmi penitentiali</i> (Mantova, 1594)
Bat	Laura Battiferri degli Ammannati, <i>I sette salmi penitentiali</i> (Firenze, 1564)
Bem	Francesco Bembo, <i>I sette sonetti penitentiali</i> (Mantova, 1596)
Bened	Rocco Benedetti, <i>Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte</i> (Venezia, 1571)
BenO	Girolamo Benivieni, <i>Salmi</i> , in <i>Opere</i> (Firenze, 1519)
BenS	Girolamo Benivieni, <i>Psalmi penitenziali di David</i> (Firenze, 1505)
Bu	Domenico Buelli, <i>I sette salmi penitentiali</i> (Novara, 1572)
Cast	Giovanni Paolo Castaldini, <i>Le pietose lagrime di penitenza</i> (Firenze, 1595)
Cat	Cornelio Cattaneo, <i>I sette salmi penitentiali</i> (Modena, 1568)
Ces	Agostino Cesari, <i>Li sette salmi penitentiali</i> (Milano, 1590)
ColCS	Giorgio Colonna, <i>Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio</i> (Venezia, 1577)

ColCV	Giorgio Colonna, <i>Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia</i> (Venezia, 1577)
Cor	Rinaldo Corso, <i>Sacro libro de' Salmi</i> (1567)
DBe	Bernardo Del Bene, <i>Alcuni salmi di David</i> (Parigi, 1588)
FmP	Gabriele Fiamma, <i>Parafrasi poetica sopra alcuni salmi</i> (Venezia, 1571)
FmPLP	Gabriele Fiamma, <i>Parafrasi poetica sopra salmi. Libro primo (s.l., post 1570)</i>
FmRS	Gabriele Fiamma, <i>Rime spirituali [salmi]</i> (Venezia, 1570)
Giar	<i>I sette salmi penitentiali, in ottava rima. Cavati dal Giardinetto detto il Sole</i> (Orvieto, 1583)
GonzR	Bonaventura Gonzaga, <i>Ragionamenti sopra i sette peccati mortali</i> (Venezia, 1566)
GonzS	Bonaventura Gonzaga, <i>Salmi di David</i> (Padova, 1568)
Gr	Angelo Grillo, <i>Lagrima del penitente</i> (Napoli, 1594)
Man	Scipione di Manzano, <i>Le lagrime della penitenza di David</i> (Venezia, 1592)
Min	Antonio Sebastiano Minturno, <i>Canzoni sopra i Salmi</i> (Napoli, 1561)
Ors	Pietro Orsilago, <i>I sette salmi penitentiali, in Salmi penitentiali di diversi eccellenti autori</i> (Venezia, 1568)
Pa	Giulio Cesare Pascali, <i>De' sacri salmi di Davide</i> (Ginevra, 1592)
Ps-D	[Pseudo-Dante], <i>Sette salmi penitentiali</i> (Firenze, 1471)
Ri	Innocenzio Ringhieri, <i>Psaltero di Davide</i> (Bologna, 1555 ca.)
S	[Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], <i>Sette salmi penitentiali (Io chiamo et prego il mio eterno Idio)</i> (Venezia, 1490)
Ta	Bernardo Tasso, <i>Salmi</i> , in <i>Rime</i> (Venezia, 1560)
Tur	Francesco Turchi, <i>Salmi penitentiali, in Salmi penitentiali di diversi eccellenti autori</i> (Venezia, 1568)
Va	Benedetto Varchi, <i>Salmi (post 1555)</i>
Ve	Germano Vecchi, <i>Lagrima penitentiali</i> (Venezia, 1574)
Vi	Vitale Vitali, <i>Il vero sugetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini da Ferrara sopra li sette salmi penitentiali</i> (Venezia, 1561)

<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
1	1	Cor I, DBe I, FmPLP I, FmRS I, GonS I, Min I, Pa I, Ri I, Va I, Va I-bis
2	2	Cor II, DBe II, FmPLP II, FmRS II, GonzS II, Pa II, Ri II, Va II
3	3	ArnR II, Cor III, FmPLP III, FmRS III, GonzS III, Min XXXIX, Pa III, Ri III, Va III

<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
4	4	Cor IV, FmPLP IV, Pa IV, Ri IV, Va IV
5	5	Cor V, FmPLP V, Pa V, Ri V, Va V
6	6	Ago I, Alam I, Anc I, ArnR I, ArnR V, ArnR VIII, ArnSP I, Bad I, Bat I, Bem I, BenS I, Bu I, Cast III, Cat I, Ces I, Cor VI, DBe VI, FmPLP VI, Giar I, GonzR I, GonzS VI, Gr I, Man I, Min XLI, Ors I, Pa VI, Ps-D I, Ri VI, S I, Ta III, Ta X, Ta XX, Tur I, Va VI, Ve I, Vi III, Vi IV, Vi V, Vi VI
7	7	Cor VII, FmPLP VII, Pa VII, Ri VII, Va VII
8	8	Cor VIII, FmPLP VIII, GonzS VIII, Pa VIII, Ri VIII, Ta XXV, Va VIII
9	9	Cor IX, FmPLP IX, Min XXXIII, Pa IX, Ri IX, Va IX
10	9	Cor IX, FmPLP IX, Min XXXIV, Pa X, Ri X, Va X
11	10	Cor X, FmPLP X, Pa XI, Ri XI, Va XI
12	11	Cor XI, FmPLP XI, Pa XII, Ri XII, Va XII
13	12	Cor XII, FmPLP XII, FmRS XIII, Pa XIII, Ri XIII, Ta II, Va XIII
14	13	Cor XIII, FmPLP XIII, Pa XIV, Ri XIV, Va XIV
15	14	Cor XIV, FmPLP XIV, Pa XV, Ri XV, Va XV
16	15	Cor XV, FmPLP XV, Pa XVI, Ri XVI, Va XVI
17	16	ArnR V, Cor XVI, FmPLP XVI, Pa XVII, Ri XVII, Va XVII
18	17	ArnR II, ArnR VI, Cor XVII, FmPLP XVII, Pa XVIII, Ri XVIII, Ta VII, Ta XV, Va XVIII
19	18	Cor XVIII, FmPLP XVIII, Pa XIX, Ri XIX, Va XIX
20	19	Cor XIX, FmPLP XIX, Pa XX, Ri XX, Va XX
21	20	Cor XX, FmPLP XX, Pa XXI, Ri XXI, Va XXI
22	21	Cor XXI, FmPLP XXI, Pa XXII, Ri XXII, Ta XXII, Va XXII
23	22	ArnR I, Cor XXII, FmPLP XXII, FmRS XXIII, Pa XXIII, Ri XXIII, Ta IX, Ta XXX, Va XXIII
24	23	Cor XXIII, FmPLP XXIII, GonzS XXIII, Pa XXIV, Ri XXIV, Va XXIV
25	24	Cor XXIV, FmPLP XXIV, Pa XXV, Ri XXV, Va XXV
26	25	Cor XXV, FmPLP XXV, Pa XXVI, Ri XXVI, Ta IV, Va XXVI
27	26	ArnR II, ArnR VII, Cor XXVI, FmPLP XXVI, Pa XXVII, Ri XXVII, Ta VII, Ta XV, Va XXVII
28	27	Cor XXVII, FmPLP XXVII, Pa XXVIII, Ri XXVIII, Va XXVIII

<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
29	28	Cor XXVIII, FmPLP XXVIII, Pa XXIX, Ri XXIX, Va XXIX
30	29	Cast I, Cast II, Cast III, ColCV, Cor XXIX, Cast, FmPLP XXIX, Pa XXX, Ri XXX, Va XXX
31	30	ArnR I, ArnR VIII, Cor XXX, ColCS, FmPLP XXX, Pa XXXI, Ri XXXI, Va XXXI
32	31	Ago II, Alam II, Anc II, ArnSP II, Bad II, Bat II, Bem II, BenS II, Bu II, Cat II, Ces II, ColCV, Cor XXXI, FmPLP XXXI, Giar II, GonzR II, GonzS XXXI, Gr II, Man II, Min XLII, Ors II, Pa XXXII, Ps-D II, S II, Ta XXI, Tur II, Ri XXXII, Va XXXII, Ve II, Vi VII, Vi VIII, Vi IX, Vi X, Vi XI, Vi XII, Vi XIII, Vi XIV
33	32	Cor XXXII, FmPLP XXXII, Pa XXXIII, Ri XXXIII, Va XXXIII
34	33	Cor XXXIII, FmPLP XXXIII, Min XV, Pa XXXIV, Ri XXXIV, Va XXXIV
35	34	Cor XXXIV, FmPLP XXXIV, Pa XXXV, Ri XXXV, Va XXXV
36	35	Cor XXXV, FmPLP XXXV, Pa XXXVI, Ri XXXVI, Ta IX, Va XXXVI
37	36	Cor XXXVI, FmPLP XXXVI, Min LXII, Pa XXXVII, Ri XXXVII, Va XXXVII
38	37	Ago III, Alam III, Anc III, ArnR II, ArnSP III, Bad III, Bat III, Bem III, BenS III, Bu III, Cat III, Ces III, Cor XXXVII, FmPLP XXXVII, Giar III, GonzR III, GonzS XXXVII, Gr III, Man III, Min XLIII, Ors III, Pa XXXVIII, Ps-D III, Ri XXXVIII, S III, Ta I, Ta VI, Ta XXII, Ta XXV, Ta XXVI, Ta XXII, Ta XXV, Ta XXVI, Tur III, Va XXXVIII, Ve III, Vi XXXV, Vi XXXVI, Vi XXXVII, Vi XXXVIII
39	38	ArnR VI, Cor XXXVIII, FmPLP XXXVIII, Pa XXXIX, Ri XXXIX, Ta VIII, Va XXXIX
40	39	Cor XXXIX, FmPLP XXXIX, Pa XL, Ri XL, Ta XXXVII, Va XL
41	40	Cor XL, FmPLP XL, Min III, Pa XLI, Ri XLI, Ta VI, Va XLI
42	41	ArnR IV, Cor XLI, Pa XLII, Ri XLII, Ta XVII, Va XLII
43	42	Bened, Cor XLII, GonzS XLII, Pa XLIII, Ri XLIII, Ta XXVI, Va XLIII
44	43	Cor XLIII, Pa XLIV, Ri XLIV
45	44	Cor XLIV, Pa XLV, Ri XLV, Ta XIII

<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
46	45	Cor XLV, Pa XLVI, Ri XLVI
47	46	Cor XLVI, Pa XLVII, Ri XLVII, Va XLVII
48	47	Cor XLVII, Pa XLVIII, Ri XLVIII
49	48	Cor XLVIII, Pa XLIX, Ri XLIX
50	49	Cor XLIX, Pa L, Ri L
51	50	Ago IV, Alam IV, Anc IV, ArnR I, ArnR VI, ArnSP IV, Bad IV, Bat IV, Bem IV, BenS IV, Bu IV, Cast II, Cat IV, Ces IV, Cor L, Giar IV, GonzR IV, GonzS L, Gr IV, Man IV, Min XLIV, Ors IV, Pa LI, Ps-D IV, Ri LI, S IV, Ta III, Ta X, Ta XIII, Ta XVI, Ta XXIII, Tur IV, Va LI, Ve IV, Vi XII, Vi XIII, Vi XIV, Vi XVIII, Vi XIX, Vi XX, Vi XXI, Vi XXII
52	51	Cor LI, Pa LII, Ri LII
53	52	Cor LII, GonzS LII, Pa LIII, Ri LIII
54	53	Cor LIII, GonzS LIII, Pa LIV, Ri LIV, Va LIV
55	54	Cor LIV, Pa LV, Ri LV
56	55	ArnR II, ArnR VII, Cor LV, Pa LVI, Ri LVI
57	56	Cor LVI, Pa LVII, Ri LVII, Ta XIII, Va LVII
58	57	Cor LVII, Pa LVIII, Ri LVIII
59	58	Cor LVIII, Pa LIX, Ri LIX
60	59	ArnR II, Cor LIX, Pa LX, Ri LX
61	60	Cor LX, Pa LXI, Ri LXI
62	61	ArnR VIII, Cor LXI, Pa LXII, Ri LXII
63	62	Cor LXII, Pa LXIII, Ri LXIII
64	63	Cor LXIII, Pa LXIV, Ri LXIV, Va LXIV
65	64	Cor LXIV, Pa LXV, Ri LXV
66	65	BenO LXV, Cor LXV, Min LXVI, Pa LXVI, Ri LXVI
67	66	Cor LXVI, GonzS LXVI, Pa LXVII, Ri LXVII
68	67	Cor LXVII, Pa LXVIII, Ri LXVIII
69	68	ArnR I, ArnR III, Cor LXVIII, Pa LXIX, Ri LXIX, Ta XIII, Ta XX, Ta XXV
70	69	Cor LXIX, Pa LXX, Ri LXX
71	70	Cor LXX, Pa LXXI, Ri LXXI, Ta X, Ta XII
72	71	Cor LXXI, Pa LXXII, Ri LXXII
73	72	ArnR IV, Cor LXXII, Pa LXXIII, Ri LXXIII
74	73	BenO LXXIII, Cor LXXIII, Min XXXVII, Pa LXXIV, Ri LXXIV
75	74	Cor LXXIV, Pa LXXV, Ri LXXV
76	75	Cor LXXV, Pa LXXVI, Ri LXXVI



<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
77	76	Cor LXXVI, Pa LXXVII, Ri LXXVII
78	77	Cor LXXVII, Pa LXXVIII, Ri LXXVIII
79	78	Cor LXXVIII, Min XXXVIII, Pa LXXIX, Ri LXXIX
80	79	Cor LXXIX, Pa LXXX, Ri LXXX
81	80	Cor LXXX, Pa LXXXI, Ri LXXXI
82	81	Cor LXXXI, GonzS LXXXI, Pa LXXXII, Ri LXXXII
83	82	Cor LXXXII, Pa LXXXIII, Ri LXXXIII
84	83	Cor LXXXIII, Pa LXXXIV, Ri LXXXIV, Ta XIII
85	84	Cor LXXXIV, Min XIX, Pa LXXXV, Ri LXXXV, Ta XVIII
86	85	Cor LXXXV, Pa LXXXVI, Ri LXXXVI
87	86	Cor LXXXVI, Pa LXXXVII, Ri LXXXVII
88	87	Cor LXXXVII, Pa LXXXVIII, Ri LXXXVIII
89	88	ArnR IV, Cor LXXXVIII, Pa LXXXIX, Ri LXXXIX
90	89	Cor LXXXIX, Pa XC, Ri XC
91	90	Cor XC, GonzS XC, Pa XCI, Ri XCI, Ta XIX, Ta XX, Ta XXVII
92	91	Cor XCI, Pa XCII, Ri XCII
93	92	Cor XCII, Pa XCIII, Ri XCIII
94	93	Cor XCIII, Pa XCIV, Ri XCIV, Ta XVI, Va XCIV
95	94	Cor XCIV, Pa XCV, Ri XCV, Va XCV
96	95	ColCV, Cor XCV, FmP XCV, Min XXVIII, Pa XCVI, Ri XCVI
97	96	Cor XCVI, Min XXIX, Pa XCVII, Ri XCVII
98	97	Bened, ColCV, Cor XCVII, Min XXX, Pa XCVIII, Ri XCVIII
99	98	Cor XCVIII, Min XXXI, Pa XCIX, Ri XCIX
100	99	BenO XCIX, Cor XCIX, GonzS XCIX, Pa C, Ri C
101	100	Cor C, Pa CI, Ri CI, Va CI
102	101	Ago V, Alam V, Anc V, ArnR IV, ArnSP V, Bad V, Bat V, Bem V, BenS V, Bu V, Cast I, Cat V, Ces V, Cor CI, Giar V, GonzR V, GonzS CI, Gr V, Man V, Min XLV, Ors V, Pa CII, Ps-D V, Ri CII, S V, Ta III, Ta IV, Ta XXX, Tur V, Va CII, Ve V, Vi XXXIX, Vi XL, Vi XLI, Vi XLII, Vi XLIII, Vi XLIV
103	102	Cor CII, DBe CII, Min XVI, Pa CIII, Ri CIII, Ta I, Ta XV, Ta XVI, Ta XX, Ta XXIX, Ta XXX
104	103	ArnR VII, Cast I, Cor CIII, DBe CIII, Min XVII, FmRS CIII, Pa CIV, Ri CIV, Ta II

<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
105	104	Cor CIV, FmRS CIII, Pa CV, Ri CV, Ta IV
106	105	ColCV, Cor CV, Pa CVI, Ri CVI
107	106	ArnR II, Cor CVI, FmRS CVI, GonzS CVI, Pa CVII, Ri CVII, Ta III, Ta XI
108	107	ArnR II, Cor CVII, Pa CVIII, Ri CVIII, Ta XIII
109	108	Cor CVIII, GonzS CVIII, Pa CIX, Ri CIX
110	109	Cor CIX, Pa CX, Ri CX, Va CX
111	110	ColCV, Cor CX, Min XXXV, Pa CXI, Ri CXI
112	111	ColCV, Cor CXI, Min II, Pa CXII, Ri CXII
113	112	ColCV, Cor CXII, GonzS CXIII, Min XXVI, Pa CXIII, Ri CXIII, Va CXIII
114	113	Cor CXIII, Pa CXIV, Ri CXIV
115	113	Cor CXIII, Pa CXV, Ri CXV, Ta XXVIII
116	114	Cor CXIV, Pa CXVI, Ri CXVI, Ta XIII
	115	ArnR IV, Cor CXV, Pa CXVI, Ri CXVII, Ta XXIX
117	116	Cor CXVI, Min XXV, Pa CXVII, Ri CXVII, Va CXVII
118	117	Cast I, Cor CXVII, Pa CXVIII, Ri CXVIII
119	118	Cor CXVIII, Min IV-XIV, Pa CXIX, Ri CXIX, Ta I, Ta II, Ta V, Ta X, Ta XIII, Ta XV, Ta XXIII
120	119	Cor CXIX, GonzS CXIX, Min XLVIII, Pa CXX, Ri CXX
121	120	Cor CXX, Min XLIX, Pa CXXI, Ri CXXI
122	121	Cor CXXI, Min L, Pa CXXII, Ri CXXII
123	122	Cor CXXII, Min LI, Pa CXXIII, Ri CCXXIII, Ta XIV, Ta XXVI
124	123	Cor CXXIII, FmP CXXIII, Min LII, Pa CXXIV, Ri CXXIV, Ta VIII, Ta XIX, Ta XX, Ta XXIV
125	124	Cor CXXIV, Min LIII, Pa CXXV, Ri CXXV
126	125	Cor CXXV, Min LIV, Pa CXXVI, Ri CXXVI
127	126	Cor CXXVI, Min LV, Pa CXXVII, Ri CXXVII, Va CXXVII
128	127	Cor CXXVII, GonzS CXXVII, Min LVI, Pa CXXVIII, Ri CXXVIII
129	128	Cor CXXVIII, FmP CXXVIII, Min LVII, Pa CXXIX, Ri CXXIX
130	129	Ago VI, Alam VI, Anc VI, ArnSP VI, Bad VI, Bat VI, Bem VI, BenS VI, Bu VI, Cat VI, Ces VI, Cor CXXIX, Giar VI, GonzR VI, GonzS CXXIX, Gr VI, Man VI, Min XLVI, Ors VI, Pa CXXX, Ps-D VI, Ri CXXX, S VI, Ta V, Ta XXI, Ta XXIX, Tur VI, Va CXXX, Ve VI, Vi XLV, Vi XLVI

