



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

INDIRIZZO: Unico

CICLO: XXVII

LA PENNA INTERPRETE DELLA CETRA.

I SALMI IN VOLGARE E LA TRADIZIONE DELLA POESIA SPIRITUALE ITALIANA
NEL CINQUECENTO

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Franco Tomasi

Dottorando: Ester Pietrobon

יומם יצוה יהוה חסדו ובלילה שירה עמי תפלה לאל חי:

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 Tehillim, 42:9)

Indice

1. INTRODUZIONE	1
2. I MODI DELLA RISCrittURA: METRI E FORME DELLE VERSIFICAZIONI DI <i>SALMI</i>	15
2.1. I metri narrativi: la terza rima, l'ottava, l'endecasillabo sciolto	20
2.1.1. La terza rima e il modello dantesco	21
2.1.1.1. I <i>Sette salmi penitenziali</i> dello Pseudo-Dante	21
2.1.1.2. La prima tradizione fiorentina: i <i>Salmi</i> di Girolamo Benivieni e di Luigi Alamanni	34
2.1.1.3. Ricodificare il petrarchismo: l'antologia di Francesco Turchi e le parafrasi di Gabriel Fiamma	52
2.1.1.4. Il <i>Sacro libro de' Salmi</i> di Rinaldo Corso	63
2.1.1.5. Sullo scorcio del secolo: le traduzioni di Del Bene, Agostini e Pascali	68
2.1.2. L'ottava rima	76
2.1.2.1. Una riscrittura anonima di fine Quattrocento	76
2.1.2.2. Salmi in forma di sermone: le ottave di Vitale Vitali sulle prediche di Franceschino Visdomini	80
2.1.2.3. Le riscritture in ottave "narrative" del secondo Cinquecento: Ringhieri, i <i>Salmi</i> del Giardinetto, Ancarani, Cesari, Scipione di Manzano, Castaldini	84
2.1.2.4. L'ottava come metro lirico: Fiamma e Pascali	107
2.1.3. L'endecasillabo sciolto	111
2.1.3.1. Usi dello sciolto: Turchi, Fiamma, Benedetti, Buelli, Pascali	111
2.1.3.2. Fra terza rima e versi sciolti: gli esperimenti metrici di Fiamma e Varchi	123
2.2. I metri lirici	127
2.2.1. La canzone antica	131
2.2.1.1. Le <i>Canzoni sopra i Salmi</i> di Minturno	131
2.2.1.2. La canzone nei <i>Salmi</i> di Arnigio, Fiamma, Vecchi e Pascali	141
2.2.1.3. Le due <i>Canzoni</i> per la fine della pestilenza veneziana di Giorgio Colonna	162
2.2.2. Altri metri: la sestina lirica e la ballata	168
2.2.3. La canzone-ode	179

2.2.3.1. Le libere riscritture dei <i>Salmi</i> di Bernardo Tasso e di Bartolomeo Arnigio	179
2.2.3.2. Altre riscritture in canzone-ode: Battiferri, Gonzaga, Cattaneo, Fiamma, Badoer	195
2.2.3.3. La canzone-ode nei <i>Salmi</i> di Benedetto Varchi	217
2.2.4. Il sonetto: i casi di Fiamma, Pascali, Grillo e Francesco Bembo.....	222
3. <u>LA POETICA DAVIDICA: RISCRIVERE I <i>SALMI</i> TRA POESIA E DEVOZIONE</u>	237
3.1. Dalla parte dell'autore	249
3.1.1. L'approccio autoriale al Testo: traduzione, parafrasi o "ri-creazione" poetica?.....	249
3.1.2. L'oggetto della riscrittura.....	259
3.1.2.1. Versioni metriche del <i>Libro dei Salmi</i>	259
3.1.2.2. Versioni metriche e libere riscritture dei <i>Sette salmi penitenziali</i>	262
3.1.2.3. Altre riscritture di salmi	266
3.2. Il libro salmodico	268
3.2.1. Strutture di matrice devozionale	271
3.2.1.1. Libri di salmi a struttura semplice.....	272
3.2.1.2. Libri di salmi con appendici devote.....	280
3.2.1.3. Prosimetri.....	288
3.2.2. Strutture di derivazione lirica	304
3.2.2.1. Salmi come sezione di libri lirici	305
3.2.2.2. Canzonieri spirituali bipartiti	308
3.2.2.3. "Laglime"	325
3.3. Dalla parte del pubblico: lettori e dedicatari	330
A. <u>TAVOLE SINOTTICHE</u>	339
B. <u>BIBLIOGRAFIA</u>	391
C. <u>INDICE DEI MANOSCRITTI</u>	417

1 Introduzione

Il rapporto tra Bibbia e letteratura volgare è oggi al centro di una viva riscoperta che, a partire da anni recenti, sta mirando a restituire, in un quadro via via più sfaccettato e chiaroscurale, i contorni di un terreno d'indagine non facile per ampiezza e complessità. Molte sono, infatti, le questioni e le competenze coinvolte, soprattutto nello studio di un secolo denso di eventi e rivolgimenti epocali come il Cinquecento. Parole quali «Riforma» e «Controriforma», «eretici» e «Inquisizione» rappresentano solo alcuni dei nodi fondamentali che hanno segnato la formazione di una spiritualità e di una coscienza europea moderne, su cui gli storici, prima ancora degli studiosi di letteratura, si sono soffermati in una costante ridefinizione di termini e problemi: basti ricordare le pionieristiche ricerche di Delio Cantimori, fissate nel suo primo, robusto volume *Eretici italiani del Cinquecento* (1939), o gli studi sulla Riforma di Lucien Febvre (*Martin Lutero*, 1949; *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, 1966) e Roland Bainton (*La riforma protestante*, 1958; *La lotta per la libertà religiosa*, 1963), ma pure, solo per citare alcuni tra i contributi più prossimi, gli studi fondanti di Massimo Firpo (*Il problema della tolleranza religiosa nell'età moderna. Dalla Riforma protestante a Locke*, 1978; *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, 1993; *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, 1997) e di Adriano Prosperi (*Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, 2001; *L'inquisizione romana: letture e ricerche*, 2003), insieme ai libri di Gigliola Fragnito *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura, 1471-1605* (1997) e *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna* (2005), questi ultimi orientati ad analisi particolarmente vicine al campo di nostro interesse. Non sarà vano, quindi, ricordare che proprio ad un convegno di storici sul Concilio e la «Riforma tridentina», svoltosi a Trento nel settembre 1963, Carlo Dionisotti tracciò un «bilancio letterario» nitido e articolato richiamando in una trama fitta di intersezioni le principali tendenze linguistiche, intellettuali e spirituali attive nella letteratura di età conciliare: tra di esse, non ultima compare la produzione lirica sacra, riassunta – al pari della scrittura femminile – nel nome di Vittoria Colonna. *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento* (1967) si pone così come un contributo attento alla dimensione letteraria senza entrare nel merito delle questioni storiche, nel tentativo di ricostruire quel complesso di «vocazioni» e «professioni» intersecantesi con le attività politiche e religiose, ma da esse distinte. Nella

stessa decade, l'interesse per la letteratura religiosa porta un intellettuale cattolico come Giovanni Fallani ad allestire la *Letteratura religiosa italiana* (1963), un'opera antologica volta a rileggere l'intera storia della produzione volgare – da Francesco d'Assisi a predicatori del Tre- e Quattrocento quali Iacopo Passavanti, Bernardino da Siena e Giovanni Dominici, passando per Michelangelo Buonarroti e Vittoria Colonna fino a Niccolò Tommaseo e Giuseppe De Luca – in una prospettiva per molti aspetti inedita. Di *Letteratura religiosa dal Due al Novecento* (1967) scrive anche, con un taglio critico più definito in direzione della letteratura mistica e ascetica, uno studioso come Giovanni Getto: il saggio sull'epoca tridentina, pubblicato per la prima volta in versione integrale in una silloge che comprende tutto l'arco della letteratura nazionale, risale tuttavia al 1947 ed era già apparso in forma ridotta nel 1948 nel primo volume dei «Quaderni di Belfagor» dedicato ad ospitare i *Contributi alla Storia del Concilio di Trento e della Controriforma*: uno studio pionieristico, dunque, inteso a sfatare i pregiudizi positivisticici di un De Sanctis o le preclusioni erudite di un Tiraboschi per riguadagnare a un interesse preminentemente letterario scrittori lasciati in ombra, ma giudicati senz'altro importanti per comprendere almeno «qualche zona della poesia e della prosa della Controriforma» in relazione ad autori più noti come Tasso o i barocchi (GETTO 1967: 162). Oltre ai saggi e ai volumi di carattere monografico, la riflessione su queste tematiche assume una forma plurale e continuata con la fondazione di due periodici: l'*Archivio italiano per la storia della pietà* (1951), voluto da Giuseppe De Luca per esplorare in un'ottica nuova la dimensione della «pietà», ovvero di «quello stato, e quello solo della vita dell'uomo quando egli ha presente in sé, per consuetudine di amore, Iddio» (DE LUCA 1962: 7), e la *Rivista di storia e letteratura religiosa* (1965), fondata da un gruppo di storici e critici letterari tra cui Franco Bolgiani, Giovanni Getto, Sergio Lupi e Michele Pellegrino. Un'attenzione più specifica per il nesso tra testo biblico e letteratura colta dimostrerà quindi, alla fine degli anni Ottanta, Giovanni Pozzi con il saggio *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, edito dapprima in *Studi petrarcheschi* (1989) e quindi ripubblicato nel volume *Alternatim* (1996): la proposta di un esame dell'opera di Petrarca alla luce delle fonti scritturali e patristiche apre a una diversa, consapevole indagine sul ruolo svolto dalla Bibbia nell'architesto della lirica italiana, negli anni in cui la stessa concezione critica del *Canzoniere* come sistema di macrotesto acquistava un contributo decisivo da parte di Marco Santagata. L'interesse per la dimensione concettuale e materiale del libro aveva già portato, nel vicino 1987, alla realizzazione di due miscellanee intese l'una alla ricostruzione del

carattere del libro di poesia nell'età della stampa (*Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Amedeo Quondam e Marco Santagata) e l'altra all'analisi del ruolo svolto da libri e testi devoti nei «rapporti tra la cultura italiana e la crisi religiosa del '500» (*Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*); all'interno di quest'ultima, compare un saggio di Andrea Del Col intitolato *Appunti per una indagine sulle traduzioni in volgare della Bibbia nel Cinquecento italiano*, il cui oggetto è costituito da un nodo cruciale per la ricezione e la diffusione del testo biblico quale è la traduzione. Sulla medesima linea dell'intervento di Del Col si pone, con ben altra ampiezza ed esaustività, il duplice volume di Edoardo Barbieri *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento: storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600* (1992): accanto a una trattazione saggistica rivolta a testi come la *Bibbia vulgarizzata* di Nicolò Malerbi e la *Bibbia* di Antonio Brucioli e a un catalogo commentato delle edizioni bibliche volgari considerate, è proposto un repertorio iconografico di frontespizi e incisioni. Il versante editoriale della produzione religiosa è stato esplorato quindi da Ugo Rozzo, in una ricostruzione sintetica ma di sicura efficacia per la capacità di far emergere l'intreccio fra circolazione delle idee e censura attraverso la prospettiva tipografica, nelle *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia (1465-1600)* (1993); una sintesi altrettanto significativa, realizzata solo in tempi recenti come una sorta di lessico enciclopedico, è *Il libro religioso* (2002), curato dallo stesso Rozzo e da Rudj Gorjan. Un analogo interesse tassonomico e documentario ha sostenuto anche, sempre negli anni Duemila, ricerche orientate alla descrizione delle biblioteche monastiche, al fine di perfezionare attraverso dati catalografici la valutazione dell'effettiva incidenza della censura ecclesiastica: oltre al volume miscelaneo *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento* (2002) curato da Edoardo Barbieri e Danilo Zardin – del quale segnaliamo il contributo dello stesso Barbieri sul libro spirituale (*Fra tradizione e cambiamento: note sul libro spirituale del XVI secolo*) e quello di Roberto Rusconi *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice. Problemi e prospettive di una ricerca* –, risultano notevoli per la sistematicità e l'estensione degli esiti raggiunti il volume *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice* (2006), a cura di Rosa Maria Borraccini e Roberto Rusconi, e soprattutto la banca dati on-line *Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI* (Progetto RICI – Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice) coordinata da Roberto Rusconi, relativa al patrimonio librario di 31 ordini maschili come si ricava dalle

liste acquisite dalla *Congregatio Indicis* dopo la pubblicazione dell'Indice clementino (codd. Vaticani Latini 11266-11326) e consultabile all'indirizzo <http://rici.vatlib.it>. Nell'ambito degli studi letterari propriamente detti, alcune tra le proposte più rilevanti per un esame della produzione a sfondo spirituale che superasse, almeno in parte, la dicotomia tra letteratura colta e popolare, mostrando al contempo un interesse specifico per la dimensione lirica, sono venute da tre volumi miscelanei curati da Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, pubblicati dall'editore Il Mulino nella «Collana di studi della Fondazione Michele Pellegrino»: *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento* (2003), in cui si leggono alcuni interventi sulla predicazione (Federica Zantonio, Ginetta Auzzas), l'epistolografia di Girolamo da Siena (Silvia Serventi) e i libri di preghiera (Giorgio Forni) accanto ad un contributo su Petrarca epistolografo (Maria Cecilia Bertolani) e uno sulle *Rime spirituali* e le versioni metriche dei *Salmi* di Gabriel Fiamma (Clara Leri); *Rime sacre dal Petrarca al Tasso* (2007), aperto dal contributo petrarchesco di Maria Cecilia Bertolani e sviluppato attorno a temi quali le laudi di Caterina Vigri (Silvia Serventi), la poesia spirituale di Vittoria Colonna (Giorgio Forni), di Giovanni Guidiccioni (Angelo Alberto Piatti) e di Giovanni Agostino Caccia (Luisella Giachino) per giungere all'analisi della canzone tassiana «Alma inferma dolente» (Francesco Ferretti) fino al contributo sui tre libri di *Rime spirituali* dell'Anonimo della Speranza (Ginetta Auzzas); *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento* (2009), nel quale trovano posto autori come il poeta lepantino Ferrante Carafa (Claudio Gigante) e il monaco benedettino Angelo Grillo (Francesco Ferretti), ma anche quadri di genere e di ambiente rivolti alla lirica lacrimosa (Angelo Alberto Piatti), alla tradizione dei florilegi fiorentini di primo Seicento in onore di Francesco d'Assisi (Giorgio Forni) e al circolo barberiniano (Giovanni Baffetti), fino alle «rime sacre in forma di salmi» di Loreto Mattei (Clara Leri). Una mappatura sistematica della poesia spirituale e religiosa, di particolare significato anche in relazione al presente lavoro, è stata condotta invece da Amedeo Quondam nel saggio *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa* (2005), nel tentativo di definire in un primo assetto critico e documentario un settore chiave, benché in gran parte trascurato, della lirica cinquecentesca. Al tema specifico delle traduzioni metriche dei *Salmi*, relativamente a un periodo successivo a quello di nostro interesse, si è rivolta quindi Clara Leri con il saggio monografico «*Il sublime dell'ebraica poesia*». *Bibbia e letteratura nel Settecento italiano* (2008) e la raccolta di studi «*La voce dello Spiro*». *Salmi in Italia tra Cinquecento e Settecento* (2011), preceduti dal volume *Sull'arpa a dieci corde. Traduzioni letterarie dei Salmi, 1641-1780*

(1994). Attento al rapporto tra componente biblica e letteratura religiosa è ancora il volume *Sotto il cielo delle scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)* (2009), curato da Carlo Delcorno e Giovanni Baffetti, di cui ricordiamo almeno il saggio di Silvia Serventi su *I Salmi nel laudario di Bianco da Siena*, l'intervento di Francesco Ferretti sull'intertestualità biblica nella *Gerusalemme Liberata* di Tasso e quello di Giorgio Forni sulle *Lecture bibliche in Vittoria Colonna*. Di rilievo appare ancora la silloge critica riunita da Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento* (2009), che ospita, tra gli altri, contributi significativi sul petrarchismo cristiano di Antonio Minturno (Francesca D'Alessandro) e sulla poetica delle *Rime spirituali* di Gabriel Fiamma (Paolo Zaja). In anni estremamente recenti, si sono aggiunti contributi a carattere monografico su singoli autori e opere quali l'edizione dei *Sette salmi penitenziali con alcuni sonetti spirituali* di Laura Battiferri a cura di Enrico Maria Guidi (2005), il volume di Francesco Ferretti *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi* (2012) e la riedizione anastatica, con saggio introduttivo, della *Parafrasi sopra Salmi. Libro Primo* di Gabriel Fiamma conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nel volume di Cristina Ubaldini *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R.I.IV.447)* (2012). Un panorama più vasto è considerato, per contro, dal libro di Rita Librandi *La letteratura religiosa* (2012), concentrato sul problema linguistico del volgare nella produzione sacra dalle origini all'età contemporanea. Opera dal carattere enciclopedico, meritoria per lo sforzo di ricostruire un quadro molteplice e variegato per l'arco cronologico, gli autori e i generi considerati, è quindi la serie diretta da Pietro Gibellini *La Bibbia nella letteratura italiana* (2009-2013), arrivata oggi al quinto volume (in realtà quarto edito) *Dal Medioevo al Rinascimento*. Oltre alla recentissima raccolta *Scrivere di sacro* (2014) di Maria Luisa Doglio, ricordiamo infine il progetto informatico *Bibbia e poesia. Testi biblici e di ascendenza biblica tra Quattro e Cinquecento*, diretto da Rosanna Alhaique Pettinelli, che propone una preziosa banca dati mirata a raccogliere e recensire i testi delle traduzioni poetiche della Bibbia e di testi poetici di derivazione biblica compresi tra i secoli XV e XVI (URL: <http://www.bibbiaepoesia.it>).

Prendendo le mosse da un quadro così articolato, nel quale lavori critici di ampio respiro si alternano ad approfondimenti di aspetti e figure peculiari con particolare riguardo alla sfera colta della letteratura, si è imposta la necessità, soprattutto sulla scorta del saggio di Quondam (QUONDAM 2005), di scegliere un oggetto di studio che permettesse di sollevare lo sguardo ad una quota abbastanza elevata per uscire dal microcosmo del singolo

autore, ma sufficientemente bassa per consentire un esame il più possibile esaustivo di un *corpus* di testi definito in cui ricomporre la distinzione latente tra letteratura colta e popolare rivolgendo un'attenzione uniforme ad ogni prodotto letterario. L'indagine di una tradizione specifica come quella dei volgarizzamenti poetici dei *Salmi* nel Cinquecento italiano ha permesso così di riunire ed esaminare in una prospettiva unitaria un complesso di testi tutt'altro che omogeneo, superando la parcellizzazione inevitabile in contributi enciclopedici e miscelanei, per tracciare linee interpretative valide sia per quegli oggetti iscrivibili in una sfera letteraria colta, sia per quelli appartenenti a una dimensione popolare. L'obiettivo è stato quindi creare una rete ermeneutica che, nel proporre una serie di attraversamenti tematici vari e mirati, giungesse ad assegnare una posizione precisa ad ogni testo sulla base di fattori formali, storici e culturali. La scelta delle riscritture di salmi in versi si giustifica con il carattere peculiare di questo filone, in cui convergono le principali istanze della spiritualità cinquecentesca, animata dall'aspirazione ad un contatto rinnovato con il testo biblico ma pure incanalata dalle alterne vicende della censura ecclesiastica, e dell'arte poetica, in riferimento agli sviluppi del dibattito post-bembiano che vede affermarsi, soprattutto dalla metà del secolo, una ricerca e una sperimentazione crescenti volte a ricodificare l'archetipo lirico volgare secondo il modello, più o meno mediato da fonti classiche e liturgiche, del poeta-cantore David. Nel definire il *corpus* effettivo, si sono privilegiate – ancora seguendo Quondam – le edizioni a stampa, sia per ragioni legate alla finitezza dei testi e alla loro circolazione, sia per motivi di economia di cui era doveroso tener conto in un lavoro di prima ricostruzione sistematica; tra le opere manoscritte, si sono inclusi due casi esemplari per la qualità della riscrittura e il calibro degli autori quali *Il Sacro libro de' Salmi* di Rinaldo Corso (per cui ci siamo avvalsi dei codd. mss. Vat. Lat. 6889 e Barb. Lat. 3774 conservati presso la Biblioteca Vaticana) e i *Salmi* di Benedetto Varchi (consultati dai codd. mss. II IX 41 e Filze Rinuccini 15 della Biblioteca Nazionale di Firenze). L'arco cronologico considerato coincide, anche se non perfettamente, con il secolo XVI: i testi più antichi sono infatti incunaboli – il primo dei quali risale al 1471 –, mentre l'ultima *princeps* presa in esame è datata 1596, in corrispondenza (significativa ma forse fortuita) dell'emanazione del terzo Indice. I confini geografici della tradizione corrispondono, di fatto, a quelli della penisola italiana, con una sola eccezione per la Ginevra di Calvino dove il fuoriuscito messinese Giulio Cesare Pascali compone e pubblica i *Sacri Salmi di Davide* (1592): l'opera si presenta come un salterio di ispirazione calvinista,

ma risulta fortemente ancorata al retroterra culturale italiano sia per la formazione dell'autore sia per le caratteristiche formali della riscrittura. Assai diversi per modelli ed aree di influenza, e come tali esterni al perimetro di nostro interesse, risultano invece i volgarizzamenti metrici in lingua italiana di tradizione franco-svizzera quali i *Sessanta salmi di David* pubblicati a Ginevra da Giovanni Battista Piemontese (1560) e i *Settantacinque salmi di David tradotti in lingua volgare italiana e accomodati al canto dei francesi* di François Perrot (Ginevra, 1581). Il criterio fondamentale che ha guidato le nostre analisi è stato, in una ricerca di massima neutralità nei confronti di un materiale dalla fattura eterogenea e con destinazioni editoriali assai differenti, la centralità del testo: da qui, è derivata la scelta di assumere come filo rosso il concetto di “riscrittura”, nozione di primaria importanza nel Cinquecento – soprattutto italiano, dove la pratica imitativa ha prodotto esiti di straordinaria varietà – come ricordato da Renzo Bragantini (BRAGANTINI 2010: 11-12) e da Michel Plaisance (MAZZACURATI PLAISANCE 1987: 13), quale chiave sia delle operazioni di traduzione devota, sia delle reinterpretazioni liriche di stampo artistico. Le declinazioni in cui si attua l'esercizio di riscrittura sono state quindi descritte e indicate mediante termini specifici come “traduzione”, “parafrasi” e “ri-creazione”, in accordo con l'uso degli autori cinquecenteschi. La lingua italiana e la veste metrica dei componimenti hanno rappresentato inoltre due elementi caratterizzanti, e discriminanti rispetto all'insieme ben più esteso delle riscritture dei *Salmi* che comprende anche volgarizzamenti in prosa e versioni poetiche in latino, secondo i quali orientare le indagini: il volgare, maneggiato da versificatori anonimi di scarsa perizia nonché da intellettuali e accademici di chiara fama, rappresenta la cifra di un desiderio di accostarsi al testo biblico in forme dirette e rinnovate, intese a rendere più agevole ed edificante l'esercizio della preghiera quotidiana grazie alla possibilità di una migliore comprensione del testo o, in una prospettiva prevalentemente colta, ad assumere la materia biblica come uno strumento per rivisitare in chiave sapienziale i modi della poesia tradizionale; l'abito metrico costituisce a sua volta un tratto marcato che, nel toccare quasi tutte le principali tipologie delle forme italiane, esprime in ogni caso una coscienza estetica – da un grado minimo nelle versioni popolari a un livello massimo in alcuni rifacimenti lirici – che non andrà disgiunta dalle istanze spirituali, ma dovrà essere relazionata ad esse, e che si presenta, con più o meno consapevolezza nei singoli autori, come un'attualizzazione del carattere poetico dei *Salmi* biblici.

Abbiamo ritenuto opportuno iniziare con una ricostruzione dettagliata delle singole tradizioni formali attive nel *corpus* di nostro interesse. La classificazione metrica ha permesso così di individuare delle correnti specifiche – alcune di grande fortuna lungo tutto il secolo (emblematica la terza rima), altre riprese in segmenti limitati di tempo (ad esempio il sonetto) – offrendo una modalità di sistemazione solida e insieme aperta ad accogliere riflessioni stilistiche in senso ampio, rivolte non solo alla conformazione metrica del testo, ma anche, in stretto rapporto ad essa, alla resa del testo fonte (in genere la *Vulgata*, più di rado la Bibbia ebraica) e alla presenza di relazioni intertestuali con le fonti letterarie italiane. Questo triplice approccio è valso a definire, in una lettura diretta soprattutto alle componenti microtestuali, il carattere peculiare di ogni riscrittura in relazione al quadro delle principali tradizioni interne alla poesia narrativa e lirica italiana – terza rima, ottava rima, endecasillabo sciolto; canzone, sestina lirica, ballata, canzone-ode, sonetto –, senza trascurare l'aspetto prioritario della riscrittura, ovvero quello della restituzione del testo di partenza in base a processi interpretativi che portano l'autore a ricodificare il dettato biblico nei versi italiani amplificandolo in funzione espressiva, ma pure introducendo concetti o richiami esterni alla fonte, i più frequenti dei quali sono riletture neotestamentarie e ascetiche, al pari di riusi di opere letterarie come – per citare solo le maggiori – il *Canzoniere* di Francesco Petrarca e la *Commedia* dantesca. Dopo un'introduzione volta a richiamare, seppure in breve, la distanza concettuale che separa l'articolazione ritmico-prosodica del *Tanaq* (la Bibbia ebraica) e la versione in prosa della *Vulgata* dal sistema formale italiano (nel quale agiscono, com'è noto, modelli di metri romanzi e metri classici), abbiamo proposto una distinzione di fondo, non rigida, tra forme ad uso narrativo e forme ad uso lirico. Nel primo gruppo rientrano tre tipologie: terza rima, ottava rima e versi sciolti. La terza rima, legata per ragioni genetiche al modello dantesco e per motivi di cultura all'ambiente fiorentino (*in primis* gli Orti Oricellari di Girolamo Benivieni e Luigi Alamanni, poi l'Accademia Fiorentina di Pietro Orsilago e Benedetto Varchi), si dimostra il metro più vitale e costante a partire dalla grande fortuna editoriale di fine Quattrocento-inizio Cinquecento dei *Sette salmi* erroneamente attribuiti a Dante Alighieri fino alla versione dei *Salmi penitenziali* di Agostino Agostini (1595): accanto ai già ricordati accademici fiorentini e al poeta veronese, la terzina incatenata fu scelta da un autore di rilievo come Rinaldo Corso e rimodulata in singolari esperimenti formali da Gabriel Fiamma e, soprattutto, da Benedetto Varchi. I *Salmi* di quest'ultimo rappresentano, anzi, il caso di maggior interesse

stilistico dell'intera tradizione per il conio di schemi del tutto inediti che trasformano il modulo strofico della terzina (ricordato in versione archetipica da pochi componimenti in terza rima) secondo le suggestioni di matrice classica dello sciolto (versi non rimati, se non con rime interne in posizione mobile) e della canzone-ode (strofe brevi di endecasillabi e settenari con schema rimico e profilo regolari). Di altrettanto successo, ma ripresa solo dalla metà degli anni Cinquanta in chiave colta dopo la fortuna della versione anonima dei *Penitenziali* di fine Quattro-inizio Cinquecento, è quindi l'ottava rima. L'impiego della forma rivela una connotazione duplice che la pone, in modo forse più evidente rispetto ad altri metri, sul crinale degli usi narrativo e lirico: se infatti riscritture come l'originale trasposizione metrica delle prediche sui *Sette Salmi* di Franceschino Visdomini ad opera di Vitale Vitali o *Le lagrime della penitenza di David* – quasi un poemetto – di Scipione di Manzano rispondono con chiarezza alle logiche della poesia discorsiva, le stanze inserite nei salteri-canzonieri di Gabriel Fiamma e Giulio Cesare Pascali virano, innanzitutto per il contesto, verso la dimensione lirica. Ben più limitato è invece l'uso dello sciolto, circoscritto ad appena un trentennio (1568-1592) e a sei autori: la forma, la più vicina alla prosa per l'assenza di rime, è adottata in operazioni traduttorie particolarmente attente alla fedeltà della resa come quella di Francesco Turchi, ma è scelta anche per riprodurre il «verso heroico» dei *Salmi* dall'inquisitore di Novara Domenico Buelli o è applicata, ancora in contesti sperimentali, da Fiamma e da Varchi. Di poco minore per quantità, ma di pari se non maggior rilevanza per il valore e la molteplicità degli esiti raggiunti, appare quindi la produzione in metri lirici. La canzone, forma sublime per eccellenza, subisce la ripresa più significativa, anche da un punto di vista teorico, da parte di Antonio Minturno nelle *Canzoni sopra i salmi* (1561) e sarà adottata fino agli anni Novanta in riscritture dei *Sette salmi* (Arnigio, Vecchi) e all'interno di salteri-canzonieri polimetrici (Fiamma, Pascali); degno di nota è ancora una volta il trattamento innovativo attuato da Fiamma, il quale realizza, nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo* (post 1562), una gradualità di schemi che vanno dalla canzone alla canzone-ode toccando stadi intermedi tra le due forme. Assai ridotto è invece l'impiego della sestina lirica e della ballata: la sestina, metro di non facile gestione in sede traduttoria, ricorre solo in un salmo della ricordata *Parafrasi poetica sopra Salmi* e, quale metro di eccezionale valenza *gravis*, nella trasposizione del salmo più lungo e solenne (119) nei *Sacri Salmi di Davide* di Pascali; a quest'ultimo si devono quindi gli unici due esempi di versioni in ballata, insieme alla creazione di alcuni schemi ritornellati originali che ibridano

elementi della ballata con altre forme quali la terzina incatenata “minore” e il distico. Grande successo a partire dai *Salmi* di Bernardo Tasso (1560) ha invece la canzone-ode, genere di punta dello sperimentalismo lirico del secondo Cinquecento, interpretata in prevalenza da accademici raffinati come Varchi, Laura Battiferri, Arnigio e Fiamma. Praticato da quattro autori, soprattutto negli anni Novanta, è infine il sonetto: accanto alla corona di tre sonetti presente nella *Parafrasi poetica* di Fiamma, ai pochi esempi nei *Salmi* di Pascali e ai *Sette sonetti penitentiali* di Francesco Bembo (1596), il caso di maggior interesse è rappresentato senza dubbio dalle *Lagrima del penitente* di Angelo Grillo (prima edizione parziale 1589, prima edizione autorizzata 1594), animate da una piacevolezza e un’ingegnosità che guardano con decisione al secolo venturo.

Dopo aver completato una prima ricostruzione stilistica, ci siamo addentrati in un’analisi più complessa che potesse rendere conto in modo sistematico della fisionomia e della coerenza interna della tradizione in esame. La forte eterogeneità di versificazioni volgari assai difformi per consapevolezza artistica, per oggetto e modalità di riscrittura, per destinazione editoriale ha richiesto l’individuazione di tipologie tassonomiche flessibili, utili a tracciare un quadro critico dalle linee il più possibile nitide, benché intrinsecamente problematico. Ancora una volta, assumendo come criterio fondante la centralità del testo, siamo pervenuti a una classificazione primaria analoga a quella proposta da Hans Robert Jauss nel definire «la storia letteraria [...] come processo a cui prendono parte tre istanze: l’autore, l’opera e il pubblico» (JAUSS 1988: 135). Abbiamo così cercato di ricostruire in chiave sinergica la prospettiva dell’autore, le caratteristiche del libro di salmi in versi e la prospettiva del pubblico per giungere alla definizione di una più ampia «poetica davidica» incardinata sulle istanze di «poesia» e «devozione» che raccogliesse, in forza di una imprescindibile eteronimia, opere rispondenti in gradi molto diversi a ragioni poetiche e devozionali. In seguito a una riflessione preliminare sul ruolo di “poesia” e “preghiera” nei *Salmi* ebraici e nella ricezione cinquecentesca, il primo aspetto esaminato è stato dunque l’approccio autoriale, indagato da un punto di vista metodologico e in base alla scelta dell’oggetto di riscrittura. Le modalità di trasposizione e rifacimento del testo biblico sono state descritte secondo le categorie di «traduzione», «parafrasi» e «tri-creazione» poetica, in linea con le teorie traduttorie allora vigenti – in particolare, il principio gerolamiano di ascendenza classica «non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu» (*Ep. ad Pam.* LVII, 5) – e con le indicazioni terminologiche e concettuali fornite da autori e curatori in

zone liminari quali titoli, prefatorie e postfazioni. La polarità tra ruolo traspositivo e ruolo creativo propria dell'autore moderno si concreta dunque in tre modulazioni della riscrittura dettate da una diversa priorità assegnata al testo di partenza e al testo di arrivo: se l'interesse per il testo fonte risulta nel complesso maggioritario con una prevalenza netta delle "traduzioni", l'aspirazione a ricreare il dettato biblico in composizioni in gran parte autonome per invenzione e *dispositio* si esprime in riscritture come i *Salmi* di Bernardo Tasso o nel filone delle "lacrime"; rari sono invece gli episodi di "parafrasi", genere bifronte attento al versante esegetico e quindi al punto di giuntura fra fonte e resa italiana, nel quale si distingue per la qualità della riflessione e degli esiti raggiunti Gabriel Fiamma. La scelta del *corpus* di riferimento costituisce un altro elemento utile per comprendere la posizione degli autori di fronte al testo. Più che a fattori di tipo confessionale, che rimangono quasi sempre sullo sfondo in operazioni implicate con la sfera devota, ma esenti (tranne in casi specifici come quello di Pascali) da aperte connotazioni di fede, l'elezione di un preciso oggetto da trasporre o rimodellare è dovuta principalmente a motivazioni dettate dalla capacità e dall'ambizione dell'autore, dalla sua formazione o, ancora, da contingenze di ordine storico-politico: mentre il *Libro dei Salmi* sarà preferito in genere dagli umanisti e da poeti di talento come Fiamma, Minturno e Varchi i quali, al di là dei singoli intenti, dimostrano comunque una consapevolezza e un coraggio non comuni nell'affrontare un'impresa tanto onerosa, il Settenario penitenziale è di gran lunga il più diffuso non solo per la sua estrema popolarità in quanto testo di devozione quotidiana, ma pure per l'effettiva brevità della sequenza, che poteva risultare agevole anche per i poeti meno esperti; influenzate da occasioni contingenti sono invece sillogi come i *Salmi* di Bernardo Del Bene, che raccolgono i testi salvati dalla dispersione seguita alle vicende persecutorie del vescovo, o le composizioni celebrative per eventi di eccezionale rilievo quali la vittoria cristiana di Lepanto e la fine dell'epidemia di peste a Venezia nel 1577. Il luogo di definizione per eccellenza della «poetica davidica» è tuttavia il risultato materiale e concettuale dell'attività riscrittoria, ovvero il libro poetico di salmi. Fulcro di convergenza dei due orizzonti – di autore e lettori –, costruzione letteraria e *itinerarium mentis* verso la purificazione e il contatto con Dio, ma anche prodotto editoriale coinvolto nelle battaglie censorie, il libro salmodico è un oggetto decisamente complesso, nel quale convivono in un intreccio indissolubile le ragioni profonde di una spiritualità attenta alla dimensione interiore e le istanze di un'arte poetica, soprattutto lirica, che raggiunge un apice di

maturità. Questa doppia anima trova un'espressione formale proprio nella struttura del libro, intesa non solo come macrotesto lirico, bensì come il complesso di tutti gli elementi testuali e paratestuali (GENETTE 1989: 3-16) dotati di rilevanza comunicativa, tra cui risultano di particolare interesse, laddove presenti, gli apparati iconografici e devoti. In base al prevalere dell'uno o dell'altro elemento, abbiamo distinto alcune tipologie di libro derivate da modelli devozionali ed altre legate a modelli di matrice laica. Fra le strutture di tipo devozionale rientrano i libri di salmi a conformazione "semplice", molteplici per oggetto di riscrittura (*Libro dei Salmi*, *Salmi penitenziali*, altri salmi) ma accomunati dal carattere autosufficiente della versione salmodica; i libri di salmi con appendici devote, formate da sezioni innologiche in versi o di rime sacre, nonché da apparati devozionali di vario genere; i prosimetri, ovvero libri in cui versi e prosa di dialogo o di commento si completano formando una successione progressiva, improntata al principio monastico della *ruminatio* e sbilanciata spesso, dal punto di vista gerarchico, in favore delle sezioni in prosa. La forma del libro subisce interpretazioni svariate, per cui in una stessa categoria versioni popolari come i *Sette salmi* dello Pseudo-Dante o del *Giardinetto* si trovano al fianco di riscritture umanistiche quali i salteri di Ringhieri e di Varchi, mentre opere di impronta liturgica e devota (i *Salmi* di Corso, le riscritture omiletiche di Vitali) si avvicinano a testi di spiccato interesse letterario (le *Parafrasi* di Fiamma): nel segno della poliedricità di intenti e di generi (tra cui compaiono anche il dialogo e la predica), è tuttavia sensato rintracciare la persistenza di elementi strutturali comuni che permettono di acquisire una visione più profonda dell'autentica natura dei testi e gettano luce, per armonia o per contrasto, sulla complessità della ricezione. Le strutture di derivazione poetica includono quindi, in una scansione consequenziale per l'evoluzione concettuale sottesa e per la successione cronologica, le sezioni di salmi comprese in raccolte poetiche più ampie; i canzonieri spirituali bipartiti in una sezione traduttoria di salmi e una sezione originale di rime spirituali; le "lacrime", ossia riscritture liriche legate al filone posttridentino inaugurato da Luigi Tansillo e imperniate sull'elemento lacrimoso. La compresenza di ragioni spirituali e poetiche emerge in modo esemplare nell'antologia giolitina *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [...]*. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali, vescovi e altre persone ecclesiastiche curata da Francesco Turchi (1568), la quale si presenta come un tentativo di canonizzare la recente tradizione lirica di stampo salmodico coniugando in un medesimo libro il "miele" delle riscritture liriche d'arte e delle rime sacre con l'"utile" delle preghiere e delle litanie

penitenziali. Come ultimo anello della catena (*not least*, ma inserito in una circolarità ermeneutica) interviene quindi il pubblico dei lettori. La doppia accezione di lettori esemplari – i destinatari di dediche – e di lettori reali rappresenta solo una delle possibili direttrici di analisi valide a delineare un ritratto per molti aspetti sfuggente, poiché definibile solo in parte sulla base di dati testuali e fondato per il resto su elementi extra-testuali di non sempre facile determinazione. In conformità con il carattere quanto mai vario di tali prodotti editoriali, le tipologie di fruitori cui erano rivolti i volgarizzamenti di salmi oscillano dal popolo incolto a membri della classe notarile e di famiglie nobili esperti di latino, dai “semplici” alle donne, dai religiosi ai laici. Avvalendoci di ricostruzioni storiche e documentarie oltre che delle indicazioni fornite dalla forma dei libri e dai testi di apparato, abbiamo potuto individuare delle categorie generali e tra loro comunicanti come le fasce popolari, le comunità cittadine e nazionali (i veneziani liberati dalla peste, i cristiani europei redenti a Lepanto), gli uomini di chiesa (tra cui molti dedicatari), le monache e le donne, gli accademici e i lettori colti, cui erano destinate le riscritture più impegnate sul versante dell’*ars*. La pluralità di scopi e competenze legata a ciascuna tipologia evidenzia la portata assai vasta di un fenomeno al contempo spirituale e letterario che risponde a richieste vive e urgenti non solo tra i cultori delle lettere, ma anche tra ampi strati della popolazione, sia alfabetizzata o semi-alfabetizzata, sia analfabeta nel caso di pratiche di lettura ad alta voce. La fitta intersezione tra istanze poetiche e devote che si riconosce, al pari di quanto accade per autori e raccolte, in chi rappresentava l’approdo del processo di scrittura e di produzione editoriale, conferma dunque la necessità effettiva in sede critica di considerare il fenomeno nella sua globalità, individuando punti di contatto e di divergenza utili a restituire in un quadro unitario l’intreccio inscindibile di letteratura e fede.

Nel corso del lavoro, 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 di 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 (BHS 1990; VULGATA 2007) – ci siamo avvalsi della *Bibbia concordata* a cura della Società Biblica di Ravenna (CONCORDATA 1982). Conformi alla medesima edizione sono le sigle impiegate nei riferimenti ai libri biblici:

Ap = Apocalisse
Cl = Lettera ai Colossesi
1-2 Cor = Lettere ai Corinzi
Dn = Daniele
Es = Esodo
Gn = Genesi
Gr = Geremia
Gv = Giovanni
1 Gv = Prima lettera di Giovanni
Is = Isaia
Lc = Luca
Lm = Lamentazioni
Mc = Marco
Mt = Matteo
Pr = Proverbi
1 Pt = Prima lettera di Pietro
Sl = Salmi
2 Sm = Secondo libro di Samuele
Tb = Tobia

2 I modi della riscrittura: metri e forme delle versificazioni di *Salmi*

Le implicazioni stilistiche della riscrittura, e specialmente della riscrittura in versi, costituiscono un oggetto di indagine articolato che presuppone da parte dell'autore una riflessione fondamentale, anche se non sempre del tutto consapevole, sui codici di partenza e di arrivo – siano essi linguistici, metrici o formali – il cui esito si concreta in una peculiare riformulazione del dettato testuale. Il caso delle riscritture salmodiche presenta alla base una notevole complessità dovuta all'azione di un intreccio di modelli diversi – a cominciare dalla Bibbia, letta e tradotta dalla versione latina o, in rari casi, dall'originale ebraico, fino ai testi lirici di tradizione italiana, il cui archetipo è rappresentato dal *Canzoniere* di Francesco Petrarca o, in maniera più specifica per il filone spirituale, dalla versione “moralizzata” dei *Rerum vulgarium fragmenta* costituita dal *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero, e dalle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna – i quali sono a loro volta portatori di concezioni assai differenti della stessa nozione di “poesia”.

Il rapporto tra Bibbia e poesia è stato efficacemente descritto attraverso una «griglia semiotico-pragmatica» da Claudio Mésoniat, il quale si è interrogato sull'opportunità del «recupero dell'ontologia piena del segno» e «del rapporto tra testo e ciò che non è testuale», rifacendosi alla lezione di linguisti anglosassoni come Austin, Grice, Sperber e Wilson, «per mettere a fuoco l'originalità del testo biblico, e quindi per ricentrare la questione del suo rapporto con la testualità umana». Egli individua tre «specificità» comunicative della Scrittura: 1. «il mittente [...] è autore, prima che della *narratio*, del *narratum* (o referente)»; 2. «il referente, il *narratum* risulta essere una concatenazione di avvenimenti, una storia (un dramma) in cui il senso della totalità degli avvenimenti (e di ognuno di essi) è *uno* fra gli avvenimenti stessi, secondo una struttura che ha due momenti: promessa e compimento»; 3. «il referente è *il rapporto stesso tra mittente e destinatario*», ovvero «è la storia della salvezza, dove il mittente-Padre salva il destinatario-uomo inviando il Figlio»: in altre parole, quando un uomo si riconosce «destinatario» del messaggio biblico contribuisce già solo con la sua esistenza «al completamento del referente del testo biblico», che risulta così aperto e perennemente *in fieri*. Con questa premessa, l'autore è in grado di affermare che «il testo poetico di cui è mittente e autore l'uomo è sempre una messa a tema del destino, della salvezza, e quindi, consapevole o inconsapevole, è messa a tema di quel rapporto che della

Bibbia costituisce il referente». Si giunge dunque alla conclusione che «il destinatario [...], in qualsiasi momento dell'epoca cristiana, è partecipe della creazione del *narratum*, del referente del testo biblico», in quanto egli «attraverso l'atto di fede, e grazie allo Spirito, riconosce nell'uomo Cristo e nel suo corpo ecclesiale la presenza di Dio e intraprende, affidandovisi, la trasformazione della propria vita». La poesia cristiana non si pone dunque in contrasto con il Testo sacro, ma ne costituirebbe anzi un «prolungamento» o, ancor meglio, un complemento (MÉSONIAT 2001: 10-14).

Qualora si considerino le caratteristiche concrete di tale atto poetico e si valuti la riscrittura nella sua qualità di esercizio di trasposizione che prevede da un lato un'indiscussa esigenza di fedeltà al testo e dall'altro la volontà di rinnovarlo in una creazione originale, si comprende come anche il dato formale risenta non meno di quello contenutistico di una riflessione e di una ricerca volte a riplasmare, piuttosto che a traslare semplicemente la lettera biblica nel passaggio da una lingua (e da una lingua letteraria) all'altra¹.

Il Re David è definito nel secondo libro di Samuele *ne'im z'emirôt Israel*², «celebrato salmista d'Israele» (2 Sm 23:1), e come tale era stato considerato col tempo unico autore del *Libro dei Salmi* e autentico padre fondatore della lirica occidentale. La differenza dei codici letterari semitico ed europeo è però tale da non consentire una sovrapposizione esatta tra di essi e, quindi, di individuare un rapporto di derivazione l'uno dall'altro. Nell'ebraico biblico, infatti, la categoria di "lirica" non esiste. La distinzione tra prosa e poesia è addirittura priva di senso perché, come illustra Henri Meschonnic, i veri e unici strumenti di organizzazione del discorso, sia dal punto di vista formale che del significato, sono i *te'amim*³, gli accenti

¹ Cfr. a tale proposito STELLA 2001a: 42-45: «Il problema è se sia o sia stato produttivo trasporre un linguaggio, quello della Bibbia, a cui è già consustanziale la funzione poetica – disponibile in quanto tale a un'inesauribile riscrittura – in un linguaggio, coem quello dell'epica occidentale da Omero a Péguy, la cui poeticità si concentra sugli elementi narrativi da una parte, ritmico-musicali dall'altra. [...] Io credo che l'intuizione di Auerbach sull'esegesi che diventa nella cultura cristiana un "metodo generale di concepire la realtà", intuizione approfondita indipendentemente anche da Claudio Leonardi, trovi nella poesia – medievale e poi barocca – una realizzazione rivoluzionaria nell'affidare al rapporto esegetico una funzione analoga a quella della similitudine nella poesia classica e al simbolo nella poesia moderna: l'incontro fra piani diversi della realtà o della storia, l'interscambio fra codici differenti, la refigurazione – nei termini di Ricoeur – di un senso inedito dei legami fra i fatti i tempi e le cose, e fra tutto questo e i lettori passati e presenti. Non si tratta solo dell'equiparazione romantica fra poesia polisemica e rivelazione progressiva, ma di conversione dei processi semiotici o interpretativi in forme poetiche (metafore semiologiche, gerarchie esegetiche delle immagini, parallelismi metrici, riorganizzazioni narrative, metamorfosi figurali)».

² La traslitterazione dall'ebraico è stata condotta secondo lo standard ISO 259 (cfr. OSIMO 2004: 174).

³ Cfr. la voce **דַּעַת** in BROWN 2000: 380-381; in particolare, risulta interessante per il nostro discorso l'accezione figurata di «discernimento».

melodici che dettano il ritmo della cantillazione durante la lettura rituale del *Tanaq* (MESCHONNIC 1999: 429):

Les textes de la Bible, il y a lieu, ici particulièrement, de le dire et redire, sont marqués d'une accentuation qui est inséparablement une cantillation, une rythmique et une organization du sens. Ce sont les *te'anim* [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 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.

Una definizione più esaustiva dei *te'amim* è data da James L. Kugel nel saggio dedicato alla poetica biblica e alla teoria del parallelismo (KUGEL 1981: 111):

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).

La prevalenza di questo peculiare fattore ritmico rende il dettato ebraico del tutto irriducibile a letture stilistiche che risentano anche lontanamente dei criteri metrici occidentali. Per questo motivo anche l'ipotesi del parallelismo, che individua nella ricorsività di una breve forma-sentenza bipartita il carattere proprio del verso biblico, si è dimostrato un *discrimen* inadatto a separare i cantici – componenti “poetici” in senso proprio – da altre tipologie testuali “non poetiche” come i discorsi, i proverbi, le lamentazioni o le preghiere, nelle quali si riscontrano analoghe regolarità strutturali. Risulta evidente che questa interpretazione finisce per ricadere nell'errore di una prospettiva dicotomica incongruente con la natura del testo. Si legga ancora Kugel (KUGEL 1981: 70):

This is as much as to say that the regularity perceivable in some parts of the Bible ought not automatically to be identified as poetic. For in using this term, biblical critics have unconsciously assumed something about the Bible (and, more recently, about parallelism) that, on inspection, will simply not hold true. There is in the Bible no regularizing of a consistency comparable to those familiar to us from Western poetics. Parallelism, or even seconding, is slightly

less than consistent: it is a frequent, but not infallibly present (or absent) form or heightening adaptable to a wide variety of genres. The equation parallelism = poetry has led critics both to overlook parallelism in “unpoetic” places – in laws, cultic procedures, and so forth, and especially in *single lines* that come to punctuate, emphasize, or sum up less formally organized discourse; and, on the other hand, to attribute to biblical parallelism a consistency it lacks⁴.

L’opposizione tra senso e forma, con il conseguente dilemma per il traduttore fra una resa *verbum e verbo* o *sensum de sensu*, secondo le parole di San Girolamo (*Ep. ad Pam.* LVII, 5), è nata con la prima versione greca della Bibbia, la quale ha comportato un significativo mutamento di codice per cui la ritmica cantillante di matrice orale è stata sostituita con una scissione tra «esprit» e «lettre» che non ammette autentiche possibilità di conciliazione (MESCHONNIC 1999: 436-437):

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 sens et la forme, l’esprit et la lettre. Où n’a été gardé que l’esprit.

La soluzione adottata dai traduttori occidentali e sancita dall’autore della *Vulgata* è stata dunque quella di salvaguardare il senso, sacrificando però inevitabilmente la portata della ritmica originaria per semplificarla in un più ristretto concetto di «poesia» (MESCHONNIC 1999: 438):

le primat du rythme dans la Bible est tel qu’il rend dénuée de sens l’opposition que nous connaissons entre prose et poésie. Il ne fait donc pas une réduction à de la «poésie». Notion d’ailleurs étrangère à l’anthropologie biblique.

La persuasione che la Bibbia fosse scritta in metri paragonabili a quelli della classicità greco-latina risale a Filone di Alessandria ed è stata accolta da padri della Chiesa come Agostino i quali, pur confessando la propria ignoranza in materia, si affidavano all’opinione concorde dei pochi conoscitori della lingua ebraica per confermare che lo stile biblico si poteva spiegare secondo i precetti della retorica antica (KUGEL 1981: 162-163). È interessante notare che di pari passo all’ellenizzazione formale del *Tanaq* si andava affermando una pratica esegetica anch’essa di origine greca – l’allegoresi – che

⁴ Sul rapporto tra poesia e prosa cfr. il cap. 2 *Poetry and Prose*, alle pp. 59-95.

analogamente a quanto avveniva per le opere degli autori classici riconosceva nel Testo ebraico l'esistenza di tropi e figure da sciogliere attraverso gli strumenti retorici⁵.

La versione gerolamiana che fungerà da supporto alla maggior parte delle versificazioni italiane dei *Salmi* è però una traduzione in prosa e come tale riduce, per così dire, a un grado zero la questione della forma poetica. Le uniche pietre di paragone per quanti, nel corso del Cinquecento, vorranno cimentarsi in un volgarizzamento metrico restavano dunque le opere degli altri rimatori italiani: non solo il già ricordato Petrarca, il cui legame con la tradizione penitenziale è segnato inequivocabilmente dai *Sette salmi* latini da lui composti e recitati ogni sera ai Vespri⁶, ma anche, soprattutto per l'area toscana, Dante, cui era stata attribuita erroneamente una versione dei *Sette salmi* in terza rima composta nel tardo Quattrocento.

Ad uno sguardo complessivo, il *corpus* delle riscritture metriche di Salmi cinquecentesche si dimostra assai variegato nella scelta dei metri: al suo interno, sono infatti rappresentate le principali tradizioni formali della poesia italiana, che si possono suddividere in due categorie generali, una di carattere narrativo e l'altra di carattere lirico. Al primo gruppo appartengono la terza rima, l'ottava e l'endecasillabo sciolto, legati tradizionalmente al genere della narrazione poetica; nel secondo si iscrivono invece le forme praticate in ambito lirico come la canzone, la canzone-ode, la sestina, la ballata e il sonetto. Questa suddivisione non è da intendersi però in modo rigido, poiché non mancano i casi in cui le forme cosiddette "narrative" rivestono una valenza lirica: si pensi all'uso di terzine, ottave e sciolti in autentici salteri-canzonieri come la *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro Primo* di Gabriel Fiamma o i *Sacri salmi di Davide* di Giulio Cesare Pascali; ma pure agli esperimenti, unici in questo panorama e non semplici da inquadrare, di Benedetto Varchi, che nelle sue traduzioni liriche realizza un incrocio inedito di modelli formali innestando su una matrice ternaria derivata dalla terza rima elementi tipici dello sciolto e della canzone-ode. Nei paragrafi seguenti ci proponiamo di ricostruire le modalità stilistiche di queste riscritture, orientando le nostre analisi secondo tre filoni di base: innanzitutto,

⁵ La ricezione di tale prospettiva risulta evidente nelle riflessioni teoriche di alcuni versificatori di *Salmi* come il predicatore veneziano Gabriel Fiamma, nelle cui *Annotationi* alle parafrasi salmodiche si legge che «difficilmente si potrebbero spiegar l'eccellenze di questo poema [il Salterio], il quale è tutto metafore, tutto traslati, tutto ornamenti» (FIAMMA 2012: 152), e l'inquisitore di Novara Domenico Buelli, che afferma nel suo *Proemio ai Sette salmi penitentiali* di aver imitato «i vestigi, et le pedate del Profeta: il quale (come sanno i dotti) scrisse tutto il Salterio in versi elegantissimi, et molto artificiosi» (BUELLI 1572: b1r).

⁶ Cfr. le due edizioni di Roberto Gigliucci (GIGLIUCCI 1997) e di Claudio Bellinati (BELLINATI 2004).

considereremo il rapporto dei volgarizzamenti con la fonte biblica, evidenziando in particolare gli interventi mirati a chiarire, amplificare o riplasmare il testo biblico; quindi, ci soffermeremo su eventuali intersezioni con le fonti volgari, utili a precisare la relazione dei testi con la tradizione letteraria italiana; infine, rileveremo l'azione di eventuali interpretazioni dottrinali che possono aver influenzato la riformulazione del dettato biblico, come le riletture ascetiche e neotestamentarie.

2.1 I metri narrativi: la terza rima, l'ottava, l'endecasillabo sciolto

Le forme adottate con più frequenza per la versificazione dei *Salmi* sono, com'è logico aspettarsi, quelle caratterizzate da un'ampiezza versale maggiore, garantita dall'uso esclusivo dell'endecasillabo, e da una buona duttilità dello schema, indispensabile per fronteggiare l'esigenza di redigere testi di lunghezza diversa. Si tratta di metri perlopiù estranei all'universo lirico, consacrati alla tradizione della poesia narrativa da modelli illustri quali la *Commedia* dantesca e l'*Orlando Furioso* o, al contrario, oggetto di recenti sperimentazioni: da un lato, la terza rima è il primo metro non lirico a entrare nel canone della letteratura colta e, come tale, esercita una vasta influenza sulle versioni quattrocentesche a partire dai *Salmi penitenziali* attribuiti all'Alighieri; dall'altro, l'ottava rima ha una doppia valenza, umile e dotta, poiché appare legata inizialmente a generi tipici della devozione popolare come la lauda drammatica (e in questa veste sarà adottata per un'altra versione dei *Sette salmi* di tardo Quattrocento) per assurgere quindi allo *status* più nobile di "verso eroico" in seguito all'esperienza di Ludovico Ariosto (si ricordi, ad esempio, il titolo della riscrittura di Agostino Cesari, *Li sette salmi penitenziali di David in verso eroico*); infine, l'endecasillabo sciolto costituisce una cifra innovativa che, se in alcuni casi permette di rendere il dettato in una forma più limpida per favorire una migliore comprensione del testo da parte del fedele – come accade nella traduzione di Francesco Turchi⁷ – indica altrove una precisa volontà di esplorare nuove possibilità formali sulla scorta degli esperimenti di Luigi Alamanni e di Annibal Caro – si pensi, tra gli altri, a Gabriel Fiamma e Domenico Buelli.

⁷ Cfr. § 2.1.3.1, pp. 112-113.

2.1.1 La terza rima e il modello dantesco

2.1.1.1 I *Sette salmi penitenziali* dello Pseudo-Dante

Un primo giudizio sulla possibilità di tradurre degnamente i *Salmi* ebraici era stato espresso da Dante nel primo capitolo del *Convivio* (I VII 14-15):

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno⁸.

L'*asperitas* del testo davidico nella versione latina è stigmatizzata come il risultato di un'indebita «transmutazione», di un'operazione traduttoria discutibile sul piano ontologico prima ancora che letterario, in quanto motivo di rottura del delicato equilibrio tra lettera e senso che costituisce l'essenza stessa della poesia. Il «legame musaico» può essere inteso come la musica creata dalla catena metrica del verso e dagli artifici retorici, o meglio ancora, riprendendo l'interpretazione di Alessandro Niccoli⁹, come la particolare testura fonosemantica che garantisce al testo originale una «dolcezza di musica e d'armonia» inarrivabili per qualsiasi trasposizione in una lingua diversa. Sembra così di poter individuare un punto di tangenza tra l'argomento dantesco e la trattazione di Meschonnic nell'idea che l'unità di senso e forma determinata da un elemento melodico originario – sia esso il ritmo dei *te'amim* o la ritmica dei metri occidentali conosciuta da Dante – è un valore che si perde senza rimedio nel momento in cui il traduttore, in questo caso “traditore”, si trova costretto a imboccare il sentiero del “senso” abbandonando forzatamente quello della “lettera”. La *dulcedo* acquista dunque un significato pregnante equiparabile a una

⁸ La citazione è tratta dall'edizione Ricciardi a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis (ALIGHIERI 1995b: 47-49).

⁹ Cfr. NICCOLI 1971. Dopo aver ricordato le altre interpretazioni del termine, quella di Busnelli come «poetico» e quella di Mengaldo come «musicale», «secondo un uso positivamente benché raramente documentato sia in latino che in italiano antico», il critico avanza l'ipotesi di attribuire «un valore nel medesimo tempo più pregnante e meno definito di quello tradizionale o dell'altro proposto dal Mengaldo, un significato cioè in pari misura allusivo all'ispirazione poetica e alla melodia musicale, proprio per esser l'una e l'altra ugualmente e inscindibilmente opera delle Muse». Egli apporta come prove testuali i seguenti passi: *Cv* II XIII 23, *VE* II VIII 5 e, infine, *Cv* IV IV 4 («arte musaica»).

dichiarazione di poetica che sancisce l'indissolubilità del nodo primigenio del testo e condanna in modo reciso la traduzione come processo.

La voce di David è quindi *dulcis* agli occhi dell'Alighieri, contrariamente a quanto sosterrà Petrarca nella *Epistula familiaris* X IV¹⁰. Dante considera il secondo Re d'Israele autore a tutti gli effetti del Salterio, «cantor de lo Spirito Santo»¹¹ (*Par.* XX 38) ispirato al pari di Mosè e profeta per eccellenza (PENNA 1973: 1079). L'«umile salmista» (*Purg.* X 65) effigiato sull'avorio della cornice purgatoriale in atto di danzare davanti all'Arca del patto è «più e men che re», sminuito di fronte agli uomini per questo gesto ma grande davanti a Dio per la sua umiltà, virtù di cui egli è emblema insieme a Maria e all'imperatore Traiano¹². Appare quasi superfluo aggiungere che l'esaltazione della qualità morale non implica qui alcuna valutazione letteraria dell'opera di David in senso *humilis*. Egli è definito a un tempo «il salmista della speranza [...] e quello della penitenza» (TRUIJEN 1970), come si legge in due luoghi del *Paradiso*:

Da molte stelle mi vien questa luce;
ma quei la distillò nel mio cor pria
che fu sommo cantor del sommo duce.

“Sperino in te”, ne la sua tœodia
dice, “color che sanno il nome tuo” (*Par.* XXV 70-74);

[...] al cantor che per doglia
del fallo disse “*Miserere mei*” (*Par.* XXXII 11-12).

Il primo passo presenta ai vv. 73-74 una traduzione di *Sl* 9:10 ed è l'unico caso della *Commedia* in cui Dante cita direttamente un verso della Scrittura in italiano, volgendolo dal latino di proprio pugno (PENNA 1973: 1079). Nel secondo passo è da notare invece il rimando al celeberrimo *incipit* del Salmo 51, composto dopo l'adulterio con Bath-sceba e considerato l'apice della scrittura di pentimento di David, il quale è indicato ancora una volta come luminoso esempio di umiltà.

Il volgarizzamento dei *Sette salmi penitenziali* in terza rima tramandato sotto il nome dell'Alighieri da numerosi manoscritti e incunaboli (AURIGEMMA 1976), e ripubblicato

¹⁰ Cfr. § 2.2, pp. 128-129.

¹¹ Nel citare la *Commedia*, abbiamo seguito il testo fissato da Giorgio Petrocchi (ALIGHIERI 1967-1968).

¹² Cfr. ALIGHIERI 1994: 301-302. Sulla figura di David «umile salmista» e per il suo valore di modello per Dante poeta e personaggio nella *Commedia*, cfr. LEDDA 2015.

come tale da Francesco Saverio Quadrio nel 1752 sulla base di una stampa veneziana conservata alla Biblioteca Queriniana di Brescia (con tutta probabilità l'attuale codice B.VI.8.m2, edito nel 1474) si dimostra però assai lontano dai presupposti danteschi. Lo stile dimesso, «elegiaco» che l'abate valtellinese riconduce alla materia penitenziale, definendolo «a' Dolenti dicevole, e a' Miseri» (QUADRIO 1752: 5) con un riferimento alla teoria dei tre stili enunciata in *De vulgari eloquentia* II IV 5-6 («Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere»¹³), non trova riscontro nell'opera dantesca, *in primis* nella *Commedia* e in particolare nel *Paradiso*, dove l'umiltà di cuore del Salmista si esprime in componimenti sublimi che fanno di lui il «sommo cantor del sommo duce» e rivelano una solennità che li avvicina alla sfera della *gravitas* per contenuto e contesto¹⁴. Il canto di lode – la «teodia» – e il lamento del peccatore pentito sono entrambi parte della Parola ispirata, entrambi nobili poiché provenienti da Dio e a Lui diretti dal profeta, che nel suo abbassamento si innalza a celebrare il Creatore nei più alti cieli del Paradiso. La citazione diretta della *Vulgata* «Miserere mei» e il neologismo colto «teodia» si collocano dunque su un medesimo piano *gravis*, escludendo ogni caratterizzazione in senso “elegiaco” del canto di David. La stessa scelta operata da Dante di riportare i *Salmi* quasi esclusivamente in latino, soprattutto nel *Purgatorio*, e di evitare spesso lo scivoloso cimento della traduzione preferendo alludere ai versetti biblici sembrerebbe confermare questa tendenza¹⁵. È importante notare, inoltre, la mancanza di un vero e proprio intento di “ri-creazione” della lettera biblica sia nella *Commedia* sia nel *Convivio*, nel quale le citazioni in volgare sono parte della trama esegetica e non sono ascrivibili con assoluta certezza all'Alighieri, che avrebbe potuto anche servirsi di versioni altrui (PENNA 1973: 1079).

Il titolo dell'incunabolo veneziano edito dal Quadrio – *Li sete salmi penitenciali che fece Dante stando in pena* – presenta la versione pseudo-dantesca come un autentico rifacimento del testo davidico per mano del poeta penitente e non come una semplice trasposizione. L'abate dedica un intero paragrafo della sua *Introduzione* a questo problema: egli afferma che Dante maneggiava con tale padronanza le rime italiane e possedeva una tale profondità di

¹³ Il testo del *De vulgari eloquentia* è citato secondo l'edizione Ricciardi curata da Pier Vincenzo Mengaldo (ALIGHIERI 1996).

¹⁴ Come ricorda Giuseppe Ledda, infatti, «proprio grazie a questa umiltà David e Dante possono divenire, in quanto poeti della speranza e ispirati da Dio, autori rispettivamente di una “teodia” e di un “poema sacro”» (LEDDA 2015: 246).

¹⁵ Un elenco esaustivo di citazioni e allusioni dei *Salmi* in Dante si trova, oltre che in MOORE 1969, nel più recente LUND MEAD IANNUCCI 2012.

giudizio da poter rendere fedelmente l'originale senza rimanere obbligato entro i limiti di una traduzione alla lettera. La rubrica quattrocentesca deriverebbe dunque dalla falsa opinione secondo cui l'autore si sarebbe allontanato di proposito dalla *Vulgata* per dar vita a un'opera autonoma: l'editore decide così di corredare il volgarizzamento con il testo latino a fronte, affinché il lettore possa assicurarsi del contrario.

La terza cosa è, che Dante fu ognor Uomo d'intelletto libero: onde si gloriava, al riferire di Pietro suo figliuolo, che non mai nè le parole, nè le rime lo avevano fatto dir cosa, ch'egli non avesse voluto dire [...]. Per questo suo libero genio per tanto in questa sua Traduzione non volle egli servilmente alle parole del Testo attenersi, nè questo, o quell'altro Interprete nella spiegazione seguire: ma coll'alta sua mente piena di sapere, e di lumi, internandosi egli nel fondo de' sentimenti Davidici, questi, quali egli giudicò al suo parere, che fossero, venne egli in questo suo Volgarizzamento accomodando alla Italiana Poesia. Ciò è stata cagione, che alcuni, non ravvisando in esso quella conformità col Testo Latino, che al primo aspetto sembra nel vero mancargli, abbiano il medesimo Volgarizzamento creduto opera di pianta ideata da Dante. E di qui è per avventura, che nella Copia stampata, qui sopra detta, vi fu falsamente posto in fronte il seguente titolo: *Li sette Salmi Penitenziali, che fece Dante stando in pena*. Ma se sieno essi una semplice Versione, e quale essi sieno, e con qual fondo fatta, il vedrà il Leggitore medesimo da se stesso: al qual effetto ho io voluto qui a bello studio opporvi di rincontro il Testo Latino della *Volgata* (pp. 6-7).

Il Quadrio, come si è già accennato, non discute la paternità dantesca, ma sostiene con fermezza che chiunque sia «versato nell'altre sue Poesie, senza pur essere prevenuto, che questa fosse sua versione, non potrebbe a men di non dire: *Questo è lavoro di Dante*» (p. 6). Tale giudizio sarà ampiamente condiviso fino all'Ottocento, anche se non mancheranno illustri dissensi come quello di Foscolo, il quale nel *Discorso sul testo del poema di Dante* (1824-25) definirà una «congettura» l'idea «ch'ei [Dante] pentito de' suoi peccati si traducesse tutto il Salterio» (FOSCOLO 1825: 420-424). Senza la pretesa di esaurire in poche righe la questione, ci limiteremo ad esaminare alcuni dati formali che contribuiscono a smentire piuttosto che a confermare l'ipotesi dell'appartenenza a Dante.

Il motivo principale dell'attribuzione va ricercato, com'è evidente, nel metro adottato: la terzina incatenata può aver suggerito *a posteriori* l'assegnazione all'Alighieri o può essere stata scelta di proposito dall'autore allo scopo di facilitarla. Un'analisi attenta del volgarizzamento rivela l'inconsistenza dell'interpretazione di Quadrio, tanto che il presunto stile elegiaco – umile sì, ma pur sempre di un'*humilitas* letteraria – va ridefinito nel segno di

una prolissità diffusa molto distante dal carattere autentico delle rime dantesche¹⁶. La ridondanza si manifesta sia a livello strutturale, nel rapporto tra i versetti latini e i relativi endecasillabi italiani, sia a livello lessicale, nelle scelte traduttorie di singoli termini o locuzioni. Il volgarizzatore fa corrispondere ad ogni versetto della *Vulgata* una o più terzine, dimostrando uno schematismo che non giova all'incisività del dettato, ma che lo costringe a "colmare gli spazi" con dittologie sinonimiche o perifrasi non richieste da autentiche necessità espressive. Si considerino, ad esempio, le due terzine in apertura del Salmo 6, che traducono il versetto latino «Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me»:

Signor, non mi riprender con furore,
e non voler correggermi con ira,
ma con dolcezza e con perfetto amore.

Io son ben certo, che ragion ti tira
ad esser giusto contr' a' peccatori,
ma pur benigno sei a chi sospira (vv. 1-6, p. 155)¹⁷.

I primi due endecasillabi traducono con buona aderenza il latino mantenendo i termini «furore» ed «ira», entrambi parole-rima, e rispettando la struttura bipartita del versetto («Domine [...] neque [...]). L'avversativa «ma» introduce quindi l'*amplificatio*, che si estende per ben quattro versi ed occupa uno spazio due volte maggiore rispetto alla traduzione vera e propria. Il v. 3, bipartito anch'esso, oppone per contrasto le qualità positive di una riprensione più mite auspicata dal supplice: la «dolcezza» e il «perfetto amore» che sorpassano la collera divina e scaturiscono dalla somma bontà di Dio. La seconda stanza, chiaramente esegetica, spiega, ancora in una struttura oppositiva, che i sospiri della penitenza rendono Dio «benigno» verso il peccatore e permettono di evitare il castigo giusto (secondo «ragion»), aprendo la strada al perdono.

Un altro caso notevole di *amplificatio* è costituito dalla quinta terzina, che riscrive il latino «et anima mea turbata est valde et tu Domine usquequo»:

E per lo cargo grande e grave e grosso,

¹⁶ Cfr. AURIGEMMA 1976 e DI ZENZO 1984: 173.

¹⁷ Il testo proposto, in questa e nelle citazioni successive, è quello dell'edizione Rizzoli 1952 (ALIGHIERI 1952). Un'edizione critica dei *Salmi* pseudo-danteschi è tuttora in preparazione a cura di Linda Spinazzè, che ringrazio per avermi anticipato i primi risultati del suo lavoro.

L'anima mia è tanto conturbata,
che senza lo tuo aiuto io più non posso (vv. 13-15, p. 155).

Il v. 13 è un inserto esplicativo che attribuisce il forte turbamento dell'anima penitente («turbata est valde») al pesante carico delle sue colpe. Il *tricolon* sinonimico «grande e grave e grosso» – dove «grave» aggiunge una sfumatura diversa, sottolineando il “peso” del peccato – tenta di riprodurre mediante un fonosimbolismo elementare la mole e la pesantezza delle iniquità: l'allitterazione del nesso *gr-* a inizio parola sembra imitare la celebre *iunctura* di *Inf.* VI 10 «grandine grossa», ma la convenzionalità dei termini scelti e l'uso del polisindeto contribuiscono a rendere l'effetto finale piuttosto goffo e privo di efficacia. La fonte latina è banalizzata ulteriormente dalla mancata resa dell'interrogativa «*usquequo*», carica di espressività drammatica, la quale è sostituita da una semplice dichiarativa in cui l'attenzione si sposta dall'angosciosa incertezza temporale (“fino a quando?”) alla pacata consapevolezza della necessità impellente del soccorso divino («senza lo tuo aiuto io più non posso»). La consuetudine di attenuare il tono interrogativo in assertivo si può notare anche nel Salmo 129:3 «*si iniquitates observabis Domine Domine quis sustinebit*», trasposto nella seguente terzina:

Ben so, che se tu guardi alle peccata
ed alla quotidiana iniquitate,
giammai persona non sarà salvata (vv. 7-9, p. 168).

L'interrogativa è trasformata in un'affermazione perentoria, quasi un'ammonizione che, a differenza del caso precedente, mantiene la veemenza iniziale grazie alla negazione rafforzata «giammai» e alla tragica chiusa «non sarà salvata».

Un'altra figura di accrescimento utilizzata con frequenza dall'autore è l'*annominatio*. Ne troviamo un esempio al v. 28 del Salmo 6, dove il penitente prega Dio affinché «discarghi il cargo» che lo opprime, e ancora al v. 5 del Salmo 143, che si sviluppa interamente sulla paronomasia trimembre «del tuo giudizio giusto giudicare». Si noti come il versificatore applichi con una certa ingenuità i meccanismi di amplificazione ai campi semantici fondamentali del lessico penitenziale (il carico dei peccati, la giustizia e la severità di Dio) per evidenziare meglio questi concetti ed imprimerli nelle orecchie e nei cuori dei suoi lettori. Il risultato, però, è deludente dal punto di vista stilistico, in quanto le soluzioni

adottate non brillano per originalità e raffinatezza, ma appaiono orientate piuttosto verso un gusto popolareggiante in cerca di espressioni ad effetto.

Accade talvolta che il versificatore si soffermi su una parola o un'immagine e la interpreti accostandovi digressioni estranee all'originale, le quali possono essere ispirate all'opera di Dante oppure presentarsi come il frutto di una rielaborazione autonoma. Si veda a tale proposito la resa del Salmo 31:2 «*beatus homo cui non inputabit Dominus iniquitatem nec est in spiritu eius dolus*»:

Tutti beati ancòra son coloro,
che senza iniquità si troveranno
innanzi al trono del celeste coro.

E quei tutti beati ancor saranno,
ai quali Dio e gli angeli del cielo
alcun peccato non imputeranno (vv. 4-6, p. 157).

Il passaggio dal singolare «*beatus vir*» alla corallità universale del plurale «tutti beati» descrive quale sia la forza icastica esercitata dall'aggettivo *beatus* sulla mente del poeta, tale da rievocare nel suo complesso l'immaginario del *Paradiso*. L'iterazione del sintagma «tutti beati» all'inizio di ogni terzina, oltre a creare il consueto effetto di parallelismo, dà vita a due «quadretti» complementari che ritraggono la condizione di beatitudine eterna. Nel primo è abbozzato il giorno in cui i puri di cuore compariranno alla presenza di un non meglio definito «trono del celeste coro» – quasi certamente il trono di Dio – in occasione del Giudizio universale, quando sarà decretata l'unione definitiva delle anime salvate al consesso dei santi. L'espressione «celeste coro» non compare nella *Commedia*, ma può essere considerata un compendio, peraltro abbastanza sbiadito, delle suggestive descrizioni dantesche dei cori angelici. Segue quindi una seconda visione sovrapponibile alla precedente, in cui il tema del Giudizio si fa più esplicito grazie alla menzione *e contrario* di «Dio» e degli «angeli» come giudici del peccato. Questa scena non aggiunge nulla sul piano concettuale, ma ribadisce il già detto attraverso parallelismi e antitesi il cui solo esito è quello di aumentare il tasso di prolissità.

Diverso è il caso del Salmo 37:13 «*et inruebant quaerentes animam meam et investigantes mala mihi loquebantur insidias et dolos tota die meditabantur*», dove il termine latino *dolos* innova rispetto al testo della *Vulgata* introducendo l'immagine – tutto sommato ingenua e poco originale – del castello assediato:

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 dì d'entrar le porte (vv. 43-51, pp. 160-161).

La suggestione conduce lontano, fino a trasformare la nozione mentale dell'“inganno” in una corporea guerra d'assalto vagamente connessa con i racconti di gesta medievali.

L'*amplificatio* assume una diversa funzione strategica quando l'autore si trova a dover affrontare in modo diretto il tema della penitenza, come accade al versetto 5 del Salmo 31 «peccatum meum notum facio tibi et iniquitatem meam non abscondo»:

La penitenza mia è pigra e tarda;
ma nondimen, dicendo il mio peccato,
la mia parola non sarà bugiarda.

Ma sai, Signor, che t' ho manifestato
già l'ingiustizia mia, e 'l mio delitto
e lo mio errore non ti ho celato (vv. 28-33, pp. 157-158).

Il poeta introduce di proprio pugno il vocabolo «penitenza» e confessa come prima colpa la tardività di tale atto; quindi, egli rivendica la veridicità della sua confessione e prosegue nel ricordare a Dio il suo antico zelo. Sembra quasi che la sovrabbondanza di questi versi possa coinvolgere meglio il fedele durante la lettura per suscitare in lui un medesimo spirito di contrizione. Ancora più interessanti si rivelano le terzine che traspongono il versetto 7 «tu es protectio mea ab hoste custodies custodies me laus mea salvans circumdabis me», nelle quali si riscontra una particolare enfasi sul lessico della penitenza:

Io a te, Signor, ricorro lagrimando,
per la tentazion de' miei nimici,
che sempre mai mi van perseguitando.

O gloria dell'alme peccatrici,
che convertonsi a te per penitenza,
difendimi dai spiriti infelici.

Non consentir, Signor, che la potenza
degli avversari miei più mi consummi;

e smorza in me ogni concupiscenza (vv. 49-57, p. 158).

L'immagine di Dio quale rifugio sicuro per il peccatore che, al riparo dai suoi nemici, esulta di gioia, è sostituita da una supplica lacrimosa imperniata sui concetti del peccato e dell'espiazione: il «lagrimando» iniziale fa da preludio alla richiesta di protezione dalla «tentazione» e dalla «concupiscenza», mentre il termine «penitenza» è posto in risalto al centro della preghiera dopo la menzione delle «alme peccatrici» e prima dell'esortativo «difendimi».

Di particolare interesse risulta ancora l'*incipit* del Salmo 50, nel quale il versificatore riduce l'attacco «Miserere mei» in conclusione della prima terzina:

O Signor mio, o Padre di concordia,
io priego te per la tua gran pietate,
ti degni aver di me misericordia (vv. 1-3, p. 162).

L'esordio «O Signor mio» è analogo a quello dei Salmi 6 («Signor»), 38 («O tu», dove il pronome traduce il latino «Domine»), 102 («Signor») e 143 («Signore»), con la differenza che questi ultimi ricalcano fedelmente l'*ordo verborum* della *Vulgata*. Si potrebbe supporre che la considerevole modifica apportata in questa sede sia dovuta a una ricerca di uniformità negli *incipit* italiani della raccolta, o piuttosto alla volontà di rispettare la gerarchia tra Dio e il peccatore antepoendo nell'invocazione la persona del Signore a quella dell'io penitente (il «me» compare solo al v. 3). Il caso, però, appare tanto più anomalo se si considera, ad esempio, la stretta attinenza all'originale latino di un'altra riscrittura in terza rima tramandata dal codice manoscritto Urbinate Latino 687: «Miserere de me superno dio / como e la tua misericordia grande / cancelame lo iniquo fal mio. // Secondo che multiplica e se spande / L'effecto largo de le tuo mercede / ancora lava con le tue lavande // Le iniquita che dal cor mio procede / e mandame Signor del mio delicto / la mia iniquità per me se vede»¹⁸. Non si dimentichi che lo stesso Dante cita esclusivamente l'*incipit* latino in tre luoghi della *Commedia*: *Par.* XXXII 12 («*Miserere mei*»), *Purg.* V 24 («*Miserere*») e *Inf.* I 65, dove esso compare in una forma semivolgarizzata («*miserere di me*»). L'anomalia traduttoria del volgarizzamento può dunque essere addotta senza troppi dubbi come una prova significativa della non paternità dantesca.

¹⁸ Ringrazio Linda Spinazzè per la segnalazione del manoscritto.

La tendenza alla perifrasi e alla mancanza di concisione emerge ancora nella resa degli imperativi ai versetti 1-3 del medesimo salmo: le voci verbali suonano secche e precise in latino, ma sono diluite senza motivo apparente nella traduzione. I vari «miserere», «dele», «lava», «munda» sono stemperati in formule perifrastiche costruite attorno al verbo «prego», che ricorre anaforicamente nelle tre terzine iniziali: «Io prego [...] ti degni», «Priego [...] che tu da me discacci», «Io prego ancora, che mondo mi facci / [...] e che mi guardi». È possibile che l'autore abbia voluto appuntare l'attenzione sul soggetto penitente esplicitando il verbo di preghiera in funzione fatica: tuttavia, l'enfasi risulta poco efficace e sostanzialmente immotivata.