<i>Salmo (TM)</i>	<i>Salmo (Vg)</i>	<i>Testi</i>
131	130	Cor CXXX, Min LVIII, Pa CXXXI, Ri CXXXI
132	131	Cor CXXXI, Min LX, Pa CXXXII, Ri CXXXII
133	132	Cor CXXXII, FmRS CXXXII, Min LIX, Pa CXXXIII, Ri CXXXIII
134	133	Cor CXXXIII, Min LXI, Pa CXXXIV, Ri CXXXIV
135	134	ColCV, Cor CXXXIV, Min XXIV, Pa CXXXV, Ri CXXXV
136	135	Cor CXXXV, Pa CXXXVI, Ri CXXXVI, Ta II, Ta XI
137	136	FmRS CXXXVI, GonzS CXXXVI, Min XL, Pa CXXXVII, Ri CXXXVII
138	137	Cor CXXXVII, Min XXXVI, Pa CXXXVIII, Ri CXXXVIII
139	138	Cor CXXXVIII, Pa CXXXIX, Ri CXXXIV
140	139	Cor CXXXIX, Pa CXL, Ri CXL, Ta XXIV, Va CXL
141	140	Cor CXL, Pa CXLI, Ri CXLI, Ta XXIV
142	141	Cor CXLI, Pa CXLII, Ri CXLII, Ta XXVI
143	142	Ago VII, Alam VII, Anc VII, ArnR IV, ArnR V, ArnSP VII, Bad VII, Bat VII, Bem VII, BenS VII, Bu VII, Cat VII, Cor CXLII, Ces VII, DBe CLXII, Giar VII, GonzR VII, GonzS CXLII, Gr VII, Man VII, Min XLVII, Ors VII, Pa CXLIII, Ps-D VII, Ri CXLIII, S VII, Ta III, Ta V, Tur VII, Va CXLII, Ve VII, Vi XLVIII, Vi XLIX, Vi L, Vi LI
144	143	Cor CXLIII, Min XVIII, Pa CXLIV, Ri CXLIV, Ta XX
145	144	Cor CXLIV, DBe CXLIV, Pa CXLV, Ri CXLV
146	145	ColCV, Clr CXLV, Min XX, Pa CXLVI, Ri CXLVI
147	146	ColCV, Cor CXLVI, Min XXI, Pa CXLVII, Ri CXLVII
	147	ColCV, Cor CXLVII, Min XXII, Pa CXLVII, Ri CXLVII
148	148	ColCV, Cor CXLVIII, Min XXIII, FmP CXLVIII, Pa CXLVIII, Ri CXLVIII, Va CXLVIII
149	149	ColCV, Cor CXLIX, FmP CXLIX, Min XXXII, Pa CXLIX, Ri CXLIX
150	150	ColCV, Cor CL, FmP CL, GonzS CL, Min XXVII, Pa CL, Ri CL, Va CL



## C

### BIBLIOGRAFIA

*Fonti a stampa.*

Agostini, *I sette salmi penitenziali* (Anversa)

Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali imitati in rime*, Anversa, Girolamo Porro, 1595.

Agostini, *I sette salmi penitenziali* (Colonia)

Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali imitati in rime*, Colonia, Girolamo Porro, 1595.

Agostini, *I sette salmi penitenziali* (Venezia)

Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali imitati in rime*, Venezia, Girolamo Porro, 1595.

Alamanni, *Opere toscane*

Luigi Alamanni, *Opere toscane*, Lione, Gryphius, 1532-1533.

Ancarano, *Sette salmi penitenziali*

Gaspare Ancarano, *Sette salmi penitenziali latini e volgari in ottava rima*, Venezia, Giovan Battista Ugolino, 1588.

Arnigio, *I sette salmi della penitentia*

Bartolomeo Arnigio, *I sette salmi della penitentia del gran profeta David spiegati in canzoni secondo i sensi, e appresso la prima parte delle sue spirituali e sacre rime*, Brescia, Francesco e Pietro Maria Marchetti, 1568.

Il regesto bibliografico qui proposto contiene alcune voci non riportate nelle note al testo. Per comodità del lettore e per ragioni di completezza, si è ritenuto comunque opportuno riunire in questa sede tutti i riferimenti utili a ricostruire il quadro editoriale della tradizione salmodica quattro-cinquecentesca e la relativa bibliografia critica.

Badoer, *I sette salmi penitenziali*

Lauro Badoer, *I sette salmi penitenziali ridotti in rime italiane*, Mantova, Tommaso Ruffinelli, 1594.

Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali* (1564)

Laura Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta David tradotti in lingua toscana con alcuni sonetti spirituali*, Firenze, Giunti, 1564.

Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali* (1566)

Laura Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta David tradotti in lingua toscana con alcuni suoi sonetti spirituali*, Firenze, Giunti, 1566.

Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali* (1570)

Laura Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta David tradotti in lingua toscana con alcuni suoi sonetti spirituali*, Firenze, Filippo Giunti, 1570.

Bembo, *I sette sonetti penitentiali*

Francesco Bembo, *I sette sonetti penitentiali*, Mantova, Francesco Osanna, 1596.

Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo*

Rocco Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte*, Bologna, Alessandro Benacci, 1571.

Benivieni, *Opere* (1519)

Girolamo Benivieni, *Opere*, Firenze, Eredi di Filippo Giunta, 1519.

Benivieni, *Opere* (1522)

Girolamo Benivieni, *Opere*, Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo Di Paolo, 1522.

Benivieni, *Opere* (1524)

Girolamo Benivieni, *Opere*, Venezia, Gregorio De Gregori, 1524.

Benivieni, *Psalmi penitenziali di David*

Girolamo Benivieni, *Psalmi penitenziali di David tradotti in lingua fiorentina e commentati*, Firenze, Antonio Tubini e Andrea Ghirlandi, 1505.

Buelli, *I sette salmi penitentiali*

Domenico Buelli, *I sette salmi penitentiali tradotti et esposti*, Novara, Francesco Sesalli, 1572.

Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza*

Giovanni Paolo Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza*, Firenze, Giovanni Antonio Caneo, 1595.

Cattaneo, *I sette salmi penitenziali*

Cornelio Cattaneo, *I sette salmi penitenziali tradotti insieme con alcune sue rime spirituali*, Modena, Eredi di Cornelio Gadaldini, 1568.

Cesari, *Li sette salmi penitenziali di David*

Agostino Cesari, *Li sette salmi penitenziali di David in verso eroico, con spirituali concetti ridotti*, Milano, Giacomo Piccaglia e Graziadio Ferioli, 1590.

Colonna, *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione*

Giorgio Colonna, *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia*, Venezia, s.n.t., 1577.

Colonna, *Canzone spirituale Scudo d'ogni travaglio*

Giorgio Colonna, *Canzone spirituale Scudo d'ogni travaglio composta sopra il salmo In te Domine speravi*, Venezia, s.n.t., 1577.

Del Bene, *Alcuni salmi di David*

Bernardo Del Bene, *Alcuni salmi di David tradotti in versi e altre rime spirituali*, Parigi, s.n.t., 1588.

Fiamma, *Della parafrasi poetica*

Gabriele Fiamma, *Della parafrasi poetica Del Reverendo D. Gabriel Fiamma, sopra Salmi. Libro primo, s.l., s.n.t., [post 1570]* (ristampa anastatica in Ubaldini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati*).

[Fiamma], *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David profeta* (Angelieri)

[Gabriele Fiamma], *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David profeta, molto accomodate per render grazie a Dio nella vittoria donata al Cristianissimo contra Turchi*, Venezia, Giorgio Angelieri, 1571.

[Fiamma], *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David profeta* (Bevilacqua)

[Gabriele Fiamma], *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David profeta, molto accomodate per render grazie a Dio nella vittoria donata al Cristianissimo contra Turchi*, Venezia, Nicolò Bevilacqua, 1571.

Fiamma, *Rime spirituali*

Gabriele Fiamma, *Rime spirituali del R. D. Gabriel Fiamma, canonico regolare lateranense esposte da lui medesimo*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1570.

*Fiori del giardinetto*

*Fiori del giardinetto detto il sole*, Venezia, Al segno della Regina, 1577.

*Giardinetto detto il sole*

*Giardinetto detto il sole, s.l., s.n.t.*, [ante 1577].

Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*

Bonaventura Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali e di sopra i sette salmi penitenziali del re David ridotti in sette canzoni e parafrasticati dal medesimo*, Venezia, Gabriele Giolito, 1566.

Gonzaga, *Salmi di David*

Bonaventura Gonzaga, *Salmi di David ridotti in varie canzoni con l'argomento per ciascun salmo*, Padova, Lorenzo Pasquato, 1568.

Grillo, *Lagrima del penitente* (1593)

Angelo Grillo, *Lagrima del penitente ad imitazione de' sette salmi penitenziali di Davide*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.

Grillo, *Lagrima del penitente* (1594)

Angelo Grillo, *Lagrima del penitente ad imitazione de' sette salmi penitenziali di Davide*, Napoli, Nicola Antonio Stigliola, 1594.

Grillo, *Parte seconda delle rime*

Angelo Grillo, *Parte seconda delle rime del sig. don Angelo Grillo nuouamente date in luce*, Bergamo, Comin Ventura, 1589.

*I sette salmi penitenziali in ottava rima cavati dal Giardinetto*

*I sette salmi penitenziali in ottava rima cavati dal Giardinetto detto il Sole*, Orvieto, Rosato Tintinnassi, 1583.

Manzano, *Le lagrime della penitenza*

Scipione di Manzano, *Le lagrime della penitenza di David*, Venezia, Altobello Salicato, 1592.

Manzano, *Le sette lagrime della penitenza*

Scipione di Manzano, *Le sette lagrime della penitenza. In ottava rima*, Cesena, s.n.t., 1593.

Minturno, *Canzoni sopra i Salmi*

Antonio Sebastiano Minturno, *Canzoni sopra i Salmi. Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de santi padri*, Napoli, Giovanni Maria Scotto, 1561.



Orsilago, *I sette salmi penitenziali*

Pietro Orsilago, *I sette salmi penitenziali tradotti in volgare*, Venezia, Ricciardo Amaldino, 1595.

Pascali, *De' sacri salmi di Davidde*

Giulio Cesare Pascali, *De' sacri salmi di Davidde, dall'ebreo tradotti, poetica e religiosissima parafrase. Rime spirituali*, Ginevra, Jacob Stoer, 1592.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1471)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore*, Firenze, Johannes Petri, 1471.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1472)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: Incomincia gli setti psalmi penitenziali vulgaramente composti*, Venezia, Tipografo del Bruno Aretino, 1472.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1474)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: Li sete salmi penitenziali che fece Dante siando in pena*, Venezia, Nel Berettin convento, 1474.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1477)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: Li septi psalmi penitenziali vuolgarmente composti*, Vicenza, Johannes de Reno, 1477.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1490)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: Li sette psalmi penitenziali li quali fece Davit stando in pena*, Firenze, Bartolomeo Libri, 1490.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1495)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: I sette salmi penitenziali*, Milano, Filippo Mantegazza, 1495.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1497)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: li septi psalmi penitenziali li quali fece Davit siando in pena*, Venezia, Manfredi Bonello, 1497.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1500)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore: I septe psalmi penitenziali che dispose Dante*, Bologna, Caligola Bazalieri, 1500.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore* (1505)

[Pseudo-Dante], *Signor non mi reprinter con furore*, Modena, Georg Schulteiss de Boll, 1505.

[Pseudo-Dante], *Signor non mi voler nel tuo furore*  
 [Pseudo-Dante], *Signor non mi voler nel tuo furore: Li sete salmi penitenciali che fece Dante in la sua morte*, Venezia, Florenz von Strassburg, 1472.

Ringhieri, *Il Psaltero di Dauide*  
 Innocenzio Ringhieri, *Il Psaltero di Dauide in ottava rima, tradotto per m. Innocentio Ringhieri*, Bologna, Pelegrino Bonardo, [1555 ca.].

*Salmi penitenciali di diversi eccellenti autori* (1568)  
*Salmi penitenciali di diversi eccellenti autori scelti dal padre Francesco Turchi. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali, vescovi e altre persone ecclesiastiche*, Venezia, Gabriele Giolito, 1568.

*Salmi penitenciali di diversi eccellenti autori* (1569)  
*Salmi penitenciali di diversi eccellenti autori scelti dal padre Francesco Turchi. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali, vescovi e altre persone ecclesiastiche*, Venezia, Gabriele Giolito, 1569.

*Salmi penitenciali di diversi eccellenti autori* (1572)  
*Salmi penitenciali di diversi eccellenti autori scelti dal padre Francesco Turchi. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali, vescovi e altre persone ecclesiastiche*, Venezia, Gabriele Giolito, 1572.

[Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Era David profeta in gran dolore*  
 [Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Era David profeta in gran dolore*, Milano, Giovangiaco Risi, 1493.

[Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Io chiamo e prego el mio eterno Dio* (Brescia, 1495)  
 [Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Io chiamo e prego el mio eterno Dio*, Brescia, s.n.t., 1495.

[Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Io chiamo e prego el mio eterno Dio* (Firenze, 1495)  
 [Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Io chiamo e prego el mio eterno Dio*, Firenze, Bartolomeo Libri, 1495.

[Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Io chiamo e prego el mio eterno Idio*  
 [Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Io chiamo e prego el mio eterno Idio*, Venezia, Andrea Calabrese, 1490.

[Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Li septi salmi penitenciali in octava rima*  
 [Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Li septi salmi penitenciali in octava rima*, Modena, Antonio Rocociola, 1508.

[Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Li sette salmi penitenziali*

[Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo], *Li sette salmi penitenziali. Contra li sette peccati mortali*, Siena, Simeone di Nicolò, 1520.

Tasso, *Rime di messer Bernardo Tasso*

Bernardo Tasso, *Rime di messer Bernardo Tasso diuise in cinque libri nuouamente stampate. Con la sua tauola per ordine di alfabetto*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560.

Vecchi, *Lagrime penitenziali*

Germano Vecchi, *Lagrime penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de' sette salmi penitenziali di David profeta*, Venezia, Giacomo Simbeni, 1574.

Vitali, *Il vero sugetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini*

Vitale Vitali, *Il vero sugetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini da Ferrara sopra li sette salmi penitenziali di David e di alcune altre devote esposizioni udite dalla sua viva voce e poste in ottava rima*, Venezia, Domenico de' Nicolini a istanza di Vitale Vitali, 1561.

*Edizioni, studi critici, repertori*

Abrahams, *Prayer*

Israel Abrahams *et al.*, *Prayer*, voce in EJ, XVI, pp. 456-461.

*Academic Bible*

The Scholarly Bible Portal of the German Bible Society <<http://academic-bible.com>>.

Afribo, *Petrarca e petrarchismo*

Andrea Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas"*

Andrea Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001.

*A History of Bible translation*

*A History of Bible translation*, edited by Philip A. Noss, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

Albonico, *Sulla struttura dei 'canzonieri' del Cinquecento*

Simone Albonico, *Sulla struttura dei 'canzonieri' del Cinquecento*, in Id., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 29-46.

Alighieri, *Commedia*

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, A. Mondadori, 1994.

Alighieri, *De vulgari eloquentia*

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia. Monarchia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi, in Id., *Opere minori*, vol. III, t. I, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1996.

Alighieri, *Il Convivio*

Dante Alighieri, *Il Convivio*, a cura di Domenico De Robertis e Cesare Vasoli, in Id., *Opere minori*, vol. II, t. II, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1995.

Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, nuova lezione di Giorgio Petrocchi, Alpignano, coi tipi di A. Tallone, 1967-1968.

Alighieri, *Le opere. VII*

Dante Alighieri, *Le opere. VII. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. II, *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di Paolo Mastandrea, con la collaborazione di Andrea Manzi e Linda Spinazzè, Roma, Salerno, in corso di stampa.

Alighieri, *Rime*

Dante Alighieri, *Rime. Con l'aggiunta delle Ecloghe, dei Salmi penitenziali e della Professione di fede*, note di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli, 1952.

Alighieri, *Vita nuova*

Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, in Id., *Opere minori*, vol. I, t. I, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1995.

Andreoni, *La via della dottrina*

Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.

Anselmi, *L'eredità di Petrarca*

Gian Mario Anselmi, *L'eredità di Petrarca*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, pp. 13-26.

Ardissino, *Poesia in forma di preghiera nel Cinquecento*

Erminia Ardissino, *Poesia in forma di preghiera nel Cinquecento. Sulle Rime di Vittoria Colonna*, in *Bibbia e poesia.*, pp. 35-54.

Ardissino, *Riscritture del Pater Noster nel Rinascimento*

Erminia Ardissino, *Riscritture del Pater Noster nel Rinascimento (Fregoso, Ancarano, Campanella)*, in *Pregiera e poesia*, pp. 23-40.

Auerbach, *Sacrae Scripturae sermo humilis*

Eric Auerbach, *Sacrae Scripturae sermo humilis*, in Auerbach, *Studi su Dante*, pp. 167-175.

Auerbach, *Studi su Dante*

Eric Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Aurigemmma, *Sette salmi penitenziali*

Marcello Aurigemmma, *Sette salmi penitenziali*, voce in ED, V (1976), p. 203.

Baglio, «Attende et ad Cristum refer»

Marco Baglio, «Attende et ad Cristum refer». *Bibbia e auctores sui codici classici del Petrarca*, in Antonio Manfredi, Carla Maria Monti, *L'antiche e le moderne carte: studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. 41-86.

Bainton, *La lotta per la libertà religiosa*

Roland H. Bainton, *La lotta per la libertà religiosa*, Bologna, il Mulino, 1961.

Bainton, *La riforma protestante*

Roland H. Bainton, *La riforma protestante*, prefazione di Delio Cantimori, Torino, Einaudi, 1958.

Baldassarri, *Letteratura devota, edificante e morale*

Guido Baldassarri, *Letteratura devota, edificante e morale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II. *Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995, pp. 211-326.

Baldelli-Monterosso, *Ballata*

Ignazio Baldelli, Raffaello Monterosso, *Ballata*, voce in ED, I (1970), pp. 502-504.

Ballarini, *La religiosità di Petrarca peccatore e cristiano*

Marco Ballarini, *La religiosità di Petrarca peccatore e cristiano*, in Id., *Lo Spirito e le lettere. I. Da San Francesco a Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015, pp. 141-154.

Barberi Squarotti, *Itinerarium Francisci in Deum*

Giorgio Barberi Squarotti, *Itinerarium Francisci in Deum*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura di Claudia Berra, Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 47-66.

Barbieri, *Fra tradizione e cambiamento*

Edoardo Barbieri, *Fra tradizione e cambiamento: note sul libro spirituale del XVI secolo*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, pp. 3-61.

Barbieri, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*

Edoardo Barbieri, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Bibliografica, 1992.

Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, seguito da *Lezione*, introduzione di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2001.

Barucci, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso*

Guglielmo Barucci, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico*, «Studi tassiani», LI (2003), pp. 15-41.

Baschet, *Vizi e virtù*

Jérôme Baschet, *Vizi e virtù*, voce in EAM, XXVI (2000), pp. 729-737.

Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali*

Laura Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali di David con alcuni sonetti spirituali*, a cura di Enrico Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2005.

Battiferri degli Ammannati, *Laura Battiferra and her literary circle*

Laura Battiferri degli Ammannati, *Laura Battiferra and her literary circle: an anthology*, edited and translated by Victoria Kirkham, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2006.

Bausi-Martelli, *La metrica italiana*

Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.

Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*

Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992.

Beltrami, *La metrica italiana*

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

Bembo, *Prose della volgar lingua*

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Milano, TEA, 1989.

Benedetti, *Serenissimo Ioanni Austriaco inuictissimo*

Rocco Benedetti, *Serenissimo Ioanni Austriaco inuictissimo foederis Christianorum imperatori psalmus*, Venezia, Grazioso Percacino, 1571.

Benzi, *Francesco Panigarola (1548-1594)*

Utzima Benzi, *Francesco Panigarola (1548-1594). L'éloquence sacrée au service de la Contre-Réforme*, Genève, Droz, 2015.

Berger, *La Bible au 16. siècle*

Samuel Berger, *La Bible au 16. siècle: étude sur les origines de la critique biblique*, Genève, Slatkine reprints, 1969.

Bertolani, *Il corpo glorioso*

Maria Cecilia Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.

Bertolani, *Petrarca e la visione dell'eterno*

Maria Cecilia Bertolani, *Petrarca e la visione dell'eterno*, Bologna, il Mulino, 2005.

Bertoloni, *Nuova serie de' testi di lingua italiana*

Antonio Bertoloni, *Nuova serie de' testi di lingua italiana, descritta dal cav. A. Bertoloni secondo la sua propria collezione*, Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846.

Bettarini, *Fluctuationes agostiniane nel Canzoniere*

Rosanna Bettarini, *Fluctuationes agostiniane nel Canzoniere*, in *Petrarca e Agostino*, pp. 95-108.

Bettarini Bruni, *L'impegno civile di Antonio Pucci*

Anna Bettarini Bruni, *L'impegno civile di Antonio Pucci versificatore dei Vangeli*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del convegno (Montreal, 22-23 ottobre 2004), McGill University, a cura di Maria Bendinelli Predelli, Fiesole, Cadmo, 2006, pp. 33-63.

Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*

Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

Bianco, *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso*

Monica Bianco, *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle Rime di Vittoria Colonna*, «Studi di filologia italiana», LVI (1998), pp. 271-295.

Bianco, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*

Monica Bianco, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, «Italique», I (1998), pp. 35-45.

*Bibbia e poesia*

*Bibbia e poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», XXXV (2015), 1, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Rosanna Morace, Pietro Petteruti Pellegrino e Ugo Vignuzzi.

*Bibbia in poesia*

*Bibbia in poesia*. Testi biblici e di ascendenza biblica tra Quattro e Cinquecento <<http://www.bibbiaepoesia.it>>.

*Biblia*

*Biblia: biblioteca del libro italiano antico*, diretta da Amedeo Quondam, *La biblioteca volgare. 1. Libri di poesia*, a cura di Italo Pantani, Milano, Bibliografica, 1996.

*Biblia hebraica stuttgartensia*

*Biblia hebraica stuttgartensia*, a cura di Karl Elliger e Wilhelm Rudolph, testo a cura di Hans Peter Ruger, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1990.

*Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*

*Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus Bonifatius Fischer, *et al.*, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber, editionem quintam emendatam retractatam, praeparavit Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

Biffi-Setti, *Varchi consulente linguistico*

Marco Biffi, Raffaella Setti, *Varchi consulente linguistico*, in *Benedetto Varchi. 1503-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 25-67.

Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*

Giuseppe Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996.

*Blue Letter Bible*

*Blue Letter Bible* <<http://www.blueletterbible.org>>.

Bobes Naves, *Notas a la traducción de la Poética toscana*

María del Carmen Bobes Naves, *Notas a la traducción de la Poética toscana de Minturno*, in *Minturno, Arte poética*, vol. I, pp. 9-34.

Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari*

Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, Roma, presso i principali librai, 1890-1897.

Borromeo, *De sacris nostrorum temporum orationibus*

Federico Borromeo, *De sacris nostrorum temporum orationibus libri quinque*, Milano, s.n.t., 1632.



Bottai, *La Paraphrasis in triginta Psalmos*

Monica Bottai, *La Paraphrasis in triginta Psalmos versibus scripta di Marcantonio Flaminio: un esempio di poesia religiosa del XVI secolo*, «Rinascimento», XL (2000), pp. 157-265.

Botti, *L'epistola del Ventoso e le misure della rappresentazione petrarchesca*

Francesco Paolo Botti, *L'epistola del Ventoso e le misure della rappresentazione petrarchesca della realtà*, «Quaderns d'Italià», XI (2006), pp. 291-311.

Bragantini, *I mille e uno volti dell'imitazione*

Renzo Bragantini, *I mille e uno volti dell'imitazione*, «*Tout est dit*»: teoria, problemi, fenomeni della riscrittura, Atti del Seminario di studi del Dottorato in Italianistica e Spettacolo (Roma, 17-18 giugno 2009), a cura di Renzo Bragantini, «Studi (e testi) italiani», XXVI (2010), pp. 11-20.

Brancato, *Benedetto Varchi Traduttore di Boezio*

Dario Brancato, *Benedetto Varchi Traduttore di Boezio*, in *Benedetto Varchi nel cinquecentenario della nascita (1503-2003)*, Atti del Convegno (Firenze, 16-17 dicembre 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, pp. 95-155.

Brancato, *L'epistola dedicatoria della Consolazione della filosofia*

Dario Brancato, *L'epistola dedicatoria della Consolazione della filosofia di Benedetto Varchi (1551) tra retorica e politica culturale*, «Studi rinascimentali», I (2003), pp. 83-93.

Brancato, "O Facitor de gli stellanti chiostrì"

Dario Brancato, "O Facitor de gli stellanti chiostrì". *Un'inedita traduzione di De consolatione philosophiae, libro I metro 5, di Benedetto Varchi*, «Lettere italiane», LV (2003), 2, pp. 257-266.

Brancato, «Una egloga con verso sciolto, secondo il costume moderno»

Dario Brancato, «Una egloga con verso sciolto, secondo il costume moderno». *Il Dafni di Varchi e l'Alcon di Castiglione*, «LaRivista», V (2017), *Varchi e dintorni*, Actes de la journée d'études (Université Paris-Sorbonne, 21 mars 2016), Études réunies par Frédérique Dubard de Gaillarbois et Olivier Chiquet, avec la collaboration de Anna Pia Filotico, pp. 23-60 <<https://etudesitaliennes.hypotheses.org/5938>>.

Brancato, *Varchi e Aristotele*

Dario Brancato, *Varchi e Aristotele. Nuovi materiali per il commento agli Analytica priora*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXI (2018), 1, pp. 99-155.

Brovia, «*Vacate et Videte*»

Romana Brovia, «*Vacate et Videte*». *Il modello della "Lectio divina" nel 'De otio religioso'*, «*Petrarchesca*», I (2013), pp. 77-91.

Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*

Furio Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, pp. 9-23.

Brugnolo, *Testo e paratesto*

Furio Brugnolo, *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Intorno al testo.*, pp. 41-60.

Bucchi, «*Meraviglioso diletto*»

Gabriele Bucchi, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.

Bucchi, *Sciolti e ottave*

Gabriele Bucchi, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «*Stilistica e metrica italiana*», IX (2009), pp. 343-364.

Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*

Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1939.

Cantimori, *Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*

Delio Cantimori, *Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, Bari, G. Laterza, 1960.

Caravale, *L'orazione proibita*

Giorgio Caravale, *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Firenze, L. S. Olschki, 2003.

Carrai, *I precetti di Parnaso*

Stefano Carrai, *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.

Carrai, *Prefazione*

Stefano Carrai, *Prefazione*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 7-12.

Casagrande-Vecchio, *I sette vizi capitali*

Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali*, Torino, Einaudi, 2000.

Casali, *Imitazione e ispirazione nei "Salmi penitenziali"*

Marino Casali, *Imitazione e ispirazione nei "Salmi penitenziali" del Petrarca*, «Studi petrarcheschi», VII, 1561, pp. 151-170.

Casali, *Petrarca "penitenziale"*

Marino Casali, *Petrarca "penitenziale": dai "Salmi" alle "Rime"*, «Lettere italiane», XX (1968), pp. 366-382.

Castiglione, *Un poeta siciliano riformato*

Tommaso Riccardo Castiglione, *Un poeta siciliano riformato: Giulio Cesare Pascoli*, «Religio», XII (1936), 1, pp. 29-61.

Ceresa, *Giolito de' Ferrari, Gabriele*

Massimo Ceresa, *Giolito de' Ferrari, Gabriele*, voce in DBI, LV (2000), pp. 160-165.

Cerrón Puga, *Clasicismo e imitación compuesta*

María Luisa Cerrón Puga, *Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, «Crítica del texto», XV (2012), 1, pp. 127-185.

Certeau, *Carlo Borromeo, santo*

Michel de Certeau, *Carlo Borromeo, santo*, voce in DBI, XX (1977), pp. 260-269.

Certeau, *L'invention du quotidien*

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Chaix-Dufour-Moeckli, *Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600*

Paul Chaix, Alain Dufour, Gustave Moeckli, *Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600*, Genève, Droz, 1966.

Cherchi, *Verso la chiusura*

Paolo Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2008.

Chessa, *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*

Silvia Chessa, *Il profumo del sacro nel Canzoniere di Petrarca*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005.

Chiappini, *L'itinerario della «claridad» in Sant'Ignazio di Loyola*

Gaetano Chiappini, *L'itinerario della «claridad» in Sant'Ignazio di Loyola*, in Id., *Esperienze di mistica spagnola. S. Teresa d'Ávila, S. Giovanni della Croce, S. Ignazio di Loyola*, Firenze, Alinea, 1999, pp. 205-266.

Ciccuto-Marucci, *Letteratura religiosa e devota*

Marcello Ciccuto, Valerio Marucci, *Letteratura religiosa e devota*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, III. *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 913-953.

Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*

Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, vol. V, Venezia, Giuseppe Molinari, 1842.

Cinquini, *Rinaldo Corso editore e commentatore*

Chiara Cinquini, *Rinaldo Corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, «Aevum», LXXIII (1999), pp. 669-696.

Ciociola, *Poesia gnomica*

Claudio Ciociola, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II. *Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995, pp. 327-454.

Comboni, *La fortuna delle sestine*

Andrea Comboni, *La fortuna delle sestine*, «Quaderni petrarcheschi», XI (2001), 1, pp. 73-88.

Coppens-Nuovo, *The illustrations of the Unpublished Giolito Bible*

Christian Coppens, Angela Nuovo, *The illustrations of the Unpublished Giolito Bible*, in *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, edited by Mathijs Lamberigts and August den Hollander, Leuven, Leuven University Press, 2005, pp. 119-141.

Coppini, *Introduzione*

Donatella Coppini, *Introduzione*, in Petrarca, *Psalmi penitentiales. Orationes*, pp. 11-21.

Coppini, *Petrarca, i salmi e il codice parigino latino 1994*

Donatella Coppini, *Petrarca, i salmi e il codice parigino latino 1994 delle "Enarrationes" di Agostino*, in *Petrarca e Agostino*, pp. 19-38.

Corbellini, *Reading, Writing, and Collecting*

Sabrina Corbellini, *Reading, Writing, and Collecting: Cultural Dynamics and Italian Vernacular Bible Translations*, «Church History and Religious Culture», 93 (2013), pp. 189-216.

Crescimbeni, *Comentari*

Giovanni Mario Crescimbeni, *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi alla piazza de Ceri, 1702-1711.

Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*

Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni*, Roma, Chracas, 1698.

Cristaldi, *Dante e i Salmi*

Sergio Cristaldi, *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 7 novembre 2009), a cura di Giuseppe Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2011, pp. 77-120.

Culliere-Mantero, *La poésie religieuse et ses lecteurs aux 16. et 17. siècles*

Alain Culliere, Anne Mantero, *La poésie religieuse et ses lecteurs aux 16. et 17. siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005.

D'Alessandro, «*Mentre che l'un coll'altro vero accoppio*»

Francesca D'Alessandro, «*Mentre che l'un coll'altro vero accoppio*»: il Petrarca di Minturno e la tradizione cristiana, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, pp. 205-234.

Daniele, *Linguaggi e metri*

Antonio Daniele, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Roma, Marra Editore, 1994.

DBI

*Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.

DCLI

*Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1990.

De Angelis, *Strategie di dedica nelle 'Opere Toscane'*

Alberto De Angelis, *Strategie di dedica nelle 'Opere Toscane' di Luigi Alamanni: tra elogio e sperimentazione*, «Margini. Giornale della dedica e altro», VI (2012) <<http://www.margini.unibas.ch>>.

Del Col, *Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia*

Andrea Del Col, *Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia nel Cinquecento italiano*, in *Libri, idee e sentimenti*, pp. 165-188.

Delcorno, *Diffrazione del testo omiletico*

Carlo Delcorno, *Diffrazione del testo omiletico: osservazioni sulle doppie "reportationes" delle prediche bernardiniane*, Firenze, Olschki, 1989.

Delcorno, *Exemplum e letteratura*

Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.

Delcorno, *Introduzione*

Carlo Delcorno, *Introduzione*, in *Letteratura in forma di sermone*, pp. 1-8.

Delcorno, *Medieval preaching in Italy*

Carlo Delcorno, *Medieval preaching in Italy (1200-1500)*, (translated by Benjamin Westervelt), in *The sermon*, pp. 449-560.

De Luca, *Introduzione alla storia della pietà*

Giuseppe De Luca, *Introduzione alla storia della pietà*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.

De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*

Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*

Romeo De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

De Michelis Pintacuda, *Il rapporto Umanesimo-Riforma come problema storiografico*

Fiorella De Michelis Pintacuda, *Il rapporto Umanesimo-Riforma come problema storiografico: il caso della Philosophia Christi di Erasmo*, in *Rinascimento mito e concetto*, a cura di Renzo Raghianti e Alessandro Savorelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 39-63.

De Paoli, *L'ottava del Poliziano*

Chiara De Paoli, *L'ottava del Poliziano: un'analisi metrico-stilistica*, tesi di laurea, relatore: Sergio Bozzola, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Romanistica, 2015.

Di Benedetto, *L'edizione giuntina delle «Opere» di Girolamo Benivieni*

Sergio Di Benedetto, *L'edizione giuntina delle «Opere» di Girolamo Benivieni*, «ACME», LXIII (2010), 1, pp. 165-203.

Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*

Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

Di Zenzo, *Studio critico*

Salvatore Floro Di Zenzo, *Studio critico sull'attribuzione a Dante Alighieri di un antico volgarizzamento dei sette Salmi penitenziali*, Napoli, Laurenziana, 1984.

Doglio, *Scrivere di sacro*

Maria Luisa Doglio, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.

## DTEI

*Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da Marco Menato, Ennio Sandal e Giuseppina Zappella, Milano, Editrice bibliografica, 1997.

Durling, *Il Petrarca, il Ventoso e la possibilità dell'allegoria*

Robert Durling, *Il Petrarca, il Ventoso e la possibilità dell'allegoria*, «Revue des études Augustiniennes», XXIII (1977), 3-4, pp. 304-323.

## EAM

*Enciclopedia dell'Arte Medievale*, [direttore Angiola Maria Romanini], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002.

Eccelsi, *Nove deprecationi*

Domenico Eccelsi, *Nove deprecationi overo centone, de' Salmi di David, Et da quelli estratte nel proprio ordine Salmistico Latino, come sono state dal Profeta descritte; et quelle poi a satisfattione del Pio Lettore tradotte in volgare. Con altre oratione devote*. Con privilegio, Venezia, Giacomo Simbeni, 1576.

*Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*

*Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, sous la direction de Véronique Ferrer et Jean-René Valette, Genève, Droz, 2017.

## ED

*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978.

## EJ

*Encyclopaedia Judaica*, Michael Berenbaum and Fred Skolnik editors, 2nd ed., Detroit, Macmillan Reference USA, 2007. Electronic version published by Gale Cengage Learning (Gale Virtual Reference Library) <<http://www.bjeindy.org/resources/library/encyclopediajudaica>>.