Un tocco di originalità compare invece rispetto alla lezione del Salmo 101:7 («*adsimilatus sum pellicano deserti factus sum quasi bubo solitudinum*»), dove la ben nota similitudine del pellicano e della nottola viene integrata con alcuni dettagli innovativi:

Simile fatto sono al pellicano,
 ch'essando bianco come il bianco giglio,
 dagli abitati lochi sta lontano.
 E sono assomigliato al vespertiglio,
 che solamente ne la notte vola,
 e 'l giorno giace con turbato giglio (vv. 16-21, pp. 164-165).

Il piumaggio bianco del pellicano è accostato al candore del giglio, fiore che è anche simbolo di Cristo, mentre il gufo solitario è descritto mentre tiene la palpebra abbassata durante il riposo diurno. La forma «vespertiglio», da intendersi nel senso di uccello notturno, è stata messa a confronto da Aldo Rossi con l'equivalente «vipistrello» usato da Dante in *Convivio* II IV 17 (ROSSI 1990: 44-45); ricordiamo per completezza che l'Alighieri traslò lo stesso vocabolo in «vipistrello» (*Inf.* XXXIV 49), traduzione destinata a godere di maggiore fortuna.

La decima e l'undicesima terzina dello stesso salmo si dimostrano invece interessanti dal punto di vista metrico per la presenza della catena rimica sdrucchiola *tenere* : *cenere* : *Venere*, un *unicum* in questa riscrittura:

E quei, che nel passato mi lodava
 con sua parole e con lusinghe tenere,
 di lor ciascuno contra me giurava.
 Per ch'io mangiava, come il pan, la cenere;

e il mio ber mescolava con il pianto,
per contrastar alla focosa Venere (vv. 28-33, p. 165).

La rima sdrucchiola non è uno stilema amato da Dante – Beltrami parla di «resistenza dantesca al verso sdrucchiolo» (BELTRAMI 1981: 45) –, ma è riconducibile con maggiore probabilità a una matrice poetica popolare: si ricordi, ad esempio, che il capitolo ternario sdrucchiolo era il metro preferito dai poeti bucolici senesi di secondo Quattrocento (BELTRAMI 2011: 112, 312). Il riferimento a Venere, inserito come una libera aggiunta, può fornire inoltre alcuni indizi sul «repertorio lirico del poeta»: Aldo Rossi cita in proposito due fonti classiche – Terenzio, *Eunuchus* 732 («Sine Cerere et Baccho friget Venus») e Virgilio, *Georgica* III 97 – oltre a due passi danteschi – *Conv.* II xv 14 e *Par.* VIII 1-3 (ROSSI 1990: 43).

Segnaliamo ancora il v. 71 dello stesso salmo, anch'esso inserito dall'autore, che si presenta come una sorta di apologia letteraria: «D'alcuni ingrati il mio parlar non stima». È facile intuire che l'autore abbia cercato di proteggersi dall'eventuale accusa di un'eccessiva libertà traduttoria. Di simile tenore metapoetico appare anche il richiamo al «dolce canto» del v. 87 («E gli serviran con dolce canto»), probabile memoria di *Par.* XXVII 3.

Citiamo quale ultimo caso di *amplificatio* la preghiera rivolta allo Spirito Santo nel Salmo 142:10-11 «spiritus tuus bonus deducet me in terra recta propter nomen tuum Domine vivificabis me in iustitia tua»:

deh fa, Signor, che la benignitade
del tuo spirito santo mi conduca
nel diritto cammin per tua bontade.

Se, come spero, tu sarai mio duca,
io so che viverò per sempre mai
dop'esta vita labile e caduca (vv. 52-57, p. 170).

Il procedimento è analogo a quanto visto in precedenza: l'intervento principale consiste nell'aggiunta della seconda terzina in cui il poeta esplicita l'interpretazione ultraterrena del latino «vivificabis», ricorrendo ai consueti stilemi del parallelismo e della dittologia sinonimica. Quest'ultima figura è presente in maniera sistematica anche nei versi successivi che concludono il salmo: «labile e caduca», «guai / e tribolazioni», «servi e schiavi», «crudi e gravi», sono solo alcuni esempi. È quasi superfluo sottolineare, infine, la suggestione

dantesca attiva in un'espressione come «diritto cammin», eco della «diritta via» di *Inf.* I 3, e nel termine «duca», attributo per eccellenza di Virgilio.

Dopo un'analisi dei metodi di amplificazione del testo, è utile effettuare una breve rassegna dei principali vocaboli assenti nell'opera di Dante o impiegati dall'autore in accezioni estranee al lessico dell'Alighieri. Per comodità di chi legge, abbiamo diviso i termini salmo per salmo, ordinandoli secondo la loro posizione nel testo. Laddove un vocabolo compaia più volte, ne abbiamo indicato le occorrenze nel luogo della prima attestazione.

Salmo 6 (I)

conturbato: l'aggettivo ricorre al v. 12 e quindi al v. 17, dove è declinato al femminile «conturbata»; esso è presente anche nei Salmi 38, v. 21 e 143, v. 20. È assente dal lessico dantesco, ma è usato nei componimenti di devozione popolare come la lauda: si trova attestato, ad esempio, in Iacopone da Todi (*Laude* 3 e 15).

presto presto: il sintagma ricorre al v. 17 e nel Salmo 143 al v. 35. L'uso dantesco non prevede l'accezione avverbiale di *presto*, ma solo quella aggettivale; in *Inf.* XXII 147 compare però la forma *prestamente*. Come ricorda Castellani, nel Duecento e Trecento «l'avverbio comunemente usato nel senso del nostro *presto* [...] era *tosto*»; la voce *presto* si sarebbe quindi affermata in un'epoca successiva (CASTELLANI 1993: 168-169).

rogna: compare al v. 49 ed è l'ultima parola del salmo. Usata da Dante «in un contesto di forte realismo» a proposito della Firenze corrotta di Cacciaguida (*Par.* XVII 129), non convince in questa sede, dove suona come una conclusione ad effetto non intonata allo stile piano del componimento.

Salmo 32 (II)

ingiustizia: parola attestata soltanto in *Convivio* I XII 10, il termine ricorre per un totale di quattro volte ai vv. 32, 36 e ancora nel Salmo 51 ai vv. 8, 48.

presepio: il termine compare al v. 47. Estraneo al lessico dantesco, è proprio della poesia devozionale popolare; è usato da Jacopone da Todi nella variante *presepe* (*Lauda* 86) e dal Saviozzo in entrambe le forme *presepio* e *presepe*.

Salmo 38 (III)

putrido: l'aggettivo compare al v. 21 nel sintagma «putrido letargo» che traduce il latino «putruerunt cicatrices». Non è una parola del lessico dantesco, ma compare con una certa frequenza nell'epistolario di Caterina da Siena.

ministerio: il termine si trova al v. 36. Utilizzato da Dante in *Par.* X 117 nel significato di «mansione, compito», assume qui «un senso più vicino alla sfera intima-privata del controllo delle passioni».

diversorio: compare al v. 85 come parola finale del salmo. Si tratta di un latinismo frequente nella letteratura devozionale, ad esempio nello *Specchio della Croce* di Fra' Domenico Cavalca e nella *Leggenda aurea*.

Salmo 102 (V)

solitario: l'aggettivo compare al v. 23; in questa forma non è mai usato da Dante.

perfida: altro esempio di difformità rispetto al lessico dantesco, si trova al v. 70. Il significato generico di “malvagio” qui assunto dal termine non rispecchia l'uso medievale e in particolare dantesco che attribuiva al vocabolo il senso più specifico di “infedele”, “sleale” (cfr. *Inf.* XIX 50 e *Par.* XVII 47).

precipizio: compare al v. 105; vocabolo assente nella produzione volgare di Dante, ricorre solo una volta nell'epistola XI nella locuzione *ad precipitium*. Un uso più frequente è attestato nel Petrarca latino, dove la voce *precipitium* ha numerose occorrenze.

Salmo 130 (VI)

clamore: il termine ricorre al v. 3; estraneo al lessico dantesco, è assai comune nella letteratura devozionale medievale.

Salmo 143 (VII)

assecrazione: compare al v. 3; la voce risulta anch'essa assente nella lingua di Dante.

schiaivi: aggettivo presente al v. 61 all'interno della dittologia «servi e schiavi» utilizzata frequentemente nel Trecento, ma non presente nell'opera dantesca. L'Alighieri usa il termine “schiavi” solo una volta e in accezione geografica: in *Purg.* XXX 87 egli parla dei «venti schiavi» per indicare i venti nordorientali provenienti dalla Schiavonia.

gravi: in rima col precedente «schiavi», compare al v. 63. L'accezione di molestia qui attribuita al termine non ricorre nell'opera di Dante, dove l'aggettivo non è mai riferito a persone.

2.1.1.2 La prima tradizione fiorentina: i *Salmi* di Girolamo Benivieni e di Luigi Alamanni

Nella Firenze di inizio Cinquecento la figura e la poesia di Dante rivestono un ruolo di primo piano nella definizione dell'identità civile e letteraria della città: il poeta esule diventa infatti un simbolo di integrità e di resistenza alla corruzione medicea soprattutto durante gli anni della Repubblica di Girolamo Savonarola e di Pier Soderini. La particolare situazione politica favorì di riflesso il persistere di un dantismo radicato in area fiorentina almeno fino agli anni '40. Come scrive Remo Ceserani (CESERANI 2007: 675),

la cultura poetica toscana mantenne a lungo caratteristiche autonome e proprie, e in questo periodo di crisi manifestò la tendenza a rinchiudersi sulle proprie tradizioni. Contro questa tendenza si manifestò anche, gradualmente, una tendenza opposta, che mirava a mettere la cultura fiorentina in dialogo con quelle degli altri centri italiani.

L'opera di Girolamo Benivieni e, qualche decennio più tardi, di Luigi Alamanni si sviluppano a partire da questo sostrato che darà vita ad esperienze più o meno centripete come la cerchia dei poeti savonaroliani e l'accademia degli Orti Oricellari.

I *Psalmi penitentiali di David tradotti in lingua fiorentina et commentati per Hieronymo Benivieni* sono un volgarizzamento in terza rima pubblicato a Firenze dagli editori Tubini e Ghirlandi nel 1505, in concomitanza con le ultime edizioni cinquecentesche dei *Salmi* pseudo-danteschi. La fortuna di questi ultimi era ancora considerevole, ma è difficile stabilire un rapporto di ispirazione diretta tra di essi e la traduzione commentata di Benivieni: la terzina incatenata, infatti, è l'emblema stilistico per eccellenza della tradizione dantesca di area toscana, e come tale indica una temperie e un'appartenenza piuttosto che la prova di una derivazione particolare. Benivieni ha una solida formazione di dantista, corroborata durante l'allestimento dell'edizione del 1506 della *Commedia* – la risposta fiorentina all'aldina di Bembo –, che inciderà profondamente sulla sua produzione matura. Si pensi, ad esempio, all'oneroso lavoro di revisione condotto sul canzoniere giovanile, pubblicato da Leporatti in edizione critica nel 2008, il quale venne “riformato” dall'autore nel senso di una moralizzazione degli scritti amorosi secondo i dettami della predicazione savonaroliana: nonostante la «mortificazione dei valori estetici» propugnata da frate Girolamo, Benivieni realizzò un'accurata politura formale mirata «all'accentuazione, e talvolta all'exasperazione, di una difficoltà e di un'*asperitas* che hanno come modello soprattutto il Dante delle canzoni e del poema» (LEPORATTI 2008: 191). Egli aggiunse inoltre, su modello del *Convivio* dantesco, un corredo autoesegetico che eliminasse ogni possibile fraintendimento. Mentre il *Commento* esce nel 1500 ed è quindi di poco anteriore al periodo di nostro interesse, la “rassetatura” delle rime si intensifica negli anni successivi, soprattutto dopo il rientro dei Medici a Firenze nel 1512. Pochi anni più tardi Benivieni darà alle stampe le *Opere* (1519), dove inserirà la versione in terza rima di altri tre salmi (74, 66 e 100); in questa raccolta acquisteranno maggiore rilevanza anche i capitoli ternari, accresciuti di numero e spostati dalla coda all'apertura del libro al fine di rimarcare la superiorità dei componimenti morali su quelli lirici (LEPORATTI 2008: 185-194).

Il primo decennio del Cinquecento risulta dunque decisivo sia per lo sviluppo del «culto di Dante», cresciuto nella preparazione della *Commedia*, sia per l'interesse dimostrato verso la poesia sacra con la traduzione e il commento ai *Salmi penitenziali* (LEPORATTI 2012: 192). Le due istanze sono chiaramente intrecciate e prendono corpo in una concezione della terzina quale metro dalla precisa valenza morale e dalla fisionomia genericamente *gravis*, senza che questo comporti una derivazione puntuale dall'opera dantesca (o pseudo-dantesca). Se da un lato le riscritture salmodiche di Benivieni risultano più essenziali

rispetto al volgarizzamento dello Pseudo-Dante per il ricorso più limitato a procedimenti di *amplificatio* e per l'uso di un linguaggio improntato alla semplicità e all'austerità dell'ornato, dall'altro questa stessa "povertà" può essere intesa come il corrispettivo formale di un ritorno al rigore che coniuga la dignità intrinseca della materia sacra con un'espressione sobria e controllata. Benivieni scrive nella prefazione di non aver esitato a ricorrere ad amplificazioni motivate da necessità di chiarezza o di resa linguistica, ma afferma di essersi conformato sempre alla «verità del senso» delle «sententie», in linea (rileviamo noi) con l'insegnamento di san Girolamo:

non ho dubitato di allargarmi in qualche luogo, maxime dove o la difficoltà del senso o la disparità delle lingue m'ha in uno certo modo sforzato, non partendomi però mai dallo stipite et dal fondamento delle sententie: benché qualche volta io per il medesimo respecto habbi interpretando lasciata l'ombra delle parole et mi sia dove m'è paruto più opportuno accostato alla verità del senso, di quello dico che principalmente riguarda alla anima penitente (p. 2)¹⁹.

Olga Zorzi Pugliese ricorda che lo stesso Benivieni, nella dedica di un successivo volgarizzamento di alcuni scritti di Cassiano, definì il suo «modo di tradurre» come un tentativo di rendere il latino «senso per senso» (ZORZI PUGLIESE 1994: 477).

L'operazione traduttoria non può però essere valutata correttamente se non si considera il legame inscindibile che esiste tra poesia e commento in tutta la produzione dell'autore: come osserva Roberto Leporatti, «nell'opera del Benivieni poesia e commento, il versante creativo e quello (auto)esegetico, sono legati in un rapporto di essenziale e inestricabile reciprocità» (LEPORATTI 2012: 375). Quest'ultima affermazione appare tanto più calzante se si considera che anche la prosa relativa alle terzine dei *Salmi penitenziali* non segue la *littera* biblica, ma la riscrittura originale del poeta (ZORZI PUGLIESE 1994: 478). La differenza è che in questo caso l'*esprit* del discorso, la voce autoriale, non è quella del poeta moderno, bensì quella di David rivestita con l'abito nuovo del *sermo vulgaris*. Introducendo il primo salmo, l'autore avverte:

¹⁹ Qui e nelle successive citazioni del testo di Benivieni abbiamo proceduto ad un moderato ammodernamento della grafia e della punteggiatura eliminando la sbarra obliqua (/), sciogliendo le abbreviazioni e conformando l'accentuazione e la segmentazione delle parole all'uso moderno. I numeri delle pagine si riferiscono alla numerazione manoscritta del codice MAGL.4.5.537 conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

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 (pp. 3-4).

La consuetudine di intrecciare poesia e prosa nel commento ha lo scopo di amplificare il fervore dei versi (LEPORATTI 2012: 386-387) creando un ulteriore gioco di rimandi tra testo e paratesto. La riflessione devota in forma di *lectio* che accompagna ogni salmo e che è intitolata «Oratione» con un termine ambivalente che indica al contempo l'esposizione esegetica e la preghiera, si sviluppa dalla Parola e insieme la incorpora in un commento a cornice, sminuzzandola in porzioni testuali che non superano mai le cinque terzine. La promessa del «silentio» parrebbe smentita dalla dinamica dell'esegesi che, stando alla logica sottesa, presuppone almeno concettualmente la declamazione, ma è in realtà mantenuta perché il commento altro non è che un'effusione della voce davidica:

m'è ancora per più vostra et mia satisfatione et chiarezza piaciuto di
accompagnare epsa nostra interpretatione con uno alquanto più che el proprio
suo texto diffuso et in similitudine di perpetua oratione continuato, non so se io
mi dico commento, o piu presto semplice et enarrativo discorso referente e
medisimi loro sensi et mysterii, benché con solute et alquanto, come è decto,
più diffuse et expedite parole (pp. 2-3).

L'esposizione dei «misteri» è solo un altro luogo di espressione del Verbo sacro, che non può essere contenuto nei margini del testo poetico ma trabocca nella dimensione paratestuale della meditazione divenendo, appunto, «testo diffuso» ed «enarrativo discorso». Rinviano per una trattazione più approfondita del commento al già citato saggio di Olga Zorzi Pugliese, ricostruiremo in breve il carattere formale della traduzione in versi.

Lo stile delle terzine è nel complesso piano, parco – tranne poche eccezioni – di rielaborazioni notevoli dal punto di vista letterario poiché improntato ad un rispetto abbastanza assiduo, anche se non assoluto, della fonte biblica. Come si legge nella rubrica del Salmo 74²⁰, il primo dei tre inclusi nelle *Opere toscane*, Benivieni traduce dal latino, anche se doveva avere qualche conoscenza della lingua ebraica (VASOLI 1966: 550; ZORZI PUGLIESE 1994: 477). Gli interventi di *amplificatio* riguardano soprattutto la sfera lacrimosa

²⁰ «PSALMO LXXIII DI ASAPH. Traducto di lingua latina in el presente capitulo per Hieronimo Benivieni» (BENIVIENI 1519: 125).

della penitenza o le interpretazioni neotestamentarie. Di qualche rilievo è la consuetudine di oggettivare il riferimento alla persona del penitente (in latino «me», «mihi») in locuzioni come «El servo tuo» o, più frequentemente, nell'immagine del cuore. Si veda in proposito l'esordio del primo salmo penitenziale:

Non mi accusar signor nel tuo furore
Né ti piaccia emendar nella tua ira
El servo tuo del suo infelice errore.

El servo tuo che ad te piange et sospira
Come gli è infermo: onde pietà ti muova
Di lui, che 'n te sol vive, e 'n te respira.

Sanal da poi che fuor di te non truova
Salute et che turbate ha l'ossa intanto
E l'vor: che solo di lachrymar gli giova. (pp. 4-6)²¹.

L'attribuzione della facoltà del pianto all'organo che è sede dell'anima e, quindi, luogo reale del pentimento, assume una pregnanza tale da materializzare il valore metaforico in una visione di grande concretezza e di sicuro impatto emotivo. Lo stesso dicasi per la resa, di poco successiva, del sintagma «caligavit prae amaritudine oculus meus» del versetto 8:

L'occhio, perché altro il cor guardando ogni hora
Non vede in lui che gli error suoi, si turba
Dinanzi al suo furor, si affligge et plora (p. 8).

L'enfasi posta rispettivamente sull'«occhio» che «si affligge e plora» e sul cuore, corrispettivo anatomico dell'uomo interiore che scruta sé stesso e si inquieta scorgendo la moltitudine dei propri peccati, conferisce al testo una valenza icastica, animandolo in senso quasi drammatico.

Tra gli ampliamenti più significativi in chiave neotestamentaria ricordiamo la traduzione del termine «Domine» con «Jesu» nei Salmi 129:2 e 142:9. Di particolare interesse è la resa del secondo passo «libera me de inimicis meis Domine a te protectus sum», nella quale l'idea della “protezione” divina è rappresentata con efficacia dalla metafora della Croce come “albero” (nel commento, a p. 104, Benivieni menziona apertamente «l'arbore della †»):

²¹ L'enfasi è nostra.

Et perché *all'ombra sol de rami tuoi*
 Fuggendo accolto son da miei adversari
 Liberami signor, che far lo puoi.

Insegnami, o Iesu, tanto ch'io impari
 Da te solo a far quel che t'è in disio
 Et che piace a color che tu hai più chari

Perché tu solo, o signor, sè el mio Dio:
 Onde me scorger debbe in recta et viva
 Terra lo spirto tuo benigno et pio (p. 106)²².

Un altro riferimento evidente, introdotto nella versione del Salmo 31:4, è quello alla «spina» confitta nella “carne” del peccatore, che richiama un noto passaggio della seconda epistola di Paolo ai Corinzi: «E perché non andassi in superbia per la grandezza delle rivelazioni, mi è stata messa nella carne una spina, un angelo di Satana, per schiaffeggiarmi, perché non vada in superbia» (2 *Cor* 12:7). Il testo di Benivieni contiene una memoria precisa del passo e dilata in senso espressivo la formula latina «versatus sum in miseria mea» insistendo ancora una volta sulla figura del cuore umiliato sotto il peso delle iniquità:

Caddivi mentre el miser core sostiene
 Mentre sente el dolor di quella spina
 Che lo trafisse, et vulnerato el tiene (p. 16).

Non mancano, infine, episodi di riscrittura lirica esemplati su alcuni tra i più celebri versi danteschi: in particolare, la resa del Salmo 51:9-12 appare intessuta di luoghi tratti dalla *Commedia*, dalle *Rime* e dalla *Vita Nuova*, i quali sono rifunzionalizzati per descrivere la relazione tra il credente e Dio come un intimo rapporto d'amore. Una reminiscenza di *Inf.* XIII 58-59 compare all'inizio della seconda quartina del passo citato:

Libera el miser cor che ad morte ondeggia
 Nel pelago de' suoi peccati gravi
 Et non è chi l'aiuti, o chi te 'l chieggia.

Tu che sol del mio pecto hai in man le chiavi
 Crea in lui signor mio un puro core
 Un cor che solo in te si mondi et lavi (p. 54)²³.

²² L'enfasi è nostra.

²³ L'enfasi è nostra.

Il ricordo della presentazione di Pier delle Vigne «Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo» sembrerebbe confermato dalla ripresa della coppia rimica *gravi : chiavi* che ricorre ai vv. 57 e 59 del canto infernale²⁴. L'aura fosca da cui sono avvolte la figura e le parole del suicida, condannato ad una pena eterna, è però mutata di segno in una preghiera che ha come destinatario un Signore sommamente buono, capace di purificare del tutto il «miser core» del Salmista in una prospettiva di perdono e di redenzione perpetui. Il verso di Benivieni si tinge dunque di una sfumatura amorosa simile a quella usata da Petrarca nei confronti di Laura quando parla dei sospiri «che del cor profondo tragge / quella ch' al ciel se ne portò le chiavi» (RVF CCCX 10-11)²⁵.

Ispirata invece alla produzione del Dante lirico è la rilettura dello Spirito di Dio come «spirto d'amore»: l'espressione, ricorrente nell'ultimo verso della sezione e attestata per tre volte nella *Vita nuova* – nella prosa del capitolo XI 2 e nel sonetto al capitolo XX *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, v. 13 («spirito d'Amore»), oltre al sonetto al capitolo XXVI *Tanto gentile e tanto onesta pare*, v. 13 («un spirito soave pien d'Amore») ²⁶ – è anticipata e quasi diffratta nella prima terzina dalle parole «spirto» e «amore»:

Rinnova un tale *spirto* et un fervore
 Si vivo et recto in me, che in te raccolto
 Di te solo si nutrisca, et del tuo *amore*.
 Non mi schacciar dal tuo benigno volto
 Et non mi torre el tuo celeste et vivo
 Vivo *spirto d'amore*, che 'l cor m'ha tolto (p. 55)²⁷.

L'incalzare degli aggettivi «celeste» e «vivo», quest'ultimo duplicato a cavallo degli endecasillabi finali, attua sul piano retorico il «fervore» costitutivo della *renovatio* spirituale, unica vera fonte di vita per il fedele. La clausola «che 'l cor m'ha tolto» ricalca inoltre due passi delle *Rime* dantesche: la ballata 21 (LXVIII) 2-4 («quella / che lo mio cor solea tener gioioso, / m'ha tolto e toglie ciascun di la luce») e 29 (LXXX) 3-4 («una donna disdegnosa, / la qual m'ha tolto il cor per suo valore»). Anche in questo caso, l'accezione negativa

²⁴ La sequenza, in realtà, non è estranea nemmeno ai *Fragmenta* petrarcheschi. Cfr. le rime *chiavi : aggravati* (RVF XXXVII 35, 37; XCI 5, 8), *chiavi : gravi* (RVF CLV 12, 14) e *gravi : chiavi* (RVF CCCX 9, 11).

²⁵ Le citazioni dai *Rerum vulgariarum fragmenta* sono tratte dall'edizione Santagata (PETRARCA 1996).

²⁶ Le citazioni dalla *Vita nuova* e dalle *Rime* sono tratte dall'edizione curata da De Robertis e Contini (ALIGHIERI 1995a).

²⁷ L'enfasi è nostra.

dell'ipotesi, nel quale l'autrice del "furto" è una Beatrice altera e crudele, è capovolta in quanto riferita all'amorevole Spirito divino.

Ancora un richiamo a Beatrice, ma questa volta nel suo ruolo di «pia» guida nei cieli del Paradiso, compare poco oltre quando il poeta arricchisce il latino «confirma me» con l'immagine del volo dell'anima:

Rendimi el gaudio, ond'io mi pasco et vivo
El gaudio, che per te dal divin fiume
Del tuo pio salutare in me derivo:
Illustra el core del tuo celeste lume
Conferma *al suo pio volo* col primo et vero
Tuo spirto in lui *le male formate piume* (p. 57)²⁸.

La metafora, affine alla similitudine di *Is* 40:31 («ma riacquistano forza quelli che sperano nel Signore, / aprono le ali come le aquile»), rivela una consonanza precisa con *Par.* XV 53-54 «mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vestì le piume», da dove riprende la rima *lume : piume* dei vv. 52 e 54, e con *Par.* XXV 49-50 «E quella pīa che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo», dal quale ricava la *iunctura* «pio volo» fondendo il sintagma «alto volo» e l'aggettivo «pia».

I tre salmi inclusi nelle *Opere* non si discostano dai *Penitenziali* per la tipologia di riscrittura adottata. La trasposizione in terzine, non corredata da commento, si svolge con moderati meccanismi di *amplificatio* che solo in rari casi giungono a modifiche sostanziali della *littera*: si pensi, ad esempio, al v. 25 del *Psalm* LXV «Nel divin tempio de suoi pecti humani», aggiunto al versetto 4, che richiama il concetto del corpo come tempio dello Spirito enunciato in *1 Cor* 6:19²⁹. I componimenti formano un ciclo concluso che 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 come «gregge» e «pecorelle» sia in apertura del primo sia in chiusura del terzo testo. Alle terzine relative al Salmo 74:1

²⁸ L'enfasi è nostra.

²⁹ «Non sapete che il vostro corpo è tempio dello Spirito Santo che è in voi, che avete da Dio, e che voi non appartenete più a voi stessi?».

Contro a noi signor mio che benché ingrati
Benché iniqui pur siam le pecorele [*sic*]
De tuoi sempre fecundi et vivi prati.

Ricorditi signor che noi sian quelle
Gregge che insin da primi giorni accolte
In te lactar solieno le tue mammelle (vv. 4-9)

risponde la terzina che riscrive il Salmo 100:3

Noi così hor da le sue mani formati
El vero popol suo, le pecorelle
Le gregge sian de suo fecundi prati (vv. 10-12).

La chiesa è dedicata alla «pietà» e alla «veritate» del Signore «Che 'l tempo accolto tien sotto una chiave / Dura et vive in perpetua eternitate» (vv. 21-22): il dubbio straziante di esordio «Perché ci hai tu signor, perché signore / Ci hai tu senza alcun fin da te scacciati / Irato è contro a noi el tuo furore» (*Psalmò LXXIII*, vv. 1-3) si scioglie quindi nella certezza di una giustizia divina che travalica i confini spazio-temporali ed oltrepassa ogni capacità di comprensione umana.

Il magistero di Benivieni sarà determinante per la nuova generazione di poeti fiorentini che tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30 elaborerà una proposta di «classicismo volgare» alternativa a quella di Bembo, imperniata sull'elezione di Dante a modello linguistico imitabile al pari di Petrarca e rivolta ad instaurare sul piano della prassi un dialogo autentico con i classici antichi e volgari. Questa linea, promossa tra gli altri da Gian Giorgio Trissino, sorge da una riflessione teorica matura che supera il municipalismo cittadino (tra i modelli indicati da Trissino compaiono i nomi di Pietro Bembo, Trifon Gabriele, Giovanfrancesco Fortunio, Giulio Camillo e Iacopo Sannazaro) e che al contempo prende le distanze dallo sperimentalismo settentrionale, ribadendo la validità e l'attualità del modello fiorentino per eccellenza. In questo panorama, come ricorda Franco Tomasi, Girolamo Benivieni si pone quale «anello di congiunzione tra la generazione degli umanisti di fine secolo» e «quella dei giovani letterati nati nei primi anni del Cinquecento»:

Per ragioni anagrafiche e culturali è evidente che si trattava per i giovani fiorentini di un illustre maestro o precursore piuttosto che di un loro sodale [...]. Benivieni infatti, come altri tra i quali lo stesso Bernardo Rucellai, aveva

illustrato nelle sue opere la possibilità per una lingua volgare, già in parte affrancata dal linguaggio quattrocentesco, di praticare una poesia impegnata a nobilitare sul piano filosofico la lirica d'amore ed aperta ad un dialogo franco con la tradizione classica. A sfogliare le sue *Opere* uscite nel 1519, uno dei pochi e selezionatissimi poeti volgari contemporanei editi a quell'altezza per i tipi dei Giunti, incontriamo infatti anche dei volgarizzamenti di alcuni generi letterari classici, come l'elegia, l'ecloga, oppure capitoli morali e traduzioni di salmi (TOMASI 2001: 35).

Benivieni fornisce dunque «una prima proposta di un classicismo volgare declinato in senso fiorentino, al cui clima culturale andrà ascritta anche la venatura moraleggiante e religiosa non disgiunta dalla *vis* polemica presente poi anche in alcuni testi alamanniani» (TOMASI 2001: 33-35).

È interessante notare la coincidenza dei generi classici proposti in terza rima sia da Benivieni nelle *Opere* (1519) che da Alamanni nel primo volume delle *Opere toscane* (1532): elegie, ecloghe e salmi sono presenti, infatti, in entrambe le raccolte. È noto come Alamanni affidi ad un altro genere di ascendenza greco-latina, la satira, uno degli episodi più significativi del suo sperimentalismo: l'adozione della terza rima è conforme, in questo caso, alla tradizione del genere, che affonda le sue radici nel capitolo ternario ed è rivisitata attraverso uno «stile estremamente ricercato, elevato e tessuto su un ordito sintattico complesso, di stampo latineggiante [...], in forte attrito però con la materia satirica, che a norma di genere, secondo i dettami della retorica classica, esigerebbe, *ex contrario*, uno stile *humili*» (PERRI 2004: 36). Risulta notevole, del resto, anche la sintonia di tali componimenti con le istanze del moralismo piagnone: in questo senso, i *Salmi penitenziali* condividono metro e ispirazione delle *Satire*, presentandosi come una sorta di “invettiva” *minore* contro i peccati del singolo e, talvolta, contro la corruzione della società.

Prima di approfondire questo aspetto, è bene rendere conto in maniera più generale dell'operazione di Alamanni. L'autore non realizza una traduzione letterale dei salmi latini, né si limita a rimaneggiare o ad amplificare il testo senza intaccarne la fisionomia. La sua è una vera opera di riscrittura che riduce al minimo il grado di fedeltà all'originale e tende semmai a creare un “effetto domino” per cui singole tessere dell'uno o dell'altro salmo – in prevalenza i penitenziali – sono trasferite in sedi diverse. Un primo caso è la dittologia «fumo et ombra» che compare in *Salmo primo*, v. 22:

Come al mio travagliar, sol per mercede

Bramato ho sempre, quel vil fumo et ombra,
Ch'ha nome gloria de men saggi herede (p. 421).

Essa unisce in un solo luogo i due comparanti che nel Salmo 102 indicavano la fugacità della vita – «consumpti sunt sicut fumus dies mei», *Sl* 101:4; «dies mei quasi umbra inclinati sunt», *Sl* 101:12 –, sfruttando un meccanismo allusivo che trasforma la similitudine biblica in una metafora in cui la qualità e i comparanti originari restano invariati, mentre il comparato “giorni” è mutato in «gloria».

Un'altra allusione è presente nel *Salmo secondo* al v. 13: «Già dell'inferno aprir veggio le porte». L'«inferno» non è menzionato nel Salmo 32, ma compare in un'espressione analoga del Salmo 114:3 dove si legge: «circumdederunt me funes mortis et munitiones inferni invenerunt me angustiam et dolorem repperi».

Particolarmente interessante risulta l'esordio del *Salmo terzo*, nel quale l'*incipit* latino «Domine ne in ira tua arguas me neque in furore tuo corripas me» è sostituito da un riferimento alle «sante orecchie» di Dio che richiama da vicino il verbo «ausculta» del Salmo 142:1 («Domine exaudi orationem meam ausculta deprecationem meam in veritate tua exaudi me in iustitia tua»):

Non sian Padre del ciel per me negate
Le sante orecchie, et le mie ardenti note
Tocchin piangendo l'alta tua pietate (vv. 1-3, p. 424).

Il parallelismo è tanto più evidente se si considera la resa metaforica di «deprecationem meam» come «le mie ardenti note» e l'appello all'«alta pietate» che corrisponde di fatto a «iustitia tua». Colpisce ancora, ai vv. 28-33 del medesimo componimento, la citazione esplicita di due versetti appartenenti uno al Salmo 37 e l'altro al Salmo 102:

Senza la qual fatta è la vita mia
Quasi herba in prato dalla falce ancisa,
Quasi fior colto, che negletto sia,
Vo ripetendo le mie colpe, in guisa
Di passer solitario in alcun tetto,
O, d'orba tortoretta in ramo assisa (p. 425).

La similitudine della vita recisa come l'erba falciata ricalca il Salmo 36:2 «quoniam sicut herba velociter conterentur et sicut holus viride arescent» ed è amplificata attraverso un

comparante di natura lirica – il «fior colto» – che ritorna in vari luoghi dei *Rerum vulgarium fragmenta*³⁰; la stessa dittologia «fiori» / «herba», modulata in alcune varianti come «herbette et fiori»³¹, ricorre con frequenza nel canzoniere petrarchesco. Parimenti, l'immagine del «passer solitario», ripresa dal terzo salmo penitenziale («vigilavi et fui sicut avis solitaria super tectum», Salmo 101:8) e citata da *RVF* CV 80, è arricchita da un parallelo di sapore classico che sembra ammiccare al celebre verso virgiliano «nec gemere aërea cessabit turtur ab ulmo» (*Ecloga I*, 58).

Il gioco di scambio tra gli *incipit* continua nel *Salmo quinto*. In questo caso, la terzina d'esordio si rifà all'apertura del secondo salmo penitenziale «Beatus cui dimissa est iniquitas et absconditum est peccatum»:

Beato al mondo chi si sente scarco
Sì d'ogni colpa, che timor non have
Del ciel crucciato al periglioso varco (p. 428).

La ripresa è puntuale e non lascia spazio a dubbi. La stessa anafora dell'aggettivo «beato» all'inizio della seconda terzina facilita ulteriormente il riconoscimento della citazione: il versetto 2 del medesimo salmo recita infatti «beatus homo cui non imputabit Dominus iniquitatem nec est in spiritu eius dolus»:

Beato quel ch' ha di suo cor la chiave
Renduta a Dio, né prezza 'l mondo cieco
Et del nimico human qua giù non pave (pp. 428-429).

Il seguito della terzina rende invece con molta libertà l'originale, pur conservando la struttura dicotomica creata dalla congiunzione «né» («nec»).

Citiamo infine l'esordio del *Salmo settimo*, dove si riscontra un innesto simile: i versi iniziali non traspongono un altro *incipit* come nei casi precedenti, ma il versetto 17 del quarto salmo penitenziale «Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam»:

Apri o santo Signior le labbra mie,

³⁰ Cfr. *RVF* LXXIII 36 («l più bel fior ne colse»), CXIV 6 («or colgo herbette et fiori»), CXXV 61 («Qualunque herba o fior colgo»), CCCXXV 14 («a coglier fiori»).

³¹ *RVF* CXIV 6, CCXXXIX 31.

Et vigor porgi a questa lingua stanca,
Ch'a pianger torna le sue colpe rie (p. 433).

Il secondo endecasillabo si distanzia maggiormente dal latino, creando una sorta di “negativo” in cui l’accento è posto sulla debolezza del penitente impossibilitato a celebrare Dio («questa lingua stanca») piuttosto che sull’azione positiva della lode («adnuntiabit laudem tuam»).

Questa prima griglia di dati lascia già intuire quale sia il rapporto di Alamanni con la *Vulgata*. L’autore supera i confini della traduzione propriamente detta per realizzare componimenti nuovi, non del tutto slegati dal testo biblico, ma sufficientemente autonomi per dar luogo a una “ri-creazione” originale che dialoga con il Salmista reinterpretando la materia scritturale e mettendola in relazione con altre fonti del patrimonio letterario volgare. Un primo tratto peculiare di questa rielaborazione si può riconoscere nella stessa struttura dei *Salmi* alamanniani. Ogni salmo è costruito secondo uno schema fondamentale che però non sempre si accorda con l’andamento originario del testo:

- invocazione iniziale
- dichiarazione della propria sofferenza dovuta al peccato
- confessione
- richiesta di perdono
- invocazione finale, accompagnata talvolta dalla preghiera di essere difeso dai nemici.

L’elemento più innovativo risiede nello sviluppo della confessione – momento cruciale della penitenza – che nella *Vulgata* resta implicita in espressioni come «confitebor scelus meum Domino» (*Sl* 31:5), «iniquitates meae transierunt caput meum» (*Sl* 37:5), «iniquitatem meam adnuntio» (*Sl* 37:19), «tibi soli peccavi et malum coram te feci» (*Sl* 50:6). L’azione dei verbi latini viene quindi attuata in una confessione diretta dell’io lirico che tocca i sette vizi capitali, distribuiti uno per salmo secondo una specifica tradizione ripresa da altri autori soprattutto in età postridentina³²:

³² Cfr. § 3.1.2.2, pp. 264-266.

- 6 (I): superbia
- 32 (II): avarizia
- 38 (III): gola
- 51 (IV): lussuria
- 102 (V): invidia
- 130 (VI): ira
- 143 (VII): accidia.

Dal punto di vista stilistico, il tono della confessione si avvicina a quello dell'invettiva per i toni accesi con cui il poeta denuncia e condanna le proprie trasgressioni, avvalendosi di stilemi patetici come l'interrogativa retorica e l'anafora per aumentare l'impatto emotivo del dettato. Il legame tra accusa e pentimento emerge chiaramente nel *Salmo secondo* ai vv. 34-36, dove il peccatore accosta in una dittologia verbale il biasimo verso «l'andata etade», l'epoca ormai trascorsa delle dissolutezze, e il pentimento, reso ancora più autentico dalla recisa condanna davanti a Dio delle colpe presenti e passate:

Deh non sia sorda a chi l'andata etade
Biasma et si pente, a chi piangendo scrive
 Le presenti sue colpe, et le passate (p. 423)³³.

La scrittura penitenziale («piangendo scrive») presuppone dunque una presa di posizione netta da parte dell'autore, che dimostra il suo distacco dal peccato stigmatizzandolo con la massima risolutezza. Un esempio analogo si ritrova nel *Salmo quarto*, vv. 13-15, in cui Alamanni effettua un fine controcanto delle pietose parole pronunciate da Dante sul destino di Paolo e Francesca «Oh lasso, / quanti dolci pensier» (*Inf.* V 112-113):

Io per me stesso 'l so (lasso) che poi
 Ch'i lascivi pensier m'empiero il petto,
 Non mi sovvenne un di de detti tuoi (p. 427).

Il procedimento allusivo costituisce una forma di appropriazione del modello che consente di instaurare un dialogo sotterraneo con la fonte sfruttando la familiarità del pubblico con i testi danteschi. Nel Cinquecento fiorentino, infatti, la poesia di Dante «era una sorta di

³³ L'enfasi è nostra.

patrimonio comune, una specie di lessico familiare» che se nelle *Satire* serviva a veicolare «messaggi cifrati» di carattere politico (TOMASI 2001: 17), nei *Salmi* mirava piuttosto a creare una rete intertestuale che rimarcasse l'autorità del modello. Nel confessare il cedimento a «quel voler cieco, ch'è chiamato Amore» (v. 23), Alamanni si rifà all'amore per eccellenza del secondo girone infernale, ma radicalizza la posizione dell'Alighieri secondo una più intransigente prospettiva penitenziale. Si noti il vocativo «lasso» che in forma di esclamazione ricorre più volte in *Inferno*: oltre al canto V, esso compare nei canti finali dedicati ai peccati più gravi (XXVII 84; XXIX 107, 140; XXX 63) come espressione del rammarico e del dolore insanabile degli afflitti per la condanna eterna. Il valore icastico di questo aggettivo – quasi un pugno o un flagello che percuote il «petto» del peccatore – è volto qui a evidenziare la gravità dei falli commessi da un soggetto che però ha ancora una speranza di redenzione. Il penitente commiserà sé stesso per la sua negligenza nei confronti della legge divina e lamenta la sua apertura ai «lascivi pensier» che hanno riempito la sede dei suoi sentimenti. Il calco dantesco inasprisce il giudizio sul vizio venereo, senza lasciare spazio ad alcun tipo di comprensione, sostituendo al concessivo «dolci» il più severo «lascivi».

L'accusa prende corpo talvolta in interrogative retoriche che rafforzano il *pathos*, come nel *Salmo quinto*:

Rara gratia immortal ch' hoggi hai con teco
 Sì pochi (estimo) ch'io mi tegno indegnio
 Sì vile e 'nfermo di bramarti meco.

Et come di tal don sarò mai degnio?
 Che tante volte et tante offeso ho 'l cielo,
 Ch'io son (non ch'altro) a me medesimo a sdegno (vv. 7-12, p. 429).

Si noti che il culmine della domanda coincide con l'elemento centrale della sequenza rimica *indegnio* : *degnio* : *sdegno*, il quale a sua volta amplia e innova la rima *sdegno* : *indegnio* presente nel sonetto LI del canzoniere di Sannazaro³⁴. Le interrogative patetiche sono strutturate anche in serie, ad esempio nel *Salmo sesto*:

Ch'altro son'io? Che nel tuo nome a pena

³⁴ SANNAZARO 1961: 172: «Dunque, quante più voi con cruccio e sdegno / scacciar cercate Amor, più forte rugge / dentro al mio petto, oh mio supplicio indegno!» (vv. 9-11).

Spendo del giorno et della notte un' hora,
 Et di cure mortai tal volta piena?

 Et quando ogni hor dall'una all'altra aurora
 Humil piangessi i tuoi portati affanni,
 Che parte di dever compita fora?

 Dico durando anchor mille et mill'anni,
 Sendo io vil verme, tu del ciel Signore,
 Sendo nostro 'l fallir, tuoi soli i danni (vv. 16-24, pp. 431-432).

L'incalzare degli interrogativi comporta un innalzamento della tensione emotiva fino a un punto di rottura in cui l'io lirico prorompe in una pesante frase auto-accusatoria. Dopo essersi interrogato sulla sua vera essenza («Ch'altro son io?»), egli confessa le proprie inadempienze attraverso due allusioni scritturali: la prima ai vv. 16-17, dove l'incapacità di trascorrere «un' hora» soltanto della giornata al cospetto del Signore rievoca la domanda rivolta da Gesù ai discepoli in *Mt* 26:40 («Così, non avete potuto vegliare con me neppure un'ora?»); la seconda al v. 19, in cui l'allusione alla veglia dolente da un'«aurora» all'altra ricalca lo stesso Salmo 129:6 («a vigilia matutina usque ad vigiliam matutinam expectet Israhel Dominum»). Il contrasto finale tra l'indegnità del peccatore e la sovranità di Dio è connotato in senso realistico dall'impiego del termine «verme», usato sei volte dal Dante comico nelle varianti «vermo» / «vermi»³⁵ e ricorrente già nella letteratura devozionale e penitenziale fin dalle origini: numerose attestazioni si trovano, ad esempio, nella raccolta anonima delle *Laude toscane* (XIII sec.), nelle *Laudi* di Iacopone da Todi, nel *Quaresimale fiorentino* e nelle *Prediche sul terzo capitolo del Genesi* di Giordano da Pisa.

L'uso patetico dell'anafora si può riscontrare invece nel *Salmo quarto*, dove l'iterazione del deittico in apertura di terzina produce un efficace effetto plastico, in virtù del quale il «giorno» incriminato (senz'altro un'eco del petrarchesco «dì sesto d'aprile») si concreta sotto gli occhi del lettore per diventare oggetto di un'accorata invettiva:

Questo fu 'l giorno, onde in me quasi muore
 Ogni speranza di salir là suso,
 A che pensando pur mi trema 'l core.

Questo fu 'l dì, che sol mi mise in uso
 Il pregiar più tra noi mortal bellezza
 Che 'l nome tuo, perch'io mi doglio, et scuso.

³⁵ Il termine è attestato quattro volte in *Inferno* (III 69; VI 22; XXIX 61; XXXIV 108) e due volte in *Purgatorio* (X 124, 129).

*Questo m'accese al cor quella vaghezza
Dell'appetito human, che dolce appare,
Ch'è tutto amaro poi, doglia, et tristezza (vv. 25-33, p. 427)³⁶.*

Un'ulteriore sequenza anaforica completa la confessione del penitente, che lamenta in modo iperbolico la somma forza del sentimento d'amore rispetto ad altre seduzioni («quanto il mondo tesse») quali la «gloria» e le ricchezze mondane:

Non la gloria cercar, non l'opre avere,
Non quanto il mondo tesse, et laccio, et rete
Mi poter dal mio ben sì traviare
Qual fece (ahi lasso) una insatiabil sete
Ch'hebbi di Due [...] (vv. 34-38, pp. 427-428).

La triplice anafora della negazione ai vv. 34-35, ripetuta due volte a inizio verso e una sola volta in posizione interna – precisamente in settima sede, dove crea un accento ribattuto di 6^a-7^a («cercar non»), è rafforzata da una dittologia di ascendenza petrarchesca («et laccio, et rete») che grazie al polisindeto accentua il carattere enumerativo di questi versi.

Citiamo quindi brevemente alcuni passi in cui l'accusa è rivolta a fatti di costume che coinvolgono l'intera comunità dell'epoca. Ancora una volta, si riconosce l'influenza della lezione di Dante, in particolare quella delle invettive di Cacciaguida contro i mali della nuova Firenze. Il primo esempio è dato dal *Salmo terzo*, dove l'oggetto di vituperio è costituito dal vizio della gola che Alamanni esecra a tinte vivaci:

Et quel che più tra molti è, che m'aggrave,
È 'l veder sempre quanta vil tra noi
Solo al ventre curar fatica s'have.
Quanta col danno appar vergogna poi
L'esser più intento assai che 'l porco al loto,
Al consumar tra cibi i giorni suoi.
L'esser di Bacco tal servo et divoto,
Che posta in bando ogni leggiadra cura
Guasti il fior dell'età vivendo a voto (vv. 37-45, pp. 425-426).

Il tono comico emerge nei termini «ventre», «porco», «loto» appartenenti al lessico della *Commedia* («ventre» ricorre 12 volte, di cui 8 in *Inferno*; «porco» 4 volte, di cui 3 in *Inferno*;

³⁶ L'enfasi è nostra.

«loto» un'unica volta in *Inf.* VIII 21), i quali sono del tutto in contrasto con la «leggiadra cura» che si dovrebbe avere delle cose di Dio. La confessione in chiave collettiva si fa più precisa nel *Salmo quarto*, dove la deplorazione dell'empietà è indirizzata appunto al secolo presente:

Ben vedi alto Signior com'hoggi è piena
Questa infelice età d'ogni impio scelo,
Che virtù stanca non si mostra a pena (vv. 7-9, p. 427).

Osserviamo che il sintagma «questa infelice età» riprende un'espressione presente nel sonetto XX, vv. 12-14 di Buonaccorso da Montemagno il Giovane: «Questa infelice e misera età nostra / m'avea già stanco, et or si rinovella / per voi la speme e' be' primi disiri» (BUONACCORSO 1970: 51). Nella terzina alamanniana, la “stanchezza” provocata dal peccato non è attribuita al poeta («m'avea già stanco»), ma alla stessa «virtù» che, «stanca», resta lontana dal consesso degli empi.

Un'allusione evidente a una delle più famose invettive di Dante si trova nel *Salmo quinto*:

Ah cieca gente, che non guarda al fine,
Né scorge pur quel, ch'ha davanti al piede
Quasi brutto animal ch'al senso incline (vv. 31-33, p. 429).

L'esordio di questa terzina riprende nello schema metrico (accenti di 2^a-4^a) la *iunctura* «Ahi serva Italia» (*Purg.* VI 76), ma si rifà più esattamente a un'altra esclamazione che compare poco oltre:

Ahi gente che dovresti esser devota,
e lasciar seder Cesare in la sella,
se bene intendi ciò che Dio ti nota,
guarda come esta fiera è fatta fella
per non esser corretta da li sproni,
poi che ponesti mano a la predella (*Purg.* VI 91-96).

Il contatto con le terzine dantesche è cogente per la similitudine del popolo ribelle al «brutto animal», alla bestia indocile che non si converte al bene ma continua a seguire il «senso». La suggestione dantesca si interseca d'altronde con un preciso richiamo scritturale, ovvero l'invito che Dio rivolge al peccatore nel 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». Appare chiaro, dunque, il modo in cui Alamanni assimila e riplasma il materiale delle sue fonti – in questo caso il modello biblico del Salmista e il modello “classico volgare” di Dante – per dar vita ad una creazione poetica originale che sia informata da un canone alternativo rispetto a quello del petrarchismo bembiano. Le tessere petrarchesche sono infatti esibite in qualità di citazioni, e non alluse, al fine di testimoniare non un proposito emulativo, ma piuttosto «una volontà di adeguamento, quasi di ripetizione del discorso poetico del modello, affermata la quale è libero il campo per l’amplificazione e l’iterazione dei temi e dei motivi» (FLORIANI 1988: 112). Il recupero di *incipit* come «Padre del ciel» (*RVF* LXII 1) – «Padre del ciel, cui nulla ascoso giace» (*Salmo primo*, v. 1), «Non sian Padre del ciel per me negate» (*Salmo terzo*, v. 1) – o il canonico «Voi ch’ascoltate» – «Voi che seguite pur le strade oblique» (*Salmo primo*, v. 34) – sono soltanto alcuni esempi di questa rifunzionalizzazione del modello con il quale l’autore ingaggia una sorta di gara tesa a ridefinire entro confini più ampi il codice della poesia volgare. Attraverso Dante, anche David viene così chiamato ad essere un punto di riferimento per la nuova lirica fiorentina, al fine di ampliare il perimetro del poetabile secondo un procedimento che troverà importanti riscontri nei decenni successivi e si svilupperà in una direzione opposta rispetto alla spiritualizzazione “interna” dei *Fragmenta* proposta da Girolamo Malipiero (1536).

2.1.1.3 Ricodificare il petrarchismo: l’antologia di Francesco Turchi e le parafrasi di Gabriel Fiamma

Nel 1568 il padre carmelitano Francesco Turchi pubblica per i tipi di Gabriele Giolito una raccolta di traduzioni dei Salmi penitenziali intitolata *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori scelti dal padre Francesco Turchi. Con alcune rime spirituali di diversi cardinali, vescovi e altre persone ecclesiastiche*. Tra i testi proposti, figurano due volgarizzamenti in terza rima: quello di Luigi Alamanni e quello di Pietro Orsilago, già edito nel 1546 per i tipi di Anton Francesco Doni (FIRPO 1997: 244n).

Le rime di Alamanni sono le uniche della raccolta a non essere corredate da glosse a margine con i versetti della *Vulgata*: segno questo di come Francesco Turchi avesse accolto i componimenti nella loro qualità di rifacimento letterario slegato dalla *littera* biblica, benché connotato in senso penitenziale dalla rilettura *contra vitia* della serie salmodica.

Di tutt'altro tenore sono i *Salmi* di Pietro Orsilago, console pisano attivo nell'Accademia fiorentina a partire dalla metà del secolo e discepolo di Benedetto Varchi (FIRPO 1997: 244n), i quali si prospettano come una riscrittura fedele dell'originale rivelando un'assimilazione più circoscritta del modello dantesco. La costruzione della lingua lirica di Orsilago si avvale in pari misura del lessico di Petrarca e di quello di Dante, senza mostrare una predilezione spiccata per l'uno o per l'altro, ma calibrando attentamente le due componenti al fine di raggiungere un composto equilibrato. Nel leggere questi versi risulta evidente la differenza con i *Salmi* alamanniani, nei quali lo scarto tra i modelli si riflette in due modalità distinte di rinvio ai testi, poiché Orsilago non ricorre a meccanismi allusivi, ma inserisce solo citazioni più o meno dirette, facendo sì che l'incidenza delle due fonti volgari agisca ad una medesima profondità. Diverso è invece il rapporto con i *Salmi* latini, vera anima del volgarizzamento, che dettano la linea del contenuto e influenzano in qualche caso anche le scelte linguistiche.

Apriamo la nostra analisi sulle terzine iniziali del *Salmo primo*:

Deh somma essentia nel tuo gran furore,
Non mi riprender, né di sdegno al tuono
Castigar vogli me vil peccatore.

Miserere di me Dio; perch'io sono
Rotto dal mal: Deh sanami Messia,
Che l'ossa in me fan pel terror stran suono (vv. 1-6, p. 68).

Il testo si riferisce ai versetti 2-3 della *Vulgata* «Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me / miserere mei Domine quoniam infirmus sum sana me Domine quoniam conturbata sunt ossa mea». Il vocativo «somma essentia» è una citazione esatta da *Par. XXI* 87; la parola «essentia», che ricorre ben quattro volte nella *Commedia* e ritorna nella variante «Divina essentia» nell'*incipit* del *Salmo quinto*, conferisce una sfumatura sapienziale all'appellativo rivolto a Dio. Si noti quindi la trasposizione invariata dei termini latini «furore» e «miserere» accanto alla rivisitazione espressiva di «ira» come «sdegno al tuono» e, soprattutto, del verbo «conturbata sunt» che viene amplificato in «fanno pel terror stran

suono». Le sequenze allitteranti di *t* ed *r* creano un effetto di *asperitas* che ricorda il Dante comico, ma il passo non ha di fatto precisi richiami testuali: l'aggettivo «strano» compare nell'accezione di “singolare, fuori dal comune” solo in *Inf.* IX 63 nella locuzione «versi strani». Il sintagma «rotto dal mal» è invece un calco petrarchesco, modellato sul «rotto dagli anni» di *RVF* XVI 8. Appare degna di nota anche la sostituzione di «Domine» con «Messia»: la scelta è stata dettata con buona probabilità da esigenze rimiche (*Messia* : *mia* : *sia*), ma risulta interessante per l'impiego dell'equivalente ebraico di “Cristo” che, pur inserendo il testo in una prospettiva messianica, dimostra una maggiore coerenza con il contesto originale del Salmo. Allo stesso modo, Orsilago traduce «Sion» (V, vv. 46, 61), «Gierusalem» (V, v. 63) e «Isdraelle» (VI, v. 16) lasciando inalterate le forme ebraiche. In particolare, il nome del popolo di Dio è oggetto di una rilettura suggestiva che, nell'interpretare l'elezione come salvezza attraverso Cristo, unisce in rima i termini *Isdraelle* : *stelle*, rievocando così nel verso di chiusura l'*explicit* di *Purgatorio* «puro e disposto a salire alle stelle» (*Purg.* XXXIII 145):

Questi con piaga inusitata, e nuova
 Ricomprerà da' suoi falli Isdraelle;
 Cagion, che sopra noi ciascun mal piova,
 Così liberi andrem sopra le stelle (vv. 15-18, p. 78).

Sempre nel *Salmo primo* si ritrovano altri dati linguistici rivelatori dell'equilibrio tra lessico dantesco e petrarchesco. Al v. 10 compare il termine «unghie» («d'unghie della morte»), attestato una volta in *Inferno* («unghia», *Inf.* XXII 69) e una volta nei *Fragmenta* («unghie», *RVF* CIII 7); l'aggettivo «etico» al v. 20 è presente in *Inf.* XXX 56, ma il «sospirar» del v. 16 è un evidente richiamo petrarchesco:

Di sospirar son stanco; e 'l letto ho pieno
 Di lagrime ogni notte; et quello ancora
 Macero sì, che macera 'l terreno (vv. 17-18, p. 69).

Il verbo «macero» sembra essere invece la citazione di un verso dell'*Arcadia* di Sannazaro – «né sento il duol ond'io mi struggo e macero» (I, 54) – affine all'atmosfera dolorosa del salmo ma riferito alle pene d'amore. Il «dolce pianto» al v. 23 riprende invece l'espressione identica di *RVF* CLV 9.

Una citazione notevole è ancora l'«alto Motore» del *Salmo secondo*, v. 5, che può essere raffrontata con il sonetto XCV 5 del canzoniere sannazariano nonché con le *Rime* di Bernardo Tasso, dov'è attestata tre volte, e soprattutto con i *Salmi* dello stesso, in particolare il *Salmo XIX* 37 in cui si legge «alto Motore eterno». Orsilago non dimentica d'altronde i toni realistici imposti dal drammatico dettato latino. Si veda in proposito la resa del Salmo 31:3 «quia tacui adtrita sunt ossa mea in rugitu meo tota die»:

Mentre ogni hor penso, hor con tacito core,
Hor con voce alta in compagnia del pianto
L'ossa veggio seccarsi per dolore (vv. 7-9, pp. 69-70).

La metafora del “ruggito” è lenita nella coppia sinonimica «voce alta» e «pianto», ma l'invecchiamento delle ossa affrante (la glossa a margine riporta «invetereverunt») è tradotto con l'icastico «seccarsi». L'immagine tornerà nel *Salmo quinto* in riferimento ai versetti 4-5 «quoniam consumpti sunt sicut fumus dies mei et ossa mea quasi frixa contabuerunt / percussum est quasi faenum et arefactum est cor meum quia oblitus sum comedere panem meum»:

Perché qual fumo son passati via
Miei giorni; et fatto, è ciascun osso mio,
Qual secco legno, ch'in gran fuoco stia.

Qual'herba il cor percosso, et secco hagg'io
Percossa, et secca (ahi lasso) et ciò m'aviene
Che 'l mio pan di mangiar post'ho in oblio (vv. 7-12, p. 75).

L'iterazione dell'aggettivo «secco» / «secca», intersecato in figura chiastica ai vv. 10-11 con l'equivalente «percosso» / «percossa», appare abbastanza scontata e finisce per appesantire il ritmo del verso. È interessante però notare che accanto a tale passaggio vi è un altro punto di contatto tra i Salmi II e V, questa volta di carattere lirico e assai più raffinato. Nel finale del *Salmo secondo* leggiamo:

E più trionfin quelli in cui s'annida
un cor puro, sincer, benigno, e buono (vv. 36-37, p. 70)³⁷.

³⁷ L'enfasi è nostra.

La voce «s'annida» è solo la punta d'iceberg di una più complessa riformulazione del petrarchesco «Ché legno vecchio mai non róse tarlo / come questi 'l mio core, in che s'annida» (*RVF* CCCLX 69-70). La similitudine di partenza diventa una metafora che capovolge la polarità originaria da negativa a positiva e trasforma il «core» da contenitore a contenuto: il cuore non è più la sede infelice del «tarlo» che lo erode, ma è incastonato come un tesoro prezioso nel petto del giusto. Lo stesso verbo compare ancora nel *Salmo quinto* a proposito dell'«avis solitaria» nominata al versetto 8:

Vegghiando aspetto, et parmi esser uguale
Al vedovello Passer, che nel tetto
S'anida, et sta pensoso del suo male (vv. 19-21, p. 75).

In questo caso si assiste a un riferimento incrociato a *RVF* CCXXVI 1 («Passer mai solitario in alcun tetto») e *RVF* CV 80 («E 'n bel ramo m'annido»). L'aggettivo «pensoso» è pure di ascendenza petrarchesca – è attestato 10 volte nel *Canzoniere* – ma ricorre anche due volte in *Purgatorio*.

La marca “comica” torna quindi nel *Salmo terzo* con la menzione delle «putrefatte [...] piaghe» al v. 13 e della «puzza» al v. 19. Mentre la prima espressione non nasconde richiami particolari, il vocabolo «puzza» ricorre una volta in *Par.* XXVII 26 («fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza», vv. 25-26) e, soprattutto, ritorna con frequenza negli autori di letteratura devozionale come Iacopone da Todi, Giordano da Pisa e Domenico Cavalca.

Echi petrarcheschi compaiono invece nel *Salmo quarto*, il cui attacco ricalca fedelmente la lezione della *Vulgata*:

Miserere di me Signor per quella
Tua gran bontade, et pe' i tuoi grandi affetti
Ogni mia grave iniquità scancella.
Deh lava molto ancor de' miei difetti
Il primier sanguinoso, et l'altro fosco
In me per gratia farsi mondi, et netti.
Che troppo gli empi error miei ben conosco:
Et m'è sempre davanti ogni difetto
Per me commesso, in stato cieco, et losco (vv. 1-9, p. 73).

La versione non si discosta dal testo latino tranne che per l'amplificazione ai vv. 5-6 nei quali il collettivo «iniquitate mea» si moltiplica nei «miei difetti», dipinti nelle modulazioni cromatiche del rosso («sanguinoso») e del nero («fosco»), per poi essere stemperati nel candore ritrovato del loro «farsi mondi, et netti» – perifrasi che traduce «munda me». Gli «empi error» ricordano anche troppo da vicino l'amoroso «errore» di Francesco, riecheggiato non a caso nel salmo in cui David chiede perdono per un peccato di adulterio. Lo stato di cecità è descritto dalla coppia «cieco, et losco» che riduce al solo senso visivo un'analoga dittologia petrarchesca in cui all'incapacità degli occhi è associata la sordità: «questi ingegni sordi et loschi, / che la strada del cielo ànno smarrita» (RVF CCLIX 3). Il cammino di redenzione avviene sempre sulle orme di Petrarca: con lui, il poeta potrà esclamare «Qual tu ti sia per la mia lingua s'oda» (v. 42), ricalcando RVF CXXVII 16 («ivi fa' che 'l Tuo vero, / qual io mi sia, per la mia lingua s'oda», vv. 15-16), e presenterà a Dio il suo «cor basso, et contrito» come Petrarca offrì alla Vergine il proprio «cor contrito humile» (RVF CCCLXVI 120).

Ancora petrarchesco è l'inserito «in cui tutto mi fido» che in *incipit* del *Salmo quinto* segue l'invocazione alla «Divina essenza» («Divina essenza in cui tutto mi fido») riecheggiando in particolare RVF CCLXIV 14-15: «Quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte anchora». Si tratta di un'aggiunta lirica che funge da *captatio benevolentiae* nel momento in cui il penitente chiede a Dio di esaudirlo nella sua preghiera («Domine exaudi orationem meam»). Verso la conclusione torna però un imperioso richiamo a Dante con la citazione esatta del verso iniziale del poema:

Mentre io dicea: deh non mi tuor Dio buono
 Nel mezo del cammin di nostra vita
 Poich'ì tuoi anni sempiterni sono (vv. 70-72, p. 77).

Ricco di spunti è infine il *Salmo settimo*. Il verso di apertura si presenta come un *pendant* perfetto rispetto a quello del *Salmo quinto*, in quanto si tratta di una seconda *captatio* modellata questa volta su un luogo dantesco. L'espressione «bontà infinita» compare sia nell'*incipit* «Indicibil Signor bontà infinita» (VII, v. 1) sia in *Purg.* III 122, in un passo molto simile ai versi di RVF CCLXIV appena citati:

Orribil furon li peccati miei;

ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
che prende ciò che si rivolge a lei (*Purg.* III 121-123).

Le «gran braccia» divine cui fa riferimento Dante sono sovrapponibili per il loro carattere accogliente alle «pietose braccia» di Laura. Questa corrispondenza celata tra le righe sembrerebbe quasi l'ulteriore conferma di una ricerca stilistica volta ad unificare in una lingua lirica comune il lessico dei due modelli. Le citazioni si intrecciano ancora fino alla fine del salmo: ai danteschi «pece» (v. 6), «morta gente» (v. 9; *Inf.* VIII 85) e «dritta via» (v. 30; *Inf.* I 3) si alternano espressioni come «qual terreno asciutto» (v.17), forgiata su «quasi un terreno asciutto» di *RVF* LXXI 104, e «protervo» (v. 35; *RVF* CCCXIX 5), che rivelano l'attenzione per un Petrarca “realistico” da accostare ancora una volta a Dante, ma sul versante comico.

Gli anni che vedono il successo dell'antologia di Turchi – ristampata in seconda e terza edizione nel 1569 e nel 1572 – sono particolarmente intensi sul piano del dibattito teorico. L'esigenza di una rifondazione autentica della lirica che superi i confini del bembismo e guardi a modelli davvero alternativi – Pindaro, Orazio, David sono solo alcuni tra questi – avviene sotto forme diverse, per certi versi antitetiche, ma convergenti nelle finalità e nella coscienza che le animano: curatori di raccolte antologiche come Francesco Turchi e autori di libri lirici come Gabriel Fiamma dimostrano infatti di saper maneggiare con una stessa consapevolezza un materiale variegato che spazia dalle forme tradizionali a quelle più d'avanguardia, al fine di costruire veri e propri repertori metrici (e tematici) in grado di affermare un nuovo modo del versificare e creare così un canone a cui gli aspiranti poeti potessero fare riferimento. In attesa di discutere la questione con maggiore completezza, presentiamo in breve l'uso della terza rima nelle riscritture salmodiche di Fiamma.

Delle 51 trasposizioni metriche comprese tra la *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro Primo* (post 1562), le *Rime spirituali* (1570) e l'adespota *Parafrasi poetica sopra alcuni Salmi di David Profeta* (1571) solo quattro sono in terzine incatenate, per un totale del 2%: si tratta dei Salmi 22, 35 e 36 contenuti nella *Parafrasi sopra Salmi* e del Salmo 137 incluso nelle *Rime*.

Il dato più rilevante rispetto all'impiego del metro dantesco si trova nelle *Annotationi* relative al *Salmo XXXVIII*. Fiamma è un intellettuale al passo con i tempi e in quanto tale si

dimostra perfettamente inserito nel dibattito contemporaneo. Egli si riallaccia alla lezione fiorentina di Luigi Alamanni interpretando il capitolo ternario come corrispettivo volgare dell'«elegia» classica, un genere lirico *larmoyant* adatto ad esprimere i contenuti più diversi (compianti funebri, «pianti amorosi», ma anche testi di legge), con l'eccezione della materia eroica. L'elegia non è da intendersi però come genere *levis*: anzi, l'elegia biblica o «Christiana» – in questo caso il Salmo – rappresenta una delle espressioni massime della «grave leggiadria» davidica che costituisce l'impronta distintiva dello stile lirico del predicatore. Nella prefazione alle *Rime spirituali* leggiamo:

Ma David, tutto acceso dell'amor di Dio, si diede a cantare e a scrivere gli alti segreti di sua Maestà e i maggior misteri della vera religione in verso con tanti ornamenti, figure, tropi e vagheze, che sì come avanza di spirto tutti gli altri scrittori, così di grave leggiadria si lascia a dietro tutti gli altri poeti (c. A6r).

La supremazia della lirica trova riscontro nell'ambiente veneziano dei primi anni '60, dove «si ripropone con forza il valore sapienziale della poesia e [...] David assume un ruolo di spicco nella riflessione teorica, fino al punto di essere considerato il padre della poesia stessa, e di quella lirica in specie». Si pensi, ad esempio, alle posizioni di Celio Magno accademico della Fama, il quale nella sua *Prefazione sopra il Petrarca* definisce il «nostro propheta David [...] primo inventore» della lirica stessa (ZAJA 2009: 240-243). La materia sacra costituisce quindi per Fiamma la componente essenziale di «un linguaggio poetico in cui *verba* e *res* siano profondamente saldati» (ZAJA 2009: 254) e rappresenta la chiave per il recupero di una dimensione *gravis* che non coincide però necessariamente con un accrescimento della tensione stilistica. Nelle *Rime*, infatti,

la gravitas dell'oggetto del canto si fonde con la *suavitas* di un linguaggio poetico sempre equilibrato e sorvegliatissimo, anche nei casi di maggiore concessione all'artificiosità manieristica [...]. La scrittura del veneziano è sempre informata a un'ispirazione alta, che garantisce ai suoi occhi, anche nei casi di più aperta adesione ai modi piacevoli della lirica petrarchesca e petrarchista, una ben diversa dignità rispetto alla produzione della massa dei coevi versificatori in volgare (ZAJA 2009: 282, 287).

L'esperimento elegiaco, sul quale l'autore discorre ampiamente nel commento al *Salmo XXXVIII*, rientra in questa prospettiva di contemperanza delle due istanze “alta” e “leggiadra” in una rivisitazione del modello classico che unisca alla piacevolezza della

lezione toscana un ritrovato valore esistenziale grazie alla trattazione del tema sacro. Fiamma traccia qui una breve storia del genere, partendo dalla classificazione dell'elegia come metro lirico da parte di Cicerone e Robortello e proseguendo con la descrizione dei molteplici scopi per cui questo metro fu adottato da autori greci e latini: dalle «querele» d'amore o funerarie ricordate da Orazio e composte da Tirteo, Teognide, Callimaco, Tibullo, Propertio, Gallo e Varrone, egli arriva alla «poesia delle leggi» di Solone e alle ricette di «Democrate poeta medico», per concludere con le elegie «molto leggiadre» scritte da «Aristotele gravissimo Filosofo». Si giunge infine al panorama della moderna poesia volgare, all'interno del quale spicca il duello tra Claudio Tolomei e Luigi Alamanni; accanto ai due sono citati Ludovico Ariosto e Luigi Tansillo, oltre al Petrarca dei *Trionfi* e al Dante delle «Comedie». Dopo questo itinerario enciclopedico da cui «si può intendere, qual sia la materia, l'origine, il fine, l'uso, la nobiltà dell'elegia», Fiamma spiega «come il Capitolo, o la terza rima nostra corrisponde all'elegia»:

Primieramente d'intorno a questo habbiamo a ricordarsi, che i nostri versi non sono da potersi misurare, come si misurano i Latini; e quelli, c'ha voluto misurare Monsignor Claudio Tolomei, 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. Per questo i giudiciosi, e dotti scrittori hanno stimato, che in questa nostra lingua la terza rima sia atta a cantar tutti quei soggetti, che canta l'Elegia presso a Greci, e presso a Latini. Se ben non hanno i piedi ineguali, conoscono, che può ricever tutto quello che riceve quei versi Latini di sei, e di cinque piedi. Il Signor Luigi Alemanni ha scritto un'opera in terza rima, ch'egli chiama libro di Elegie: ove canta gli amori suoi: e, perché non gli canta con sonetti, e canzoni, come cantato haveano i primi rimatori Provenzali, e gli antichi Toscani, dice d'esser stato il primo, ch'habbia cantato in questo stile, così scrivendo:

“Scorgimi antico amor fra Cintia, e Flora,
 “Pien di nuovi sospir, di speme armato,
 “Ove altro Tosco piè non presse ancora³⁸.

E segue, dicendo d'essere imitatore di Tibullo, di Callimaco, e d'altri scrittori di versi elegiaci (p. 189).

Le tesi di Tolomei sulla necessità di modellare una metrica barbara “quantitativa”, basata non più sugli accenti, ma sui momenti di *arsi* e *levare*, sono respinte con una sorta di parodia

³⁸ Si tratta della terzina d'*incipit* della prima elegia: cfr. ALAMANNI 1532: 1.

delle stesse parole che il romano scrive al Cardinal di Ravenna in una lettera 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 Propertio, ad imitazione de li quali son fatti questi e spero che vi s'addolciranno le orecchie³⁹.

L'insostituibilità dei modi “classici” della lirica volgare, rappresentati in modo significativo dalla coppia Petrarca-Dante, è affermata da Fiamma nei termini di una ricodificazione alta dell'antico genere elegiaco che affonda le sue radici nella tradizione fiorentina del primo ventennio del Cinquecento. In linea con le esperienze alamanniane delle *Elegie* e delle non citate *Satire*, Fiamma vuole innalzare il genere “mediocre” deputato alla celebrazione degli «amori» terreni a uno *status* elevato in cui il canto abbia come oggetto esclusivo l'amore sublime per Dio: egli non fa coincidere quindi la *gravitas* a un'*asperitas* formale, come aveva fatto lo stesso Alamanni nell'imitare il complesso periodare latino⁴⁰, ma reindirizza la sua lirica dall'interno, cambiando il referente e salvando così i procedimenti della leggiadria e della gradevolezza (ZAJA 2009: 283).

Ecco infine il giudizio sul Salmo 35, considerato reale modello di «elegia Christiana» per «soggetto», «stile» e «ornamenti»:

Questo Salmo quanto al soggetto, quanto allo stile, quanto a gli ornamenti, si conosce, ch'è una elegia molto rara, se ben non sappiamo render conto della qualità de' versi di David e l'Autore ha voluto far la Parafraasi in terza rima, studiandosi di far conoscere gli ornamenti del Salmo in ogni parte, e particolarmente in quest'elegia, nella quale piange il Profeta le sue dolorose avventure, con moltissimi, e rarissimi ornamenti. [...] Ma, qual elegia in alcun tempo in qual si voglia lingua hebbe parole più affettuose, querele più gravi, commiserationi più efficaci, di quelle, che sono in questo Salmo? Per tanto conviene, che noi diciamo che questo Salmo è una perfetta elegia Christiana, di materia lagrimevole, e dogliosa, con tutti gli ornamenti, che possa ricevere un poema di questa qualità, come si può vedere con gli avvertimenti dati pur hora (p. 189).

³⁹ *De le lettere di M. Claudio TOLOMEI, libri sette*. [...] In Vinegia, appresso G. Giolito de' Ferrari, MDXLVII, c. 77. Cito da MANCINI 1996: 50.

⁴⁰ Cfr. § 2.1.1.2, p. 43.

La menzione della «materia lagrimevole, e dogliosa» inserisce in modo più preciso il genere elegiaco nel filone della retorica lacrimosa connessa alla riscrittura dei *Salmi*. Si noti, inoltre, l'insistenza sulla qualità degli «ornamenti» – definiti «moltissimi, e rarissimi» – che l'autore si sforza di riprodurre e di mantenere nei versi volgari pur senza considerare direttamente il testo ebraico; nelle *Annotationi* al *Salmo XXXIII*, egli scrive infatti: «quanto sia alla proprietà della lingua Hebraea, l'Auttoe si rimette a quei, che sono nella cognitione delle lingue meglio fondati, che per avventura egli non è» (p. 124). Ricordiamo con Cristina Ubaldini 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 2012: 41). La sensibilità del parafraste, nonché del versificatore e, in ultima analisi, del poeta, si dichiara in questa ricerca di aderenza alla fonte primigenia che, se da un lato va ascritta alla temperie di un determinato ambiente, rivela dall'altro un gusto e un'attenzione alla *dulcedo* davidica simili a quelli espressi da Dante nel *Convivio*⁴¹.

Un esempio interessante da questo punto di vista si trova nella parafrasi del *Salmo CXXXVI* inclusa nelle *Rime spirituali*, anch'essa in terza rima, nella quale la descrizione dei salici a cui gli Israeliti avevano appeso le loro cetre avviene in termini che suggeriscono un contatto, benché mediato, con l'originale ebraico:

A quest'arbore, a quel di foglie adorno,
Ma senza frutto, stan le mute lire
E le cetre pendenti e notte e giorno (vv. 10-12, p. 71).

L'allusione alla sterilità dell'albero («senza frutto») non ha riscontro nella *Vulgata*, dove il nome della pianta non è accompagnato da alcun aggettivo («super salices»), né tantomeno nelle trasposizioni metriche di autori che si sono rifatti esclusivamente alla lezione latina: citiamo, per esempio, la versione di Minturno «In su le salci quivi / Non appicca la cethera, e si tace» (canzone XL 12-13, c. 36^o); quella quasi coeva (1568) di Bonaventura Gonzaga «Gli organi nostri [...] / Pendono a salci mutoli, e discordi / Là 've di ricondurci, i ciel son sordi» (vv. 7, 11-12, p. 74); e quella di Innocenzio Ringhieri «Di lui nel mezzo a salci, entro conquisi, / Le cetre nostre appese [...]» (vv. 5-6, p. 430). Una consonanza diversa sembra esserci invece con il rifacimento più tardo (1592) di Giulio Cesare Pascali, calvinista di

⁴¹ Cfr. § 2.1.1.1, p. 21.

adozione ginevrina assai esperto nella lingua ebraica, che traduce: «A' i salci infruttuosi / Pender, qual smenticate, / Le nostre cethre anchor tutte lasciate» (vv. 7-9, p. 408). L'interpretazione del salice come pianta “arida”, “sterile”, è identica nei due autori e può essere fatta risalire con buona probabilità ad un fraintendimento comune della radice ebraica ערב ('*r*) – da cui ‘*aravim*, «pioppi» o «salici» – che, tra le sue numerose accezioni, annovera sia quella dell'«essere nero» sia quella dell'«essere sterile» (BROWN 2000: 787-788): se il primo significato risulta comunque relazionato al colore nero del legno della pianta, il secondo senso si attaglierebbe con maggior aderenza al contesto del salmo, creando una sorta di “correlativo oggettivo” *ante litteram* che descriverebbe con efficacia l'aridità della condizione degli esuli (di «duro esiglio» parla appunto Fiamma). Si noti, d'altronde, che l'episodio costituisce un caso abbastanza isolato nella parafrasi del veneziano, per cui il testo vulgato rimane un imprescindibile punto di riferimento.

2.1.1.4 Il Sacro libro de' Salmi di Rinaldo Corso

Il volgarizzamento in terza rima dei 150 *Salmi* ad opera di Rinaldo Corso è uno dei rari casi di traduzione integrale del *Libro dei Salmi*, accanto al *Psaltero di Davide in ottava rima* di Innocenzo Ringhieri (1555 circa) e ai *Sacri Salmi di Davide* in metri diversi di Giulio Cesare Pascali (1592). Il testo è tramandato da quattro manoscritti noti: due di essi, il Vaticano Latino 6889 e il Barberiniano Latino 3774 (XLIV. 135), sono conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; un terzo, censito da Kristeller nell'*Iter italicum* sotto la dicitura «catalogue 318, p. 5, no. 3» (KRISTELLER 1990: 393), si trova alla Biblioteca di New York, Ossining; un quarto, giudicato autografo da Foffano, è conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna (segnatura 568). Quest'ultimo codice presenta una datazione posteriore rispetto agli altri, riportando l'anno 1573 invece che il 1567 (FOFFANO 1892: 181). Di tutto rilievo è quindi la segnalazione nel repertorio RICCI di un'edizione postuma ad oggi non pervenuta (almeno secondo i dati noti) de *Li sette 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 codice Vat. Lat. 11269 (c. 148r-148v). L'entità non trascurabile di una simile tradizione

induce a interrogarsi sulle ragioni di una mancata edizione a stampa. Benché l'attuale stato dell'arte non consenta di trarre conclusioni sicure, è probabile che Corso abbia preferito affidare la propria opera a una moderata circolazione manoscritta per evitare di attirare le attenzioni inquisitoriali: il periodo di composizione dei *Salmi* – 28 ottobre 1566-25 novembre 1567, come si legge in una postilla autografa⁴² – coincide infatti con gli anni roventi del terzo processo Carnesecchi (1566-'67), ed è ragionevole credere che l'autore, arrivato a Roma nel '62 al seguito del cardinale Girolamo da Correggio e ordinato sacerdote dopo il '67 (ROMEI 1983: 689), non volesse aggiungere motivi di diffidenza ai trascorsi potenzialmente ambigui della *Dichiarazione fatta sopra la Seconda Parte delle Rime della Divina Vittoria Colonna Marchesana di Pescara (s.l., 1543)*, dove egli elogiava apertamente, in tempi non sospetti, Bernardino Ochino, e della lettera di dedica a suor Barbara da Correggio anteposta alla *Prefazione del Reverendiss. Cardinal di santa Chiesa M. Federico Fregoso nella Pistola di san Paolo a Romani* (Venezia, 1545), libello di chiara ispirazione luterana (BIANCO 1998: 281-282). Tuttavia, il titolo completo dell'opera sembra suggerire una sostanziale ortodossia del testo: esso recita, infatti, *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*; una riprova ulteriore sarebbe costituita dalla dedica a papa Gregorio XIII (comunque non anteriore al 1572) siglata con le iniziali «R. C.», che compare in apertura del Vaticano Latino:

GREGORIO XIII. | PONT. MAX. | BENEFACTORI. | R. C.