## EV

*Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991.

Fadini, *I primi due Libri delle rime spirituali*

Matteo Fadini, *I primi due Libri delle rime spirituali (Venezia, al segno della Speranza, 1550) e l'opera di Antonio Agostino Torti*, «Rivista di letteratura religiosa italiana», I (2018), pp. 39-73.

Fallani, *La letteratura religiosa italiana*

Giovanni Fallani, *La letteratura religiosa italiana. Profilo e testi*, Firenze, Le Monnier, 1963.

Fasanella, *I libri proibiti nei monasteri benedettini di fine Cinquecento*  
 Daniela Fasanella, *I libri proibiti nei monasteri benedettini di fine Cinquecento*,  
 «Archivio italiano per la storia della pietà», XIV (2001), pp. 257-343.

Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento*  
 Lucien Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo  
 e di geografia storica*, (traduzione di Corrado Vivanti), Torino, Einaudi, 1966.

Febvre, *Un destin: Martin Luther*  
 Lucien Febvre, *Un destin: Martin Luther*, Paris, Les éditions Rieder, 1928.

Fenzi, *Petrarca*  
 Enrico Fenzi, *Petrarca*, Bologna, il Mulino, 2008.

Feo, *Petrarca*  
 Michele Feo, *Petrarca*, voce in EV, IV (1988), pp. 53-78.

Ferrer, *Les paraphrases bibliques aux 16. et 17. siècles*  
 Véronique Ferrer, *Les paraphrases bibliques aux 16. et 17. siècles*, Genève, Droz,  
 2006.

Ferretti, *Le muse del Calvario*  
 Francesco Ferretti, *Le muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini  
 cassinesi*, Bologna, il Mulino, 2012.

Ferretti, *L'ingegnoso penitente*  
 Francesco Ferretti, *L'ingegnoso penitente. Angelo Grillo e i Salmi penitenziali*, in  
*Bibbia e poesia.*, pp. 149-166.

Ferri Piccaluga, *Tra liturgia e teatralità*  
 Gabriella Ferri Piccaluga, *Tra liturgia e teatralità: consuetudini sociali e immagini  
 dal Medioevo alla Controriforma*, in *Rappresentazioni arcaiche della tradizione  
 popolare*, Atti del VI Convegno di Studio (Viterbo, 27-31 maggio 1981), Centro  
 di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 145-195.

Ferrone, *Indice universale dei carmi latini*  
 Silvano Ferrone, *Indice universale dei carmi latini di Benedetto Varchi*, «Medioevo e  
 Rinascimento», XI (1997), pp. 125-195.

Ferrone, *Materiali varchiani*  
 Silvano Ferrone, *Materiali varchiani*, «Paragone/letteratura», LIII, s. III, 48-49-50  
 (642-644-646), pp. 84-113.



Ferroni, *Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo*

Giovanni Ferroni, *Bernardo Tasso, Ficino, l'Evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla Canzone all'anima (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 253-319.

Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori»*

Giovanni Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, «Quaderni di Italianistica», III (2011), pp. 99-144.

Ferroni, *Dulces lusus*

Giovanni Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2012.

Ferroni, «*Liber ultimus*»

Giovanni Ferroni, «*Liber ultimus*». Note sui «*De rebus divinis carmina*» di Marcantonio Flaminio, in *Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 301-310.

Ferroni, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso»*

Giovanni Ferroni, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)*, «Studi Tassiani», LV (2007), pp. 39-74.

Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo*

Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.

Firpo, *Il problema della tolleranza religiosa nell'età moderna*

Massimo Firpo, *Il problema della tolleranza religiosa nell'età moderna. Dalla Riforma protestante a Locke*, Torino, Loescher, 1978.

Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*

Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Flamini, *Notizia bibliografica delle poesie tansilliane*

Francesco Flamini, *Notizia bibliografica delle poesie tansilliane*, in Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introduzione e note di Francesco Flamini, Napoli [Trani, pei tipi del cav. V. Vecchi], 1893, pp. CXXXI-CLX.

Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI*

Francesco Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, «Il propugnatore», V (1892), pp. 158-191.

Folena, *L'orologio del Petrarca*

Gianfranco Folena, *L'orologio del Petrarca*, in Id., *Textus testis*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 266-289.

Folena, *Volgarizzare e tradurre*

Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, G. Einaudi, 1991.

Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*

Giusto Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana. Tomo II*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753.

*Forme e destinazione del messaggio religioso*

*Forme e destinazione del messaggio religioso. Aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*, a cura di Antonio Rotondò, Firenze, Olschki, 1991.

Forni, *Pluralità del petrarchismo*

Giorgio Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2011.

Forno, *Il "libro animato"*

Carla Forno, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992.

Fortini, *Cinque paragrafi sul tradurre*

Franco Fortini, *Cinque paragrafi sul tradurre*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 380-386.

Foscolo, *Discorso*

Ugo Foscolo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Londra, Pickering, 1825.

Fragno, *La Bibbia al rogo*

Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura, 1471-1605*, Bologna, il Mulino, 1997.

Fragno, *Proibito capire*

Gigliola Fragnito, *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

Francesco Panigarola, *Predicazione, filosofia e teologia*

Francesco Panigarola, *Predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ghia e Fabrizio Meroi, Firenze, Olschki, 2013.

Fumagalli, *Petrarca e la Bibbia*

Edoardo Fumagalli, *Petrarca e la Bibbia*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. 5. Dal Medioevo al Rinascimento*, pp. 271-304.

Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*

Marc Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002.

Galbiati-Rossano, *Bibbia*

Enrico Galbiati, Piero Rossano, *Bibbia*, voce in GDE, III (1967), pp. 81-85.

Galletti, *Storia dei generi letterari italiani*

Alfredo Galletti, *Storia dei generi letterari italiani. L'eloquenza*, Milano, Vallardi, 1938.

Gallo, *I grandi medici calabresi*

Francesco Gallo, *I grandi medici calabresi da Alcmeone a Dulbecco nell'ambito della storia generale della medicina*, Padova, Imprimitur, 2013.

Gaullieur, *Études sur la typographie genevoise du 15. au 19. siècle*

Eusebe Henri Gaullieur, *Études sur la typographie genevoise du 15. au 19. siècle, et sur l'introduction de l'imprimerie en Suisse*, Nieuwkoop, B. De Graaf, 1971.

GDE

*Grande dizionario enciclopedico*, fondato da Pietro Fedele, Torino, UTET, 1954-2002.

GDLI

*Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2004.

Genette, *Palinsesti*

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Genette, *Soglie*

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camila Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

Geri, «Dopo i perduti giorni»

Lorenzo Geri, «Dopo i perduti giorni». *La preghiera nei 'Rerum Vulgarium Fragmenta'*, «Petrarchesca», V (2017), pp. 21-37.

Geri, «*Ferrea voluptas*»

Lorenzo Geri, «*Ferrea voluptas*». *Il tema della scrittura nell'opera di Francesco Petrarca*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2007.

Geri, *Il De seculo et religione di Coluccio Salutati*

Lorenzo Geri, *Il De seculo et religione di Coluccio Salutati e le opere in «stile monastico» di Francesco Petrarca*, «Rinascimento», LVII (2017), 2, pp. 3-36.

Geri, *La preghiera alla Vergine e il finale del libro*

Lorenzo Geri, *La preghiera alla Vergine e il finale del libro nei commenti cinquecenteschi al Canzoniere*, in *La lirica in Italia dalle Origini al Rinascimento*, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», XXXVI (2016), 2, pp. 127-145.

Geri, *Varia fortuna del Petrarca "monastico"*

Lorenzo Geri, *Varia fortuna del Petrarca "monastico"*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Atti del Convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di Elisa Tinelli, premessa di Daniele Canfora, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 171-182.

Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petrarca*

Pietro Paolo Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petrarca. Influenza agostiniana e attinenze medievali*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.

Getto, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*

Giovanni Getto, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967.

Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*

Giovanni Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1979.

Gigliucci, *Introduzione*

Roberto Gigliucci, *Introduzione*, in *Petrarca, Salmi penitenziali*, pp. 7-16.

Gill, *Augustine in the Italian Renaissance*

Meredith J. Gill, *Augustine in the Italian Renaissance: Arts and Philosophy from Petrarch to Michelangelo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Gilmont, *La Réforme et le livre*

Jean François Gilmont, *La Réforme et le livre*, Paris, les Éditions du Cerf, 1990.

Giombi, *Libri e pulpiti*

Samuele Giombi, *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, presentazione di Adriano Prosperi, Roma, Carocci, 2001.

Giombi, *Livelli di cultura nella trattatistica sulla predicazione*

Samuele Giombi, *Livelli di cultura nella trattatistica sulla predicazione e l'eloquenza sacra del XVI secolo*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1995, pp. 247-274.

Girardi, *Battiferri, Laura*

Enzo Noè Girardi, *Battiferri, Laura*, voce in *DBI*, VII (1970), pp. 242-244.

Goletti, «*Scriptura qua utimur*»

Giulio Goletti, «*Scriptura qua utimur*»: *la Bibbia del Petrarca*, «Quaderni petrarcheschi», XVII-XVIII (2007-2008), pp. 629-677.

Goletti, «*Volentes unum aliud agimus*»

Giulio Goletti, «*Volentes unum aliud agimus*»: *la questione del dissidio interiore e il cristianesimo petrarchesco*, «Quaderni petrarcheschi», VII (1990), pp. 65-108.

Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*

Guido Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, pp. 35-41.

Gorni, *Metrica e analisi letteraria*

Guido Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993.

Grafton, *L'umanista come lettore*

Anthony Grafton, *L'umanista come lettore*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 199-242.

Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia*

Paul F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia: 1540-1605*, Roma, Il Veltro, 1983.

Grillo, *Pietosi affetti*

Angelo Grillo, *Pietosi affetti*, a cura di Myriam Chiarla, Lecce, Argo, 2013.

Grossato, *Andrea da Valle*

Lucio Grossato, *Andrea da Valle*, voce in *DBI*, III (1961), pp. 121-122.

Guetta, *The italian translation of the Psalms by Judah Sommo*

Alessandro Guetta, *The italian translation of the Psalms by Judah Sommo*, in Giuseppe Veltri, *Rabbi Judah Moscato and the Jewish Intellectual World of Mantua in the 16th-17th Centuries*, edited by Giuseppe Veltri and Gianfranco Miletto, Liden, Boston, Brill, 2012, pp. 279-297.

Guidi, *I salmi penitenziali di David nella traduzione di Laura Battiferri*

Enrico Maria Guidi, *I salmi penitenziali di David nella traduzione di Laura Battiferri*, «Bollettino dell'Accademia Raffaello», I (2004), pp. 75-82.

Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento*

Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010.

Hamesse, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*

Jacqueline Hamesse, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 91-115.

Hassler, *Vulgarisation ou traduction?*

Gerda Hassler, *Vulgarisation ou traduction? Une comparaison entre les principes de la traduction chez Luther et les concepts de la Renaissance italienne*, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento: confronti e relazioni*, Atti del convegno internazionale (Ferrara, Palazzo Paradiso, 20-24 marzo 1991), a cura di Mirko Tavoni et al., Vol. II: *L'Italia e l'Europa non romanza. Le lingue orientali*, Modena, Panini, 1996, pp. 273-281.

Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge*

Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.

Holtz, *Glosse e commenti*

Louis Holtz, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 1995, pp. 59-105.

*I dintorni del testo*

*I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale (Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004), a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.

IGI

*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1943-1981.

Ignacio de Loyola, *Obras completas*

Ignacio de Loyola, *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, edición manual en un solo volumen, a cargo de especialistas del Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, de Roma, transcripción, introducciones y notas del P. Ignacio Iparraquirre, con la autobiografía de san Ignacio editada y anotada por el P. Cándido de Dalmaes, Madrid, La Editorial Católica, 1963.

*Il libro di poesia dal copista al tipografo*

*Il libro di poesia dal copista al tipografo*, (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989.

*Il libro religioso*

*Il libro religioso*, a cura di Ugo Rozzo e Rudj Gorian, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002.

*Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*

*Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Loredana Chines (vol. I), Floriana Calitti e Roberto Gigliucci (vol. II), Roma, Bulzoni, 2006.

*Il poeta e il suo pubblico*

*Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi e Roberto Loporatti, Genève, Droz, 2012.

Imbriani, *Un poema per la Controriforma*

Maria Teresa Imbriani, *Un poema per la Controriforma: le «Lagrima di San Pietro» di Luigi Tansillo*, in *La Bibbia nella letteratura italiana. 5. Dal Medioevo al Rinascimento*, pp. 609-627.

Innocenzo III, *Commento ai sette salmi penitenziali*

Innocenzo III, *Commento ai sette salmi penitenziali*, prima edizione italiana a cura di Stanislao Fioramonti, Segni, Edivi, 2006.

*Intorno al testo*

*Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2003.

Iparraguirre, *Historia de la práctica de los ejercicios espirituales*

Ignacio Iparraguirre, *Historia de la práctica de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola*, Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, Roma, Institutum historicum Societatis Iesu, 1946 (vol. I), 1955 (vol. II), 1973 (vol. III).

«*I più vaghi e i più soavi fiori*»

«*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di Monica Bianco e Elena Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

Jacobson Schutte, *Printed Italian vernacular religious books*

Anne Jacobson Schutte, *Printed Italian vernacular religious books: 1465-1550. A finding list*, Genève, Droz, 1983.

Jakobson, *On the Translation of Verse*

Roman Jakobson, *On the Translation of Verse*, in Id., *Selected Writings*, vol. V, *On Verse, Its Masters and Explorers*, edited by Stephen Rudy and Marta Taylor, Mouton, The Hague, 1979, pp. 147-159.

Jauss, *Estetica della ricezione*

Hans Robert Jauss, *Estetica della ricezione*, a cura di Antonelli Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida, 1988.

Javitch, *Ariosto classico*

Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

Jeanneret, *Poésie et tradition biblique*

Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI siècle*, Paris, Corti, 1969.

Jori, «*Sentenze meravigliose e dolci affetti*»

Giacomo Jori, «*Sentenze meravigliose e dolci affetti*». *Iacopone tra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», L (1998), 4, pp. 506-527.

Jossa-Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi*

Stefano Jossa, Simona Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca nel Rinascimento*, Basel, Schwabe, 2004, pp. 91-115.

Juri, *L'ottava di Pietro Bembo*

Amelia Juri, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2016.

Kienzle, *Introduction*

Beverly Mayne Kienzle, *Introduction*, in *The sermon*, pp. 143-174.

Kristeller, *Iter italicum*

Paul Oskar Kristeller, *Iter italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London, The Warburg Institute – Leiden [etc.], E.J. Brill, 1965-1997.

Kugel, *The idea of biblical poetry*

James L. Kugel, *The idea of biblical poetry. Parallelism and its history*, New Haven-London, Yale University press, 1981.

*La Bibbia concordata*

*La Bibbia concordata*, tradotta dai testi originali con introduzione e note a cura della Società Biblica di Ravenna, Milano, A. Mondadori, 1982.

*La Bibbia: edizioni del XVI secolo*

*La Bibbia: edizioni del XVI secolo*, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, a cura di Antonella Lumini, Firenze, L. S. Olschki, 2000.

*La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*

*La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento. La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996), a cura di Lino Leonardi, Bottai [Impruneta], SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1998.



*La Bibbia nel '500*

*La Bibbia nel '500. Edizioni interpretazioni censure*, a cura di Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento <<http://bibbia.filosofia.sns.it>>.

*La Bibbia nella letteratura italiana. 3. Antico Testamento*

*La Bibbia nella letteratura italiana. 3. Antico Testamento*, opera diretta da Pietro Gibellini, a cura di Raffaella Bertazzoli e Silvia Longhi, Brescia, Morcelliana, 2011.

*La Bibbia nella letteratura italiana. 5. Dal Medioevo al Rinascimento*

*La Bibbia nella letteratura italiana. 5. Dal Medioevo al Rinascimento*, opera diretta da Pietro Gibellini, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013.

*La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*

*La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*. Volume offerto a Giancarlo Rostirolla nel suo sessantesimo compleanno. Studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin e Oscar Mischiati, Roma, IBIMUS, 2001.

*La Parola*

*La Parola*. La Sacra Bibbia in italiano in internet <<http://www.laparola.net>>.

*La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento*

*La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*, Atti del X Convegno di studio dell'Associazione italiana dei professori di storia della Chiesa (Napoli, 6-9 settembre 1994), a cura di Giacomo Martina S.J. e Ugo Dovere, Roma, Edizioni dehoniane, 1996.

*La Réforme en France et en Italie*

*La Réforme en France et en Italie: contacts, comparaisons et contrastes*. Études réunies par Philip Benedict, Silvana Seidel Menchi et Alain Tallon, Rome, École Française de Rome, 2007.

*La Sacra Bibbia*

*La Sacra Bibbia*, tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati, a cura di Michele Ranchetti e Milka Ventura Avanzinelli, Milano, A. Mondadori, 1999.

*La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*

*La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del Convegno (Firenze, 26-28 giugno 1997), a cura di Francesco Stella, Bottai-Impruneta, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2001.

*La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea*

*La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea*, Atti del Convegno (25-26 giugno 1997), a cura di Francesco Stella, [Firenze], L. S. Olschki, 1999.

Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*

Jean Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1957.

Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»*

Giuseppe Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, édité par Elise Boillet, Sonia Cavicchioli et Paul-Alexis Mellet, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246.

Lee, *Petrarch and St. Augustine*

Alexander Lee, *Petrarch and St. Augustine: Classical Scholarship, Christian Theology, and the Origins of the Renaissance in Italy*, Leiden, Brill, 2012.

Leonardi, «*A volerla bene volgarizzare...*»

Lino Leonardi, «*A volerla bene volgarizzare...*»: *teorie della traduzione biblica in Italia*, «*Studi medievali*», XXXVII (1996), pp. 171-201.

Leonardi, *The Bible in Italian*

Lino Leonardi, *The Bible in Italian*, in *The New Cambridge History of the Bible. 1. From 600 to 1450*, edited by James Carleton Paget and Joachim Schaper, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 268-287.

Leonardi-Santi, *La letteratura religiosa*

Lino Leonardi, Francesco Santi, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, I. *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 339-404.

Leporatti, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni*

Roberto Leporatti, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni fiorentino. Edizione critica*, «*Interpres*», XXVII (2008), pp. 144-298.

Leporatti, *Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento*

Roberto Leporatti, *Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento*, in *Il poeta e il suo pubblico*, pp. 373-397.

*Le Psautier Huguenot du 16. siècle*

*Le Psautier Huguenot du 16. siècle. Mélodies et documents recueillis par P. Pidoux*, Bâle, Baerenreiter, 1962.

Leri, *Il sublime dell'ebraica poesia*

Clara Leri, *Il sublime dell'ebraica poesia. Bibbia e letteratura nel Settecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2008.

Leri, *La voce dello spiro*

Clara Leri, *La voce dello spiro. Salmi in Italia tra Cinquecento e Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

Leri, *Sull'arpa a dieci corde*

Clara Leri, *Sull'arpa a dieci corde: traduzioni letterarie dei Salmi, 1641-1780*, Firenze, L. S. Olschki, 1994.

*Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*

*Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988), textes réunis et présentés par Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

*L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia*

*L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia. Studi sull'opera di Francesco Petrarca*, a cura di Carla Chiummo e Anatole Pierre Fuksas, Cassino, Laboratorio di Comparatistica, Dip. Linguistica e Letterature Compare, Università di Cassino, 2005.

*Letteratura in forma di sermone*

*Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli 13.-16.*, Atti del Seminario di studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di Ginetta Auzzas, Giorgio Baffetti e Carlo Delcorno, Firenze, Olschki, 2003.

*Lexicon*

*Lexicon. Dizionario teologico enciclopedico*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1993.

Librandi, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*

Rita Librandi, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in *Capitoli per una storia del cuore*, a cura di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 119-160.

Librandi, *La letteratura religiosa*

Rita Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012.

*Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna*

*Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Atti del convegno internazionale (Macerata, 30 maggio-1 giugno 2006), Università degli Studi di Macerata,

Dipartimento di scienze storiche, documentarie, artistiche e del territorio, a cura di Rosa Maria Borraccini e Roberto Rusconi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

*Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*

*Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di Edoardo Barbieri e Danilo Zardin, Milano, Vita e pensiero, 2002.

*Libri, idee e sentimenti*

*Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena, Panini, 1987.

*Libro primo delle laudi spirituali*

*Libro primo delle laudi spirituali da diuersi excell. e diuoti autori antichi e moderni composte. Le quali si usano cantare in Firenze nelle chiese dopo il Vespro o la compieta a consolatione e trattenimento de' diuoti serui di Dio. Con la propria musica e modo di cantare ciascuna laude come si è usato da gli antichi, et si usa in Firenze. Raccolte dal r.p. fra Serafino Razzi fiorentino, dell'ordine de' frati Predicatori, a contemplatione delle monache & altre diuote persone. Nuouamente stampate*, Venezia, Francesco Rampazzetto, ad istanza degli eredi di Bernardo Giunta, 1563.

*L'io lirico: Francesco Petrarca*

*L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum vulgarium fragmenta*, numero monografico di «Critica del testo», VI (2003), 1, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi e Sabina Marinetti.

*Lirici europei del Cinquecento*

*Lirici europei del Cinquecento: ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi *et al.*, Milano, Bur, 2004.

*Macey, Bonfire songs*

Patrick Paul Macey, *Bonfire songs. Savonarola's musical legacy*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

*Macey, The Lauda and the Cult of Savonarola*

Patrick Paul Macey, *The Lauda and the Cult of Savonarola*, «Renaissance Quarterly», XLV (1992), pp. 439-483.

*Maldina, Dante lettore del Salterio*

Nicolò Maldina, *Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei Salmi*, «L'Alighieri», LI (2018), pp. 9-36.

*Maldina, Penitenza ed elegia nel Canzoniere di Petrarca*

Nicolò Maldina, *Penitenza ed elegia nel Canzoniere di Petrarca*, in *Bibbia e poesia.*, pp. 17-33.

Maldina, *Petrarca e il libro dei Salmi*

Nicolò Maldina, *Petrarca e il libro dei Salmi. Materiali per la struttura dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Lettere italiane», LXVI (2014), 4, pp. 543-558.

Maldina, *Prediche in versi*

Nicolò Maldina, *Prediche in versi. Prime osservazioni sul «Trattato delle trenta stolizie» di Domenico Cavalca*, in *La lirica in Italia dalle Origini al Rinascimento*, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», XXXVIII (2016), a cura di Lorenzo Geri e Marco Grimaldi, pp. 63-89.

Malipiero, *Il Petrarca spirituale*

Girolamo Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, Venezia, Francesco Marcolini, 1536.

Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*

Simona Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*, Roma, Bulzoni, 2007.

Mancini, *Il classicismo metrico degli Accademici della Nuova poesia*

Massimo Mancini, *Il classicismo metrico degli Accademici della Nuova poesia: criteri e regole della composizione poetica*, in Claudio Tolomei, *Versi et regole della nuova poesia toscana*, edizione e introduzione di Massimo Mancini, Roma, Vecchiarelli Editore, 1996 [riproduzione facsimilare dell'ed. Roma, Antonio Blado d'Asola, 1539], pp. 7-76.

Marino, *Il paratesto*

Michele Carlo Marino, *Il paratesto nelle edizioni rinascimentali italiane del Canzoniere e dei Trionfi*, in Marco Santoro, Michele Carlo Marino, Marco Pacioni, *Dante, Boccaccio, Petrarca e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, a cura di Marco Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 51-76.

Marot-Bèze, *Les psaumes*

Clément Marot, Théodore de Bèze, *Les psaumes en vers francais avec leurs mélodies*, publié avec une introduction de Pierre Pidoux, Genève, Droz, 1986.

Martelli, *Le forme poetiche italiane*

Mario Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, Einaudi, Torino, vol. III, t. 1, pp. 519-620.

Martellotti, *Per una più precisa datazione dei "Salmi penitenziali"*

Guido Martellotti, *Per una più precisa datazione dei "Salmi penitenziali"*, in Id., *Scritti petrarcheschi*, Padova, Antenore, 1983, pp. 263-264.

Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*

Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, in Id., *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, pp. 149-215.

Martinelli, *Petrarca e l'epistola del Ventoso*

Bortolo Martinelli, *Petrarca e l'epistola del Ventoso: i diversi tempi della scrittura*, «Rivista di letteratura italiana», XIX (2001), 1, pp. 9-57.

Mastrobuono, *Dante's Journey of Sanctification*

Antonio C. Mastrobuono, *Dante's Journey of Sanctification*, Washington D.C., Regnery Gateway, 1990.

Menichetti, *Metrica italiana*

Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

Menichetti, *Una storia della metrica italiana*

Aldo Menichetti, *Una storia della metrica italiana*, in Id., *Saggi metrici*, a cura di Paolo Gresti e Massimo Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 271-282.

Meschonnic, *Critique du rythme*

Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Védier, 1982.

Meschonnic, *Gloires*

Henri Meschonnic, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Meschonnic, *Poétique du traduire*

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

Mésoniat, *Il problema estetico del conflitto fra Bibbia e poesia*

Claudio Mésoniat, *Il problema estetico del conflitto fra Bibbia e poesia*, in *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, pp. 5-14.

Meynet, *Une nouvelle présentation de la rhétorique biblique et sémitique*

Roland Meynet, *Une nouvelle présentation de la rhétorique biblique et sémitique*, «Exercices de rhétorique», 8 (2017) <<http://rhetorique.revues.org/486>>.

Michelson, *The Pulpit and the Press in Reformation Italy*

Emily Michelson, *The Pulpit and the Press in Reformation Italy*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 2013.

Minturno, *Arte poética*

Antonio Sebastiano Minturno, *Arte poética*, edición y traducción de M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco, 2009.

Minturno, *L'arte poetica*

Antonio Sebastiano Minturno, *L'arte poetica*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563.

Minturno, *Poemata tridentina* (1559)

Antonio Sebastiano Minturno, *Poemata tridentina*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1559.

Minturno, *Poemata tridentina* (1564)

Antonio Sebastiano Minturno, *Poemata tridentina*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1564.

Montanari, *Le rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammannati*

Luciana Montanari, *Le rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammannati*, «Italianistica», XXXVI (2005), 3, pp. 11-27.

Monterosso, *Canzone*

Raffaello Monterosso, *Canzone*, voce in ED, I (1970), pp. 796-809.

Morace, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano*

Rosanna Morace, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura "spirituale" dei «Salmi»*, «Quaderni di italianistica», IX (2014), pp. 57-90.

Morace, *Del «rinovellare» la lingua volgare*

Rosanna Morace, *Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso, in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 <<http://www.italianisti.it>>.

Morace, *La giolittina Salmi penitentiali*

Rosanna Morace, *La giolittina Salmi penitentiali: edizioni e ristampe*, «Linguistica e letteratura», XLII (2017), 1-2, pp. 37-62.

Munday, *Manuale di studi sulla traduzione*

Jeremy Munday, *Manuale di studi sulla traduzione*, (traduzione di Chiara Bucaria), Bologna, Bononia University Press, 2012.

Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge*

Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge*, Paris, Michel, 2000.

Neri, *Il problema dello spazio figurativo*

Guido Davide Neri, *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*, in Erwin Panofsky, *La prospettiva "come forma simbolica" e altri scritti*,

a cura di Guido Davide Neri, con una nota di Marisa Dalai, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 7-33.

Newhaser, *The treatise on vices and virtues*

Richard Newhaser, *The treatise on vices and virtues in latin and the vernacular*, Turnhout, Brepols, 1993.

Niccoli, *Musaico*

Alessandro Niccoli, *Musaico*, voce in ED, III (1971), p. 1059.

Niccoli, *Pregare con la bocca, con gli occhi e col cuore*

Ottavia Niccoli, *Pregare con la bocca, con gli occhi e col cuore nell'Italia della prima età moderna*, «The Italianist», XXXIV (2010), 3, pp. 418-436.

Nobel, *La Traduction biblique*

Pierre Nobel, *La Traduction biblique*, in *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge*, pp. 207-223.

Nocito, *Ai margini della letteratura femminile*

Laura Nocito, *Ai margini della letteratura femminile: per un primo approccio alle dediche di poetesse nel Cinquecento*, «Margini. Giornale della dedica e altro», III (2009) <<http://www.margini.unibas.ch>>.

*Nuova raccolta di lagrime*

*Nuova raccolta di lagrime di più poeti illustri*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.

Nuovo-Coppens, *I Giolito e la stampa*

Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

Osimo, *Manuale del traduttore*

Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, U. Hoepli, 2004.

Osimo, *Storia della traduzione*

Bruno Osimo, *Storia della traduzione*, Milano, U. Hoepli, 2002.

Ostrow, *L'arte dei papi*

Steven F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma, Carocci, 2002.

Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi*

Jacopo Maria Paitoni, *Biblioteca degli autori antichi*, vol. V, Venezia, Gaspare Storti, 1774.



Panigarola, *Vita scritta da lui medesimo*

Francesco Panigarola, *Vita scritta da lui medesimo*, edizione critica a cura di Claudio Giunta, Bologna, il Mulino, 2008.

Paoli, *La dedica*

Marco Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, Lucca, Pacini Fazzi, 2014.

Parisciani, *Franceschino Visdomini da Ferrara*

Gustavo Parisciani, *Franceschino Visdomini da Ferrara OFMConv (1514-1573) e una sua predica «De Immaculata Conceptione»*, «Miscellanea Francescana», LXXX (1980), pp. 425-458.

Parkes, *Leggere, scrivere, interpretare il testo*

Malcolm Parkes, *Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell'alto medioevo*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, pp. 71-90.

Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta*

Arturo Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali*, «Bollettino della Società di storia Valdese», LXII (1934), pp. 118-134; LXIII (1935), pp. 36-64; LIV (1935), pp. 7-35; LXV (1936), pp. 38-73; LXVI (1936), pp. 21-54.

Pasquini, *Introduzione*

Emilio Pasquini, *Introduzione*, in Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, pp. VII-CDLIX.

Pattini, *Manzano, Scipione di*

Dante Pattini, *Manzano, Scipione di*, voce in DBI, LXIX (2007), pp. 259-260.

Pecoraro, *Tomitano, Bernardino*

Marco Pecoraro, *Tomitano, Bernardino*, voce in DCLI, IV, pp. 313-318.

Pellegrini, *Religione e umanesimo nel primo Rinascimento*

Marco Pellegrini, *Religione e umanesimo nel primo Rinascimento: da Petrarca ad Alberti*, Firenze, Le Lettere, 2012.

Penna, *Salmo*

Angelo Penna, *Salmo*, voce in ED, IV (1973), pp. 1078-1079.

*Per il Cinquecento religioso italiano*

*Per il Cinquecento religioso italiano: clero, cultura, società*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di Maurizio Sangalli, introduzione di Adriano Prosperi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003.

Peterson, *Petrarch's Fragmenta*

Thomas E. Peterson, *Petrarch's Fragmenta. The Narrative and Theological Unity of Rerum vulgarium fragmenta*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.

Petrarca, *Canzoniere*

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, A. Mondadori, 1996.

*Petrarca e Agostino*

*Petrarca e Agostino*, a cura di Roberto Cardini e Donatella Coppini, Roma, Bulzoni, 2004.

Petrarca, *I sette salmi penitenziali*

Francesco Petrarca, *I sette salmi penitenziali di Francesco Petrarca. Nuova traduzione dal latino*, a cura di Claudio Bellinati, Padova, Il Poligrafo, 2004.

Petrarca, *Le familiari*

Francesco Petrarca, *Le familiari*, a cura di Ugo Dotti, Torino, Nino Aragno Editore, 2004-2009.

Petrarca, *Psalmi penitentiales. Orationes*

Francesco Petrarca, *Psalmi penitentiales. Orationes*, a cura di Donatella Coppini, Firenze, Le Lettere, 2010.

Petrarca, *Salmi penitenziali*

Francesco Petrarca, *Salmi penitenziali*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Salerno, 1997.

Petrarca, *Trionfi*

Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

Petrina, "Perfit readiness"

Alessandra Petrina, "Perfit readiness": *Elizabeth learning and using Italian*, in *Elizabeth I's Foreign Correspondence. Letters, Rhetoric, and Politics*, edited by Carlo M. Bajetta et al., Palgrave Macmillan, 2014, pp. 93-113.

Petrucchi, *Lire au Moyen Âge*

Armando Petrucchi, *Lire au Moyen Âge*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes», XCVI (1984), 2, pp. 603-616.

Piatti, «*E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari*»

Angelo Alberto Piatti, «*E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari*». *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, pp. 53-106.

Picone, *Tempo e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*

Michelangelo Picone, *Tempo e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, vol. I, pp. 581-592.

Pietrobon, «*Come unita in un sol corpo*»

Ester Pietrobon, «*Come unita in un sol corpo*»: *la sezione lirica del salterio di Giulio Cesare Pascali*, «*Filologia e critica*», XL (2015), II-III, pp. 317-345.

Pietrobon, *Fare penitenza all'ombra di Dante*

Ester Pietrobon, *Fare penitenza all'ombra di Dante. Questioni di poesia e devozione nei Sette salmi*, «*L'Alighieri*», LI (2018), pp. 63-80.

Pietrobon, *Il classicismo polifonico dei «Salmi» tassiani*

Ester Pietrobon, *Il classicismo polifonico dei «Salmi» tassiani*, in *Bernardo Tasso, gentiluomo del Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Università degli Studi di Padova, 27-28 ottobre 2016), a cura di Massimo Castellozzi e Giovanni Ferroni, in corso di stampa.

Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali*

Ester Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali tra impegno apostolico e reinvenzione stilistica*, «*Rivista di storia e letteratura religiosa*», L (2014), 2, pp. 285-314.

Pietrobon, *Per l'edizione dei Salmi tradotti*

Ester Pietrobon, *Per l'edizione dei Salmi tradotti in versi toscani da Benedetto Varchi*, «*L'Ellisse*», XIII (2018), 1, pp. 53-66.

Pietrobon, *Riscritture liriche di Salmi e poetica davidica*

Ester Pietrobon, *Riscritture liriche di Salmi e poetica davidica in Bartolomeo Arnigio*, in *Bibbia e poesia.*, pp. 83-101.

Pietrobon, «*Tam efficaciter utinam quam inculte*»

Ester Pietrobon, «*Tam efficaciter utinam quam inculte*». *Modelli liturgici e stile monastico nei Psalmi penitenciales*, «*Petrarchesca*», VII (2019), pp. 47-65.

Pintacuda, *Una traduzione spagnola dei Salmi penitenziali petrarcheschi*

Paolo Pintacuda, *Una traduzione spagnola dei Salmi penitenziali petrarcheschi: studio ed edizione*, in *Francesco Petrarca. L'opera latina: tradizione e fortuna*, Atti del

XVI Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 19-22 luglio 2004), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2006, pp. 391-418.

Piovan, *Sul soggiorno padovano di Benedetto Varchi*  
 Francesco Piovan, *Sul soggiorno padovano di Benedetto Varchi. Documenti inediti*,  
 «Quaderni per la storia dell'università di Padova», XVIII (1985), pp. 171-181.

*Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*  
*Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardisino e Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

Polara, *Quali itinerari paralleli*  
 Giovanni Polara, *Quali itinerari paralleli seguirono Bloom e Stephen al ritorno?*,  
 in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di Giulio Ferroni, Palermo,  
 Sellerio, 1985, pp. 47-62.

Pozzi, *Grammatica e retorica dei santi*  
 Giovanni Pozzi, *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e pensiero, 1997.

Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*  
 Giovanni Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in Id., *Alternatim*, Milano,  
 Adelphi, 1996, pp. 143-189.

Praloran, *Il tempo nel romanzo*  
 Marco Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, a cura di  
 Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 225-250.

Praloran, *La canzone di Petrarca*  
 Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*,  
 a cura di Arnaldo Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013.

Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana*  
 Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti  
 della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

Praloran, *Riflessioni sul rapporto tra forme metriche e discorso*  
 Marco Praloran, *Riflessioni sul rapporto tra forme metriche e discorso nella tradizione  
 italiana*, in *Formes strophiques simples*, edité par Levente Seláf, Patrizia Noel  
 Aziz Hanna et Joost van Driel, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, pp. 193-205.