Hoc tibi, quodcumq. est nostri, ter magne dicamus,
Ter sancte Antistes. faveas si numine dextro,
A ludo avertent animos haec seria inani.

Da un punto di vista più generale, il volgarizzamento si dimostra coerente con il precoce interesse manifestato da Rinaldo per la poesia spirituale. Si pensi, oltre alla già ricordata *Dichiarazione* sulle rime sacre della Colonna, al canzoniere giovanile *Sonetti et madriali di ms Rinaldo Corso da Correggio*, conservato nel codice manoscritto P.VI.32 della Biblioteca Comunale di Siena⁴³ e composto, come lascia intendere il sonetto d'esordio⁴⁴,

⁴² «Principium Symeon [v. cal. Nov.], finis Catharina [vij. Cal. Dec.] Laboris, | Ille semel [1566] fugiens [vesperi], haec iterum [1567] adveniens [diluculo]». La citazione è tratta da Barb. Lat. 3774 (c. 205r); i segmenti testuali tra parentesi quadre sono apposti in interlinea superiore al termine che li precede.

⁴³ Ringrazio il prof. Franco Tomasi per la segnalazione.

all'inizio degli anni Quaranta. La peculiarità del *liber* risiede nel capovolgimento della parabola petrarchesca secondo la quale il poeta transitava dall'amore terreno per Laura al sacro ardore per la Vergine: Corso, infatti, apre la sua raccolta con tre sonetti spirituali, immediatamente successivi al proemio, il primo dei quali è una preghiera rivolta alla «Vergine pura», mentre il secondo e il terzo sono dedicati a Cristo; la chiusa della silloge è affidata, invece, ad alcuni madrigali *in mortem* di una non meglio definita «Biancofiore» (c. 46*v*), che l'autore dipinge come una donna angelicata, attribuendole l'eloquente *senhal* di «Angela» (c. 47*v*). Il tratteggio stilnovistico della donna, precisato da alcuni riferimenti come la citazione dell'*incipit* cavalcantiano «Donna mi prega» nell'ultimo verso del libro, compensa in qualche modo il mancato ripudio dell'amore profano, che viene così sublimato, e crea una struttura ad anello che collega implicitamente i testi finali alla preghiera di apertura della prima parte.

La versione metrica dei *Salmi* costituisce, dunque, una riscoperta dell'esercizio lirico sacro, ma risponde anche a una peculiare attenzione per l'attività traduttoria che aveva portato Corso a pubblicare, proprio nel 1566, una riscrittura in versi sciolti delle *Ecloghe* virgiliane: *Le pastorali canzoni di Vergilio tradotte da Rinaldo Corso*, edite ad Ancona per i tipi di Astolfo Grandi. La versione del Salterio si presenta come un'impresa di ben altra portata, sia per l'estensione del *corpus* che per l'impegno dottrinale richiesto. L'autore riscrive con una sostanziale aderenza contenutistica il tracciato dei *Salmi* biblici, ma li interpreta con libertà sotto il profilo formale, come suggerisce l'avverbio del titolo «paraphrasticamente»⁴⁵, inserendo numerose amplificazioni e non pochi richiami letterari. La fonte volgare prediletta, a differenza della tradizione fiorentina delle riscritture in terza rima che riconosce in Dante la propria stella polare, è il Petrarca dei *Fragmenta*. Dante è quasi del tutto ignorato, se si eccettuano alcune reminiscenze isolate come il digrignare dei denti nel *Salmo 36* («Con occhio bieco il peccatore assai / Guatato ha 'l giusto, et digrignato i denti», vv. 28-29), memore di *Inf.* XXI 131 «digrignan li denti», o il sintagma «Miserere di me» del *Salmo 55*, v. 1 e del *Salmo 84*, v. 41, ripreso da *Inf.* I 65. Le presenze petrarchesche si estendono, invece, da riusi lessicali diffusi (si ricordi, ad esempio, l'intonazione amorosa del *Salmo 26*, v. 25 «Vago è il mio viso del tuo Viso santo», o del *Salmo 118*, vv. 266, 268

⁴⁴ Tema del sonetto è la ricorrenza del sedicesimo compleanno dell'autore. Si legga la prima quartina: «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» (vv. 1-4, c. 2*r*).

⁴⁵ Sulla parafrasi come tipologia traspositiva, cfr. § 3.1.1, pp. 253-257.

«Stringimi a te con via più saldi nodi / [...] Chi giamai fia, che dal tuo amor mi snodi?») a citazioni più o meno puntuali, come le «dolci acque, et chiare» del *Salmo 41*, v. 1, ispirate al celeberrimo *incipit* di *RVF CXXVI*, o il v. 33 del *Salmo 27* «Quelli, ond'Amor t'aperse il lato manco», nel quale si verifica una rifunzionalizzazione in chiave cristologica di *RVF CCXXVIII 1-2* «Amor co la man dextra il lato manco / m'aperse», poiché il passo viene arricchito di un'allusione alla trafittura del costato descritta in *Gv 19:34*. I riferimenti innovativi a Cristo sono, del resto, abbastanza frequenti nella raccolta: basti pensare, tra gli altri, alla «Porpora [...] di letitia» del *Salmo 29*, v. 30, al «santo Hisopo amaro» del *Salmo 50*, v. 23 o, ancora, alla dichiarazione metapoetica del *Salmo 131*, vv. 47-48 «Apparecchiato ho chiara / Luce al mio Christo oltra tutt'altri Heroi», in cui è possibile riconoscere un singolare incrocio tra linguaggio lirico e linguaggio epico nella connotazione eroica del Figlio di Dio. La ricorrenza dell'elemento metatestuale è, del resto, alquanto elevata nella riscrittura di Corso. L'autore riformula più di un luogo innestando o ampliando alcuni riferimenti emblematici all'arte poetica: è il caso dell'invocazione «tu mio Lauro» del *Salmo 3*, v. 7, che riscrive il vocativo «tu, o Signore» del versetto 3, ma pure del finale del *Salmo 20* «Le Muse nostre honor ti renderanno, / Et fia al tuo crin da noi laurea contesta» (vv. 36-37) e della riscrittura del *Salmo 43:9* «Qui la Cetra unirò co versi miei, / La Cetra mia, che già gran tempo langue» (*Salmo 42*, vv. 13-14), che aggiunge al biblico «cetra» la menzione esplicita dei «versi miei». Di particolare rilievo risulta, quindi, la versione del *Salmo 108:5* «Tua gloria vinca Eta, Parnaso, et Cintho» (*Salmo 107*, v. 12), in cui la gloria militare di Dio, vittorioso «su tutta la terra», è trasformata in una sorta di trionfo poetico sui monti simbolo della poesia pagana, legati tutti, per vie diverse, alla figura di Apollo.

La libertà riscrittoria non impedisce d'altronde a Corso di trasporre attentamente alcuni fatti testuali particolari come i ritornelli. Un esempio è offerto dal *Salmo 8*, dove il *refrain* «O Signore, Signor nostro, / quanto è grande il nome tuo su tutta la terra», ripetuto a cornice nel primo e nell'ultimo versetto, è riprodotto in tre endecasillabi identici a inizio e fine della “catena” versale:

Chi potrà dir, quanto è il tuo nome chiaro
 Signore, o Signor nostro in ogni parte,
 U' seca, et cinge l'Oceano amaro?

Si noti la perifrasi di ascendenza classica con cui è indicata la terra nel terzo verso: l'uso non infrequente di immagini tratte dalla mitologia greco-latina è senz'altro un indice di letterarietà del testo, ma si può intendere anche come una legittimazione degli inserti di matrice profana nei componimenti di carattere sacro.

Il caso più interessante è però quello del *Salmo 135*, nel quale si assiste ad una accurata resa dell'intercalare «perché perenne è la sua misericordia» posto in chiusura di ogni versetto. Il ritornello, tradotto dall'endecasillabo «Et nessun tempo sua bontà prescrive», non è ripetuto al termine di ogni strofa come accade nelle ottave di Ringhieri o nello schema pentastico di Pascali (abaxX bcbxX...)⁴⁶, ma è incastonato nella struttura incatenata delle terzine, dando luogo ad un profilo singolare: AXA XBX BXB XCX ... ZXX X. L'unità strofica di arrivo non coincide dunque con l'unità versale di partenza (ovvero, una terzina non riproduce un singolo versetto), ma la soluzione adottata interpreta in modo efficace l'elemento iterativo, raggiungendo un ottimo grado di aderenza traduttoria:

Celebrate il Signor, perch'egli è buono,
Et nessun tempo sua bontà prescrive.
A cui tutt'altri Dei soggetti sono,

Et nessun tempo sua bontà prescrive,
Ch'ad ogni Imperadore, et Re sta sopra,
Et nessun tempo sua bontà prescrive.

Che solo altere meraviglie adopra,
Et nessun tempo sua bontà prescrive.
De l'intelletto cui sono i Cieli opra.

Et nessun tempo sua bontà prescrive (vv. 1-7).

Un ultimo esempio indicatore dell'attenzione di Corso per le replicazioni testuali è rappresentato dalle due terzine che traspongono, con una coincidenza quasi perfetta, i passi simmetrici dei Salmi 115:4-7 (*Salmo 113*) e 135:15-17 (*Salmo 134*), riferiti alla inanità degli idoli. La descrizione anatomica delle statue, condotta nei versetti biblici mediante un insistito parallelismo tra gli organi sensoriali e di movimento («bocca», «occhi», «orecchi», «naso», «mani», «piedi», «gola») e la loro impossibilità a compiere le rispettive funzioni vitali, subisce nella riscrittura volgare un processo di *abbreviatio*, per cui le membra del corpo sono

⁴⁶ Sullo schema pascaliano, cfr. § 2.2.2, p. 177.

elencate di seguito in un unico verso e i verbi specifici che ne indicano le attività sono riassunti in una perifrasi generale:

Bocc'han naso, occhio, orecchio, et piede, et mano,
Ma nessun senso è sotto tal lavoro.

Si può rilevare, inoltre, la riduzione dei nomi plurali «occhi», «mani» e «piedi» a tre singolari collettivi che accrescono l'uniformità dell'elenco. I due endecasillabi ricorrono immutati ai vv. 23-24 del *Salmo 113* e ai vv. 32-33 del *Salmo 134*, all'interno di due sezioni quasi identiche:

Humane opere sono, argento, et oro,
Bocc'han naso, occhio, orecchio, et piede, et mano,
Ma nessun senso è sotto tal lavoro.

Inutil resti, come statua, et vano,
Chiunque la si finge, od in lei crede,
Haver credendo sentimento sano (*Salmo 113*, vv. 22-27);

Gl'Idoli de le genti argento, et oro
Bocc'han, naso, occhio, orecchio, piede, et mano,
Ma nessun senso è sotto tal lavoro.

Inutil resti, come statua, et vano,
Chiunque la si finge, od in lei crede,
Haver credendo sentimento sano (*Salmo 134*, vv. 31-36).

Si potrebbe credere che l'autore, oltre a rispettare in questo modo la simmetria dei testi, abbia trovato un comodo espediente per reimpiegare la coppia di terzine: nell'originale biblico, infatti, la sequenza anatomica sopra descritta è relativa al solo Salmo 115, mentre nel Salmo 135 essa risulta dimezzata, poiché non compaiono il «naso», le «mani» e i «piedi», mentre la «gola» è sostituita da una seconda menzione della «bocca».

2.1.1.5 Sullo scorcio del secolo: le traduzioni di Del Bene, Agostini e Pascali

La terzina incatenata godrà di una discreta fortuna anche negli ultimi decenni del Cinquecento, confermandosi insieme all'ottava rima come il metro più duraturo e di uso più costante durante il XVI secolo. Mentre però l'ottava si eclissa nel panorama delle

edizioni a stampa per almeno un cinquantennio (dopo le traduzioni anonime di fine Quattrocento, la prima ripresa sarà quella di Innocenzio Ringhieri attorno al 1555), la terza rima attraversa senza soluzione di continuità tutto l'arco del secolo, portando con sé il prestigio della marca dantesca e restando simbolo di una tradizione specificamente fiorentina che tuttavia, come si è potuto osservare, non rimane imbrigliata nei confini municipali, ma si dischiude con grande consapevolezza e originalità al dibattito coevo. Dopo le esperienze degli anni '70 che segnano, per così dire, il culmine della parabola, la riflessione teorica cederà il passo a istanze di carattere più spiccatamente devozionale e apostolico, le quali diverranno preponderanti in sintonia con il mutato clima religioso a partire dal Concilio tridentino fino all'inasprimento del regime controriformistico sotto papa Clemente VIII. In questa direzione vanno sia la traduzione di *Alcuni salmi di David* del vescovo di Nîmes Bernardo Del Bene, edita postuma dal nipote Piero nel 1588, sia la versione dei *Penitenziali* realizzata da Agostino Agostini (1595), poeta veronese attivo sul finire del secolo. Più marginale, ma non per questo meno significativo, è infine l'uso della terza rima da parte di Giulio Cesare Pascali all'interno della sua variegata riscrittura del Salterio (1592), che si colloca però nel contesto assai diverso della Ginevra riformata.

I salmi «tradotti in versi» da Monsignor Bernardo Del Bene sono sette – per l'esattezza, i numeri 1, 2, 6, 103, 104, 143, 145 – ma solo due di essi rientrano nel canone penitenziale: non a caso, il titolo della raccolta recita *Alcuni salmi di David, tradotti in versi*, lasciando intendere fin dall'inizio che si tratta di versioni sparse, non sottoposte a un disegno organizzativo preciso. Nella dedicatoria al vescovo di Brescia Morosini, l'Abate Piero spiega che lo zio gli mandò «poco avanti la morte sua, come quasi per raccomandarmele, queste poche reliquie, delle sue molte et varie compositioni spirituali»; egli ricorda, inoltre, le «molte et molte persecuzioni et violenze» perpetrate contro Bernardo «da gl'Heretici così nella sua persona, come ne libri, et scritti suoi, quali ei teneva sopra ogni tesoro carissimi» (A iii). È lecito credere che la composizione dei testi risalga a pochi anni prima, stando a quanto scrive lo stesso autore in una lettera a Piero datata 15 giugno 1565 e riportata subito dopo la dedica. Nel leggerla, si comprende come questa versione metrica sia nata dalla meditazione privata di Bernardo, che espone in questa sede le sue difficoltà di traduttore e di rimatore senza tralasciare alcune considerazioni più precise sullo stile, ma

sottolineando al contempo la prioritaria funzione spirituale di questi versi, inviati al nipote «come per uno incitamento alle cose divine»:

A PIERO DEL BENE MIO NIPOTE.

CARISSIMO: In questi pochi Salmi che mi son rimasti non so come, in questi miei frangenti, i quali non vi posso stare a contare, et che io vi mando inclusi in questa, a ciò non vadino ancor quest'in perditione, vorrei che si considerassi quanta et quale difficoltà sia di tradurre; massime in versi et cose simili; tanto più ove bisogna tal fiata per forza abbassar lo stile per esprimere il proprio concetto, et dichiarazione, il che non occorre nelle compositioni proprie, come si sarebbe potuto vedere in alcuni di miei sonetti, ove mi pareva pur ritenere lo stile più alto, et più puro. Il che non potevo così del tutto fare in questa traduzione. Ove per più intelligenza o emfasi, sono stato costretto ad aggiugner talora qualche parola, o clausula, per exprimer meglio il concetto, o l'ornamento; però senza alterare il senso di niente; et fuggendo sempre l'affettazione, et li troppi ornamenti et parole fucate: parendomi che questa opera sia una fanciulla che non habbi bisogno di fuchi, o parole ampollose; ma solamente che l'ornato sia grave et semplice: et in somma, che servi il suo decoro, con esprimere vivamente il senso quanto più ho potuto, et propriamente, nel che mi pare che quasi del tutto consista la sua perfetione, et nella gravità. Pregovi hora a non li proferire così a ciascuno; ma sì bene alle persone discrete: et tanto più a quelle, che hanno qualche gusto delle cose spirituali, et massime non vorrei che se ne desse copia a niuno, che non fusse affettionato et dedito allo spirito, ma che servissino a voi come per uno incitamento alle cose divine, nelle quali vi prego a non vi raffreddar punto, né intiepidire; a ciò che voi mi possiate ancora nelle nostre orazioni aiutare, havvendo qualche volta memoria et compassione delle mie gravissime adversità. Dio ci vogli provvedere: et voi tutti, i quali io saluto con tutto il cuore, conservare nella sua santa gratia. Da Arles. Addi XV. di Giugno. M. D. LXV. Vostro amorevole Zio Bernardo Del Bene Vescovo di Nismes (c. A ivr-v).

Si noti innanzitutto la contrapposizione tra le difficoltà presentate dall'attività di tradurre in versi, che costringe talvolta ad «abbassar lo stile» per restare fedeli all'originale, e l'agio delle «compositioni proprie» (soprattutto i «sonetti»), in cui il rimatore gode di ben altra libertà e può quindi mantenere «lo stile più alto, et più puro». Ricordiamo, per inciso, che nella stampa del 1588 le versioni salmodiche sono seguite da «altre rime spirituali» costituite da 6 sonetti (ma uno è di Filippo Valentini) e 3 canzoni: anche se l'edizione è stata allestita postuma, la lettera forniva in questa sede un'indicazione importante per il lettore, chiamato a confrontarsi con entrambe le tipologie testuali. La traduzione dei *Salmi* doveva comprendere con tutta probabilità un maggior numero di testi, come si può intuire dall'accento a che «non vadino ancor quest'in perditione», e doveva rivestire un'importanza particolare per il Vescovo. L'attenzione primaria al «senso» è sostenuta da una resa poetica

parca di ornamenti, dichiarata «grave» per la solennità della materia e «semplice» rispetto alla sua tessitura retorica. Suggestivo è il paragone tra l'«opera» e una «fanciulla» naturalmente bella, che non necessita di belletti («fuchi») per mettere in risalto i suoi lineamenti. Appare rilevante, inoltre, la doppia cura riservata al «concetto» e all'«ornamento» originali, dichiarati entrambi meritevoli dell'«aggiunta» di qualche «parola, o clausola» al fine di essere compresi o spiegati meglio: il traduttore sembra sottintendere che il significato del testo è veicolato anche attraverso la forma, da lui preservata nei limiti del possibile. La scelta della terza rima, invece, non è commentata, anche se è probabile che le origini fiorentine di Del Bene – egli stesso scrive in una canzone «Dal dì ch'io nacqui in su la riva d'Arno» (c. 17r) – possano aver influito in tal senso.

I risultati effettivi sono in realtà abbastanza limitati sotto il profilo artistico. Lo scopo devozionale della traduzione giustifica in parte il «rozo stile», com'è definito nel sonetto introduttivo a Cristo, caratterizzato dalla mancata ricerca di soluzioni stilistiche elaborate e dalla poca varietà dei modelli lirici sottesi. L'esercizio, evidentemente, è tutto tra il traduttore e la versione latina, seguita con attenzione ma non in modo pedissequo. Segnaliamo tra i dati più significativi alcuni episodi di riscrittura lirica che testimoniano comunque della coscienza poetica dell'autore. Accanto alla reinterpretazione del latino «caelum» in «stellanti chiostri» (*Salmo CII*, v. 31), si legga uno stralcio della descrizione del Creato come *locus amoenus* nel *Salmo CIII*, improntata a un petrarchismo delicato e dalla musicalità piacevole:

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 (vv. 22-36, cc. 6v-7r).

Si considerino ancora i versi successivi:

Crescendo fiorir fai con vivo humore
Gl'eccelsi arbor del campo e gl'alti Abeti
Ch'al gran Liban piantasti a tuo honore;
Perché in essi riposin tutti lieti
Gl'uccellin vaghi, e la giusta Cicogna
Nel più eminente in suo nido si queti (vv. 46-51, c. 7r),

dove segnaliamo la sostituzione del vulgato «cedri Libani» con il termine «Abeti». È un esempio evidente di adattamento linguistico richiesto dalla *ratio* poetica (nel caso specifico, da un'esigenza rimica), confermato dal fatto che la lezione scelta dall'autore non è diffusa nelle altre versioni bibliche o di *Salmi* italiane, in cui si alternano costantemente le traduzioni «cedro» e «lauro»⁴⁷. Notiamo infine la presenza di alcuni cenni metapoetici in apertura del *Salmo CIII*, dove il poeta afferma la topica incapacità di cantare un oggetto sublime quale la «grandezza» divina («Chi parole formar potrà già mai / Ch'agguaglin tua grandezza o alto Dio / Tua gloria, et gratia onde adorno te n' vai», vv. 1-3, c. 6r) e nei versi incipitari del *Salmo CXLIII*, dove la consacrazione della propria «cetra» a Dio nasconde un'implicita dichiarazione di poetica:

Te solo canterò sempre, o gran Dio,
Te sol loderò sempre ovunque io sia,
E il Nome eterno tuo, Re signor mio.
Giorno et notte dirà la cetra mia
Tue sante lodi, et sol tuo santo Nome
Celebrato da me fia tuttavia (c. 13r).

La carenza di un autentico interesse per la dimensione della riscrittura lirica, o forse la mancanza di una reale coscienza poetica, si riscontrano invece nella versione dei *Sette salmi penitenziali* di Agostino Agostini. Il ricco apparato devozionale nel quale sono inserite le versioni metriche dimostra in realtà come l'attenzione sia concentrata in maniera

⁴⁷ Minturno riscrive, ad esempio, «folto bosco / Di cedri» (XVII, vv. 59-60), mentre Pascali parla di «Cedri alti et robusti» (v. 46). Si vedano quindi, sempre a titolo di esempio, le traduzioni di Giovan Francesco da Pozzo (Venezia 1548): «simile al lauro che sempre verdità»; di Pellegrino Erri (Venezia 1573): «verdeggianti come l'alloro» / «sicut virentem laurum»; e, per completezza, di Giovanni Diodati (Ginevra 1607): «come un verde lauro». Diversa è la traduzione della *Bibbia dei Settanta* e della *Vulgata*, dove invece di «lauro» / «alloro» si legge «cedro»: rispettivamente, «ὡς τὰς κέδρους τοῦ Λιβάνου» e «sicut cedros Libani» (Sl 36:35).

preponderante sul percorso spirituale del penitente, impegnato in una meditazione complessa sul testo biblico e sulle immagini allegoriche dei sette vizi capitali che sono entrambi illustrati dai versi del poeta, lasciando in secondo piano qualunque riflessione di stampo letterario. Lo stesso uso della terzina incatenata sembra essere indotto dalla ricerca di un metro convalidato dalla tradizione che permetta di articolare il discorso poetico in unità strofiche 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 versione italiana "a fronte" che, pur senza perdere in dignità, si configura soltanto come uno strumento necessario per accedere alla fonte e non come un rifacimento dotato di una reale autonomia. È interessante il fatto che, sempre nell'ottica di una simmetria impaginativa, i capoversi dei versetti biblici abbiano ognuno il proprio equivalente in quello di una terzina, così come la dossologia «Gloria patri, et filio, etc.» riportata in calce ad ogni testo corrisponda visivamente all'endecasillabo di chiusura della catena rimica. La rigida corrispondenza secondo un rapporto 1:1 tra versetti e terzine implica il ricorso a procedimenti di amplificazione che non rivelano tuttavia particolari sforzi di aderenza al testo né la ricerca di soluzioni stilistiche originali. Talvolta l'autore completa la versione con l'aggiunta di considerazioni generiche (si veda il Salmo 6:3 dove all'interrogativo «ma tu, Signor, che tardi?», fedele traduzione di «usquequo», segue il gratuito «Ahi, che 'n breve sarò tutto cangiato») o indulge a dettagli patetici intonati al contesto penitenziale come i «flagelli [...] pongenti e felli» del Salmo 37:18 («ego ad plaga paratus»); altrove si assiste anche a maldestri stravolgimenti del testo di partenza, come nel Salmo 50:6 in 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». Il lessico, in prevalenza petrarchesco, appare del tutto convenzionale e non è arricchito da allusioni o rimandi a fonti scritturali o liriche particolari. La stessa libertà nei confronti della versione latina, ben lontana dall'indicare la volontà di un vero e proprio rifacimento autoriale, è da intendersi come un segno della discreta perizia del versificatore, intento a combinare il materiale scrittorio in modo non sempre diligente e accurato per ottenere un risultato che mira soprattutto a produrre un impatto emotivo sul lettore, ma che nel complesso si dimostra mediocre e poco rifinito.

Veniamo infine all'ultimo esempio, ovvero all'unico episodio di traduzione in terza rima presente nel libro dei *Salmi* di Giulio Cesare Pascali. Il caso desta tanto più interesse in quanto si tratta della sola occasione in cui l'autore realizza due trasposizioni per un medesimo testo: il Salmo 119, uno dei più solenni di tutto il Salterio, viene reso prima in forma di sestina lirica e quindi, in versione sempre *gravis* ma *facilior*, in terzine incatenate. Pascali giustifica la sua scelta nell'*Avertimento* premesso alla seconda riscrittura, evidenziando la necessità di proporre un rifacimento più letterale rispetto alla sestina per ragioni dottrinali e, soprattutto, per venire incontro a quelle esigenze di chiarezza e di facilità del dettato proprie dei "semplici", cioè di quei lettori devoti che, non vantando ampie competenze letterarie, non sarebbero stati in grado di comprendere appieno la prima parafrasi né, tantopiù, di ricavarne i «divini sensi»:

Havendo il Paschali tradotto (come si vede) tutto questo Salmo in quella sorte rime, che appo noi Italiani fanno il più grave et degno componimento di tutte altre sorti di Canzoni: cioè, in Sestine: per così in qualche parte a suo potere corrispondere alla gravità et dignità di lui, che è sopra tutti gli altri Salmi gravissimo et dignissimo; come nell'argomento suo s'è di già tocco: ei l'ha voluto anchora ritradurre et qui porre in terza Rima, per maggior contento et sadisfattione de' men dotti et intendenti pij Lettori, a cui la Sestina si fosse per avventura resa men dilettevole da leggere, et più difficile da trarne et rattenerne i suoi divini sensi: et massimamente essendovi egli suto quasi sforzato dalla strettezza de gli 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 indissolubili diverse leggi del comporre et istender le Sestine, che i più Dotti sanno, et inviolabilmente tutti osservano (p. 357).

La necessità di difendersi dall'eventuale accusa di una riscrittura estensiva che, cedendo alla ragion poetica e alle «leggi del comporre», avrebbe tralasciato colposamente il *côté* devozionale nonché alterato in modo pericoloso la Parola di Dio, diventa in fondo un pretesto per conferire un rilievo speciale al salmo «sopra tutti gli altri [...] gravissimo et dignissimo» attraverso il tributo di due rifacimenti esclusivi all'interno della raccolta. Anche la forma sestina, infatti, è un *hapax* nel repertorio metrico dei *Salmi di Davide*: pertanto, il dittico sestina-terza rima sembra unire qui in maniera esemplare i due metri illustri della versificazione italiana, l'uno di carattere lirico e l'altro di tipo narrativo.

Riguardo alla resa traduttoria, anche Pascali decide di far corrispondere una terzina a ciascun versetto, ma a differenza di Agostini egli dimostra una consapevolezza e un'abilità

assai diverse. Gli «ottonarij» – i gruppi di otto versetti nei quali è diviso il salmo in base al criterio alfabetico – sono numerati e rubricati sotto la lettera ebraica d'*incipit* e sono composti ciascuno da otto terzine che riportano in apertura il numero arabo del versetto secondo la suddivisione introdotta da Sante Pagnini (ROSSANO 1967: 82). La regolarità di quest'ordinamento, già di per sé eloquente, è il segno di un preciso desiderio di aderenza all'originale che trova riscontro nello stesso procedimento di trasposizione. L'*amplificatio*, inevitabile quanto doverosa per esplicitare meglio il senso o porre l'accento su determinati termini o concetti, non si allontana mai dalla traccia testuale, ma lascia anzi nel lettore un'impressione di necessità o quanto meno di adeguatezza. Ricordiamo come caso esemplare la terzina che riscrive il versetto 54 «Canti sono per me i tuoi statuti, / nel luogo del mio pellegrinaggio», nella quale si coglie una sottile allusione alla polemica con i «detrattori» della sestina accennata nel paratesto:

Havuti ho di canzon sacre, e 'n ben posta
Leggiadra rima, i tuoi Statuti in loco,
Essend'io peregrino, e in parte ascosta (p. 364).

La rivendicazione orgogliosa del poeta gioca sulla traduzione di זמרות (*zemirot*, “canti”, “inni di lode”) con il sintagma «canzon sacre», la cui sfumatura tecnica rinvia alla già citata definizione di sestina come «il più grave et degno componimento di tutte altre sorti di Canzoni». Pascali afferma in una perifrasi compiaciuta di aver tradotto la Legge divina in forma («loco») di «canzon sacre» e «'n ben posta / Leggiadra rima», respingendo così le obiezioni di chi avesse visto nei suoi versi una traduzione pedestre o poco rigorosa. Si noti ancora il fine rimando a un passo dell'epistola paolina ai Colossesi nella precisazione relativa al «pellegrinaggio» – immagine della vita del cristiano (1 Pt 1:17) – condotto «in parte ascosta»: tali parole sembrano racchiudere una reminiscenza dell'insegnamento «Poiché moriste e la vostra vita è celata con il Cristo in Dio» (Cl 3:3) e suonano come una dichiarazione non troppo velata di ortodossia da parte di un poeta cristiano che non cerca le glorie letterarie o il favore del mondo, ma scrive per rendere un servizio all'Evangelo, in sintonia con i principi biblici.

2.1.2 L'ottava rima

2.1.2.1 Una riscrittura anonima di fine Quattrocento

Io chiamo et prego il mio eterno Idio è l'incipit della più antica versione dei *Salmi penitenziali* in ottava rima, pubblicata da numerosi stampatori a partire dal 1490 fino al 1520 (QUONDAM 2005: 219-221). Il piglio fortemente devozionale, sottolineato fin dalla strofa d'esordio con una chiosa didascalica – «i septi psalmi [...] li chiaman penitentiali: / che spengon tutti i peccati mortali» –, non è filtrato attraverso la suggestione di modelli letterari colti, come nel caso dei coevi *Salmi* pseudo-danteschi, ma costituisce esso stesso la cifra stilistica più rilevante di questi componimenti. La riscrittura ha una fisionomia popolare, indirizzandosi a un ampio pubblico di pii lettori, di “semplici” cui occorrono libelli di supporto per le orazioni quotidiane ma che, non conoscendo il latino, hanno l'esigenza di pregare in volgare⁴⁸. Si legga a tale proposito la stanza introduttiva della raccolta, dove compare un riferimento esplicito alla «gente» cui è diretta la traduzione:

Io chiamo et prego il mio eterno Idio
che creò i cieli e 'l mondo di niente:
che doni gratia a l'intellecto mio
ch'i' metta in rima tutto apertamente
i septi psalmi: i quali ho in disio
e che bon fructo ne pigli la gente
perché li chiaman penitentiali:
che spengon tutti i peccati mortali (c. A iir)⁴⁹.

Il poeta afferma di voler mettere in rima i salmi «apertamente», manifestando così la volontà di rendere accessibile la *littera* vulgata attraverso l'uso della lingua corrente e “aprendo” il senso scritturale con amplificazioni chiarificatrici affinché i fedeli possano trarre «bon fructo» dalla lettura e dalla comprensione piena dei testi. Una considerazione ulteriore sull'attività del tradurre ritorna nelle due ottave di *explicit* della silloge, in cui la metafora biblica dei «frutti» è ripetuta all'interno di un'*excusatio* per la non sempre perfetta aderenza al testo latino («gl'ingegni non son tutti litterali») ed è incorniciata significativamente dalla coppia di termini in figura etimologica «vulgo»/«vulgar»; viene

⁴⁸ Cfr. § 3.3, p. 330.

⁴⁹ Le citazioni sono tratte dall'edizione modenese di Antonio Rocciola (ANONIMO 1508).

ribadita infine anche la destinazione devozionale dell'opera, da leggersi «ogni mattina» e «in genochione»:

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 mattina
con maggior fede e con più devotione:
ch'el non farebbe in littera latina,
perhò son fatti per questa rasone,
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 (c. A xii).

L'intreccio tra oralità e scrittura presente nelle pratiche di pietà emerge con evidenza dall'uso concomitante dell'appellativo «uditori», che compare al posto del più consueto «lettori», e dei verbi «legerà»/«lege» nel giro di pochi versi: è facile qui intuire come la dimensione della preghiera – non soltanto quella dei riti collettivi, ma anche quella individuale – trovi la sua piena attuazione solo nella recita ad alta voce, e come quindi anche la fruizione del testo scritto da cui prende corpo l'orazione vocale vada attribuita in realtà più alla sfera uditiva dell'ascolto che a quella visiva della lettura oculare. Il carattere performativo della preghiera non è del resto così distante da quello delle azioni teatrali, con la differenza che il dramma comprende la dimensione aggiuntiva dell'*actio*: non sarà un caso dunque che proprio l'ottava, metro legato fin dalle origini alla narrazione dei cantari e dei rispetti, nonché alla tradizione spirituale delle laudi drammatiche (LIMENTANI 1961: 39-56), continui a fine Quattrocento ad essere espressione della sensibilità religiosa popolare e venga scelta in una fase ancora più tarda da autori come Scipione di Manzano per riscrivere la vicenda del Re penitente sottoforma di un racconto lirico dalle movenze drammatiche.

La fisionomia popolare della riscrittura *Io chiamo et prego* si riconosce, oltre che nei tratti di oralità cui si è appena accennato, nell'andamento didattico e catechistico con cui è condotta la narrazione. Ricordiamo, ad esempio, i già citati versi che spiegano il motivo

della denominazione “penitenziali” (*Primo salmo*, vv. 7-8), ma anche l’ottava che glossa la dossologia minore (*Gloria Patri*) in conclusione del *Primo salmo*:

Ad ogni fin del psalmo si vol dire
questo sì dolce et dilectose [sì] canto.
Gloria sia al summo padre et sire
et al figliolo et a lo spirito sancto:
sicut erat in principio e non ha a finire
e serà sempre e durerà tanto:
che in eterno mai non finirae
et in secula seculorum starae (c. A *iiir*).

La stanza riporta l’intera formula dell’antifona, istruendo il lettore sulla necessità di ripeterla al termine di ogni orazione. La lingua, come si può notare, è assai influenzata dal latino e non dimostra spiccati caratteri di letterarietà. Allo stesso modo, anche l’assetto sillabico dei versi è abbastanza incerto: si incontrano casi di endecasillabi ipometri (dieci sillabe) o ipermetri (dodici o anche tredici sillabe), spesso dovuti all’influsso del discorso prosastico come nel caso di «e cossì tutta la loro generatione» (*Terzo salmo*, v. 111). Gli stessi accenti del verso non sono del tutto codificati secondo l’uso colto (così non era nella versione attribuita a Dante) ma presentano anomalie come, ad esempio, l’accento di 5^a («le peccata lóro o signore mio», *Secondo salmo*, v. 3).

Altro elemento riconducibile alla matrice orale di questi *Salmi* è la percezione del bisogno di esplicitare i confini testuali all’interno del discorso poetico. Si consideri l’endecasillabo finale del *Secondo salmo*, dove il versificatore dichiara espressamente la fine del componimento:

Hora vi ralegrate del signore
voi: che vivete nel mondo giustamente
con puro e netto e con un gentil cuore
nel conspecto di Dio et della gente.
Voi sete giusti e del divino amore
perhò exultate: e ciascun stia paziente
havendo sempre il cuor dirito a Dio:
di questo psalmo qui ne fo fine io (c. A *iiii*)⁵⁰.

Lo stile “popolare” si esprime infine con effetti di realismo e di espressività vivace nei quadretti icastici che costellano il tessuto della riscrittura. L’obiettivo è, come sempre,

⁵⁰ L’enfasi è nostra.

quello di colpire l'immaginazione del fedele in una strategia didattica che mira ad insegnare i contenuti biblici per la via concreta delle immagini invece che per concetti astratti. In tale contesto si inserisce la riscrittura del Salmo 37:9 «*evigilavi et adflictus sum nimis rugiebam a gemitu cordis mei*», che l'autore interpreta così:

Però signore che l'anima mia
è vinta e piena di schernigioni:
e questo m'aviene per la mia folia:
ch'io ho seguito il voler di demoni
pieni d'inganni sono et d'heresia:
e rugiano come fanno i leoni:
quando nel bosco son ben affamati.
Cridando a te accuso i mei peccati (c. A v^r).

I vizi e i tormenti dell'anima, che la Bibbia lascia sullo sfondo rilevando solo l'esito emotivo prodotto sul peccatore sofferente, sono qui personificati nelle figure carnascialesche di «demoni» portatori di «inganni» e di «heresia»: ad essi viene attribuito l'atto del ruggito, amplificato dalla similitudine dei leoni «affamati» di reminiscenza biblica (*Sl* 22:3, *Gr* 4:7). La scena sembra risentire di quell'attitudine alla teatralità così diffusa a livello popolare, testimoniata *in primis* dall'organizzazione dello spazio interno della chiesa – «luogo teatrale per eccellenza», secondo le parole di Gabriella Ferri Piccaluga, sovente «attrezzato con la disposizione degli altari» per la liturgia stazionale quotidiana del “*circuitum orationum*” – e persistente con la sua «grande vivacità» e il suo «verismo interpretativo» ben oltre il periodo di grandi restrizioni seguite al Concilio tridentino (FERRI PICCALUGA 1981: 164-168). Un tratto di realismo, nonché di vero e proprio *sermo cotidianus*, si rinviene anche nella resa dell'espressione «*ossa mea quasi frixa contabuerunt*» (*Sl* 101:4):

et l'osse mie son sì frite et arrostite
come se in padella le fussen ite (c. A viii^o).

Il latino «*frix*a» viene trasportato dall'originale valore metaforico di “abbrustolite”, “arse” dal tormento interiore, ad un registro comico innescato dalla dittologia «*frite et arrostite*», ancora pertinente al verbo di partenza ma troppo vicina all'ambito gastronomico per non richiamare alla mente un'immagine realistica e “colorita” come quella della «padella».

2.1.2.2 Salmi in forma di sermone: le ottave di Vitale Vitali sulle prediche di Franceschino Visdomini

Un uso particolare dell'ottava, legato a un ambito devozionale diverso rispetto a quello della preghiera ma ugualmente connesso alla dimensione dell'oralità, è effettuato da Vitale Vitali nella trasposizione metrica delle prediche di Francesco Visdomini da Ferrara sui *Sette salmi penitenziali*. I sermoni, secondo una scelta non comune, sono stati ridotti direttamente in rima, senza l'ausilio di una prima redazione in prosa: l'autore stesso, infatti, afferma nel titolo dell'edizione che le «prediche» e le «espositioni» del frate sono state «udite per me Vital de Iacomo di Vitali dalla sua viva voce, et poste in ottava rima nell'anno 1553, et '54 in Venetia». Non è quindi possibile per noi stabilire un confronto diretto tra il testo di partenza, rimasto ad uno stadio orale, e la sua successiva rimodulazione in versi: appare tuttavia interessante, considerando la natura di questa riscrittura, investigare l'azione della doppia lente imposta ai versetti scritturali dal riadattamento retorico del predicatore e, per quanto è dato inferire, dalla riscrittura poetica di Vitali.

Le prediche sono in totale 53. Tra queste, il ciclo sui *Penitenziali* – ascrivibile a una linea della normativa posttridentina recepita soprattutto da gesuiti e francescani che poneva particolare enfasi sugli «aspetti morali» e, quindi, su vizi e virtù (GHIA MEROI 2013: 9) – è formato dai primi 51 sermoni, i quali però a loro volta non sono tutti costruiti su passi salmodici: è il caso, ad esempio, della predica sulla Natività, ma anche di omelie che sviluppano in chiave più specifica temi come il peccato originale, la salvezza o l'amore per il prossimo. Il testo biblico viene così frammentato all'interno di un tessuto predicatorio che, se da un lato opera una segmentazione nel senso dell'*abbreviatio* (DELCORNO 1989: 7), produce dall'altro un effetto di amplificazione plurima dell'originale il quale, oltre ad 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 dunque, con un procedimento analogo a quanto avviene per i commenti scritti, 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 così

“ruminare” senza eccessiva difficoltà dai “semplici”⁵¹: 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 ad 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). Si noti che Vitali rimarca attraverso il verbo di dire («diss[e]») il discorso diretto di fra’ Domenico, nell’intento di riprodurre in modo mimetico la situazione originale della predica.

Da un punto di vista generale, la riscrittura in versi dimostra un carattere che si può considerare colto, o in ogni caso distante dai fenomeni di versificazione volgare attivi fino alle soglie dell’età moderna: Zumthor ricorda che, nel Medioevo, il discorso pastorale rivestiva un ruolo di mediazione primario nel diffondere tra il popolo «la cultura libresca e di scuola», al pari di quanto accadeva, in altro ambito, per la poesia volgare; era dunque «fatale che si producesse una convergenza, nell’apparato del dire: 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 1990: 104-105). Non si può escludere l’idea che l’autore cinquecentesco, nella prospettiva della *longue durée*, abbia adottato questa soluzione sulla scia della consuetudine più antica allo scopo di agevolare la memorizzazione del messaggio da parte del suo lettore. D’altronde, scorrendo l’avviso *Al lettore* premesso ai testi, ci si accorge di quanto la coscienza letteraria sia ormai diversa:

Non ti maravigliarai discreto Lettore se volendo io esprimere in Stanze gli altissimi misteri di nostra santa sede, predicati dottissimamente dal molto Reverendo Padre fra Franceschino da Ferrara, non ho fatto la rima di quella altezza, che vediamo uscire dalle mani de chi poeticamente mandano in luce i lor concetti. Perché ritrovandomi obligato a parole, et a concetti (ne’ quali ogni minimo errore sarebbe grande) non ho potuto servirmi di sentenze de filosofi, né de poeti, ne ancho fiorire le mie rime con diversi avvenimenti istorici; et poi per dir il vero, non sono le forze mie tali, c’havesse potuto aguagliarmi a più degni Autori: ma solamente ho voluto con la purità di quelle parole, che usa la

⁵¹ Sul ruolo della *ruminatio* come pratica di lettura legata alla forma libro del prosimetro, cfr. § 3.2.1.3, pp. 288-304.

scrittura, manifestare la mia intenzione. Accetta adunque con lieto viso la sana dottrina, vestita di quelle più accomodate parole, che ricercava la materia: et leggi con quella intenzione, ch'io ti scrivo (c. *3r-v).

La protesta di semplicità stilistica, introdotta da una topica *petitio modestiae*, è motivata dalla cautela imposta dalla materia sacra, dalle «parole» e dai «concetti [...] ne' quali ogni minimo errore sarebbe grande»: pertanto, l'unica via per rivestire «la sana dottrina» con un abito poetico è quella di evitare le «sentenze» profane di «filosofi» e «poeti», come pure le “fioriture” degli «avenimenti storici» secolari, e concentrarsi sul repertorio della Scrittura per trarne un linguaggio completamente puro. Tale posizione, oltre a dimostrarsi in perfetta sintonia con l'abituale condanna degli eccessi retorici nell'ambito della manualistica predicatoria (LIBRANDI 2012: 78), appare giustificata dalla recente promulgazione dell'Indice Paolino (1559) con il quale la stampa e la diffusione di testi sacri in volgare era stata proibita in via quasi assoluta (FRAGNITO 1997: 92-95). L'Avviso non è datato, ma è ragionevole credere che sia stato redatto insieme alla dedica a Visdomini scritta «Di Venetia alli 12 di Maggio 1561»: in quest'ultima l'autore, oltre a chiedere protezione per la sua opera, sottolinea in modo cautelativo il carattere “ludico” dell'impresa, nata unicamente «per mio diporto» (c. *2r).

Il trattamento della *littera sacra*, come lascia presupporre il contesto, non è al centro dell'interesse di Vitali: ricordiamo che il tema principale è costituito dal «soggetto» delle omelie, mentre il rapporto con i versetti biblici rimane sullo sfondo ed è, in qualche modo, conseguente a tale approccio. Lo svolgimento tipico del sermone prevede una sezione d'esordio dove si introduce il tema da trattare e, quando occorra, ci si ricollega al filo lasciato in sospeso l'ultima volta; quindi interviene la “lettura” del passo, accompagnata spesso da un richiamo esplicito all'autore David; infine vi è l'insegnamento morale, in cui si ribadisce l'esemplarità del Re penitente. Il dato più interessante per quanto riguarda la resa dei *Salmi* è rappresentato dalla simbiosi che si viene a creare tra la Parola davidica e la parola del predicatore, condizione per cui l'ambiente testuale d'arrivo riesce a modificare in maniera talvolta significativa la citazione di partenza. Notiamo per inciso che Visdomini, secondo un uso riscontrabile in altre omelie, recitava i passi scritturali in latino: ne è testimonianza indiretta la citazione dell'*incipit* del sesto salmo penitenziale «De profundis clamavi» nella predica 45 (c. 125v); Vitali, invece, riporta i versetti latini nel sommario delle prediche, ma nella riscrittura tende a tradurre le citazioni completamente in volgare.

L'influenza del discorso omiletico sul testo biblico si avverte in casi come il seguente, dove un'*amplificatio* in apparenza minima comporta in realtà l'aggiunta di un elemento cruciale per lo sviluppo di tutto il discorso. Siamo nella predica 34 e l'argomento è costituito dai tre regni di Inferno, Purgatorio e Paradiso: il versetto citato è il primo del Salmo 37 «Domine ne in ira tua arguas me neque in furore tuo corripias me». La traduzione italiana «Signore nel furor non mi penare / Del grand'inferno [...] / Deh non mi castigar co 'l flagellare / Dell'ira tua» si dimostra fedele nel suo complesso, ma include un riferimento all'«inferno» che risulta estraneo al testo di partenza; dalla lettura delle ottave, si comprende però come l'inserito sia perfettamente coerente con il contesto della predica:

Servando suoi divin santi precetti,
 E della sua catolica Romana
 Chiesa divina, con pensier perfetti,
 Così facendo con la mente sana,
 Non sentirem' i supplicii predetti,
 De quali il buon David hoggi ne spiana
 Nel te<r>zo Salmo suo de penitenza;
 Così dicend'a Dio con vehemenza.

Signore nel furor non mi penare
 Del grand'inferno, volendo chiarire,
 Deh non mi castigar co 'l flagellare
 Dell'ira tua, volend'inferire,
 Nel purgatorio non mi tormentare,
 Il qual da Luterani con suo dire,
 E da sacramentari fu concluso
 Non si trovar' e dir che gli è un abuso (c. 93r).

Le due locuzioni «volendo chiarire» e «volend'inferire» segnalano l'intervento esegetico del predicatore, il quale nel primo caso mette solo in risalto l'andamento del testo, mentre nel secondo lo interpreta in maniera più marcata introducendo, dopo la nozione di «inferno», quella di «purgatorio». Se l'inferno poteva mostrare una consonanza con lo Sceòl, il regno dei morti più volte menzionato nel *Libro dei Salmi*, il purgatorio è del tutto estraneo al repertorio salmodico. L'occasione permette quindi un affondo contro i seguaci di Lutero e di Zwingli che negavano l'esistenza del terzo regno, effettuato mediante il supporto di *auctoritas* patristiche quali l'apostolo Paolo, Agostino e Gregorio (c. 93r).

Un ulteriore motivo di “contaminazione” tra fonte salmodica e discorso omiletico è dato dall'influsso della predica come fattore di narrativizzazione del testo biblico: ciò si

riscontra quando l'amplificazione mira a chiarire le circostanze storiche del salmo, ad esempio nella predica 36 in cui prosegue la trasposizione esegetica del terzo penitenziale. Si veda in particolare una stanza relativa al versetto 3 («tetigit me manus tua»), dove David ricorda la persecuzione subita per mano del figlio Absalom:

Et fatto questo, non hai ritirata
Da me tua santa man dolce signore,
Ma sopra me meschin l'hai confermata
Nel flagellarmi non sol con dolore
Del gran rimorso di coscienza grata,
ma con fatti crudeli e gran furore,
Essend'io Tapinel perseguitato,
In fin dal mio figliuol meschin' ingrato (c. 94^v).

Il carattere diegetico investe del resto ad un livello più generale la serie dei sermoni, che nel suo insieme si configura come una forma di narrazione in cui la voce del predicatore ripercorre, di predica in predica, la storia del penitente David insieme al suo pubblico: in questo modo, gli uditori possono immedesimarsi appieno nel “soggetto” delle omelie e apprendere, quasi per osmosi, la vicenda esemplare. La riscrittura in ottave “narrative” si rivelerebbe dunque una scelta assai felice, se non per pregio artistico, almeno per la congruenza con cui interpreta le logiche fondamentali del testo di partenza.

2.1.2.3 Le riscritture in ottave “narrative” del secondo Cinquecento: Ringhieri, i *Salmi del Giardinetto*, Ancarani, Cesari, Scipione di Manzano, Castaldini

Si è già avuto modo di osservare come la tradizione delle riscritture salmodiche in ottave dimostri una maggiore discontinuità dal punto di vista cronologico rispetto a quella dei volgarizzamenti in terza rima. L'intervallo che separa l'anonima riscrittura di fine Quattrocento dalle prime riprese della seconda metà del secolo ammonta infatti a un cinquantennio e divide esperienze letterarie dal carattere molto diverso. Se da un lato non è esatto stabilire un rapporto di derivazione diretta tra le riscritture in ottave degli anni '50-'90 e i modelli che hanno fatto assurgere la stanza al suo massimo splendore, ovvero l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*, è un dato evidente che la “moda” del metro,

considerato ormai in accezione colta e prevalentemente “narrativa”, ha esercitato il suo influsso anche nell’ambito della poesia devozionale. I rifacimenti che descriveremo sotto tale denominazione riguardano in maniera quasi esclusiva la serie dei Salmi penitenziali; un’eccezione è costituita dal *Psaltero di Davide in ottava rima, tradotto per m. Innocentio Ringhieri Gentilhuomo Bolognese*, edito a Bologna da Pellegrino Bonardo senza data ma collocabile attorno al 1555.

Il testo del letterato bolognese rappresenta uno dei rari casi di traduzione completa del Salterio: accanto a Rinaldo Corso, l’unico a realizzare una riscrittura integrale dei 150 *Salmi*, peraltro assai raffinata, è Giulio Cesare Pascali (1592). L’impresa era stata tentata, tra gli altri, anche da Antonio Minturno, Bonaventura Gonzaga, Gabriel Fiamma e Benedetto Varchi, ma senza raggiungere l’obiettivo finale⁵². Tra tutti, e ci riferiamo in particolare alla tradizione a stampa, Ringhieri adotta la soluzione più semplice, propendendo per un metro lineare, uniforme nello schema rimico e gestibile senza troppa difficoltà grazie alla struttura chiusa, adatto insomma per le sue valenze a interpretare con economia ed efficacia un’opera di poesia traduttoria. Il libro, pur avendo chiaramente una destinazione devozionale, non è arricchito da apparati di tipo liturgico, come accadrà invece negli analoghi volgarizzamenti di epoca posttridentina: l’impronta del Salterio di Ringhieri è ancora in gran parte “letteraria” e umanistica, in quanto l’opera si propone come una “traduzione” volta a svelare il carattere sapienziale della poesia davidica. Nell’*Intitolazione dell’opera a Dio* leggiamo:

O felicissimo Principio di tutte le cose, foco Inaccessibile, et in caligine lucidissimo dominante, fonte indeficiente, et eterno, che ad alto sale, et trhae [sic] a gli assetati della beatitudine per sempre la sete. Da te le misericordie a larghe vene ridondano, le bellezze risplendono, i beni derivano, in te tutte le sante menti triumphano, gli intelletti del vero s’adornano, dammi per lo inviolabile splendore dell’immagine tua divina, et per lo concetto interno della tua propria sostanza, 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, et rivelate alcune picciole stille de’ misteri della tua sapienza. A te pur l’opera et me stesso, che tuoi siamo (larghissimo donatore) con ogni reverenza dedico: ma ti prego alto Conoscitore de’ cuori celati altrui, che per lo inanzi in ogni mia avversità sii protezione mia, come sempre per l’adietro sei stato, et mi guardi dalla pessima volontà d’Huomini

⁵² Cfr. § 3.1.2.1, pp. 259-262.

perversi, sotto l'ombra de l'ali della tua clemenza servandomi, et come nebbia et polve al vento, i pensieri de maligni risolvendo [...] (cc. Aiiiv-Aiiir).

Si noti il riferimento al «concetto interno» della «propria sostanza» di Dio, invocato ad ispirare il poeta nell'atto di tradurre «i canti antichi, et novelli de la tua scienza», grazie al quale egli riuscirà a penetrare appena qualche goccia dei «misteri» della sapienza divina. Il contatto dell'autore con la filosofia neoplatonica emerge con maggiore evidenza in un altro testo di poco anteriore ai *Salmi*, ovvero i *Dialoghi della vita, et della morte* pubblicati sempre a Bologna nel 1550. Si veda in particolare il seguente passo tratto dal *Dialogo quarto*:

V. Molto s'accomoda questa tua Allegoria, alla piacevole Favola, che d'Europa si narra, et veggo manifestamente essere vero, come nella prima parte dicevi, che le Inventioni della Poesia, sotto quei velami ridicoli, et fanciuleschi, nascondevano Sensi pieni di gran consideratione, et profonde scienze, et quasi mi credo che gli propri Poeti poco intendendo così fatti Misteri ne' loro versi chiudessero. M. Anzi ne hai da vivere sicura, et essere certissima; perché né per loro inventioni, né ammaestrati da gli altri non potevano così profonde intelligenze havere, se per lo celeste favore, o divina sorte non l'havessero fatto (p. 71).

Nella dedica del Salterio, tuttavia, il richiamo alla *prisca sapientia* non è enfatizzato, ma resta in forma di accenno ed è attenuato dalla facondia degli attributi rivolti a Dio.

Dopo un sonetto *Al Re Davide*, inizia la versione italiana, condotta ancora una volta nel segno della narrativizzazione della materia poetica grazie agli argomenti preposti ai singoli salmi, i quali sono intitolati con il corrispettivo *incipit* latino. La prosa ha uno scopo esegetico e didascalico, ed include riferimenti alle circostanze storiche in cui furono composti i testi oltre a chiavi di lettura anagogiche che attualizzano in senso neotestamentario le profezie messianiche contenute nei versetti biblici: citiamo ad esempio l'argomento del *Salmo XVI*, dove si spiega come «ogni Salmo qualche mistero del nostro Redentore inchiuda» (p. 45). Quest'orientamento finisce per influenzare anche la versione metrica, nella quale compaiono inserti innovativi come «et voi felici anchora / Croci, onde morto son, perch'huom non mora» (*Salmo XVI*, p. 46) o l'allusione al «rito nuovo» ispirato da Dio nel cuore del cristiano insieme al «canto» (*Salmo XL*, p. 128). Non mancano, inoltre, alcune osservazioni di carattere stilistico: il Salmo 86 è definito «soavissimo canto» (p. 275), mentre nel *Salmo CIV* si dichiara che il Salmista descrive «elegantissimamente» la «bellezza delle cose [...] create» (p. 328).

La resa poetica di Ringhieri non appare di qualità particolarmente elevata. I procedimenti già ricordati di ampliamento del testo secondo interpretazioni dottrinali che tendono a sovrapporre, quando non a sostituire del tutto, le figure di “Cristo” e della “Chiesa” ai termini “unto” (reso ambigualmente nella *Vulgata* con il greco “christus”) e “Israele”, alterano il corso del testo di partenza con non poca libertà. Tuttavia, è possibile ravvisare in alcuni punti un preciso intento di fedeltà alla fonte da parte dell’autore, come avviene nella seconda ottava del *Salmo XCIII*; il desiderio di assecondare la *littera* provoca talvolta un appesantimento del dettato, con effetti abbastanza pedestri:

Ellevaron divin signore i fiumi,
 Ellevarono i fiumi la sua voce,
 Ellevaron sui flutti in alto i fiumi,
 Assai più che di molt’acque la voce,
 Mirabili in alzarsi i Mari e i fiumi,
 Mirabil Dio là in Ciel sopra ogni voce:
 Le tue promesse certe, al tuo soggiorno
 La santità si dieve, in lungo giorno (p. 300).

La ripetizione del termine «fiumi», che nei versetti 3-4 compare tre volte, è collocata in modo strategico in posizione di rima – e, in un caso, di rima al mezzo –, in coppia con la parola «voce» che riprende ed amplifica le due occorrenze «voces»/«vocibus». L’*amplificatio*, in realtà, è minima, ma l’espedito stilistico finisce per rendere la lettura faticosa anche per la presenza di altri parallelismi in sede iniziale di verso («Ellevaron»/«Ellevarono»/«Ellevaron» e «Mirabili»/«Mirabil»). Questo tipo di ricerca stilistica emerge anche, per citare un altro esempio, dalla traduzione del “verso intercalare” del *Salmo CXXXVI* – «quoniam in aeternum misericordia eius» – che viene ripetuto al termine di ogni stanza. La struttura metrica dell’ottava impone un adeguamento della rima al primo verso del distico di chiusura e determina quindi la necessità di rimodulare del continuo il *refrain*. Riportiamo qui l’intera sequenza dei distici, evidenziando in corsivo il verso di nostro interesse: si noterà come alla prima versione più letterale «Perché la sua pietà regna in eterno» succedano numerose (e nel complesso riuscite) variazioni che rileggono la «pietà» di Dio come “clemenza”, “dolcezza”, o ancora come “giustizia” e “verità”.

[...] Che fa gran maraviglie, sol superno,
Perché la sua pietà regna in eterno.

[...] Che fece il sol che soprastesse il giorno,
Perché in eterno è di clemenza adorno.

[...] In Braccio isteso, e in man forte, et potente,
Perché in eterno egli è dolce, et clemente.

[...] Nel Mar Rosso sommerse, acerbi alteri,
Perché in eterno è pio, tra' giusti, et veri.

[...] Il Re Seone, Re degli Amorei,
Perché in eterno è pio, più ch'altri Dei.

[...] Che nella nostra humiltà n'ebbe a mente,
Perché in eterno egli è dolce, et clemente.

[...] Al Signor de' signori illustre, et degno,
Perché in eterno è pio, nell'alto regno (pp. 427-429).

È interessante ricordare infine che la traduzione del nobile bolognese venne stampata con l'*imprimatur* del Vescovo di Fermo Lorenzo Lenzi (lo stesso cui Benedetto Varchi indirizzò la propria versione dei *Salmi*) e del Padre Inquisitore. Se da un lato l'edizione di volgarizzamenti integrali di libri biblici era ancora possibile in un regime di relativa libertà negli anni antecedenti all'Indice paolino, non bisogna dimenticare che, come osserva Alessandro Guetta (GUETTA 2012: 290-291), la riscrittura di Ringhieri si dimostrerebbe in linea con le aspettative dei prelati grazie alla forte interpretazione cristologica ed ecclesiologica dei *Salmi*:

Interest in Jewish literature and history was certainly growing in the age of Humanism. Yet at the same time, a clear attempt to “de-Judaize” the Bible, especially through translation with a special orientation, was also present. In many Italian printed, poetical versions I have examined [...] this element of specific Christian orientation is explicitly stated. [...] This translator [Innocenzo Ringhieri] is in fact a writer in his own right, as he invents Italian lines absent in the original to justify this affirmation. The average reader, of course, was unable to check; the representative of the pope and the “venerable father Inquisitor” not only gave his authorization but encouraged the publication, as the frontispiece shows: “di volontà del Reverendiss. Monsignor L. Lenci Vicelegato, et del Reverendo Padre Inquisitore”.

Tuttavia, il regime rigoristico che si instaurerà a partire dagli anni Settanta non risparmierà dagli strali censori l'opera di Ringhieri, menzionata apertamente nelle liste di libri sequestrati a fine secolo (FRAGNITO 2005: 209-210).

La massima concentrazione delle riscritture in ottava si verificherà, come si è già accennato, nell'ultimo ventennio del secolo e riguarderà esclusivamente i *Salmi penitenziali*. Nel 1583 l'editore perugino Rosato Tintinnassi stampò a Orvieto *I sette salmi penitenziali, in ottava rima. Cavati dal giardinetto, detto il sole*, ripubblicando una versione anonima contenuta in un'antologia devozionale uscita senza dati tipografici prima del 1577, ovvero il *Giardinetto detto il sole. Nel quale oltre li sette salmi latini, et volgari, con le sue orationi appropriate, si contiene il Pater noster, l'Aue Maria, il Credo [...]* Nuouamente raccolte da diuerse compositioni spirituali, di diuerse deuotissime persone. Dalla medesima raccolta era stata tratta nel 1577 un'edizione veneziana «al segno della Regina», intitolata *Fiori del giardinetto detto il sole. Nel quale si contiene molte deuotissime orationi. Raccolte da diuerse compositioni spirituali. Con una salutatione alle cinque piaghe del nostro Signor Giesu Christo*.

Una peculiarità della riscrittura stampata da Tintinnassi risiede nel particolare rapporto che si instaura sulla pagina tra versetti latini e ottave italiane. Diversamente da quanto accade nella maggior parte dei volgarizzamenti precedenti, il testo vulgato non compare in forma di glossa a margine o come testo a fronte, ma occupa lo spazio principale dello specchio di scrittura in continuità con le stanze stesse: dopo l'intestazione del Salmo e l'incisione che raffigura il vizio contro cui è rivolto il componimento⁵³, si legge il primo versetto biblico, in carattere corsivo, seguito immediatamente dalla relativa ottava, in carattere tondo. Il risultato è quello di una sorta di prosimetro nel quale la priorità spetta, com'è logico, alla fonte, ma senza creare un distacco netto dai versi italiani. Un procedimento analogo era già stato adottato da Domenico Eccelsi nelle *Nove deprecationi ouero centone, de' salmi di David* (Venezia, Giacomo Simbeni, 1576) per la versione metrica dei Salmi 84 e 27 «a contemplatione del Lettore»: la differenza è che l'autore si era avvalso di strofe di endecasillabi e settenari rimate secondo lo schema ABbAcCDD.

La rigida corrispondenza tra versetti e ottave in proporzione di 1:1 comporta il ricorso frequente da parte del poeta a vaste amplificazioni che tendono a diluire, nonché a snaturare, molti passi biblici: se il meccanismo poteva garantire una maggiore fedeltà traduttoria nel caso di strofe brevi come le terzine (si pensi, una per tutte, alla versione di Agostino Agostini), con l'uso dell'ottava la questione diveniva più complessa. È pur vero che l'interesse dell'anonimo versificatore non è rivolto a una resa filologicamente attenta

⁵³ Cfr. § 3.2.1.1, p. 278.

del latino, ma è incentrato sull'aspetto didascalico e catechistico della riscrittura, considerata come una rielaborazione dottrinale il cui obiettivo primario è imprimere nel lettore lo spirito della penitenza. All'inizio del *Salmo secondo* è detto che «La penitenza è quasi un forte scudo / Contra lo stral de la giustitia eterna» (p. 8), mentre nel *Salmo quinto* si ricorda, citando Petrarca (*RVF I 14*), «Che quanto piace al Mondo è breve sogno» (p. 37); nel *Salmo settimo*, quindi, viene elevata una preghiera a Dio perché inondi l'anima con il suo amore «onde non fiori, e frondi; / Ma frutti ancor produca almi, e giocondi» (p. 50). Il sacramento penitenziale è descritto con precisione nelle sue tre fasi: *contritio cordis* («s'a te contrito io mi converto», *Salmo primo*, p. 4; «Mentre il contrito cor geme e sospira», *Salmo terzo*, p. 17), *confessio oris* («chi 'l mal non confessa, in van si pente», *Salmo secondo*, p. 9; «Proposi confessar con voce viva», *Salmo secondo*, p. 10) e *satisfactio operis* («Piango, digiuno, e mi flagello spesso: / Che le piaghe scoprir varrebbe poco / Senza adoprar l'unguento, e 'l ferro, e 'l foco», *Salmo terzo*, p. 21). Frequenti sono anche i riferimenti alla Croce e al sangue di Cristo, come nel caso del *Salmo terzo*, dove il versetto «Domine in conspectu tuo omne desiderium meum et gemitus meus a te non est absconditus» (37:10) è trasformato in una stanza contemplativa della Crocifissione:

In te solo s'appoggia ogni mia spene,
 Ne la tua santa Croce, e nel tuo sangue;
 Con cui trahi l'alme da l'eterne pene,
 E da gli artigli de l'horribil'Angue,
 Drizza hor ver me le tue luci serene,
 Poi che 'l mio cor tutto si strugge, e langua.
 Spegni sua sete, hor che 'l suo fallo ha pianto,
 Con una goccia del tuo dolce pianto (p. 17).

Un ulteriore ausilio alla meditazione è costituito dalle brevi preghiere collocate in chiusura di ogni salmo, nella posizione occupata normalmente dalla dossologia minore: si tratta di orazioni in versi con le quali il poeta si rivolge a Dio in atteggiamento penitenziale e chiede perdono per le proprie colpe. Gli schemi usati si possono dividere in due tipologie: distici di endecasillabi e settenari a rima baciata (*Salmi I, IV*) e composizioni più libere, descrivibili come 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* sembrerebbe invece ibridare le due forme: AbbA ccDDEEFFGAgA. L'uso del distico, anche se "misto", è notevole in quanto segna la ripresa di un metro tipico della poesia

didattica trecentesca, testimoniato sia nella versione in settenari (Brunetto Latini, *Tesoretto*; Dante, *Detto d'amore*) che in quella, più rara, in endecasillabi (BELTRAMI 2011: 297-299).

Pochi anni dopo la riscrittura del *Giardinetto*, nel 1588, il sacerdote bassanese Gaspare Ancarani dava alle stampe la propria versione dei *Sette salmi penitenziali latini, et volgari, in ottava rima* presso la tipografia veneziana di Giovanni Battista Ugolino. La dedica al neoeletto cardinale Stefano Bonucci, ordinato da papa Sisto V il 18 dicembre 1587 (ULIANICH 1971: 462), conferisce a quest'opera una sfumatura di carattere encomiastico, confermata dalla lunga *Canzone al medesimo* (cc. †3r-†6r) dove l'autore esalta le qualità morali del dedicatario e descrive le sue gesta con un linguaggio ricco di *loci* tratti dal repertorio della classicità pagana: citiamo come esempio i riferimenti all'«ampio Ocean», alle «Muse», a «Giove in seggio eccelso assiso» o ancora all'aquila «Augel di Giove». Dopo un ulteriore sonetto di dedica d'intonazione *larmoyante*, ha inizio la versione metrica dei *Salmi*. Le stanze sono glossate a bordo pagina con i versetti della *Vulgata*: nonostante il titolo del libro, in cui si ravviserebbe una concezione paritaria della versione di partenza e di quella di arrivo (vi si legge infatti «salmi penitenziali latini, et volgari»), la preminenza effettiva è assegnata alla traduzione italiana, introdotta dalla rubrica *Sette salmi penitentiali in ottava rima*; il latino svolge quindi il ruolo, “marginale” ma imprescindibile, di *auctoritas* di riferimento. Il grado di fedeltà traduttoria non è molto elevato: accanto a processi di amplificazione retorica, come possono essere i parallelismi, le dittologie e più in generale le figure di ripetizione, si riscontrano inserti di natura contenutistica che, come si è osservato per il caso di Ringhieri, amplificano (e modificano) il testo biblico a scopo interpretativo e didascalico. La caratterizzazione penitenziale è rafforzata attraverso la sottolineatura del tema delle lacrime e moniti costanti al pentimento. Nel *Primo Salmo* il versetto 6 «quoniam non est in morte recordatio tui in inferno quis confitebitur tibi» è reso con la seguente ottava, i cui versi centrali ospitano un perentorio invito a considerare unicamente la «gloria» celeste imboccando la via del ravvedimento e del martirio:

Nulla val dopo morte haver memoria
De l'offese a te fatte, over pentirsi,
Finché vivi o Mortal, pensa a la gloria;
E ch'è beato, a Dio chi puote unirsi:
Pensa anco al gran martir; che con vittoria
Ascendi, ov'il bel raggio può fruirsi:

Chi fia, ch'unqua Dio lodi ne l'inferno,
Dove gli empì han da star in sempiterno? (c. 1v)

Il tono catechistico emerge con chiarezza anche in una stanza del *Secondo Salmo*, che riscrive il versetto 3 «quia tacui adtrita sunt ossa mea in rugitu meo tota die»: il distico finale, introdotto dall'imperativo «Impara» e svolto su un *tricolon* di interrogative esistenziali («Chi son? [...] che sarò? qual fui?»), costituisce una clausola didattica e attualizzante, che coinvolge con forza il lettore in prima persona:

Perché 'l mio gran fallir miser già tacqui,
Qual genuflesso dovea far palese;
Nel peccato invecchiati, ond', oimé, giacqui
Debole di Satan contra l'offese:
Vantandomi per giusto a me sol piacqui,
Ond'ogni senso a mal oprar s'accese;
Impara o peccator a spese altrui,
Chi son? dicendo, e che sarò? qual fui? (c. 3v)

Un altro tema portante dell'*amplificatio*, non disgiunto dai precedenti, è costituito dalla lettura allegorica del testo secondo una prospettiva escatologica che pone al centro della narrazione poetica il destino ultraterreno dell'anima e la sua ascesa al Cielo. Un caso eloquente si trova nel *Quinto Salmo* dove la riscrittura dei versetti 21-22 «ut audiret gemitum victi ut solveret filios mortis / ut narretur in Sion nomen Domini et laudatio eius in Hierusalem» trasforma le promesse concrete di liberazione dei condannati a morte e di restaurazione di Gerusalemme nel racconto della salvezza delle «Alme elette», riunite dopo la morte nel «Sacro Choro» dei giusti; inoltre, la lode intonata in Sion diventa il canto dei cristiani che «con lieta tromba» annunceranno il Vangelo in tutto il mondo, proclamando la vittoria di Cristo sul diavolo:

De l'Alme elette il pianto egli udir volse,
Quai tenea l'Avversario in forte laccio,
E 'l duro groppo con sua man disciolse
E quelle trasse di tormento, e 'mpaccio;
E seco i figli dolorosi accolse
De' morti, di pietà porgendo il braccio;
Per condurli poi lieti al Sacro Choro,
Dov'è l'incorruttibile thesoro.

Canteran tra' mortai con lieta tromba
Il Nome del suo Sire in ogni parte,

C'ha forza risvegliar da l'atra tomba
L'humane carni incenerite, e sparte,
E con voce, tra l'aria che rimbomba
Sue lodi annuncieran con nobile arte;
Acciò ch'ogni fidel conosca, ch'esso
Il Demon vinse, e 'l tien col piede oppresso (c. 15r).

Lo stile dell'autore non rivela una letterarietà spiccata, né un'elaborazione formale particolarmente ricercata; tuttavia, è possibile incontrare alcune stanze più raffinate, come quelle relative al versetto 9 del *Quinto Salmo* «asparges me hysopo et mundabor lavabis me et super nivem dealbabor». L'issopo, la cui azione purificatrice produce sull'anima un candore paragonabile a quello della neve, è interpretato alla luce delle scritture neotestamentarie come figura del sangue redentore di Cristo: il bianco della «perla» e del «Giglio» (entrambi attributi di Gesù) è quindi accostato in un efficace parallelismo cromatico al rosso del «sangue» e del «piropo», creando un effetto di preziosità e lucentezza:

Spargerai sopra me tua dolce stilla
Col tuo medicinal, e Sacro hissopo;
E col sangue, ch'ogni Alma fa tranquilla,
Mi renderai qual Perla, e bel Piropo:
Sarò lustrato; e da Cariddi e Scilla
Campato, e 'n festa, e pace vivrò dopo:
Mi laverai nel vivo fonte; e 'n breve
Bianco divenirò via più che neve.

A l'udir mio darai gran gaudio, e gioia,
Et mi consolerai, com' Padre il figlio:
Prima vetando, che l'Alma non muoia,
Poi guidandola al Ciel bianca, qual Giglio
Et l'ossa mie da la continua noia
Deboli, liberando di periglio;
Et prenderan vigor le forze mie
Contra l'atre, nefande, e crude Harpie (c. 10r).

La riscrittura dei *Salmi penitenziali* si conclude con una stanza che traspone l'antifona «Ne reminiscaris Domine delicta nostra» ed è seguita da un corollario di componimenti lirici che perfezionano il percorso meditativo del fedele: oltre a un sonetto sulla penitenza di David, due capitoli spirituali in terza rima e la stanza finale alla Vergine, compare un libero rifacimento in stanze del Salmo 91 (cc. 22v-24v), introdotto dalla semplice rubrica *Salmo. Qui habitat in adiutorio, etc.* L'intonazione del testo è prevalentemente parenetica, come

dimostra il ricorso, soprattutto in *incipit* di ottava, a formule esortative rivolte al lettore e declinate alla seconda persona singolare: «Gli occhi, e la mente al Ciel ergi, o Mortale» (v. 1); «Conosci, ch'ogni bene hai sol da Dio» (v. 9); «Da la saetta di tentatione / Non temer» (vv. 41-42); «Non ti smarrir Mortal» (v. 65); «Grida sovente, e chiedi a Dio soccorso» (v. 113); «Tu temi, et ama il tuo Signor» (v. 121). L'itinerario ascetico, che si configura come un esercizio spirituale condotto per mezzo della contemplazione interiore (nell'esordio sono coinvolti «occhi» e «mente»), approda alla visione della Trinità nel consesso celeste dei beati:

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).

Quasi contemporaneamente, nel 1590, il benedettino Agostino Cesari pubblicava a Milano per i tipi di Giacomo Piccaglia e Graziadio Ferioli *Li sette salmi penitentiali di David in verso heroico, con spirituali concetti ridotti*; l'opera risulta però avere una circolazione manoscritta già dopo la metà degli anni Settanta, come attesta il codice Magliabechiano VII 692 della Biblioteca Nazionale di Firenze, datato 1576 e dedicato al cavaliere Niccolò Gaddi⁵⁴. Il titolo fornisce alcune prime indicazioni importanti sul carattere della riscrittura: la definizione di «verso heroico», pur alludendo al fortunato genere del poema in stanze, non nasconde particolari implicazioni stilistiche e va quindi intesa semplicemente come “ottava rima”; più rilevante è invece la menzione degli «spirituali concetti» in cui i Salmi sono stati «ridotti», la quale fa intendere che il versificatore si è proposto di trasporre il testo illustrandone i significati di tipo spirituale. L'opera si presenta dunque come una riscrittura che si pone a distanza di sicurezza da imprudenti iniziative di stretta traduzione biblica e conferisce perciò maggiore risalto al proprio carattere esegetico. La gerarchia tra *Vulgata* e

⁵⁴ Ringrazio Giovanni Ferroni per la segnalazione. Un altro manoscritto *sine data* e con alcune varianti, forse una copia preparatoria per la stampa, è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (segnatura G 69 suss., ex E.S.IV.22 bis).

stanze appare chiara anche nell'assetto tipografico: secondo la prassi dei *Sette salmi* ristampati da Tintinnassi, i versetti latini sono messi a testo e precedono la corrispondente ottava volgare. In questo caso, però, le versioni non danno l'impressione di intrecciarsi in un *continuum* paritario, ma abitano due dimensioni distinte: l'*auctoritas* biblica è inserita in una cornice ed è rilevata in carattere tondo, mentre la riscrittura segue in corsivo.

Le ottave proemiali che introducono la riscrittura salmodica sono l'unico corollario in versi e contribuiscono ad accentuare la tensione tra la sfera narrativa della vicenda penitenziale – esemplata dal Re David, ma empaticamente rivissuta dall'autore e dai suoi lettori – e la sfera lirica della storia individuale dell'anima che si stacca dal proprio «terreno amor» per giungere, attraverso le lacrime e la contrizione del cuore, all'unico vero amore per Dio. Inutile ricordare che i temi dell'«errore», del pianto, del «core» e soprattutto del pentimento sono tutti presenti nel sonetto di confessione e palingenesi su cui si apre il canzoniere petrarchesco. Le ottave di Cesari rimodellano in un'ottica più specifica questi *topoi*, con l'intento di rivendicare un'autonomia ben più ampia alla poesia devozionale di ascendenza biblica:

Se mai questi occhi miei pianto versaro,
E s'arse il petto mio, o si fe' giaccio;
Se queste guancie mie si scoloraro,
Mentre terreno amor mi prese al laccio;
Se all'alma fu il piacer veleno amaro,
Hor me n'avvedo, e l'error mio non taccio;
Ma d'ogni mia pazzia più che non suole,
Mi cresce il pianto, e più mi preme, e duole:

Me ne pento o GIESÙ, ne piango ogn'hora,
Ch'io ben conosco (ahimé dolente) quanto
Fu l'error grave; in cui cadendo all'hora,
Lasciai per falso il vero lume, e santo;
Hora che (tua mercè) la vaga Aurora
Del tuo chiaro splendor in bianco manto
Dal Ciel mi mostra il dritto, e buon sentiero,
Lascio quel falso, e homai m'appiglio al vero.

E de gl'anni Signor, che ho spesi, e sparsi
Per ogni van piacer, che sparve presto
E de i caldi desiri, ond'io tutt'arsi,
Havendo in quei lo Spirto pronto, e desto;
Che non credei giamai poter trovarsi
Un miglior stato, et agguagliarsi a questo;
E d'ogni affetto human mesto, e pentito
Ricorro a te con il mio cor contrito.

Con questo core, in cui non albergaro
Fin hor poco, né assai casti pensieri;
E non li calse far alcun riparo
Dal lusingar dell'infernal guerrieri;
E ch'el lembo terren li fu sì caro,
Che tenne a scherno i celesti sentieri;
C'horà infiammato da divin ardore,
Quei fugge, e segue te pieno d'amore (c. Aivrr-v).

Alcune tracce di questa “storia dell’anima” persistono anche nella versione dei *Salmi*: oltre alla ripresa degli «errori» in *incipit* del *Salmo primo* («Dunque Padre del Ciel ne 'l tuo furore / Non mi riprender de gli errori miei», c. Bir), vi sono intere stanze dedicate in modo preciso ai travagli e al destino dell’anima. Si veda, ad esempio, la versione del Salmo 6:4 «et anima mea turbata est valde et tu Domine usquequo», dove il *pathos* dell’interrogativa latina si perde in favore dell’estatica contemplazione delle beatitudini celesti:

L'alma è cinta da nebbia oscura, e nera
Tutta turbata, dolorosa, e mesta;
Ma quando fia Signor, che quella vera
Alma luce de 'l Cielo la rivesta;
Restarà spenta ogni sua forza altiera,
Che la circonda, e tanto la molesta;
Sì che sparita poi di chiaro giorno
Potrà il bel manto suo far ricco, e adorno (c. B1v);

o ancora la rappresentazione del turbamento violento provocato nell’anima dalla collera divina e dalla coscienza del peccato (*Sl* 6:8: «caligavit prae amaritudine oculus meus consumptus sum ab universis hostibus meis»):

Mentr'ella tutta in sé raccolta pensa,
Al suo gran fallo, e al giusto tuo furore;
Versa dall'occhi suoi pioggia condensa
D'amaro pianto per grave dolore,
Che gli è stata tant'anni (ahi lasso) intensa
Al vano amor terreno; e in tal horrore
Tutta turbata molto pave, e teme,
E del tardo pentir vie più le preme (c. B2v).

Si noti che la conversione dal «vano amor terreno» è un elemento lirico estraneo alla fonte biblica, ma perfettamente funzionale alla riscrittura interpretativa dell’autore. Talvolta si assiste anche ad un trasferimento delle prerogative dell’io all’anima stessa, che diventa così

una *dramatis persona* autonoma, quasi una sorta di “doppio” (*Sl* 37:5: «quia iniquitates meae transierunt caput meum quasi onus grave adgravatae sunt super me»):

Perché le colpe mie (tua bontà vede)
Son sopra il capo mio cresciute homai:
Come peso, ch'ogn'altro grave eccede;
Sopra me stanno, e no 'l conobbi mai;
Onde quest'alma mia contrita riede
A te Signor, e mostra li suoi lai;
E te supplice prega, che 'l gran peso
Le scarchi, né guardar, che t'habbia offeso (c. C3v).

Naturalmente, l'intero percorso dei *Salmi penitenziali* è anche, prima di tutto, un itinerario di purificazione dell'anima la cui mèta è il conseguimento della salvezza ultraterrena: rispetto ad altre versioni, però, la lettura ascetica lascia qui spazi considerevoli alla sensibilità lirica del poeta, che confessa le proprie mancanze e i propri travimenti «in lagrimoso stile» (*Salmo terzo*, c. C4v).

Nel 1592, il nobile cividalese Scipione di Manzano pubblica presso la stamperia veneziana di Altobello Silicato *Le lagrime della penitenza di David*, riedite l'anno successivo a Cesena con il titolo *Le sette lacrime della penitenza, in ottava rima dell'illustre signor Scipion di Manzano. Racolte da Santi d'Alessandro fiorentino detto il Pellegrin Cortese*. Le differenze di quest'ultima edizione consistono, oltre che nella riduzione dal formato in 8° al “tascabile” in 12°, nell'assenza di dedicatorie e nell'intitolazione dei singoli salmi con la dicitura «lacrima» invece che con l'*incipit* latino; il testo rimane inalterato, eccezion fatta per alcuni refusi tipografici e per poche, minime varianti formali che si possono descrivere come trivializzazioni del testo di partenza (ad esempio, l'aggettivo «conte» del verso «M'hai fatte pur l'alte tue voglie conte» [ed. '92, p. 45] diventa «contente» [ed. '93, c. B3v], con conseguente ipermetria dell'endecasillabo).

La dedica dell'edizione veneziana al vescovo di Verona Agostino Valier è redatta dal notaio ed erudito friulano Marcantonio Nicoletti, il quale si dichiara «servitor antico» di Giorgio Gradenigo, cognato del vescovo e mecenate appartenente all'Accademia veneziana della Fama. I pochi cenni alla qualità letteraria dei *Salmi penitenziali*, definiti «sette Hinni d'un Pindaro veramente celeste», e alla bontà del rifacimento italiano dimostrano un carattere del tutto convenzionale e non forniscono indicazioni specifiche sulla poetica

dell'autore. Più eloquente si rivela invece la dicitura «lagrime» con la quale Manzano interpreta e riscrive il titolo stesso della serie penitenziale, inserendo la propria versione nella fortunata corrente di lirica devozionale postridentina sviluppatasi a partire dall'edizione nel 1585 delle *Lagrime di San Pietro* di Luigi Tansillo⁵⁵.

La sensibilità tardo-cinquecentesca del poeta è tradita dalla particolare modalità in cui è narrata la vicenda davidica. Ogni salmo è preceduto da una o due stanze introduttive che svolgono la duplice funzione di connettere i testi in un'unità diegetica e di richiamare l'attenzione del fedele sulla necessità della contrizione e delle lacrime per una penitenza efficace. L'esemplarità del Re e del suo pianto – «quel Re, che fu sì grato a Dio, / Quel Re, che pianse in ben contrito affetto / Il suo grave peccato» – è posta in evidenza nell'ottava proemiale e diventa un oggetto costante di contemplazione:

Havea di doglie, e di martiri il petto
Colmo quel Re, che fu sì grato a Dio,
Quel Re, che pianse in ben contrito affetto
Il suo grave peccato atroce, e rio:
Quando in picciol rinchiuso ermo ricetto
Accordando col canto humile, e pio
Il suono, tratta la Corona, e 'l manto
Dir cominciò con angoscioso pianto (p. 7)⁵⁶.

Come lascia intendere l'endecasillabo finale («Dir cominciò»), queste stanze rivestono anche il ruolo di didascalie e conferiscono quindi una sfumatura teatrale al dettato. David non è una figura archetipica dell'io lirico alla quale il versificatore sovrapponga, in maniera più o meno esplicita, la propria identità, ma conserva la sua fisionomia di personaggio reale e resta non solo protagonista, ma anche attore del percorso di purificazione. Ben più che narrare, egli recita di sua bocca la storia del proprio peccato e del proprio pentimento, sollecitando così nei lettori-spettatori, secondo l'antico principio di *mimesis*, l'identificazione e l'emulazione. La riscrittura è dunque drammatizzata e proposta con rinnovata forza espressiva in una prospettiva dinamica – ma, in fin dei conti, sempre molto “visuale” – che mira, in un vero e proprio esercizio contemplativo, a produrre un'*actio* esemplare sul palco della coscienza.

⁵⁵ Cfr. § 3.2.2.3, pp. 325-329. Sul genere lacrimoso, cfr. almeno PIATTI 1997 e IMBRIANI 2013.

⁵⁶ Le citazioni sono tratte dall'edizione 1592 (MANZANO 1592).

La parabola narrativa descrive la graduale redenzione del Re David, mostrando come l'amarezza delle lacrime si stemperi a poco a poco in un sentimento di crescente pace interiore: l'ottava in apertura del Salmo 130 richiamerebbe addirittura l'episodio di Cristo che placa la tempesta (*Mt* 8:26) per descrivere la misura del beneficio apportato dai «lagrimosi accenti». Tuttavia, l'*iter* non è ancora compiuto e il Re penitente rimane con qualche "dubbio" circa la propria purezza:

L'Estremo suon de i lagrimosi accenti
Esprese il Re con sì efficaci modi,
Ch'acquetò intorno le tempeste, e i venti,
E quasi sciolse di sue colpe i nodi;
Ma tutti non havendo i dubbi spenti
Forz'è di novo, che la lingua snodi,
Onde tenendo al Ciel le luci fisse,
In questa forma sospirando disse (p. 43).

La liberazione definitiva avviene solo nell'ultimo salmo quando David, ormai perdonato, sembra ancora incredulo di fronte all'«immensa gioia» che lo pervade:

Come chi desiato habbi una cosa
Molti e molt'anni, e mai non l'habbi havuta,
Se ben l'ottiene poi, non si riposa,
E se ben l'ha in poter, la tien perduta,
Così David, che nel suo petto ascosa
Tenne gran tempo la mortal feruta
Liberò a un tratto tra l'immensa gioia
Sentia dubbioso ancor tristezza, e noia (p. 47).

La conferma del perdono si trova quindi nelle due stanze di *explicit* del Salmo 143, nell'epilogo di tutta la vicenda. Dopo un'ottava che traspone la dossologia «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum», l'ultima stanza conclude liricamente sulla doppia opposizione tra il «lungo pianto» e il fuoco dei «sospiri», e tra questi ultimi e le «fiamme alte di Dio» che, discese nella casa di David come segno inequivocabile del favore divino, inondano con la loro luce l'«oscuro tetto» e lo colmano di tutte le grazie del Cielo:

Al motor de le stelle, al Re del Cielo,
Al padre universale, al figlio eletto,
Che pigliando qua giù corporeo velo

Cancellasse de l'huom l'empio difetto;
Al santo spirto, che con puro Zelo
Tiene col padre il figlio unito, e stretto.
Soprema gloria, et immortal si dia;
Com'era in prima, e 'n sempiterno fia,

Ai focosi sospiri, al lungo pianto,
Onde l'aria d'intorno accesa ardea
Pose il Re fine, e del soave canto
Il celeste concento il suon rendea;
Le fiamme alte di Dio facean in tanto
Mille segni di gaudio, onde pareo,
Ch'in quel picciol riposto oscuro tetto
Fusse ogni ben del Ciel chiuso, e ristretto (p. 52).

La riscrittura del testo biblico comporta spesso allontanamenti significativi dal testo di partenza e risulta amplificata, com'è facile attendersi, mediante un'enfasi continua della componente lacrimosa. Citiamo quale esempio la stanza seguente, riferita al Salmo 38:16 ma senza un preciso riscontro testuale, dove il «pianto» è delineato in tutte le sue gradazioni: dalle lacrime ai singhiozzi, fino ai «dolci sospiri» che liberano dal male. Si noti, inoltre, come l'identità regale dell'io lirico sia dichiarata attraverso la menzione dello «scettro» e del «manto»:

Ch'io lagrimando, e singhiozzando intanto
Darò di pentimento esempio vivo,
Se ben dovessi distillarmi in pianto,
E di spirto restare ignudo, e privo.
Tolgami il mio Signor lo scettro, e 'l manto,
Mi tormenti, m'affligga, e semivivo
Restar mi facci a i cruci, et a i martiri,
Che mi fia lieve il mal, dolci i sospiri (p. 23).

Un altro strumento di *amplificatio* usato dall'autore per aumentare il tasso di figuratività (e di visualità) del testo e facilitarne la memorizzazione da parte del lettore è la similitudine: talvolta la figura è già presente nell'originale e viene semplicemente elaborata, come nel caso del "pellicano" nel Salmo 102:6, talvolta invece essa è inserita *ex novo*, come si legge in una stanza relativa al Salmo 32:5 in cui la forza dirompente del «senso» è accostata all'impeto di un fiume:

Come d'un fiume se nel letto molle
Scende da l'erte rupi acqua corrente,

Sdegnoso ondeggia, e fluttuando bolle
Rompendo argini, e sponde alteramente.
Così se 'l senso in noi le corna estolle,
Scendendo giù da poco saggia mente
La ragion vince, e rompe ogni sua legge,
Et a sua voglia ogni desir corregge (p. 14).

La libertà interpretativa giustificerebbe così ulteriormente la definizione di «lagrime», che indicherebbe la volontà di una riscrittura elastica, ortodossa ma senza vincoli testuali stretti, intesa come mezzo di catechesi e come sussidio alla meditazione piuttosto che come agone traduttorio.

Il pianto penitenziale assurge a tema esclusivo della narrazione lirica ne *Le pietose lagrime di penitenza* di Giovanni Paolo Castaldini, pubblicate a Firenze presso Giovanni Antonio Caneo nel 1595. La riscrittura biblica cede qui il passo alla ricreazione originale, conservando l'ispirazione di fondo della preghiera di pentimento ma svolgendosi come una libera effusione dell'io. Nella prefazione *Alli pii, et benigni lettori, che col mezzo della fruttuosa penitenza desiderano d'incaminarsi al Cielo*, l'autore spiega la genesi della sua terza opera spirituale:

Ecco, che per Dio gratia, io mando in luce questo mio terzo parto Spirituale, da me intitolato pietose lagrime di penitenza, conciosia, che la origine sua sia derivata dal dolore de' miei antichi errori, et quotidiane imperfettioni, et altresì dall'offese fatte al nostro comun' Signore: che perciò, meritamente, con somma sapienza, e singolar pietade, in questa misera vita sovente ne percuote, e flagella, per renderci purgati dalle colpe, et dirizzarci in via. Indi nel colmo de' miei maggior travagli, che per divina permissione molt'anni sono, che variamente mi circondano ha avuto il suo compimento. Il quale (communque sia) spero che lietamente debbiare ricevere, et aggradire, poiché è proprio de' pij, et benigni spirti di piamente accettare, quel che affettuosamente gli vien dato (c. A6r-v).

Dopo il *Breve poema di Gio. Paolo Castaldini, sopra il senso, il mondo, et il demonio, con la giunta d'una corona di XII stanze, in lode della santissima Madre di Dio* (Bologna, Giovanni Rossi, 1585) e i *Cento sonetti di Gio. Paolo Castaldini, spirituali, e morali* (Bologna, Alessandro Benacci, 1585), le *Lagrime* rappresentano un esercizio di devozione allineato ai dettami posttridentini, ma anche un tentativo di *renovatio* poetica che assume le movenze della pietà lacrimosa per dare nuova forma al discorso lirico.

La struttura del testo è abbastanza fluida e si compone di quattro momenti principali: un prologo polimetrico formato da ottave, strofe tetrastiche (AbbA) e una strofa esastica (aaBBCC); le *Lagrima spirituali di penitenza*, in ottava rima; una *Corona*, sempre in ottave, dove vengono richiamati gli esempi di illustri penitenti biblici, e infine un epilogo in stanze che comprende alcune preghiere. Il prologo contiene una riflessione canonica sulla stoltezza dell'uomo che rivolge il proprio interesse alle lusinghe di questo mondo invece di concentrarsi sull'«alta, e amena / Patria» celeste; nella seconda parte, l'io lirico confessa il proprio «errore» e, in una sorta di congedo, esorta i propri «sospir, lagrime e pianti» a recarsi ai piedi di Cristo come ambasciatori del suo «contrito, e mesto core».

Le *Lagrima* sono quindi una lunga narrazione in prima persona, nella quale si alternano i toni dell'invocazione, della confessione (dei peccati o di fede), dell'esortazione e ancora, quale colore prevalente, il tono del pianto. Gli interlocutori del poeta sono più d'uno: accanto a Dio – interpellato nelle persone del Padre e soprattutto del Figlio, con particolare riferimento a Cristo crocifisso – l'io lirico apostrofa la propria anima o un generico «peccatore» (ma quel “tu” è chiaramente uno specchio per la coscienza di ogni lettore) richiamandoli all'urgenza del ravvedimento per scampare le pene eterne. Accanto al dialogo con l'anima, un tratto significativo di liricità è costituito dall'utilizzo del lessico amoroso per presentare lo stato di peccato e, quindi, la nuova relazione stabilitasi tra il credente e Dio. Si leggano a tale proposito le seguenti stanze:

Qui pongo fin, poiché la man tremante
Più di scriver non osa i miei dolori,
Pregand'humile ogni mondano amante,
Che il più ritragga da i non casti ardori:
E lo rivolga a quel che la pesante
Croce portò pe i nostri gravi errori,
Ch'egli è quel'amator fedele, e grato,
Che merta, amando, solo esser amato.

Se per haverci a la tua diva imago
Creati, ti dobbiam l'Alma, e la Mente;
E per trarci di man del fiero Drago,
Patir volesti al fin morte dolente:
Chi non sarà (Giesù) di servir vago
A te sommo Signore onnipotente?
Ahi, che troppo tenuti sian d'amarti,
E per acqua, e per foco seguitarti (c. 11r-v).

L'esperienza della conversione e della vita cristiana è raffigurata come uno stretto legame amoroso, all'interno del quale la dedizione all'altro è massima e coinvolge la totalità dell'essere. Di carattere lirico risulta anche la descrizione delle lacrime che scaturiscono dalla contemplazione del traviamiento precedente e del supremo atto d'amore della Croce. Le repentine e mutevoli somatizzazioni degli stati d'animo («agghiaccio, e sudo / Per duol, per tema, e per rossor»), lo scorrere del «pianto», la prospettiva di uno scioglimento dal «fragil velo» della carne e della conseguente ascesa al «Cielo» per godere dell'amore divino sono tutti elementi riconducibili alla poesia di stampo petrarchesco:

Ahi, che in sol rimembrarlo agghiaccio, e sudo,
Per duol, per tema, e per rossor' a un tempo,
Mentr'io scorgo, che dietro a un così crudo
Tiranno, anch'io, son ito pur gran tempo:
Ma, pur mercè di quel, che per me ignudo
Volsse in Croce morir, cessai per tempo
Di seguir l'empio, e a Dio mi volsi, e in tanto
Spinto da l'ardor suo, mi stillo in pianto.

E al pianger meco, quasi a lieto ballo
Invito, chi del rio segue la strada,
E prego ogn'un, che di tal vitio il callo
Tronchi, né più tener si lasci a bada,
E scorga, che fra picciolo intervallo,
Ogni cosa mortal convien che cada,
Fuor che l'amor divin, che in fragil velo
L'huom gusta in terra, e poscia al fin in Cielo (c. 12r-v).

La contemplazione e il pianto ai piedi della Croce danno quindi luogo a una lamentazione particolare, che innesta in poche ottave il genere della Passione di Cristo (QUONDAM 2005: 200-204):

Le lagrime l'uffitio de la voce
Fanno appò del gran Dio, che 'l tutto intende,
E a' suoi membri divin, pietoso, nuoce,
Mentre per noi salvar, sé stesso offende:
E sopra il duro tronco de la Croce;
Al fin, con alto grido, al Padre, rende
Lo spirto, et io cagion di sì rie tempre;
Ben'ho giusta ragion di piagner sempre.

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:

Ahi, 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 (c. 15r-v).

I verbi «Contemplo» e «Mirando» scandiscono lo svolgimento dell'esercizio spirituale e rimarcano i momenti più drammatici della Passione, ovvero la flagellazione e la crocifissione; il finale «Specchissi» introduce invece la clausola morale che afferma l'«immenso amore» di Gesù ed esorta i fedeli ad avviarsi alla penitenza. Si noti la *concatenatio* ad “effetto domino” tra le varie ottave, ottenuta con l'iterazione dell'ultimo verso dell'una in *incipit* della successiva secondo il principio delle *coblas capdenals*: questo procedimento, frequentissimo nell'intera raccolta, si può interpretare come un indugio linguistico che tende a rallentare e a cadenzare il ritmo della lettura per favorire la riflessione e la meditazione sul testo.

Molto rare sono invece le citazioni dai *Salmi*. Nelle *Lagrime*, si incontrano solo due luoghi riconducibili con relativa sicurezza al libro davidico: il riferimento, ripetuto più volte, al Salmo 30:11 («Hai cambiato in esultanza il mio cordoglio, / hai stracciato il mio sacco e mi hai cinto d'allegrezza»), evidente in versi come «Dunque Signor, pon fine al mio tormento: / E cangia in dolce riso il pianto amaro» (c. 8v), e una citazione quasi esatta dell'interrogativa contenuta nel Salmo 118:6 («Il Signore è per me, non temo: / che mi può fare l'uomo?») nel verso «E di che dei temer, se teco è Dio?» (c. 13v). Una qualche attinenza con l'immagine dell'erba secca del Salmo 102:4,11 («Colpito, inaridisce come l'erba il mio cuore», «io come erba inaridisco») si può riscontrare inoltre nei versi «Come mutan color l'herbe, e le fronde; / Da troppo freddo, o troppo sol percosse [...] Così nanti al mio Dio, fredda s'asconde / La muta lingua, come morta fosse» (c. 14v). Gli appigli testuali sono tuttavia abbastanza labili e vanno inseriti nel contesto di una più generale ripresa di toni e movenze salmodiche.

La figura di David compare invece come massimo esempio di penitenza nella *Corona*: dopo l'esordio sul tema delle lacrime, inizia la galleria dei grandi personaggi biblici che fecero ammenda dei loro gravi peccati e riguadagnarono così il favore divino. Dall'Antico Testamento è citato il re di Babilonia Nebukadnezar che a causa della sua superbia, secondo la profezia di Daniele (*Dn* 4), trascorse sette anni lontano dal consesso civile nutrendosi di erba «qual fiera», per poi conoscere la conversione ed essere ristabilito nel «suo primiero stato» (cc. 18^v-19^r). Quindi è la volta di David, ricordato come il «gran Re penitente» in relazione all'adulterio commesso con Bath-sceba e all'omicidio di Uria («L'empio adulterio, e l'homicidio horrendo»), che furono la circostanza di composizione del Salmo 51. La citazione dell'*incipit* latino «Miserere mei» è inequivocabile e rappresenta l'archetipo del lamento di penitenza:

Venia gli desti, libertade, e vita,
 Perch'è tuo proprio, o Dio, l'esser clemente:
 Tu sei quel buon Pastor, che la smarrita
 Agnella scampi dal Leon ruggente;
 Se riede a te, com' a ciò far n'invita
 L'esempio alter del gran Re penitente;
 A cui, per tua bontà, suoi falli rei
 Delesti, al suon di Miserere mei.

Delesti, al suon di Miserere mei
 L'empio adulterio, e l'homicidio horrendo
 Del mesto Re, perché pietoso sei,
 E pronto a perdonar, com'io comprendo
 Dal gran don, che facesti a chi a' tuo' piei
 Corse, pianse, e lavò con duol stupendo:
 Duolo, e pianto sì car, che tanto amasti,
 Che per ciò, ogni suo error gli perdonasti (c. 19^v).

Gli esempi neotestamentari sono più numerosi e includono gli apostoli Pietro, Matteo e Paolo, oltre al «buon ladro» (c. 21^r) che fu crocifisso alla destra di Gesù. Di particolare interesse risultano le stanze dedicate al pianto di Pietro, in quanto introducono la suggestione di un altro filone del genere *larmoyant* praticato, primo fra tutti, da Luigi Tansillo:

Che perciò ogni suo error gli perdonasti,
 O d'eterna bontade, immenso Mare;
 Con chiaro esempio, al Fariseo mostrasti
 E quel, che già tre volte ardì negare

Te somma Verità, non disprezzasti,
Ma co 'l tuo sguardo poi, lagrime amare
Gli trahesti dal cor, ch'alta mercede
Ti chiedeano, e pietade, amore, e fede.

Ti chiedeano pietade, amore, e fede
La immensa doglia, e l'angoscioso pianto
Del vecchio fral, che per tuo don, la Sede
Di te, resse molt'anni, invitto, e santo:
Segue a tant'altre gloriose prede
Quel, che poi per tuo amor, s'adoprà tanto:
Che pria da te accecato, e poi ripieno
Di lume, fu qual sol nel Ciel sereno (c. 20r).

L'accenno al «Fariseo» a cui Dio mostrò il vero spirito di contrizione attraverso il pubblicano (*Lc* 18:9-14) accresce il numero degli *exempla* da sei a sette, portando la “corona” penitenziale ad una perfezione simbolica che la rende un antidoto ideale contro i sette vizi capitali.

L'epilogo, senza titolo e postposto alla *Corona*, ospita tre preghiere: una alla Vergine (nella quale non è forse insensato percepire un'eco della canzone CCCLXVI di Petrarca), una a Cristo e una, più breve, ai santi, invocati liricamente come «fidi amanti» affinché intercedano per il poeta quale «Fuoco, e fiamma d'amor» (c. 24r). Seguono quindi alcune ottave incentrate sul pianto e sulla contrapposizione tra l'orrore dei castighi infernali e la beatitudine celeste, oltre a una seconda contemplazione della Croce dove Gesù è proposto come «esempio pio» all'anima del peccatore. Infine, a suggello dell'opera, intervengono alcuni cenni metapoetici con cui l'autore consacra la propria poesia a Dio. Accanto all'invocazione «Tu ch'ài retto lo stil, l'ingegno e l'arte, / Per tuo dono, a formar quant'io descrivo» (c. 27v), si legge il distico di chiusura dell'ottava finale:

Nel mar de le tue lodi, o Immenso DIO,
Verbo eterno, immortal, che 'l tutto freni;
Bramo ingolfarmi, e ciò avverrà, se pio,
Mio duol mitighi alquanto, e rasereni
Il nubiloso cor, ch'è fatto un rio,
Anzi un Fonte d'umor, deh dunque vieni.
Vieni ad aitarmi, o mio sovran Signore,
Ch'io ti sacro lo stil, la mente, e 'l Core (c. 28v).

La dedica riguarda non solo lo «stil», la poesia in quanto esercizio letterario, ma anche, in *climax*, la «mente» e il «Core» dell'autore, ovvero le sedi del suo pensiero e dei suoi

sentimenti: il *tricolon* lega dunque in modo indissolubile gli afflatti stilistici e devozionali che animano la poesia di penitenza e dimostra come lo scopo unico e fondamentale di questa lirica sia la conversione dell'uomo, poeta e lettore devoto.

2.1.2.4 L'ottava come metro lirico: Fiamma e Pascali

Nel tratteggiare il profilo delle versioni in ottava “narrativa” abbiamo seguito un principio contrastivo che ci ha permesso di ricostruire l'uso della forma metrica collocandolo all'interno di due polarità – quella narrativa e quella lirica – senza escluderle a vicenda, ma lasciando che l'una rivelasse i confini dell'altra, nella consapevolezza di una loro fondamentale indissolubilità. L'intreccio tra narrazione e lirismo, ben più stretto di quanto possa apparire ad un'analisi cursoria, si trova a fare i conti da un lato con la tradizione del poema cavalleresco, influente sulla percezione della stanza come forma privilegiata del narrare in versi, dall'altro con l'intima natura della poesia lirica che trova il suo fondamento essenziale e il motivo del suo divenire nella voce narrante di un soggetto, in una *persona loquens* che esprimendo sé stessa espone inevitabilmente la storia della propria anima e dà vita così a un racconto caratterizzato da un peculiare *modus narrandi*. Partendo da questo presupposto, abbiamo optato per una definizione più specificamente “lirica” di quei componimenti in ottava che, dato il loro contesto, non possono essere ricondotti in nessun modo alla dimensione “narrativa” esemplata dal poema o, più in generale, dalla poesia discorsiva (BELTRAMI 2011: 313), ma nascono, secondo la lezione bembiana delle *Rime*, come testi brevi e autonomi, come *fragmenta* inseriti in un *liber* di natura dichiaratamente lirica quale può esserlo un canzoniere o, nel nostro caso, un salterio-canzoniere. Tale condizione si verifica nell'opera di due autori, Gabriel Fiamma e Giulio Cesare Pascali, che traspongono in ottave alcuni salmi e li affiancano nelle loro raccolte a salmi ridotti in canzoni, canzoni-ode, sonetti, sestine liriche, capitoli ternari, creando autentiche antologie metriche che si configurano come nuovi canoni di una moderna maniera del dire.

Gabriel Fiamma include tre salmi in ottave nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro Primo* (post 1562) e uno soltanto nella *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi di David profeta* (1571). L'uso della stanza non è attestato invece nelle *Rime spirituali* (1570).

La *Parafrasi poetica* sui primi 40 Salmi comprende, per la maggior parte, trasposizioni in schemi di canzone-ode. I Salmi 10 [*Psalmi noni pars II*], 18 e 28, in ottave, rappresentano una delle poche eccezioni. La riscrittura dimostra un deciso carattere letterario che la distanzia notevolmente dalle riscritture devote esaminate pocanzi: il testo biblico è considerato in via prioritaria nella sua qualità di oggetto poetico e, come tale, è reso con un'amplificazione dei dettagli lirici che non altera in modo significativo il contenuto, ma elabora l'aspetto formale ed arricchisce l'*ornatus* in una contemperanza di *gravitas* e *suavitas* che risponde perfettamente al principio della «grave leggiadria» davidica enunciato nelle *Rime* del 1570⁵⁷. Alcuni casi evidenti di questa *amplificatio* si trovano nel *Salmo XVII*. Nella stanza relativa al versetto 24 «et fui immaculatus cum eo et custodivi me ab iniquitate mea», il candore dell'anima è illuminato dal «chiaro ardente lume» di Dio e rivela una purezza maggiore di quella della neve. Il paragone, ripreso dal Salmo 51:7, è funzionale alla creazione di una tavolozza semantica le cui punte di spicco sono costituite dalla rima ricca *bianco : m'imbianco*:

M'appresento al suo chiaro ardente lume
Senz'alcun neo, via più che neve bianco:
Sdegno il malvagio mio vecchio costume,
E di fuggir le mie colpe non manco;
Onde mi vien dal suo celeste nume
Conforme a quel candor, ond'io m'imbianco,
E c'hor a gli occhi suoi si mostra, e spande
Alta mercede, e merto degno, e grande (p. 71).

Di diverso tenore è la resa del versetto 34 «coaequans pedes meos cervis et super excelsa statuens me», dove un altro paragone, quello con la «fuggitiva cerva», fornisce lo spunto per una drammatizzazione del dettato che evidenzia la fedeltà di Dio nel difendere il poeta anche quando egli si trovi «sospinto» dai nemici tra «monti» e «rupi» pericolosi:

Questi d'alto valor m'ha intorno cinto,
E pura la mia vita ogn'hor conserva

⁵⁷ Cfr. § 2.1.1.3, p. 59.

Se fuggir mi convien, nel corso ho vinto
Col suo favor la fuggitiva cerva:
Se ne' monti correndo io son sospinto,
Fra quelle rupi ei mi difende, e serva:
Quanto a' bisogni prendo il fero Marte,
Di ferir, di schermir, mi mostra ogni arte (p. 72).

Talvolta, l'amplificazione può avere anche uno scopo esegetico o parenetico più mirato, come quando nel parafrasare il versetto 32 «quis est deus praeter Dominum et quis fortis praeter Deum nostrum» l'autore carica di *pathos* le interrogative esplicitando il verbo fatico «Dite» e trasformando l'ellittico «praeter» nell'immagine concreta dei «muti sassi», degli idoli di pietra che sono stati contrapposti dal popolo infedele a «quel Dio» unico e vero che creò i mondi ed è il solo bene dell'uomo:

Dite hora voi, ch'i muti sassi havete
Tolti per vostri Dei, per vostri numi;
Intenti in terra, e 'n ciel gli occhi volgete,
Pesate questi, e quei riti, e costumi,
Qual è quel Dio, che le prescritte mete
Ha dato al mar, e 'n Ciel raccende i lumi?
Dite, si trova forse un altro Dio
Simile a quel, da cui nasce il ben mio? (p. 72)

La *Parafrafi* del 1571 è invece un breve opuscolo pubblicato adespoto, scritto, come recita il titolo, «per render gratie a Dio della Vittoria donata al Christianesimo contra Turchi». Esso contiene la riscrittura di sei salmi: aprono i tre Salmi di lode 148, 149, 150 (il nucleo originario dell'Ufficio delle *Lodi*) e concludono i Salmi 96, 124 e 129. I testi riportano l'intitolazione latina e non presentano alcun apparato. Il salmo tradotto in ottave è il 150: la misura breve del componimento, per un totale di due stanze e 16 versi, può essere accostata a quella della stanza di canzone o del sonetto, di cui costituisce in questo caso una valida alternativa:

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'inonda 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 accompagnhe di più voci un choro.
Suonate i lieti ciembali al Signore,
Et a lui quanto spira, faccia honore (c. 2^o).

L'*incipit* del *Paradiso* dantesco citato in apertura conferisce un tono solenne all'intero testo. Il clima di lode e di festa fragorosa (i «timpani» arrivano a «ferire» il Cielo) ospita un'altra suggestione importante tratta dai *Rerum vulgarium fragmenta*: l'invito all'«amato gregge» a salire al Cielo «ove hora il pensier'ergo» ricalca il petrarchesco «ond' io voglio et pensier' tutti al cielo ergo» (RVF CCCXLVI 13): la citazione è tanto più calzante in quanto è tratta da un sonetto di ambientazione celestiale che descrive l'arrivo di Laura nell'«alto soggiorno» degli angeli e delle anime beate. Ancora una volta, la versione italiana conserva una fedeltà di fondo al testo biblico, ma si avvale allo stesso tempo della materia sacra per rinnovare in modo profondo la parola lirica.

La «poetica et religiosissima parafrase» dei *Sacri Salmi di Davide* di Giulio Cesare Pascali risponde complessivamente alle stesse dinamiche. I Salmi volti in ottava sono in tutto otto (18, 22, 68, 78, 79, 105, 117, 134) e sono distribuiti uniformemente all'interno della raccolta. Accanto alla questione metrica, l'interesse principale della versione pascaliana risiede, come si è già avuto modo di osservare, nel rapporto stabilito con l'originale ebraico, reso con aderenza e amplificato talvolta con discrezione per ragioni di natura espressiva o esegetica. Al limite fra traduzione puntuale e riscrittura lirica si colloca, ad esempio, la trasposizione del Salmo 105:18 «Gli serrarono i piedi nei ceppi, / gli strinsero il collo nei ferri» come «Ceppi et ferri, ov'ei fu d'acuta lima, / Di pensier roso dentro a l'alma spesso» (p. 284): il versetto contiene un riferimento concreto alla prigionia di Giuseppe, ma diviene oggetto di una lettura interiorizzata che si basa sulla risemantizzazione del termine נֶפֶשׁ (*nefeš*), non considerato nella sua valenza pronominale («egli»), ma tradotto secondo il significato primario di «anima».

Un intervento più marcato si riscontra invece nel Salmo 117, formato da una singola ottava, dove l'esortazione conclusiva «Alleluia» è sostituita da un'*amplificatio* in senso neotestamentario della parola אמת (*emet*), che indica la “verità” e la “fedeltà” di Dio:

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 (p. 317).

La «Verità» che «dura in eterno» è accostata dall'autore al passo del Vangelo di Matteo in cui è scritto che «fino a quando non passeranno il cielo e la terra, uno iota solo o un solo apice non passerà dalla legge fino a che non sia tutto adempiuto» (Mt 5:18). Il legame testuale è sancito con precisione dal riferimento alla lettera ebraica *iod* (י), definita con il corrispondente termine greco «iota», e dalla resa del termine «legge» (*Tôrâb*) come «dir superno».

2.1.3 L'endecasillabo sciolto

2.1.3.1 Usi dello sciolto: Turchi, Fiamma, Benedetti, Buelli, Pascali

L'uso dello sciolto come metro delle riscritture salmodiche si concentra nel quinquennio 1568-1572 e subisce una ripresa più tarda da parte di Pascali (1592). La fortuna cinquecentesca dell'endecasillabo narrativo appare limitata rispetto alla grande stagione delle traduzioni settecentesche, ma il verso occupa comunque un posto non trascurabile nel panorama del secolo per il suo carattere innovativo e sperimentale. Come spiega Beltrami, «nelle traduzioni, l'endecasillabo sciolto si affianca con successo, sostituendola nel lungo periodo, alla forma tradizionale della terza rima», affermandosi *in primis* «nel genere stilisticamente medio della poesia didascalica» grazie all'opera di Giovanni

Rucellai e Luigi Alamanni e, quindi, all'*Arte poetica* di Girolamo Muzio (Giolito 1551) (BELTRAMI 2011: 130).

La suggestione della poesia didascalica può avere senz'altro influito sulla scelta di questo metro, in assoluto il più vicino alla prosa, per realizzare trasposizioni bibliche rivolte in modo specifico alla meditazione e alla preghiera, come nel caso dei *Salmi penitenziali* di Francesco Turchi editi nell'antologia giolitina da lui curata. La traduzione del frate carmelitano dimostra una grande, quasi puntigliosa aderenza alla fonte, nella ricerca di trasporre accuratamente il testo latino per rendere in tutto trasparente la *littera* sacra al fedele durante la recita delle orazioni. La peculiarità della versione di Turchi rispetto alle altre riscritture metriche della raccolta è testimoniata dalla sua diversa collocazione all'interno del volume e, soprattutto, dal particolare contesto liturgico in cui è inserita. Dopo i paratesti di apertura e le cinque riscritture dei *Salmi penitenziali* di Antonio Minturno, Bonaventura Gonzaga, Laura Battiferri, Luigi Alamanni e Pietro Orsilago, la traduzione del frate è introdotta da un primo avviso *A' Lettori* in cui l'autore si premura di chiarire

che le parole, che leggerete fra questi due segni () non sono del Profeta, ma del traduttore: aggiungetevi, o per agevolar la tradottione, o per far più chiara l'intelligenza de' sentimenti delle parole d'essi Salmi (p. 81)⁵⁸.

La qualità della resa e la limpidezza del senso sono dunque le uniche ragioni che spingono il «traduttore» ad intervenire – moderatamente – sul testo: nessun accenno, dunque, ad ambizioni di ricreazione letteraria, ma solo una ricerca di fedeltà e di chiarezza. Si noti, per inciso, come l'adozione delle parentesi tonde per indicare le integrazioni assuma una valenza tecnica paragonabile al moderno 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 resa della dossologia *Gloria Patri*: la clausola liturgica è estranea al testo biblico, ma in questo caso vi è conglobata in forza di una consuetudine di recitazione che la lega indissolubilmente ad esso in una sorta di *dictio continua*. Turchi precisa inoltre nel titolo della sezione che i suoi salmi sono stati «tradotti semplicemente in versi sciolti»⁵⁹: l'avverbio, che richiama per associazione semantica la

⁵⁸ Le citazioni sono tratte dall'edizione 1572 (TURCHI 1572).

⁵⁹ L'enfasi è nostra.

categoria dei “semplici”, lascia intendere come l'*ornatus* retorico 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 lettura sacra. L'apparato liturgico consiste infine in una serie di preghiere e di litanie, le quali sono a loro volta una traduzione delle orazioni e litanie che corredano i Salmi latini: le due versioni, quella italiana e quella di «David Propheta», sono poste in sequenza e si presentano così come uno specchio l'una dell'altra⁶⁰.

Le integrazioni evidenziate fra parentesi tendono generalmente ad aumentare il contrasto tonale tra la negatività del peccato e dell'angoscia propria dello stato di espiazione e la positività della misericordia e della maestà di Dio. Citiamo ad esempio l'esordio del *Salmo primo*:

Signor nel tuo furor non mi riprendere:
Né castigar ne la (grand')ira tua.
Miserere di me, Signor (pietoso,) (p. 85),

dove «la (grand')ira» divina provocata dalle trasgressioni umane è lenita dall'aggettivo «pietoso» che attenua l'altrimenti perentorio «Signor» («Domine»). Allo stesso modo, in apertura del *Salmo secondo*, i «(gravi) [...] peccati» (v. 2) sono sormontati dalla bontà di Dio poiché «Sono (dal pio Signor tutti) coperti» (v. 3). Così l'insistenza sulle «lagrime mie (spesse, et cocenti)» (I, v. 15), sui «(mille, et mille vani, et) rei pensieri» (III, v. 18) o sugli «(empi) miei nemici» (III, 42) è bilanciata dalla speranza nella «(vera) pietà» (II, v. 37) e nel «(vero) bene» (III, v. 54), in quel Signore che il penitente invoca come «Dio, Dio, mio (eterna mia salute)» (IV, v. 36); gli esempi potrebbero continuare. Non mancano, del resto, integrazioni più sostanziali volte a facilitare un'interpretazione ascetica del testo, come nel *Salmo terzo*, v. 12, in cui le iniquità non allontanano semplicemente il peccatore da Dio, ma sono in via più specifica «(per trarmi dal ciel) molto aggravate»; ancora, nel *Salmo sesto*, v. 16 si riscontra un riferimento esplicito a Cristo, in quanto il verbo «redimet» è volto secondo una rilettura neotestamentaria in «ricomprerà (co 'l proprio sangue)»; un richiamo ascetico si può intravedere infine nel *Salmo settimo*, v. 7 «Non fia (ne la mortal carne) salvato», dove la giustificazione espressa dal verbo «iustificabitur» è ascritta alla dimensione ultraterrena.

⁶⁰ Cfr. § 3.2.2.2, p. 320.

Assai diverso è invece l'intento dimostrato da Fiamma nelle due riscritture in endecasillabi sciolti incluse nelle *Rime spirituali* (Venezia 1570). La contestualizzazione lirica del metro – già osservata per l'ottava⁶¹ – e il procedimento traspositivo decisamente più libero rivelano la messa in atto di uno sperimentalismo formale che, a differenza di quanto accade nei versi di Turchi, assegna un ruolo preminente alle ragioni della creazione poetica. I Salmi in questione sono il 104 e il 107, rispettivamente il primo e il quinto dei dieci contenuti nella raccolta. L'endecasillabo narrativo è applicato qui ai salmi più lunghi, che occupano una posizione di rilievo collocandosi all'inizio e a metà di un itinerario formale che si intreccia con i diversi nodi di sviluppo tematico del *liber* (ZAJA 2009: 258). Nel *Salmo CIII*, l'*incipit* latino «Benedic anima mea Dominum» è rielaborato in un'invocazione proemiale e programmatica dove il poeta si rivolge a Dio con un antonomastico «Tu» (non immemore del celebre avvio «Voi ch'ascoltate»), rivisitando in chiave sacra il *topos* della musa ispiratrice che dona il furore poetico:

Tu, che queste mie membra inferme avvivi,
Movi la lingua homai pronta e veloce,
Perché narri di Dio l'eterne lodi (p. 36).

Il secondo verso racchiude inoltre un riferimento al Salmo 45:1, in cui il Salmista afferma: «la mia lingua è come penna di veloce scrivano». La ripresa è tanto più cogente se si considera che anche Fiamma, come David, ritiene sé stesso *scriba*, ovvero semplice trascrittore di quanto gli viene suggerito da Dio *dictator*. Il carattere metapoetico di questo esordio è evidenziato anche dalla sua configurazione tipografica: benché la suddivisione in stanze non sia prevista per i testi in sciolti (si veda il *Salmo CVI*, ma anche il *Salmo XXXVI* della *Parafrasi poetica sopra Salmi*), questi tre versi sono isolati in una sezione a parte, delimitata dalla presenza di un rientro sporgente all'inizio del primo e del quarto verso. L'anafora del pronome di seconda persona, ripetuta nove volte nella prima metà del componimento, diffrange verticalmente l'afflato divino in una celebrazione dove Dio è insieme *auctor* e oggetto della lode.

I modi dell'*amplificatio* lirica sono conformi al principio della «grave leggiadria davidica» già esaminato in precedenza. Segnaliamo la ricorrenza di perifrasi e similitudini che rendono più dinamico il dettato, come «quei fiati che fuor manda la terra» (v. 22) – i

⁶¹ Cfr. § 2.1.2.4, pp. 108-110.

«venti» del Salmo 104:4 – o «l'acque» che, spaventate dal «tremendo suono» del rimprovero divino, «de la terra lasciar tosto i confini / come, pien di timor, ratto s'asconde / l'uom, se cruccioso il ciel balena e tuona» (vv. 36-40): in questo secondo esempio, relativo al Salmo 104:7, il figurante biblico del tuono, riferito al «grido» del Creatore, è trasferito e ampliato da Fiamma in un quadretto di vita quotidiana che rende con un'immagine semplice ma di sicura efficacia la forza spaventevole della «voce» di Dio. Degna di nota risulta, infine, la considerazione dell'autore sul «verso intercalare» del Salmo 107 «Cantiam, genti, cantiam del Re superno / la bontà, la pietà, l'opre mirande»: questa formula, presente in realtà anche in posizione incipitaria nella variante «Cantiam, genti, cantiam del Re superno / la bontà, la pietà ch'è sempre accesa», ricorre in quattro riprese successive che parafrasano i versetti 8, 15, 21 e 31. L'interesse del *refrain* è rappresentato, oltre che da una costruzione accurata per cui, in una ricerca di continuità formale, la struttura è identica a quella dei versi di *incipit*, dalla giustificazione teorica contenuta nell'*Esposizione* del salmo. Fiamma avverte di aver introdotto una leggera modifica nell'ordine dei versi: per chiarezza espositiva, egli ha anticipato sistematicamente il versetto biblico che segue il «verso intercalare» e che è legato per il suo contenuto ai versi che lo precedono, al fine di ristabilire un ordine logico per cui il *refrain*, senza più interporsi alla sequenza naturale della narrazione poetica, non costituisce un ostacolo alla comprensione del «sentimento letterale», ma si comporta invece come uno spartiacque tra l'una e l'altra «materia». Uno scopo ulteriore di tale innovazione è quello di sollecitare la riflessione del pubblico di lettori attorno alla «cagione» che avrebbe spinto David a realizzare questo particolare «legamento» tra i suoi versi: accanto alla ragione esegetica, dunque, esiste un'altra motivazione di carattere stilistico che assume una sfumatura didattica mirata a far interagire attivamente il lettore col testo:

Avanti adunque a questo verso intercalare sempre l'autore ha posto un verso che nel Salmo Latino è posposto. Come per esempio: *Exaltent illum in ecclesia plebis et in cathedra seniorum laudent eum* [Salmo 107:32, *n.d.r.*]. Questo verso nel Latino, e nell'Ebreo è posto subito dopo il verso intercalare, e la cagione che l'autore ha preso questa licenza è stata per fare il Salmo chiaro: acciò subito dopo il verso intercalare, cominciandosi una nuova materia, non s'avesse 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'autor risponderebbe, 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 aver 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, havrebbe havuto dell'oscuro anzi che no (pp. 218-220).

Un episodio alquanto singolare di riscrittura salmodica svincolata dalla lettera biblica è costituito dal salmo del notaio veneziano Rocco Benedetti *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte*, stampato a Bologna da Alessandro Benacci nel 1571 in un'edizione contemporanea a quella della prima versione latina, intitolata *Serenissimo Ioanni austriaco, Invictissimo foederis Christianorum Imperatori. Psalmus. Rochi Benedicti Veneti. Ob divinam, gloriosamque Victoriam partam in Praelio navali, Adversus Turcas* (Venezia, 1571). Il «salmo» è un canto di celebrazione per la vittoria cristiana sull'armata turca a Lepanto del 7 ottobre 1571 ed è indirizzato, come recitano l'intestazione del frontespizio e il titolo della dedicatoria, *Al Serenissimo Sig. Don Giovanni d'Austria Capitano Generale della Lega, invito defensore della Christiana Fede*. Il testo si inserisce dunque all'interno della variegata produzione encomiastica lepantina fiorita negli anni 1571-1573 ed indagata recentemente in un primo studio sistematico da Simona Mammana (MAMMANA 2007). Nel volume, leggiamo che Giovanni d'Austria è al centro di questa letteratura, essendo «la figura su cui più si esercita la fantasia degli scrittori, in un'inesauribile serie di confronti anche con personaggi celebri della storia antica» (MAMMANA 2007: 105). Qui, l'autore si limita a consacrargli «questa loda spirituale» dopo aver espresso la sua ammirazione nel paragonare il generale della Lega al biblico conquistatore della Terra Promessa Giosuè: «meritamente dei per ogni parte esser chiamato, come quello fortissimo Iosù Capitano, et liberatore del Popolo elletto honorato, et riverito» (c. 1r). La scelta di comporre un salmo appare del tutto isolata in tale contesto: diverso è, infatti, il caso di Fiamma che parafrasa in metri diversi i sei salmi riuniti nell'opuscolo del 1571 e quindi inclusi da Luigi Groto nel *Trofeo della Vittoria Sacra* (Venezia 1572). Anche l'uso dei versi sciolti si rivela non comune: nel «campionario eccezionalmente ampio di soluzioni metriche» offerto dalla poesia su Lepanto, infatti, la prevalenza spetta alla canzone, al sonetto, al capitolo ternario e all'ottava, mentre «scarsa rilevanza hanno sestine narrative, madrigali ed endecasillabi sciolti» (MAMMANA 2007: 42).

Il «salmo» di Rocco Benedetti è dunque un canto di celebrazione che si ispira al modo della lode davidica per commemorare una vittoria militare dal forte carattere religioso. È interessante notare come i versi italiani siano glossati a bordo pagina con la versione latina originale, in un gioco allusivo che ricorda la pratica dei versificatori dei *Salmi* di citare l'*auctoritas* della *Vulgata* a margine dei versi volgari. La dossologia *Gloria Patri*, cui si accenna in un'annotazione conclusiva («Gloria, et c.»), sancisce l'identità salmodica della composizione. L'avvio è improntato alla letizia per la «vittoria» e, secondo le movenze dei salmi «alleluiatici», il poeta esorta i fedeli a cantare e ad esultare per la «pietade» di Dio: i vv. 7-8 «Cantiamo al grand'Idio novelli canti, / Poscia ch'ha fatto meraviglie tali» (c. 1v) ricalcano fedelmente l'*incipit* del Salmo 98 «Cantate al Signore un cantico nuovo, / perché cose mirabili egli ha fatto»⁶² e, insieme alle espressioni di gratitudine per l'amore divino, aprono al successivo racconto della «sanguinosa aspra battaglia» (v. 13). In una commistione assai frequente con il genere epico, il racconto dei fatti è sostituito dalla narrazione di una sorta di «teomachia» (MAMMANA 2007: 83-84), di scontro soprannaturale 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), il quale soccorre con prontezza i suoi chiamando alla testa dell'esercito cristiano «Giovanni invito» (v. 45). La sfida lanciata dai turchi ai nuovi crociati è formulata con le stesse parole scagliate contro David dai suoi nemici 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 «a cui non fu guerrier simile» (v. 46) sembra rinnovare la pietà straordinaria per cui aveva mandato Cristo in terra, decreta il trionfo finale dei cristiani, sostenuti dal «santo braccio suo; perché s'intenda / Ch'al gran bisogno il suo popolo elletto / Gl'è a cor, l'agiuta, lo conduce, e regge» (vv. 54-56). La vittoria è dunque «del Signore opra» (v. 68), speciale merito dell'«alto Signor» che in una lotta incessante tra potenze sovrumane «tarpat'ha l'ale temerarie, e altere / [...] al venenoso Drago» (vv. 85-86): ecco così che, come le schiere di Giosuè, anche i soldati cristiani possono liberare la terra «dalla Barbara man rapace, et ladra» (v. 97) e infine «lieti [...] lodar il Re de l'universo» (v. 100). La lode cosmica che conclude il salmo si traduce negli ultimi

⁶² 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).

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
G'empì di quella, et fia salute, e pace
E dove nasce, et dove more il Sole. *Gloria, et c.* (c. 3r).

Una connotazione eroica, benché limitata ad un criterio di classificazione formale, contraddistingue anche la versione in sciolti dei *Sette salmi penitenziali* di Domenico Buelli, frate domenicano e inquisitore generale di Novara, che nel 1572 pubblica la sua opera per i tipi di Francesco Sesalli. I Salmi sono «tradotti et esposti» secondo un progetto di trasposizione e commento di impronta devozionale che ricorda per la scelta del metro e per la presenza di preghiere paratestuali la traduzione di Turchi. A differenza di quest'ultima, però, il testo italiano non risulta equiparato a quello latino, ma appare subordinato ad esso, sicché i versi volgari si configurano, anche graficamente, come un semplice “ponte” tra il testo vulgato e la ricca prosa esegetica. La stessa frammentazione dell'unità testuale del salmo, non più presentato nella sua interezza ma smembrato in singoli versetti che vengono di volta in volta proposti in latino (in carattere grande, corsivo), tradotti in volgare (in carattere medio, tondo) e commentati (in carattere piccolo, corsivo), fa scivolare in secondo piano l'aspetto letterario della versione metrica e provoca allo stesso tempo un rallentamento nella lettura che attira l'attenzione del fedele sul versante meditativo, inducendolo a “ruminare” la Parola attraverso una triplice lettura di ciascuna porzione di testo. Il salmo è dunque “sminuzzato”, secondo l'immagine della «gran mensa dello spirito santo» (*Proemio*, p. IV⁶³), in “briciole” che favoriscono l'assimilazione del nutrimento spirituale da parte di tutti, e in particolar modo dei “semplici”. Ciononostante, l'autore non abdica alla propria consapevolezza poetica, ma fornisce una spiegazione precisa della scelta dell'endecasillabo come metro “epico” per ridurre in versi quello che egli chiama il «poema heroico» di David⁶⁴.

⁶³ La numerazione delle pagine, come dei fascicoli, è di fatto assente nelle sezioni introduttive (dedica e *Proemio*): l'ordinamento in numeri romani indicato qui e in seguito si riferisce esclusivamente al *Proemio*.

⁶⁴ Non sarà inutile ricordare che una definizione del Salterio come «sacro poema» ricorre nella *Familiaris* X IV 6-7 di Petrarca: «Noli hoc, frater, opinari: et Veteris Testamenti patres heroyco atque aliis carminum

Nel *Proemio*⁶⁵, Buelli ricorda con san Girolamo l'ispirazione divina del Salterio «dettato dallo spirito santo, et scritto per mano del gran Profeta David» (p. I) e afferma che, fra tanta materia di meditazione,

m'elessi i salmi, che penitentiali s'adimandano; et quelli tolsi a tradurre in versi sciolti, et esporre nel miglior modo, che in me permesse la gratia dell'istesso divino spirito (p. IV).

Dopo una riflessione sulla necessità della penitenza e sulla simbologia del numero sette, l'autore intavola una difesa preventiva contro la possibile (e plausibile) accusa di aver «ridotto il testo di questi salmi in versi volgari, et sopra di quelli spiegatone il commento; quasi ch'io mi habbia voluto formar un novo testo a modo mio» (p. VII). Il pericolo della «novità», ovvero dell'implicita trasgressione alla norma testuale canonica insita nell'operazione di riscrittura, è neutralizzato da una dichiarazione di fedeltà alla *littera* sia riguardo al «senso» sia, in un assunto che sembra voler superare il girolamiano *sensum de sensu*, nell'uso delle «istesse parole della traduttion latina» (p. VII). Nell'esporre i tre scopi del volgarizzamento, Buelli chiarisce le principali questioni di poetica traduttoria. La prima finalità è quella di «dilettar il lettore» accompagnando il «testo latino» con i versi italiani per «dichiaratione, et elucidation di quello» (p. VIII): la traduzione ha dunque solo una funzione esegetica, di chiarificazione linguistica ed espressiva, e non ambisce alla dignità testuale esclusiva della fonte. Quindi, sempre nella prospettiva dell'*utile dulci*, l'autore spiega di essersi proposto di imitare David «il quale [...] scrisse tutto il Salterio in versi elegantissimi, et molto artificiosi»: l'«ordine» e il «numero» perfetti dei versi ebraici, precisa l'autore, erano indispensabili perché la poesia davidica riuscisse gradita a Dio e agli uomini. Buelli definisce «il poema di David epico, et heroico» e giustifica la scelta dell'endecasillabo sciolto con un'interpretazione *gravis*, scrivendo: «non mi pareva che altra sorte de' versi vi si convenisse; poi che le rime toscane per la dolcezza loro hanno troppo del molle, et poco del grave» (p. IX). La *gravitas* del metro appare dunque legata alla sua prossimità con il discorso prosastico grazie all'assenza di schemi rimici che, per la loro musicalità e «dolcezza», si dimostravano inadatti a rendere la solennità del dettato salmodico. La

generibus usi sunt: Moyses Iob David Salomon Ieremias; [...] sacrum illud poema [*scil.* Psalterium daviticum]»; per la citazione e il relativo commento, cfr. FUMAGALLI 2013: 278-279.

⁶⁵ Il titolo completo è *Della tradottione et esposizione de' Sette salmi penitentiali del R. P. Fra Domenico Buelli General Inquisitor di Novara. Il proemio*.

posizione di Buelli risulta così in linea con le tendenze più innovative dell'epoca: ricordiamo, infatti, che l'uso epico dei versi sciolti era stato già proposto da Trissino nell'*Italia liberata dai Goti* (Roma 1547) e sarà poi ripreso sullo scorcio del secolo da Torquato Tasso nel *Mondo creato*; è interessante notare che la fortuna del metro sarà «invece molto più sicura» nelle traduzioni, in particolare dei classici, «la più importante delle quali è l'*Eneide* di Annibal Caro, scritta fra il 1563 e il 1566, edita postuma nel 1581» (BELTRAMI 2011: 130). La terza ragione poetica esposta nel *Proemio* coinvolge in modo più diretto anche il commento e si riassume nella volontà pastorale di «soccorrere non a i ricchi, che a suo grand'agio sedono, et mangiano alla mensa del Signore, ma ai poveri, com'io sono» (p. IX); lo scopo devozionale è infine corroborato da una decisa invettiva *contra haereticos* che afferma la necessità dei cattolici di avvalersi della lingua volgare per combattere ad armi pari la diffusione delle eresie.

Il procedimento riscrittoriale è condotto con un'effettiva aderenza alla *littera* dei versi italiani; le uniche deroghe sono motivate dalla consueta volontà di amplificare la connotazione penitenziale del testo attraverso l'enfasi di dettagli icastici che potessero incutere nel fedele uno spirito di contrizione. Si pensi, ad esempio, all'*incipit* del *Primo salmo* «Col flagello de l'ira, e del furore / Con che i rubelli tuoi domi, e castighi» (p. 3), dove i termini latini «ira» e «furore» sono trasferiti da una dimensione astratta a quella fisica della flagellazione; il «flagello» rievoca quindi, per il rimando esplicito ai «rubelli» indomiti, il «morso» e la «briglia» con cui devono essere frenati il mulo e il cavallo in *Sl* 32:9. Altra rielaborazione significativa è quella che riguarda il Salmo 6:7 «laboravi in gemitu meo natate faciam tota nocte lectulum meum lacrimis meis stratum meum rigabo»:

Nel mio gran pianto affaticato, e lasso,
Farò de gli occhi miei tepida fonte;
Con che ogni notte mi vedrai bagnato
Il duro letto in questa parte, e in quella (p. 14).

Il dettato biblico è ricodificato con un leggero mutamento di prospettiva attorno alla «fonte» del pianto di penitenza – gli «occhi» – introdotta nel secondo verso: la sfumatura lirica che pone il soggetto al centro del discorso poetico si ravvisa con chiarezza nel sintagma «tepida fonte», che ricalca il «tepida neve» di *RVF* CCCXXVIII 3 e trasforma la metafora del cuore afflitto di Francesco, sciolto come neve al sole, nella figura lacrimosa

degli occhi che si sciolgono in un «gran pianto». L'immagine può essere accostata anche a un passo delle *Lamentazioni* di Geremia: «Per tali cose io piango: / i miei occhi si sciolgono in lacrime, / perché è lungi da me chi mi consola» (*Lm* 1:16). La persona del peccatore «affaticato, e lasso» diviene dunque il perno dell'azione e permette un coinvolgimento emotivo più diretto del lettore.

Altri esempi di *amplificatio* patetica volti a rimarcare l'asprezza della condizione del penitente sono le aggiunte esplicative «dal rio dolor compunto» del *Secondo salmo*, versetto 3 (p. 34), «i duri colpi tuoi» del versetto seguente (p. 37) o ancora «i duri tuoi pungenti strali» e l'«impiagato cuor» che rendono i ben più sintetici «sagittae» e «mihi» del *Terzo salmo*, versetto 2 (p. 75). L'identificazione del soggetto lirico («mihi») con il cuore straziato risulta di particolare interesse poiché è inserita all'interno di un più ampio processo espressivo volto a tracciare una sorta di tavola anatomica – e fisiologica – degli organi e delle funzioni vitali della penitenza. Si confronti a tale proposito la descrizione analitica della figura umana contenuta nel *Terzo salmo*, versetto 4, dove la persona del peccatore (in latino «me») viene connotata analiticamente attraverso «il capo, il cuor, e l'alma» (p. 79), che sono rispettivamente la sede del pensiero, la sede dei sentimenti e l'oggetto della salvezza.

L'enfasi ricorre quindi in più di un caso per evidenziare in senso positivo la misericordia e la clemenza del Padre. Si veda la clausola «con pietoso affetto» riferita all'esaudimento della preghiera da parte di Dio nel *Primo salmo*, versetto 9 (p. 23), come pure l'aggiunta «Col tuo chiaro di clementia fonte» che amplifica «lava me» nel *Quarto salmo*, versetto 2 (p. 140), riprendendo con una diversa valenza lustrale la «tepidia fonte» di cui sopra. Un raro esempio di rilettura neotestamentaria è costituito invece dal versetto 13 dello stesso salmo, dove «laetitiam» è reso con «l'allegrezza, ch'io / Prender solea nel tuo figliuol diletto» (p. 169).

Un cenno finale meritano quindi le traduzioni, anch'esse in versi sciolti, delle citazioni tratte dai *Salmi* e incluse nel commento. Coerentemente con quanto affermato nel *Proemio* a proposito delle versioni dei *Sette salmi*, queste trasposizioni puntuali rispondono ad un'esigenza di accessibilità e di immediatezza comunicativa che è perseguita in accordo con tutte le considerazioni estetiche già esaminate. L'unica differenza consiste nel trattamento della fonte latina, che invece di essere riportata per esteso è indicata con una semplice abbreviazione a margine: l'*auctoritas* non è dunque assente, ma è allusa in forma sintetica a

supporto della traduzione volgare che, in questo caso, risulta già pienamente giustificata dal contesto esegetico.

I *Salmi* di Giulio Cesare Pascali ospitano al loro interno quattro versioni in endecasillabi sciolti relative ai Salmi 38, 74, 107 e 129. In tre di essi (38, 74, 129) l'autore non rinuncia del tutto alla rima, ma adotta una procedura di “mascheramento” facendo corrispondere ad ogni uscita versale una rima interna in base allo schema A(a)B(b)...Y(y)ZZ, che si conclude con una coppia di versi a rima baciata. Il testo non è organizzato in stanze, segnalate di norma da un rientro sporgente, ma i componimenti più lunghi (38, 74, 107) sono suddivisi in sezioni introdotte da un rientro del primo verso. Gli sciolti occupano una posizione abbastanza defilata nella raccolta, ma la loro inclusione in un salterio che si propone anche quale repertorio metrico risulta in ogni caso significativa. Come si è già rilevato, la versione dall'originale ebraico è assai fedele, pur indulgendo in alcuni punti ad amplificazioni patetiche o interpretative. Si noti, ad esempio, l'enfasi con cui è reso il Salmo 38:18 «Confesso la mia colpa, / sono in ansia per il mio peccato»:

Ben confesso et approvo, che i miei guai
(Lasso) et quei, che mi dai castighi horrendi,
Son giusti, pe' i tremendi empi peccati
Da me rio adoperati: ma fratanto
Fioriscon d'ogni canto i miei nemici (vv. 59-63, p. 97).

La coloritura patetica del salmo è rimarcata attraverso alcuni inserti parentetici – in questo caso «Lasso» – che intercalano il dettato con dei brevi *a parte*. Interessante è anche l'accortezza del poeta nel sottolineare la continuità narrativa dei versetti 18 e 19 legando la fine del primo e l'inizio del secondo in uno stesso endecasillabo: l'avversativa «ma» (ebraico ׀, *we*) su cui si apre il versetto 19 è rafforzata dall'indicazione temporale «fratanto» che, situata all'estremità del verso, dà luogo ad un'inarcatura cataforica⁶⁶ creando un effetto di *suspense*.

⁶⁶ Per la definizione di *enjambements* «cataforici» e «anaforici», cfr. SOLDANI 2009: 111, dove si distingue tra «enjambements *cataforici*, che 'aprono' verso 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*».

2.1.3.2 Fra terza rima e versi sciolti: gli esperimenti metrici di Fiamma e Varchi

Un tipo particolare di innovazione metrica è costituito dalla «catena» adottata da Fiamma nel *Salmo XXXVI* della *Parafrasi poetica sopra Salmi* su modello di alcune ecloghe di Bernardo Tasso. Lo schema, che in Tasso si presenta come uno sviluppo della terzina, metro bucolico tradizionale, rientra in una serie di esperimenti condotti soprattutto in ambiente fiorentino per «tentare una sorta di conciliazione e di compromesso tra lo sciolto e la rima» in modo da «contemperare, in qualche misura, l'uniformità dello sciolto, compensandola sul piano dell'elaborazione retorica, stilistica e musicale» (BAUSI MARTELLI 1993: 151). Il caso tassiano si distinguerebbe in questo panorama per la sua «singolarità»:

Il metro – una sorta di terza rima ‘allentata’ – è basato 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 (ABCABCDECDEFGEFGHIGHILMILM ecc.: le rime in corsivo sono quelle che fungono da ‘cerniera’ tra i vari periodi metrici); per concludere la sequenza, il Tasso introduce un verso isolato che rima con l'ultimo dell'ultimo periodo metrico (XYZXYZ Z) (BAUSI MARTELLI 1993: 151).

Fiamma si rifà esplicitamente alla formula tassiana richiamando l'esempio della *Favola di Piramo e Tisbe* nell'ultima «annotatione» del salmo, ma dimostra minor rigore rispetto a Bernardo nell'attuazione dello schema. Nel gruppo iniziale di endecasillabi si nota subito un'anomalia – definibile come tale perché priva di seguito – nell'incrocio, non più ripetuto, delle rime B e C (il corsivo indica i versi “cerniera”): ABCACBDEBDEFG[...]. All'interno del testo si verificano altre deviazioni puntuali della sequenza rimica. Si consideri lo schema ABCABCADECDEFGEFGHI, relativo ai vv. 57-75, in cui si osservano due singolarità: innanzitutto, la rima precedente ad A non svolge, come ci si aspetterebbe, una funzione di cerniera, ma è seguita da un'altra rima che segna una sorta di nuovo inizio nella sequenza; quindi, il gruppo CDECDE è alterato nella prima metà dall'inserimento di un verso a rima A (v. 63) tra i due versi a rima C (v. 62) e D (v. 64): se si espungesse A, infatti, l'irregolarità sarebbe rimossa e la serie risulterebbe esatta. Lo schema, dunque, si può interpretare così: ABCABCADECDEFGEFGHI. Un caso analogo è costituito dal v. 89 che, come si ricava dallo schema dei vv. 83-96, si comporta in maniera identica al v. 63: ABCABCAEFCEFGH. Diversa, e in un certo senso opposta, è l'irregolarità che caratterizza la sequenza metrica ABCABDEBDEFGGEFGHI (vv. 119-135). Il gruppo

iniziale, composto da soli cinque endecasillabi, risulta infatti mutilo dell'elemento finale C che avrebbe rivestito il ruolo di cerniera: questo compito è così assunto dalla rima B (v. 123) con l'effetto di una leggera modifica "per sottrazione" della sequenza rimica. Un'autentica innovazione rispetto al modello si riscontra invece nel finale, dove l'autore sostituisce la chiusa con un verso isolato tipica della terzina (YZY Z) con un distico a rima baciata come nell'ottava rima: il distico di chiusura influenza in parte anche l'andamento delle ultime rime, che sfumano verso la clausola secondo lo schema WXYXYZZ. Fiamma dichiara apertamente il suo intento nell'«annotatione»:

Chiude l'Autor della Parafrafi questo Salmo, con dui versi d'una medesima rima: e finisce questa maniera di compositione, come si sogliono finir le stanze (p. 202).

Egli illustra quindi il concetto di «catena»⁶⁷ e riconduce questa definizione al metro introdotto da Tasso spiegando che il «terzetto» di matrice dantesca, cui pure tale nome «si converrebbe», è indicato ormai da «molti secoli» come «terza rima». Dopo aver ricordato la favola e i «componimenti molto vaghi, e leggiadri» di Bernardo, Fiamma conclude con una considerazione stilistica sul valore della forma, adatta a testi di carattere narrativo e parenetico grazie alla "sprezzatura" derivante dalla distanza tra le rime, che tempera la «dolcezza» dei versi ed imita il "furore" concitato di un narratore:

L'Auttore della Parafrafi 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 (p. 202).

Una rivisitazione molto raffinata della terza rima in direzione dello sciolto è quella condotta da Benedetto Varchi in alcune delle sue traduzioni di salmi. Il *corpus* manoscritto dei *Salmi*, tramandato dal codice II IX 41 e dalle Filze Rinuccini 15 della Biblioteca

⁶⁷ La definizione di «catena» dantesca è data da Girolamo Muzio nel primo libro dell'*Arte poetica*, vv. 327-329: «La catena di Dante ognuno intende, / Che leggiadra non è se non fa punto / Con la terza sua rima».

Nazionale di Firenze⁶⁸ e collocabile, assumendo come *terminus post quem* la dedica a Lorenzo Lenzi «vescovo di Fermo, vicelegato di Bologna», dopo il 1555⁶⁹, comprende 61 salmi ridotti in forme diverse che, salvo rare eccezioni, ricodificano il modulo della terzina in schemi di endecasillabi e settenari improntati ad un alleggerimento e a una molteplice *variatio* del profilo metrico tradizionale. La centralità della terza rima come modello di partenza per la sperimentazione metrica è confermata dalla presenza di quattro Salmi (2, 20, 51, 64) composti in terzine incatenate: si tratta dell'unica forma di origine trecentesca citata in tale contesto, con un probabile riferimento alla poesia elegiaca e un implicito richiamo a Dante. L'uso assai frequente dei settenari avvicina i metri varchiani all'ambito degli esperimenti lirici sulla canzone, ma l'analisi di alcuni schemi dimostra come la ricerca formale dell'autore non sia lontana dalla suggestione dello sciolto. Il componimento che si avvicina maggiormente al carattere dell'endecasillabo sciolto, nonostante la presenza di alcune rime interne, è il salmo 28, il cui schema è AB(b)C DE(e)F...: l'eredità della terzina non è però del tutto cancellata, ma persiste come una nota di sottofondo nella scansione del testo in stanze ternarie. Altri schemi analoghi dal punto di vista delle uscite rimiche e della suddivisione strofica, benché diversi per l'uso di endecasillabi e settenari, sono quelli dei Salmi 22, 31, 34, 36 e 140; si noti anche qui la presenza di rime interne in posizione mobile che compensano, nelle strofe “libere”, l'assenza di rime a fine verso:

- Salmo 22: aB(b₅)C dE(e₃)F gH(h)I...
- Salmo 34: Ab(b₅)C De(e)F Gh(h)I Jk(k₅)L ...
- Salmo 36: Ab(b)C De(e)F Gh(h₈)I Jk(k₅)L ...
- Salmo 140*: Ab(b₈)C De(e₃)F Gh(h₅)I Jk(k)L⁷⁰ ... *(eccezione *Dio* : *pio*, vv. 19, 21).

Esistono quindi altri schemi ibridi che, giocando con la misura breve della stanza, alternano strofe rimate ad altre “libere”, con una sola rima interna, per creare strutture aperte e articolate; citiamo di seguito gli esempi più evidenti⁷¹:

⁶⁸ Per una ricognizione degli autografi varchiani, cfr. SIEKIERA 2009; le notizie sui *Salmi* si trovano alle pp. 341-342.

⁶⁹ Lorenzo Lenzi, allievo e intimo di Varchi, fu nominato vescovo di Fermo il 5 dicembre 1544 e vicelegato al governo di Bologna nell'ottobre del 1555 (SIMONCINI 2005: 390).

⁷⁰ I numeri in pedice indicano la misura dello stico individuato dalla rima interna (cfr., ad esempio, REMCI).

- Salmo 35: AbB Cd(d)E FGF hI(i₅)J kLl mN(n₅)O ...
- Salmo 37: AB(b₉)C DED FgF hiH Jk(k₅)L MN(n₉)O ...
- Salmo 39: Abb cdD Ef(f)G HiI jk(k₄)L mNN oPP qrR ...
- Salmo 41: aB(b₅)C bD(d₅)E FGG HI(i₅)L ...
- Salmo 94: AB(b)C DED FGG HI(i₉)J FK(k)L Mn(n)O ...

La terzina incatenata si stempera dunque in una sequenza fluida di unità strofiche che si distinguono l'una dall'altra per il profilo rimico e si accostano in modo lineare, senza più rispondere a un disegno strutturale predefinito: l'impatto della "catena" dantesca, il cui impulso dinamico risiede nella propulsione data dal verso centrale della terzina in rima con gli endecasillabi liminari della terzina successiva, è sostituito con un movimento più morbido che, conservando il "basso continuo" della partizione in strofe ternarie, rimodula e "addolcisce" il paradigma originario secondo una maggiore duttilità e scorrevolezza. Si leggano, in qualità di esempio, le prime strofe del Salmo 140:

1. Liberami Signor dall'huom cattivo,
Dall'huom iniquo, e 'ngiusto
Toglimi tu, che sei giusto, e benigno.
2. Quei, che pensar l'iniquità nel core,
Tutto 'l giorno congreghe
Fanno, e leghe tra lor per darmi guerra.
3. Aguzzar le lor lingue, come fanno
Le serpi, e di veleno
D'aspidi pieno han sotto le lor labbia.
4. Custodi me Signor dall'empia mano
Del peccator, da gli huomini
Tomi iniqui, che domini ogni cosa (vv. 1-12).

⁷¹ Per un quadro dettagliato e un tentativo di classificazione organica degli schemi, cfr. le tavole sinottiche in appendice.

2.2 I metri lirici

Parlare delle riscritture in forme liriche dei *Salmi*, ovvero di quelle riscritture che, soprattutto dall'inizio degli anni Sessanta, presuppongono ed instaurano un rapporto dialettico dichiarato dal punto di vista formale con l'architetto petrarchesco, è possibile solo a partire dalla comprensione del ruolo che la Scrittura riveste nel modello volgare e delle particolari dinamiche in cui si attua tale presenza, per giungere quindi alla misura dello scarto tra il codice poetico originario e le sue numerose rimodulazioni. Senza spingerci in un'analisi che richiederebbe ben altro spazio ed approfondimento, ci proponiamo di mostrare come la poesia salmodica derivante da una specializzazione dell'universo lirico di Petrarca⁷² non rappresenti solo un generico tentativo di attualizzare il codice secondo le moderne istanze di rinnovamento poetico e spirituale, ma corrisponda ad una effettiva radicalizzazione della vena più intima del modello. Come scrive Giovanni Pozzi, la radice biblica della poesia petrarchesca è tanto profonda da investire la natura stessa dell'afflato compositivo: la contiguità tra Parola sacra e parola umana, garantita da una sacralità d'ispirazione intrinseca all'atto creativo che accomuna la *poiesis* dei profeti e dello scrittore moderno – ma in ultima analisi anche la *ketisis* divina dell'universo celebrata nella Bibbia – è la condizione per cui il poeta, in virtù del suo stesso *status*, si configura quale *poeta theologus* che, realizzando un'«incursione [...] del quotidiano nell'eterno», canta le lodi di Dio anche quando non tratta di argomenti sacri:

Se è vero che al Petrarca non poté passar per la testa di assegnare alla poesia anche religiosa quell'origine divina e quella condivisione del sacro che conseguono al dettato dello Spirito santo, tuttavia egli si dimostra persuaso che un legame, quale corre fra luce e ombra o voce ed eco, unisca l'aspirazione del poeta secolare e l'ispirazione del profeta biblico. Egli pare convinto che la mozione psichica che spinge e guida al poetare e la grazia che induce nell'anima la fede e la santità possano convivere in nome dell'anagogia cristiana. Ciò perché l'anagogia insegna a riconoscere nella lingua umana il timbro della loquela divina e a sovrapporre alla realtà extrascritturale del creato, opera di Dio, la realtà scritturale della parola di Dio che al creato si appella per designare le cose invisibili. [...] La conseguenza era che, se nel corso della rivelazione

⁷² Cfr. QUONDAM 2005: 168: «il libro di “rime spirituali” [...] si sviluppa infatti come autonoma specializzazione di quanto già nei *Rerum vulgarium fragmenta* era esemplarmente presente come poesia del conflitto interiore, sua confessione e introspezione (nel monologo lirico: soliloquio, meditazione, esame di coscienza), e come storia poetica di una conversione. Di questo *imprinting* genetico la poesia “spirituale” non smarrisce mai del tutto la traccia».

divina gli stessi effati eran trascorsi da Giobbe a Davide, a Geremia, e di lì a Marco e Giovanni, il poeta secolare, se *poeta theologus*, li poteva ritrasmettere a sua volta in quanto investito di una diversa ma non separata autorità. E questo a titolo strettamente proprio, di esser poeta, perché precisamente sulla poeticità si fondava la somiglianza fra la sua parola e quella sacra, visto che, come diceva il Mussato, nella Bibbia «si bene despicias ... Per formas varias tota poesis erit». Se la teologia è poesia sulla natura di Dio, la poesia è nata sotto forma di pubblica lode a lui: è in compendio l'argomento svolto nella *Familiare* 10, 4 (POZZI 1996: 173-174).

La poesia secolare è così investita di un ruolo di mediazione che coinvolge la totalità dell'esperienza cristiana, creando un *continuum* tra vita e fede che si riconosce non solo nei componimenti devoti come i *Salmi penitenziali*, ma anche, per citare solo il caso più evidente, nella scrittura dei *Fragmenta*. La rilevanza della componente biblica nel *liber* volgare, intessuto di riferimenti scritturali – a cominciare dallo stesso termine «fragmentum» – nonché modellato secondo uno schema di «lapsus-reparatio» che rievocherebbe quello delle dispute teologiche (POZZI 1996: 163-164), diventa un elemento significativo per comprendere il successivo sviluppo della lirica salmodica cinquecentesca. Si è già accennato alla differenza che intercorre fra l'interpretazione della poesia davidica espressa da Dante nel *Convivio* e quella esposta da Petrarca nella *Familiaris* X IV 31-32⁷³. Alla *dulcedo* dantesca non corrisponde, in questo punto, un'analoga lettura da parte di Petrarca, che insiste – con un'apparente contraddizione – sulla *raucedo* e sull'*asperitas* del profeta ebreo:

Vox autem “*rauca*” David et “*lacrimarum*” assiduitas et repetitum sepe nomen “*Ierosolime*” obicitur propter *asperum* prima facie et flebilem stilum et quia revera in Psalmis crebra illius urbis vel historica vel allegorica mentio est. Hoc autem loco summatim inseritur de quibus poete quos Silvius preferre nititur, canant; quod exponere longum est, sed in eo studio provectoris omnia clara et aperta sunt. Monicus contradicit excusans *daviticam raucitatem* et pari breviliquo percurrans de quibus apud illum agitur⁷⁴.

La raucedine indotta dal pianto, il quale è riconosciuto nel *Bucolicum carmen*⁷⁵ come il carattere peculiare della poesia dei *Salmi*, è compensata tuttavia dalla dolcezza della lode⁷⁶

⁷³ Cfr. § 2.1.1.1, pp. 21-22.

⁷⁴ L'enfasi è nostra.

⁷⁵ *Parthenias*, v. 74: «Semper habet lacrimas et semper raucus anelab».

⁷⁶ Cfr. FUMAGALLI 2013: 272 a proposito della «dolcezza della *medulla*» scritturale asserita da Petrarca nel *De otio religioso*, VIII 20-21: «qualiscunque quidem superficies sit, medulla nichil est dulcius, nichil suavius

che costituisce la materia del canto (POZZI 1996: 178): sembrerebbe quasi che Petrarca, discostandosi qui dall'interesse testuale di Dante, abbia concentrato la propria attenzione su quella che riteneva l'anima del dettato davidico in una prospettiva devota coerente con il sistema concettuale della *poetria theologica* cui si è fatto riferimento. Si ricordi, d'altronde, che in un altro passo di poco precedente della medesima epistola (*Fam.* X IV 6-7) l'autore aveva parlato della qualità poetica del Salterio e dei danni formali dovuti alla traduzione:

Psalterium ipsum daviticum, quod diu noctuque canitis, apud Hebreos metro constat, ut non immerito neque ineleganter hunc cristianorum poetam nuncupare ausim; quippe quod et res ipsa suggerit et, si nichil hodie michi sine teste crediturus es, idem video sensisse Ieronimum, quamvis sacrum illud poema quod beatum virum, scilicet Cristum, canit nascentem morientem descendentem ad inferos resurgentem ascendentem reversurum, in aliam linguam simul sententia numerisque servatis transire nequiverit⁷⁷.

Si può notare, d'altronde, che il nodo poetico primigenio individuato dall'Alighieri in un'unione indissolubile di senso e forma si traduce nella prosa petrarchesca in un *modus* lacrimoso il quale, senza imboccare la strada della trasposizione, prende forma nelle riscritture latine dei *Sette salmi* e nel lamento dell'«errore» (*RVF* I 3) che condurrà l'amante Francesco lungo un percorso di redenzione fino al raggiungimento della «pace» eterna (*RVF* CCCLXVI 137). Lo stile petrarchesco costituisce così a sua volta un composto unico e irripetibile, passibile di imitazioni ma per nulla riproducibile nella sua totalità. Ci piace ricordare, a questo proposito, le parole di Dàmaso Alonso (ALONSO 1961: 74) il quale, riferendosi all'espressione del «pensiero poetico» nella forma del testo, scriveva:

«stile» non è, non può essere, un insieme di caratteristiche esterne della parola poetica; stile è la maniera speciale, la maniera individuale, personale, in cui si condensa il pensiero poetico di uno scrittore; questa maniera speciale in cui, appunto, si condensa il pensiero poetico, lascia immediatamente un'impronta nella forma della parola poetica.

La «maniera» petrarchesca si frammenterà dunque necessariamente in una serie di riprese parziali che, all'interno di quella codificazione della lingua lirica moderna nota sotto il nome di petrarchismo, privilegeranno una lettura orientata di volta in volta al recupero di

nichilque salubrius»; cfr. l'intero contributo per un inquadramento più generale di alcune questioni relative alla lettura e allo studio della Bibbia da parte di Petrarca.