*Pregghiera e poesia*  
*Pregghiera e poesia*, numero monografico di «Testo», LXX (2015), 2, a cura di Erminia  
 Ardisino e Francesca Parmeggiani.

Preto, *Peste e società a Venezia nel 1576*

Paolo Preto, *Peste e società a Venezia nel 1576*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1978.

Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*

Paolo Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, il Mulino, 2014.

Prosperi, *Il Concilio di Trento*

Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, G. Einaudi, 2001.

Prosperi, *L'inquisizione romana*

Adriano Prosperi, *L'inquisizione romana: letture e ricerche*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

[Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali ed il Credo trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri*

[Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali ed il Credo trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri ed altre sue rime spirituali illustrate con annotazioni dall'abate Francesco Saverio Quadrio*, Milano, Silvestri, 1851.

[Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri*

[Pseudo-Dante], *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia da Dante Alighieri; ed altre sue rime spirituali illustrate con annotazioni dall'abate Francesco Saverio Quadrio*, Milano, Giuseppe Marelli, 1752.

Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*

Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù*, Bologna, Ferdinando Pisarri, all'insegna di S. Antonio, 1739-1752.

Quondam, *Il naso di Laura*

Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, [Ferrara-Modena, Panini, 1991].

Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*

Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282.

Quondam, *Petrarchismo mediato*

Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia*, Roma, Bulzoni, 1974.

Quondam, *Riscrittura, citazione e parodia*

Amedeo Quondam, *Riscrittura, citazione e parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in Quondam, *Il naso di Laura.*, pp. 203-262.

Radin, *Fonti patristiche per il "Ventoso"*

Giulia Radin, *Fonti patristiche per il "Ventoso": nuove proposte di lettura*, «Lettere italiane», LVI (2004), 3, pp. 337-367.

Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia settentrionale*

Ezio Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia settentrionale*, in *I sentieri del lettore. I. Da Dante a Tasso*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 315-353.

Ravasi, *I salmi*

Gianfranco Ravasi, *I salmi: introduzione, testo e commento*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006.

Re, *Girolamo Benivieni fiorentino*

Caterina Re, *Girolamo Benivieni fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere*, Città di Castello, S. Lapi, 1906.

Refini, *Per via d'annotazioni*

Eugenio Refini, *Per via d'annotazioni. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars poetica di Orazio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009.

REMCI

Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* (REMCI), Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

RICI

*Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI* (Progetto RICI. Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice) <<http://rici.vatlib.it>>.

Rico, *Il Petrarca e le lettere cristiane*

Francisco Rico, *Il Petrarca e le lettere cristiane*, in *Umanesimo e Padri della Chiesa: manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, a cura di Sebastiano Gentile, Roma, Rose, 1997, pp. 33-43.

Rico, *Il sogno dell'umanesimo*

Francisco Rico, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998.

Riga, *Pascali (Paschali), Giulio Cesare*

Pietro Giulio Riga, *Pascali (Paschali), Giulio Cesare*, voce in DBI, LXXXI (2014), pp. 496-498.

Rigo, *Fluctuatio animi*

Paolo Rigo, *Fluctuatio animi. Studio sull'immaginario petrarchesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.

*Rime diverse di molti eccellentissimi autori*

*Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, San Mauro Torinese, RES, 2001.

*Rime sacre dal Petrarca al Tasso*

*Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005.

*Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*

*Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007.

Rizzi, *Le antiche versioni della Bibbia*

Giovanni Rizzi, *Le antiche versioni della Bibbia: traduzioni, tradizioni e interpretazioni*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2009.

Rizzi, *Le versioni italiane della Bibbia*

Giovanni Rizzi, *Le versioni italiane della Bibbia: dalla Bibbia del Malermi (1471) alla recente versione CEI (2008)*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2010.

Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi*

Gerhard Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, (traduzione di Temistocle Franceschi e Maria Caciagli Fancelli), Torino, Einaudi, 1969.

Romei, *Corso (Macone), Rinaldo*

Giovanna Romei, *Corso (Macone), Rinaldo*, voce in DBI, XXIX (1983), pp. 687-690.

Rossi, *Per una ridefinizione del canone delle opere di Dante*

Aldo Rossi, *Per una ridefinizione del canone delle opere di Dante: 5. I Salmi Penitenziali*, «Poliorama», VII (1990), pp. 39-47.

Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*

Ugo Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*, Udine, Arti grafiche friulane, 1993.

Rusconi, *Le biblioteche degli ordini religiosi*

Roberto Rusconi, *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, pp. 63-84.

Rusconi, *L'ordine dei peccati*

Roberto Rusconi, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, il Mulino, 2002.

Saenger, *Prier de bouche et prier de cœur*

Paul Saenger, *Prier de bouche et prier de cœur. Les livres d'heures du manuscrit à l'imprimé*, in *Les usages de l'imprimé (XV-XIX siècle)*, sous la direction de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1987.

Saint Jérôme, *Chronique*

Saint Jérôme, *Chronique. Continuation de la Chronique d'Eusèbe années 326-378*, texte latin de l'édition de Rudolf Helm, traduction française inédite, notes et commentaires par Benoît Jeanjean et Bertrand Lançon. Suivie de quatre études sur les Chroniques et chronographies dans l'Antiquité tardive (4.-6. siècles), Actes de la table ronde du GESTIAT (Brest, 22-23 mars 2002), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

*Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giolito 1568]*

*Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giolito 1568]*, introduzione e testo critico a cura di Rosanna Morace, Pisa, ETS, 2016.

Santagata, *Introduzione*

Marco Santagata, *Introduzione*, in Petrarca, *Trionfi*, pp. XIII-LII.

Santagata, *La forma canzoniere*

Marco Santagata, *La forma canzoniere*, in Marco Santagata, Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 31-39.

Sarna, *Psalms, Book of*

Nahum M. Sarna et al., *Psalms, Book of*, voce in EJ, XVI, pp. 663-683.

Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Sciolla, *Moroni, Andrea di Bartolomeo*

Gianni Carlo Sciolla, *Moroni, Andrea di Bartolomeo*, voce in GDE, XII (1970), p. 830.

Scola, *Interdiscorsività nell'opera di Leone de' Sommi*

Ilaria Scola, *Interdiscorsività nell'opera di Leone de' Sommi. Tra giudaismo, classicismo e umanesimo*, Ravenna, Longo, 2008.

Scribano, *Introduzione*

Emanuela Scribano, *Introduzione*, in Fausto Sozzini, *Rime*, a cura di Emanuela Scribano, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, pp. 5-22.



*Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*

*Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di Carlo Delcorno e Maria Luisa Doglio, Bologna, il Mulino, 2003.

*Scritture di scritture*

*Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987.

See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*

Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*

Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

Siekiera, *Benedetto Varchi*

Anna Siekiera, *Benedetto Varchi*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli e Emilio Russo, Roma, Salerno, 2009, pp. 337-357.

Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento*

Paolo Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979.

Simoncini, *Lenzi, Lorenzo*

Stefano Simoncini, *Lenzi, Lorenzo*, voce in DBI, LXIV (2005), pp. 389-392.

Smalley, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*

Beryl Smalley, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, (traduzione di Vincenzo Benassi), Bologna, il Mulino, 1972.

Soldani, *La sintassi del sonetto*

Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009.

Soldani, *Le voci nella poesia*

Arnaldo Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010.

*Sotto il cielo delle scritture*

*Sotto il cielo delle scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*, Atti del Colloquio organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università

di Bologna (Bologna, 16-17 novembre 2007), a cura di Carlo Delcorno e Giovanni Baffetti, Firenze, L. S. Olschki, 2009.

Steiner, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*

George Steiner, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004.

Stella, *Ad supplementum sensus*

Francesco Stella, *Ad supplementum sensus. Pluralità ermeneutica e incremento di senso nella poetica biblica dal Medioevo a Derrida. Le ragioni di un convegno*, in *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, pp. 31-46.

Stierle, *Les lieux du commentaire*

Karlheinz Stierle, *Les lieux du commentaire*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, pp. 19-29.

Stock, *Lectio divina e lectio spiritualis*

Brian Stock, *Lectio divina e lectio spiritualis: la scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo*, «Lettere italiane», LII (2000), 2, pp. 169-183.

Storey, *Canzoniere e Petrarchismo*

H. Wayne Storey, *Canzoniere e Petrarchismo: un paradigma di orientamento formale e materiale*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, pp. 291-310.

*Storia della lettura nel mondo occidentale*

*Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Bari, Laterza, 1995.

Stroppa, *Petrarca e la morte*

Sabrina Stroppa, *Petrarca e la morte. Tra Familiari e Canzoniere*, Roma, Aracne, 2014.

Taddeo, *Petrarca e il tempo*

Edoardo Taddeo, *Petrarca e il tempo e altri studi di letteratura italiana*, Pisa, ETS, 2003.

Tallini, «*Voluptas*» e «*docere*» nel pensiero critico di Antonio Minturno

Gennaro Tallini, «*Voluptas*» e «*docere*» nel pensiero critico di Antonio Minturno, «Esperienze letterarie», XXXIII (2008), 3, pp. 73-99.

*Tanaq*

*Tanaq. Bibbia ebraica*, a cura di Rav Dario Disegni, Firenze, Giuntina, 1995-1996.

Tarud Bettini, «*Così sia punta*»

Simone Tarud Bettini, «*Così sia punta*»: criteri compositivi, classificazione dei peccati e categorie di peccatori nel Pungilingua di Domenico Cavalca, in *I domenicani e la letteratura*, a cura di Paola Baioni, Pisa-Roma, Serra, 2016, pp. 59-68.

Tasso, *Ragionamento della poesia*

Bernardo Tasso, *Ragionamento della poesia*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562.

Tasso, *Rime*

Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo (vol. I) e Vercingetorige Martignone (vol. II), Torino, Edizioni Res, 1995.

Tateo, *L'ozio segreto di Petrarca*

Francesco Tateo, *L'ozio segreto di Petrarca*, Bari, Palomar, 2005.

Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*

Maria Antonietta Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in *Il poeta e il suo pubblico*, pp. 37-62.

*The Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon*

Francis Brown et al., *The Brown-Driver-Briggs Hebrew and English Lexicon: with an appendix containing the Biblical Aramaic: coded with the numbering system from Strong's exhaustive concordance of the Bible: based on the lexicon of William Gesenius*, Peabody, Hendrickson, 2000.

*The sermon*

*The sermon*, directed by Beverly Mayne Kienzle, Turnhout, Brepols, 2000.

Tissoni Benvenuti, *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*

Antonia Tissoni Benvenuti, *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, pp. 25-33.

Todisco, *Il tempo della coscienza in Agostino e Petrarca*

Orlando Todisco, *Il tempo della coscienza in Agostino e Petrarca*, in *L'esperienza poetica del tempo e il tempo della storia.*, pp. 325-356.

Tolomei, *De le lettere*

Claudio Tolomei, *De le lettere di M. Claudio Tolomei, libri sette. Con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di questa opera*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.

Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire*

Franco Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire di Luigi Alamanni*, «Italiq», IV (2001), pp. 31-59.

Tomasi, *Le ragioni del "moderno" nella lirica del XVI secolo*

Franco Tomasi, *Le ragioni del "moderno" nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in Id., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. 3-24.

Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi*»

Franco Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento: studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 173-214.

Tomasi, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*

Franco Tomasi, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, a cura di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 11-36.

Toscano, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di san Pietro»*

Tobia Raffaele Toscano, *Note sulla composizione e la pubblicazione de «Le lagrime di san Pietro» di Luigi Tansillo (con inediti)*, in *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di M. Santoro*, a cura di Maria Cristina Cafisse et al., Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987, pp. 437-472.

*Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge*

*Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI-XV siècles). Étude et répertoire. 1. De la translatio studii à l'étude de la translatio*, études réunies par Claudio Galderisi, Turnhout, Brepols, 2011.

*Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*

*Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 voll.

Trissino, *L'Italia liberata da Gotthi*

Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata da Gotthi*, Roma, Valerio e Luigi Dorici, 1547 (vol. I), Venezia, Tolomeo Ianiculo, 1548 (voll. II-III).

Truijen, *David*

Vincent Truijen, *David*, voce in ED, II (1970), p. 322.

Ubal dini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati*

Cristina Ubal dini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R.I.IV.447)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012.

Ulianich, *Bonucci, Stefano*

Boris Ulianich, *Bonucci, Stefano*, voce in DBI, XII (1971), pp. 457-464.

Ussia, *Note sul lessico critico*

Salvatore Ussia, *Note sul lessico critico in Antonio Sebastiano Minturno*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XVII (1974-1975), pp. 157-171.

Varchi, *Il Boezio*

Benedetto Varchi, *Il Boezio di Benedetto Varchi. Edizione critica del volgarizzamento della Consolatio philosophiae (1551)*, a cura di Dario Brancato, Firenze, Olschki, 2018.

Vasoli, *Benivieni, Girolamo*

Cesare Vasoli, *Benivieni, Girolamo*, voce in DBI, VIII (1966), pp. 550-555.

*Venezia e la peste. 1348-1797*

*Venezia e la peste. 1348-1797*, per iniziativa del Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti, Padova, Marsilio Editori, 1979.

Ventrone, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*

Paola Ventrone, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, Università cattolica del S. Cuore, 2008.

Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze*

Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.

Verci, *Vita di Gaspare Ancarani*

Giambatista Verci, *Vita di Gaspare Ancarani*, in *Rime scelte d'alcuni poeti bassanesi che fiorirono nel Secolo XVI. Nuovamente raccolte, e delle loro vite arricchite da Giambatista Verci*, Venezia, Girolamo Dorigoni, 1769, pp. 171-172.

Voci, *Petrarca e la vita religiosa*

Anna Maria Voci, *Petrarca e la vita religiosa: il mito umanista della vita eremitica*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1983.

Wadding, *Scriptores ordinis minorum*

Luke Wadding, *Scriptores ordinis minorum*, Roma, Francesco Alberto Tani, 1650.

Williamson, *Bernardo Tasso*

Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.

Yokum, *Petrarch's Humanist Writing and Carthusian Monasticism*

Demetrio S. Yokum, *Petrarch's Humanist Writing and Carthusian Monasticism*, Turnhout, Brepols, 2013.

Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitentiali*

Paolo Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitentiali*, di diversi eccellenti autori (*Venezia, 1568*), «Quaderni veneti», III (2014), pp. 65-73.

Zaja, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*»

Paolo Zaja, «*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, pp. 235-292.

Zardin, *L'arte dell'«apprendere soave»*

Danilo Zardin, *L'arte dell'«apprendere soave»*. *Poesie e canti religiosi nell'Italia del Cinque-Seicento*, in *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento*, pp. 695-739.

Zarri, *Il carteggio tra don Leone Bartolini e un gruppo di gentildonne bolognesi*

Gabriella Zarri, *Il carteggio tra don Leone Bartolini e un gruppo di gentildonne bolognesi negli anni del Concilio di Trento (1545-1563)*. *Alla ricerca di una vita spirituale*, «Archivio italiano per la storia della pietà», VII (1986), pp. 1-550.

Zarri, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti*

Gabriella Zarri, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti (1520-1550)*, in *Libri, idee e sentimenti*, pp. 131-154.

Zorzi Pugliese, *Il commento di Girolamo Benivieni*

Olga Zorzi Pugliese, *Il commento di Girolamo Benivieni ai Salmi penitenziali*, «*Vivens homo*», V (1994), 2, pp. 475-494.

Zumthor, *La lettera e la voce*

Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, il Mulino, 1990.

## D

### INDICE DEI MANOSCRITTI

Bologna, Biblioteca Universitaria:

- 568 [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: p. 238.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana:

- Barb. Lat. 3774 [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: pp. 39, 68 e n, 69, 70n, 139n, 238.
- Chig. L.V.176 [F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*]: p. 94n.
- Sala. cons. Mss. 123 Rosso [*Inventarium codicum mms. Bibliothecae Barberinae*]: p. 68n.
- Sala. cons. Mss. 308 Rosso [*Inventarium codicum latinorum Bibliothecae Vaticanae*]: pp. 68-69.
- Vat. Lat. 3195 [F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*]: p. 94n.
- Vat. Lat. 6889 [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: pp. 68, 69n, 238.
- Vat. Lat. 11266-11326 [RICI]: p. 29n.
- Vat. Lat. 11269 [*Lista delli libri che tiene Marcus Marotta, Terre Tramutule*]: p. 239.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana:

- Conv. Soppr. 440, *olim* Annunziata 1677 [B. Varchi, *Salmi*]: p. 244.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale:

- II.VIII.146 [B. Varchi, *Varie traduzioni e composizioni parte colle rime, et parte senza*]: p. 244.
- II.IX.41 [B. Varchi, *Salmi*]: pp. 24n, 61 e n, 119, 244.
- Fil. Rin. 10 [B. Varchi, commenti ad Aristotele]: p. 244.
- Fil. Rin. 15, ins. 81 [B. Varchi, *Salmi*]: pp. 24n, 61, 119, 225, 244.
- Magl. VII 692 [A. Cesari, *Li sette salmi penitentiali*]: p. 237.

Milano, Biblioteca Ambrosiana:

- G 69 suss., ex E.S.IV.22 bis [A. Cesari, *Li sette salmi penitentiali*]: p. 237.
- Q.117 [R. Benedetti, *Narrazione della peste di Venezia del 1576*]: p. 236.

New York, Ossining, Ossining Public Library:

- ms. non consultato, censito da Kristeller come «cat. 318, p. 5, no. 3» (Kristeller, *Iter italicum*, V, p. 393) [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: p. 238.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France:

- Ital. 564 (Maz. 530, Reg. 7792) [G.C. Pascali, *Moseida*]: p. 242.
- Ital. 565 (Maz. 530, Reg. 7793) [G.C. Pascali, *Note del Pascali alla Moseida*]: p. 242.

Roma, Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana:

- 1122 [A. Cesari, *Della vera beatitudine sopra le parole dello Apocalisse*]: p. 237.

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale:

- Ges. 66 [A. Cesari, *Rime spirituali sopra varii e diversi soggetti e con sei salmi di David in verso Heroico*]: p. 237.
- Vitt. Em. 1071 [A. Cesari, *Della vera beatitudine sopra le parole dello Apocalisse*]: p. 237.