⁷⁷ Per la citazione e il relativo commento, cfr. FUMAGALLI 2013: 278-279.

determinati elementi formali e contenutistici. Questa specializzazione del codice, che in senso lato può essere ricondotta a un meccanismo affine alla scissione tra *esprit* e *lettres* provocata dalla rottura dell'unità testuale originaria nell'attività di traduzione, comporta di riflesso una marcatura programmatica degli elementi peculiari a cui i singoli autori si rifanno per sancire la propria "novità" o, meglio, il proprio ritorno alla radice primigenia della lirica in forma di *re-novatio*. La figura autoriale di David, assimilata all'io lirico di Petrarca, diviene nella produzione salmodica del secondo Cinquecento un'entità distinta ed esibita, cui è assegnato il ruolo specifico di rifondare la voce lirica nel segno di un ritrovato legame con la componente sacra. L'esercizio latino di Petrarca sui *Sette salmi* ha rappresentato senz'altro, almeno a livello archetipico, il modello di una prassi, stabilendo la legittimità poetica di un tipo di riscrittura che assumerà sfumature molto diverse in sintonia con le più vive istanze del dibattito letterario coevo; tuttavia, il termine di confronto più immediato rimane sempre quello dei *Fragmenta*, rivisitato dall'interno attraverso l'adozione esplicita di una materia testuale – quella dei *Salmi* – già presente nel *corpus* volgare, ma ora assunta a rappresentare una rigenerazione formale e tematica della lirica che rivendica la propria fondatezza rifacendosi idealmente a David, ovvero all'iniziatore biblico della poesia occidentale.

Le sperimentazioni formali che accompagnano le riscritture salmodiche si articolano in due correnti distinte che si sviluppano, semplificando, attorno ai poli della *gravitas* e della *dulcedo*: da un lato, si riconosce il filone minoritario degli autori che privilegiano la forma della canzone antica (e, in misura più esigua, altre forme derivate o affini alla canzone quali la sestina lirica e la ballata), a partire da Antonio Sebastiano Minturno (1561) cui spetta il merito di aver prodotto una trattazione teorica particolareggiata sulle forme della «poesia melica» ne *L'arte poetica* (1563), fino all'esempio più tardo di Giulio Cesare Pascali (1592); dall'altro, l'incrocio della materia davidica con le riformulazioni *levi* della canzone in chiave oraziana portano ad una serie cospicua di traduzioni e ricreazioni dei *Salmi* che, in poco più di un decennio, coinvolgeranno nomi come Bernardo Tasso, Laura Battiferri degli Ammannati, Gabriel Fiamma e Benedetto Varchi. Minoritario è quindi il filone del sonetto, all'interno del quale spicca l'"ingegnosa" riscrittura dei *Salmi penitenziali* in sette cicli di sonetti ad opera del monaco cassinese Angelo Grillo (1594), il quale dà corpo così a un'originale reinterpretazione del canone leggiadro.

2.2.1 La canzone antica

2.2.1.1 Le *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno

L'edizione delle *Canzoni sopra i Salmi* e dei *Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de' santi padri* di Antonio Sebastiano Minturno (Napoli 1561) risulta di poco anteriore a quella dell'*Arte poetica* (Venezia 1563), composta negli stessi anni nonché conclusa nel 1557 (TALLINI 2008: 83) ed annunciata come imminente nella postfazione al libro del '61 scritta da Domenico Pizzimenti:

mi sono conformato con quel, ch'è scritto nel quarto volume della Toscana poesia di questo medesimo authore, la qual fra pochi di Dio permettente in stampa vi daremo (c. G5r)⁷⁸.

La riflessione del trattato volgare di poetica appare intrecciata saldamente alla pratica scrittoria dei componimenti salmodici, come dimostrano gli accenni a David poeta melico nel *Libro terzo* (MINTURNO 1563: 170, 172) e, in forma ancor più cogente, la nutrita schiera di citazioni tratte dalle stesse *Canzoni* sacre. Prima di affrontare la questione nei dettagli, è utile però ricordare, sulla scorta dello studio di Francesca D'Alessandro, quale fosse la portata del modello petrarchesco nel pensiero e nell'opera minturniani. Accanto alla scelta dell'autore dei *Fragmenta* come stella polare su cui orientare l'intera trattazione teorica – caratterizzata da una «acuta sensibilità storica» grazie alla quale Minturno ricostruisce l'«intera parabola della poesia volgare delle origini, dai provenzali e dalla scuola siciliana fino a Dante» (D'ALESSANDRO 2009: 217) – risulta significativa l'attribuzione al *Canzoniere* di un ruolo di «cerniera» tra poesia profana e poesia sacra, nella consapevolezza da parte dell'autore di una fondamentale caratterizzazione «spirituale» dell'esercizio poetico in tutte le sue declinazioni:

Sarebbe lecito [...] indicare nelle rime volgari del poeta trecentesco una sorta di cerniera fra il poetare profano e il sacro, una garanzia di continuità nel cammino compositivo del Minturno, insita già nelle sue posizioni teoriche elaborate a margine del *Canzoniere* negli anni dell'*Accademia*, e mantenute pressoché intatte fino alla lettera dedicatoria dell'*Arte poetica*. Assodata sin dalla giovinezza la portata spirituale e la sacralità della poesia in ogni sua forma, il

⁷⁸ L'enfasi è nostra.

vescovo di Ugento si accinge a comporre sonetti e canzoni di argomento scritturale, non tanto per segnare una svolta o una cesura rispetto alla sua stagione precedente, quanto per realizzarne un ideale compimento, pur sempre incardinato sul perno della *lectio* petrarchesca (D'ALESSANDRO 2009: 214).

La dedica al Cardinal Borromeo che introduce le *Canzoni* e i *Sonetti* di argomento sacro contiene in effetti un accenno sostanzialmente neutro a «questi primi lavori da me fatti in terreno Christiano da poi che da materie profane volsi il debil mio stile a trattar quel, che la sacra scrittura ci propone» (c. A2r); semmai, un'opposizione più netta tra rime profane e rime sacre, motivata però da semplici ragioni anagrafiche e di dignità ecclesiastica, si trova nella prefazione dell'*Arte poetica*, in cui il Vescovo di Ugento apre l'elenco delle sue opere volgari con le «rime» e le «prose, che giovane essendo scrissi in questa commune lingua» insieme alle «canzoni da me fatte sopra li Salmi» e ai «sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de' santi padri», la cui composizione «convenia a questa età mia più grave, et all'ordine Vescovale, al quale oltra i meriti miei stato io sono chiamato» (c. A4v).

La novità e, si direbbe, la paradigmaticità innovativa rappresentata soprattutto dalle *Canzoni sopra i Salmi* è testimoniata invece dal ricorso insistito di citazioni nel terzo libro della *Poetica*, laddove la poesia «melica» è ricondotta nella sua totalità ad una radice sacrale che vede nel canto davidico soltanto una delle sue possibili specializzazioni. L'origine divina della poesia, destinata inizialmente ad essere intonata al suono della cetra o della lira per rendere il culto agli dèi e, solo in una seconda fase, agli eroi, è descritta in una prospettiva sapienziale che accosta il dio greco Apollo ai profeti ebrei Mosè e David, realizzando una sinossi di impianto aristotelico che integra le tradizioni classica e giudaico-cristiana. Il fenomeno dell'autocitazione è una spia significativa per comprendere l'operazione di Minturno: si tratta, infatti, di «un segnale di autocoscienza, e di orgoglio» per cui «anche lui può essere esempio di scrittura» in contesti di particolare importanza, e principalmente «quando la posta è la *gravitas* e con essa un modo poetico non più tutto “rinchiuso nel circolo del Petrarca”» (AFRIBO 2001: 78-79). Il caso delle canzoni sui *Salmi*, tuttavia, presenta una singolarità ulteriore, poiché i 23 *incipit* non sono riportati “accanto” al modello, come accadrà subito dopo con Petrarca, ma addirittura “in sostituzione” ad esso. Si veda lo scambio di battute tra Minturno e Bernardino Rota che introduce la serie:

[M.] Che direm degli Hebrei? Davit ne' suoi divini Salmi non c'insegna, come laudare Iddio si debba, e pregare? E come gratie gli si rendano? B. Le Canzoni

da voi fatte sopra quelli chiarissimo esempio ce ne saranno, e spetialmente queste: [...] (p. 172).

Segue l'elenco dei versi iniziali delle canzoni XV (Salmo 34), XVI (Salmo 103), XVII (Salmo 104), XVIII (Salmo 144), XX (Salmo 146), XXI (Salmo 147:1-11), XXII (Salmo 147:12-20), XXIII (Salmo 148), XXIV (Salmo 135), XXV (Salmo 117), XXVI (Salmo 113), XXVII (Salmo 150), XXVIII (Salmo 96), XXIX (Salmo 97), «D'un bel diadema: godane la terra» (non presente nell'ed. 1561), XXX (Salmo 98), XXXI (Salmo 99), «Ogni popol qua giù» (anch'essa non inclusa nell'ed. 1561), XXXII (Salmo 149), XXXIII (Salmo 9), XXXV (Salmo 111), XXXVI (Salmo 138) e XXXVII (Salmo 74). Si tratta per la maggior parte di riscritture di salmi di lode, in consonanza con l'assunto che la facoltà del poeta melico «consiste [...] propriamente in laudare et in pregare» (p. 171). La voce di David appare così del tutto interiorizzata e “tradotta” in una pratica poetica nuova, divenendo linfa vitale di una *renovatio* che pure si colloca saldamente nel solco del magisterio petrarchesco: la prova è fornita dalla citazione immediata di due “fragmenta” dai marcati tratti spirituali, ovvero il sonetto «Padre del ciel» (RVF LXII) e la canzone alla Vergine (RVF CCCLXVI).

La scelta di ricodificare la poesia salmodica attraverso la forma canzone non risponde a una generica rilettura *gravis* della melica davidica, ma si configura come un'autentica *restitutio* del valore primigenio della lirica stessa. La poesia melica è infatti definita come un genere dall'*ornatus* ricercato che, per sua natura, si accompagna «con la musica e col ballo» (cosa di più vicino della cetra e della danza di David!) ed ha come scopi primari il *docere* e il *delectare*:

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 (p. 175).

I *Salmi* costituiscono dunque una forma di “canzone archetipica” che il poeta moderno attualizza nel genere lirico italiano che più le si accosta per origine e dignità. La «canzone», infatti, è una «compositione di parole con harmonia sotto certo numero, e sotto certa misura tessute; et ordinate, et atte al canto» (p. 186), 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» (p. 185). Le ragioni di questa prassi, si badi, sono tutte interne all'ordine poetico e assumono solo in seconda istanza una sfumatura di tipo devozionale. L'iscrizione delle canzoni davidiche nel canone della *Poetica* è rincarata dalla presenza di ulteriori citazioni nelle pagine dedicate all'esemplificazione delle testure rimiche proprie delle stanze di canzone. Ancora una volta, nel descrivere la tipologia della canzone "monostrofica", cioè senza congedo, Minturno conclude la rassegna degli autori canonici – i classici Alceo e Orazio, i volgari Petrarca (*RVF LXX*) e Dante (*Vita nuova* X, XIV) – con un riferimento a sé stesso e, più precisamente, alle *Canzoni* davidiche, delle quali ben 43 sono sprovviste di congedo:

Ma delle compositioni, le quali con alcuna comparatione si fanno parte da' Greci si chiamano Monostrophiche, come se dicessi, d'una volta. Percioché, anchora che elle sien di più volte: nondimeno, perché tutte sono d'un modo, e d'una misura, e tutte eguali, e simili alla prima; si chiamano d'una volta: quali sono le Canzoni d'Alceo, e d'Horatio, et de' nostri tutte quelle, che non hanno Commiato. Com'è questa del Petrarca

Lasso me, ch'ï' non so, in qual parte pieghi.
Et alquante di Dante, tra le quali sono,
 Donne, c'havete intelletto d'amore.
 Donna pietosa, e di novella etade.
E la più parte delle mie fatte sopra i salmi (p. 181).

Poco oltre, nella sezione dedicata alle tipologie della sirma, si incontrano la canzone XIX (Salmo 85), riportata per il particolare schema AbbCBaaC CddeFFfEE che accosta una fronte a piedi tetrastrici a una «sirma doppia» anch'essa scomponibile in due «quartetti»⁷⁹ (p. 198); la canzone III (Salmo 41), citata per l'unione di una fronte a piedi ternari con un'altra «sirma doppia» secondo lo schema AbCCbA AddEFfeE (pp. 198-199); la canzone XL (Salmo 137), di cui è riportata la sirma cDdeFFfEE conclusa da una coppia di distici (pp. 204-205); e quindi, per questioni analoghe, le canzoni LX (Salmo 132), LVI (Salmo 128), XXVIII (Salmo 96), XVII (Salmo 104), II (Salmo 112) e XXV (Salmo 117). Gli esempi minturniani sono però sempre intervallati e confrontati con il repertorio della tradizione

⁷⁹ La nozione di «quartetto» non corrisponde a quella di "volta", ma indica le sezioni di quattro versi di cui è composta la sirma: la prima sequenza ricalca il profilo dei piedi inserendo una coppia di settenari a rima baciata tra due endecasillabi, il primo dei quali ha funzione di *concatenatio*; la seconda si compone invece di una duplice *combinatio*.

volgare, in un dialogo continuo con gli autori che conduce ad un arricchimento e ad un aggiornamento del canone lirico.

La tipologia media della canzone salmodica rivela, nel suo complesso, una fisionomia fedele ai dettami della canzone petrarchesca (BELTRAMI 2011: 247-251). Minturno osserva la divisione in fronte e sirma, optando nella quasi totalità dei casi (l'unica eccezione è la canzone LIX) per la suddivisione interna della fronte in due piedi: solitamente la scelta propende per piedi ternari (87,3%), ma ricade per una porzione non trascurabile su piedi tetrastici (12,6%); isolato è invece il profilo indivisibile aBABA della fronte della canzone LIX. La sirma rispetta i principi della *concatenatio pulchra* e della *combinatio*, ai quali contravviene soltanto la già ricordata canzone LIX. L'uso del congedo, come si legge nella relativa pagina dell'*Arte poetica*⁸⁰, è limitato a 20 componimenti (36,5%): solo in 7 casi si verifica una corrispondenza esatta tra formula del congedo e profilo rimico della sirma. La misura strofica si attesta su un'estensione media di 14 versi, variando da un minimo di 11 (6 canzoni) a un massimo di 20 versi (2 canzoni). L'uso di endecasillabi e settenari è sostanzialmente paritario negli schemi della fronte, mentre nei profili della sirma si riscontra una tendenziale preferenza per l'endecasillabo: in almeno 32 canzoni, infatti, la sirma è costituita da una serie di endecasillabi intervallati da uno o due settenari. Per ulteriori e più precisi riscontri, rinviamo alle tavole sinottiche in appendice.

Il rapporto della materia biblica con la struttura formale – il cui sviluppo non è ingessato all'interno di vincoli rigidi come nel caso delle strofe a lunghezza fissa quali terzine e ottave – appare tanto più significativo se si considera la capacità “ri-strutturante” di un assetto strofico che ridisegna il discorso lirico secondo un andamento assai diverso rispetto a quello impresso dalla canonica divisione in versetti: la ricerca di una corrispondenza più o meno esatta tra strofa e versetto, frequente tra gli autori di versioni in metri “narrativi” di cui si è trattato, lascia il posto ad un processo di riorganizzazione del testo che, accanto a convalidati meccanismi di *amplificatio* che modellano puntualmente la testura di partenza, individua nuovi nuclei di aggregazione tematica nelle singole stanze. Il flusso verbale è così scandito in sequenze che, lungi dall'arrestare la corrente, rilanciano il ritmo e propongono al contempo una peculiare sequenza logica, al cui interno agiscono

⁸⁰ Cfr. *supra*, p. 134.

come collante o come fattori di separazione strumenti retorici quali il *rejet*, l'anafora e il parallelismo. Si consideri, ad esempio, la riscrittura del Salmo 117 nella canzone XXV:

Date laude al Signor da l'Indo al Mauro,
Dal mar vermiglio al Caspio tutte genti:
Lodatel tutti voi popoli insieme.
Da lui ci viene il nostro bel thesauro:
E la pietà di lui con certa speme
Ci si conferma: perché l'ire ardenti
Acqueta; e' bei desir nostri contenti
Fa d'altro dono, che di gemme, o d'auro:
Né più d'antica servitù si teme:
Che del Signore il vero, e l'alta fede
Dura in eterno con immobil piede (c. 24^v).

La gravità del salmo, che si configura come un solenne appello rivolto ai popoli della terra a celebrare le lodi di Dio, trova il suo corrispettivo formale nello schema di soli endecasillabi ABCACB BACDD: l'incrocio, abbastanza singolare, delle rime B e C non ha riscontri nelle fronti petrarchesche, ma può trovare un antecedente nella canzone XXII della *Vita nuova* «Quantunque volte, lasso, mi rimembra» (AbCacB BDEeDFF, REMCI: 151) o ancora nella canzone XLIX di Antonio Beccari «Però che 'l bene e 'l mal morir depende» (AB(b₅)CAC(c₅)B BD(d₅)E(e₅)F(f₅)GgHhGhII, REMCI: 270). Dirimente per la interpretazione dello schema minturniano è però la lettura che l'autore stesso ne dà nell'*Arte poetica*: nel paragrafo dedicato all'«artificio del quinario», ovvero al modo di orchestrare la sirma in gruppi pentastici, egli rileva, esemplificando l'assunto con la suddetta canzone, che «talvolta tre versi d'un quinario rispondono ad altrettanti della parte superiore nel concento in questa maniera |acb|bacdd» (p. 215). La relazione principale è instaurata dunque, attraverso un chiasmo tra il gruppo AC e la rima B, tra il secondo piede della fronte e la sirma, creando una stanza del tipo P + S (GUIDOLIN 2010: 144-159). Tale struttura, percepita con una connotazione marcata dai poeti del Cinquecento, corrisponde sul piano retorico e sintattico ad una coesione precisa fra le due parti P ed S, unite dall'inarcatura cataforica «l'ire ardenti / Acqueta», la quale produce un effetto aggettante grazie alla divisione di oggetto diretto e verbo nel punto di massima tensione della stanza. L'assetto metrico riflette quindi la *dispositio* assegnata alla resa dei due versetti latini, glossati a margine del testo volgare: la riscrittura dell'incipitario «Laudate Dominum omnes gentes conlaudate eum universi populi» è concentrata, infatti, nel primo piede, nel quale si nota

una *variatio* enumerativa del sintagma «omnes gentes», parallelo e sinonimo di «universi populi», nell'indicazione di quattro entità idrografiche che si possono intendere come un rimando generico ai quattro punti cardinali; il secondo e conclusivo versetto «quia confortata est super nos misericordia eius et veritas Domini in aeternum alleluia» è invece oggetto di una riscrittura più complessa, che nel secondo piede attenua la svolta risoluta del connettivo causale «quia» sottintendendo il nesso e concentrando l'attenzione su Dio fonte della «pietà» («lui», iterato ben due volte); la congiunzione «perché» ricompare però con un improvviso innalzamento di tensione ad introdurre il *rejet* tra P ed S, il quale apre una nuova sezione amplificante dove il parallelismo oppositivo tra le «ire ardenti» e i «desir nostri contenti» si accompagna alla dittologia «gemme» ed «auro» che, rispondendo al «thesauro» del v. 3, condensa l'immagine petrarchesca delle «chiome or avolte in perle e 'n *gemme*, / allora sciolte, et sovra *òr* terso bionde»⁸¹ (RVF CXCVI 7-8). Suggestiva appare quindi una possibile intertestualità con la vicenda della fuga degli Israeliti dall'Egitto descritta nel libro di *Esodo*: il riferimento al «mar vermiglio» (v. 2), luogo della definitiva e prodigiosa liberazione dagli inseguitori egiziani, corrisponde all'affermazione liberatoria «Né più d'antica servitù si teme» (v. 9), che pare alludere su un doppio registro storico e spirituale alla schiavitù egizia, «antica» perché ormai superata, e alla prigionia del peccato, da cui l'anima è stata affrancata grazie al sacrificio di Cristo; un terzo elemento che potrebbe rimandare a un altro episodio della fuga è il «nostro bel thesauro» elargito dalla mano di Dio: anche se la natura dei beni cantati da Minturno è esclusivamente spirituale e, anzi, essi superano lo splendore delle pietre preziose e dell'oro, in questo sintagma sembra risuonare un'eco dei tesori raccolti dagli ebrei poco prima di uscire dal paese d'Egitto (*Es* 12:35-36⁸²).

Un trattamento diverso della sintassi strofica si riscontra nella canzone XXXIX, relativa al Salmo 3, nella quale è interessante considerare il ruolo svolto dal verso di *concatenatio*:

Signor perché de' miei nimici tanto
 Cresce la turba; e pommi in tanti affanni;
 E tutti sono a la mia morte intenti?
 Dicon, chi sia, che si darà mai vanto

⁸¹ L'enfasi è nostra.

⁸² «I figli d'Israele fecero secondo la parola di Mosè: chiesero in prestito agli Egiziani oggetti d'argento e oggetti d'oro e vestiti. Il Signore fece trovare grazia al popolo davanti agli occhi degli Egiziani ed essi glieli prestarono. Così spogliarono gli Egiziani».

Di liberarlo da gli estremi danni?
 Non vien da Dio salute a' suoi tormenti.
Ma tu; che sol co<n>tentì
 Puo' far gli altrui desir; *tu* mio riparo,
Tu mia gloria, *tu* quel, ch'al ciel m'essalte:
Te chiamo con pietose voci, et alte:
Tu di là su m'intendi; e spiri il chiaro
 Lume; che scorge al pregio sommo, e caro.

Vinto da grave sonno giacqui in terra:
 Poscia destommi l'aura *tua* divina:
 Ella mi leva: ella sostiemmi in vita.
 Ond'a temer, cotanto stuol, che guerra
 Mi fa dintorno, punto non m'inchina:
Da te Signor mi vien tutta l'aita.
Hor mi salva, et aita:
 Perché *tu* solo abbatti i miei nimici,
 Nimici a torto, e la *tua* gran vertute
 Spezza l'arme degli empì: *in te* salute
 Sol si truova, e *da te* i tuoi servi amici
 Son benedetti, e fien sempre felici (c. 36r-v)⁸³.

Lo schema della canzone ABCABC cDEEDD è costruito su sequenze di endecasillabi intervallate da un solo settenario di chiave. Il modello è il profilo di *RVF CCCXXIII ABCABC cDEeDD (aBB)*, privato del congedo e radicalizzato in senso *gravis* con l'introduzione di un secondo endecasillabo E. A differenza della canzone precedente, le partizioni interne alla stanza rimangono indipendenti in conformità con il tipo strofico P/P/S (GUIDOLIN 2010: 159-179): tuttavia, la coesione interna è garantita dall'anafora dell'allocutivo «tu», declinato in forma pronominale o aggettivale, che dipanandosi idealmente dall'invocazione d'esordio «Signor» percorre l'intero corpo del testo. Si noti come accanto a questo elemento unificante, ripetuto con maggior frequenza nella sirma, si collochi un altro fattore “agglutinante” costituito dal settenario di *concatenatio*, la cui funzione metrica si carica di un valore semantico orientato a catalizzare l'energia drammatica del dettato salmodico in allocuzioni patetiche che diventano l'autentica “chiave” espressiva di ciascuna stanza. Dopo le angosianti interrogative di apertura, che avvicinano mediante un parallelismo frastico i piedi della prima strofa e si risolvono nell'affermazione gnomica del v. 6, l'avversativa «Ma» (v. 7) introduce il grido di speranza che scuote l'effato lirico con un appello diretto al già invocato «Signor»: la svolta determinata dalla presa di coscienza che solo Dio può «contentare» i desideri dell'uomo si

⁸³ L'enfasi è nostra.

traduce in una cascata di allocutivi che amplificano nei sei versi della sirma i versetti 3-4, creando una simmetria perfetta con la resa dei primi due versetti in uno spazio analogo di 3 + 3 endecasillabi. Lo stacco tra prima e seconda stanza è marcato dal trapasso dal «chiaro / lume» (vv. 11-12) al «grave sonno» (v. 13), nel quale la seconda persona di Dio è sostituita d'un tratto dal soggetto lirico. L'oscuro torpore dell'io, però, cede subito il passo alla leggerezza dello Spirito, quell'«aura tua divina» che ristora il poeta e ristabilisce l'allocutivo della fede, ripetuto anche nell'ultimo verso del secondo piede («Da te Signor») e proclamato in sede di *concatenatio* nella richiesta aperta «Hor mi salva, et aita»: è questo il secondo snodo, formale e concettuale, che duplica liricamente il sintagma «salvum me fac» del versetto 7 e prelude a una serie di appellativi simile a quella della prima sirma, ponendo in un rapporto di dipendenza esplicativa la riscrittura degli ultimi due versetti grazie alla congiunzione «perché».

Concludiamo questa cursoria e, per necessità, parziale analisi dei testi con la canzone LIX, la più atipica dal punto di vista metrico, che traspone il Salmo 133:

Quanto è ben, quanto piace
 L'alma union? Di quanta, e qual dolcezza,
 È 'l viver de' fratelli uniti in pace?
 Quivi piove da Dio somma ricchezza,
 Perpetua vita, e ben, che non si sface.
L'odorato liquore,
 Quando dal capo ne discende al mento
 Del sacerdote, e nell'estremo lembo
 De la veste, non ha sì vago odore.
E 'l rugiadoso nembo
 Non è sì dolce, quando senza vento
 Cade ne' monti: e de la terra il grembo
 Empie d'ogni leggiadro, e lieto fiore (c. 49r-v)⁸⁴.

Il profilo aBABA cDECeDEC coniuga una singolare fronte pentastica indivisa, accostabile alla fronte esastica aBABAB della canzone «Se 'l poder fusse tale» di Britonio (REMCI: 268-269), con una sirma bipartita, che per la struttura a due gruppi tetrastici formati da tre endecasillabi e un settenario e l'assenza di *concatenatio* e *combinatio* potrebbe ricordare la sirma DEeFDEeF presente nella canzone LVI di Cino da Pistoia «Non che 'n presenza de la vista umana» (ABCCBA DEeFDEeF, REMCI: 196) e in 13 canzoni di Bindo Bonichi (lo

⁸⁴ L'enfasi è nostra.

schema unico è abbCabbC DEeFDEeF, REMCI: 245-246). Il sottile gioco di rispondenze intessuto da Minturno si avvale però di una simmetria più serrata tra fronte e sirma, per cui un settenario apre ogni sezione strofica e scandisce la partizione interna della sirma, in uno schema che fa corrispondere all'iterazione circolare della rima A all'inizio e in chiusura della fronte un'analogia ripetizione della rima C che, introducendo e chiudendo la seconda sezione della strofa, è posta in rapporto dialettico con la rima E, che apre il secondo «quartetto» ed è ripetuta anch'essa tre volte. I settenari svolgono anche in questo caso un ruolo marcato nell'economia del dettato lirico, dando vita ad ulteriori parallelismi che donano risalto agli elementi cruciali del testo biblico: si considerino in particolare il v. 6 «L'odorato liquore» e il v. 10 «E 'l rugiadoso nembo», i quali isolano in sede iniziale delle due sezioni di sirma le entità che sostanziano la beatitudine della comunione fraterna – l'«olio migliore» e la «rugiada dell'Ermon», riscritti in due sintagmi che ricordano da un lato l'esotica nube di spezie dell'«odorato e ricco grembo» della fenice-Laura (RVF CLXXXV 12) e dall'altro «l'amoroso nembo» di RVF CXXXVI 45, con una ripresa della sequenza rimica petrarchesca *grembo : nembo : lembo* (RVF CXXXVI 42, 45-46). Il rapporto tra le due parti strofiche, indipendenti ma non irrelate, è impostato in forma di premessa e svolgimento, in modo tale che all'enfasi patetica degli interrogativi iniziali, innovativi nella formula frastica rispetto alla fonte latina, e alla dichiarazione amplificante dei vv. 4-5, segua uno sviluppo lirico di elementi già proposti nella fronte – «l'alma union», la «dolcezza», la «pioggia» della benedizione, che viene anticipata dal versetto 3 alla trasposizione del versetto 1 – in un'ottica contemplativa che accentua la dimensione leggiadra del salmo. La *suavitas* si rispecchia da un punto di vista formale in un ritmo fluente, ottenuto attraverso frequenti e simmetrici *enjambement* che rivestono un chiaro ruolo strutturale: si osservino le duplici inarcature tra nome e complemento di specificazione ai vv. 7-8 e 8-9 («mento / Del sacerdote», «lembo / De la veste») e quelle tra nome e verbo ai vv. 11-12 e 12-13 («vento / Cade», «grembo / Empie»), le quali fondono in un *continuum* sintattico gli endecasillabi della sirma e conferiscono così un rilievo maggiore ai due settenari. La ripartizione della riscrittura appare infine equilibrata rispetto ai versetti latini, che a parte l'anticipazione cui si è accennato sono trasposti fedelmente in porzioni simili di 5 versi (versetto 1, vv. 1-5), 4 versi (versetto 2, vv. 6-9) e 4 versi (versetto 3, vv. 10-13).

Una comprensione completa della raccolta di Minturno – edita, a quanto scrive Pizzimenti, come primo saggio in vista di una non più realizzata riscrittura integrale⁸⁵ – è possibile però solo attraverso un esame della sua dimensione macrotestuale, per il quale rinviamo alla sezione dedicata alle forme di organizzazione del libro lirico di salmi⁸⁶. L'autore dimostra infatti una precisa volontà di rimodellamento del libro davidico nell'effettuare una decostruzione dell'impianto originale del Salterio per ricomporlo in un ordine libero che accorpa in sezioni riconoscibili solo i Salmi penitenziali e i Salmi gradualì. Di questi due gruppi, espressamente nominati nell'indice, quello dei Penitenziali sarà scelto da Francesco Turchi per essere inserito nell'antologia del 1568 in qualità di modello di riscrittura *gravis* che apre la serie di versioni metriche dei *Sette salmi*.

2.2.1.2 La canzone nei *Salmi* di Arnigio, Fiamma, Vecchi e Pascali

La ricerca formale di Minturno si distingue nel panorama salmodico del secondo Cinquecento per la raffinatezza della riflessione teorica soggiacente a soluzioni stilistiche le quali, pur non approdando sempre ad esiti tra i più felici dal punto di vista della resa letteraria, si fondano comunque su una solidità di impianto che ne garantisce il valore. Gli altri autori che ricorrono alla forma canzone per riscrivere i *Salmi* non giungono a rielaborazioni paragonabili del metro sia per mancanza di sistematicità nel suo impiego (nel caso di Fiamma, che privilegia la canzone-ode), sia per la sua applicazione ad un *corpus* testuale più esiguo che limita in partenza l'orditura di un sistema metrico più complesso (nel caso delle versioni dei Salmi penitenziali), sia, quando il *corpus* conservi invece dimensioni cospicue, per una diversa perizia versificatoria dell'autore (nel caso di Pascali).

A distanza di pochi anni dalla pubblicazione minturniana, l'accademico bresciano Bartolomeo Arnigio consegna alle stampe *I sette salmi della penitentia del gran propheta David spiegati in canzoni secondo i sensi* (Brescia 1568). La riscrittura è condotta all'insegna di una *gravitas* stilistica che si attua nella scelta del genere “alto” della canzone antica e in una

⁸⁵ Nell'avviso *A' lettori* si legge: «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, seguità la cominciata impresa, e con l'aiuto disopra compierà lo Salterio, e noi piacendo a Dio ve 'l daremo a leggere» (c. Gi).

⁸⁶ Cfr. § 3.2.2.2, pp. 309-314.

modalità riscrittoria che prevede una significativa aderenza alla fonte latina. Gli schemi delle canzoni sono quasi tutti riconducibili a una matrice petrarchesca. Citazioni dirette dai *Fragmenta* sono i profili del *Salmo terzo* ABBA ACcDdEE (aBbCC) (RVF CCCLIX), del *Salmo quarto* AbCAbC cDdEE (aBbCC) (RVF CCLXVIII), del *Salmo quinto* ABCABC cDEeDD (aBB) (RVF CCCXXIII) e del *Salmo settimo* ABBA AccADD (RVF LXX), il solo privo di congedo. Lo schema del *Salmo primo* AbcAbC cDD (aBB) è invece quello della canzone CXI di Francesco Beccuti (REMCI: 83; CRISMANI 2012: 171-173), testo che dimostra un'identità quasi totale al salmo di Arnigio; il profilo del *Salmo secondo* ABAB BccdD (AbbcC) riproduce quindi con esattezza quello della canzone XVIII di Bernardino Rota «Qual più lontan, qual più deserto loco» (REMCI: 80). Il solo episodio realmente innovativo è rappresentato dal profilo del *Salmo sesto*, di difficile definizione per il suo statuto ibrido tra forma canzone e ballata, ma comparabile a quello di una ballata grande per la presenza di una ripresa tetrastica che introduce un'unica stanza di canzone composta da 17 versi: A'B'b'A' AbCAbC cDdEfEGfGHH. Mentre lo schema della stanza di apertura – paragonabile a quello di un ritornello, ma non iterato né richiamato nelle rime finali della stanza – ricorre, per citare un esempio, nella ballata XIV di Petrarca, la strofa vera e propria, che nella fronte e nei primi versi della sirma è conforme alla sequenza rimica di RVF CCCLXVIII, dimostra la propria originalità nell'inserimento di un settenario a rima f all'interno delle coppie di endecasillabi EE e GG, alleggerendo e sfumando una sorta di triplice *combinatio* che si assesta nel distico conclusivo HH. Un procedimento simile si risconterà nella più tarda canzone di Filippo Binaschi «Spirto real, che la celeste idea», a schema ABCBAC CDedeEGG (REMCI: 219), dove però il primo settenario è in rima con due endecasillabi successivi; una qualche affinità è dimostrata anche dal profilo AbCAbC DdEFeGfG della duecentesca canzone di Meo Abbracciavacca «Sovente aggio pensato di tacere» (REMCI: 186), la cui sirma, sebbene priva di *concatenatio* e del distico di chiusura, è costruita su una serie di rime analoghe.

Il rapporto della riscrittura con il testo latino, che compare in chiusura di ogni salmo a rimarcare la complementarietà statutaria di versione e fonte, è improntato a un rispetto di fondo del tracciato letterale con aperture a fenomeni amplificativi che, come di consueto, variano da replicazioni retoriche a riletture liriche o, ancora, all'inserimento di chiavi esegetiche a carattere neotestamentario. Si consideri, in qualità di esempio, il *Salmo terzo*, che si apre con una rimodulazione metaforica dei termini latini «ira» e «furore»

(quest'ultimo interpretato singolarmente come «orgoglio») nell'immagine concreta e temibile della «sferza», con un risultato di grande presa emotiva:

Con la sferza de l'ira et de l'orgoglio,
Che vibri incontra i rei, sommo Signore,
Deh non punir il lungo et folle errore
De la mia Vita, s'io mi pento et doglio,
Et da l'Uso perverso mi ritoglio.
Scoccato hai l'Arco; et io trafitto et punto
Mi sento (ohimè) in un punto
Tropo altamente; che la mano irato
Hai sopra me fermato
Sì, che per tema del tuo horrendo telo
Gli occhi miei stanchi alzar non oso al Cielo (c. 4^o).

La reminiscenza lirica dell'«ira» che «sferza» (RVF CXXVIII 70), mescolata con altre suggestioni bibliche come quella derivante da *Pr* 26:3 – «La sferza al cavallo, et la cavezza a l'asino, et il bastone a la schiena del matto», tradusse Brucioli (BRUCIOLI 1532: I, 204^r) – o, in modo forse più cogente, da *Is* 10:26 («Vibrerà allora contro di essa [l'Assiria] il Signore delle schiere / il flagello [...], la sua verga alzerà sul mare»), è la prima tessera di un tracciato petrarchesco che prosegue anzitutto attraverso la scontata memoria dell'«errore», definito «lungo et folle» in sintonia con il «lungo error» di RVF CCXXIV 4, ma con una severità maggiore, almeno nell'uso degli aggettivi, rispetto a quella dimostrata dallo stesso Francesco (nei *Fragmenta*, infatti, l'attributo più aspro riferito alla devianza e, non a caso, in un contesto politico, è «vano» in RVF CXXVIII 23); quindi, un'analoga radicalizzazione del dettato petrarchesco avviene nel sintagma «Uso perverso», dove l'aggettivo negativo capovolge la polarità del «dolce uso» di RVF CCCLX 45. Di maggiore rilevanza è il recupero dell'immagine dell'arco di RVF LXI 7-8 («et l'arco, et le saette ond' i' fui punto, / et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno»), riferita non più ad Amore ma a Dio: la rima equivoca *punto* : *punto*, che ai vv. 2, 7 del sonetto di Petrarca indicava rispettivamente una delle coordinate spazio-temporali dell'incontro con Laura e la trafittura interna del dardo amoroso, è rifunzionalizzata a significare l'effetto prodotto dall'«horrendo telo» divino (con la nuova dittologia amplificante «trafitto e punto», a sottolineare il dolore della «ferita») e, in una sorta di geografia anatomica che riduce alla sola dimensione interiore la prospettiva del modello, la coordinata spirituale del cuore, sottintesa e allusa in un dialogo costante con la fonte lirica. Si noti quindi l'andamento drammatico dell'azione, evidente nella

costruzione plastica della scena che vede susseguirsi lo “scozzare” della freccia e l’oppressione della «mano» di Dio dall’alto, in contrasto con la prostrazione del peccatore che appare tanto schiacciato verso il basso da non poter nemmeno levare gli occhi «al Cielo»: lo scopo è chiaramente quello di provocare nel lettore un sentimento di empatia meditativa che lo coinvolga in prima persona nella vicenda dell’io lirico. Così pure la seconda stanza, nella quale sono riuniti in una riscrittura continua i versetti 3-5, rimarca la condizione esiziale della colpa concludendosi su un’esclamazione deprecatoria che, per la presenza di termini dalla decisa sensorialità quali «martiri», «putride» e «cicatrici», è raffrontabile ad alcuni modi della lauda medievale (JORI 1998):

Ecco ’l mio corpo infermo in ogni parte
 Per lo tuo sdegno, et ogni pace scossa,
 Colpa de gli error miei, da le stanche ossa;
 Ecco abbattute le mie forze et sparte;
 Che così avien’ a chi da te si parte.
 Ohimé, son giunti i miei gran falli a tale,
 Che ’l lor pondo mortale
 Più non posso soffrir, se non m’aiti.
 O martiri infiniti;
 Putride son le cicatrici mie:
 Frutti di tante inique mie follie (cc. 4v-5r).

Significativa è anche l’attribuzione alla sfera del dolore del *topos* dell’ineffabilità ai vv. 26-27 «Ahi che mi dole. / Né so conformi al duol trovar parole»; tale impossibilità del dire si tramuta poco oltre in un’asfissia totale, enfatizzata da un’altra rima equivoca, per cui «la mia carne tormentosa et lassa / L’anima afflitta respirar non lassa» (vv. 32-33). Altra immagine degna di nota è quella dei vv. 36-37 «E ’l cor mio è qual Leon, che freme et rugge, / Da venenato stral piagato al fianco», *amplificatio* del versetto 9 «rugiebam a gemitu cordis mei»: la soggiacenza lirica sembra essere quella di *RVF* CCII 6 «come irato ciel tona o leon rugge» o, soprattutto, di *CCLVI* 7 «e ’n sul cor quasi fiero leon rugge»: in questo secondo caso, infatti, il paragone è riferito a Laura che, tormentandolo, si posa sul cuore di Francesco come un leone ruggente; nel testo di Arnigio, la figura è interiorizzata secondo la lezione del dettato biblico, ma la facoltà del ruggito è trasferita con un efficace innalzamento di *pathos* dalla persona del penitente all’organo del cuore.

Le riletture neotestamentarie o ascetiche emergono invece altrove, come nel *Salmo quarto*, dove la *inunctura* «sanguinoso Hissopo» del v. 35 annuncia implicitamente che la

purificazione è insita nel sangue di Cristo, e nel *Salmo settimo*, nel quale la «via» del versetto 8 è interpretata come la strada che conduce alla regione celeste dei beati (le «celesti alte contrade / del Regno tuo», vv. 52-53) e il «terreno piano» del versetto 10 diviene la patria ultraterrena del credente:

Lo spirito santo tuo sicur mi meni
La su ne le celesti alte contrade
Del Regno tuo, ch'ei sa tutte le strade;
Ivi godrò d'i sempiterni beni;
U' senza notti i Dì puri et sereni
Saranno, hor mi ricrea,
Mi ristora, et mi bea,
Et le mie forze debili sostieni,
Da periglio mortal sottrando l'alma,
Pria che deponga la terrestre salma (c. 14r).

L'insistenza sulla beatitudine *post mortem* – descritta da termini innovativi quali «sempiterni beni», «dì puri et sereni» e prefigurata nella serie verbale «mi ricrea», «mi ristora», «mi bea» – dà luogo a un'ampia riscrittura che pone in primo piano l'obiettivo salvifico della meditazione sui Salmi, distanziandosi non poco dalla lettera di partenza.

La variegata produzione salmodica di Fiamma comprende al suo interno un numero ridotto di parafrasi riconducibili allo schema della canzone antica: la maggior parte si trova nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro Primo*, in cui nove testi (Salmi 9 [*Psalmi noni pars I*], 16, 19, 20, 25, 30, 33, 34, 41) sono ascrivibili a tale categoria, mentre un solo caso (Salmo 148) si riscontra nella *Parafrasi poetica* del 1571 e nessuna prova compare, invece, tra i salmi delle *Rime spirituali*. Fra i dieci testi, cinque si rifanno a profili petrarcheschi o, almeno, si dimostrano alquanto coerenti con i principi canonici del genere: peculiare è l'uso dell'autore di modificare leggermente lo schema da una strofa all'altra, provocando così delle asimmetrie che, se da un lato si possono giustificare con motivazioni traduttorie, dall'altro rispondono a una logica di sperimentazione e riformulazione delle forme tradizionali che trova la massima espressione nella ricca codificazione della canzone-ode⁸⁷. Lo schema del *Salmo XVIII* abCabC cdeeDFF (ABB) si dimostra fedele alle norme di *concatenatio* e *combinatio*, e sembra avere due antecedenti nella canzone di Britonio «Diletta

⁸⁷ Cfr. § 2.2.3.2, pp. 211-214 e, per un quadro dettagliato, le tavole sinottiche di appendice.

ombrosa valle» e in quella di Nicolò Amanio «Dunque se ' miei desiri» (REMCI: 146). Più articolato è il caso del *Salmo XXIV*, dal profilo ABBA CDdEeFF (aBBCC), nel quale Fiamma coniuga uno schema di fronte e uno di sirma ripresi da componimenti distinti dei *Fragmenta*: la fronte segue RVF LXX e CCCLIX, mentre la sirma ricalca RVF CCCLX, dove però segue un diverso congedo ABbCcDD; gli elementi di difformità rispetto al canone petrarchesco sono costituiti dall'assenza di *concatenatio* e dalla formula del congedo che non richiama con esattezza il finale della sirma, ma ne modifica il terzultimo verso. Il *Salmo XXXII* rimodula quindi lo schema abCabC cdeeDff (Abb) di RVF CXXVI, eliminando il settenario di *concatenatio* nelle prime due stanze (sirma deeDff) per poi ripristinarlo nelle quattro successive: è un piccolo segnale di libertà, ma risulta significativo in quanto indicatore di un atteggiamento più generale nei confronti del modello. Analogamente risulta il caso del *Salmo XL*, che nelle prime due strofe, in quella finale e nel congedo rispetta in tutto il profilo AbbCBaaC cddEeDFF (abbCcBCC) di RVF XXXVII: la *variatio* interviene alla terza stanza, dove il secondo piede muta in BAaC e la sirma prevede una duplice *combinatio* FFgG, e alla quarta stanza, in cui la sirma è accresciuta di due versi mediante l'inserimento di un settenario d e di un endecasillabo E prima del distico di chiusura, secondo lo schema cddEeDdEFF. Il *Salmo CXLVIII* della *Parafresi* del 1571 si struttura anch'esso secondo le stesse dinamiche: lo schema di partenza abCabC cdeeDff (Abb) di RVF CXXV resta inalterato solo nelle prime tre stanze; le strofe successive, dalla quarta alla sesta, presentano quindi una successione di soli settenari nella sirma a schema cdeedff, con la sostituzione dell'unico endecasillabo della sezione; il congedo aBB, infine, ribalta i rapporti tra i versi, riducendo l'endecasillabo di partenza ad un settenario ed ispessendo la chiusa di settenari in un distico di endecasillabi.

Un carattere più innovativo rivelano gli schemi degli altri salmi, ispirati o comunque in linea con le coeve tendenze di alleggerimento e semplificazione del profilo strofico, tanto da risultare, almeno in alcuni casi, al limite della stessa definizione di canzone. Il *Salmo IX* presenta una sequenza rimica ABAB ccDD (ABB), nella quale la riduzione della fronte a una coppia di distici a rima alternata corrisponde a una sirma minima, composta anch'essa da due distici a rima baciata che conservano, anche se in una logica molto diversa da quella di partenza, l'elemento formale della *combinatio*; il congedo, non canonico per la difformità del primo endecasillabo, si può interpretare anch'esso come un relitto della forma canzone rifunzionalizzato in una nuova ottica di *levitas* strutturale. Il medesimo schema è usato

anche da Alessandro Citolini nella canzone «Né mai sì vago, né sì lieto giorno», edita nel secondo libro dell'antologia veneziana *De le rime di diversi nobili poeti toscani* del 1565 (REMCI: 73). Il profilo del *Salmo XV* appare ancora più ridotto: la serie aBaBB (abB) è di fatto quella di una canzone-ode, in quanto abolisce ogni distinzione tra fronte e sirma, ma non rientra pienamente in tale categoria in quanto è conservato il congedo che costituisce un elemento di asimmetria estraneo alle sequenze della canzone-ode o dell'ode-canzone (BELTRAMI 2011: 341, 354). Affatto simile è il caso del *Salmo XIX*, il cui profilo unisce strofe del tipo AbbA ad un congedo A(b)A(b): schemi analoghi sembrano essere quello della canzone «Pien d'amoroso ardor mi struggo et sfaccio» di Domenico Venier, pubblicata nella già citata antologia del 1565 e costruita sullo schema strofico AbbA (REMCI: 61), e quello della canzone «Non si vedrà giamai stanca né sazia» di Bembo (REMCI: 72-73), in cui la fronte e la sirma presentano un'identica sequenza AbbA e il congedo A(a)B ospita una rima interna analoga a quella del salmo. Il profilo bembiano sarà però ripreso puntualmente da Fiamma nel *Salmo XXXIII*, che lo riproduce con l'unica variazione del primo verso del congedo, trasformato da endecasillabo a settenario. Infine, lo schema del *Salmo XXIX* ABcc ABDD (aBCC)⁸⁸ si rifà a un modulo presente nell'*Arcadia* di Sannazaro, innegabile modello di *levitas* («Fillida mia, più che i ligustri bianca», II 101-132, REMCI: 75), cui è apposto un congedo che richiama gli ultimi quattro versi della stanza. È interessante notare, in quest'ultimo caso, come il commiato risponda alla funzione originaria di spazio metaletterario che amplifica e attualizza la chiusa del salmo biblico, riferendola allo «stil» e al canto del poeta moderno:

Per questo il frale ingegno
 Signor, consacro al tuo nome divino,
 Lo stil, la man, lo plettro, il suon, gli accenti:
 E vuò, ch'ogni hor per me l'odan le genti (vv. 65-68, p. 154).

Le canzoni di Fiamma, diversamente da quelle di Minturno e di Arnigio, rivelano un gusto per la leggerezza e la musicalità del verso che, grazie anche alla predilezione di schemi a prevalenza di settenari, le orienta in modo più preciso nella direzione dell'ode. Si legga, ad esempio, la stanza d'esordio del *Salmo XXXII*, che parafrasa i versetti 1-3:

⁸⁸ Propongo qui una segmentazione della stanza di poco differente da quella individuata da Gorni per la strofe sannazariana (ABccAB DD), coerentemente con lo schema delineato da Fiamma che prevede un congedo tetrastico.

Prendete il plectro d'oro,
 Purgati spirti chiari,
 De le leggi gradite in Cielo amanti.
 Con suon alto, e canoro,
 Con dolci accenti rari
 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 (vv. 1-12, p. 174).

L'orchestrazione dei numerosi strumenti e delle voci che si innalzano a cantare «gli alti honor [...] di Dio» avviene nella lirica di Fiamma con effetti di limpidezza che riproducono nella trama fonica del verso la leggiadria e la *suavitas* dei «nuovi salmi, e nuovi canti» (con una dittologia che amplifica il singolo «canticum novum»), rendendo con una serie di allitterazioni delle liquide *l* ed *r* a partire dai nessi *pl-/pr-* dell'*incipit* («Prendete il plectro») fino ai «dolci accenti rari» e a «la citara grave, o l'arpa» dei vv. 5, 10 la “chiarità” degli «spirti» (v. 2). Essa si esprime nel timbro chiaro dell'«arpa acuta» o in quello «grave» della cetra o ancora, con una resa quasi onomatopeica della rima, nello squillante suono della «tromba» che «tuona, e rimbomba». La fedeltà al testo latino è limitata al contenuto, mentre l'*inventio* poetica forgia un nuovo corpo verbale capace di trasformare una *littera* scarna, priva di aggettivi connotanti, in una sinfonia che attualizzi all'interno del dettato lirico la musicalità della “canzone” davidica. Ma si veda ancora la seguente stanza tratta dal *Salmo XVIII*, dove è descritto il «favellar del Ciel» che si diffonde su tutta la terra (versetti 3-4):

Non è sì strana gente,
 Né di sì alpestre note,
 Che 'l favellar del Ciel non oda, e intenda.
 Se il vago lume ardente
 Di quell'eccelse rote,
 E gli altri effetti un'ora, avvien, ch'attenda.
 Qual parte è, che si stenda
 Così lunge da noi,
 Al lungo verno in braccio,
 Fra dura neve, e giaccio,
 O al Sol vicina intorno a liti Eoi,
 Ove non giunga il suon de le parole,
 Che fan senza parlar le sfere, e 'l Sole (vv. 14-26, p. 83).

Il canto delle «sfere» celesti è oggetto di una suggestiva riscrittura che enfatizza l'universalità della musica “non detta” (vv. 25-26) attraverso una rassegna dei vari luoghi che assistono a questo concerto: gli estremi confini della terra, riassunti nel latino dai sintagmi «in universam terram» e «in finibus orbis», sono indicati più analiticamente dalla «strana gente» e dalle «alpestre note», unite in una doppia litote, nonché dalle terre del nord che si trovano «Fra dura neve, e ghiaccio» e da quelle che, all'estremo oriente, sono vicine alla regione dove sorge il sole (v. 24). Si noti la liricità con cui è ritratto lo splendore dei cieli, definito «vago lume ardente / Di quell'eccelse rote» in un'immagine che esprime attraverso l'intensità della luce l'ardore della lode senza parole.

Il monaco benedettino Germano Vecchi pubblica nel 1574 per i tipi dell'editore veneziano Giacomo Simbeni le proprie *Lagrima penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de' sette salmi penitenziali di David profeta*. Il titolo di «lagrime», attribuito per la prima volta ad una versione salmodica e destinato ad una discreta fortuna nei decenni finali del secolo, iscrive l'opera nella folta tradizione di lirica *larmoyante* fiorita in età posttridentina, ma denuncia al contempo il desiderio dell'autore di tutelare il proprio scritto precisando che la sua non è una traduzione *strictu sensu*, ma un rifacimento che “imita” i Salmi penitenziali in composizioni autonome, appartenenti a un genere letterario distinto rispetto all'infida lirica di ascendenza petrarchesca. Egli scrive nella dedica:

Questo frutto è di sette Canzoni, dette lagrime penitentiali da me composte a imitatione de' sette Salmi Penitentiali del gran Profeta, et Re David: le quali 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 (c. A2^v).

Il concetto di “canzone” è rimodulato dunque dall'accezione specifica di categoria metrica – suscettibile di rimproveri e sospetti per il legame inequivocabile che avrebbe instaurato tra forma poetica petrarchesca e lettera sacra – in quella più neutra di “inno”, ovvero, in linea con la sensibilità dell'epoca, di “canto meditativo”, di “esercizio devoto” che si configura come veicolo della confessione e del pianto del penitente. Scrive ancora l'autore:

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? (c. A3r-v)

Il fondamento rivendicato della riscrittura non afferrisce più, dunque, in primo luogo alla ragione poetica come per Minturno e, in misure diverse, per Arnigio e Fiamma, ma è individuato in una forte istanza devozionale che permette di disciplinare l'esercizio letterario secondo le logiche devote della meditazione. La ricerca formale di Vecchi appare, dal punto di vista tecnico, assai ridotta: sei canzoni su sette ricalcano schemi petrarcheschi, mentre solo uno schema risulta originale. La *Lagrime prima* è modellata sul profilo aBCbAC CDEeDfDFF (ABB) di RVF LXXI, LXXII, LXXIII; la *Lagrime seconda* presenta uno schema ABBA ACcDDEE (aBBCC) che modifica leggermente quello di RVF CCCLIX ABBA ACcDdEE (aBbCC), del quale trasforma il terzultimo verso della sirma (e del congedo); fedele a questa canzone petrarchesca risulta invece la *Lagrime quinta*; lo schema della *Lagrime terza* ABCABC cDEeDFF (aBCcBDD) è esemplato quindi su RVF CXXIX; la *Lagrime sesta* riprende il profilo abCabC cdeeDff (AbB) di RVF CXXVI; la *Lagrime settima* si rifà, infine, alla sequenza AbCAbC cDdEE (aBbCC) di RVF CCLXVIII. L'unico caso particolare è rappresentato dal testo centrale della raccolta, la *Lagrime quarta*, che si sviluppa sul profilo strofico abbAccAddAeE (AbbAcc) composto da uno schema di stanza indivisa e da un congedo. La serie della stanza, nella quale gli elementi canonici di *concatenatio*, *combinatio*, divisione tra fronte e sirma sono assenti o defunzionalizzati, si può dividere in due sezioni simmetriche abbAcc AddAeE secondo una suggestione derivante dallo stesso congedo, il quale nello spazio di sei versi prolunga e insieme suggella la sequenza rimica combinando l'incrocio iniziale di endecasillabi A e settenari d della seconda sezione strofica (AbbA) con la clausola di endecasillabi a rima baciata della prima sezione (cc). La cadenza esastica impartita dalle coppie di versi a rima baciata richiama, accanto alla più ovvia *combinatio*, l'andamento della sesta rima – metro diffuso nel repertorio laudistico medievale (BELTRAMI 2011: 105, 309), evocata in un componimento che, nel cuore di una silloge improntata al tradizionalismo metrico, introduce un bagliore di innovazione rivolgendosi con cautela ai moderni modi del dire.

L'“imitazione” davidica delle *Lagrimie* procede di fatto con un'aderenza ridotta al testo biblico, configurandosi come un libero rifacimento che pone al centro del discorso

poetico l'individualità del soggetto penitente, in una struttura fluida dove gli elementi fondamentali del salmo preso a modello sono inseriti in un tessuto nuovo, senza pretese o aspettative di fedeltà traduttoria e pensato invece come un'effusione dell'anima nel suo percorso di redenzione dallo stato angoscioso del peccato alla gioia dell'ottenuto perdono. Risultano interessanti per comprendere il rapporto sotto certi aspetti ambiguo con la fonte le formule introduttive delle "lagrime" poste a conclusione dei rispettivi argomenti, le quali lasciano trapelare con maggiore o minore evidenza il fatto che sia proprio la "voce" davidica, e non quella del poeta moderno, a risuonare in queste riscritture. Si pensi all'argomento del quarto salmo, concluso con «[David] sciolse la lingua in questi accenti» (c. C4v) senza l'indicazione esplicita dell'*incipit* latino come nei tre argomenti precedenti e seguito immediatamente dalla *Lagrime quarta*; ma pure ai finali analoghi degli argomenti del quinto salmo «Tutto pentito del suo commesso errore, si volge, dolendosene a lui con queste compassionevoli parole» (c. D3r) e del settimo salmo «A questo comparse animosamente il Profeta et Re David, dopo i suoi commessi errori; et adoperò per mezano queste divote parole» (c. E2r): il confine tra *littera* scritturale e canzone volgare (sebbene ribattezzata come pia composizione lacrimosa) sfuma in queste zone liminari grazie a un procedimento riscrittoriale che, in un gioco sottile, si appropria dell'identità lirica di David e dello spirito penitenziale dei *Sette salmi* per confezionare loro un abito nuovo capace di eludere l'insidia di un'operazione traduttoria troppo scoperta, ma che non rinuncia all'idea di trasferire il canto originario del Salmista nei versi della canzone italiana. Come esempio testuale, citiamo la *Lagrime sesta*, la più originale in quanto scritta come una sorta di parabola 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". L'argomento illustra il paragone morale secondo cui il «peccatore» è simile a un uomo «caduto in un profondo torrente» e prossimo ad annegare, il quale è tratto in salvo dalle mani pietose di un «viandante» che, a sua volta, è figura di Dio:

Lo stato d'un peccatore è simile ad uno, che sia caduto in un profondo torrente, et per non saper nuotare, sia vicino all'annegarsi; et nella sponda del fiume vegga qualche viandante, che gli porga ambedue le mani per dargli aiuto: Come a ciascuno peccatore il Signor'Iddio porge due mani per trarlo del periglioso et horrendo fiume del peccato: L'una delle quali è l'istessa inclinazione, ch'egli ha al perdonare; et l'altra la felicità, che ne promette a chi si solleva da esso peccato con vero et fermo pentimento (c. D4v).

Le “profondità” incipitarie del salmo («De profundis») divengono quindi, con un’evidente banalizzazione concettuale, un «Fiume largo e profondo» che, stabilendo un contatto significativo fra i termini idrici di acque e pianto, raffigura la pericolosa condizione del «peccatore». La prima stanza, che a rigore amplificherebbe il solo esordio latino, svolge una funzione introduttiva, proponendo l’immagine e rimarcando il carattere ingannevole delle acque portatrici di «promesse false»:

Fiume largo et profondo,
Che ti mostrasti in prima
Più, ch’altro fosse mai tranquillo et chiaro,
Hor, che m’hai tratto al fondo
Da l’alta et lieta cima
Di quel gran ben, ch’io possedeva; imparo
Quanto allhor m’ingannaro
Le tue promesse false,
Per cui movesti il core
A seguir l’empio errore
Di porvi dentro il piede; onde m’assalse
L’acqua torbida e impura,
Ch’al suo varcar pareva tanto sicura (vv. 1-13, cc. D4^v-E1^r).

Il compianto dell’io sul proprio «errore» (la cui sfumatura amorosa permane nella rima petrarchesca con «cuore») prosegue nella seconda stanza e sfocia nella terza strofa in un’invocazione a Dio che riprende il versetto 2 «Domine exaudi vocem meam fiant aures tuae intendentes ad vocem deprecationis meae»; degna di nota è inoltre la dittologia «pianti e parole», formulata come una sorta di definizione della poesia lagrimosa:

Non so dove voltarmi,
Né veggio (lasso) a cui
Chiede soccorso il debil spirto mio;
Se non a te, che trarmi
Puoi da le mani altrui;
A te l’alma, il pensier, la voce invio:
Vedi Signor com’io,
Che già nel petto adentro
Formo pianti et parole,
Tanto mi pesa et duole
Esser caduto in sì profondo centro:
Ma se benigno sei;
Gli humili ascolta et giusti prieghi miei (vv. 27-39, c. E1^{r-v}).

L'autocommiserazione cede però presto il passo alla speranza, nutrita dalla consapevolezza della «pietade» divina (v. 54) nel fedele che tuttavia non smette di versare lacrime (v. 57). Il lessico metaforico della parabola torna quindi in modo circolare nel commiato, dove il poeta invita la canzone ad innalzarsi al cielo per sottrarsi al crescere delle acque e a farsi mezzo di salvezza porgendo la preghiera a Dio:

L'acqua cresce canzon; vattene presto
Porta al cielo i miei preghi,
Prima ch'io pera, et dentro a lei m'annieghi (vv. 67-69, c. E2r).

Un episodio asistemático che potremmo definire di “extra-petrarchismo” è rappresentato, infine, dalle canzoni di Pascali, che costituiscono la porzione più consistente del suo Salterio per un totale di 127 testi. La reinterpretazione del genere metrico dimostra alcune deviazioni significative che non risultano integrate nel quadro dello sperimentalismo cisalpino, ma si collocano nel contesto di una ricerca individuale condotta ai margini del dibattito coevo, il cui primo intento è quello di riplasmare la forma lirica “illustre” per ottenere uno strumento traduttorio versatile, adatto a rendere con piena aderenza e sicura efficacia i diversi testi ebraici. La struttura aperta della stanza e la libertà consentita nella combinazione delle sequenze versali rendono infatti la canzone il metro ideale per risolvere con sufficiente agio una molteplicità di situazioni testuali differenti. La preponderanza dell'interesse devozionale, da non intendersi come una chiusura alla dimensione estetica del testo, ma al contrario come un meridiano che orienta le scelte stilistiche dell'autore, determina il carattere inconsueto degli schemi, forgiati spesso *ad hoc* per un singolo testo al di fuori dei dettami tradizionali. L'urgenza di completare un'opera versificatoria così poderosa, intrapresa ma non conclusa da altri raffinati lirici italiani come Minturno, Fiamma e Varchi, aveva senz'altro indotto Pascali a non attardarsi nel *labor limae*, optando per soluzioni economiche benché ragionate e costruite con accortezza. Le canzoni forgiate esplicitamente su schemi petrarcheschi ammontano a non più di una trentina: fra queste, solo due presentano un'identità formale perfetta con il modello (il *Salmo LXXII*, esemplato su *RVF* 129, e il *Salmo CXXX*, che cita *RVF* 126), mentre nelle altre il profilo di partenza subisce modifiche più o meno lievi, che variano dall'apposizione di un diverso congedo (come nel *Salmo XLV*, dove il commiato ABCcBcDD di *RVF* 127 è ridotto al più breve

aBB) a variazioni della misura versale (come nel *Salmo LIV*, il cui schema abba ACcddEE (abbCC) trasforma in settenari quattro endecasillabi di *RVF CCCLIX*, e nel *Salmo XXXIX*, che nella sirma CDEDEFF sostituisce due settenari di *RVF CCCLX*), fino all'ibridazione di schemi diversi (ad esempio, il profilo ABBA AcccADD (ABB) del *Salmo XL* è modellato su *RVFLXX*, ma nella serie ternaria dei settenari a rima c riprende un elemento della sirma di *RVF CCVI*). Le altre canzoni del *corpus*, come si è già accennato, non rivelano un'aderenza a modelli particolari, ma corrispondono a invenzioni metriche motivate da esigenze di traduzione che inducono l'autore ad organizzare la dimensione strofica soprattutto in base a criteri sintattici. Volendo ricorrere alle categorie canoniche, possiamo notare come le norme di *concatenatio* e *combinatio* siano osservate con relativa frequenza, mentre la struttura complessiva della stanza deroga ripetutamente dai principi di divisione della fronte in due piedi, nonché della distinzione tra fronte e sirma. A tale proposito, citiamo alcuni schemi come quello del *Salmo IX* ABcAabc dEDEeFF (aBABbCC), in cui si riconosce una fronte eptastica indivisa, o quello del *Salmo XCVI* AbbAAbbAcDcD (AbCbC), il cui profilo va considerato privo di reali divisioni interne pur essendo leggibile come una serie di tre "quartetti" Abba AbbA cDcD. Risulta interessante lo schema a *coblas unissonans* ABCDEFg (Fg) del *Salmo LXII*, che richiama una modalità di versificazione più antica e può essere accostato, senza alcuna ipotesi di derivazione diretta, al profilo ABCDEFG (FG) della canzone «O vedovati e lacrimabil versi» di Giusto de' Conti (REMCI: 69). Gli elementi formali distintivi della canzone alta teorizzati da Dante nel *DVE*, presenti in una porzione non esigua ma comunque minoritaria di componimenti, perdono così gran parte della loro valenza stilistica, riducendosi a fatti "di mestiere" che permangono in qualità di relitti senza essere più investiti di particolare significato. È necessario ricordare, del resto, che l'obiettivo primario del versificatore non è l'aggiornamento del canone petrarchista, ma la realizzazione di una lingua poetica "riformata" secondo un nuovo scopo di apostolato che si dimostri in grado di fronteggiare ardue prove traduttorie restando nel solco delle modalità liriche colte. Si potrebbe aggiungere, richiamando osservazioni precedenti, che la cura di Pascali è orientata soprattutto alla resa scrupolosa dell'originale ebraico, in una gara di riscrittura poetica che coinvolge i diversi piani lessicale, retorico e metrico-formale.

Tra i molti esempi che si potrebbero addurre e nell'impossibilità di esaminare nei dettagli le numerose soluzioni di stile, riteniamo utile commentare alcuni casi che illustrino

il trattamento della stanza, con particolare riguardo al rapporto sintattico tra versetti ebraici e versi italiani. Un testo eloquente per valutare le ricadute del rimodellamento strofico sulla resa dell'originale è offerto dal *Salmo XIII*. Considerato il tipo di analisi che qui interessa, riportiamo a margine del testo i numeri dei versetti biblici come sono indicati nell'edizione cinquecentesca⁸⁹:

<i>Infin mai quando</i> , o GIOVA almo et pietoso, Di me ti scorderai? sarà ciò sempre?	1
<i>Infin quando</i> da me, perch'io mi stempre In duol, terrai tuo chiaro volto ascoso?	
<i>Infin quand'io</i> dubbioso, Varij torrò consigli; et l'alma e 'l core Havrò sempre in dolore?	2
<i>Infino a quando</i> il mio Empio nemico et rio, Vittorioso, havrà di me l'honore?	
Deh mira, et tua mercé m'odi et rispondi, GIOVA Dio mio, sich'al mio aiuto intenda; E a gli occhi miei tuo vivo lume splenda, Ond'a morte non dormi, e in essa affondi.	3
Tal che da' suoi secondi, Successi il mio aversario alhor beato, Non dica: P' l'ho atterrato. Né quei s'allegriano anco, Che m'han sì d'ogni fianco Stretto, s'io caggio, et restone protrato.	4
Hor ne la tua bontade GIOVA i' mi fido; et per te fuor di noia Il cor, menerà gioia. Di ch'io celebrerotti, Et sempre esalterotti, Che giovato m'havrai sì, ch'or non muoia (pp. 26-27) ⁹¹ .	5
	<6> ⁹⁰

Lo schema della canzone ABBA aCddC (aBbccB), che oppone una fronte di endecasillabi a rima incrociata ad una sirma a maggioranza di settenari, non si rifà ad antecedenti precisi, ma rivela una conformazione piuttosto libera che si dimostra particolarmente funzionale alla trasposizione del salmo in oggetto. Dal punto di vista generale, le tre partizioni strofiche di stanze e congedo traspongono una coppia di versetti ciascuna: con maggior

⁸⁹ Sul valore di *auctoritas* rivestito dalla numerazione a bordo pagina, analogo a quello del testo latino glossato a margine dai parafrasti dei *Salmi*, cfr. PIETROBON c.s. a.

⁹⁰ L'indicazione numerica, come accade altrove, è stata omessa per errore dallo stampatore.

⁹¹ L'enfasi è nostra.

precisione si può osservare come, in una simmetria abbastanza singolare ma non così rara, il poeta faccia corrispondere la riscrittura di ogni versetto ad una sezione interna della stanza (fronte o sirma) e quindi, per analogia, alla metà del commiato. Lo sviluppo della canzone si può accostare al modello narrativo (GUIDOLIN 2010: 284-289) ma pure, in misura ridotta, a quello drammatico-dialogico (GUIDOLIN 2010: 289-308): la progressione degli *incipit* «Infin mai quando» (v. 1), «Deh, mira» (v. 11), «Hor» (v. 21) scandisce il racconto di una sofferta vicenda interiore che conduce l'io lirico dalla regione dell'angoscia per l'assenza di Dio, espressa dall'assillante sequenza di interrogative nella prima stanza, e per l'oppressione del nemico, il cui grido di vittoria «L' l'ho atterrato» (v. 17) è riprodotto in una autentica battuta teatrale nella seconda strofa, alla serenità ritrovata del congedo, dove la prospettiva di salvezza derivante da un affidamento totale alla misericordia divina suscita nel cuore già così tribolato un canto di liberazione e di lode. I tre nuclei tematici sono dunque svolti all'interno dei singoli organismi strofici, che si distinguono tra loro anche per la compagine sintattica: all'incalzante serie di interrogazioni della stanza d'esordio risponde l'andamento argomentativo della seconda strofa (evidente in avverbi come «Ond'», v. 14, e «Tal che», v. 15), il quale allentando il *pathos* iniziale permette al poeta di considerare ed esporre nella sua preghiera le estreme conseguenze della sua condizione («s'io caggio, et restone protrato», v. 20); infine, la costruzione paratattica del congedo, più ariosa e leggera, stempera le tensioni accumulate e le distende in una clausola parzialmente innovativa che introduce una sorta di glossa chiarificatrice nell'*explicit* «sì, ch'or non muoia». Un elemento importante di coesione interstrofica è costituito quindi dal nome «Giova», riproposto in sede iniziale di ogni stanza (vv. 1, 12, 22) come traduzione del tetragramma sacro יהוה (YHWH), vocalizzato in *Iehovah* invece che in *Yahweh*⁹². L'iterazione, effettuata nel contesto analogo di tre invocazioni a Dio, richiama il procedimento delle *coblas capdenals*: ciò giustifica anche una piccola libertà che l'autore si concede nel commiato, anticipando il Nome divino dal sesto al quinto versetto. La deviazione è tuttavia compensata dall'uso del verbo «giovato» nell'endecasillabo di chiusura, che rievoca in un gioco paronomastico la voce «Giova» e permette così una simbolica chiusura del cerchio. È interessante osservare, infine, come l'attenzione ai nessi strutturanti si mantenga desta anche su scala minore: si consideri in particolare la stanza d'esordio, cadenzata dalla ripetizione variata e martellante

⁹² Sull'ampia giustificazione che Pascali riserva all'utilizzo del nome «Giova» nella prefazione *Al lettore*, cfr. PIETROBON c.s. a.

del nesso avverbiale «Infin mai quando» (vv. 1, 3, 5, 8) che traduce in forma di calco la locuzione ebraica עַד-אַנָּה ('*ad-anah*, «fino a quando»), di cui conserva e amplifica la funzione strutturale già presente nei due versetti di partenza.

Altro caso rilevante per comprendere la relazione di reciprocità che lega lo schema metrico e il percorso argomentativo della canzone è rappresentato dal *Salmo XCVI*, del quale si è già ricordato il profilo strofico implicitamente tripartito AbbAAbbAcDcD (AbCbC). Come si può notare dalla numerazione a margine, ogni “quartetto” ospita, seppur con una corrispondenza non sempre esatta, la trasposizione di un versetto ebraico, mentre il congedo traduce in un isolamento solenne il versetto conclusivo. Il poeta riformula dunque in una chiave specifica e funzionale la divisione interna della stanza, trasformando le partizioni tradizionali di piedi e sirma in strutture nuove che da un lato permettono un alleggerimento della sequenza e dall'altro consentono di instaurare un dialogo più serrato tra la forma e l'interpretazione logico-argomentativa del testo:

Con dolce melodia canzon novelle, A GIOVA hora cantate; Su, lodi ⁹³ a GIOVA date. Habitator del mondo altiere et belle. GIOVA cantando, infin sopra le stelle	1
Il suo Nome ⁹⁴ essaltate; E ognihor più celebrate La sua salute in queste parti e 'n quelle: Tra le più estreme genti L'infinita sua gloria ancho narrando, E i suoi tanto eccellenti Fatti tra i popol tutti alto spianando.	2
<i>Che</i> ben più eccelso, et più sublime è GIOVA Sommo in laude, et tremendo, E ad ogniun riverendo, Che tutti gli altrui dèi con vera pruova.	3
<i>Peroché</i> quelli, i quai cieca ritrova La Gente, et va fingendo, Et istolta credendo, Son falsi, et vani, et d'opra altutto nuova.	4
	5

⁹³ La lezione a testo è «d'odi». Errori tipografici di questo genere occorrono con una frequenza non trascurabile nella stampa e si possono spiegare sia con una scarsa cura nella revisione sia con una bassa competenza linguistica dei correttori di bozze. Ricordiamo che l'editore Jacob Stoer, originario di Otlingen vicino Strasburgo e già attivo a Ginevra presso le officine di Jean Crespin e Jean Rivery, pubblicò soltanto due opere in lingua italiana: il volume di Pascali e *Lo stratagemma di Carlo IX, re di Francia contro gli Ugonotti rebelli di Dio e suoi* di Camillo Capilupi (1574).

⁹⁴ Lezione a testo: «Nume». Lo scambio tra le vocali «o» ed «u», come pure tra «o», «a» ed «e», è molto frequente.

<i>Ladove</i> egli ha l'eterno GIOVA il ciel fatto: et di possanza il vanto Porta, et d'honor superno; <i>Come il dimostra</i> il suo Sacratio eterno.	6
Popoli <i>adunque</i> tutti hor date insieme A GIOVA almo Signore, A GIOVA, gran Motore, Recate gloria (dico) et forze estreme. Con degne di quel lodi alme et supreme, Rendete a GIOVA honore; Et ne' suoi da tutt'hore Cortili entrate, di don carchi et speme. GIOVA nel sacro et vero Suo Santuario v'adorate, et tutta La terra nel suo altiero Cospetto tremi, humil quivi condotta.	7 8 9
Fra tutte Genti <i>infin</i> spargasi et dica, C'hor esso GIOVA regna; E 'l mondo, a ciò non vegna Più scosso mai, n'havrà fermezza amica; E i popol fian con bella equità antica Retti, che gli sostegna. <i>Siché</i> menino hor degna I cieli festa, e anchor la terra aprica. Et di gioia il gran mare Rimbombi; e i campi, et ciò ch'ivi contiensi, Prendansi a rallegrare, Con quanti han mai le selve arbori densi.	10 11 12
Innanti a GIOVA il tutto <i>infin</i> gioisca; Perch'egli a regger viene La terra: ei vien a governar il mondo Giusto, qual si conviene, Et verace i mortai con equal pondo (pp. 261-262) ⁹⁵ .	13

Lo svolgimento logico del percorso strofico (GUIDOLIN 2010: 281-283), motivato da alcuni precisi elementi del testo di partenza, risulta evidente a partire dalla seconda stanza. Dopo una strofa introduttiva che riunisce i versetti 1-3 di invito universale alla lode, ha inizio una serie dimostrativa che coinvolge i tre versetti seguenti e si riverbera in maniera attenuata nelle stanze successive. Secondo un procedimento già riscontrato nel *Salmo XIII*, l'autore si avvale dei connettivi presenti nell'originale per articolare il discorso lirico secondo un'argomentazione stringente i cui punti di snodo coincidono con le posizioni cardine del telaio strofico: le congiunzioni «Che» (v. 13) e «Peroché» (v. 17) in *incipit* delle prime due

⁹⁵ L'enfasi è nostra.

sezioni tetrastiche traducono puntualmente i due כִּי (*ki*, «perché») che aprono i versetti 4 e 5, mentre il nesso «Ladove» a inizio della terza parte rende l'avversativa וְ (ve, «ma») che introduce la seconda metà del versetto 5; infine, a chiusura della serie, Pascali inserisce la locuzione amplificante «Come il dimostra» in *incipit* dell'ultimo verso della stanza (v. 24). Il testo risulta così segmentato e organizzato in base a un criterio compositivo che mira ad esplicitare la trama argomentativa di un passaggio cruciale del salmo: la dimostrazione che «Giova» è l'unico vero Dio in contrapposizione agli idoli «falsi, et vani, et d'opra altutto nuova» – descritti non a caso con un *tricolon* innovativo di grande enfasi – corrisponde alla confutazione di qualsiasi dubbio circa la natura divina e costituisce perciò il fondamento ontologico della celebrazione salmodica. Il rapporto consequenziale tra dimostrazione e lode è messo in luce da un altro nesso avverbiale, l'«adunque» che accompagna l'esordio della terza strofa (v. 25) sostanziando di una nuova consapevolezza la seconda esortazione rivolta ai popoli della terra. La catena logica non si interrompe, ma prosegue in forma lenita nella quarta strofa, cadenzata simmetricamente all'inizio da un più tenue «infin» (v. 37) e al mezzo dal nesso «Siché» (v. 43), entrambi inseriti dall'autore, e nel commiato, dove, sempre in sede iniziale, è ripetuto il conclusivo «infin» (v. 49): il rigore dimostrativo trova così il suo compimento, e insieme il suo superamento, nell'esaltazione corale dell'Iddio che regna e viene a governare il mondo.

Proponiamo quindi come ultimo esempio il *Salmo CXXXVII*, nel quale è possibile osservare la resa accentuata della testura drammatico-dialogica in relazione alla forte carica patetica del testo. Si legga a tale proposito l'argomento introduttivo, dove l'autore espone la circostanza tragica che ispirò il Salmista e illustra la modalità di composizione del salmo:

Hor conciofosse cosa che nell'essilio babilonico era il legittimo colto di Dio tutto mancato et tralasciato; il Profeta (il qual può ben stimarsi, che fosse alcun de' Sacerdoti, o de' Leviti, et massimamente de' Cantatori) si duole qui in persona di tutta la Chiesa amaramente, che il sacro Nome di Dio fosse sì esposto alle beffe et ingiurie de' nemici; et a' miseri prigionieri dettando egli poscia, et quasi mettendo loro in bocca una animosa voce, gli solleva et erge tutti in speranza della lor futura redenzione (pp. 407-408)⁹⁶.

Pascali sembra alludere all'intrinseca *vis* drammatica del dettato lirico quando ritrae il Profeta nell'atto di porre «in bocca un'animosa voce» al popolo oppresso per indurlo a

⁹⁶ L'enfasi è nostra.

rialzarsi e a rispondere così «alle beffe et ingiurie de' nemici» che dileggiano il Nome di Dio: pare quasi di vedere un drammaturgo che anima i personaggi sulla scena, donando loro una parola che infonde vita e coraggio. L'opposizione dialettica dei locutori, oltre ad essere uno stilema di grande efficacia rappresentativa, appare giustificata anche sul piano contenutistico in quanto espressione della gravità particolare della situazione descritta. La canzone, al solito, riproduce nella divisione strofica il susseguirsi dei nuclei tematici del salmo, raggruppando una coppia di versetti per stanza e isolando il versetto finale nel congedo:

De la superba Babilonia (ahi lasso) Lungo gli ameni rivi, Mentre noi sedevam gravi et dogliosi; A te pensando, o Sion bella, quivi Taciti, e a capo basso Quei nostri ploravam giorni penosi; A i salci infruttuosi	1 2
Pender, qual smenticate, Le nostre cethre anchor tutte lasciate. Laonde quei, che n'havean presi, allhora Deh, le cethre ritolte (Per beffe ne dicean) cantate hor lieti. Le vostre lire homai tutte disciolte, Cantateci talhora Di Sion, le canzon d'alma pur quieti. Et noi, Benc' huom no 'l vieti,	3 4
Come mai canteremmo GIOVA in paese stran! lor rispodemmo. Così del tutto ad obliar sen' vegna La destra mia il suonare, S'io te, Gierusalem, smentico mai. Così al palato, senza mai parlare;	5 6
La lingua mi si tegna, Se ne la mente ognihor non mi starai: Se sola non sarai Il sol principio di ripormi in gioia, Quand'io te vista havrò fuori di noia. Et tu deh GIOVA, habbi in memoria quanto D'Edom la razza infida Nel dì, che Sion presa fu, dicea. Ch'a sacco, a sacco, con altiere grida, Sia messa, et d'ogni canto Spianata, a dir ciascun d'essi attendea. Ma et tu, Babilon rea,	7 8
Trabboccherai: beato	

Chi a te farà, come hai tu noi trattato.

Et o beato parimente lui,

9

Che tolto i bambin tui

Da le poppe, ne i duri

Sassi fracasseragli et contro i muri (pp. 408-409).

Lo schema AbCBaCcdD (AabB) va considerato indiviso, benché si possa scomporre in una serie di tre gruppi ternari AbC BaC cdD che rivisitano e sostituiscono, come si è osservato per il testo precedente, le partizioni strofiche di piedi e sirma: in questo caso, la stanza può essere paragonata ad alcune tipologie tipiche della canzone-ode, anche se l'autore non impiegherà mai il nuovo metro restando del tutto estraneo al relativo dibattito. L'*amplificatio* drammatica consiste innanzitutto nell'esplicitazione delle didascalie e dei connettivi dialogici che in parte ricorrono già nel testo ebraico. La differenza è che mentre nell'originale i *verba dicendi* sono riferiti solo agli interlocutori (i nemici) ed hanno la funzione di introdurre direttamente o meno i segmenti verbali esterni al discorso del soggetto (v. 3 «ci hanno chiesto», v. 7 «dicevano»), nella riscrittura di Pascali essi sono usati anche per rilevare le battute dell'io lirico allo scopo di enfatizzare l'alterco tra le due parti: ciò accade nella trasposizione del versetto 4, dove la risposta degli Israeliti è incorniciata dalla didascalia «E noi [...] lor rispondemmo» (vv. 16, 18). Si noti inoltre la resa particolareggiata del verbo di dire al versetto 7: alla traduzione «dicea» (v. 22) seguono, infatti, delle autentiche indicazioni di scena («con altiere grida», v. 31; «a dir ciascun d'essi attendea», v. 33) che conferiscono al dettato un'evidenza plastica e al contempo dinamica. Allo stesso modo, gli incisi parentetici «ahi lasso» (v. 1) e «per beffe ne dicean» (v. 12) si possono considerare come degli *a parte* pronunciati al margine del flusso dialogico principale.

Il testo presenta quindi due esempi significativi di resa dei termini ebraici che mostrano il saldo intreccio esistente fra traduzione e riscrittura creativa. Il più emblematico è senza dubbio quello del nome ערבים (*'aravim*, «salici») al versetto 2, trasposto da Pascali come «salci infruttuosi» (v. 7): la versione lirica, che nel riferimento alla sterilità rimanda espressivamente all'arida condizione degli esuli, nasce in realtà come un tentativo di traduzione fedele del vocabolo, rivelando però un fraintendimento della radice ערב (*'arav*) che invece di essere riferita al colore nero del tronco dell'albero è intesa erroneamente nell'accezione di «essere sterile» (BROWN 2000: 787-788). Diverso è il caso del verbo ערו

(*'aru*, «distruggetela») al versetto 7, reso con un'articolata formula sinonimica che abbraccia in una sequenza drammatica due sfumature semantiche: «Ch'a sacco, a sacco [...] / Sia messa, et d'ogni canto / Spianata» (vv. 31-33). Il significato primo della radice ערה (*'arah*) è quello di «essere denudato», «essere messo a nudo»; essa può assumere quindi il valore di «essere spogliato fino alle fondamenta» con riferimento alla demolizione delle mura della città (BROWN 2000: 788). La valenza di “saccheggiare”, che Pascali attribuisce inizialmente al verbo in sintonia con il suo senso primario, descrive la prima fase della spoliatura di Gerusalemme, la quale prima di essere rasa al suolo è svuotata di tutte le sue ricchezze; si osservi la grande incisività con cui è resa l'iterazione dell'ebraico ערו ערו (*'aru 'aru*), riprodotta nella doppia locuzione avverbiale «a sacco a sacco». L'aggettivo «spianata», completato dal nesso «d'ogni canto», si riferisce invece al momento successivo della demolizione e riprende così il valore più specifico del verbo, interpretando in senso più generico il riferimento alle fondazioni contenuto nella locuzione עד היסוד בה (*'ad haesod bah*, «sino alle fondamenta»). L'autore sembra qui dar vita ad un'azione teatrale che inscena sul palco della memoria uno degli avvenimenti più cupi della storia di Gerusalemme, sfruttando gli strumenti linguistici propri della pratica traduttoria per ottenere un diverso effetto espressivo attraverso un rimodellamento creativo del testo.

2.2.1.3 Le due *Canzoni* per la fine della pestilenza veneziana di Giorgio Colonna

Una riscrittura singolare rispetto al quadro appena tracciato è costituita dalla *Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio. Composta sopra il salmo, In te Domine speravi* del veneziano Giorgio Colonna (Venezia, *s.n.t.*, 1577). Il testo si presenta come una preghiera di ringraziamento per la fine della pestilenza che colpì la città lagunare tra il 1575 e il 1577⁹⁷; dello stesso tenore appare la *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia*, stampata nel medesimo anno presso il tipografo veneziano Domenico Farri. I due componimenti dimostrano, seppur a gradi diversi, una

⁹⁷ 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 peste sulla scia delle indicazioni di Carlo Borromeo, cfr. PRETO 1978: 76-89; per un inquadramento più ampio della peste a Venezia, cfr. COMUNE DI VENEZIA 1979.

comune ispirazione salmodica; pertanto, riteniamo utile accennare brevemente in questa sede anche al secondo testo.

La *Canzone spirituale* riprende in modo esplicito il Salmo 31, seguendone la traccia con grande libertà. Lo schema di base è il petrarchesco aBCbAC CDEeDfDFF (ABB), comune alle tre canzoni LXXI-LXXII-LXXIII dei *RVF*. L'autore elimina il congedo e conserva intatto il profilo strofico di partenza nelle due stanze finali – la quarta e la quinta – in cui prevale il fattore metapoetico; nelle strofe 1-3, invece, egli aggiunge un endecasillabo, sicché lo schema aumenta da 15 a 16 versi. Nella prima stanza, il secondo piede è accresciuto di un endecasillabo a rima B (baBC), mentre nelle stanze 2 e 3 il secondo piede presenta un endecasillabo ulteriore e un'inversione delle rime B e C (bACB invece di baCB) che provoca un mutamento della rima di *concatenatio* da C a B (baCB BDE...); sempre nelle strofe 2 e 3, si verifica ancora una variazione del terzultimo verso della sirma, posto in rima con il settenario e invece che con l'endecasillabo D: il risultato è dunque un profilo del tipo aBCbACB BDEeDfEFF. La divaricazione metrica corrisponde, di fatto, a due partizioni tematiche del testo. La prima si può descrivere come una serie di richieste di protezione e di liberazione dal peccato e dai nemici, condotte con un diverso grado di fedeltà al salmo biblico. La stanza d'esordio è senz'altro la più vicina al testo di partenza, di cui ricalca, pur con amplificazioni e divergenze considerevoli, i versetti 1-4:

Signor in te sperai,
Né mai confuso sia, tal sperar forte,
Che un solo sguardo della tua pietate
Ogni perversa sorte,
(La tua Mercè) da me sempre trarai,
E ogni severa, e ogn'improvvisa morte;
E che quell'alma tua somma Bontate
Farà, ch'io veda in Ciel tua Maiestate.
Tu sei la mia fortezza, tu 'l mio scudo,
E nel tuo nome sol vivo sicuro.
Che dal profondo scuro
Che pensando talhor tremando sudo.
Liberò andrò con fede;
Te cantando, ne mai dal cor escludo
Che sol chi t'ama, ch'in te spera, e crede,
L'aiuti, essalti, e 'l fai del Ciel Herede (vv. 1-16, c. 279^r)⁹⁸.

⁹⁸ La numerazione delle carte dei due testi di Colonna si riferisce al codice miscelaneo R.IV.1551, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

La letteralità dell'*incipit*, dove il vocativo «Signor» è anticipato rispetto al complemento indiretto («In te Domine»), sfuma progressivamente fino all'inserito ascetico del v. 16, in cui la prospettiva di salvezza è ascritta alla dimensione ultraterrena. La stanza seguente si discosta maggiormente dal tracciato originario, sostituendo il lamento per la consunzione fisica con un accorato grido dell'anima (la consueta prosopopea lirica del soggetto) che chiede di essere liberata dalle proprie colpe e dalla morte. Dopo la proposizione «Nelle tue mani Iddio / Raccomando il mio spirto afflitto e lasso» (vv. 17-18), che rende in forma abbastanza puntuale il versetto 6 «in manu tua commendabo spiritum meum redemisti me Domine Deus veritatis», il poeta prega di veder «scancellato ogni error mio» (v. 21) e di essere allontanato dalla morte che, come la classica Medusa, «l'huom tramuta in sasso» (v. 24); quindi, egli esprime la sua brama di unirsi a Dio, con un linguaggio dalla palese connotazione amorosa:

Però in te l'Alma sol si essalta, e chiama,
 Te sol rimedio trova al suo dolore,
 Te sol brama Signore,
 E con ardente cor, con viva fiamma;
 E con alegro grido,
 Tenendo fisso in te saldo il mio core
 Et ogn'altro pensier scarico, e snido,
 Che in te solo mio Dio son fermo, e fido (vv. 25-32, c. 279^{r-v}).

Si noti in particolare la voce «remedio», ricorrente due volte nei *Fragmenta* nella variante «rimedio» (LXXII 54, CCLXXVI 7), che oltre ad essere un termine chiave della lirica d'amore racchiude un riferimento preciso alla fine (miracolosa) della pestilenza. La terza strofa svolge dunque il tema dei «Nemici», menzionati più volte nel corso del salmo, per i quali David invocava la condanna alle pene eterne («ammutiliscano nello Sceòl», versetto 17) e per cui, al contrario, Colonna implora il perdono. Il mutamento di segno si spiega con una “cristianizzazione” forzata del testo, evidente grazie all'introduzione di un richiamo esplicito a Cristo, descritto come «l tuo voler, che humana carne prese»:

Ahi mio Signor, perdona lor l'offese
 Che così a far, tu me lo mostri, e 'nsegni;
 Fa' meco, e loro degni
 Co 'l tuo voler, che humana carne prese,
 Né poner ciò in oblio,
 Che quelle man piagate, sì cortese

Ci dia salute, e il basso prego mio
Essaudi Santo, et Immortal Iddio (vv. 41-48, c. 279 v).

Le due stanze finali costituiscono quindi una seconda sezione, imperniata sull'argomento metapoetico. La quarta strofa si apre con una dichiarazione di indegnità da parte dell'autore a cantare l'«Altezza» di Dio:

Lodarti pur vorrei,
Ma la tua Altezza ogni valor mi toglie,
Né trovar posso stil in parte degno,
Benché pronte le voglie
Habbi, e 'n te fissi tutti i pensier miei (vv. 49-53, cc. 279 v -280 r).

Essa introduce una libera riscrittura del versetto 23 «ergone audisti vocem deprecationis meae cum clamarem ad te», che presenta quale oggetto degno dell'attenzione divina il «cor contrito, puro, e humiliato», con un doppio richiamo a Petrarca (*RVF* CCCLXVI 120) e a David (Salmo 51:19):

Ma tu gran Dio, non m'haverai a sdegno
Se così alto voler, non giungie al segno,
Il cor contrito, puro, e humiliato
Non sprezzerei, che pur ce lo prometti (vv. 54-57, c. 280 r).

Dopo un secondo inserto di carattere ascetico, in cui il soggetto rende nota la sua speranza di essere incluso «tra Beati Eletti» (v. 58), la canzone si chiude con una supplica di congedo che auspica l'ascolto da parte di Dio delle «voci pie» e chiede un dono di immortalità per il «frutto» letterario della devozione:

Quell'alta tua pietate
Dove sperai, e ferme ho le mie voglie,
E posto ho in lei sì salde le mie sorte,
Non far che mai si scioglie,
E a te mie voci pie siano ascoltate
Né sia confuse mai, e dolce scorte
Sian queste speme mie fin alla morte.
Fammi sol gratia Dio, che mostr'in parte
Quanto a te debbo, et quanto son tenuto
Facendo qualche frutto
Con sacrarti Trophei, templi, et in carte,
Fa' che si bel desio
Chiaro qual Febo al mondo conosciuto

Sia, né le ponghi morte o tempo oblio,
Ch'in te Signor, consolo il sperar mio (vv. 64-78, c. 280r-v).

Risulta quindi significativa, in chiave lirica, la finale *reductio ad unum* del soggetto: mentre il testo biblico si conclude con un appello corale del Salmista ai giusti che sperano nell'Eterno («confortamini et roboretur cor vestrum omnes qui expectatis Dominum», versetto 25), il poeta volgare si ripiega intimisticamente su sé stesso, trovando la propria consolazione e il proprio appagamento in quello «sperar mio» che riprende circolarmente il passato «sperai» del v. 1.

Pur non essendo legata in modo dichiarato all'universo salmodico, la *Canzone nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia* non appare molto distante dallo spirito che anima la *Canzone spirituale*. Essa si profila, al pari della precedente, come una preghiera solenne o un “cantico” di lode espresso nella tradizionale forma *gravis* della canzone, e rivela delle precise attinenze con i *Salmi* biblici. Si legga, ad esempio, la prima stanza, modellata sul profilo aBCBaC cdeDEFef che richiama lo schema aBCBaC cdeDEFef della canzone *Ne l'apparir del giorno* di Francesco Maria Molza (REMCI: 184):

Su, Cantiamo al Signore.
Ma con qual nuovo cor, qual nuovo canto
Potrete, sacre, e venerande Muse,
Dar lode al Re del Ciel di un dono tanto.
Orsù, ogni mesto core
Si allegri, e non stian più le labra chiuse.
Ma si odan le rinchiuse
Vergini sacre, si odi
Cantar con nuovi accenti
Al Ciel sonore, et honorate lodi;
Poi che le piaghe rie, e li tormenti
De la Peste crudel son scancellati.
Né sia più chi paventi
Rimettendo i peccati (vv. 1-14, c. 275r).

L'esortazione iniziale riprende da vicino i numerosi inviti al canto di lode (in particolare l'«Halleluya») su cui si aprono i Salmi 106, 111-113, 135, 146-150 (SARNA BAYER 2007): ricordiamo, fra gli altri, l'*incipit* dei Salmi 96 e 98 «Cantate al Signore un cantico nuovo», dove torna l'elemento della “novità” della celebrazione canora. Il riferimento classico alle «Muse» non altera la fondamentale ispirazione salmodica di questa poesia, come attesta il successivo riferimento alle «labra», anch'esso presente in numerosi salmi (si ricordi il Salmo

51:15 «Signore, apri tu le mie labbra, / ché la mia bocca annunzi la tua lode»). Di rilievo è anche l'attribuzione dell'aggettivo «scancellati» ai «tormenti» fisici della peste, in una *iunctura* che riecheggia alcuni passi relativi alla remissione dei peccati come il Salmo 32:1 «Beato l'uomo cui è rimessa la colpa, / perdonato il peccato»: l'affinità è rafforzata dalla menzione dei «peccati» al v. 14, che stabilisce un parallelismo marcato tra la liberazione dal morbo e il perdono delle colpe. Non mancano, del resto, accenni ai toni lacrimosi tipici dei salmi di pentimento, come accade nella terza strofa:

Poi che sì crudel guerra
 Ha posto fin per gratia alta Divina,
 Non sia cor basso, o grave che non stille
 Lagrime a così dolce medicina,
 Che tratti di sotterra
 Siam pur. Però divenga il cor humile,
 E 'n pianto si distille.
 Per dolce gaudio in lode,
 Al gran Motor del Cielo,
 E si pongh'in oblio gl'inganni, e frode.
 E con un dolce, et amoroso gelo
 Siamo, cantando le lode al Signore,
 E qual veloce telo,
 Se gli offerisca il core (vv. 29-42, c. 275^v).

In questo caso, le «lagrime» rappresentano un'offerta gioiosa di ringraziamento per lo scampato pericolo, cui corrisponde una riconoscente umiliazione del cuore che prelude all'effusione del canto. Se il trapasso dall'angoscia al «dolce gaudio» ricorda da vicino il Salmo 30:11 «Hai cambiato in esultanza il mio cordoglio, / hai stracciato il mio sacco e mi hai cinto d'allegrezza», altrettanto evidente è la marca petrarchesca di sintagmi come «'n pianto si distille» («'l duol per gli occhi si distille», *RVF* LV 8) e «amoroso gelo», che richiama con un'inflessione dialettale (ROHLFS 1966: 231-232) l'«ardente zelo» di *RVF* CLXXXII 1.

È interessante, quindi, ricordare la definizione di «scudo» attribuita a questa preghiera nella quarta stanza. Essa stabilisce un contatto significativo con il titolo della *Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio* e riprende, con un'accezione leggermente diversa, una metafora impiegata assiduamente nel repertorio salmodico ad indicare la protezione di Dio:

Preghiamo, che sia scudo
 Alle miserie nostre,

E d'ogni vitio sia spogliato, e nudo.
Ogniuno nuovo cor purgato mostre,
E honori, canti, con ogni virtute.
E fregi, e gemme inostre.
Che ciò a noi fia salute (vv. 50-56, c. 275v).

In modo analogo a quanto avviene per i Salmi penitenziali, interpretati da molti come un antidoto ai vizi capitali e, secondo tradizioni al limite della superstizione popolare⁹⁹, come medicine ai mali del corpo, queste canzoni di ringraziamento fungono da *remedia* spirituali, utili a prevenire ed arginare la minaccia di una nuova distruzione epidemica.

2.2.2 Altri metri: la sestina lirica e la ballata

Nel *corpus* di nostro interesse un posto più marginale, ma non per questo meno significativo, è occupato da due metri di tradizione antica, la sestina lirica e la ballata, che subiscono una ripresa assai circoscritta nel secondo Cinquecento da parte di Fiamma e Pascali.

La sestina, riportata in auge nel XV secolo da Leon Battista Alberti e Giusto de' Conti e praticata regolarmente dai poeti petrarchisti tra la seconda metà del Quattrocento e il primo Cinquecento (BELTRAMI 2011: 261), registra nel corso del XVI secolo una fortuna considerevole¹⁰⁰. Il carattere oltremodo rigido dello schema, se da un lato ha sollecitato le volontà sperimentatrici di numerosi autori costituendo un «irresistibile stimolo ad allontanarsi dall'ortodossia, variando, infrangendo o sovvertendo la legge di questo metro» (COMBONI 1999: 76), si dimostra d'altronde ben poco adatto ad opere di traduzione e riscrittura che richiedono invece forme dalla buona duttilità versale: la messa in ombra della sestina da parte dei versificatori dei *Salmi* si spiega, dunque, in ragione esattamente inversa alla fortuna della canzone (e, come si vedrà, della canzone-ode) la quale, al contrario, presenta per la sua struttura libera ottime doti di malleabilità. L'impiego eccezionale della

⁹⁹ Si pensi almeno al *Salmista secondo la Bibbia il quale fece il Profeta David, con le virtù de i detti salmi, appropriate alla salute di l'anima e dil corpo, et per lo accrescimento della sostanza di questo mondo. Con la sua tavola per ordine dei salmi per poter trovare ogni cosa più facilmente*, opera di grande popolarità edita ripetutamente a Venezia tra il 1535 e il 1540. Per notizie sulla messa all'indice, invero tardiva, del libro, cfr. FRAGNITO 2005: 144n.

¹⁰⁰ Andrea Comboni definisce il Cinquecento come «il secolo in cui si compose in Italia il maggior numero di sestine» (COMBONI 1999: 75).

sestina appare quindi tanto più interessante poiché corrisponde a precise e consapevoli motivazioni di stile.

Gabriel Fiamma adotta il metro per un unico salmo, il *Salmo XXV*, incluso nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*. L'autore giustifica la scelta in apertura delle relative *Annotazioni* rivendicando il proprio primato¹⁰¹ e assicurando la conformità della sua trasposizione al testo di partenza:

Prima, ch'io venga a discorrere sopra i misteri di questo Salmo, e notar quelle cose, che sono di maggior consideratione 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 (p. 131).

Il rispetto della «lettera», necessario sul piano devozionale, sembra però investire qui soprattutto la sfera della ricreazione poetica. In questa chiosa anteposta alle disquisizioni sui «misteri» del salmo, David è infatti ricordato come «un tanto, e sì gran Poeta» i cui nobili «concetti» sono stati trasportati dal lirico moderno non solo in un diverso idioma («d'una in un'altra lingua»), ma ancor più in una specifica codificazione formale («in una Sestina») che per il suo rigore complica ulteriormente l'esercizio parafrastico: Fiamma ingaggia così una duplice gara letteraria con il modello biblico e con la tradizione poetica italiana, dimostrando la sua abilità di parafraste e fregiandosi del merito di aver introdotto un'innovazione di non poco conto. Lo schema della sestina, costruito secondo il meccanismo della *retrogradatio cruciata*, rispetta la norma petrarchesca, fissata in sede teorica da Ruscelli, del bisillabismo delle parole-rima (BELTRAMI 2011: 261). Il congedo contiene

¹⁰¹ La priorità di Fiamma sembra contesa dall'edizione, nel *Libro secondo delle rime spirituali* (Venezia, Al segno della Speranza, 1550), di 8 salmi tradotti in forma sestina da un non meglio noto Antonio Agostino Torti Veronese (sul quale cfr. il contributo di Matteo Fadini *L'«Epistola» di Antonio Torti al Duca d'Urbino: una riscrittura di Abacuc al servizio della propaganda religiosa*, in corso di pubblicazione negli Atti del XVIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti (ADI), Padova, 10-13 settembre 2014). È possibile che la composizione del *Salmo XXV* di Fiamma sia avvenuta in una fase anteriore all'edizione del secondo volume dell'antologia, ma non si può nemmeno escludere che l'autore non fosse davvero a conoscenza della silloge o – più difficilmente – che ignorasse di proposito il precedente; in ogni caso, quella di Fiamma è senza dubbio una ripresa forte dal punto di vista teorico, fondata sul recupero del metro all'interno di un libro organico e dalla forte coesione strutturale, e in quanto tale senza precedenti.

tutti i sei rimanti; il loro ordine, benché libero, sembra però riproporre almeno nella prima parte l'andamento "crociato": alla sesta strofa BDFECA segue infatti il commiato (a)B(c)F(d₄)E, nel quale le parole-rima a e c occupano la posizione di una clausola di settenario, mentre la parola-rima d individuerrebbe un quadrisillabo interno. I rimanti *guerra* (A), *forza* (B), *core* (C), *vita* (D), *tempo* (E), *alma* (F) sono tutti di ascendenza petrarchesca: tre di essi ricorrono in altrettante sestine dei *Fragmenta*: «vita» in RVF LXXX, «tempo» in RVF CXLII e «alma» in RVF CCXXXIX; le altre parole-rima sono quindi scelte tra i termini chiave del *Canzoniere*, dove compaiono in sede rimica in diversi componimenti: per citare solo alcuni esempi, il rimema «core» è presente in RVF I 2, LIX 7, CCCXV 2; «guerra» torna in RVF XXVI 8, LXXII 22, CXXVII 33; «forza», infine, ricorre in RVF XXIII 19, CXXVII 31 (qui, in prossimità di «guerra»). Anche nella scelta delle parole-rima, Fiamma si allinea dunque al cinquecentesco *rappel à l'ordre* (COMBONI 1999: 75) senza rinunciare a un rapporto dialettico con l'archetipo volgare.

Mentre la novità nell'uso della sestina per tradurre i *Salmi* è un dato evidente, la fedeltà del poeta alla lettera latina è in realtà meno stretta di quanto egli vorrebbe far credere: gli elementi testuali d'origine sono conservati e cesellati con attenzione, ma il dettato è modificato in maniera sensibile da frequenti amplificazioni e riadattamenti. Un caso palese di *amplificatio* patetica è offerto dall'*incipit* «Signor, ne l'aspra, e perigliosa guerra, / Onde m'assalta l'inimica forza, / La mia difesa prendi» (p. 130), dove l'invocazione «Signor [...] La mia difesa prendi» («Judica me Domine») è intarsiata dalla spiegazione della circostanza (tutta interiore, si direbbe, quasi una psicomachia) in cui si trova il Salmista. Allo stesso modo, anche la resa del versetto 2 «proba me Domine et tempta me ure renes meos et cor meum» è affidata ad una stanza articolata che esplicita minutamente l'oggetto dell'indagine divina (gli «affetti» dell'anima) ed amplia con una figura di replicazione l'immagine del «foco» racchiusa nel sintetico «ure»:

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. 9-12, p. 130).

L'effetto dell'*amplificatio* è quello di suggerire un'introspezione profonda del soggetto che giunge a scandagliare davvero «ogni parte» del proprio cuore in un esame di autocoscienza condotto parallelamente all'azione purificatrice del fuoco divino: si noti l'insistenza sul pronome e le forme verbali di prima persona «s'io tengo», «S'io ti fuggo, o ti sdegno», cui si oppongono gli imperativi «Intendi, e spia» e, poco oltre, «Opra».

Altrove, la resa del latino è invece molto più asciutta, come accade nei due endecasillabi che traducono il versetto 11 «ego autem in simplicitate mea gradiar redime me et miserere mei»:

Io tengo pure le mie mani, e 'l core:
Usa meco pietà, non mi far guerra (vv. 35-36, p. 130).

La parafrasi si distanzia dal latino in alcuni punti, eliminando il riferimento al cammino («gradiar») e sostituendo la preghiera di redenzione («redime me») con una richiesta di pace («non mi far guerra»): il vincolo formale delle parole-rima esercita qui la sua forza, ma diventa al contempo un motivo valido per rimodellare il testo secondo una diversa espressività. La stasi della nuova voce «tengo» fissa in un attimo eterno la condizione di purezza dell'io, mutando il futuro dinamico del verbo di movimento «gradiar» in un presente atemporale concentrato liricamente sulla persona del Salmista, del quale sono menzionati le «mani, e 'l core» a indicare per metonimia le azioni e l'anima, ovvero la vita attiva e spirituale. Così, nel verso seguente l'eco del petrarchesco «spero trovar pietà, nonché perdono» (*RVF* I 8) intreccia alla supplica biblica il ricordo di un altro *miserere*, sfumando nel gioco dell'intertestualità il concetto di “riscatto” nelle accezioni di pace e di perdono. Riprendendo il citato passo delle *Annotationi*, possiamo confermare dunque che Fiamma non introduce alcuna «borra» nella trama del testo biblico, né produce uno «stiramento» del senso, ma interpreta la fonte con coerenza avvalendosi dei numerosi strumenti lirici in suo possesso.

La percezione della sestina come metro nemico della fedeltà testuale è viva anche in Pascali: egli però assume una posizione opposta rispetto a quella di Fiamma accettando di realizzare una versione dichiaratamente libera in questa forma, per poi affiancarle una seconda riscrittura più letterale in terza rima che risponda alle esigenze di comprensione dei

«men dotti et intendenti pij Lettori» (p. 357). Questa soluzione sembra aggirare in qualche modo l'ostacolo, ammettendo la necessità di un supporto esterno che integri le "lacune" di senso derivanti dal difficile compromesso tra l'inflessibile schema di arrivo e il tracciato verbale di partenza: la sestina come metro traduttorio non avrebbe dunque risorse sufficienti per bastare a sé stessa, in quanto le deviazioni dovute agli adattamenti traduttori sarebbero colte solamente da un pubblico esperto, mentre causerebbero il disorientamento dei "semplici". La ragione poetica cede quindi il passo alle ragioni pastorali, ma non vi soccombe poiché la doppia riscrittura – caso unico nel Salterio pascaliano – diviene a sua volta un segnale stilistico di eccellenza del testo. Il salmo in questione, come si ricorderà, è il 119, definito dall'autore «sopra tutti gli altri Salmi gravissimo et dignissimo» e perciò meritevole di essere trasposto nel metro «più grave et degno [...] di tutte altre sorti di Canzoni» (p. 357)¹⁰²: questo giudizio rivela una consonanza con la «maravigliosa gravità» di cui parla Bembo in *Prose* II XII a proposito della disposizione "crociata" delle parole-rima, le quali ripetendosi di stanza in stanza generano «dignità e grandezza»¹⁰³. Con un procedimento identico a quello già descritto per la versione in terza rima, Pascali divide il salmo in ventidue «ottonari», cioè in sezioni corrispondenti a otto versetti, sulla base della partizione alfabetica originale: il risultato è così una corona di ventidue sestine rubricate sotto la relativa lettera ebraica. In ossequio ai dettami della tradizione, ovvero alle «indissolubili diverse leggi del comporre et istender le Sestine, che i più Dotti sanno, et inviolabilmente tutti osservano» (p. 357), Pascali rispetta la regola del bisillabismo delle parole-rima e, in un eccesso di zelo, applica scrupolosamente la *retrogradatio cruciata* anche al congedo. Egli spiega però come per ottemperare «in tutto» a tale «obbligo» sia stato costretto a «tesser gli ultimi tre versi, che chiudono le Sestine, del suo proprio; ma senza perciò uscire

¹⁰² Cfr. § 2.1.1.5, pp. 74-75.

¹⁰³ «Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa parte è quello delle sestine, in quanto maravigliosa 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 1989: 154-155).

né partirsi dal soggetto di quelle in ciascheduna, sicome ognihuom potrà vedere» (p. 357). A differenza di quanto accade nel testo di Fiamma, il commiato acquista così una funzione autonoma che coincide il più delle volte con una breve meditazione conclusiva, pensata come una sintesi anche formale della sestina di cui ripropone le “parole chiave”. Si leggano in qualità di esempi i seguenti congedi; le parole-rima, che abbiamo segnalato in corsivo, sono contraddistinte già nella stampa dall’iniziale maiuscola:

O che felice *Tempo*, o che bel *Corso*
È allhor di *Vita*, quando il sommo *Dio*
Il *Cor* ci muove, et fa seguir sua *Legge* (⌘, *Aleph*, vv. 37-39, p. 325);

Questo *Bene* et favor dunque mia *Voce*
M’impetri, ch’io da *Terra* a te la *Mente*
Levi, et lo *Spirto* ognihor più puro e ’l *Petto* (⌘, *Ghimel*, vv. 37-39, p. 328);

In te mia speme, o *Dio*, là su nel *Cielo*
Contra il *Detto* s’appoggia di tanti *Empi*;
Et te fuor d’*Honta* canterà mia *Lingua* (⌘, *Zain*, vv. 37-39, p. 334).

È interessante rilevare come le parole-rima siano tratte in buona parte dal repertorio petrarchesco sia delle sestine (ricordiamo *tempo*, *vita*, *terra*, *fine*, *cielo*) sia di altri componimenti dei *Fragmenta* (si pensi, tra le altre, alle già citate *core*, *guerra*, *forza*). Accanto a queste, le parole-rima più frequenti corrispondono ai termini cardine del Salmo: innanzitutto la parola *legge*, sulla quale, come spiega Pascali nell’argomento, è tessuto l’intero testo («non v’ha versetto hebreo, fuori che un solo in tutti; dove non sia posto il nome della Legge, o una altra voce, la qual la dinoti et la ci segni», p. 323); quindi il nome divino *Giova* e la voce *Dio*; infine, altre parole di carattere devozionale come *speme*, *alma*, *spirto*, *fede*, *scudo*, *giusto*, *empi*. L’alternanza delle parole-rima avviene in completa armonia, fondendo con successo termini di ascendenza diversa.

Il rapporto tra la versione italiana e il testo ebraico segue i criteri di amplificazione che sono stati descritti in precedenza a proposito di altre tipologie metriche. La forma, com’è logico attendersi, induce comunque il poeta a rapportarsi all’originale con maggiore libertà: si leggano, come caso esemplificativo, le stanze relative ai versetti 7-8 (⌘, *Aleph*) «Ti loderò con rettitudine di cuore, / quando avrò appreso i decreti della tua giustizia. / Voglio osservare i tuoi statuti: / non mi abbandonare mai»:

Et sì te anchor mio vero unico Dio Con lode, ch'usciran da un dritto core, Via più celebrerò di tempo in tempo; Qualhor la mente, c'ha sì cieca vita, Havrò d'ogni giustissima tua legge Instrutta sopra il natural suo corso.	7
Ond'hor non lento, anzi spedito al corso, Bramo tutti osservar, celeste Dio, Gli editti, che di te contien la legge. Et tu a sì degno bel desio del core Favor prestando, in mia penosa vita Deh non lasciarmi tuttavia gran tempo (vv. 25-36, pp. 324-325) ¹⁰⁴ .	8

La dilatazione del testo ebraico, dal dettato scarno ed essenziale, risulta qui con particolare evidenza. La riscrittura dei singoli versetti mantiene un ordinato carattere simmetrico per cui la metà della stanza corrisponde con esattezza alla metà del versetto. L'*amplificatio* può riguardare un termine isolato come il pronome «Ti», che nell'ampia perifrasi «te anchor mio vero unico Dio» si estende lungo un intero verso, e il verbo «avrò appreso», riformulato attraverso una figura di sdoppiamento dell'io che disciplina la propria «mente» secondo la legge soprannaturale (vv. 34-36); oppure si verifica mediante l'inserimento di precisazioni circostanziali come «di tempo in tempo», o modali come «non lento, anzi spedito al corso». Da questo pur minimo campione, si nota subito la diversa qualità della sestina di Pascali, il quale a differenza di Fiamma è troppo spesso incline a servirsi di quella «borra» che riempie sì lo spazio del verso, ma senza quel carattere di necessità che giustifica appieno l'amplificazione in base a motivazioni cogenti di ordine traduttorio o espressivo.

Ancora più defilata rispetto a quella della sestina appare la posizione della ballata: l'unico autore che vi ricorre è proprio Pascali con le due traduzioni dei Salmi 15 e 123 in forma di ballata mezzana. Il dato potrebbe stupire se si pensa che il metro, a partire dalla cosiddetta “zagialesca” fino alla codificazione colta adottata da Guittone d'Arezzo e Jacopone da Todi, è stato legato fin dalle origini alla tradizione innologica della lauda (BELTRAMI 2011: 104-105), affine sotto alcuni aspetti a quella dei Salmi: tuttavia, proprio questo discrimine così netto sembra indicare l'esistenza di un confine preciso tra i due generi letterari nella coscienza e nella sensibilità degli autori. Per le versioni salmodiche in

¹⁰⁴ I numeri laterali, presenti nell'edizione cinquecentesca, si riferiscono al relativo versetto (cfr. § 2.2.1.2, p. 155).

metri lirici, infatti, la tendenza è quella di optare o per la forma “illustre” della canzone o per il genere innovativo della canzone-ode, escludendo del tutto la forma “mediocre” della ballata: si ricordi, ad esempio, il giudizio formulato da Minturno nell’*Arte poetica*, dove l’autore definisce la ballata «una piacevole compositione di parole [...] atta al canto, et al ballo» ad esclusivo tema amoroso e come tale non adatta agli «huomini gravi», ma solo a «lieti giovani» e a «gratiose, e belle Donne» (p. 247). La ripresa di Pascali si giustificerebbe, ancora una volta, in virtù della natura marginale della sua operazione, ma trova anche una ragione interna di carattere poetico se si considera che il suo Salterio è costruito come un’«antologia metrica d’autore» (PIETROBON c.s. a): la ballata è inclusa dunque in qualità di genere della tradizione poetica italiana ed è rappresentata qui nella sua forma “media”. Nelle prose degli argomenti, tuttavia, Pascali non accenna ai criteri tassonomici di Antonio da Tempo, ma riporta solo la definizione di ballata «vestita» o pluristrofica, ricorrente anche nelle *Prose* di Bembo (II XI)¹⁰⁵, nell’introduzione al *Salmo XV*: «Et avertiranno i Lettori, ch’egli [il salmo, *n.d.r.*] è qui tessuto in forma di Ballata, che Vestita dissero gli antichi» (pp. 28-29). La precisazione non è ripetuta per il *Salmo CXXIII*, anch’esso pluristrofico, ma è valida per entrambi i testi. Lo schema del *Salmo XV* fa seguire a una ripresa di soli endecasillabi XYY due strofe dal profilo aBaBBccYY e si conclude con la replicazione XYY che ripropone in una struttura circolare le stesse parole-rima della ripresa; la strofa si può dividere teoricamente in due mutazioni aB aB e in una volta anomala BccYY, nella quale la serie paradigmatica BYY è arricchita dall’inserimento di una coppia di settenari a rima baciata. Atipico è ancora il caso della seconda ballata a schema xYY ABbcACCYY: il corpo della strofa sembra essere articolato in tre mutazioni AB bc AC e in una volta CYY, che risulterebbe anch’essa anomala per la sostituzione del settenario iniziale con un endecasillabo.

Da un punto di vista più generale, si può osservare come la forma sia funzionale a porre in rilievo alcune caratteristiche specifiche del testo di partenza, evidenziandone la struttura argomentativa interna. Il *Salmo XV* è costruito secondo un percorso circolare di tipo dialogico che si apre sugli interrogativi del Salmista nella ripresa ed è concluso da un’autentica “risposta per le rime” di Dio nella replicazione: la simmetria delle due sezioni

¹⁰⁵ «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 1989: 153).

non si limita all'iterazione delle parole-rima, ma riguarda anche la riproposizione in sede identica o appena variata dei termini «Tabernacol» e «Monte». In mezzo allo scambio “drammatico” delle sezioni liminari, le due stanze elencano invece con un tono impersonale di carattere gnomico le numerose qualità dell'uomo retto:

GIOVA, chi habiterà ne l'ammirando Tabernacol tuo mai? Chi nel famoso Tuo santo Monte havrà stanza et riposo?	1
Fia, chi sincero mena Sua vita, e 'l giusto in tutt'equità adopra. Chi 'l puro ver con piena Candidezza di cor parli et discuopra.	2
Chi la lingua a maldir non usa et opra, Et danno ad huom giamai Non reca, o apporta guai. Chi non dura, ch'al prossimo oltraggioso Verun mai sia, né a torto ingiurioso.	3
Fia, chi abhorre, et dispregia Gl'iniqui et empi, a disservir Dio dati; Et al contrario pregia Di GIOVA i coltor pij, di bontà ornati. Chi, s'egli giura, i patti havrà servati Anch'a suo proprio danno, Per non far altrui inganno.	4
Chi ad usura non presta; et chi non oso È vender l'alma a prezzo, empio et noioso.	5
Chi ciò fa (dice Dio) da l'ammirando Tabernacol mio spinto, o dal famoso Monte non fia; ma havravvi anzi riposo (p. 29).	6

Nel *Salmo CXXIII* si riconosce un'analogia contrapposizione tonale fra *refrain* e stanze. La ripresa isola il primo versetto comprendente un'invocazione del soggetto che fissa fiducioso il proprio sguardo sull'Iddio «Sempiterno» in attesa di ricevere un segno: la serie dei rimanti «cielo», «Signore», «favore» conferisce alla ripresa un carattere elevato, confermandone l'intonazione di speranza e rendendola un'affermazione di fede assoluta, sciolta da ogni vincolo contingente. Lo sguardo si sposta quindi dalle altezze della bontà eterna di Dio alla miseria della condizione umana, effigiata nell'immagine dei «servi» e delle «serve» bisognosi che implorano i loro padroni ed espressa dal compunto grido «miserere, / Miserere di noi». La certezza gioiosa dell'immutabile benignità divina si contrappone dunque al sentimento angoscioso della meschinità terrena che culmina nell'affermazione di

un «dolore» traboccante nell'ultimo verso. Significativo in chiave lirica, anche se derivato dal testo originale, è infine il cambio di soggetto dalla ripresa alle strofe: l'«io» singolare del ritornello comunica nella sua esemplarità una fede libera e incrollabile, mentre il «noi» delle stanze testimonia la condivisione corale della sofferenza da parte di un'umanità afflitta e prostrata, che continua a volgere gli occhi in alto ma è schiacciata da una realtà crudele:

A Te, che là su in cielo Sempiterno dimori, alto Signore, La fronte i' levo, et miro al tuo favore.	1
Come s'altri gli offende i lumi attenti A la man del padron tengono i servi, Che gli aiuti et conservi: O come s'alcun danno L'afflitte serve fa più anchor dolenti, A le padrone il lor refugio elle hanno: Così di noi meschin gli occhi pur stanno Volti a GIOVA, Dio nostro da tutte hore, Pietà attendendo dal suo immenso amore.	2
Deh dunque, caro GIOVA, hor miserere, Miserere di noi deh o caro GIOVA: Che per noi già si prova Il rio disprezzo grande, In che le Genti n'han prave et altiere.	3
Di tante et tante beffe agre et nefande Siamo a i Potenti: et sì da mille bande N'hanno i superbi a vile, anzi in horrore; Che l'alma n'è già satia dal dolore (pp. 385-386).	4

La suggestione della forma iterativa della ballata si estende infine nel Salterio pascaliano a due schemi originali caratterizzati dalla ripetizione di un «verso intercalare» che si comporta come un ritornello ripetuto al termine di ogni strofa. L'autore conia questi metri in risposta ad una necessità traduttoria, ibridando modelli formali differenti con risultati di sicuro interesse, benché non sempre scorrevoli alla lettura. I testi sono il *Salmo CXXXVI*, dal profilo abaxX bcbxX ..., e il *Salmo CL*, dal profilo aaX bbX ...: il primo schema è ottenuto dall'incrocio di una serie di terzine incatenate "minori" (aba bcb cdc...) con due versi a rima baciata xX ripetuti identici al termine di ogni strofa; il secondo schema, invece, si può descrivere come l'unione di un distico di settenari a rima baciata con un endecasillabo di *refrain*, anch'esso identico in tutte le strofe. Nell'argomento del *Salmo CXXXVI*, l'autore precisa che il componimento ebraico è «dopo ogni suo versetto d'un

magnifico verso intercal<ar>e leggiadramente adorno et framezzato» (p. 402): i versi «Perché la gran pietade / Sua stabil dura in sempiterna etade» traducono con una contenuta *amplificatio* la clausola unica di ciascun versetto **כי לעולם הסדו** (*ki le'olam basedó*, «perché perenne è la sua misericordia»); la fedeltà all'originale va riconosciuta però, più che nella resa della lettera, nella scelta di applicare un ritornello invariato a tutte le strofe, a differenza di quanto fanno altri autori come Ringhieri¹⁰⁶. Il risultato estetico complessivo non è molto raffinato, ma lo scopo è senz'altro raggiunto: si leggano, come esempio, le prime tre strofe:

A Giova, almo, et sublime, Com'egli è tutto buono, Date alte lodi et prime: <i>Perché la gran pietade</i> <i>Sua stabil dura in sempiterna etade.</i>	1
Cantate in dolce tuono Il vero Dio fra quanti Dei nomati sono: <i>Perché la gran pietade</i> <i>Sua stabil dura in sempiterna etade.</i>	2
Celebrate dei tanti Signor l'alto Signore Con detti et pensier santi: <i>Perché la gran pietade</i> <i>Sua stabil dura in sempiterna etade</i> (vv. 1-15, p. 403) ¹⁰⁷ .	3

L'influenza della forma ballata risalta con maggiore evidenza nella versione del Salmo 150: qui, infatti, il *refrain* «L'eterno, il magno, il sommo Dio lodate» che traduce con l'aggiunta di un *tricolon* aggettivale ascendente l'ebraico **הללוהו / הללן אל** (*Hallelú El / Hallelúhú*, «Lodate Dio / Lodatelo») chiude, invece di aprire, la metà di ogni versetto, con la sola eccezione dell'invocazione finale **יה הללו** (*Hallelú Yah*, «Lodate Yah»); questa libertà nella *dispositio* si spiega appunto con la suggestione del modello volgare (in particolare, della conformazione della volta) che ha indotto l'autore a introdurre un piccolo, ma significativo elemento di novità:

Dove in ciel sacrosanto Siede ammirabil tanto, <i>L'eterno, il magno, il sommo Dio lodate.</i>	1
--	---

¹⁰⁶ Cfr. § 2.1.2.3, pp. 87-88.

¹⁰⁷ L'enfasi è nostra.

Che 'l suo valor mantegna,
Et fermo il ciel sostegna,
L'eterno, il magno, il sommo Dio lodate.

Da l'alta onnipotenza
Sua, in ogni diligenza
L'eterno, il magno, il sommo Dio lodate.

2

De i tanti forti gesti
Sui grandi, et manifesti,
L'eterno, il magno, il sommo Dio lodate (vv. 1-12, p. 436)¹⁰⁸.

2.2.3 La canzone-ode

2.2.3.1 Le libere riscritture dei *Salmi* di Bernardo Tasso e di Bartolomeo Arnigio

La riformulazione delle forme metriche di origine romanza secondo i modelli della poesia classica greco-latina rappresenta, com'è noto, uno dei filoni più fecondi dello sperimentalismo cinquecentesco. Il caso della canzone-ode, introdotta da Bernardo Tasso a partire dalle tre odi incluse nel *Libro primo de gli amori* (Venezia 1531) e destinata ad una fortuna considerevole ben oltre il limite del secolo, si configura come una soluzione di “compromesso” tra i modi della versificazione lirica volgare, il cui primo riferimento è sempre Petrarca, e le modalità della poesia antica, esemplata principalmente, nella sfera di nostro interesse, dall'opera di Orazio. È possibile così ravvisare *sub specie metrica* un meccanismo di trasposizione affine a quello già osservato in chiave più generale a proposito della traduzione biblica¹⁰⁹: il passaggio da una “lingua metrica” all'altra presuppone un divario incolmabile nella sua totalità tra i due universi linguistici e, quindi, può avvenire solo attraverso la riproduzione selettiva di determinati elementi prosodici o strutturali, ricorrendo spesso a strategie alternative che permettano di ricalcare il profilo della forma classica adattandola alle caratteristiche del verso volgare. Il rischio, come ricorda Dionisotti, è quello di accogliere

un facile, comodo e soddisfatto travestimento linguistico, traduzione o interpretazione sostituito all'aspra intelligenza dei testi originali, all'intelligenza

¹⁰⁸ L'enfasi è nostra.

¹⁰⁹ Cfr. § 2, p. 19.

di un linguaggio che non è mai, prossimo o remoto, quello stesso del lettore, e però non vuol essere tradotto: vuol essere, così com'è, inteso (DIONISOTTI 1967: 144).

Più che un fraintendimento, però, quello della canzone-ode appare come un tentativo di rinnovamento interno del codice lirico italiano che individua il suo punto di forza nella tensione generata dal rapporto dialettico tra i due poli di «classicismo» e «petrarchismo»: è il principio rinascimentale della «imitación compuesta» che Maria Luisa Cerrón Puga riprende dalla teorizzazione di Henri Weber e Lázaro Carreter per descrivere con efficacia la poetica delle odi di Bernardo Tasso (CERRÓN PUGA 2012: 133-141). La polifonia intrinseca del nuovo metro, forgiato nel segno della mediazione tra le poetiche di Orazio e Petrarca, aumenta ulteriormente nelle trenta «Ode sacre, o Salmi» composte durante la Quaresima del 1557 (WILLIAMSON 1951: 65), dove Tasso aggiunge come terza voce quella di David, attiva in realtà solo a livello contenutistico. La definizione di «Ode sacre», anteposta significativamente a quella di «Salmi» nella dedica a Margherita di Valois (TASSO 1995b: 187), indica già con evidenza la fondamentale matrice oraziana dei componimenti, cui si accompagna un mutato approccio compositivo: a differenza dei rifacimenti precedenti (con l'eccezione almeno parziale di quello di Alamanni), i *Salmi* tassiani non consistono in una trasposizione dei testi biblici, ma sono ideati come libere riscritture o rifacimenti che, senza seguire in modo lineare il dettato della fonte, ne riprendono singoli luoghi e li inseriscono in un contesto originale a prevalente, ma non esclusivo, sfondo penitenziale. L'*imitatio* stilistica non è dunque rivolta all'ebraica poesia del Salmista, ma tende a riprodurre lo stile oraziano secondo l'esempio dei trenta salmi latini di Marcantonio Flaminio (CERRÓN PUGA 2012: 171; BOTTAI 2000: 162-163). L'umanista di Serravalle era ricorso per primo alla metrica oraziana per realizzare una parafrasi poetica dei *Salmi*: come ricorda Monica Bottai, questa scelta implicava un'adesione etica al modello per cui, al pari del Venosino, l'autore mirava a rifondare la propria lirica nel senso di un diverso impegno contenutistico; i metri impiegati sono gli epodi giambici e pitiambici, i trimetri giambici e i dimetri giambici acataletti. Interessante risulta dunque il connubio tra la ricerca di aderenza traduttoria nel tentativo di riprodurre l'*hebraica veritas*, in sintonia con la temperie ebraizzante del circolo di Giberti, e l'adozione di forme e norme versificatorie classiche come la regola, ancora una volta oraziana, del *nec verbum verbo* (BOTTAI 2000: 161-163). In un esercizio per molti aspetti dissimile, Tasso ricalca le orme di Flaminio da un punto di vista concettuale, elaborando

una soluzione stilistica innovativa che si può intendere come una ricodificazione della forma canzone secondo un criterio di *aurea mediocritas*: la *suavitas* derivante dall'alleggerimento del profilo metrico e dalla musicalità della catena versale si combina, almeno nel caso dei *Salmi*, con la materia solenne del pentimento e della lode, dando vita per la prima volta ad un'interpretazione realmente "lirica" della poesia davidica, considerata innanzitutto nella sua qualità di espressione delle intime profondità dell'io. All'innovazione formale¹¹⁰ si affianca dunque una nuova concezione della riscrittura dei *Salmi*, che si discosta notevolmente dalla tradizione anteriore ed assume un carattere moderno e per molti versi inedito. Un importante elemento di novità, forse ispirato dalla successione dei flaminiani *Paraphrasis in triginta psalmos* e *Carminum sacrorum libellum* nell'antologia *Carmina quinque illustrium poetarum* (Torrentino 1552), è rappresentato inoltre dai cinque testi di corollario che seguono i trenta salmi tassiani: si tratta della *Canzone all'anima*, composta secondo lo schema di RVF CXXIX, e di quattro sonetti, due intitolati *A l'anima* e due, i conclusivi, indirizzati *A Cristo*. Quest'appendice meditativa, del tutto coerente con il percorso testuale che la precede, apre la via ad una tradizione di affiancamento tra *Salmi* e rime spirituali che avrà molta fortuna negli anni successivi¹¹¹ e contribuisce ad avvicinare la struttura della sezione tassiana alle logiche proprie delle raccolte liriche di argomento sacro che si sviluppano come un *itinerarium mentis in Deum* secondo l'esempio delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna¹¹²: a tale proposito, non sarà inutile ricordare che lo stesso Tasso entrò in contatto con il circolo letterario della nobildonna durante il suo soggiorno napoletano dei primi anni Trenta (TASSOB 1995: 411).

La tematica metaletteraria ricorre in modo esplicito nel *Salmo XIII*, dove l'autore afferma la topica ineffabilità del «divino oggetto» (v. 21) e rimodula alcune suggestioni dei *Salmi* biblici in una trama concettualmente affine a quella della lode amorosa. Il testo, composto in strofe pentastiche dallo schema ababB, si apre sulla deprecazione dell'incapacità della «lira» di celebrare Dio e prelude così alla ricerca di un'ispirazione sovrumana che permetta al poeta di superare la cecità dell'intelletto di fronte al «lume che troppo splende / [...] e nostra vista offende»:

¹¹⁰ Per un'analisi dettagliata degli schemi e dell'evoluzione formale della canzone-ode tassiana, cfr. il già citato CERRÓN PUGA 2012; sui *Salmi*, cfr. in particolare le pp. 170-174 e le tavole in appendice alle pp. 182-185.

¹¹¹ Cfr. § 3.2.2.2, pp. 308-325.

¹¹² *Dichiaratione fatta sopra la Seconda parte delle Rime della divina Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara, da Rinaldo Corso*, Bologna, Phaelli, 1543. Sul commento di Rinaldo Corso, cfr. almeno BIANCO 1998 e CINQUINI 1999.

Con quai lode, o Signore,
Canterà la mia lira
Il tuo supremo onore?
Chi questa snoda e gira
Lingua, o la voce e l'intelletto inspira?

Non può mortal pensiero,
Troppo a tant'opra ardito,
Pur adombrare il vero
Del tuo pregio infinito,
Non che voce o parlar terso e fiorito;

Non è sì angusto vaso
Di tanto ben capace:
Poter l'orto e l'ocaso
È speranza fallace
Tutto allumar con piccioletta face.

Come debil del sole
Vista i raggi affisare
Non può, così parole
Umane laudare,
Né pensier la tua gloria immaginare.

Alto divino oggetto
Non vede e non comprende
Nostro umano intelletto;
Lume che troppo splende
Gli occhi abbarbaglia, e nostra vista offende (vv. 1-25, pp. 210-211)¹¹³.

L'accecamento per il bagliore insostenibile del «sole», oltre ad essere un luogo canonico della celebrazione della donna, richiama anche l'offuscamento di Dante in alcune visioni paradisiache come accade in *Par.* XXV 118-123 e XXVI 1-2 (si ricordi in particolare il «viso spento» di *Par.* XXVI 1). La metafora solare per indicare l'oggetto lirico è presente tuttavia anche nel Salmo 84:11 nel quale si dice, seppur con valenza diversa, che «sole e scudo è il Signore Iddio». Si noti quindi il riferimento al «parlar terso e fiorito» del v. 10, con cui l'autore sembra alludere all'inadeguatezza di entrambi i paradigmi retorici della semplicità («terso») e della ricercatezza formale («fiorito»). Le risorse insufficienti del linguaggio e della facoltà immaginativa (vv. 16-20) possono essere colmate dunque solo da una rivelazione soprannaturale che «rischiari» la mente del poeta e gli consenta di scorgere e cantare la «gran gloria» dei cieli:

¹¹³ Le citazioni dei *Salmi* sono tratte dalla moderna edizione a cura di Vercingetorige Martignone (TASSO 1995b).

Ma se col tuo lucente
 Splendore apri e rischiari
 La tenebrosa mente,
 Sì ch'io vada di pari
 A quei spirti che qui ti fur già cari,

 Andrò la notte e 'l giorno
 Il tuo nome cantando
 Per queste piagge intorno,
 E l'anime chiamando
 Che dietro al senso van sviate errando.

 O fonte eterna e viva,
 Onde per molti rami
 La luce si deriva
 In quei che 'n Ciel tu chiami
 De la tua grazia, in quei ch'apprezzi et ami,

 Illumina l'oscura
 Mente ch'un velo negro
 Di mondana e vil cura
 Adombra, sì che allegro
 E sano l'occhio, ora dolente et egro,

 Veggia la tua gran gloria,
 E 'l ben che m'hai promesso;
 Et avendo vittoria
 Contra me di me stesso,
 Or moia qui, per poi viverti presso (vv. 26-50, pp. 210-211).

L'avversativa «Ma» a inizio del v. 26 funge da spartiacque tra la prima e la seconda metà del salmo, comportandosi come una sorta di «divaricatore» sintattico (MENICHETTI 1975: 11¹¹⁴) che interrompe, o scandisce, il *continuum* isostrofico con un procedimento oppositivo di ascendenza petrarchesca. La riacquistata capacità versificatoria è rispecchiata quindi da una maggiore scorrevolezza del dettato che si concreta innanzitutto nella costruzione di periodi sintattici articolati in due o più strofe sulla base di «parallelismi progressivi e inclusivi», i quali, senza complicare realmente il discorso in senso grave, permettono invece di aumentare «la sensazione di fluidità e mobilità narrativa» (BARUCCI 2003: 23, 29). Di grande efficacia risulta la dislocazione di soggetto e verbo in stanze successive con un conseguente innalzamento della tensione discorsiva: si noti come all'«io» della sesta strofa (v. 29) corrisponda la voce «Andrò» in *incipit* della settima e come il vocativo «O fonte eterna e

¹¹⁴ Menichetti osserva che gli elementi sintattici «divaricatori» sono «intesi a mettere in rilievo le singole articolazioni della struttura metrica e a sottolinearne in special modo la bipartizione»: nell'ode, naturalmente, non si rinviene più una corrispondenza fra struttura metrica e struttura sintattica come nel caso del sonetto, ma è possibile rilevare la permanenza del valore partitivo del nesso che, nel caso specifico, dà proprio origine ad una bipartizione.

viva» (v. 36) anticipi di cinque versi il predicato «Illumina» (v. 41), sempre in posizione incipitaria; infine, di forte impatto risulta l'*enjambement* cataforico «l'occhio, ora dolente et egro, // Veggia» (vv. 45-46) il quale, con un parallelismo squilibrato rispetto all'architettura complessiva delle ultime tre strofe, dona uno speciale rilievo al momento di svolta dell'intero componimento concentrando nel giro di due versi la realizzazione (in realtà solo invocata) della visione miracolosa. È interessante qui ricordare con Barucci che nelle canzoni-ode di Tasso l'*enjambement*, anche laddove rappresenta un elemento di enfasi, non è inteso come un fattore di *gravitas*, ma come un «elemento classico» che si affianca alla maggior estensione sintattica per riprodurre il procedimento analogico-costruttivo tipico della poesia greco-latina (BARUCCI 2003: 17). I richiami intertestuali di carattere biblico sono presenti soprattutto nella seconda parte del salmo. Il verbo «apri» del v. 27, riferito allo «splendore» divino che rischiarerà le tenebre della mente, riecheggia la preghiera del Salmo 51:15 «Signore, apri tu le mie labbra, / ché la mia bocca annunzi la tua lode»; allo stesso modo, l'apodosi gioiosa «Andrò la notte e 'l giorno / Il tuo nome cantando / Per queste piagge intorno» si può accostare all'esclamazione «Ti loderò tra i popoli, o Signore, / a te inneggerò in mezzo alle genti» dei Salmi 57:9 e 108:3. Infine, il sintagma «allegro / E sano l'occhio, ora dolente et egro / Veggia la tua gloria» racchiude una pluralità di rimandi che variano dall'infermità oculare dovuta al pianto («i miei occhi sono consunti nell'attesa del mio Dio», *Sl* 69:3) alla liberazione dalle lacrime («[il Signore] ha liberato [...] i miei occhi dalle lacrime», *Sl* 116:8) fino alla rivelazione dei tesori spirituali («Aprimi gli occhi, perché io veda / le meraviglie della tua legge», *Sl* 119:18) e alla guarigione dalla cecità («il Signore apre gli occhi ai ciechi», *Sl* 146:8).

Un elemento significativo riconducibile alla matrice classica della riscrittura salmodica è costituito dai numerosi riferimenti alla mitologia pagana che filtrano la lettura dell'ipotesto biblico o, più semplicemente, contribuiscono ad esprimere la devozione del poeta. Si legga, ad esempio, l'ottava strofa del *Salmo IV* (schema AbAbA), dove il peso del peccato che schiaccia lo spirito dell'orante impedendogli di levarsi al cielo (già presente, in accezione lievemente diversa, nel Salmo 66:11: «un peso opprimente ponesti ai nostri fianchi») è rappresentato attraverso il supplizio di Sisifo:

Io ho il voler, ma non pari il desio
Sono le forze frali

Senza l'aiuto tuo, mio Padre e Dio;
Ché da cure mortali
Oppresso, il lasso e frale spirto mio
Senza la grazia tua non più respira
Che sotto al grave pondo
Del duro sasso che sospinge e gira
Sempre dal sommo al fondo
Sisifo, al Cielo et a se stesso in ira (vv. 31-40, p. 195).

L'eco neotestamentaria dei vv. 31-33 che rimodula in chiave soggettiva l'ammonimento di Gesù ai discepoli in *Mt* 26:41 e *Mc* 14:38 («Vegliate e pregate, per non entrare in tentazione. Lo spirito è pronto, ma la carne è debole») è seguita dunque da una metafora profana che, in questo caso, è applicata alla condizione negativa dell'assenza di «grazia». Un altro comparante classico si trova all'inizio del *Salmo VI* (schema abaBcC) – il cui ipotesto va riconosciuto nell'inno mediolatino *Veni Sancte Spiritus*, attribuito all'arcivescovo di Canterbury Stefano di Langton – dove l'io lirico si rivolge allo Spirito Santo e lo invoca nella sua qualità di guaritore:

De l'egre, inferme menti
Vieni, o consolatore
Clemente, o de' tormenti
Nostro medico certo assai migliore
Che non fu mai Enone,
Che non fu Podalirio o Macaone (vv. 1-6, p. 197).

Le abilità mediche della ninfa Enone e dei due mitici figli di Asclepio Podalirio e Macaone non possono essere paragonate alla facoltà guaritrice del divino «consolatore»: l'accostamento implica dunque un giudizio di valore per cui le semi-divinità classiche sono subordinate al vero Dio. Diverso è invece l'impiego del mito di Clizia in conclusione del *Salmo XV* (schema AbaBB), poiché l'immagine è riferita con valenza positiva al desiderio del poeta di fissare gli occhi della mente (i «lumi del mio bel pensiero») nell'«amato Sole»:

E come Clizia ne l'amato Sole,
La cui beltà sospira
Con tacite parole,
Sempre i begli occhi desiosa gira
E da lungi il vagheggia e lo rimira,
Tal io co' lumi del mio bel pensiero
Ognora a te rivolti,

D'un cibo eterno e vero
Nudrerei l'alma, e i desir vani e stolti
Si starian sempre in cieco oblio sepolti (vv. 31-40, p. 214).

La figura del sole per indicare Dio, come si è visto, ha un antecedente anche nel Salmo 84: tuttavia, in questa sede il riferimento biblico appare del tutto secondario, quando non addirittura assente, mentre il parallelo tra l'amore classico di Clizia per Febo e la brama devota del poeta per Dio sembra corroborare il carattere amoroso della relazione spirituale. Come ultimo esempio, interessante perché riferito alla sfera lustrale delle lacrime e dell'acqua, citiamo un'invocazione del *Salmo XX* (schema aBBaA) costruita su un ingegnoso paragone tra il pianto di Alcione per il consorte Ceice sepolto in mare e il pianto dell'anima sull'io avvolto dalle onde dell'errore:

Deh, non torcer il volto
Da quest'anima afflitta e peccatrice,
Che qual nova Alcione il suo Ceice
Ne l'onde irate involto,
Me nel mar del mio error piange sepolto (vv. 11-15, p. 221).

La ripresa classica si giustifica con il duplice riferimento idrico alle lacrime e al mare, simboli di purificazione e di morte, e conferisce un'evidenza drammatica al compianto interiore grazie alla prosopopea che esplicita in una funzione propriamente lirica il ripiegamento del soggetto su sé stesso. Come nel *Salmo IV*, anche qui l'immagine mitica è inserita in un contesto dalle precise reminiscenze bibliche. Nelle due strofe precedenti, infatti, è possibile riconoscere con agio un richiamo ai Salmi 91:3 e 124:7 nell'immagine dell'uccellino liberato dalle reti del cacciatore, e un riferimento ai già ricordati versetti di *Mt* 26:41 e *Mc* 14:38 nella menzione della «fragil carne»:

Ecco, Padre e Signore,
Ch'a te ritorno pur pentito e gramo,
Come augellin da l'invescato ramo
Del cauto augellatore
Fuggito a pena, e d'ogni intrico fuore;
Ecco che 'l cor si pente
D'ogni suo fallo, e d'un continuo e largo
Fiume di duol la faccia e 'l petto spargo,
E ti purgo la mente
Quanto la fragil carne a me consente (vv. 1-10, p. 221).

Il tema dell'«augellin» insidiato dall'«invescato ramo» rivela quindi un ulteriore contatto con i vv. 7-8 di *RVF XXXIV* «l'onorata et sacra fronde, / ove tu prima, et poi fu' invescato io», i quali a loro volta dimostrano una memoria della fonte biblica.

In conclusione, è utile tornare brevemente sulla caratterizzazione amorosa del rapporto tra il fedele e Dio, in quanto essa costituisce uno dei tratti più evidenti della rielaborazione lirica e della commistione tra codici. Si leggano ad esempio le seguenti stanze tratte dal *Salmo XVII* (schema AbaBb):

Quando a l'erma palustre et ima valle
Di questa vita errante
Rivolgerò le spalle,
E seguirò, leale e fido amante,
Le tue vestigia sante,

E vedrò ne la tua serena fronte,
Nel lampeggiante viso,
Che rende ogni orizzonte
E lucido e seren sol con un riso,
Il ben del Paradiso? (vv. 31-40, p. 217)

Si noti la definizione di «leale e fido amante» che il poeta dà di sé al v. 34 e, quindi, il ritratto luminoso del volto divino che, se da un lato può richiamare lo splendore salvifico ricordato con frequenza nei *Salmi* («Dio [...] faccia splendere il suo volto su di noi», *Sl* 67:1), dall'altro è costruito su una ripresa specifica della visione di Beatrice in *Par.* XV 32-36, evidente nella citazione esatta della sequenza rimica *viso : riso : Paradiso*. L'intensità del rapimento dantesco è trasposta dalla contemplazione della creatura amata a quella del Creatore e assume la forma retorica di un'interrogativa patetica che, al culmine della tensione narrativa, rappresenta l'appagamento del desiderio di conoscere Dio, espresso nel primo verso con la figura dell'«assetata cerva» tratta dal Salmo 42:1. L'acqua del «fonte eterno e vivo» (v. 5), immagine di Dio secondo la suggestione di *Gv* 4:14 e di *Ap* 21:6, diventa nell'*inventio* dell'autore un «licore» che induce l'ebbrezza nella mente del poeta «E la riempie di un santo furore / Del tuo divino amore» (vv. 9-10): l'archetipo biblico diventa dunque il punto di partenza per un volo dell'anima di squisito sapore neoplatonico, mosso dalla follia amorosa. Talvolta, il sentimento d'amore giunge anche alla confessione aperta, come accade in *incipit* del *Salmo XV*, dove si può leggere un'*amplificatio* del Salmo 18:1 «Io ti amo, o Signore, mia forza»:

Benignissimo Padre, io t'amo, io t'amo,
Ma non quanto vorrei,
Ché di più amarti bramo,
E se potesser tanto i desir miei,
Nulla fuor che te sol cosa amerei (vv. 1-5, p. 213).

Osserviamo per completezza che l'uso del linguaggio amoroso è, naturalmente, unidirezionale: se il fedele esprime il proprio ardore nei termini dell'innamoramento, l'amore di Dio è invece effigiato con i tratti di una tenerezza paterna che trova numerosi riscontri nei *Salmi* biblici, tra cui il Salmo 27:10 («Padre e madre mi hanno abbandonato, / ma il Signore mi ha raccolto») e, soprattutto, il Salmo 103:13 («Come un padre è pietoso coi suoi figli, / il Signore è pietoso con quelli che lo temono»). Quest'affetto del Padre assume diverse sfumature: ad esempio, nel *Salmo XX* Dio accoglie il pentimento del figlio e lo corregge con gentilezza:

Perché Padre pietoso
Non manca mai d'aiuto e di consiglio
Al disubidiente ingrato figlio,
Pur che mesto e doglioso
Si penta del suo fallo, e lagrimoso
Gli chieggia umil perdono (vv. 21-26, p. 222);

mentre nel *Salmo XXIX* (abBacC), la pietà divina si esplicita in un soccorso pronto e sicuro dai pericoli del mondo:

Come padre pietoso
Che vede il caro figlio
Precipitato in qualche gran periglio
Corre presto, e bramoso
La sua destra gli porge,
E tanto fa ch'ei si rileva e sorge,
Con la di sua pietate
Virtù forte e possente
Da questo cupo pelago la mente,
Da quest'onde turbate
De' miei gravosi affanni,
M'inalza, et obliar fammi i miei danni (vv. 25-36, p. 236).

Il modello delle riscritture tassiane subirà una ripresa assai fedele, pochi anni più tardi, da parte di Bartolomeo Arnigio, il quale inserirà otto «salmi» in forma di canzone-ode all'interno delle *Sacre et penitentiali rime* che seguono la traduzione dei *Sette salmi della penitencia* nell'edizione del 1568. L'accademico bresciano sarà l'unico autore a mutuare dalle «Odi sacre» del '60 non solo l'abito metrico, ma anche la concezione generale di "salmo" come oggetto lirico autonomo, in quanto libero rifacimento svincolato dalla lettera biblica che, per sua natura, instaura programmaticamente un rapporto meno rigido con l'archetipo sacro (PIETROBON c.s. c). È significativa in tal senso la contestualizzazione di questi testi, che si distribuiscono lungo l'intero percorso delle *Rime* senza formare una sezione a parte come invece accade nell'opera di Bernardo Tasso: essi creano così una sorta di filo conduttore che, se da un lato afferma la preminenza dell'ispirazione davidica anche nella sezione più originale della raccolta, dall'altro attua la tensione teorica tra i poli di *gravitas* e *levitas* in un dialogo macrotestuale tra le versioni dei *Sette salmi* in metro di canzone della prima parte e le libere riscritture in canzoni-ode della seconda parte. Questo particolare tessuto dialettico è messo in risalto da un dettaglio redazionale che solo in apparenza risulta di poco conto: mentre gli altri componimenti non riportano titoli di sorta, le otto odi sono introdotte, in via del tutto eccezionale, dall'intestazione «salmo», che occupa la sede destinata solitamente alle rubriche di carattere metrico quali, ad esempio, «canzone» e «sonetto». L'indicazione contiene un duplice riferimento contenutistico e formale poiché, oltre ad esplicitare la materia e l'intonazione del testo, interpreta il genere della canzone-ode in chiave "sacra", secondo una delle due declinazioni individuate dallo stesso Tasso, e dà luogo così ad una non scontata sovrapposizione tra una categoria metrica e un genere lirico di recente invenzione.

Le tangenze col modello tassiano sono evidenti soprattutto nella strutturazione dei profili strofici, che in sei casi su otto ricalcano con esattezza schemi dei *Salmi* di Bernardo. Un dato generale di qualche interesse è costituito dalle proporzioni invertite tra profili esastici e pentastici, che in entrambi i casi rappresentano le uniche misure strofiche adottate dagli autori: mentre in Tasso prevalgono le stanze di cinque versi per un totale del 77% (23 salmi), nei testi di Arnigio esse ricorrono solo in due componimenti per un 25%; viceversa, gli schemi di sei versi costituiscono solo il 23% in Tasso (7 salmi), ma il 75% in Arnigio (6 salmi). Il raffronto può apparire imperfetto se si considera che, mentre i salmi tassiani sono riuniti in una sezione definita del libro lirico, quelli di Arnigio sono parte integrante di un

organismo più ampio, il quale – sia detto per inciso – si ispira nel numero complessivo di 75 rime al macrotesto del Salterio; tuttavia, non bisogna dimenticare il carattere peculiare di questi testi, che sono pensati come un percorso parzialmente autonomo benché inserito in un *iter* più articolato. Nello specifico, i due profili esastici impiegati da Arnigio sono entrambi citazioni tassiane: lo schema AbabcC del Salmo I è quello dei Salmi XXVI e XXX di Bernardo, mentre la sequenza AbBacC del Salmo VIII è ripresa dal *Salmo XXVIII*. Tra gli schemi pentastici, sono tassiani quello abBaA dei Salmi III e IV (uno dei più frequenti in Tasso, ricorrente nei quattro Salmi XI, XIV, XVIII, XXIII) e quello ababb dei Salmi V e VII (presente nei Salmi X, XIII, XXI); al contrario, risultano innovativi gli schemi AbACC del Salmo II e AbaCC del Salmo VI. Nel complesso, il poeta bresciano mantiene dunque una stretta osservanza del canone metrico delineato da Tasso, senza rinunciare però allo spazio per una personale rielaborazione del modello.

Dal punto di vista tematico, questi testi dimostrano ben pochi contatti con le riscritture di Bernardo: Arnigio ne riprende semmai alcune modalità compositive di fondo come, ad esempio, il coinvolgimento esplicito delle tre persone della Trinità nella formulazione della preghiera, reso possibile dalla libertà propria della riscrittura nei confronti della fonte biblica. Anche se con minor varietà e, necessariamente, maggior sintesi rispetto a Tasso – i cui appelli giungono ripetutamente non solo al Padre e al Figlio, ma pure allo Spirito Santo, supplicato nel già ricordato *Salmo VI* – Pio lirico si rivolge qui in forma diretta sia al «Padre» (Salmo II 40, c. 29r; Salmo VI 17, c. 39r; Salmo VII 62, c. 42r), sia a Cristo, invocato come «Signore» (Salmo V, cc. 37v-38v), mentre nomina con più fuggevolezza il «santo Spirto» (Salmo VI 19, c. 39v). La disparità con Tasso emerge quindi nell'assenza quasi completa di riferimenti al mito classico: tra le rare attestazioni, da interpretare come reminiscenze di un linguaggio lirico cristallizzato più che come una volontà di ibridazione dei modelli, ricordiamo le menzioni di «Helle» nel Salmo VI 23 (c. 40r) e della «Phenice» nel Salmo VIII 18 (c. 44r). Di altro spessore è invece la trama dei riferimenti ai *Salmi* biblici, che sostanziano con una densità variabile un'effusione lirica intonata soprattutto sulle corde del pentimento. Particolarmente ricco di riprese bibliche appare, ad esempio, il Salmo II, che si apre con una rimodulazione del Salmo 3:1-2 «Quanti sono, o Signore, i miei nemici! / Sono molti quelli che insorgono contro di me! / Quanti dicono della mia vita: / non c'è più salvezza per lui nel suo Dio!»:

D'ogn'intorno m'assalgon i nemici
 Contra me congiurati,
 Perch'io meni i miei Di tristi e 'nfelici;
 Né vien chi mi soccorra et mi conforte:
 Ma Disperation; horror di Morte,

 Havea d'intorno al cor pensier gelati,
 Che 'l lume alto et divino
 Mi contendean' et horridi peccati;
 Pur non mi volsi mai vers'Oriente
 Per riscaldar la mia gelata mente (vv. 1-10, c. 26r).

Il passo è amplificato considerevolmente ed è riscritto attraverso una reinterpretazione in chiave soggettiva del motto schernitore pronunciato dai nemici («non c'è più salvezza per lui...»), che diventa una considerazione interiore dell'orante volto a meditare sulla precarietà della propria condizione; esso è innestato quindi con un probabile riferimento al Salmo 18:4, dove è presente un analogo richiamo alla morte: «Ambasce di morte mi avevano avvinto, / mi avevano sorpreso i lacci della morte». La seconda stanza prosegue con la psicomachia tra i «pensier gelati» e gli «horridi peccati» da un lato e il «lume alto e divino» dall'altro, la cui opposizione è descritta con l'antinomia già petrarchesca di «ghiaccio» e «fuoco»; si notino, a tale proposito, le citazioni quasi esatte di *RVF* XXIII 24 «e d'intorno al mio cor pensier' gelati» al v. 6 e, ancora, di *RVF* CXXXI 4 «raccenderei ne la gelata mente» al v. 10, nonché il riferimento all'Oriente che, inteso nell'accezione metaforica di luogo «da cui emana la luce di Dio, come dall'oriente terrestre quella del sole», secondo Marco Santagata (PETRARCA 1996: 144), sembra evocare il «verace oriente» di *RVF* XXVIII 15. Nella terza strofa si incontra quindi un altro riscontro biblico, più stringente almeno per la conservazione della formula interrogativa, con il versetto «Chi mi condurrà alla città fortificata? / Chi mi guiderà fino a Edom?», che ricorre identico nei Salmi 60:9 e 108:10:

Chi mi scorge, et m'insegna 'l buon camino?
 Chi m'è dolce sostegno,
 Se da la destra via piego et declino?
 Cadendo ho conosciuto, quanto sia
 Debile; et quanto il rio pensier mi svia (vv. 11-15, c. 26v).

La cittadella di Sion è trasformata, con un passaggio dal concreto all'astratto, nel «buon camino» del cristiano (per cui si veda almeno *1 Gv* 2:6) e nella «destra via» che richiama non

solo la celebre affermazione di Cristo riportata in *Gv* 14:6 («Io sono la via, la verità e la vita»), ma anche numerose attestazioni veterotestamentarie del sintagma «via diritta» tra cui ricordiamo, per la coerenza del contesto, quella del Salmo 107:7: «Egli [il Signore] li condusse per la via diritta, / perché giungessero ad una città dove abitare». Il compianto del soggetto sulla propria debolezza sfocia quindi nell'immagine della nave assalita dai pirati (figuranti dei «nemici» del v. 1), la quale rivela ancora una volta consonanze con il lessico dei *Fragmenta* a partire dal «disarmato legno», che compare in clausola di verso anche in *RVF* CCXCII 11:

Ecco 'l mio rotto e disarmato legno
 Da colpi aspri et mortali,
 Ove non valmi oprar forza d'ingegno.
 Empij et crudi Pirati 'l capo e 'l petto
 Piagato m'hanno; onde sol morte aspetto.

Non cessan' aventarmi et foco et strali;
 Né mai con loro ho tregua,
 Onde mi sento raddoppiar' i mali:
 Non soffrir tanto stratio, eterno Dio;
 Ma moviti a pietà del dolor mio (vv. 16-25, c. 26v).

Un'altra reminiscenza petrarchesca si trova al v. 21 «Non cessan' aventarmi et foco e strali», il quale ricalca, nell'accezione figurata e nella stessa *dispositio* interna dell'endecasillabo, *RVF* LXXXVI 2 «onde Amor m'aventò già mille strali»: i verbi «aventarmi»/«s'aventò» e il nome «strali» occupano infatti le medesime sedi accentuali, collocandosi rispettivamente in posizione di 6^a e in rima. L'ipotesto biblico non è tuttora assente, in quanto il passo può essere messo in relazione con il Salmo 11:2 – l'unico in cui sono i malvagi, e non Dio, a scagliare i dardi – nel quale è scritto «Ecco, gli empj han teso l'arco, / han pronti nella corda i loro strali, / per saettare al buio i retti di cuore».

La riscrittura procede invece talvolta come una ri-creazione “a tema” che, senza perdere di vista la questione fondamentale del pentimento e della vicenda individuale del soggetto, sviluppa un argomento specifico rivolto alla lode di Dio. L'esempio più evidente è quello del Salmo VII, dedicato all'elogio della Creazione, che segue idealmente la celebrazione del Salmo 104 e ripercorre, seppur in forma non troppo rigorosa, la Settimana di *Gn* 1:1-2:3. La trama del salmo biblico costituisce dunque uno spunto compositivo di cui l'autore si appropria per condurre una propria rassegna delle opere create, a partire dalla

formazione dei cieli e della terra fino a giungere alla creazione dell'uomo. Dopo l'invocazione d'esordio in cui l'io lirico afferma di arrossire al pensiero dei «benefici» di Dio (v. 2), confrontandoli implicitamente con la propria indegnità¹¹⁵, comincia l'*enumeratio* degli oggetti creati che prende le mosse dalla fondazione degli enti primari, ovvero della sfera celeste e della divisione di luce e tenebre, per proseguire nella strofa successiva con la descrizione delle entità terrestri, sia inanimate («Campi, Valli et Monti», «herbe» e «selve», «Laghi, et Fiumi, et Fonti») sia animate («Fere»):

Tu 'l Cielo e le sue Stelle,
Et Luna et Sol creasti,
Et le remote pure Forme et belle;
Tu l'ombra separasti
Dal lume, et gli elementi ancor formasti.

Tu Campi, Valli, et Monti
D'herbe et di selve empiesti,
Spargendo intorno et Laghi, et Fiumi, et Fonti;
Varie Fere facesti,
Et tanti semi et fiori distinguesti (vv. 6-15, c. 41r).

In forma assai più concisa rispetto al dettato del Salmo biblico, l'azione di Dio è messa in rilievo dall'anafora del vocativo «Tu», qui ripetuto in *incipit* di strofa: lo stilema ricorre con alcune varianti lungo tutto il corpo del testo, congiungendo la magnificazione del Creatore con l'appello finale «Ben ch'io sia ingrato, e 'ndegno / Di te, Padre cortese» (vv. 61-62) che introduce la preghiera conclusiva di ravvedimento. Un contatto più preciso con l'archetipo salmodico va individuato nella quinta stanza in cui, presentando insieme la bellezza e l'utilità degli elementi creati, l'autore inserisce un riferimento a Dio che sazia la «fame ria» e il desiderio dell'«assetato»:

L'acque chiare et lucenti
Ministri a l'assetato,
Et a la fame ria varij alimenti (vv. 21-23, c. 41r-v).

A differenza del Salmo 104 – in cui è specificato analiticamente che «Bevono tutte le bestie dei campi, / estinguono le zebre la loro sete» (*S/* 104:11) e, ancora, che «[Tu] sazi la terra

¹¹⁵ È possibile ravvisare qui un riferimento secondario al Salmo 8:3-4: «Quando contemplo i tuoi cieli, opera delle tue mani, / la luna e le stelle che hai disposto... / Che è l'uomo da ricordarti di lui, / il figlio dell'uomo ché tu ne debba aver cura?».

del frutto delle tue opere. / Fai crescere l'erba per il bestiame, / cereali a servizio dell'uomo, / perché dalla terra tragga il suo alimento» (*Sl* 104:13-14) – Arnigio riduce la pluralità dei richiedenti a due categorie fondamentali («assetato» e «fame»), realizzando in questo modo una forma di astrazione, e compendia l'elenco dei diversi cibi nella locuzione generale «varij alimenti». Quindi, il testo prosegue con un elogio della creazione dell'uomo, la più bella tra le fatture di Dio, ai cui piedi è stata sottomessa ogni cosa creata:

Et pur ogni creata
Cosa de l'huomo a piedi
Signor (la tua mercede) hai soggiogata;
Tu 'l cor gli scorgi et vedi,
Et varie doti a tuo voler concedi.