Siena, Biblioteca Comunale:

- P.VI.32 [R. Corso, *Sonetti et madriali*]: pp. 137n, 238.



E

INDICE DEI NOMI

Non sono indicizzati, a causa dell'eccessiva frequenza, i riferimenti a Dio e al salmista David.

- Abele, 85  
 Abrahams Israel, 26 e n  
 Achille, 156  
 Adamo, 85  
 Afribo Andrea, 91n, 165n, 171n, 194-196  
 Agostini Agostino, 43, 48, 52, 66, 72, 117, 139-140, 233  
 Agostino Aurelio, santo, 153n, 164n, 167 e n  
 Agricola Georg, 55  
 Alamanni Luigi, 10, 18, 33, 36, 48, 49 e n, 63, 86 e n, 91-92, 93 e n, 105, 120-121, 129, 152, 168, 199, 200 e n, 201, 203, 221, 233-234, 236  
 Albonico Simone, 91n  
 Alceo, 171-172  
 Alessandro Santi d', 114  
 Alhaique Pettinelli Rosanna, 12  
 Alighieri Dante, 10, 16, 18, 28, 59, 74n, 92n, 129, 130-131, 132-133, 135, 136 e n, 143, 160, 168, 171, 200-201, 202 e n, 221, 242  
 Altoviti Bernardo, 93, 121, 234  
 Ammannati Bartolomeo degli, 235  
 Ancarani Gaspare, 48, 66, 70-72, 151, 234  
 Andreoni Annalisa, 224n  
 Angela *vedi* Biancofiore  
 Anguillara Giovanni Andrea dell', 244  
 Anselmi Gian Mario, 55 e n  
 Antonelli Roberto, 165n  
 Apollo, 169n  
 Ardissino Erminia, 12, 26n, 106n, 200n  
 Ariosto Ludovico, 16, 141, 149, 203, 243  
 Aristotele, 39, 202, 244  
 Arnigio Bartolomeo, 17-18, 25 e n, 27 e n, 33, 48, 49 e n, 53, 64, 94, 101, 119 e n, 121, 170, 176-177, 178n, 179, 211, 214, 215 e n, 216, 220, 234  
 Aronne, 217  
 Asaf, 92n  
 Attendolo Giovan Battista, 112 e n  
 Auerbach Eric, 131-132, 153n  
 Aurigemma Marcello, 130n  
 Azpilcueta Martin, 243  
 Badoer Ippolito, 235  
 Badoer Lauro, 18, 38 e n, 48, 58, 62-63, 223, 224n, 235  
 Baffetti Giovanni, 12  
 Baglio Marco, 166n  
 Bainton Roland, 11 e n  
 Baldassarri Guido, 28n  
 Baldelli Ignazio, 188n  
 Ballarini Marco, 166n  
 Barberi Squarotti Giovanni, 136-137  
 Barbieri Edoardo, 11, 12n, 56 e n  
 Barthes Roland, 150 e n  
 Barucci Guglielmo, 211n, 212 e n

- Baschet Jérôme, 51n, 73n  
 Basilio Magno, santo, 104  
 Bath-sceba, 85, 105 e n  
 Battiferri Giovanni Antonio, 235  
 Battiferri degli Ammannati Laura, 12n, 18,  
 23 e n, 25n, 28, 33, 36 e n, 38n, 45, 48  
 e n, 49, 94, 100-101, 102-103, 105,  
 119, 120 e n, 220 e n, 221n, 222 e n,  
 235, 244  
 Bausi Francesco, 129n, 151n, 193n, 198 e  
 n, 206n, 215n, 218n, 226n, 228n  
 Beatrice, 79  
 Beccadelli Ludovico, 241  
 Beccari Antonio, 242  
 Bellarmino Roberto, 29  
 Bellinati Claudio, 167n  
 Belloni Gino, 55n, 74n, 95n  
 Beltrami Pietro G , 70n, 127n  
 Bembo Francesco, 10, 18, 48, 52, 58, 62-64,  
 73, 190, 197 e n, 223, 235  
 Bembo Francesco di fu Girolamo, 235  
 Bembo Francesco di Gaspare, 235  
 Bembo Pietro, 90, 92n, 106 e n, 163, 165,  
 187-188, 195, 207n, 243  
 Benedetti Rocco, 53, 58, 65-66, 117-118,  
 120, 152, 155, 156-157, 236  
 Benedetto, santo, 82 e n  
 Benivieni Girolamo, 10, 16, 36, 48, 49 e n,  
 51 e n, 53, 75, 78, 79 e n, 80, 86 e n, 91,  
 92 e n, 93, 96, 119-120, 129, 133, 134 e  
 n, 138, 198-199, 234, 236  
 Benzi Utzima, 74n  
 Berger Samuel, 9n  
 Berni Francesco, 193  
 Beroldi Antonio, 111  
 Bertolani Maria Cecilia, 137n  
 Bertoloni Antonio, 59n  
 Betsabea *vedi* Bath-sceba  
 Bettarini Rosanna, 164n  
 Bettarini Bruni Anna, 147n  
 Betussi Giuseppe, 112  
 Bèze Théodore de, 109 e n  
 Bianchi Ilaria, 110n  
 Bianco Monica, 67n  
 Biancofiore, 138n  
 Biffi Marco, 224n  
 Billanovich Giuseppe, 164n  
 Bini Giovan Francesco, 106n  
 Biringuccio Vannoccio, 55  
 Bobes Naves María del Carmen, 170n  
 Boccaccio Giovanni, 28, 37, 94n  
 Bolani Domenico, 101, 118-119  
 Bonaventura, santo, 79  
 Bonucci Stefano, 70, 118  
 Borromeo Carlo, 32, 53n, 95, 118, 241  
 Borromeo Federico, 53, 54n  
 Bosio Francesco da Reggio, 39, 84  
 Bottai Monica, 39n  
 Botti Francesco Paolo, 164n  
 Bragantini Renzo, 9n  
 Brancato Dario, 224-226  
 Britt Johann, 84n  
 Brovia Romana, 166n  
 Brugnolo Furio, 75-76, 78n, 90n  
 Bruni Leonardo, 36-37  
 Bucchi Gabriele, 34n, 155n  
 Buelli Domenico, 15, 27, 30, 36 e n, 38n,  
 45, 48, 51, 76, 88-90, 119, 152, 155,  
 157, 158n, 237  
 Buglione Goffredo di, 159  
 Buonarroto Michelangelo, 193  
 Burchelati Bartolomeo, 234  
 Caino, 85  
 Calvino Giovanni, 242  
 Camilli Camillo, 72  
 Campagnola Cecilia, 242  
 Cantimori Delio, 11 e n  
 Capece Marcantonio, 113  
 Capilupi Camillo, 237  
 Cappello Bianca, 235  
 Caracciolo Galeazzo, 242  
 Caravale Giorgio, 106n  
 Caro Annibal, 89, 106n, 152, 155, 190-191,  
 195, 235  
 Carrai Stefano, 74 e n, 170n  
 Casagrande Carla, 73n  
 Casali Marino, 167-168, 212n

- Castaldini Giovanni Paolo, 17, 53, 111, 113-114, 152, 155, 158, 161, 162n, 237  
 Castello Giovanni, 238  
 Castiglione Tommaso Riccardo, 107-108  
 Cattaneo Cornelio, 28, 33 e n, 48 e n, 51 e n, 94, 102-103, 197, 222, 223 e n, 237  
 Cattani Francesco da Diacceto, 234  
 Cavalca Domenico, 72, 73n, 103, 243  
 Ceresa Massimo, 105n  
 Ceriello Gustavo Rodolfo, 130n  
 Cerrón Puga María Luisa, 93n, 211n  
 Certeau Michel de, 116n, 119n  
 Cesare, 46n, 50, 80-84  
 Cesari (Cesareo) Agostino, 38 e n, 48, 58, 62-63, 117, 120, 149, 150 e n, 194, 237  
 Chaix Paul, 107n  
 Cherchi Paolo, 136n  
 Chessa Silvia, 166n  
 Chiappini Gaetano, 150n  
 Chiarla Myriam, 113n  
 Chiesa Giovanni Paolo, 36n, 89, 119  
 Chiodo Domenico, 91n  
 Ciccuto Marcello, 28n  
 Cicerone Marco Tullio, 9, 35n, 37, 118, 202  
 Cicogna Emanuele Antonio, 236n  
 Cino da Pistoia, 171  
 Cinquini Chiara, 67n  
 Cinzia, 208  
 Ciociola Claudio, 143n  
 Citolini Alessandro, 179  
 Cleopatra, monaca, 120  
 Clorinda, 160  
 Coccapanè Cesare, 102  
 Colonna Giorgio, 53, 58, 65-66, 117-118, 170, 183, 238  
 Colonna Marcantonio, 86 e n, 120, 239  
 Colonna Vittoria, 26, 30, 67, 86 e n, 95, 135, 137n, 212, 238, 243  
 Comboni Andrea, 186n  
 Conti Anton Maria de', 31  
 Contini Gianfranco, 164n  
 Copernico Niccolò, 55  
 Coppens Christian, 50n, 83-84  
 Coppini Donatella, 167-168, 212n  
 Corbellini Sabrina, 34n  
 Cornelia, 137n  
 Corrado di Sassonia, 51n  
 Corsini Bartolomea, 239  
 Corso Rinaldo, 10, 13, 17, 39, 43, 45, 66, 67-68, 69n, 70, 129, 135, 139, 145, 147, 238-239  
 Costo Tommaso, 112n  
 Cristaldi Sergio, 123 e n, 131n  
 Cristina di Lorena, 114  
 Culliere Alain, 115n  
 D'Alessandro Francesca, 170n  
 Daniele, 85  
 De Angelis Alberto, 92n, 121 e n  
 Del Bene Bernardo, 37n, 38, 39n, 41, 53 e n, 66, 71, 139, 140n, 239  
 Del Bene Piero, nipote di Bernardo, 37n, 39, 53, 71, 140, 239  
 Del Bene Piero, padre di Bernardo, 239  
 Del Col Andrea, 11n  
 Delcorno Carlo, 12, 51n, 75n, 76 e n, 77-78, 148n  
 Della Casa Giovanni, 106 e n, 193-194  
 De Maio Romeo, 110n  
 De Michelis Pintacuda Fiorella, 163n  
 Democrito, 202  
 De Paoli Chiara, 207n  
 Di Benedetto Sergio, 92n  
 Diodati Giovanni, 153  
 Dionisotti Carlo, 11 e n, 54, 115n, 119n, 163n  
 Di Zenzo Salvatore Floro, 130n  
 Doglio Maria Luisa, 12 e n  
 Dolce Ludovico, 145, 244  
 Doni Anton Francesco, 48n, 201n, 241  
 Doria Colonna Giovanna, 113, 120  
 Dormi Il *vedi* Cattaneo Cornelio  
 Dufour Alain, 107n  
 Durling Robert, 164n  
 Eccelsi Domenico, 62n  
 Egidio da Viterbo, 106-107  
 Elisabetta I Tudor, 108 e n, 120, 242

- Erasmo da Rotterdam, 9, 78, 163  
 Erasmo da Valvasone, 111n, 113, 158, 241  
 Errante Smarrito *vedi* Turchi Francesco  
 Erri Pellegrino, 88  
 Esichio, 78n  
 Eva, 85
- Fabri Sisto, 62  
 Fadini Matteo, 184n  
 Faggiuolo Girolamo, 52, 74  
 Fallani Giovanni, 11 e n  
 Farnese della Rovere Vittoria, 23, 38n, 100, 119  
 Fasanella Daniela, 29n, 120 e n  
 Febvre Lucien, 11 e n  
 Fenzi Enrico, 136n  
 Ferrer Véronique, 9n  
 Ferretti Francesco, 12 e n, 20, 112n, 113 e n, 193-194  
 Ferrone Silvano, 224n  
 Ferroni Giovanni, 39n, 93n, 212n  
 Feo Michele, 166n  
 Ferri Piccaluga Gabriella, 143 e n  
 Fiamma Gabriele, 15, 17-18, 25, 27, 33, 39 e n, 40, 41-42, 45 e n, 46, 47 e n, 48n, 53, 57-58, 65, 70, 75, 85, 86n, 87-88, 95, 111, 117-118, 120-121, 129, 154, 169, 178-179, 180n, 181 e n, 184 e n, 185n, 187-188, 190, 191 e n, 192n, 194, 198-199, 202 e n, 203n, 204-206, 207, 209 e n, 210, 216, 217-219, 220 e n, 235-236, 239  
 Firpo Massimo, 11 e n, 28n, 48n, 201n  
 Flamini Francesco, 106n  
 Flaminio Marcantonio, 30, 39-40, 211-212, 214  
 Flavio Giuseppe, 123, 124n  
 Foffano Francesco, 238n  
 Folena Gianfranco, 35n, 36, 37n, 164n  
 Fontanini Giusto, 244, 245n  
 Forni Giorgio, 91n  
 Forno Carla, 80-82  
 Forte Pietro, 112  
 Fortini Franco, 126n
- Foscarini Giacomo, 236  
 Foscolo Ugo, 130n  
 Fragnito Gigliola, 11 e n, 28n, 29 e n, 31n, 59n, 62n, 64n, 106n, 115 e n, 116-118  
 Francesca da Rimini, 200  
 Francesco d'Assisi, santo, 28  
 Francesco I di Valois, 93, 121, 234  
 Fregoso Federico, 106 e n  
 Frezzi Federico, 242  
 Fulgenzia, monaca, 120  
 Fumagalli Edoardo, 166-167  
 Fumaroli Marc, 32n, 150n
- Gaddi Giovanni, 244  
 Gaddi Niccolò, 237  
 Galbiati Enrico, 139n  
 Galletti Alfredo, 147n  
 Gallo Francesco, 33n  
 Gambarà Lorenzo, 31 e n  
 Gambarà Veronica, 238  
 Gaullieur Eusebe Henri, 107n  
 Gellio Aulo, 37  
 Genette Gérard, 13-14  
 Geri Lorenzo, 163-164, 212n  
 Gerosa Pietro Paolo, 167-168  
 Gesner Conrad, 55  
 Gesù di Nazareth, Cristo, 31, 52, 60, 69, 71, 85, 99-100, 102-103, 110, 113-114, 136 e n, 137n, 156, 159, 161-162, 194, 196, 210, 235  
 Gesualdo Giovanni Andrea, 87  
 Getto Giovanni, 11 e n, 111 e n  
 Giacomini Tebalducci Malespini Lorenzo, 31  
 Giacomo di Savoia, duca di Nemours, 242  
 Gibellini Pietro, 12  
 Gigliucci Roberto, 164n, 167n, 212n  
 Gill Meredith J., 164n  
 Gilmont Jean François, 56n  
 Giobbe, 36, 123n  
 Giombi Samuele, 32n, 75n  
 Giosuè, 156 e n  
 Giovanni d'Austria, 53, 66, 118, 155-156, 159, 236  
 Giovanni Evangelista, 60, 73, 105

- Girolamo, santo, 9, 34, 35n, 38n, 68, 123, 124 e n  
 Girolamo da Correggio, 238  
 Giuseppe, santo, 85  
 Giusti Vincenzo, 111  
 Goletti Giulio, 166n  
 Golia, 60n, 146  
 Gonzaga Bonaventura da Reggio, 36-37, 38-39, 40n, 45-46, 48, 50, 75, 80-81, 83 e n, 84, 94, 103, 105, 222 e n, 223, 240  
 Gonzaga Guglielmo, 243  
 Gonzaga Scipione, 83  
 Gonzaga Vincenzo, 37n, 63n, 103, 235  
 Gorian Rudj, 12  
 Gorni Guglielmo, 54n, 55 e n, 91n, 97 e n, 129 e n, 141n, 168n, 188n  
 Gradenigo Giorgio, 121  
 Grafton Anthony, 61n  
 Gregorio XIII, papa, 15, 57, 62  
 Gregorio Nazianzeno, 99  
 Grendler Paul F , 56n  
 Grillo Angelo, 18, 43, 48, 111 e n, 112, 113 e n, 114, 120-121, 149, 159, 190, 193, 196 e n, 240  
 Grillo Nicolò, 240  
 Grossato Lucio, 82n  
 Guarini Alessandro, 236  
 Guarini Giovan Battista, 236  
 Guetta Alessandro, 9n  
 Guidi Enrico Maria, 12, 28n, 100 e n  
 Guidiccioni Giovanni, 106 e n  
 Guidolin Gaia, 169n  
  
 Hamesse Jacqueline, 69n  
 Hassler Gerda, 9n  
 Hauvette Henri, 121  
 Heck Christian, 51n  
 Hevia Francisco, 72  
 Holtz Louis, 86n  
 Hurter Federigo, 50n  
  
 Ignazio di Loyola, santo, 150 e n  
 Imbriani Maria Teresa, 106n, 159n  
 Innocenzo III, papa, 49-50  
  
 Iparraguirre Ignacio, 150n  
 Isai, 26  
  
 Jacobson Schutte Anne, 56n  
 Jakobson Roman, 226n  
 Jauss Hans Robert, 13 e n  
 Javitch Daniel, 142n, 145n  
 Jeanneret Michel, 9n  
 Jori Giacomo, 25n  
 Juri Amelia, 207n  
  
 Kelly Louis G , 34  
 Kienzle Beverly Mayne, 75-77  
 Kirkham Victoria, 100n  
 Kristeller Paul Oskar, 68-69, 137n, 236n, 238n  
 Kugel James L , 21n  
  
 Latini Brunetto, 63n  
 Laura, 27n, 54n, 101, 135, 137 e n, 138n, 168, 177, 202, 210  
 Leclercq Jean, 58n  
 Ledda Giuseppe, 131n  
 Lee Alexander, 164n  
 Lenzi Lorenzo, 118-119, 242-244  
 Leonardini Lino, 9n, 25n, 34n  
 Leporatti Roberto, 92n, 134n  
 Leri Clara, 12 e n  
 Librandi Rita, 12 e n, 165n  
 Lippomano Luigi, 89-90  
 Luca Evangelista, 69  
 Lucrezio Tito Caro, 118  
 Luis de Granada, 83, 243  
 Lutero Martin, 9, 89  
  