Festi 'l suo corpo adorno
Più ch'altre creature
Dando a le membra sue sì bel contorno;
Tra tutt'altre nature
La sua creasti, perché ti figure (vv. 26-35, c. 41^o).

La memoria attiva è in questo caso quella di *Gn* 1:26:

E Dio disse: «Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza, e abbia potere sui pesci del mare e sui volatili del cielo, sugli animali domestici, su tutte le fiere della terra e sopra tutti i rettili che strisciano sulla terra»,

che il poeta arricchisce con un giudizio estetico ai vv. 31-33 e con la menzione delle «doti» intellettuali donate dal Creatore. Nell'indugiare sulle umane «virtù» e sull'«ingegno alto et profondo» (vv. 39-40), Arnigio introduce nella strofa successiva un elemento filosofico di grande interesse, raffigurando pichianamente l'uomo come un «picciolo mondo, / Ch'ogni animal in sé chiude et affrena», ovvero come un microcosmo che racchiude, quasi ne fosse lo specchio, il macrocosmo dell'Universo (MORACE 2013: 653). Dopo aver ricordato il ruolo di guida svolto dall'Eterno nell'insegnare all'uomo a fuggire le insidie e i «lacci in ogni parte tesi et sparsi» (v. 50), il poeta conclude la narrazione poetica con la visione di Dio che osserva la propria opera, secondo un'immagine ripresa da *Gn* 1:31 («Dio vide tutto ciò che aveva fatto, ed ecco, era molto buono») che anticipa e allude, senza dirne parola, al riposo del settimo giorno:

Tu dal celeste choro
Osservi ad una ad una
L'opere tutte, et ogni merto loro;
Né ti si cela alcuna
Di lor, quando la Notte e 'l Ciel s'imbruna (vv. 51-55, c. 42r).

La dimensione personale della preghiera è infine recuperata, in una risposta ad anello con i versi d'esordio, nelle due stanze finali, che suggellano l'*iter* con un ricordo della bontà divina verso l'«errante» e una richiesta di essere condotto a godere della vita eterna affini al Salmo 56:13 «Poiché hai salvato la mia vita dalla morte, / non libererai i miei piedi da caduta, / quando andrò dinanzi a Dio, / nella luce dei viventi?»:

Tu m'hai drizzato errante;
Et quand'era prostrato
Fermasti ben le debili mie piante.
Morto m'hai suscitato;
Et prometti di farmi ancor beato.

Ben ch'io sia ingrato, e 'ndegno
Di te, Padre cortese,
Deh contra me non volger lo tuo sdegno;
Ma¹¹⁶ sian mie voglie intese
Ad altra Vita, et a più belle Imprese (vv. 56-65, c. 42r).

2.2.3.2 Altre riscritture in canzone-ode: Battiferri, Gonzaga, Cattaneo, Fiamma, Badoer

La sperimentazione metrica della canzone-ode nell'ambito della poesia salmodica si estende in realtà ben oltre l'esperienza tassiana e conosce una fortuna considerevole soprattutto negli anni '60: se si eccettua la versione più tarda di Lauro Badoer (1594), l'uso della forma si iscrive nell'arco di poco più di un decennio a partire dall'edizione dei *Salmi* di Bernardo Tasso (1560) fino alla *Parafrasi poetica sopra alcuni Salmi di David Propheta* di Gabriel Fiamma (1571). L'approccio preferito dagli autori non sarà, tuttavia, quello della “ricreazione” di stampo tassiano, ma quello più tradizionale della traduzione o della parafrasi, al solito più o meno aderenti ai testi biblici. Mentre Laura Battiferri degli Ammannati (1564, 1566², 1570³), Cornelio Cattaneo (1568) e Lauro Badoer realizzano una riscrittura dei *Salmi*

¹¹⁶ Lezione a testo: «Me».

penitenziali, Bonaventura Gonzaga e Gabriel Fiamma perseguono un obiettivo diverso, mirando a compiere, attraverso alcune tappe intermedie, una versione metrica dell'intero Salterio che però, in entrambi i casi, resterà interrotta.

Emanazione del dibattito accademico sul classicismo che coinvolge in particolare gli ambienti fiorentini e veneziani, la traduzione della Battiferri si caratterizza per l'adozione di schemi tetrastici, esastici ed eptastici, giocati su due o tre rime, che rivisitano in sequenze originali il paradigma della canzone in direzione di un importante alleggerimento formale; il contatto con il metro tradizionale non è, però, smarrito del tutto, poiché ogni componimento è concluso da un congedo che riprende, in proporzioni variabili, la parte finale del profilo strofico: citiamo, ad esempio, lo schema del primo salmo aaBB (aBB) e quello del sesto salmo abBACC (AA). Si ricorderà che una simile compresenza di elementi innovativi e "conservativi" era stata notata anche in alcune canzoni della *Parafraresi poetica sopra Salmi* di Fiamma¹¹⁷: tuttavia, se l'elemento formale può risultare identico, completamente diversa è l'intenzione dimostrata dai due autori. Mentre i testi del predicatore veneziano costituiscono l'inverarsi di una "sfumatura" che attenua il confine tra schemi ascrivibili con chiarezza alle tipologie della canzone o della canzone-ode, i salmi della Battiferri si collocano con decisione, dal punto di vista programmatico, nel campo della «canzonetta», come è possibile leggere in almeno due degli *Argomenti* preposti alle traduzioni:

A queste santissime parole, nobilissima Signora, ancor'io ho voluto ricorrere, essendo in tante infermità del corpo e dell'animo involta ed a imitazione di Davit tutta dolente e mesta, rivolgendole in questa nostra lingua, di loro distendere *una lagrimosa e picciola canzonetta* [...] (*Argomento del Salmo Primo*, p. 36);

Sia dunque questa bellissima orazione norma per mostrarne in che guisa a lui doviamo porgere i nostri preghi, della quale ho tessuta *questa picciola canzone* com'ho saputo il meglio [...] (*Argomento del Salmo Terzo*, p. 57)¹¹⁸.

Il termine «canzonetta», al pari dell'aggettivo «picciola» ripetuto due volte, allude innanzitutto alla *levitas* del nuovo metro, ottenuta principalmente attraverso una riduzione della misura strofica; tuttavia, la definizione racchiude anche un riferimento alla

¹¹⁷ Cfr. § 2.2.1.2, pp. 146-147.

¹¹⁸ L'enfasi è nostra. Le citazioni sono tratte dall'edizione curata da Enrico Maria Guidi (GUIDI 2004).

destinazione musicale dei versi, scritti non solo per essere letti e meditati in sede privata, ma soprattutto per essere cantati (BATTIFERRI 2005: 7). La presenza di un residuo della formula metrica d'origine (il congedo) non andrà attribuito, dunque, ad una mancanza di "audacia" sperimentale, quanto piuttosto al gusto particolare dell'autrice o, ancora, ad una fluidità nella strutturazione della canzone-ode che si può facilmente ipotizzare per la fase iniziale di tali esperimenti formali.

Il rapporto tra riscrittura italiana e testo latino appare decisamente libero, se non rispetto al senso generale, almeno nei modi di amplificazione della *littera*: frequenti sono, infatti, perifrasi, dittologie sinonimiche e *tricola*, così come non mancano innesti originali di matrice lirica. Enrico Maria Guidi ha messo in evidenza il carattere ambiguo di tali procedimenti, i quali si prestano a veicolare interpretazioni dottrinali non allineate con il pensiero dominante, avvalendosi della copertura fornita dal codice petrarchista (GUIDI 2004: 85-90). Emblematiche sono la traduzione di «*miserecordiam*» con la serie ternaria «*bontade*»/«*grazia*»/«*pietade*» nel *Primo salmo* (vv. 15-16) – la quale insinua, invece che fugare, i dubbi sul reale intento comunicativo della poetessa – e la resa, nel *Secondo salmo*, dell'aggettivo «*tecta*», riferito a «*peccata*», con il duplice «*coperti, e cancellati*» (v. 5): la prima voce sembra richiamare da vicino la lettura luterana formulata nel commento a *Romani* 4:7-8, in cui Lutero, fondandosi sul valore primario dell'ebraico כָּסָה (*kasah*), interpreta «*tecta*» non come "cancellati", bensì come "coperti" dalla giustificazione per grazia (GUIDI 2004: 89n).

Accanto alle implicazioni dottrinali, risulta di particolare interesse considerare la sfasatura prodotta in sede traspositiva dall'utilizzo del codice lirico, inteso come linguaggio specifico di espressione dell'interiorità dell'io, per rimarcare la coincidenza e, quindi, l'appropriazione della vicenda penitenziale del Salmista da parte del soggetto moderno. I due piani paralleli della storia biblica di David e di quella "petrarchista" dell'autrice – specchio, a sua volta, dell'itinerario di pentimento di ogni lettrice dedicataria e, potenzialmente, di qualunque lettore – procedono con una sovrapposizione solo in apparenza perfetta, che mostra alcune scollature proprio nei punti di più esibito ricorso a formule e citazioni petrarchesche. Il caso più evidente è quello della parola «*errore*», le cui sei occorrenze sono distribuite nella prima metà della silloge salmodica, iniziando dal *Salmo secondo* («*l'error mio infinito*», v. 14) fino alla prima metà del *Salmo quarto* («*i miei gravi errori alti e profondi*», v. 52). Di queste, solo tre costituiscono una trasposizione – non rigorosa

ma, appunto, filtrata attraverso l'archetipo volgare – di termini latini indicanti il “peccato” e l’“iniquità”: l’«error che l'alma libra» (*Terzo salmo*, v. 17) riproduce in chiave interiorizzata la locuzione «peccatorum meorum», mentre «l'errore / in cui pur vivo ancor morto in me stesso» (*Quarto salmo*, vv. 5-6) e «i miei gravi errori» (*Quarto salmo*, v. 52) rendono rispettivamente «iniquitatem» e «iniquitates». Negli altri tre casi, ci troviamo di fronte a delle vere e proprie aggiunte che, oltre ad amplificare il testo esaltandone l'aspetto penitenziale, hanno il ruolo di far risuonare in maniera specifica la voce dell'io lirico moderno: «l'error mio infinito» del *Secondo salmo* (v. 14) esplicita l'oggetto sottinteso (anche solo a livello di concetto, se non dal punto di vista grammaticale) dal verbo «tacui» e si inserisce in un contesto più ampio che richiama antifrasticamente, nel passaggio dal verbo di dire a quello del silenzio, *RVF LXXI* 14-15 «Con queste alzato vengo a dir or cose / ch'ò portate nel cor gran tempo ascose»:

Perch'io tacqui, e nascoso
 tenni gran tempo l'error mio infinito (vv. 13-14, p. 47).

Una seconda versione amplificante si trova all'inizio del *Terzo salmo*, dove i versi

Almo rettor del cielo,
 deh, non voler nel tuo maggior disdegno
 corregger l'error mio, ch'a te non celo
 né, com'io ben conosco, esserne degno (vv. 1-4, p. 59)

riscrivono l'*incipit* latino «Domine ne in furore tuo arguas me». La resa del pronome «me» con il sintagma «l'error mio» produce una sostituzione abbastanza singolare, che circonda il bersaglio della collera divina dalla persona del penitente alla deviazione peccaminosa ed apre a un'ulteriore confessione non presupposta dal dettato biblico. Infine, un'*amplificatio* per certi aspetti anomala e, almeno in apparenza, non giustificata appieno dal contesto, è quella relativa al Salmo 37:14 «ego autem quasi surdus non audiebam et quasi mutus non aperiebam os meum». Il versetto è riscritto in due endecasillabi (*Salmo quarto*, vv. 59-60), il primo dei quali rappresenta un'innovazione rispetto alla fonte e si comporta come una cerniera tra la riscrittura del versetto precedente (vv. 55-58), imperniato sulle figure degli «iniqui e perversi» che tormentano l'anima del fedele, e quella del versetto in oggetto, dedicato al ripiegamento interiore dell'io:

Questi iniqui e perversi,
che sì mi procurar danno e tormento,
con lusinghe vanissime e diversi
inganni, m'allettaro a lor talento.
Scorte al fin le lor frodi e gl'error miei,
qual sordo e muto al lor parlar mi fei (vv. 55-60, p. 63).

Se il riferimento alle «frodi» si può dedurre dal latino «dolos», la menzione de «gl'error miei», del tutto estranea alla fonte biblica ma coerente con la lingua lirica del soggetto, si può spiegare come un inserto di sapore penitenziale che vuole richiamare l'attenzione, ancora una volta, sulla vicenda individuale dell'io, al fine di favorire una migliore immedesimazione del lettore. A tale proposito, non sarà inutile ricordare come, secondo una prassi già individuata altrove, l'autrice tenda a rappresentare con enfasi la persona del penitente e i suoi sentimenti, connotando la resa del pronome «me»/«mihi» in senso espressivo. Si leggano, in qualità di esempio, le seguenti strofe tratte dal *Terzo salmo* e corrispondenti al Salmo 38:2-4:

Perché le tue saette
porto fiss'entr'al core, in guise tali
gravar mi sento con mortali strette
e premer queste membra stanche e frali,
dalla tua man possente, che men forte
sì vivendo saria ricever morte.

Inferme in ogni parte
son queste membra e di sanità prive,
mercè dell'ira tua, né pace ha parte
nelle mie ossa, o 'l duol triegua gl'ascrive,
che s'io miro agl'error che l'alma libra,
non ho midolla in osso, o sangue in fibra.

Cresciute e sormontate
sopra me veggo, e sopra 'l capo mio,
molte nequizie e rie voglie spietate;
ch'in guisa di qual'è più grave e rio
pondo, m'aggravan l'alma oggi a te in ira,
sì che dolente a gran pena respira (vv. 7-24, p. 59).

Il coinvolgimento totale del peccatore emerge attraverso l'insistenza sul «core» (v. 8), che rende il latino «mihi», e sull'«alma oggi a te in ira, / sì che dolente a gran pena respira» (vv. 23-24), versione ampia e drammatica che trasforma il sintetico «me» in una personificazione palpitante dell'anima affannata; a completare il quadro, si aggiunge una

caratterizzazione analitica e realistica della sofferenza corporea, a sua volta riflesso del tormento interiore, la quale trova il suo massimo grado di espressione nel concreto «non ho midolla in osso, o sangue in fibra» (v. 18), quasi una dissezione anatomica.

La storia dell'erranza e del tormento non è tuttavia l'unica marca petrarchesca dotata di qualche rilievo. Ad essa si aggiungono alcune dichiarazioni metapoetiche che, per una coincidenza fortuita o, con maggior probabilità, per segnare una nuova fase nella vicenda dell'anima, si collocano nella seconda porzione della raccolta, dove l'«errore» non è più nominato esplicitamente. Il punto di svolta si trova nel *Salmo quarto*, testo centrale nel percorso di penitenza, che ospita l'ultimo lamento sui «gravi errori» e, poco dopo, l'affermazione di un avvenuto rinnovamento di «mente» e di «stile»:

I tuoi dritti sentieri
Agl'iniqui e perversi,
io insegnerò con pura mente umile,
e gl'empii al fin, da' lor costumi fieri
rimossi, a te conversi
vedrai cangiargli insieme, e lingua e stile (vv. 73-78, p. 77).

La rima *umile : stile*, ricorrente quattro volte nei *Fragmenta*, è legata a doppio filo con la *renovatio animi* indotta dal pentimento e, quindi, dalla conversione a un ideale di vita e poesia purificati dalla deviazione peccaminosa. Nell'ultima stanza della canzone alla Vergine, Petrarca supplicava, impiegando l'esortazione latina che dà il titolo proprio al Salmo 51:

miserere d'un cor contrito humile [...]
Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri (vv. 120, 126-128).

Il testo della Battiferri sembra inoltre racchiudere, per l'applicazione del “cangiato stile” al versetto 15 «docebo iniquos vias tuas et peccatores ad te revertentur», una particolare sfumatura didascalica, che suggerisce un'investitura quasi apostolica di questa lirica, pensata come una forma di comunicazione intima tra un “io” poetante (pur nella pluralità di piani coinvolti da tale figura) e un “tu” ricevente, uniti nel percorrere l'*iter* che conduce dai «costumi fieri» ai «dritti sentieri». Ancora, in mezzo a riferimenti di poetica più o meno palesi come l'esordio del *Quinto salmo*:

La mia preghiera umile, e 'l flebil suono
de' miei dolenti stridi, alto Signore,
che porge e sparge a te la bocca e 'l core,
truovino in te pietà, non che perdono (vv. 1-4, p. 85)

o i vv. 5-6 del *Sesto salmo*:

ma prego ogn'ora in lagrimoso stile,
che degni d'esaudir mia voce umile (p. 95),

che descrivono rispettivamente l'umiltà della «preghiera» e della «voce», spicca la riformulazione di *RVI* 1-2 in *explicit* del *Settimo salmo*:

tu ch'ascoltato in rime sparse hai 'l suono
de' miei sospir, perch'io tuo servo sono (vv. 80-81, p. 107).

Le due voci di Francesco e di David sono legate strettamente in questa chiusa che, nell'ultima parte, traduce alla lettera la clausola del versetto 12 «ego enim sum servus tuus». Il punto d'avvio del *liber* petrarchesco diviene così l'approdo sicuro in cui il soggetto si rivolge direttamente a Dio, consegnandogli i “sospiri” poetici e l'intera vita nel dichiararsi «suo servo».

La lingua lirica della riscrittura si rifà non solo al modello di Petrarca, ma anche, in misura non secondaria, a quello di Dante, in una duplicità di ispirazione tipica dell'ambiente fiorentino cui appartenevano, tra gli altri, Pietro Orsilago e Benedetto Varchi. Si ricorderà, ad esempio, come lo stesso Orsilago aveva calibrato in un equilibrio attento le riprese dal *Canzoniere* e dalla *Commedia* nei suoi *Salmi penitenziali*, tessendo una fitta e sottile rete di rimandi intertestuali tra le due fonti¹¹⁹. Laura Battiferri, senza raggiungere la raffinatezza di quest'ultimo, si rifà in più di un caso a luoghi dell'opera dantesca, a partire dalla visione del volto di Dio descritta nel *Secondo salmo* in riferimento al versetto 6 «pro hoc orat omnis sanctus ad te tempus inveniens»:

Onde per questo effetto
pietoso tuo, ciascun, ch'ave in te fede,
a te verrà, Signor, degno e perfetto
a tempo e loco di trovar mercede,

¹¹⁹ Cfr. § 2.1.1.3, pp. 53-58.

dov'ogni grato affetto
vedrà nel volto di chi tutto vede (vv. 37-42, p. 49).

Il triangolo visivo delineato dalla serie verbale «vedrà»/«volto»/«vede» – dove «volto» andrà inteso con il valore di “vista” – riproduce il gioco di riflessi tra le menti di Beatrice, di Dante e di Dio in *Par.* XXI 49-50: «[...] ella, che vedea il tacer mio / nel veder di colui che tutto vede». Se in questo caso l'inserito dantesco costituisce un'estesa *amplificatio* riconducibile al pronome «te», più puntuale risulta invece la riscrittura del verbo «conceptus sum» nel *Salmo quarto*, condotta sulla scia di *Inf.* VIII 77 «benedetta colei che 'n te s'incinse»:

Ecco, fin nel materno
alvo prodotto fui
innequizia empia, almo Signore, e poi,
lei che di me s'incinse, in questo inferno
mi partorì, da cui
ne trassi il vizio universal fra noi (vv. 25-30, p. 73).

La menzione dell'«inferno» al v. 28 sembra giustificare ulteriormente la citazione di un passo tratto dalla prima cantica della *Commedia*; la *iunctura* assume però una sfumatura negativa assente nelle parole di encomio che Virgilio rivolge a Dante, poiché qui essa designa l'atto da cui il soggetto ha derivato «il vizio», ovvero l'iniquità originaria comune ad ogni uomo. Un ultimo riferimento programmatico che, per la sua evidenza, si può paragonare alla ripresa dell'*incipit* dei *Fragmenta*, è quello di *Inf.* I 1-3 nel *Quinto salmo*¹²⁰, nella riscrittura del versetto 24 «ne rapias me in dimidio dierum meorum in generatione generationum anni tui»:

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 (vv. 69-72, p. 91).

La terzina dantesca è citata in forma quasi esatta ed è accresciuta dal segmento «ma rassicura / negl'anni eterni tuoi», che riscrive la seconda porzione del versetto biblico. Il dialogo con il modello volgare appare interessante anche sul piano metrico, in quanto il

¹²⁰ Una citazione analoga si trova nel *Salmo quinto* di Orsilago, che nella riscrittura del medesimo versetto riporta fedelmente l'*incipit* «Nel mezo del camin di nostra vita» (v. 71, p. 77): cfr. § 2.1.1.3, p. 57.

modulo ternario di partenza è trasformato in una strofa tetrastica di endecasillabi (ABBA) che costituisce l'imitazione più fedele dello schema tipico delle odi oraziane. Sotto il profilo semantico, la variazione più significativa rispetto alla fonte dantesca è costituita dal mutamento del verbo «mi ritrovai» in «io mi truovo», con un passaggio non trascurabile dal tempo passato remoto a quello presente: nel dettato del salmo si verifica così una coincidenza fra il tempo della narrazione e il tempo del narrato che interpreta efficacemente l'angoscia del Salmista con un innalzamento di *pathos*.

La fortunata traduzione della Battiferri, oggetto di due ristampe ad opera dello stesso editore Giunti nel corso di pochi anni, è ripubblicata anche nell'antologia giolitina di Francesco Turchi, dove compare insieme a quella del frate francescano Bonaventura Gonzaga da Reggio quale esempio di riscrittura dei *Sette salmi* in forma di canzone-ode. Come si vedrà, l'analogia metrica e lo scarso rispetto della *littera* biblica sono gli unici punti di contatto reali tra le due serie salmodiche, che differiscono profondamente l'una dall'altra per il rapporto instaurato con le fonti della tradizione lirica.

I *Sette salmi penitentiali del Re David ridotti in sette Canzoni* di Gonzaga sono editi per la prima volta come parte integrante dei *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali*, stampati a Venezia da Gabriele Giolito nel 1566. L'opera è composta da sette «ragionamenti» svolti in forma di dialogo tra due amici, il teologo Cesare e l'umanista Tullio (GONZAGA 1566: 82), i quali si ritrovano per discorrere sui sette peccati mortali durante sette giornate, dal lunedì santo alla domenica di Pasqua; l'ultimo ragionamento è ambientato nel giardino dell'abbazia padovana di Santa Giustina, come lascia intendere una battuta pronunciata da Tullio alla fine del sesto discorso¹²¹. Le traduzioni metriche sono dunque inserite in un contesto assai singolare che attualizza la trattazione devozionale ricorrendo al genere dialogico e, allo stesso tempo, garantisce l'ortodossia dell'operazione traduttoria includendo le canzoni-ode in un organismo testuale più complesso e ideologicamente orientato; inoltre, a riprova di ciò, i ragionamenti sono seguiti da una *Parafrasi* in prosa, che il frate descrive come una «tradottione mia de' sette salmi penitentiali in sette orationi» (p. 114). L'autore mostra però di non volersi arrestare qui, ma dichiara il proposito di completare la versione

¹²¹ «[...] ma accioché dispensiamo meglio il dì di dimane, io vi aspetterò in Santa Giustina, dove fattoci aprire il giardino, che sapete, che vi è così vago in dolce soggiorno finiremo il ragionamento nostro» (p. 95). Per la declinazione del *topos* dialogico del *locus amoenus* nei *Ragionamenti*, cfr. § 3.2.1.3, pp. 295-296.

del Salterio, scrivendo nell'avviso *A' lettori* di avere «in animo col tempo di sodisfar in altre maggiori cose coloro, che haveranno cavato qualche frutto da questa opera mia» (c. **ii^v). Un accenno ancora più esplicito a tale progetto è contenuto al termine del quinto ragionamento, dove i due interlocutori auspicano l'applicazione di «qualche valente cervello» all'ardua impresa:

TULL. S'alcun facesse volgari tutti i salmi di David leggiadramente n'haveria certo gran lode, e merito appresso Dio.

CES. Forse che un giorno quando che sia si troverà qualche valente cervello che lo farà: che a punto non ne manca altro per lodar Dio, che questi salmi fatti volgari da qualche valent'huomo (p. 80).

Una prima risposta, che contrariamente alle intenzioni di Gonzaga rimarrà priva di seguito, arriva due anni dopo con l'edizione dei *Salmi di David ridotti in varie canzoni con l'argomento per ciascun salmo*, stampata a Padova da Lorenzo Pasquato nel 1568. Nel rivolgersi al pubblico di lettori, l'autore ricorda «la promessa» formulata per bocca di Cesare e spiega di aver raccolto in questo volume le riscritture di ventisette salmi, tra cui anche i penitenziali, per venire incontro al desiderio di chi volesse leggerli senza l'apparato dei ragionamenti e per riunire in un unico libro tutte le proprie versioni:

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>gnor 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 (c. * 5 r-v).

Le «canzoni» già edite sono dunque inserite in un disegno autoriale assai diverso che restituisce ai testi un ruolo centrale nel determinare l'itinerario (questa volta chiaramente lirico) della raccolta: la pesante cornice paratestuale è sostituita ora da una semplice ottava introduttiva con funzione di argomento per ogni salmo e, in modo analogo a quanto accade nel libro della Battiferri, le riscritture sono seguite da una breve sezione di *Rime*

spirituali formata da undici sonetti intonati alla preghiera e alla meditazione, e da un sonetto e una canzone dedicati a papa Pio V.

Dal punto di vista metrico, le canzoni-ode sono costruite in prevalenza su schemi strofici di quattro versi a due uscite rimiche, che nella maggior parte dei casi alternano endecasillabi e settenari (aaBB; AbBA; aabB...); è presente anche un profilo di soli endecasillabi ABBA di più precisa imitazione oraziana, ricorrente in quattro salmi. Particolare risulta invece la serie A(a)B(b)C(c)C del *Salmo XCIX*, dove le rime interne moltiplicano la rete delle rispondenze. Si registrano quindi tre casi di schemi esastici costruiti su tre rime, uno dei quali è composto soltanto da endecasillabi, in una sorta di ampliamento del profilo tetrastico a rima incrociata (ABBACC). L'innovazione metrica costituisce tuttavia una patina superficiale che, pur conferendo un carattere di modernità alla versione, non corrisponde a una volontà fondamentale di reinterpretare l'ipotesto biblico secondo i modelli degli autori classici o volgari. L'intertestualità ricercata e spesso esibita da poeti come Bernardo Tasso o Laura Battiferri rimane così del tutto estranea ai testi del frate emiliano, il quale non mira ad entrare in dibattiti di poetica, ma si concentra su una prospettiva devota che lo induce a volgarizzare i *Salmi* senza ricorrere alla mediazione di specifiche fonti letterarie. Il risultato è dunque quello di una riscrittura *humilis* che, se da un lato esclude consapevolmente un dialogo articolato con gli archetipi lirici, dall'altro non riesce ad individuare una via incisiva e pregnante per riformulare in modo originale il dettato biblico. Nei Salmi penitenziali, ad esempio, si può notare una tendenza diffusa ad amplificare le componenti del pianto e delle lacrime attraverso procedimenti molto comuni e privi di autentico spessore, il cui unico scopo è quello di suscitare nel cuore del lettore un sentimento di contrizione. Si leggano i vv. 5-8 del *Salmo CI*, dove la locuzione pronominale «ad me» del versetto 3 («inclina ad me aurem tuam») è trasformata nel più preciso «al mio duro lamento», che richiama l'attenzione sulla dolorosa preghiera del penitente:

Non mi levar Signor quel tuo bel volto,
Se non mi brami spento,
Anzi, come mi vedi a te rivolto
Piega gli orecchi al mio duro lamento.

Ancora, sempre nello stesso salmo, risulta interessante la resa del versetto 6 «a voce gemitus mei adhesit os meum carni meae», in cui il nome «gemitus» è sdoppiato nei termini «grido» e «pianto», con una distinzione enfatica dell'emissione sonora del lamento e dell'effusione oculare delle lacrime:

Per lo continuo grido, e per lo pianto,
Che m'uscita da quest'occhi
Si macerò sì lasso, il fral mio manto,
Che par che l'ossa questa pelle tocchi (vv. 21-24).

Nel complesso, però, si tratta di apporti modesti che non presuppongono una riflessione approfondita sulla trasposizione del testo come fatto artistico. La priorità dell'aspetto devoto si comprende anche da alcune aggiunte di tipo ascetico che modificano la fonte biblica, come avviene nel finale del Salmo 129 «et ipse redimet Israhel ex omnibus iniquitatibus eius», arricchito da un ampio riferimento alla beatitudine ultraterrena:

Egli farà de' suoi peccati ancora
Salvo Israele, egli la morta gente
Porrà in ciel, più che mai chiara, e lucente,
Dov'ei vive felice, e ognor s'adora (vv. 29-32).

Tra gli altri salmi, un caso significativo per l'attenzione dimostrata alla struttura drammatica del dettato è quello del *Salmo CXXXVI*. La versione, composta in strofe di sei endecasillabi dallo schema ABBACC, concede ampio spazio ad un'*amplificatio* analitica che, nel tentativo di esplicitare i particolari taciuti dall'originale, sfocia talvolta in una ripetitività pletorica e poco efficace. La stanza d'esordio costituisce uno dei luoghi più felici di questo processo rappresentativo, poiché l'espressione della sofferenza del popolo è unita al tratteggio di una precisa gestualità del dolore che permette una visualizzazione immediata della scena:

De la cruda Babelle a' fiumi assisi
Dal fier dolore oppressi, oscuri, e tristi,
Laceri i cor di mille affanni misti,
Le mani al cielo, gli occhi in terra fisi
Lassi noi dicevam più d'una volta,
Dolcissima Sìon, chi ti ci ha tolta? (vv. 1-6)

Alla lacerazione interiore dei cuori corrisponde la verticalità bidirezionale delle «mani» levate «al cielo» e degli «occhi» appuntati «in terra», che in un contrasto di tipo teatrale riproduce la tensione fra la speranza e l'oppressione degli esuli. Anche la didascalia del v. 5 («Lassi noi dicevam») riveste una funzione drammatica, poiché isola e rileva la battuta del verso successivo quale somma manifestazione dell'angoscia. Il dialogo tra i diversi "attori" coinvolti nel salmo prende quindi corpo nella seconda parte grazie a un'innovazione senza precedenti di Gonzaga il quale, con l'equivalente di una nota scenica, attribuisce la celebre invocazione del versetto 5 «si oblitus fuero tui Hierusalem in oblivione sit dextera mea» direttamente a Dio:

Questo sant'atto il Dio nostro commosse
A tanta verso noi vera pietade,
Che sopra noi rivolto in gran bontade
Guardòci, e poi così le labbra mosse,
S'io mi scordo di te Sìon poss'io,
Por la mia destra in sempiterno oblio (vv. 31-36).

Dopo altre due strofe, gli Israeliti riprendono la parola per rispondere a quella che, in questa sede, è divenuta una promessa solenne di aiuto e di sostegno da parte di Dio. Il versetto 7 costituisce così una confessione di fede del popolo che si dichiara sicuro del soccorso divino:

Signor non ti si scordi unque de' figli,
De la crudele Edòm, d'Edòm crudele,
E fortunando le nostre querele,
Pongli ne' crudi, et infernali artigli,
Nel giorno a punto, che ci aiterai,
E i gemiti su 'l ciel tutti accorrai (vv. 49-54).

Un'ultima caratterizzazione drammatica ricorre quindi nella stanza successiva, dove gli ebrei ricordano, poco prima della conclusione del salmo, le imprecazioni dei nemici mentre radevano al suolo Gerusalemme:

Questi givan dicendo empi protervi
Contra Gerusalemme; A terra, a terra,
Vadano i Tempi, e le mura sotterra,
Finché miseramente ella si snervi;
Così gridavan contra l'infelice,

E n'era il sol tuo nome alta radice (vv. 55-60).

La scena della memoria si anima dunque di un'ulteriore azione tragica, racchiusa nella didascalia a cornice «Questi givan dicendo» / «Così gridavan», che conferisce uno speciale risvolto patetico alla preghiera e la carica di forza icastica nell'elencare gli oggetti della distruzione («i Tempi», «de mura»), fino a profilare il totale annientamento della città («si snervi»).

Nel medesimo anno 1568, il canonico regolare bolognese Cornelio Cattaneo pubblica presso la stamperia Gadaldini di Modena *I sette salmi penitenziali tradotti insieme con alcune sue rime spirituali*. L'opera, offerta dall'autore alla nobildonna bolognese Porzia Elefantuccia Felicina come «il primo parto, et frutto del mio debile intelletto», resterà una prova isolata. Il titolo rende subito nota la struttura bipartita della raccolta, che dimostra così un carattere di attualità rispetto alle coeve riscritture liriche dei *Salmi*: le traduzioni sono seguite, infatti, da una sezione rimica composta da 13 sonetti, una «canzone spirituale» e un capitolo ternario che svolgono alcune meditazioni sulla Croce e sulla vicenda di Cristo. Come nel caso di Gonzaga, l'interesse dell'autore è orientato quasi esclusivamente alla sfera devozionale: nei testi sono di fatto assenti riferimenti a fonti letterarie extra-bibliche (l'unica eccezione è rappresentata da poche, cristallizzate reminiscenze petrarchesche), mentre un ampio spazio è riservato ai paratesti relativi ad ogni salmo, ovvero all'argomento introduttivo in prosa, comprendente notizie storiche e spiegazioni di tipo spirituale, e alla preghiera conclusiva, scritta in forma di sonetto. Quest'ultimo dettaglio, abbastanza inconsueto poiché, di norma, le orazioni erano anch'esse in prosa, testimonia della sensibilità formale di Cattaneo, il quale rivela un gusto non irrilevante per la sperimentazione metrica negli schemi delle canzoni-ode.

Nel *Proemio*, egli dichiara di aver voluto «tradurre in picciole canzonette» i *Salmi penitenziali*, in modo tale «c'habbiano vigore, et forza, di tirar' a guisa di calamita a penitenza il misero huomo fatto prigione, dal comune nemico nostro, et rinchiuso, et serrato nelle tenebre de' peccati» (c. 10r). La definizione metrica ricorda la «lagrimosa e picciola canzonetta» di cui parla Laura Battiferri nell'argomento del *Primo salmo*; tuttavia, anche se

Cattaneo guarda chiaramente alla raccolta della poetessa urbinata come a un modello¹²², sarebbe inesatto stabilire un rapporto di derivazione diretta tra le due riscritture, non solo per il differente approccio traspositivo, ma anche per la fisionomia assai diversa dei profili strofici adottati. Nei testi di Cattaneo, gli elementi superstiti della canzone sono davvero pochi: gli schemi che si avvicinano maggiormente alla forma d'origine sono quelli del *Salmo quarto* abCabCdD, del *Salmo quinto* aBaBbCC e del *Salmo sesto* aBaBbdeEff (abCbC); essi sono strutturati come stanze di canzone “minime” che conservano idealmente la divisione in due piedi e la *combinatio*, nonché, nel secondo e nel terzo caso, il verso di *concatenatio* (il settenario a rima b); un ulteriore relitto si può considerare quindi il congedo del *Salmo sesto*. Il dato di maggiore interesse e originalità è costituito però dal verso irrelato che caratterizza, oltre a quello del *Salmo sesto*, gli schemi degli altri quattro salmi: esso compare al mezzo della serie rimica nel *Salmo sesto* (settenario d) e all'inizio della sequenza negli altri casi (settenario a), come nel *Salmo primo* (aBcbcDD) e nel *Salmo terzo* (abbcCdD); il modello formale di tale stilema va riconosciuto con tutta probabilità nel madrigale antico (BELTRAMI 2011: 318-320), che Cattaneo imiterebbe solo sotto questo aspetto e non nella struttura generale.

Come spesso accade in testi dallo specifico interesse devozionale, la qualità letteraria della riscrittura non è elevata, ma risente di una necessità di amplificazione e rimodellamento della fonte biblica in funzione dello scopo penitenziale che porta a risultati estetici di scarso rilievo. Il corpo relativamente esteso delle singole stanze, corrispondenti per lo più a un versetto in rapporto di 1:1, sembra favorire questo procedimento di riscrittura molto libero e poco attento alla conservazione della lettera. L'autore è preoccupato invece di porre in risalto la dimensione interiore dell'orante e il suo stato di peccatore contrito, come emerge con chiarezza da alcune invocazioni di *incipit*. Citiamo con valore esemplificativo l'esordio del *Primo salmo*, dove il penitente non chiede a Dio di risparmiare la sua persona (il latino «me»), ma, in modo più preciso, implora pietà per «il grave fallir mio» e «l mio error»; si noti ancora il riferimento al ritorno di Cristo e al Giudizio universale che amplifica in una prospettiva messianica il vocativo «Domine»:

Signor, alto et cortese,
Che con potenza invitta hai da venire,

¹²² Cfr. § 3.2.2.2, pp. 316-317.

A giudicare il rio
Mondo senza mentire,
Il grave fallir mio
Non castigar, come 'l mio error t'invita
Ma come vuol la tua bontà infinita (vv. 1-7, c. 12*v*).

Altrove, la definizione di «peccatore» è pronunciata espressamente, come accade all'inizio del *Terzo salmo*:

Con l'occhio di pietade
Riguarda alto Signore
Un miser peccatore;
E non voler punire
Con asprezza, et furore il mio fallire.
A te, ricorro, o Dio
A te che sempre sei benigno, et pio (vv. 1-7, c. 21*r*).

Un tratto frequente di questa riscrittura interiorizzante è costituito quindi dall'enfasi posta, talvolta in maniera drammatica, sulle componenti del cuore e dell'anima. Significativa in tal senso appare l'invettiva rivolta dal soggetto contro il proprio cuore in corrispondenza del Salmo 6:7 «laboravi in gemitu meo nare faciam tota nocte lectulum meum lacrimis meis stratum meum rigabo»; il lamento individuale del Salmista lascia così il posto ad una scena di maggiore impatto comunicativo:

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 (vv. 36-42, c. 13*r*).

Sulla stessa linea si colloca anche la riscrittura del Salmo 6:9 «recedite a me omnes qui operamini iniquitatem quia audivit Dominus vocem fletus mei», dove la lotta dell'io non è più rivolta contro uomini in carte ed ossa (gli operatori di iniquità), ma contro i pensieri malvagi, in una sorta di psicomachia condotta nell'intimo della propria coscienza:

Voi rei pensier, che sete
Prima, et rea cagion d'ogni mio male
Partitevi con scorno

Da me, con tarpate ale
Ch'ogn'hor più chiaro giorno
Spero goder, poi che son state accette
Mie lagrime al Signor, basse, e imperfette (vv. 50-56, c. 13^v).

La sostituzione della fisicità con elementi attinenti alla sfera incorporea dello spirito rientra in un processo di lettura allegorizzante che trova riscontro anche in altri salmi. Un caso evidente è quello del Salmo 31:3, in cui la concretezza delle ossa invecchiate («adrita sunt ossa mea») è trasformata nell'immagine ascetica dell'anima mutilata delle proprie ali:

Perché il mio grave fallo
Tacciuto ho sempre, ahi, che troncate l'ale
Dell'alma son, c'hor langue et nulla vale.
(Lasso) di giorno in giorno
Con l'ampio grido intorno
M'ho fatto essendo tristo, giusto, et buono
Et non chiesi perdono (vv. 15-21, c. 16^v).

Infine, un'ulteriore strategia utile a ribadire la centralità dell'io consiste nel riformulare i versetti biblici attribuiti a Dio in preghiere pronunciate dallo stesso soggetto penitente, come si può notare nella strofa relativa al Salmo 31:8 che riscrive la promessa divina «doceam te et monstrabo tibi viam per quam ambules cogitabo de te oculo meo»:

Dona o Re, e Dio del Cielo
E della terra tutta a questo fosco,
Et egro ingegno mio del tutto losco
Conoscimento vero
Del tuo voler' intero
Acciò ch'ei possa instrutto il rio fuggire,
E 'l giusto, e 'l buon seguire (vv. 64-70, c. 17^v).

Di ben altra levatura rispetto ai due casi appena esaminati è il trattamento della canzone-ode nelle parafrasi di Fiamma. Abbiamo già avuto modo di osservare in analisi precedenti la raffinatezza e la consapevolezza del predicatore veneziano nell'affrontare questioni di natura formale, in una prospettiva equilibrata che unisce a una sperimentazione metrica più o meno marcata la ricerca di una risemantizzazione sacra della parola poetica. La riformulazione del codice petrarchista nel segno della «grave leggiadria» davidica trova naturalmente un *milieu* di espressione privilegiato nei metri lirici, in particolare nella

canzone e nella canzone-ode: le due forme, legate nel loro nome al canto e interpretate all'insegna della grazia e della musicalità, si fondono nell'opera dell'autore in un filone unico per la gradazione di elementi nuovi e tradizionali nei singoli schemi, e sembrano così trapassare l'una nell'altra senza soluzione di continuità. La canzone-ode propriamente detta è d'altronde il metro prediletto da Fiamma per le riscritture dei *Salmi*, impiegato per quasi il 60% dei testi: nelle *Rime spirituali*, sette salmi su dieci sono canzoni-ode, mentre nella *Parafrasi poetica* del 1571 lo sono quattro su sei e nella *Parafrasi poetica sopra Salmi* almeno 23. La tipologia più frequente di canzone-ode è rappresentata da schemi esastici di endecasillabi e settenari articolati su tre rime (del tipo ababcC, AbbACC, abAbcC...), ma non mancano schemi pentastici a due e tre uscite rimiche che, talvolta, trovano una precisa consonanza con profili di conio tassiano: ciò accade, ad esempio, nel *Salmo IV*, la cui duplice serie AbABB (strofe 1-3) AbaBB (strofe 4-9) accosta i profili dei Salmi *XV* e *II* di Bernardo Tasso. Il caso appena citato permette inoltre di osservare un elemento significativo che testimonia della libertà e dell'autonomia dimostrate da Fiamma nei confronti dei paradigmi metrici: la variazione della formula sillabica nel corpo della canzone-ode non sarebbe ammessa, in quanto costituisce una violazione del principio classico dell'isostrofismo; tuttavia, in alcuni testi l'autore si concede questa licenza, ricorrente anche in alcune canzoni, come margine ulteriore di sperimentazione. Emblematico è il profilo del *Salmo XXXIX* che ospita otto variazioni nell'arco di dieci strofe, ottenute mutando non solo la misura dei versi, ma anche l'ordine e la quantità delle rime (cinque nelle strofe 1, 2 e 8, quattro nelle altre): abbAaCdDeE (x2) abbAbcdDcC abbAaCdDcC abbAacdDcC abbAaCdDCC abbAaCDDCC abbBaDeCDD abbAaCdDCC (x2). Un profilo singolare è infine quello del *Salmo CXXXII*, nelle *Rime spirituali*, costruito su moduli ternari secondo la serie AbA CaC DcD EdE FeF GfG che richiama, per la presenza del settenario centrale, una variante della terza rima in uso tra i poeti bucolici quattro-cinquecenteschi (BELTRAMI 2011: 311-312). La rigida delimitazione dei confini strofici, determinata dai due endecasillabi in rima a inizio e fine del terzetto, è contrastata dal movimento interstrofico creato dalla rima tra il settenario interno e la coppia di endecasillabi della strofa antecedente; rispetto al profilo della terza rima, dove la propulsione è diretta in avanti grazie alla spinta dell'endecasillabo centrale che si proietta sui due endecasillabi liminari della terzina successiva, il moto assume qui una direzione inversa, poiché il settenario produce una sorta di legame retroattivo con il terzetto che lo

precede. Lo schema non ha carattere circolare, perciò il primo settenario b rimane irrelato. La lettura del testo mostra quindi come la struttura metrica sia di fatto rispettata anche dalla tessitura sintattica. Le unità strofiche costituiscono nuclei sostanzialmente autonomi, collegati da nessi comparativi in *incipit* di stanza che congiungono a due a due i terzetti centrali del componimento («Qual»/«'Tab»; «Come»/«Così»). Questa scansione riflette in parte la divisione dei versetti biblici: il primo versetto corrisponde infatti alla prima stanza, il secondo alle due successive e il terzo alle tre che compongono la metà conclusiva del salmo:

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'erbe, e di piante orna la fronte
 Il rugiadoso humore
 D'Ernone al colle, e di Sion al monte:

Così d'ogni virtù lo spirito 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 (p. 491-492).

La resa amplificata della fonte è giustificata dall'autore stesso nell'autocommento con l'esigenza di chiarire un dettato biblico troppo sintetico e, in quanto tale, di difficile comprensione per il lettore:

Questo salmo è scritto con tanta brevità di parole, che per farlo chiaro l'autore s'allarga alquanto; et applica le comparationi dell'unguento d'Arone, e della rugiada in un modo, che si lascia intendere: e fa più tosto l'ufficio di parafraste, che di semplice traduttore (pp. 491-492).

Il carattere esegetico della parafrasi affiora ad esempio nell'aggiunta esplicativa dei vv. 14-15 riguardo alla «carità» («ch'è fonte...») e nell'andamento logico-comparativo impresso dai

nessi avverbiali che scandiscono i paragoni. D'altronde, la necessità di "aprire" il testo diventa anche un'opportunità per inserire alcuni elementi di tipo lirico: è il caso del «gentil nodo santo» che descrive il nobile legame dei fratelli, ma anche del richiamo alle «herbe» e «piante» che cingono la sommità dei monti e della «pace» che imprime una nota solenne alla conclusione del salmo.

Di sicuro interesse, anche se più modesta nell'estensione e nelle pretese, risulta la riscrittura del rimatore veneziano Lauro Badoer, vescovo di Alba e nipote dello stesso Fiamma (UBALDINI 2012: 26). Secondo le notizie di Mazzuchelli (MAZZUCHELLI 1758: 34), *I sette salmi penitentiali ridotti in rime italiane*, pervenutici nella sola edizione mantovana di Tommaso Ruffinelli del 1594, sarebbero stati pubblicati per la prima volta presso il medesimo stampatore nel 1591; l'erudito bresciano informa inoltre dell'esistenza di una copia manoscritta dell'opera, posseduta già alcuni anni prima della stampa dall'arciprete Girolamo Baruffaldi¹²³.

Il breve *corpus* salmodico di Badoer presenta una campionatura di schemi di canzone-ode alquanto variegata, che accanto a profili tetrastici di endecasillabi e settenari a due uscite rimiche ospita uno schema ternario ABb (salmo quarto) e uno schema esastico su tre rime aBaBcC (salmo settimo). In più di un caso, questi profili dimostrano una *levitas* e una musicalità vicine a quelle dell'ode-canzonetta. L'esempio più evidente è quello del *Primo salmo*, composto in strofe tetrastiche di soli settenari dal profilo aabb: il ritmo scorrevole è garantito da una sintassi semplice, in cui prevalgono frasi corte e generalmente prive di subordinate; dalla scelta di vocaboli brevi, spesso tronchi; e dalla preponderanza di rime vocaliche. Proponiamo di seguito le strofe iniziali, corrispondenti ai versetti 1-4:

Nel tuo maggior furore
Non m'accusar Signore;
Né sia da te ripreso
Quando sei d'ira acceso.

Il mio mal periglio
Mi ti renda pietoso.
Sana Signor quest'ossa;
Ch'altrui non v'è, che possa.

¹²³ Scrive Mazzuchelli: «Un testo a penna di quest'opera esisteva già anni in Ferrara presso all'Arciprete Girolamo Baruffaldi. Sono sette canzoni, e in fronte il Badoaro vi si chiama l'Agitato» (MAZZUCHELLI 1758: 34).

L'anima anch'ella giace;
Né sa ritrovar pace
D'ogni riposo in bando.
Ma tu Signor fin quando?

Deh homai Signor ti piega
A chi ti chiama e prega
Torni quest'alma in vita
La tua pietà infinita (vv. 1-16, p. 1).

Il carattere asciutto del dettato, necessario per ottenere la giusta incisività e per esaltare la componente ritmica, si accompagna ad un rispetto abbastanza elevato della fonte biblica, che consegue non tanto da preoccupazioni dottrinali, quanto da ragioni di stile. Nel passo in esame, le amplificazioni sono ridotte a pochi inserti che non alterano il corso della riscrittura, come la glossa esplicativa del v. 8 («Ch'altrui non v'è, che possa») o la resa enfatica di «turbata est valde» ai vv. 9-11; altri segmenti sono invece tradotti quasi alla lettera, come l'interrogativa «Domine usquequo» al v. 12; la struttura complessiva del testo di partenza è infine conservata.

Le deviazioni più significative dal tracciato originario si verificano invece nel *Settimo salmo*, il cui schema aBaBcC è il più esteso della raccolta. La diversa ampiezza dello spazio strofico influisce anche sulla modalità traspositiva, che appare più diluita ed incline a procedimenti di *amplificatio* retorica quali dittologie e parallelismi, come si può osservare nella strofa d'esordio:

Fra tanti aspri martiri
Ascolta eterno Re chi grida, e chiama.
Da quei superni giri
Porgi gli orecchi a chi ti prega, e, brama;
E poi che sol verace, e, giusto sei,
Come hai promesso, anch'essaudir mi dei (vv. 1-6, p. 20).

Si noti in particolare l'insistenza degli ultimi due versi sulla immutabilità della giustizia divina, affermata dal latino con la sintetica locuzione «in iustitia tua» ed invocata qui ai vv. 5-6 con un grido accalorato – soprattutto nel richiamo «come hai promesso» – dall'indubbia valenza patetica. Il salmo in oggetto risulta interessante anche per la ricorrenza di alcuni precisi echi petrarcheschi, come nella strofa relativa al versetto 3:

Vedi che crudel guerra

Fanno a quest'alma i miei nemici intorno:
Come di porla a terra
Vittoriosi ancor sperano un giorno:
E già ben ponno dir con fronte audace:
Che per lor la mia vita in terra giace (vv. 13-18, p. 20).

Il primo settenario costituisce, secondo una modalità citazionale frequente in questi salmi, una ripresa abbreviata di *R/F* CXXVIII 10-11 «Vedi, Signor cortese, / di che lievi cagion' che crudel guerra», giustificata dal contesto bellico in cui l'io lirico si oppone ai propri nemici. Proprio la guerra sembra essere un campo semantico congeniale a Badoer, che non perde occasione per enfatizzarlo. Un esempio tra i più suggestivi è la resa dei primi due versetti del *Salmo terzo* (schema ABaB), dove l'autore estende alla strofa di *incipit* l'immagine delle frecce confitte nell'anima del peccatore («quia sagittae tuae infixae sunt mihi») e rappresenta già in apertura la mano di Dio «armata» di collera, anticipando così il termine «manus» del versetto 3:

Quando di sdegno, e, di furor armata
L'alta tua destra a la vendetta aspira
Signor quest'alma ingrata
Non far che provi il tuo furore, e l'ira.

Perché gli strali tuoi ministri fieri
De la vendetta tua m'han giunto, e, ancora
Mi stan nel petto interi;
Né però cessi di colpirmi ogni hora (vv. 1-8, p. 6).

In conclusione, non sarà vano ricordare la cifra più esplicita del versificatore moderno che, nel *Salmo quinto* (schema aabB), trasforma il versetto 13 «tu autem Domine in aeternum permanes memoriale tuum in generatione et generatione» in un'affermazione metapoetica (vv. 73-76):

Quando non più severo;
Ma Padre dolce, e vero
A le lagrime altrui
Volentier piegherai gli orecchi tui.

Sarà con stile, et arte
Tutto descritto in carte
A figli, e, descendenti:
Perché le lodi tue sian lor presenti (vv. 69-76, pp. 15-16).

Lo «stile» e l'«arte», con cui il poeta si propone di registrare per l'eternità le meravigliose opere di Dio, trovano la loro origine nel pianto, nelle «lagrime» del popolo pentito che precedono la riconciliazione con il «Padre» e costituiscono così il fondamento di un esercizio lirico rinnovato, inteso come scrittura imperitura di lode.

2.2.3.3 La canzone-ode nei *Salmi* di Benedetto Varchi

Un episodio del tutto singolare nel panorama delle riscritture salmodiche cinquecentesche è rappresentato, come si è già avuto modo di ricordare, dai *Salmi* di Benedetto Varchi. L'originalità e la varietà della sperimentazione formale messa in atto dal poeta fiorentino si estrinseca nella creazione di schemi forgiati a partire dall'interazione di una pluralità di modelli, tra cui spiccano la terza rima, l'endecasillabo sciolto e la canzone-ode. Se la terzina dantesca si può considerare l'ideale punto di partenza per la codificazione di nuovi profili a scansione strofica ternaria e lo sciolto esercita la sua influenza nello scardinamento del principio di isostrofismo, la canzone-ode costituisce la forma di approdo di più del 60% dei testi. La tipologia di canzone-ode più comune nella raccolta varchiana è costituita da strofe ternarie a due uscite rimiche, composte da soli endecasillabi o da endecasillabi e settenari. Per il primo tipo, citiamo gli schemi ABB e ABA, il secondo dei quali conserva la strofa base della terza rima, ma la considera come una cellula isolata, abolendo il legame della "catena". Per la seconda tipologia, la campionatura è decisamente più ampia: l'alternanza di due misure versali permette una variazione maggiore dei profili, tra cui riportiamo, in qualità di esempio, gli schemi aBb, AbB, aBA, AbA. Esistono quindi alcuni casi particolari di schemi costruiti su strofe abbinata: si tratta del *Salmo CXLII*, dal profilo endecasillabico ABA CDD; del *Salmo XLIII*, dal profilo AbB CDD, e del *Salmo CXVII*, composto da due strofe rimate secondo lo schema aBA CDD. Tra i profili regolari si contano ancora due casi di strofe tetrastiche (il *Salmo XIII* a schema aAbB e il *Salmo CL* a schema aabB) e un caso di distici di endecasillabi a rima baciata (il *Salmo XIV*). Alcuni schemi dimostrano una maggiore fluidità, avvicinando al loro interno strofe che mantengono immutata la formula sillabica, ma che si distinguono tra loro per un diverso

profilo rimico: si pensi, ad esempio, al *Salmo XXI*, che alterna strofe di tipo ABA a strofe di tipo ABB, e al *Salmo CXLVIII*, dove si trovano strofe di tipo aBB e aBA.

È interessante richiamare in questa sede un primo esperimento di versione in canzone-ode, risalente a una fase aurorale di composizione dei *Salmi*. La carta 141 delle Filze Rinuccini 15 riporta tre strofe di mano del copista che traducono il Salmo 1 secondo lo schema aBCaBCdD: il profilo rivela una chiara connessione con la stanza di canzone, della quale sono riprese, a livello ideale, la partizione in due piedi ternari (aBC aBC) e la *combinatio* (dD). La versione appare molto distante da quelle incluse nella raccolta non solo per la minor varietà dei modelli formali considerati, ma anche per il diverso approccio traspositivo al testo biblico, che è reso con una aderenza di gran lunga minore rispetto agli altri testi:

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 nitide 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,
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.

I sei versetti del salmo non trovano una disposizione uniforme nelle singole strofe, ma sono distribuiti in modo disomogeneo: il versetto 1 corrisponde alla prima stanza, mentre i versetti 2 e 3 sono riscritti nella seconda strofa e gli ultimi tre in quella finale. Questa asimmetria dispositiva sarà abbandonata nelle altre versioni del *corpus*, che dimostrano una

ricerca di corrispondenza precisa, benché non assoluta, tra lo spazio strofico (di norma, la strofa ternaria) e il singolo versetto. Dal punto di vista della resa, si notino in particolare, nella prima stanza, l'ampia perifrasi ai vv. 1-3, che amplifica con una serie di parallelismi l'*incipit* «Beatus vir»; l'inserito concessivo introdotto da «e quando pure» ai vv. 5-6, che amplia il sintagma «in consilio impiorum»; e la trasposizione libera delle locuzioni «in via peccatorum», «in cathedra derisorum» ai vv. 7-8, trasformate rispettivamente nelle perifrasi «Né con fatti [...] / offende», «o [con] parole / [...] spregia», riferite alla persona del giusto. Anche laddove sembra prevalere un criterio di sintesi, la distanza dalla fonte resta comunque sensibile: ad esempio, nei due versi di chiusura che traducono il versetto 6, non si fa cenno al «cammino» dei giusti e alla «strada» degli empi, mentre si conferisce rilievo alla figura di Dio giudice che «ben conosce» i primi e «spegne» con fermezza i secondi.

Una lettura della seconda versione permette dunque di porre in luce le differenze tra la prima ricreazione del testo, meno rigorosa, e quella che potremmo definire una traduzione lirica la quale, senza giungere ad un letteralismo esasperato, rispetta accuratamente la traccia originaria. Le prime due strofe riproducono con una fedeltà quasi assoluta i versetti 1-2, cui aderiscono perfino nelle scelte lessicali:

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 (vv. 1-6).

Il «consiglio / Degl'empij», la «via de' Peccatori» e l'atto di sedere «tra i Beffatori» ricalcano puntualmente il dettato latino: è evidente così il mutamento di prospettiva da parte del poeta che ingaggia una gara più ravvicinata con il testo, rivalutando come fatto artistico la congruenza con la *littera* e riconoscendo in questo nuovo obiettivo la qualità e la finezza della trasposizione lirica. Un significativo elemento di novità compare quindi nella quarta strofa che, insieme alla terza, traspone il versetto 3. L'albero sempreverde (il «degno») piantato lungo il corso d'acqua, immagine dell'uomo giusto, è paragonato da Varchi a due arbusti emblemi della poesia: il «mirto» e il «lauro»; la pianta biblica è caricata così di un chiaro valore programmatico, divenendo – nel componimento di apertura della raccolta – l'icona di questa poesia salmodica:

3. E' sarà, come legno, il qual piantato
Vicino all'acque d'un Ruscel corrente,
Darà suo frutto al suo tempo alla Gente.

4. E le foglie di lui, qual mirto, o lauro,
Né per sol, né per ghiaccio unqua cadranno,
E tutte l'opre sue buon fine havranno (vv. 7-12).

Si noti, inoltre, che il «lauro», già attribuito di Laura, sembra conservare il suo valore di *senhal* in riferimento al dedicatario della raccolta Lorenzo Lenzi. Altre amplificazioni di minor rilevanza compaiono nelle strofe successive. Nella quinta stanza, relativa al versetto 4, si verifica una ripresa antifrastica del «frutto» prodotto dall'albero attraverso il sintagma «senza fiori e frutti» (v. 14), che connota ulteriormente la sterilità degli empi:

5. Non così gl'empij, no, ma quasi polve,
Spinta dal vento, senza fiori, o frutti,
Se n'andran sempre, e fien dispersi tutti (vv. 13-15).

Nelle strofe successive, relative agli ultimi due versetti, l'aggiunta più significativa consiste nella locuzione «gran giorno», con cui l'autore interpreta in senso più restrittivo il termine «giudizio», alludendo al giorno del Giudizio universale:

6. Onde non fia, ch'al gran giorno in giudizio
Risurgan gl'empij, e i Peccatori ingiusti
Lunge al concilio habiteran de' Giusti.

7. Perché conosce il Signor nostro, et ama
La via de' Giusti; e per voler divino
Di tutti gl'empij perirà 'l cammino (vv. 16-21).

Si osservi, infine, la resa quasi letterale della conclusione, dove i nessi «viam iustorum» e «iter impiorum» e il verbo «peribit» sono riprodotti con esattezza.

Talvolta, la libertà del poeta emerge con maggior evidenza, senza prescindere tuttavia da un generale rispetto del tracciato originario. È il caso, ad esempio, del Salmo 150, alla cui trasposizione l'autore premette, in una sorta di antifona, un distico di settenari che riscrive l'«Alleluia» di *incipit*:

Chi è di puro core
Canti e lodi il Signore.

1. Nella sua santitate
Il pio Signor lodate:
Lodate il pio Signore
Nel fermamento del suo gran valore.
2. Lodate l'alte sue forze
Ogniun di voi si sforze:
Lodate lui secondo
Il mar di sua virtù, ch'è senza fondo.
3. Lodate lui con tuono
Di tromba: lui con suono
Di monocordo; e ancora
Il lodate con cetra alta, e sonora.
4. Lodatel col liuto,
Coll'Arpe, e coll'arguto
Cornetto, e 'n corde, e 'n tasti,
Ma più col cor divoto, e 'n pensier casti.
5. Ne' ben sonanti
Ciembali Lodatelo, e ne' Cembali
Della giubilazione:
Ciò c'ha vita, il Signor hor canti, hor suoni.

La versione si dimostra nel complesso letterale fino alla terza strofa, se si eccettuano l'inserimento della metafora marina al v. 8 e alcune lievi variazioni nella *dispositio*: gli elementi del testo di partenza sono infatti riportati fedelmente e anche la successione degli strumenti al versetto 3 («tromba», «arpa», e «cetra») è conservata. Al contrario, nella quarta stanza che traspone il versetto 4, la serie di «timpano», «danza», «corde» e «flauti» risulta in parte modificata: la coralità della lode universale è resa, secondo l'interpretazione lirica di Varchi, con un complesso esclusivamente strumentale a cui è estranea l'espressione corporea della danza; inoltre, l'autore specifica i nomi degli strumenti a corda («liuto», «arpa»), sostituisce il riferimento ai timpani con quello agli strumenti a tastiera («tasti») e riscrive il termine «flauti» con la locuzione «arguto / Cornetto», che sembra riferirsi a tutti gli effetti al corno dello *šofar*. Un'altra modifica significativa, che comporta un'aggiunta di tipo contenutistico, si incontra al v. 16, dove Varchi amplifica il testo biblico suggerendo che la vera lode non proviene dalla sola celebrazione musicale, ma soprattutto da un atteggiamento interiore di devozione e purezza. L'ultima strofa rivela, infine, un andamento più rispettoso della fonte: l'unica innovazione, coerente con l'atmosfera musicale del salmo, consiste nella sostituzione del verbo finale di lode con la dittologia «hor canti, hor suoni»,

che riassume in *explicit* la polifonia del concerto e si rivolge implicitamente al lettore perché si unisca “ora” («hor») alla preghiera di questo coro.

2.2.4 Il sonetto: i casi di Fiamma, Pascali, Grillo e Francesco Bembo

La fortuna del sonetto nelle versificazioni di *Salmi* cinquecentesche non è comparabile a quella di altri metri lirici, ma risulta circoscritta alla seconda metà del secolo e limitata alle opere di quattro autori. In particolare, Gabriel Fiamma e Giulio Cesare Pascali inseriscono la forma all'interno dei loro salteri-canzonieri – la *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro Primo* (post 1562) e i *Sacri Salmi di Davide* (1592) – al fine di arricchire e completare il repertorio metrico delle raccolte: mentre Pascali non accenna in modo aperto alla questione, pur dimostrando nella prassi di volersi cimentare con la pluralità delle forme italiane, Fiamma dichiara esplicitamente il suo intento nel commento al *Salmo XXXVIII*, dove scrive di voler «dare a gli Italiani in un libro sacro l'esempio di quante maniere di versi si possano fare in questa lingua» (p. 212). Del tutto diversa è invece l'operazione condotta da Angelo Grillo nelle *Lagime del penitente ad imitazione de' sette salmi penitenziali di Davide*, stampate per la prima volta in edizione completa, ma non autorizzata, a Bergamo da Comin Ventura nel 1593 e pubblicate quindi con il consenso dell'autore a Napoli presso Nicola Antonio Stigliola nel 1594 (FERRETTI c.s.): nella versione del monaco cassinese, il sonetto è l'unità di riscrittura di ogni singolo versetto o, talvolta, di parti di esso, con l'eccezione del Salmo 51, in cui al segmento latino corrispondono non uno, ma due sonetti paralleli. Più allineato alla tradizione cinquecentesca è infine il caso del patrizio veneziano e podestà di Rovigo Francesco Bembo, autore di *Sette sonetti penitenziali* (Mantova, Francesco Osanna, 1596)¹²⁴ composti come un ciclo di preghiere *contra vitia* che propone una versione agile, quasi miniaturistica, del canone agostiniano.

In una silloge dove i generi prevalenti sono la canzone e la canzone-ode, Fiamma inserisce come episodio eccezionale una corona di «tre sonetti fratelli» (così definiti per via

¹²⁴ Oltre all'edizione mantovana, come segnala Gigliola Fragnito, Jacopo-Maria Paitoni ricorda nella *Biblioteca degli autori antichi, greci e latini volgarizzati* (Venezia, Gaspare Storti, 1774, p. 233) l'edizione pubblicata a Venezia da Niccolò Moretti nello stesso anno (FRAGNITO 2005: 210n).

delle rime identiche) che parafrasa il Salmo 39. Nelle *Annotationi*, egli cita il modello della triade petrarchesca di *RVF* XLI-XLII-XLIII e ricorda gli esempi contemporanei di Domenico Venier ed Annibal Caro, senza tralasciare un riferimento alla propria corona di sonetti nelle *Rime spirituali* e alla relativa nota esegetica:

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:

“Quando dal proprio sito si remove.

Come quelli, c'hanno fatto il Clarissimo Domenico Veniero, e 'l Cavalier Caro, e l'Auttoe della Parafrasi nelle sue Rime spirituali: nel cui Commento si ragiona dell'artificio di questi sonetti (p. 212).

I sonetti delle *Rime spirituali* qui menzionati sono i numeri XXXVIII-XXIX-XXX (schema ABBAABBA CDCDCD), che compongono un ciclo dedicato al peccato mortale; dall'autocommento si apprende che l'autore si è rifatto a Caro per la scelta di riproporre le medesime rime nei diversi testi (la «trasposizione delle cadenze»), invece di invertire, da un sonetto all'altro, le rime C e D dei terzetti, come accade nella già ricordata corona di Petrarca. Nel salmo, Fiamma adotta la stessa procedura, optando per un profilo del tipo ABBAABBA CDECDE; una piccola irregolarità contraddistingue la penultima rima del terzo sonetto, che nel rimante «m'offendi» modifica leggermente la normale uscita in *-ende*: la licenza, non certo frutto di una distrazione, si può considerare probabilmente un segno dell'effettiva difficoltà di far collimare il testo della parafrasi con un profilo rimico così rigido. L'«obbligo» delle rime avvicina infatti questo esercizio a quello delle versioni in sestine liriche, nella quali tuttavia si raggiunge il massimo grado di *asperitas* a causa del vincolo ancora più stringente delle parole-rima. Il carattere arduo dell'«impresa» è ricordato ancora nel commento, dove l'autore attribuisce il suo successo all'aiuto divino ed estende quindi lo sguardo all'intera parafrasi del «libro sacro», spiegando di aver voluto rappresentare in modo esemplare la molteplicità delle «rime» italiane:

Ma, lo scrivere i pensieri de gli altri con questo obbligo, è stata impresa fatta più co 'l favor di Dio, che con la forza dell'ingegno di chi così ha scritto, se bene egli vi ha posto ogni studio, ogni fatica, sì per dilettere i lettori con la varietà delle rime, sì 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 (p. 212).

Un appunto polemico riguarda infine la metrica barbara di Tolomei, già stigmatizzata all'interno di una disquisizione più puntuale sulla misura delle sillabe italiane nel commento al *Salmo XXXIV*¹²⁵: il rigetto è tanto più forte in quanto è ribadito in una dichiarazione di poetica generale che oppone in via programmatica la ripresa delle numerose «maniere di versi» della tradizione italiana alla «sola [...] maniera» introdotta dal letterato senese.

L'abilità traduttoria di Fiamma consente all'autore di non discostarsi eccessivamente dal dettato di partenza, ricreando il testo latino con una libertà di forma che, come di consueto, non tradisce il significato originario, ma lo rielabora all'insegna della leggiadria e del *pathos*. Si legga il primo sonetto, corrispondente ai versetti 1-4 del salmo:

Io, che di tacer sempre havea pensato,
E co 'l silentio sì la lingua armarmi,
Che non potesse alcuna offesa farmi,
Mentre il fiero nimico havevo al lato,

A dolci, a santi accenti essiglio ho dato,
Onde potesse dal mal dir guardarmi,
Ma cresce il duol, e viene ardito a darmi
Più grave assalto, che non era usato.

Il chiuso foco raddoppiarsi io sento,
E 'l coperto martir via più m'incende,
Onde in tal note al fin la lingua ho sciolta.

Signor, havrà mai fine il mio tormento?
Fa, ch'io sappia il mio fin, quanto si stende,
E quando l'alma a sì gran duol fia tolta (pp. 209-210).

I quartetti si sviluppano su una metafora bellica che, dapprima, enfatizza il confronto tra l'io lirico e l'«empio», con i riferimenti all'arma del silenzio (v. 2) e alla crudeltà del «nimico» (v. 4), e, quindi, interiorizza la battaglia, attribuendo al sentimento del dolore il «grave assalto» che destabilizza il soggetto anche nella sua dimensione intima. L'innovazione è accompagnata da un tessuto linguistico comunque impregnato di grazia, come emerge dalla perifrasi «A dolci, a santi accenti essiglio ho dato», che riecheggia antifrasticamente «il suon de' primi dolci accenti suoi» di *R/F V 4*: l'accostamento dei due aggettivi «dolci» e «santi» sembra inverare in modo esemplare, almeno a livello di lessico, la riformulazione sacra della

¹²⁵ Cfr. § 2.1.1.3, pp. 60-61.

lingua petrarchesca secondo la «grave leggiadria» davidica. Quindi, i terzetti dimostrano una fedeltà sostanziale all'ipotesto, pur rivelando alcune peculiarità: i vv. 9-11 amplificano espressivamente l'immagine del fuoco, dipingendo in un efficace parallelismo il rapido aumento della sofferenza dell'anima («Il chiuso foco») con il verbo «raddoppiarsi» e l'incendio provocato dal «coperto martir» al verso seguente; infine, il v. 12 introduce un'interrogativa patetica non presente al versetto 4, presentandosi come l'acme dell'angoscia, e il v. 14 interpreta il compimento della vita (la «misura» dei giorni) come il momento di liberazione dal «gran duol».

L'incidenza della forma è di poco più elevata nel Salterio di Pascali, che comprende un totale di sei sonetti corrispondenti ai Salmi 93, 100, 109, 128, 131, 133: tra questi, il 109 è un sonetto caudato, o per meglio dire una sonettessa, considerato il numero elevato di code (29) posposte al corpo del sonetto. Com'è facile immaginare, l'autore si avvale del metro per trasporre testi di misura relativamente breve; il rapporto tra le parti del sonetto e i versetti biblici è variabile, tanto che non si verifica quasi mai una corrispondenza esatta tra di essi. Proponiamo di seguito il *Salmo XCIII*, definito nell'argomento che lo introduce «tanto grave et leggiadrissimo quanto egli brieve» (p. 254):

Del più chiaro splendor GIOVA adornato,	1
Et pien d'alto valor, possente regna:	
Che 'l mondo ha fermo, ond'a perir non vegna;	
Et come eterno egli è, stabil fondato	2
Ha il Solio suo: né men punto lodato	
È nei sonanti altieri fiumi; et degna	3
Gloria riceve, se 'l gran mar si sdegna,	
Et gonfia, et spuma, et si dimostra irato.	
Perch'ei di <di> lui via più terribil molto	4
Le crucciate acque sgrida, et frena l'onde,	
Quando più fiere son, forte et superno.	
Così fia, GIOVA, ch'ognihor le profonde	5
Tue parole sian fide, e 'l sacro accolto	
Ne la tua stanza honor, dimori eterno (pp. 254-255) ¹²⁶ .	

Lo schema ABBAABBA CDECDE è comune anche agli altri salmi, eccezion fatta per il 131, che nella seconda parte presenta la variante CDEDCE, e per il 109, di cui tratteremo a

¹²⁶ I numeri a margine indicano, com'è noto, il versetto biblico corrispondente (cfr. § 2.2.1.2, p. 155).

breve. I versetti sono distribuiti con uniformità all'interno del sonetto, come si può comprendere, già ad un rapido colpo d'occhio, dai riferimenti numerici a margine. La versione rivela alcuni tratti innovativi di rilievo rispetto all'ebraico. Oltre alla mancata riproduzione dell'anafora del Nome divino al versetto 1 («Il Signore regna [...] / Il Signore si ammanta [...]»), colpisce l'anticipazione dell'elemento marino dal versetto 4 al versetto 3, che diventa l'occasione per una elaborata reinterpretazione del passo: la triplice anafora della *iunctura* «Levano i fiumi» è sostituita da un doppio richiamo ai «sonanti altieri fiumi» e al «gran mar [...] irato», mentre l'andamento ternario ricompare nel *tricolon* verbale «si sdegna»/«gonfia»/«spuma», che descrive con vigore amplificato il «fragore» proprio, in originale, delle acque fluviali; la «voce» dei «sonanti [...] fiumi» – da intendersi, secondo il valore dell'ebraico קול (*qól*), anche come «suono» – e la furia del mare sono quindi rilette esplicitamente come effusioni di lode al Creatore. Si noti, ancora, la fluidità della sintassi in entrambi i quartetti, grazie alla frequente ripetizione della congiunzione «et» e all'incartatura tra i vv. 4 e 5, che fondono in un *continuum* i primi tre versetti. Una rivisitazione di carattere neotestamentario riguarda invece il versetto 4: il riferimento a Dio che «sgrida, et frena l'onde» è una chiara citazione del celebre miracolo di Gesù che calma la tempesta, descritto in *Mt* 8:26, *Mc* 4:39 e *Lc* 8:24: «Egli, svegliatosi, rimproverò il vento e le onde dell'acqua che si calmarono e si fece bonaccia» (*Lc* 8:24). Sostanzialmente fedele al testo di partenza appare invece il secondo terzetto. Si può notare, quindi, la differente gestione sintattica della seconda parte del sonetto: le due partizioni ternarie conservano infatti la loro autonomia, costituendo due periodi distinti, collegati tra loro a livello logico dall'avverbio «così» (v. 12).

Il gusto sperimentatore di Pascali lo porta a riscoprire, nel solo caso del Salmo 109, il sonetto caudato. La forma, introdotta nel Trecento e tipica in particolare della poesia burlesca, è applicata dall'autore a un salmo di dimensioni cospicue, ridotto nello schema ABBAABBA CDEDCE eFF fGG gHH...: il profilo dei terzetti e delle 29 code si discosta da quello tradizionale CDCDCD dEE e si avvicina, invece, a quello del sonetto *I' ho già fatto un gozzo in questo stento* di Michelangelo Buonarroti, nel quale i terzetti a tre uscite rimiche sono seguiti da una doppia coda (CDECDE eFF fGG) (BELTRAMI 2011: 279-280). Riportiamo, in qualità di campione, la prima parte del testo:

O Dio mia gloria, o mio solo splendore,

1

Deh non indugiar più, deh non lasciarme Hor che gli empi, e i fallaci a lacerarme La fiera bocca aperta han con furore.	2
La dolosa lor lingua a mio disnhore Adopran sempre, e 'ntendono a gravarme Con parole odiose; e ad oppugnarne Tutti senza cagion, sol per rancore.	3
In vece de l'amor, c'ho lor portato, Malevol mi perseguono; ma intanto Io a te ricorro co' i miei preghi solo.	4
Pe'l bene in somma mi fanno essi tanto Male; et in luogo del mio in loro usato Affetto, m'odiam pien d'inganni et dolo.	5
Ma tu delloro stuolo Il capo a un empio deh sommetti, et anco Un avversario ognihor tenigli al fianco.	6
Pallido et tutto bianco, Dal Tribunal dannato, esca egli in brieve, E 'l suo pregar il suo peccato aggreve.	7
Sia la sua vita breve, Et del suo ufficio et Dignità deposto, E un altro a quella sia inalzato et posto.	8
Rimangano ben tosto Orfani i suoi figliuoli, et la mogliera Vedova sconsolata in veta nera.	9
Et cacciati da fiera Fame, da i lor destrutti luoghi errando Vadano, e 'l pan disertati mendicando (vv. 1-29, pp. 300-301).	10

È interessante osservare, accanto a procedimenti amplificativi noti e solo talvolta originali – come il pallore del condannato al v. 18 o la «veste nera» della vedova al v. 26 – il rapporto tra versetti e struttura del testo: mentre il corpo del sonetto riscrive in modo asimmetrico cinque versetti, facendo corrispondere i due quartetti ai versetti 1-3, le code traspongono costantemente uno o due versi latini, senza divisioni intermedie.

Espressione di una spiritualità orientata verso il gusto barocco, che individua nell'«argutezza» e nell'ingegnosità dello stile il fattore generante dell'empatia lacrimosa (FERRETTI 2012: 125), le *Lagrima del penitente* di Angelo Grillo costituiscono un esperimento singolare rispetto alle altre riscritture del secolo non solo per il metro prescelto, ma soprattutto per il particolare rapporto instaurato tra la riscrittura e il testo latino. Come ha

rilevato Francesco Ferretti in un contributo di prossima pubblicazione (FERRETTI c.s.), la novità dell'approccio di Grillo risiede *in primis* nella ridefinizione dell'unità testuale di partenza: il versetto o l'emistichio latino, riportato in testa ad ogni sonetto con funzione di argomento¹²⁷ secondo una modalità già attiva nei tre sonetti di Claudio Tolomei antologizzati da Turchi, acquista un'autonomia e un'evidenza tali da porre in secondo piano l'unità primaria del salmo. Il procedimento di Grillo trova ulteriori riscontri nell'anonimo volgarizzamento in ottava rima dei *Salmi penitenziali* edito nel *Giardinetto, detto il sole* (ante 1577), dove i versetti latini intercalano le singole stanze dando luogo ad una sorta di prosimetro bilingue, e nei *Sette salmi in verso heroico* di Agostino Cesari (1590), nei quali i versetti biblici anteposti alle relative ottave acquistano un grande rilievo tipografico¹²⁸, paragonabile a quello della prima, parziale edizione delle *Lagrima del penitente* in appendice alle *Rime* del 1589 (GRILLO 1589). Il carattere autonomo dei sonetti del monaco cassinese parrebbe inoltre confermato da un dettaglio di intitolazione, che mantiene una certa ambiguità circa l'esatta definizione delle «lagrime»: a differenza di Germano Vecchi (1574), che introduce ognuna delle sette canzoni con la dicitura «Lagrime» seguita dall'aggettivo ordinale corrispondente (ad esempio, «Lagrime prima»), e dell'edizione cesenate di Scipione di Manzano (1592), il cui titolo recita *Le sette lacrime della penitenza* e i cui salmi in ottave presentano intestazioni analoghe a quelle di Vecchi, Grillo non associa indicazioni numeriche al termine «lagrime», ma conserva la dicitura «sette salmi» nel titolo della raccolta e riporta all'inizio di ogni salmo il solo aggettivo ordinale, declinato al genere maschile («Secondo», «Terzo», e così via). La stessa nozione di «lagrime», nel suo valore di libera riscrittura poetica, subisce così una rivisitazione per cui essa non è più sovrapponibile al testo di partenza, ma viene a coincidere con il singolo sonetto che, nella sua qualità di genere *brevis*, riesce a dare forma finita a un segmento testuale altrimenti privo di compiutezza. Si potrebbe aggiungere, quindi, che l'arguzia dell'autore lo porta a immaginare una trasfigurazione ardita delle vere stille di penitenza – «medicina» per il cuore, come si

¹²⁷ Il valore di «argomento» assunto dai versetti latini è ricordato dallo stesso editore Pietro Colelli nella prefazione *A' Lettori* del 1594: «Vi leggerete anche, come per argomento, ad ogni sonetto per maggior vostro comodo i versetti de' salmi Penitentiali, ch'egli è andato sì ingegnosamente parafrasizzando» (nella sezione introduttiva, la numerazione delle pagine è assente: considerando il frontespizio come p. I, la citazione compare a p. XI).