 Macey Patrick Paul, 24n  
 Macone Ercole, 238  
 Maioragio *vedi* Conti Anton Maria de'  
 Malatesta Ginevra, 212  
 Malatesta Paolo, 200  
 Maldina Nicolò, 73n, 131n, 166n  
 Malerbi (Malermi) Nicolò, 10, 58  
 Malipiero Girolamo, 26, 95 e n, 165, 171-172, 198, 216

- Mammana Simona, 91n, 155-156  
 Mancini Massimo, 202n  
 Manetti Antonio, 133n  
 Manfredi, 202  
 Mantero Anne, 115n  
 Manzano Scipione di, 17, 32 e n, 48, 51, 52n, 111, 113, 117, 121, 142, 152, 155, 158-159, 160n, 162, 194, 237, 240-241  
 Maometto, 156  
 Marcucci Olimpio *vedi* Manzano Scipione di  
 Margherita di Valois, 120, 211  
 Maria, sorella di Mosè, 25, 101n, 169n  
 Maria di Magdala, 30, 71, 105, 110  
 Maria di Nazareth, madre di Gesù, 30, 71, 73, 104-105, 109-110, 114, 137-138, 171, 176, 198, 200, 222  
 Marino Giovan Battista, 194  
 Marino Michele Carlo, 55n  
 Marot Clément, 109 e n  
 Marotta Marco, 239  
 Martelli Giovanni, 237  
 Martelli Mario, 129n, 151-152, 156n, 193n, 198n, 206n, 215n, 218n, 226n, 228n  
 Martellotti Guido, 168n  
 Martignone Vercingetorige, 91n, 93  
 Martinelli Bortolo, 164n  
 Martinengo Giovanni, 111  
 Marucci Valerio, 28n  
 Mastrobuono Antonio C., 131n  
 Matteo Evangelista, 162  
 Medici Caterina de', 239  
 Medici Cosimo I de', 244  
 Medici Eleonora de', 63  
 Medici Ferdinando I de', 114  
 Medici Giulio de', 234  
 Medici Lorenzo de', 236  
 Medici Maria de', 61n  
 Menichetti Aldo, 15 e n, 127n, 152 e n  
 Mercuri Roberto, 165n  
 Meschonnic Henri, 21n, 22 e n, 23n, 124, 125n, 126 e n  
 Mésoniat Claudio, 9n  
 Meynet Roland, 22n  
 Micheli Francesco, 109, 242  
 Micheli Orazio, 109, 242  
 Michelson Emily, 54n, 75n  
 Minturno Antonio Sebastiano, 13, 15, 25, 30-31, 33 e n, 45-46, 94, 95 e n, 96, 97n, 98 e n, 99n, 100-101, 103-105, 106 e n, 107, 111-112, 118, 124, 169-171, 174n, 176-177, 179, 197, 241  
 Miriam *vedi* Maria, sorella di Mosè  
 Moeckli Gustave, 107n  
 Molza Francesco Maria, 106n  
 Montanari Luciana, 100n  
 Monterosso Raffaello, 168n, 188n  
 Morace Rosanna, 103n, 211n  
 Morone Girolamo, 117  
 Moroni Andrea, 82  
 Morosini Giovan Francesco, 71  
 Moschetta Valerio, 111  
 Mosco, 92, 236  
 Mosè, 23n, 25, 32n, 51n, 101n, 169n  
 Muzio Girolamo, 156  
 Nagy Piroska, 110n  
 Nardi Iacopo, 243-244  
 Nebukadnezar, 85, 162  
 Neri Guido, 126n  
 Nettuno, 213  
 Newhaser Richard, 73n  
 Niccoli Alessandro, 131n  
 Niccoli Ottavia, 115n  
 Nicoletti Marcantonio, 32, 51, 114, 121, 241  
 Nobel Pierre, 35n  
 Nocito Laura, 120n  
 Nuovo Angela, 50n, 83-84  
 Ochino Bernardino, 238  
 Orazio Quinto Flacco, 16, 18, 34, 123 e n, 124, 165, 171-172, 212, 215, 220  
 Origene, 123, 124n  
 Orsilago Gabriello, 241  
 Orsilago Pietro, 18, 27 e n, 33, 48 e n, 105, 129, 139, 199, 201, 221, 236, 241

- Osimo Bruno, 9n, 22n, 35n  
 Ostrow Steven F , 110n  
 Ovidio Publio Nasone, 81, 244
- Pagnini Sante, 138, 144  
 Paitoni Jacopo Maria, 236 e n  
 Pancera Francesco, 83  
 Panigarola Francesco, 52, 74 e n  
 Panofsky Erwin, 126n  
 Paoli Marco, 118n  
 Paolo, apostolo, 162  
 Parisiani Gustavo, 54n  
 Parkes Malcolm, 57n  
 Paruta Domenico, 83  
 Pascal Arturo, 107n  
 Pascali Alessandro, 242  
 Pascali Giovan Giacomo, 242  
 Pascali Giulio Cesare, 13-14, 18, 23 e n, 28, 30, 36 e n, 39, 41, 42 e n, 44-45, 67, 94, 107-108, 109, 120, 170, 183, 184 e n, 187 e n, 188-190, 193, 195, 199, 203n, 204 e n, 207, 210 e n, 242  
 Pascali Laura, 242  
 Pascali Marcantonio, 242  
 Pasquini Emilio, 143-144  
 Pattini Dante, 113n  
 Pecoraro Marco, 103n  
 Pellegrini Marco, 163n  
 Peterson Thomas E , 165n  
 Petrarca Francesco, 11, 16-18, 25, 27n, 28, 30, 47n, 53-55, 83, 85-87, 90, 92, 95, 101, 104, 106, 110, 124 e n, 135, 136 e n, 137, 145, 163 e n, 164n, 165-166, 167n, 168-169, 171-172, 177-178, 186, 188 e n, 190-191, 194, 199, 200 e n, 201, 202 e n, 212, 214, 216, 220, 222, 224-225  
 Petrarca Gherardo, 163  
 Petrina Alessandra, 108n  
 Petrucci Armando, 57-59  
 Piatti Angelo Alberto, 106n, 110n  
 Piccolomini Alessandro, 88-89  
 Pico Giovanni Francesco della Mirandola, 78, 92, 236
- Picone Michelangelo, 164n  
 Pier delle Vigne, 135  
 Pietro, apostolo, 30, 110, 114, 162  
 Pietrobon Ester, 23n, 45n, 101n, 107n, 130n, 167n, 184n, 204n, 211n  
 Pilato, 85  
 Pindaro, 32, 52n, 123 e n, 124  
 Pintacuda Paolo, 167n  
 Pio V, papa, 103  
 Piovan Francesco, 239n  
 Pittorio Ludovico, 243  
 Pizzimenti Domenico, 33, 46, 95, 99 e n  
 Platone, 32n  
 Pola de' Bresciani Laura, 33, 104, 120  
 Poliziano Angelo, 207 e n  
 Pontano Giovanni, 241  
 Porcacchi Tommaso, 83  
 Porzia Elefantuccia Felicina, 102  
 Potifar, 85  
 Powitz Gerhardt, 86-87nn  
 Pozzi Giovanni, 11 e n, 32n, 166n  
 Praloran Marco, 15, 124n, 126 e n, 127-128, 141n, 144n, 147n, 164-165, 168-169, 175-176, 184n, 186n, 190-191  
 Preto Paolo, 53n, 66n  
 Prodi Paolo, 110n  
 Properzio Sesto, 81, 92, 202n, 236  
 Prospero Adriano, 11 e n  
 Pseudo-Bernardo, 69  
 Pseudo-Dante, 36, 58, 116, 130-131, 133, 138, 242  
 Pucci, cardinale *vedi* Tansillo Luigi  
 Pucci Antonio, 147n
- Quadrio Francesco Saverio, 130 e n, 131n, 237, 238n, 242  
 Quintiliano Marco Fabio, 32n  
 Quondam Amedeo, 10 e n, 11, 12 e n, 30-31, 54, 58n, 91n, 95n, 103n, 110n, 130n
- Radin Giulia, 164n  
 Raimondi Ezio, 91n  
 Rangoni Guido, 243

- Ravasi Gianfranco, 9n  
 Razzi Girolamo *vedi* Razzi Silvano  
 Razzi Serafino, 24 e n  
 Razzi Silvano, 61n, 101  
 Refini Eugenio, 74n, 80n, 88-89  
 Renata d'Este, 13, 30, 242-243  
 Rico Francisco, 163n, 166n  
 Riga Pietro Giulio, 107n  
 Rigo Paolo, 137n, 164n  
 Ringhieri Innocenzio, 13, 17, 30, 36 e n,  
 45, 58-60, 98, 113n, 121, 144, 145 e n,  
 146n, 147, 149, 154, 242-243  
 Rizzi Giovanni, 9n  
 Robortello Francesco, 202  
 Rohlfs Gerhard, 43n  
 Romei Giovanna, 45n  
 Rossano Piero, 139n  
 Rossi Aldo, 130n  
 Rozzo Ugo, 12 e n, 29n, 55 e n, 56n  
 Rucellai Giovanni, 152  
 Ruscelli Girolamo, 93, 238  
 Rusconi Roberto, 12, 29n, 51n  
  
 Sabbadini Remigio, 37  
 Saenger Paul, 115-116  
 Salomone, 32n, 123  
 Salviati Leonardo, 43n  
 Samuele, 21  
 Sannazaro Iacopo, 92n, 179  
 Sanseverino Ferrante, 243  
 Sansovino Francesco, 244  
 Santagata Marco, 11, 91n, 136n, 200  
 Santi Francesco, 25n  
 Sarna Nahum M., 48n  
 Saviozzo il *vedi* Serdini Simone da Siena  
 detto il Saviozzo  
 Savonarola Girolamo, 236  
 Savorgnano Urbano, 24, 111, 170n  
 Schmitt Jean-Claude, 125n  
 Sciolla Gianni Carlo, 82n  
 Scola Ilaria, 9n  
 Scribano Emanuela, 30n  
 See Watson Elisabeth, 30n  
 Selmi Elisabetta, 12  
  
 Serdini Simone da Siena detto il Saviozzo,  
 10, 36, 48, 58-59, 113n, 116, 141-142,  
 143 e n, 144, 147, 243  
 Setti Raffaella, 224n  
 Sfrondati Niccolò, 238  
 Siekiera Anna Maria, 225n  
 Simeone, 109  
 Sisto V, papa, 62, 235  
 Smalley Beryl, 74n  
 Soldani Arnaldo, 126-127, 135n, 165n,  
 192n  
 Soldanieri Nicolò, 174  
 Solingo *vedi* Arnigio Bartolomeo  
 Solone, 202  
 Soranzo Cornaro Canziana, 233  
 Speroni Sperone, 152, 243  
 Spini Gherardo, 101  
 Spinola Barbara, 240  
 Steiner George, 9n  
 Stella Francesco, 9n  
 Stigliani Tommaso, 236  
 Stock Brian, 165n  
 Storey H. Wayne, 94n  
 Stroppa Sabrina, 164n  
 Strozzi Filippo, 244  
  
 Taddeo Edoardo, 164n  
 Tallini Gennaro, 170n  
 Tancredi, 160  
 Tansillo Luigi, 17, 43 e n, 106 e n, 107,  
 110, 113, 158-159, 161-162, 203, 237,  
 240, 244  
 Tarud Bettini Simone, 73n  
 Tasso Bernardo, 14, 18, 30, 33, 36, 53, 64,  
 78n, 86 e n, 91 e n, 93 e n, 94, 100-101,  
 120, 129, 165, 168, 204, 206, 211 e n, 212,  
 213n, 214 e n, 215-216, 220, 222, 235, 243  
 Tasso Torquato, 16-17, 111, 113, 155, 158,  
 160, 193-194, 196, 240-241, 244  
 Tateo Francesco, 163-164, 167n  
 Temistio, 39  
 Terenzio Publio Afro, 37  
 Terzoli Maria Antonietta, 118n  
 Tibullo Albio, 202n



- Tissoni Benvenuti Antonia, 91n  
 Tito Livio, 118  
 Tiziano, 84  
 Tobia, 52  
 Todisco Orlando, 163n, 166n  
 Tolomei Claudio, 106n, 198, 202 e n, 203, 204 e n  
 Tomasi Franco, 57n, 90-92nn, 104n, 137n, 198n, 200n, 224n, 244n  
 Tomitano Bernardino, 103, 111, 121, 244  
 Torti Antonio Agostino, 184 e n  
 Toscanella Orazio, 83  
 Toscano Tobia R., 43n, 106-107, 112n  
 Trissino Gian Giorgio, 17, 89, 152, 155-156  
 Tullio, 50, 80-84  
 Turchi Francesco, 17, 33, 36 e n, 43n, 48-49, 51, 61, 94, 103-104, 105 e n, 107, 110-111, 113, 120-121, 152-153, 157, 199, 201, 222, 233-235, 240-241, 243-244  
  
 Ubaldini Cristina, 12 e n, 87n, 203n  
 Ulianich Boris, 70n  
 Ussia Salvatore, 171n  
  
 Valentini Filippo, 71  
 Valier Agostino, 32 e n, 118, 121, 241  
 Valla Lorenzo, 9  
 Valle Andrea da, 82  
 Varchi Benedetto, 10, 18, 24, 28, 33, 43-44, 45 e n, 46, 58-60, 61 e n, 70, 111, 119, 121, 195, 206, 221, 224 e n, 225n, 226, 235, 237, 239, 242, 244  
  
 Vecchi Germano, 18, 24 e n, 25, 43 e n, 48-49, 87n, 111, 112 e n, 114, 121, 159, 170 e n, 181, 182n, 193-194, 244  
 Vecchio Silvana, 73n  
 Vellutello Alessandro, 54, 87  
 Venier Agostino, 114  
 Venier Domenico, 179, 190-191  
 Ventrone Paola, 143n  
 Verci Giambatista, 234n  
 Vesalio Andrea, 55  
 Vettori Pier, 235, 244  
 Virgilio Publio Marone, 118, 160, 166n, 200, 215, 244  
 Visdomini Francesco, 53, 54n, 75, 117, 147, 245  
 Vitali Vitale, 54, 75-77, 116-117, 147, 148n, 245  
 Voci Anna Maria, 163n  
  
 Wadding Luke, 54n  
 Weinberg Bernard, 32n  
  
 Yokum Demetrio S., 163n  
  
 Zaccaria, 109  
 Zaja Paolo, 12 e n, 25n, 33n, 58n, 85-87, 103 e n, 104n, 106n, 201n  
 Zardin Danilo, 125n  
 Zarri Gabriella, 30n, 115n, 119n  
 Zorzi Pugliese Olga, 78-79  
 Zumthor Paul, 147n



BIT&S

*Biblioteca Italiana Testi e Studi*

1. TORQUATO TASSO, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di Guido Baldassarri, 2013, pp. 128.
2. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardisino, 2014, pp. 400 (“Opere di G. B. Marino”, 1).
3. LODOVICO CASTELVETRO, *Lettere Rime Carmina*, edizione critica e commentata a cura di Enrico Garavelli, 2015, pp. 464.
4. GIOVAN VINCENZO IMPERIALE, *Lo stato rustico*, edizione a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi, Giovanni Sopranzi, tomo I, 2015, pp. 288; tomo II, 2015, pp. 576.
5. LUIGI CLASIO, *Favole e Sonetti pastorali*, introduzione, commento e testo critico a cura di Davide Puccini, 2016, pp. 432.
6. PAOLO CHERCHI, *Il tramonto dell’onestade*, 2016, pp. 340.
7. MONICA ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, 2017, pp. 308.
8. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Scritti vari*, introduzione, commento e testo critico a cura di Lorenzo Geri e Pietro Giulio Riga, 2017, pp. 176 (“Opere di G. B. Marino”, 2).
9. GREGORIO D’AREZZO, *Rime*, introduzione, edizione critica e commento a cura di Silvia Finazzi, 2017, pp. 172.
10. FRANCESCO GUICCIARDINI, *Le lettere. Volume XI ∞ (21 giugno 1526 – 31 luglio 1526)*, edizione critica a cura di Pierre Jodogne e Paola Moreno, 2018, pp. 608 (“Le lettere di Francesco Guicciardini”, XI).
11. FEDERIGO TOZZI, *Giovani*, edizione critica a cura di Paola Salatto, prefazione di Romano Luperini, 2018, pp. 436 (“Edizione nazionale dell’opera omnia di Federigo Tozzi”, 1).
12. LUDOVICO ARIOSTO, *Le satire*, a cura di Emilio Russo, 2019, pp. 400.
13. ESTER PIETROBON, *La penna interprete della cetra. I «Salmi» in volgare e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, 2019, pp. 368.





*Segnalazioni dal catalogo  
delle Edizioni di Storia e Letteratura*

FRANCO PIERNO, *La Parola in fuga.  
Lingua italiana ed esilio religioso nel Cinquecento*,  
2018, Temi e testi, € 28,00 ISBN 9788893591799

*Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*,  
a cura di LAURA FORTINI – GIUSEPPE IZZI – CONCETTA RANIERI  
2016, Biblioteca dell'Arcadia. Studi e testi, € 38,00  
ISBN 9788863729702

*Mobility of Ideas and Transmission of Texts. Religion, Learning,  
and Literature in the Rhineland and the Low Countries (ca. 1300-1550)*,  
edited by MARIEKE ABRAM – ANNA DLABACOVÁ –  
INGRID FALQUE – GIACOMO SIGNORE  
2015, Temi e testi – Manuscripts Ideas Culture, € 45,00  
ISBN 9788863728972

*A History of Bible Translation*, edited by PHILIP A. NOSS  
2012, Nida Institute for Biblical Scholarship – History of Bible  
Translation, € 55,00 ISBN 9788863723694



*Sui libri acquistati sul sito [www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it)  
e sugli ordini diretti a [clienti@storiaeletteratura.it](mailto:clienti@storiaeletteratura.it)  
è previsto lo sconto del 15%  
Sugli ebook è previsto lo sconto del 20%*

Per rimanere sempre aggiornato su novità ed eventi,  
entra nel nostro sito [www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it)  
ed iscriviti alla **newsletter**,  
oppure segui la nostra pagina **Facebook** (@edizionistoriaeletteratura)











---

Finito di stampare nel novembre 2019  
da LegoDigit s.r.l.

---