¹²⁸ Cfr. § 2.1.2.3, p. 95.

legge nel distico a rima baciata sottostante alla vignetta della Crocifissione di apertura¹²⁹ – in una pioggia torrenziale di 138 sonetti. Quest’ambiguità emerge anche nel sonetto di dedica a Giovanna Doria Colonna, dove il poeta ostenta un ideale di semplicità stilistica, nascondendo sotto la cifra della «muta lagrimetta pia» la sua ingegnosa “sprezzatura” dell’arte:

Né lingua d’eloquenza unqua si pregi
Di vincer l’invincibile, e superno,
Com’una muta lagrimetta pia:
Più del suo proprio foco arde l’Inferno
E del suo trionfar trionfa, e invia
Nove spoglie felici al Re de’ Regi (vv. 9-14, p. VIII¹³⁰).

Nei sonetti, la fonte biblica viene al contempo esibita e ricreata profondamente, con importanti effetti di teatralizzazione e di visualizzazione dinamica del testo ottenuti attraverso un uso considerevole di artifici retorici, che impreziosiscono il dettato e amplificano l’espressione della penitenza nel segno di una «dolcezza melica, neo-davidica, trasferita nel corpo del metro che Tasso e Della Casa avevano consacrato allo stile grave» (FERRETTI 2012: 246). Riportiamo il sonetto incipitario della raccolta, relativo al Salmo 6:1, che per la sua posizione acquista un preciso valore programmatico:

Domine ne in furore tuo arguas me: neque in ira tua corripas me.

Signor, per queste voci, e questi accenti,
Per questo nome, c’hor con larga vena
D’amarissimo pianto, io formo a pena,
Da sospiri interrotto, alti et ardenti;
Cangia i flagelli, ohimè, cangia i tormenti,
E ’l furor giusto, e l’ira giusta affrena;
Né d’infinita colpa, eterna pena
La sferza sia, ch’ogni hor l’alma tormenti.
Giudice irato, ahi no; ma sol pietoso
Padre, tu mi castiga, e mi correggi,

¹²⁹ La didascalia completa recita: «Sani piaga di duol, piaga d’errore, / e diano gl’occhi medicina al core». Come osserva Ferretti, «il distico che, per l’ennesima volta, invita al pianto i lettori, con la sua urgenza madrigalesca di rima baciata [...], si può interpretare come una spia stilistica: la retorica dei sospiri e la vocazione al *movere* sembrano affidate, in anticipo sulla maniera matura dei *Pietosi affetti*, a una chiarezza artificiosa, che ci introduce in una sorta di melodramma spirituale, nel teatro dell’io» (FERRETTI 2012: 249-250).

¹³⁰ Per il numero di pagina, cfr. nota 127, p. 228.

Ed allenti Pietà, non merto, i guai:
Ch'io chiusi gli occhi a le tue sante leggi,
E sol gli apersi al mal, del mal bramoso:
Né altro io posso dir, se non, Peccai (p. 1).

Lo schema ABBAABBA CDEDCE, uno dei più frequenti nei *RVF*, ricorre in 25 sonetti delle *Lagime*, confermandosi tra i prediletti dall'autore insieme ai non petrarcheschi ABBAABBA CDECDE (32 sonetti) e ABBAABBA CDECED (26 sonetti). Dopo il vocativo «Signor», ricalcato sul latino «Domine», ha inizio una fiorita riscrittura del versetto, che nella prima quartina accosta, con evidente valore metapoetico, le «voci» e gli «accenti» lirici alla «larga vena / D'amarissimo pianto», eco di *RVF* CCXXX 9-10: si noti il riuso del lessico amoroso, e in particolare di una *iunctura* petrarchesca, nel riferimento ai «sospiri [...] alti et ardenti», riformulazione degli «alti pensieri, e i miei sospiri ardenti» di *RVF* CCCXVIII 10. Nel secondo quartetto compare quindi la preghiera del penitente di non essere colpito dalla collera divina: essa è costruita come un'amplificazione dell'intero versetto in una serie di dittologie e parallelismi imperniati sui termini chiave «furore» e «ira» (v. 6). La drammaticità icastica con cui è rappresentato il castigo (la «sferza», figura dell'«eterna pena») sembra richiamare *in nuce* il concetto tassiano di «energia», intesa come connubio di «efficacia retorica» ed «evidenza», che tanta rilevanza avrà nella poesia dei *Pietosi affetti* (FERRETTI 2012: 273). L'esclamazione patetica «ahi no», che conclude la sezione “negativa” della supplica, apre dunque ad un inaspettato *coup de théâtre*, per cui l'orazione cambia di segno e diviene una richiesta positiva (e innovativa) di correzione; il destinatario non è più il «Giudice irato», ma il «pietoso / padre» che riprende il figlio con amore: si ricordi, in proposito, l'analoga richiesta contenuta nel *Salmo I* di Bernardo Tasso:

Come padre amoroso,
che si mostra al figliuol crudele et empio
per torlo a maggior scempio,
me punisci, e pietoso
dammi in tante fatiche omai riposo (vv. 11-15, p. 189).

Quindi, il terzetto di chiusura costituisce un'autentica *confessio oris*, pronunciata anch'essa secondo un parallelismo arguto, il cui esito è una battuta dal sapore teatrale («Peccai») che riassume in una sintesi icastica la sostanza della penitenza.

L'esercizio della riscrittura diviene particolarmente interessante nel cuore della raccolta, per l'esattezza nel quarto salmo, i cui versetti sono ricreati in coppie di sonetti successivi. La scelta di non affiancare due versioni intere del salmo, ma di realizzare dittici relativi a singole porzioni di testo, fornisce un'indicazione preziosa a sostegno di quanto già osservato a proposito dell'"implosione" dell'unità testuale originaria in una serie di micro-unità. La doppia traduzione è inoltre un segno della dignità particolare attribuita al testo in oggetto: si ricordi il caso di Pascali, che con modalità e scopi differenti traspone il Salmo 119 – componimento chiave di tutto il Salterio, poiché incentrato sui diversi aspetti della Parola di Dio – in forma di sestina lirica e di terza rima. Confrontiamo, in qualità di esempio, i due sonetti d'esordio, relativi al primo emistichio del versetto 1 (schemi ABBAABBA CDEDCE, ABBAABBA CDEEDC):

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 chieggo 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,
 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 horrore,
 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 (pp. 48-49).

Le due riscritture seguono una trama parallela che si sviluppa attorno agli elementi base della «voce» (prima quartina), della «pietà» (seconda quartina), dell'«errore» (prima terzina) e dell'invocazione finale di misericordia (seconda terzina). Si noti la dislocazione dell'*incipit* «Miserere mei» in conclusione di entrambi i testi: le clausole «Miserere, o Pio» / «Miserere ti prego, o Dolce, o Pio» acquistano un rilievo drammatico analogo al «Peccai» del sonetto incipitario, condensando in un grido icastico l'intarsio retorico dei versi precedenti. L'amplificazione ingegnosa produce risultati di piacevolezza quasi "madrigalistica", come accade nel gioco tutto verbale tra la grandezza smisurata della colpa e l'inadeguatezza (iperbolica) delle pene infernali: «Mille inferni son gratia, a quel ch'io merto» / «a tanti miei demerti è poca pena un inferno». È interessante quindi notare, a livello di intertestualità biblica, la citazione esatta del Salmo 42:8 «abyssus abissum vocat» al v. 11 del secondo sonetto e l'inserito neotestamentario della «tormentosa Croce» al v. 4 del medesimo testo, in cui l'io lirico identifica i propri patimenti con le sofferenze di Cristo. Quest'identificazione sembra proseguire in sordina all'inizio del sonetto successivo – il primo del secondo dittico – dove il sangue del penitente sgorga insieme alle lacrime per costituire «lavacri, e fonti immensi», drammatici quanto inadatti a lavare il peccato:

Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.

Dian pur sangue le vene, e gli occhi pianto,
Sì che formin lavacri, e fonti immensi;
Che non potran lavar giamai de i sensi
Le colpe, ond'è quest'alma immonda tanto (vv. 1-4, pp. 52).

I riferimenti cristologici sono del resto molto frequenti nella raccolta. Si legga ancora il seguente sonetto (schema ABBAABBA CDEECD), riferito al Salmo 102:18, in cui l'oggetto della memoria poetica è trasferito dalla restaurazione di Sion alla salvezza dell'umanità per mezzo di Cristo:

Scribentur hac in generatione altera: et populus qui creabitur laudabit Dominum.

Ben degno è di famosa, eccelsa historia,

Che passi a quei, che dopo noi verranno,
Ciò, che per ristorare il nostro danno,
Fece il Signore: e d'immortal memoria;

Quando dal trono de l'eterna gloria
Qua giù discese a soffrir lungo affanno,
Per liberarne dal crudel tiranno;
E riportò di Morte alta vittoria.

Ma, lasso, io che son pur de la futura
Gente prevista, ed accennata in parte;
Ne lodo il mio pietoso almo Signore?

Ahi, di me qui non parla il gran cantore;
Creato sì, ma ingrata creatura,
E cieca al lume de le sante carte (p. 106).

Si noti la dicotomia che si viene a creare, nella seconda parte del testo, tra l'io lirico del penitente moderno e quello del Salmista biblico («il gran cantore»): la sfasatura tra le due figure autoriali è esibita teatralmente attraverso un riferimento cronologico ai vv. 9-10 e un'ammissione di indegnità morale da parte del soggetto moderno ai vv. 13-14: quest'ultimo dato costituisce *in primis* un richiamo all'umiliazione penitenziale, ma si può intendere come un'artificiosa *petitio modestiae* con cui l'autore afferma, negandolo, il valore della propria lirica.

In una serie sonettistica di carattere decisamente *brevis*, Francesco Bembo ripercorre il tracciato dei *Salmi penitenziali* con sette preghiere indirizzate contro i vizi capitali che rivelano un'attenzione primaria alla vicenda spirituale del soggetto lirico. Il poeta opera una stilizzazione del testo biblico che cattura l'essenza penitenziale di ogni salmo, riproponendo in ciascun sonetto le singole fasi del trapasso dallo stato di peccato allo stato di grazia attraverso la confessione, il pentimento e il perdono divino. Oltre all'antecedente di Grillo, senz'altro presente all'autore, è suggestivo ricordare la vicinanza con il caso dei *Salmi penitentiali* di Cattaneo e precisamente con i sette "preghi" in forma di sonetto che seguono le versioni salmodiche in canzoni-ode: benché non sia affatto sicuro che l'operetta fosse nota a Bembo, non è privo di significato rilevare questo contatto nell'uso della forma. Il titolo metrico di «sonetti», analogo almeno in parte alle *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno, evidenzia l'autonomia delle riscritture rispetto alla fonte in conformità a un'esigenza cautelativa imprescindibile negli ultimi anni del secolo; lo stesso aggettivo «penitentiali», che pure richiama la celebre sequenza di salmi, pone l'accento su una componente tipica della

devozione postridentina, evitando ogni riferimento esplicito ai testi biblici. Dal punto di vista stilistico, la sequenza presenta un elemento significativo di uniformità che consente di descriverla, seppure in senso lato, come una “corona”: i sonetti sono tutti costruiti sullo schema ABBAABBA CDCDCD, il secondo per frequenza nei *Fragmenta*, saldandosi così in un’unità superiore che, se da una parte viene a coincidere con l’*iter* (anche narrativo) di redenzione del penitente, da un punto di vista formale si può accostare, solo per l’identità di schema ma non dei profili rimici, alla corona di *RVF* XLI-XLII-XLIII. La ripetitività dello schema, che rispecchia l’iterazione dell’esercizio spirituale di purificazione dai singoli vizi, si può considerare inoltre come una strategia per indurre il lettore a concentrarsi sulla sostanza penitenziale dei testi, senza essere distratto da elaborazioni stilistiche più ricercate.

La riscrittura dei salmi è condotta, come si è accennato, nel segno di una scarnificazione del dettato biblico che, senza rinunciare a riprese testuali significative, utili innanzitutto a favorire la riconoscibilità della fonte, mira a porre in risalto il soggetto e la sua esperienza, tralasciando gli elementi estranei alla vicenda interiore (come i richiami a Sion nei Salmi 51 e 102 o la similitudine con il cavallo e il mulo del Salmo 32) per insistere, invece, sui dati patetici (soprattutto le lacrime e il cuore, ricordato in tutti i sonetti ad eccezione del secondo). Si legga, in qualità di esempio, il *Primo sonetto. Contro la Superbia*:

Signor, non mi riprender con furore:
 Né mi voler ne l’ira tua punire:
 Habbi pietà del grave mio fallire,
 Perché quest’alma è piena di terrore.

Salvala tu possente alto Signore;
 Salvala da l’eterno aspro morire:
 Che ne l’inferno fra tormenti, et ire,
 Chi fia, ch’a te possa levar’ il core?

Penato ho lungamente nel mio pianto:
 Di cui laverò sempre il seno, e ’l letto;
 Perché invecchiai tra i miei nemici tanto.

Hor, quei, ch’oprano in me malvagio effetto,
 Partansi, poi che ’l mio Signor intanto
 Hammi essaudito con pietoso affetto.

L’*incipit* ricalca puntualmente il latino «Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me» (Salmo 6:1), con una citazione dell’esordio pseudo-dantesco «Signor, non mi riprender con furore». Il testo del salmo è trasposto, nel complesso, in modo fedele:

notiamo, tra gli interventi di rilievo, l'amplificazione dell'interrogativa «quis confitebitur tibi» nell'invocazione icastica «Chi fia, ch'a te possa levar' il core?» (v. 8), che trasforma l'astratto «confitebitur» nel gesto concreto (e metaforico) di elevare il cuore a Dio, e l'inversione dei versetti 9-10 nella seconda terzina, necessaria affinché il sonetto potesse concludersi non sulla fuga dei nemici, ma sulla lode di Dio redentore, secondo la struttura comune ai diversi sonetti che prevede la sequenza più o meno fissa di invocazione (spesso angosciata), contrizione, confessione, pentimento e ringraziamento all'Iddio che salva e perdona¹³¹. Degna di nota è quindi la *iunctura* «pietoso affetto» la quale, oltre a richiamare la fortunata “poetica degli affetti” fiorita tra tardo Cinquecento e Seicento (si ricordino almeno, per citare un titolo, i *Pietosi affetti* di Angelo Grillo), sembra rinviare al sonetto 525 delle *Rime* di Torquato Tasso¹³²: a differenza di quest'ultimo, il sentimento di pietà non pertiene però all'afflitto («di quel pietoso affetto ond'io son pieno», *Rime* 525, v. 8), ma alla divinità che libera dall'afflizione («Hammi essaudito con pietoso affetto»). Un contatto ulteriore con il sonetto tassiano, rafforzato da una più generale intonazione lacrimosa di entrambi i testi, si rinviene ai vv. 9-10 «nel mio pianto: / Di cui laverò sempre il seno, e 'l letto», che sembrano fare eco al v. 2 «e fuor di pianto bagna il viso e 'l seno».

Il tema dell'«affetto» compare ancora nel *Quarto sonetto. Contro la Lussuria*, al culmine di un accorato cammino di pentimento che muove dalla confessione drammatica del peccato (nel giro di appena due versi, si legge la serie etimologica «peccai», «peccato», «peccator») per giungere all'offerta sacrificale massima del «cor contrito»:

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,

¹³¹ Il testo del sonetto segue da vicino la ripartizione propria dei salmi “di lamento individuale”, riproponendo la struttura essenziale dei componimenti biblici: il «lamento propriamente detto, espresso sovente in forma di domanda», l'«invocazione-preghiera a Dio, arricchita di motivazioni sollecitanti l'intervento», una «proposizione avversativa che porta a una dichiarazione di fiducia o di abbandono in Dio» e «una conclusione [...] che attraverso la promessa fa passare l'orante dal lamento alla lode» (LEXICON 1993: 914).

¹³² Riportiamo il testo dell'edizione Solerti: «Se 'l gran dolor che dentro il cor mi parte / E fuor di pianto bagna il viso e 'l seno, / A la lingua, a la man largasse il freno / Sì ch'io potessi dire o porre in carte, // Anch'io arderei da la più interna parte / Nel comune dolor dar segno a pieno / Di quel pietoso affetto ond'io son pieno, / Benché poco in me vaglia ingegno ed arte. / Ma poi che m'è da' miei sospir cocenti / Lo stil conteso e sol mi resta il pianto, / Di cui 'l più giusto unqua non vide 'l sole, / Tu, ch'or ti godi al tuo Fattore accanto, / Spirto gentil, questi interrotti accenti / Gradir ti piaccia in vece di parole» (TASSO 1900: 28).

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.

Colpisce, ben più dell'inserito ascetico al v. 6 che ricorda la «contrizion che al ciel ne mena» di Alamanni (*Salmo quarto*, v. 5), il sintagma «d'ogni macchia piena», il quale si presenta come una rilettura antifrastica di *RVF CCCLXVI 40* («Vergine santa, d'ogni gratia piena»), modellato a sua volta sul saluto dell'angelo a Maria «have gratia plena» (*Lc 1:28*).

È utile considerare rapidamente, infine, il *Settimo sonetto. Contro l'Accidia* per valutare con più precisione la struttura circolare della raccolta. Dopo la richiesta di essere liberato dal «nemico infernal, tanto protervo» (v. 2) e il successivo affidamento alla «pietà» di Dio perché gli renda noto «il mio fallo, e 'l tuo volere» (v. 8), il penitente invoca con forza il soccorso divino e conclude:

Tu, che sei mio Signor, mio Re, mio Dio,
Trammi da' miei nemici, e prestamente:
Poi che tuo servo humil son pur anch'io (vv. 9-14).

A differenza di quanto accade nel finale del *Primo sonetto*, dove l'imprecazione contro i nemici e la lode di Dio appaiono invertite, l'ordine del dettato biblico è rispettato: prima, infatti, è proposta la confessione di fede («tu sei il mio Dio», *Sl 143:10*); quindi, c'è la preghiera di liberazione dagli oppressori («nella tua bontà disperdi i miei nemici», *Sl 143:12*) e, in conclusione, la professione di umiltà e di fedeltà a Dio («perché io sono il tuo servo», *Sl 143:12*). Il dato di maggiore interesse risiede proprio in questa chiusa, che contravviene alla norma di terminare il sonetto con una celebrazione rivolta alla divinità per porre al centro dell'attenzione il soggetto lirico nella sua sottomissione totale a Dio: la scelta, peraltro indotta dal testo del salmo, risponde alla volontà di enfatizzare ancora una volta la posizione dell'«io», assegnando una preminenza speciale al pronome di prima persona che diventa l'*explicit* del ciclo di preghiere e si configura così come il punto di approdo dell'intero percorso penitenziale.

3 La poetica davidica: riscrivere i *Salmi* tra poesia e devozione

Il proposito di ricondurre la molteplice tradizione di riscrittura dei *Salmi* fin qui delineata a quegli elementi di unità superiore che ne garantiscano la tenuta e che conferiscano, *de facto*, legittimità e senso compiuto alla nostra indagine, trova la sua chiave di volta nel binomio “poesia” e “preghiera”, posto alla base non solo dell’*imitatio* moderna, ma anche della figura archetipica di David. La nozione di poesia assume, come si è osservato in precedenza¹, un’accezione problematica qualora venga applicata agli originali ebraici: essa risulta infatti inadeguata alla natura del testo biblico, nel quale la prosodia e il senso sono determinati entrambi dai *te’amim* (accenti disgiuntivi-congiuntivi), in modo tale che «la forma chiusa, legata da una regola metrica» propria dei testi “poetici” occidentali² – e contrapposta per statuto alla “prosa” – perde completamente di significato. L’unica opposizione possibile, come illustra 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 (MESCHONNIC 2001: 26):

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.

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* (ספר תהלים). Il primo di essi, eletto a titolo corrente della raccolta a partire dalla letteratura rabbinica, è appunto il termine *tehillim* (תהלים), plurale maschile del nome femminile *tehillah*: la radice *hallel* (הלל)

¹ Cfr. § 2, pp. 16-18.

² Cfr. la definizione di «Poesia» nel *GDLI* (vol. XIII, 1986, pp. 708-709): «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: Parte, 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».

indica la lode, la celebrazione attraverso il canto; degno di nota è il fatto che la stessa voce *hallelúyah*, formata dalla componente verbale *hallelú* («lodate») e da quella nominale *Yah* («Dio»), compare all'interno del *Tanaq* soltanto, e con una frequenza non indifferente, nel *Libro dei Salmi*. Il secondo vocabolo è *mizmór* (מִזְמוֹר), il quale 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 *šir* (שִׁיר), il «canto» inteso come recitazione cantillata della preghiera, nella quale è evidente una precisa attenzione all'elemento ritmico (MESCHONNIC 2001: 22-24). 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 libro³, sia ricordato in numerosi passi della Bibbia per le sue doti di compositore e di cantore (MESCHONNIC 2001: 29, SARNA 2007: 669).

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 “narrativa” (terza rima, ottava rima, endecasillabi sciolti) e della poesia “lirica” (canzoni, sonetti, ballate, sestine), nonché secondo forme più innovative e sperimentali tra cui spicca, per la sua ricchezza, la tipologia della canzone-ode. 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 Ammannati, che nella dedica a Vittoria Farnese della Rovere spiega di essersi «posta a tradurre in rime toscane le sue [di David] penitenziali canzoni [...] accioché unitamente col canto s'accordino» (BATTIFERRI 2005: 34). 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

³ L'attribuzione di settantatre salmi al re David si basa sulla presenza, in sede di intestazione 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 Tebillim* sembra risalire al secondo libro dei Maccabei, dove sono menzionati “gli scritti di David” (2Maccabei 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 è però da ricercare nella letteratura rabbinica che paragonò i cinque libri dei *Salmi* di David al Pentateuco di Mosè (SARNA 2007: 668-669).

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» (c. *6r); 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 (PIETROBON c.s. a). Abbastanza ambigua sembra quindi l'affermazione di Germano Vecchi che, nel dedicare le sue *Lagrima penitentiali* ad Urbano Savorgnano, scrive: queste «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» (c. A2v); 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 non per questo meno 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): il testo, riprodotto con minime varianti formali rispetto al ms. delle Filze Rinuccini 15, 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 (RAZZI 1563). La «Scelta di laudi spirituali» (c. 1r) 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” (SARNA 2007: 667), 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 [*sic*. «Lodate fanciulletti in suono, et canto»] posto di sopra a carte. 1.». Il contatto così stabilito tra lauda e salmo è certo carico di

suggerzioni e non manca di ricordare, alla luce di quanto esposto sopra, la profondità di un legame ancora tutto da investigare tra due generi poetici che condividono, seppure con sfumature diverse, la radice del canto e della lode⁴. 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 *Tehillim* 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 petrarchesca⁵. 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, traspositivo e ricreativo, condotto sui *Salmi*) 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 (c. A3r-v), 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 (BATTIFERRI 2005: 68) 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 Gabriel Fiamma.

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

⁴ Si ricordino qui 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 1995: 365). Sulla tradizione musicale della lauda tra Cinque e Seicento, cfr. almeno ROSTIROLA ZARDIN MISCHIATI 2001.

⁵ Cfr. § 2.2.1.1, pp. 132-135.

contatto con l'esperienza lirica inaugurata da Francesco Petrarca e proseguita, in accezione specificamente "spirituale", da Girolamo Malipiero e Vittoria Colonna. È utile, a tale proposito, riflettere sulla definizione fornita da Israel Abrahams nell'*Encyclopaedia Judaica* (ABRAHAMS LOUIS SAPIRO 2007: 456-457), dove la preghiera biblica è descritta innanzitutto come «l'offerta di supplica, confessione, adorazione o ringraziamento a Dio»: la preghiera costituisce dunque, in primo luogo, un atto comunicativo in cui il soggetto orante espone le molteplici vie della propria interiorità a Dio – ovvero a Colui che l'ha creato a sua immagine e che, come tale, può prendere parte a un dialogo intimo e reale con il fedele – instaurando una relazione certo asimmetrica, ma non per questo meno viva, tra "io" umano e "Tu" divino. Si legga quindi Abrahams, con particolare riguardo ai passaggi rilevati in corsivo:

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. Thus prayer and praise may intermingle (I Sam. 2:1–10) and supplication and thanksgiving follow in close succession (Ps. 13:1–5, 6). Indeed many scriptural passages might be called "para-prayers" – they seem to hover between discourse and entreaty (Ex. 3:1–12), meditation and petition (Jer. 20:7ff.), or expostulation and entreaty (Job, passim). It has been estimated (Koehler-Baumgartner) that there are 85 prayers in the Bible, apart from 60 complete psalms and 14 parts of psalms that can be so termed; five psalms are specifically called prayers (Ps. 17, 86, 90, 102, 142). But such liturgical statistics depend on the definition given to prayer.

L'istanza umana di contatto con il divino e di "alleggerimento" dell'anima mediante l'«effusione irresistibile» del proprio 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». La pluralità dei modi in cui si realizza la preghiera – personale o liturgica, di ringraziamento, intercessione, confessione o adorazione – va ricondotta dunque 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.

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 *tefillab* (תפלה), «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) ad indicare in modo specifico la «preghiera poetica e liturgica» (BROWN 2000: 813) 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 [תפלות דוד, *tefillót 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, 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 l’immagine enfatica dell’organo sede dell’anima e, quindi, delle passioni e del pentimento⁶: più che alle rivisitazioni petrarchesche nei *Salmi penitenziali*

⁶ Si ricordi, a proposito della centralità del cuore nell’architetto dei *Fragmenta* e per misurare la distanza dell’operazione petrarchesca dalle presenti versificazioni di *Salmi*, quanto osservava Marco Praloran nel suo saggio *Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel Canzoniere*: «La coerenza espressiva dei *Fragmenta*, il suo *classicismo*, con la parola di Contini, nascono dalla necessaria rispondenza della forma alla presenza di un contenuto tanto apparentemente limitato quando dilatato nel suo interno, un mondo sotterraneo appunto in cui si entra a fatica ma che poi ci conduce nelle profonde regioni del cuore. Da questa intima rispondenza nasce l’idea del Canzoniere come opera-mondo, cioè come analisi infinita e idealmente comprensiva dei meccanismi interni al soggetto. Ma con una precisazione: non di un soggetto rivolto alla riflessione, quella libera meditazione, così caratteristica, anche nella forma dell’argomentazione, che Petrarca coglieva negli stoici latini o in Agostino, e che noi possiamo riscontrare nelle sue stesse opere latine, ma di un soggetto risucchiato nel discorso, così stringente, *potente*, e appunto alienante dell’amore. Così, citando un autore amato da Contini, si può forse pensare che nei *Fragmenta* Laura-Albertine non è, “comme une pierre autour de laquelle il a néigé, que le centre générateur d’une immense construction qui passait par le plan de mon cœur” [M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, III, p. 438]» (PRALORAN 2013: 13).

di Orsilago e di Arnigio⁷ o al *Salmo XXV* di Fiamma, dove il cuore diviene il luogo di auto-analisi del fedele e della conseguente purificazione realizzata dall'intervento diretto di Dio⁸, è opportuno pensare all'anatomia penitenziale tracciata da Domenico Buelli nel Salmo 38⁹ e all'immagine del cuore piangente nei *Salmi penitenziali* di Girolamo Benivieni¹⁰ e in quelli di Cornelio Cattaneo; si ricordi in particolare 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 Dio¹¹. 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 perlomeno 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» (FRAGNITO 2005: 298) 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 (BALDASSARRI 1995: 213-216) fino alla problematica definizione, nel corso del Quattrocento, di un «umanesimo cristiano» che determinerà il progressivo declino delle forme tradizionali della pietà popolare (CICCUTO MARUCCI 1996: 913-914).

Benché solo una minima parte delle riscritture di Salmi cinquecentesche lascino 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 (GUIDI 2004: 85-90) –, è indubbio che l'anelito al rinnovamento e l'insofferenza

⁷ Cfr. § 2.1.1.3, p. 56 e § 2.2.1.2, pp. 143-144.

⁸ Cfr. § 2.2.2, pp. 170-171.

⁹ Cfr. § 2.1.3.1, p. 121.

¹⁰ Cfr. § 2.1.1.2, p. 38.

¹¹ Cfr. § 2.2.3.2, pp. 210-211.

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 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 (FRAGNITO 2005: 309), la *Dottrina christiana*

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.

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 (FRAGNITO 2005: 42). 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 ed inquisitoriali, sia alle discordie interne agli stessi organi ecclesiastici. Questa instabilità aveva favorito, come dimostrano le testimonianze di epoca clementina¹², 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

¹² Cfr. almeno BORRACINI RUSCONI 2006, FASANELLA 2001, FRAGNITO 2005: 194-213, ROZZO 1993: 113-119, RUSCONI 2002. 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 RICL.

tridentini come tra le più alte in Europa insieme a Germania e Polonia (FRAGNITO 2005: 302, FRAGNITO 1997: 23-26). Non è insensato ricordare che proprio a Trento, nella seconda 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 (SOZZINI 2004: 18). Collegare questo tipo di esercizio poetico a precise aspirazioni riformatrici (nel senso più ampio del termine) è senza dubbio ingenuo e fuorviante¹³, 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 Innocenzo Ringhieri¹⁴) 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 post-tridentina, 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

¹³ Si ricordi quanta parte avrà l’azione della cosiddetta Controriforma nella tradizione del libro spirituale: come osserva Quondam, «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 2005: 165).

¹⁴ Cfr. ZARRIA 1986: 386.

un'essenzialità drammatica che rinuncia ad 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 triplice disconoscimento del Maestro e la stessa Passione di Cristo sottintendono 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 da 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 eteronimia per cui la versificazione salmodica risponde, ben più che ad 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 (FRAGNITO 2005: 257-258) 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 (QUONDAM 2005: 192), 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 poetica*, ma anche la concezione neoplatonica della scrittura artistica come *furor*. La tradizione da noi considerata presenta alcune tangenze puntuali, ma non per questo irrilevanti, con tale discussione teorica. Gli autori che richiamarono espressamente David nelle proprie

dissertazioni non sembrano essere molti e, ad eccezione di Minturno¹⁵, 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 (WEINBERG 1970b: 134); il bresciano Lorenzo Gambarà, 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 (WEINBERG 1972: 226)¹⁶; Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini, nella lezione *Del 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 (WEINBERG 1972: 425). 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» (WEINBERG 1970a: 555)¹⁷. Una metamorfosi che risulta evidente, del resto, in una definizione come quella di Marcantonio Nicoletti che, nel dedicare le *Lagrima* di Scipione di Manzano ad Agostino Valier, fa di David un «Pindaro veramente celeste»¹⁸. Un elemento di classicismo ben più presente nelle riscritture di Salmi,

¹⁵ Cfr. § 2.2.1.1, pp. 131-135.

¹⁶ Afferma Gambarà: «Et poetice etiam scripserunt, sed ad sincerissimae normam veritatis sancti Dei homines qui posteris ascripta sua sacrarumque literarum monimenta reliquerunt, 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» (WEINBERG 1972: 226).

¹⁷ 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» (WEINBERG 1970a: 555).

¹⁸ Cfr. § 2.1.2.3, p. 97.

anch'esso riconducibile al dibattito sulla poetica, è costituito, invece, dal principio oraziano del *miscere utile dulci* (*Ars poet.* 342-343). Esso ricorre con una discreta frequenza nelle sedi paratestuali, in forma più o meno esplicita: mentre, ad esempio, Cornelio Cattaneo si limita a giustificare le sue «piccole fatiche» con l'«utile grande» che ne deriverà al lettore (c. 3r), 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» (ZAJA 2014: 69), ribadendo il precetto oraziano sia nella dedica a Laura Pola de' Bresciani – dove si legge che «questo elegante, dotto, et divotissimo libretto» consentirà ai lettori «spirituali» di «dilettare il senso, et lodare Iddio» (cc. *v^v-*vi^r) – 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, accioché noi, tirati dalla diletatione dell'orecchie, ricevessimo occultamente la utilità della parola» (c. *vii^r) – sia, infine, nel secondo avviso *A' Lettori*, dove Turchi introduce i salmi latini affermando di voler «giovar» al pubblico «accioché potiate nutrirvi gli spiriti di così soave, et salubre cibo condito con diversi, et leggiadri lumi di parole, secondo, che più v'invoglierà l'appetito della divotione» (pp. 114-115). Una prospettiva analoga emerge anche nella postfazione alle *Canzoni sopra i Salmi* di Minturno, firmata dal suo allievo Domenico Pizzimenti (GALLO 2013: 118), 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 (c. G1r).

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 (TOMASI 2012), si snoda anche, come si è già visto, attraverso una riflessione di carattere metrico-stilistico rivolta soprattutto alla canzone-ode e all'elegia in forma di capitolo ternario. È possibile così individuare un filone preciso, benché poliedrico, di esperienze traspositive e ri-creative dei *Salmi* in cui rientrano a vario titolo nomi come Luigi Alamanni, Bernardo Tasso, Bartolomeo Arnigio, Pietro Orsilago, Benedetto Varchi, Laura Battiferri, Antonio Minturno, Gabriel Fiamma, Francesco Turchi, nei quali 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.

3.1 Dalla parte dell'autore

3.1.1 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, 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 (MUNDAY 2012: 46-48); 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»

(BUCCHI 2011: 25). 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 (MUNDAY 2012: 53-54):

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»).

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*, ad un «approccio mirato al testo ottenuto nella cultura ricevente» (OSIMO 2004: 1) che, se da un lato risponde a un orientamento di carattere generale tipico della traduzione scritta fin dalla classicità romana (FOLENA 1991: 7-10, 79-83)¹⁹, 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 (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

¹⁹ Si rilegga, tra tutti, questo denso paragrafo di Folena: «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 *ueruo* e nel composto *conuerto*, che si riferiscono, come anche *transuerto* e *imitari*, soprattutto alla versione poetica o comunque alla traduzione letteraria (dice Cicerone: *nec conuertit ut interpretis, sed ut irator*, 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* (*proprietas 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 e uerbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent*, riecheggiati 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 | interpretis, Ep., II.3.133*) indica la corrispondenza formale non letterale fra originale e traduzione» (FOLENA 1991: 8-9).

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, di fatto, 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 ad 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, ad eccezione delle versioni anonime (Pseudo-Dante, *Salmi penitenziali* in ottave *Io chiamo et prego il mio eterno Idio*, *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, Laura Battiferri, Turchi, Buelli e Pascali²⁰. La fortuna di questo vocabolo è significativa innanzitutto per il suo carattere di modernità, secondo quanto spiega Gianfranco Folena a proposito dell’innovazione terminologica apportata a inizio Quattrocento da Leonardo Bruni:

²⁰ 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 1555: Aiii-Aiiii); Battiferri: «mi sono posta a *tradurre* in rime toscane le sue penitenziali canzoni» (BATTIFERRI 2005: 34); Turchi: «ho *tradotto* questi giorni passati i sette Salmi Penitentiali del regal Profeta Davit; et holli accompagnati con una mia scelta d’altri Salmi tradotti in diverse maniere, et stili da diversi eccellentissimi autori» (Turchi 1572: c. *iiii); Buelli: «postomi dunque a *tradurre*, et esporre questi Salmi con ogni mia cura, et diligenza possibile» (BUELLI 1572, p. 4 della dedica a Giovanni Paolo Chiesa); Pascali: «egli non si sia fin qui niuno di tanti nostri volgari Poeti excellentissimi 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 1592: *6v). Ricordiamo anche i cenni di Gonzaga nell’avviso ai lettori dei *Ragionamenti* («Questi ragionamenti miei, accompagnati con i sette salmi penitentiali di David, furono fatti, e *tradotti*», GONZAGA 1566: **i) 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 1568: *2v), oltre al riferimento di Del Bene nella lettera al nipote Piero a «quanta et quale difficoltà sia di *tradurre*» (DEL BENE 1588: Aiv). L’enfasi è nostra.

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 *trahatio* 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 *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 (FOLENA 1991: 71-72).

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 attualizzarlo nella vicenda dell'io moderno, mantenendo nella pratica di trasposizione un rispetto costante dei dettami gerolamiani²¹.

²¹ 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 2005: 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»).

Analogo a “traduzione” è il termine “riduzione”, che si conta quattro volte nei titoli di Gonzaga (1566, 1568), Cesari e Badoer²². 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 nomina con insistenza «i sette salmi penitentiali di David [...] tradotti», (GONZAGA 1566: **i^r), «questi miei pochi Salmi da me tradotti», «l pensiero di tradurgli» (GONZAGA 1568: *2^v), le «tradottioni mie» (GONZAGA 1568: *5^v) 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 (c. *** iii^r).

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 eccezionale²³) 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» (c. *5^r), ma sono svolte pure, negli stessi anni, da Bernardo Del Bene che, 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» (c. A iv^r)²⁴.

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* 1562, 1571), dette

²² 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).

²³ L’unico schema a prevalenza di settenari è quello del *Salmo CXXX*: aabB (cfr. tavole sinottiche in appendice).

²⁴ Su questa lettera, cfr. § 2.1.1.5, pp. 69-71.

entrambe *Parafrasi poetica* con una probabile ripresa del *Paraphrasis [...] versibus scripta* di Marcantonio Flaminio²⁵, 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 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» (p. 114). 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 preciso al «titolo» della *Paraphrasis* (anch’essa in prosa) *in duos et triginta psalmos*²⁶:

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 avere 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* (cc. ***iijⁿ-***iij^r)²⁷.

²⁵ 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. Che Fiamma avesse presente questa parafrasi, si ricava anche dalla citazione, nelle *Annotationi al Salmo XXIX*, del corrispondente *incipit* latino di Flaminio «Te sempre efferam: pater sanctissime» (p. 155).

²⁶ 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 ad edizioni comprensive dell’intera produzione salmodica di Flaminio, come l’edizione veneziana di Paolo Manuzio del 1564.

²⁷ L’enfasi è nostra.

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 *explanations*, 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, appare 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» (FIAMMA 2012: 3):

Ma l’Autore 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 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’uomo 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.

L’argomentazione, di cui proponiamo uno stralcio, prende le mosse dalla definizione del compito del «parafraste», il quale è mirato non a “tradurre” il salmo, ma ad illuminarne il «testo» e le «voci», dissipando ogni oscurità residua a livello del macro- e del microtesto.

Risulta 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 traduttoria 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, ad uso del lettore e con molta facilità, sostituendo ad «oliva» le varianti «arbor», «pianta» e «palma»²⁸: 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 propositi», p. 101), 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» (pp. 116-117). 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:

²⁸ 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).

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 Davide; *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 (c. **7r)²⁹.

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» (c. **7v). 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 indissolubili diverse leggi del comporre et istender le Sestine (p. 357)³⁰.

Una tipologia di indicazioni riscrittorie sbilanciate sul ruolo “ri-creativo” dell'autore, spesso in funzione cautelativa oltre che in virtù di un approccio più libero rispetto a quelli fin qui descritti³¹, 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 *Lagrima penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de' sette salmi penitenziali di David profeta* di Germano Vecchi (1574), le *Lagrima 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

²⁹ L'enfasi è nostra.

³⁰ L'enfasi è nostra.

³¹ Si ricordi quanto si è già osservato, ad esempio, sulle opere di Germano Vecchi (§ 2.2.1.2, pp. 149-153) e di Angelo Grillo (§ 2.2.4, pp. 227-233).

innanzitutto dall'indicazione di appartenenza al genere poetico delle «lagrime», in cui si riconosce senz'altro l'influenza dell'opera di Tansillo (FERRETTI c.s.)³²; quindi dalla definizione, segnata da una nota ambiguità di fondo, 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 il nostro 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» (ROHLFS 1969: 207), e dalle preposizioni «da»/«per», entrambe usate per esprimere l'«agente» in costrutti passivi (ROHLFS 1969: 211, 220). 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 genitivo³³; la seconda, di tipo traspositivo, ha invece una connotazione passiva, per cui la persona dello scrivente appare subordinata, anche da un punto di vista grammaticale, al soggetto che patisce l'azione (il testo)³⁴. 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 lacrime di penitenza di Gio. Paolo Castaldini*; *Lacrime 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*

³² Anche se l'edizione delle *Lacrime* di Vecchi precede di undici anni la *princeps* delle *Lacrime 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 *Lacrime di San Pietro*, cfr. TOSCANO 1987.

³³ Cfr. la voce «Genitivo» nel *GDLI*, vol. VI, p. 669 e, in particolare, quanto scrive Leonardo Salviati nel secondo volume degli *Avvertimenti della lingua sopra il Decamerone* (Napoli 1712): «Dal generare, quella [desinenza] nominan genitivo che par propria del possedere, e hannola per la seconda» (p. 32).

³⁴ Cfr. la voce «Agente» nel *GDLI*, vol. I, pp. 231-232.

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 penitentiali 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 penitentiali 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.

3.1.2 L’oggetto della riscrittura

La ricostruzione della prospettiva autoriale si può condurre da un’angolatura complementare a quella di stampo metodologico fin qui adottata, al fine di esplorare il rapporto tra autore e testo in relazione all’oggetto scelto per la riscrittura.

3.1.2.1 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)³⁵, Gonzaga (canzoni-ode)³⁶ e Fiamma (metri diversi)³⁷;

³⁵ Le *Canzoni* di Minturno sono riscritture di 52 salmi: 1, 3, 6, 9, 10, 32, 34, 37, 38, 41, 51, 66, 75, 80, 85, 96-99, 102-104, 111-113, 117, 119 (suddiviso in 11 canzoni), 120-135, 137, 138, 143, 144, 146, 147 (2 canzoni), 148-150 (cfr. tavole sinottiche in appendice).

³⁶ I «ventisette» salmi tradotti da Gonzaga sono i numeri 1-3, 6, 8, 24, 32, 38, 43, 51, 53, 54, 67, 82, 91, 100, 102, 106, 109, 113, 120, 128, 130, 131, 137, 143, 150 (cfr. tavole sinottiche in appendice).

³⁷ I salmi editi di Fiamma sono, complessivamente, 52 (10 nelle *Rime spirituali*, 6 nell’adespota *Parafrasi poetica*, 40 – o 41, considerando la traduzione separata delle due parti del *Salmo IX* – nella *Parafrasi poetica sopra Salmi. Libro primo*): 1-41, 96, 103, 104, 107, 124, 129, 133, 137, 148-150 (cfr. tavole sinottiche in appendice).

problematica risulta quindi la traduzione di Varchi (metri vari), che consta di soli 61 salmi selezionati tra il primo e il 150³⁸ e sembra costituire comunque un ciclo finito ispirato al *Libro dei Salmi*. 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, ad 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 (PIETROBON c.s. a) –, nessuna delle trasposizioni in metri lirici o in metri lirici e narrativi è estesa a tutti i 150 testi del *Libro dei Salmi*: lo sono, non a caso, solo quelle di Ringhieri e di Corso, composte in forme strofiche a schema fisso (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 comiperà lo Salterio, e noi piacendo a Dio ve 'l daremo a leggere (c. G1v).

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» (c. **ii) il suo pubblico, fino all'avviso dell'edizione del '68, in cui pubblicando appena 27 salmi

³⁸ Varchi traduce i Salmi 1-43, 47, 51, 54, 57, 64, 94, 95, 101, 102, 110, 113, 117, 127, 130, 140, 142, 148, 150 (cfr. tavole sinottiche in appendice).

ribadiva strenuamente quella «promessa» di troppo ardua realizzazione³⁹. Fiamma afferma quindi il proprio proposito nella *Esposizione* al sonetto XXV delle *Rime spirituali*, sonetto dalla chiara valenza metapoetica che introduce quasi in forma di proemio il Salmo 1⁴⁰:

Mentre l'auctor 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 (pp. 84-85).

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 questo 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 *Parafresi poetica sopra Salmi. Libro Primo*. 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

³⁹ Cfr. § 2.2.3.2, pp. 203-205.

⁴⁰ 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 «accenti» 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).

in cinque volumi corrispondenti ai cinque libri del *Sefer Tehillim*⁴¹. Nell'ultima nota della *Parafrasi*, si legge:

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 Parafrasi. 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 (p. 226).

3.1.2.2 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, pure anonima, in ottava rima *Io chiamo et prego il mio eterno Idio*, seguono i rifacimenti di Benivieni (1505), Alamanni (1525), Orsilago (1546)⁴², Battiferri (1564), Gonzaga (1566), Arnigio (1568), Cattaneo (1568), 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 *Lagrime* di Scipione di Manzano (1592), i *Sette salmi* di Badoer (1594), le *Lagrime* di Grillo (1594), i *Salmi penitenziali* di Agostini (1595) e i *Sette sonetti penitenziali* di 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), scegliendo talvolta 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» (c. Aiiii) o Laura

⁴¹ 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 formular di lode a Dio (Salmi 41:14, 72:18-20, 89:53, 106:48) che risulta, in tre casi su quattro, non integrata al testo del salmo cui è annessa; il libro finale non riporta invece formule conclusive, essendo considerato esso stesso una dossologia dell'intero Salterio. La suddivisione, che pone alcuni problemi significativi di carattere filologico, richiama quella dei cinque libri della *Tôrah* e sembra trarre origine da esigenze legate all'adorazione pubblica, come dimostrerebbe il carattere liturgico delle dossologie (SARNA 2007: 665-666).

⁴² Sulla prima edizione dei *Salmi penitenziali* di Orsilago, cfr. § 2.1.1.3, p. 52.

Battiferri che si accosta ai *Salmi penitenziali* «non volendo far più lunga dimora co' poeti e co' filosofi» (BATTIFERRI 2005: 33). Un fattore determinante nella fortuna di tale filone è da ricercare inoltre nella conoscenza diffusa di questi 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, ad esempio, in occasione dell'estrema unzione, nella benedizione dei cimiteri e come penitenza dei chierici promossi agli Ordini minori (INNOCENZO III 2006: 46). 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»⁴³; 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» (p. 419); 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» (c. A3v); 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»⁴⁴ 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

⁴³ «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 desidera 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 1505: 1-2).

⁴⁴ Il titolo completo della sezione è *Salmi penitentiali: con l'orationi appropriate a' sette peccati mortali. Tradotti semplicemente in versi sciolti dal P. Francesco da Trivigi carmelitano.*

salmi e apparati devozionali è sancito in modo inequivocabile 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» (p. 113). Il tema devoto della penitenza, che implica di necessità l'auto-indagine e l'esplorazione delle profondità 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 penitentiali dei *remedia* contro i sette vizi risale almeno all'epoca medievale⁴⁵, 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 ognuno 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 (NUOVO COPPENS 2005: 226-230) – 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*

⁴⁵ Si pensi, uno per tutti, ad Innocenzo III, che nel prologo del *Commentarium in septem Psalmos poenitentiales* (composto durante la Pasqua 1216 o, secondo Hurter, a cavallo tra il 1203 e il 1204; INNOCENZO III 2006: 39-40) scrive: «Sed ad commendationem septem poenitentialium psalmorum ista sufficient, de quibus nonnulla in eorum expositione tanguntur, hoc addito, quod ideo poenitentiales 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 penitentiali bastino queste cose, alcune delle quali sono trattate nella spiegazione di essi; aggiungiamo che i salmi penitentiali 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 2006: 62-3).

in prosa, che raffigura in modo speculare sette scene bibliche (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» (c. 8)⁴⁶. 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»⁴⁷; 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 capitali⁴⁸. 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 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»⁴⁹.

⁴⁶ Sul tema della scala, cfr. BASCHET 2000: 731-732.

⁴⁷ «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).

⁴⁸ «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» (p. 3).

⁴⁹ «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

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 penitenziali* 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 giolitine. 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 tentationi 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 Fagiolo, 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).

3.1.2.3 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, sono di fatto liberi da vincoli di aderenza alla fonte scritturale.

Gli autori che traspongono serie di salmi distinte dal libro biblico e dal canone penitenziale sono Girolamo Benivieni, Gabriel 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,

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 Penitenziali, 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 settimembre è felice, così felicemente in questo settenario ella si partorirà la felicità interminabile» (pp. 3-4).

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», c. Aiii^r) e come lascia intuire lo stesso autore nella sua epistola («questi pochi salmi che mi son rimasti non so come, in questi miei frangenti», c. Aiv^r): 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; un carattere simile 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 altrettanto libero 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 lepantino 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, ad invocare la protezione divina sulla città. Un caso unico è infine quello della versificazione delle omelie di Francesco Visdomini sui *Sette salmi penitenziali* ad 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.

3.2 Il libro salmodico

Nell'avviare un tentativo organico di ricostruire la fisionomia del libro di salmi in versi nel Cinquecento italiano, non si può evitare di 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, *ça va sans dire*, la stampa. Nel secolo del petrarchismo senza pudore (diremmo parafrasando Quondam⁵⁰), il libro di poesia per eccellenza è appunto quello di Petrarca, recepito significativamente sotto il titolo di *Canzoniere* invece che di *Fragmenta* (SANTAGATA QUONDAM 1989: III) e sottoposto a sostanziali fraintendimenti strutturali⁵¹ 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 multiforme che instaura un confronto più o meno mediato – *in primis* dalla teorizzazione e dalle *Rime* bembiane, nonché dalle esperienze dei commentatori (BELLONI 1992; MARINO 2006) – con le cose volgari di Petrarca e giunge ad 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» (GORNI 1993: 118). Gian Mario Anselmi ha ricordato, del resto, come petrarchismo ed «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 scritte e nella consapevolezza della centralità del libro e della biblioteca» (ANSELMI 2006: 21-22). Sulla portata della rivoluzione tipografica non occorre certo dilungarsi, ma basterà

⁵⁰ 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» (SANTAGATA QUONDAM 1989: II).

⁵¹ Guglielmo Gorni ricorda, nel suo saggio *Il canzoniere*, come 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 1993: 118).

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 (ROZZO 1993: 25):

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.

In tali rivolgimenti, un posto di assoluto rilievo spetta al libro religioso⁵², che segna l'atto di nascita dell'editoria italiana con i due *in folio* della *Bibbia delle 42 linee* conservati ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ROZZO 1993: 7) 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, ad 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 (BARBIERI 2002: 4):

opere [...] ascrivibili alla letteratura spirituale o di pietà, di argomento quindi religioso (e in particolare cristiano) ma non limitate alla teologia o alla liturgia,

⁵² Per una ricostruzione panoramica delle principali tipologie di libro religioso, cfr. ROZZO GORIAN 2002.

quanto piuttosto indirizzate alla formazione, alle pratiche di devozione, alla meditazione del fedele, laico o ecclesiastico che fosse.

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, conferma 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 conformità con gli interessi e la formazione del singolo versificatore. Sarà opportuno quindi non sottovalutare l'influenza dello *status*, laico od 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 ininfluyente per il prevalere di una ricerca comune orientata, in particolare nella seconda metà del secolo, alla legittimazione e al rinnovamento del codice petrarchista (TOMASI 2012), 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 voce⁵³), 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

⁵³ Cfr., oltre al contributo di Petrucci (PETRUCCI 1984), il saggio di Malcolm Parkes (PARKES 1995).

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.

3.2.1 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, nei fatti, 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 posttridentino, 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, conferiscano 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 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*⁵⁴, e si pongono come veicolo ineliminabile per la comprensione del testo, implicando una pratica di lettura bidirezionale

⁵⁴ Sulla *ruminatio* come pratica meditativa e di lettura, cfr. anche per la bibliografia pregressa ZAJA 2009: 245; di particolare interesse per un inquadramento dell'evoluzione della lettura dall'Alto al Basso Medioevo fino ai prodromi dell'età moderna risulta PETRUCCI 1984 (cfr. in particolare le pp. 604-605).

– dai versi alla prosa, e dalla prosa ai versi – che autorizza a parlare di autentici “prosimetri”.

3.2.1.1 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) ad 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 ad 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 anonima in ottava rima *Io chiamo et prego il mio eterno Idio*, equiparabili per tipologia e lunghezza, 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 (QUONDAM 2005: 219-221). 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 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, per la versione in terza rima, si rende nota l’attribuzione a Dante – 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 Roma⁵⁵), 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 in ottave, sono seguiti dalla dossologia minore «Gloria Patri». Sempre nella versione in ottave, il complesso delle riscritture è preceduto da una stanza invocativa ed è concluso da due ottave di congedo rivolte al lettore; appaiono particolarmente preziosi agli occhi dello studioso moderno i primi tre versi della stanza finale, che dichiarano apertamente lo scopo dell'anonimo versificatore e la modalità di fruizione di questi testi:

Tale [*scil.* in volgare] legerà questi ogni matina
 con magior 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 (FRAGNITO 2005: 16; PETRUCCI 1984: 612), 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) esce con l'*imprimatur*, ma non tarderà ad essere bandita e a subire sequestri ancora a fine secolo (FRAGNITO 2005: 209-210); il testo di Varchi (*post* 1555) rimarrà invece inedito, forse perché in attesa di

⁵⁵ Segnaliamo la descrizione dell'incunabolo nel catalogo di Antonio Bertoloni, alla scheda B.428 (BERTOLONI 1846: 50).

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 degno di nota 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, normalmente breve, relativo al contenuto e ad 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*⁵⁶, 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 Giovanni e le tre Marie in lacrime: secondo un procedimento frequente nei libri di salmi destinati alla

⁵⁶ «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. Aiiiiv).

preghiera (si ricordi l'analogo frontespizio delle edizioni anonime dei *Penitenziali*, ma anche la successiva 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'alfabetto 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, di fatto, un oggetto-libro definito secondo l'ultima volontà dell'autore: le carte delle Filze Rinuccini 15 consistono, infatti, in fogli sparsi (autografi e idiografi) e in fascicoli riuniti (una bella copia dei 61 salmi per mano di copista, 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 versificazioni del Salterio, 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 sonettistica⁵⁷. 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,

⁵⁷ Proponiamo di seguito una rapida descrizione del codice II IX 41: *Parte prima dei Salmi di Davide 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).

ponendolo al centro di un recupero di tipo umanistico che, nel proporre (almeno nelle intenzioni) il nudo testo tradotto⁵⁸, ha rinunciato ad ogni ingerenza interpretativa 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 (FRAGNITO 2005: 128-131). 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*⁵⁹, 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 podestà di Rovigo 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. Se nei *Salmi* del *Giardinetto* la

⁵⁸ Sulla pratica di una lettura non mediata dei classici in età umanistica, cfr. almeno GRAFTON 1995, in particolare il paragrafo *Il testo non mediato* alle pp. 201-204.

⁵⁹ 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; una raccolta di orazioni e varie «composizioni spirituali» era pure il libro dei *Fiori del giardinetto detto il sole* (cfr. § 2.1.2.3, p. 89).

preminenza della fonte non è particolarmente marcata dal punto di vista grafico (la dimensione dei caratteri in corsivo e in tondo è press'a poco la stessa), in quelli di Cesari i segmenti latini sono rilevati da una cornice⁶⁰; 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 orvietano⁶¹; 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 salmo⁶²: 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 maggiori⁶³. 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 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

⁶⁰ Cfr. § 2.1.2.3, p. 95.

⁶¹ Di formato ancora minore erano le edizioni del *Giardinetto* e dei *Fiori del giardinetto*, entrambe in 12°.

⁶² Cfr. § 2.1.2.3, pp. 90-91.

⁶³ «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 raccomandando, 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).

attenzioni degli esecutori dell'Indice, che registreranno nominalmente il volume negli elenchi di libri sequestrati (FRAGNITO 2005: 210).

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, a lato di una tavola imbandita, siede su un leone; 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 boccetta 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 di poco maggiori dei capolettere, presentandosi come semplici richiami meditativi, e occupano uno spazio piuttosto limitato inserendosi, 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 ad 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 – ed 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 una cagna 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 ad 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 (Gabriel 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 parenetico, si possono accostare almeno in parte alla tipologia dei «fogli volanti» (ROZZO GORIAN 2002: 137-146). 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. Come già accennato, l'ordine dei testi è scandito in due momenti (i tre salmi “alleluiatici” cuore dell'Ufficio delle *Lodi* e tre salmi “regali” e “delle ascensioni”) 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 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.»⁶⁴. 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 (PRETO 1978: 76-79); 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.

3.2.1.2 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 ecclesiastica⁶⁵, dando corpo a un'opera di preciso impegno spirituale improntata alla tradizione liturgica dei salteri e degli innari; nel 1588 escono,

⁶⁴ Cfr. § 2.1.3.1, p. 117.

⁶⁵ Cfr. § 2.1.1.4, p. 64.

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 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, ad 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 del 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 (ROZZO GORIAN 2002: 171). 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 '40). 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.

Et è sì cieca, et traviata, et leve
La mensa de mortai, ch'estima questo
Misero stato par di gloria al vostro⁶⁶.

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, ad 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 codice in 4°, quasi una copia preparatoria di stampa), 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.*, VI) – entrambi presenti anche in Vat. Lat. 6889 – 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.

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

⁶⁶ Proponiamo il testo del codice Barb. Lat. 3774.

preferibile dallo Pseudo-Bernardo, allude a una precisa tecnica di «lettura a bassa voce», anch'essa di pratica monastica, «indicata come mormorio o rimunazione, che serviva da supporto alla meditazione e da strumento di memorizzazione» (HAMESSE 1995: 93). La “masticazione” continua della Parola, che solo così poteva essere incorporata pienamente dal fedele, non doveva cessare né giorno né notte, ma doveva giungere ad 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°* [scil. «Primo»], *Salmo. 2°*) 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 (non titolata) 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 Ambrugio*), 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 formale includendo quattro traduzioni in canzoni-ode: *Al Mattutino* (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 (BELTRAMI 2011: 311-312). 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 ad 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'opera⁶⁷. 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 infine 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; 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 indicazione numerica ordinale (ad esempio, *Il primo salmo penitente*), 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

⁶⁷ Cfr. § 2.1.1.4, p. 64.

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 *Sonetto* 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 penta 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 petrarchista⁶⁸. Alle prose della dedicatoria e della lettera di Bernardo, segue un *Sonetto a Nostro Signor Gesù Christo* che propone come tema di meditazione fondamentale le sofferenze di Cristo e dichiara la finalità devota dell'esercizio poetico sacro, inteso ad 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 titolate con il numero corrispondente del salmo e l'*incipit* latino; l'appendice rimica è avviata quindi da un sonetto (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.*

⁶⁸ Cfr. § 3.2.2.2, pp. 308-325.

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 dell'amore, et provvidenza 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» compressi 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 (ROZZO GORIAN 2002: 125-128). 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”; autore della «spositione» è ancora Agostino Agostini. L’iconografia allegorica si discosta in parte dagli schemi 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 S A L I G I A⁶⁹, indicante «superbia, avaritia, luxuria, ira, gula, invidia, accedia» (BASCHET 2000: 735): la «superbia» è una figura ibrida, metà uomo e metà pavone, che porge uno specchio a una donna ed 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,

⁶⁹ Sulla formazione dell’acronimo S A L I G I A e, più in generale, per un quadro di sintesi sulla formazione del canone dei vizi o peccati capitali in età medievale, cfr. NEWHAUSER 1993: 181-193.

/ 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 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; 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 postridentine, 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 ad imprimere modelli codificati di pratiche devote.

3.2.1.3 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 compenetrantisi in una prospettiva di lettura a sfondo narrativo o, quanto meno, progressivo⁷⁰. 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

⁷⁰ «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*]» (dalla *Prefazione* di Stefano Carrai in COMBONI DI RICCO 2000: 7-8).

degli studi letterari e filosofici⁷¹ – mirate a rendere accessibile il testo dei *Salmi* e a favorire una pratica di lettura meditativa identificabile con la *ruminatio*, nonché, in seconda istanza, ad esigenze prevalentemente poetiche di legittimazione dell'esercizio lirico sacro. Una declinazione insolita 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” omiletico⁷². 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 «enarrativo 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 1562)* del predicatore Gabriel Fiamma, opere con una distinta tipologia di commento – «esposizioni» a cornice nel primo caso e «annotationi» successive ai singoli testi nell'altro⁷³ –, animate da una volontà

⁷¹ Sulla pratica di commento alla Bibbia tra Medioevo ed Età moderna cfr. i quadri tracciati in SMALLEY 1952 e LEONARDI 1998; sul commento letterario e filosofico di epoca medievale e umanistica, cfr. almeno, anche per la bibliografia pregressa, *Intorno al testo* 2003 e REFINI 2009.

⁷² Sui legami tra il sermone e l'esegesi biblica, si legga quanto scrive 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 2003: 5). Si ricordi anche l'affermazione di 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 2000: 168-169).

⁷³ 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 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 2003: 54).

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 versetto⁷⁴.

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 testo⁷⁵ – 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 (DELCORNO 2000: 493).

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 costituisce 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” (DELCORNO 2000: 497)⁷⁶. La distanza tra predicazione orale e redazione scritta risulta ancora maggiore se si considera

⁷⁴ 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*, *argomenti*, *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 1990: 25).

⁷⁵ Cfr. § 2.1.2.2, pp. 80-81.

⁷⁶ «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 2000: 497-498).

che il sermone è per definizione un “genere fluido” e, pertanto, “il testo scritto” può essere solo “un riflesso inesatto del discorso orale” (KIENZLE 2000: 168)⁷⁷. 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, di fatto, 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».

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

⁷⁷ Beverly Mayne Kienzle definisce così il sermone medievale, individuando alcune specificità che risultano valide anche a 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» (da *Introduction* in KIENZLE 2000: 168).

alternanza di endecasillabi e settenari⁷⁸. 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»)⁷⁹ dell'esposizione («oratione»)⁸⁰ 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 (BRUGNOLO 2003: 54-55) –, 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 «narrativo 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 ad uno, la *sententia* o contenuto ideologico» (ZORZI PUGLIESE 1994: 482). 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 (DELCORNO 2003: 5). 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 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

⁷⁸ Cfr. § 2.1.1.2, p. 37.

⁷⁹ Cfr. la sesta accezione di «perpetuo» nel *GDLI* (vol. XIII, 1986, p. 84): «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 fuora Esichio corretto da infiniti errori e illustrato con sue perpetue annotazioni».

⁸⁰ Cfr. la quarta accezione di «oratione» nel *GDLI* (vol. XII, 1984, p. 8): «Esposizione orale o scritta, trattazione, racconto, parlata | *B. Tasso*, II-VIII [TASSO 1562: 5r]: Il ditirambico con una continua orazione esprime il suo concetto». Considerato il contesto, questo significato sembra prevalere su quello primario di “preghiera”, benché non si possa escludere la volontà dell'autore di conservare comunque l'ambivalenza del termine.

preghiera – intesa a chiarire il «senso mystico» dei versi e strutturata secondo il modello della «lectio monastica tendente alla *meditatio* e all'*oratio*» (ZORZI PUGLIESE 1994: 493). 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» David⁸¹. 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 Nuova*), 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 «P A X», 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».

Lontano dagli approfondimenti intimistici di matrice agostiniana che caratterizzano la riscrittura di Benivieni, i *Ragionamenti* di Bonaventura Gonzaga si presentano come

⁸¹ 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 palma 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).

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 postridentina. 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 seguirla. 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 (p. 82).

In linea con la prassi cinquecentesca del dialogo ciceroniano a sfondo didattico⁸², 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»⁸³; d'altro lato, all'inizio del *Ragionamento primo*, Cesare si mostra quasi 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 amicizia, per cui l'esaudimento della richiesta non indica una forma di immodestia, ma una premura nei confronti dell'amico⁸⁴. Nella dimensione insieme narrativa e rappresentativa della conversazione, la preminenza è

⁸² 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 1992: 193).

⁸³ «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. ***iiii).

⁸⁴ «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 facciasì, 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.

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» (p. 82) dotato soltanto del «lume di un poco di lettere di humanità» (p. 55), 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 Propertio 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» (p. 55)⁸⁵ – 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 catechesi⁸⁶. Oltre all'invito costante alla *brevitas*, esito di una tensione insanabile tra «tempo e discorso» (FORNO 1992: 299), si incontrano i diversi *topoi* legati all'inquadramento spazio-temporale della vicenda (FORNO 1992: 272-306): innanzitutto, 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, ad opera della parola» (FORNO 1992: 278-279). La declinazione di quest'ultimo aspetto risulta particolarmente accurata nell'opera di Gonzaga: mentre le prime sei giornate (dal lunedì al sabato santo) sono ambientate nel giardino privato di Tullio⁸⁷, 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 (FORNO 1992: 278), quello della basilica si distingue per la presenza di una «bell'acqua, che

⁸⁵ La numerazione delle pagine presenta un'incongruenza per cui il numero 55 è ripetuto in due pagine successive: indichiamo quindi con «55» quella che, nell'ordine corretto, dovrebbe essere la pagina 56.

⁸⁶ Alcune interessanti osservazioni sul genere catechistico e i suoi prodromi si trovano in POLARA 1985.

⁸⁷ Lo 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).

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 contemplano 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)⁸⁸, sono un omaggio a una delle più importanti imprese edilizie dell'epoca e completano, con un originale aggancio alla contemporaneità, la rappresentazione del luogo ideale⁸⁹. 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 Dio, trarremo grandissimo frutto, come dite voi, da questa distinzione, o divisione per tanti capi, e in tanti giorni quanti sono i peccati» (p. 2): il cenno alla *ruminatio* – richiamata più avanti con riferimento a David e al Salmo 51⁹⁰ – conferisce un inequivocabile tono meditativo al discorso, illuminando sullo scopo primario di questi testi. La conclusione del *Ragionamento settimo* rinvia, per contro, ad 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» (pp. 121-122); 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.

⁸⁸ Sui due architetti, cfr. rispettivamente SCIOLLA 1970 e GROSSATO 1961.

⁸⁹ 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 sontuosa, 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, maggiori cose. Ma seggiamo qui all'ombra di questi alberi, et al margine di questa chiara acqua» (pp. 96-97).

⁹⁰ Parla Cesare: «dove riconoscendosi David, e ruminando con larghissima consideratione la offesa maestà di Dio, si ridusse a tanta attritione, e penitenza» (p. 57).

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 (NUOVO COPPENS 2005: 461) – 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 all’abate di San Gregorio in Venezia Domenico Paruta; un sonetto all’autore del grammatico Orazio Toscanella, collaboratore editoriale di Giolito negli anni Sessanta (NUOVO COPPENS 2005: 106); 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 (NUOVO COPPENS 2005: 460) – 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, 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 abbinate 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, ad opera di un autore che la critica ha identificato con Johann Britt, «l'incisore in più stretto rapporto allora con Tiziano» (NUOVO COPPENS 2005: 226-227)⁹¹. 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 testo⁹², 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 giolittine dei classici della letteratura italiana (NUOVO COPPENS 2005: 227). 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 specifiche 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 Davide 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

⁹¹ Sulle incisioni della Bibbia di Giolito, cfr. anche COPPENS NUOVO 2005.

⁹² 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 2005: 130-131).

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* 9-10-17; *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 «leggiadra gravità» davidica, restaurando il primitivo carattere sacro della lirica senza alterarne gli strumenti espressivi (ZAJA 2009: 241-242). 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 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 ⁹³) 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» (ZAJA 2009: 245-246)⁹⁴. 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 (ZAJA 2009: 257-258). La forte presenza della matrice petrarchesca si coglie anche nella qualità dei metri prescelti: gli innesti di forme estranee al *Canzoniere* è circoscritto, infatti, ad otto inni oraziani e ai dieci salmi riscritti in terza rima, endecasillabi sciolti e canzoni-ode. È interessante notare inoltre come, a differenza di quanto accade nelle sillogi poetiche di Benivieni, Alamanni e Bernardo Tasso⁹⁵, i salmi non formino una sezione unitaria, ma siano 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 più precisamente “a enclave” in accordo con gli schemi di Powitz,⁹⁶ su modello di alcuni influenti commenti a Petrarca (Vellutello e Gesualdo) e, indirettamente, della *Glosa ordinaria*⁹⁷ – che guidano il lettore in un duplice percorso di meditazione finalizzata alla redenzione e di storia autobiografica dell'io lirico (ZAJA 2009: 258).

⁹³ Fiamma nomina esplicitamente la Marchesa di Pescara nella dedica al marito di lei Marcantonio Colonna (cfr. ZAJA 2009: 239).

⁹⁴ 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).

⁹⁵ Ci riferiamo alle *Opere* di Girolamo Benivieni (1519), alle *Opere toscane* di Luigi Alamanni (1532) e alle *Rime* di Bernardo Tasso (1560): in proposito, cfr. § 3.2.2.1, pp. 305-307.

⁹⁶ Cfr. HOLTZ 1995: 96-101, in particolare le pp. 97-98.

⁹⁷ La compenetrazione statutaria di testo e commento nelle *Rime spirituali* trova un significativo termine di confronto con la *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, al *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 1995: 81).

La *Parafrasi poetica sopra Salmi*, di cui Fiamma pubblicherà soltanto il *Libro primo* in una singolare edizione in 4° priva di note tipografiche⁹⁸, 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 1⁹⁹. 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 (ZAJA 2009: 241) 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 ebraica¹⁰⁰. 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 «dilettare i lettori con la varietà delle rime», ma soprattutto di voler «dare a gli Italiani in un libro sacro l'esempio di quante maniere di versi possano fare in questa lingua» (p. 212). Rispetto alle *Rime spirituali*, si nota 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 da Pellegrino Erri (1573) – in relazione a singoli segmenti testuali della parafrasi italiana¹⁰¹. La successione di salmo latino, *accessus*, parafrasi

⁹⁸ Probabilmente destinata ad una circolazione privata: cfr. UBALDINI 2012: 35.

⁹⁹ Cfr. § 3.1.2.1, p. 261.

¹⁰⁰ Nell'ultima «annotatione» del libro, 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. § 3.1.2.1, p. 262.

¹⁰¹ È interessante rilevare, sul carattere dell'«annotatione», 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

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 oltre che 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, quindi, 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 verso i testi sacri.

La traduzione commentata dei *Sette salmi penitenziali* del frate domenicano ed 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, 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 traduttorio, secondo la lezione dei recenti esperimenti di Gian Giorgio Trissino ed Annibal Caro, al posto delle «rime toscane», giudicate inadatte poiché «per la dolcezza loro troppo hanno del molle, et poco del grave» (*Proemio*, 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 [...]

formale e contenutistica, ma che degli scolii condividono il carattere disorganico di appunti funzionali alla comprensione di singoli segmenti testuali» (REFINI 2009: 37).

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 per la convergenza implicita con una diversa tradizione di ambito aristotelico per cui lo stesso esercizio traduttorio costituisce una forma di esegesi¹⁰². Il volume si apre con un *Sonetto dell'autore* a tema penitenziale ed 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 sacra¹⁰³, mirato ad inscrivere in un orizzonte progettuale più esteso la presente fatica e a ribadire la condanna contro Lutero, i Valdesi ed altri movimenti ereticali favorevoli ad un accesso diretto e universale alla Scrittura. Poco oltre, l'autore nomina un «gran cattolico», il vescovo di Verona Luigi Lippomano, il quale «stabilì, confermò, et sostenne egregiamente tutt' i dogmi cattolici in questa lingua; confutando, risolvendo, et atterrando tutt' i lor [degli eretici, *n.d.r.*] empì 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 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, il corpo

¹⁰² Il riferimento è, nello specifico, al caso di Piccolomini e alla ricostruzione tipologica, di valenza più ampia, 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 2009: 36n).

¹⁰³ Nel rispondere ad 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 cattolico, 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).

dell'«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 comune prospettiva 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, per meglio dire, “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.

3.2.2 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. Proprio a quest'altezza – in un momento di forte criticità e di 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”.

3.2.2.1 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» (TOMASI 2001: 33-35) che tra gli anni Venti e Trenta del secolo anima la ricerca di autori fiorentini quali Girolamo Benivieni e Luigi Alamanni, come pure gli esperimenti – solo in parte successivi e comunque mossi da un intento analogo – di Bernardo Tasso¹⁰⁴. 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.

Le *Opere* di Girolamo Benivieni, edite da Giunti nel 1519¹⁰⁵ e pubblicate in seconda e terza edizione dagli stampatori veneziani Nicolò Zoppino (1522) e Gregorio de Gregori

¹⁰⁴ Per una sintesi delle vicende editoriali degli *Amori* e delle *Rime* di Bernardo Tasso, cfr. TASSO 1995a: 417-422.

¹⁰⁵ 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) (TOMASI 2001: 52, nota 8).

(1524), raccolgono gran parte degli scritti poetici lasciati fuori dal *Commento* (1500) a cento sonetti amorosi (LEPORATTI 2008: 147): 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*¹⁰⁶, 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» (LEPORATTI 2008: 192), ma anche la consistenza di uno specifico interesse traduttorio che accomuna le versioni classiche di Mosco e Propertio alle traduzioni di tre salmi e della *Sequenza 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 (Sebastien Gryphe, 1532-1533) si inseriscono sulla 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» (TOMASI 2001: 33), 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 Narciso* (in ottave), *Il diluvio romano* (in sciolti), la *Favola di Atlante* (in sciolti) e le *Satire* (in terza rima)¹⁰⁷. A differenza 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» 1526¹⁰⁸; il volume si chiude dunque con una nota di carattere individuale

¹⁰⁶ Come specificato nelle rubriche anteposte ai testi, soltanto due salmi sono in realtà attribuiti a David, mentre uno è di Asaf.

¹⁰⁷ Per un'analisi della struttura e della genesi delle *Opere toscane*, cfr. TOMASI 2012 e DE ANGELIS 2012.

¹⁰⁸ 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).

(si ricordi che la composizione dei salmi è seguita a un profondo turbamento interiore provocato dal rischio di morte per malattia¹⁰⁹), 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» (TASSO 1995a: 418). Sulla valenza classicista dell'operazione di Tasso, con particolare riguardo ai risvolti formali implicati dall'adozione del nuovo metro della canzone-ode, si è discusso in precedenza¹¹⁰; varrà qui la pena di richiamare l'attenzione sul dittico strutturale di «ode sacre» (davidiche) ed «inni et ode» (oraziani), che testimonia con evidenza massima il carattere della ricezione «composta» – per citare una categoria impiegata da Maria Luisa Cerrón Puga – 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 quattro sonetti spirituali, secondo una progressione che sembra anticipare *in nuce* la struttura del canzoniere spirituale bipartito¹¹¹.

¹⁰⁹ 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).

¹¹⁰ Cfr. § 2.2.3.1, pp. 179-181.

¹¹¹ Cfr. § 2.2.3.1, p. 181.

3.2.2.2 Canzonieri spirituali bipartiti

Gli anni Sessanta vedono l'affermarsi di 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; in un solo caso (nella raccolta di Laura Battiferri) la divisione è segnata da una semplice – si direbbe quasi petrarchesca¹¹² – facciata bianca; il secondo frontespizio è eccezionalmente assente, invece, 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 Ammannati (1564, 1566², 1570³), 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, 1569², 1572³); 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 rispetto a Petrarca 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

¹¹² 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* (codice Vat. Lat. 3195); la "facciata bianca" ricorda, però, più da vicino l'intonsa c. 72v del codice Chigiano L.V.176, la copia del canzoniere petrarchesco realizzata da Giovanni Boccaccio (STOREY 2006: 294).

possibile cogliere un ulteriore contatto, ma pure una precisa evoluzione rispetto al 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, innanzitutto, i titoli di *Canzoni sopra i Salmi* e *Sonetti tolti dalla Scrittura, e da' detti de' santi padri*: la titolazione 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-trecenteschi – adottata, tra gli altri, da Fausto da Longiano nel suo commento a Petrarca (BELLONI 1992: 131) – e, in modo più cogente, l'assetto del *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero (1536): 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» (c. G1r). 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 Gabriel 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

salmatiche 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, per citare un altro esempio, anche 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>Tôrah</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)¹¹³, 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 (GORNI 1993: 194), 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», c. 25^v). Il punto Omega è rappresentato, invece, dalla canzone LXIII sul già ricordato Salmo 66, il quale, 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 esaudito¹¹⁴. Ricordiamo, ancora per la sua valenza metapoetica, la menzione

¹¹³ A rimarcare la coesione del primo gruppo di canzoni intervengono alcuni connettori intertestuali come, per citare solo il più evidente, l'*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 – succede una beatitudine collettiva, espressa dal plurale «Beati» in apertura della prima di 11 canzoni che riscrivono il salmo dedicato alla celebrazione della *Tórah* (la Legge o Istruzione di Dio), massima espressione di giustizia.

¹¹⁴ Si leggano gli ultimi versi 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

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'infiamma, e 'n lui tutt'ama: / Altro di, e notte, ovunque sia, non brama» (vv. 78-80, c. 54r). Nel considerare la natura dei singoli gruppi tematici, si può osservare come due di essi siano determinati da canoni del tutto 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) *Sbir 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

petto, / Che 'n lui d'amor s'infiamma, e 'n lui tutt'ama: / Altro di, e notte, ovunque sia, non brama» (vv. 72-80, c. 54r).

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 di entrambi gli *incipit* latino e volgare¹¹⁵), ma in base a una relazione di reciprocità per cui, in un duplice quadro sinottico che ripercorre e, insieme, ricompono sulla base di un criterio alfabetico la struttura dei due libri, i testi appaiono giudicati entrambi degni della qualità di 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 (c. G5r). I raggruppamenti risultano più sfumati rispetto alla sezione salmodica: la figura centrale attorno cui ruota la parte è senz'altro Cristo, con riferimenti precisi ad episodi come la Crocifissione (sonetto IX), l'Ascensione (sonetti XXX, XXXI), la Natività (sonetti LI, LII, ispirati a un'orazione di Gregorio Nazianzeno¹¹⁶) 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, c. 21r). A seguire, si incontra la *Tavola de' sonetti*, organizzata secondo un ordine alfabetico. Ad

¹¹⁵ Cfr. § 3.2.1.1, p. 274.

¹¹⁶ L'informazione è fornita da Pizzimenti (c. G1v).

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 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 all'uso di 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, insieme, mediare il contatto dei fedeli con la lettera biblica.

Mentre l'impresa di Minturno non sarà emulata, l'esempio di Bernardo Tasso comincerà ad esercitare un'influenza diretta a partire dai *Sette salmi penitentiali* di Laura Battiferri 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 esclusiva di sonetti nella 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 (BATTIFERRI 2005: 13-15). 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 rispetto 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 ed il canto – ed instaurando con loro un dialogo diretto che favorisce, anche attraverso la condivisione della propria esperienza¹¹⁷, il coinvolgimento meditativo ed emotivo del lettore. Le canzoni-ode sono corredate, 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 (BATTIFERRI 2005: 24-27); 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.

Epigono 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*. 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 canzoni-ode di libera ispirazione davidica denominate «salmi»; 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 Bolani¹¹⁸ – si riconosce in un ulteriore dato macrotestuale: le *Rime* constano, infatti, di 75 componimenti,

¹¹⁷ Cfr., ad esempio, l'argomento del quinto salmo penitenziale: «Con la quale fiducia e pentimento, piüssima sorella, similmente io son ricorso dinanzi al Signore Iddio, a chiedergli perdono de' miei commessi falli, con l'istesse parole del santissimo Ebreo» (BATTIFERRI 2005: 68).

¹¹⁸ Il richiamo a David nella dedicatoria coinvolge tanto i *Salmi penitenziali* («et quando con la lingua di David, et quando con quelal 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).

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 utilizzato, sia per il metodo di trasposizione attento a restituire, con moderati procedimenti di *amplificatio*, la dignità della lettera sacra (PIETROBON c.s. c), gli otto «salmi» delle *Rime* rispondono a una ricerca opposta, intesa ad un carattere di *suavitas* che emerge non solo dall'impiego della forma tassiana, ma anche dal venir meno dell'onere traspositivo in testi che si configurano come libere riscritture. La linea di tensione stilistica intercorrente fra i due gruppi di salmi dà vita, dunque, a un dialogo interno tra di essi, 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 infine 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 ad 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 in una insolita 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 nel complesso 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* e 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 (PECORARO 1986: 315). 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 giolitina *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 e ristampata per ben due volte nel 1569 e nel 1572: 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 (ZAJA 2014: 65-67). La raccolta del 1568 – un tascabile in 12°, secondo la moda 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 (TOMASI 2001: 90-101). Degna di nota appare, innanzitutto, 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» (ZAJA 2014: 70). 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 di Petrarca. Scorrendo l'indice, appena successivo alla dedica a Laura Pola da Brescia, si può notare come il Salmista sia annoverato nella *Tavola degli autori de' Salmi* insieme ai poeti volgari con la dicitura «Davit Profeta» e la precisazione «Questi [salmi, *n.d.r.*] 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 (ZAJA 2014: 69-70), 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 Turchi¹¹⁹, 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 iconografica destinata alla Bibbia volgare della Fenice: nelle edizioni del 1568 e del 1569, compare la scena di David mentre 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 1572 da una più composta Crocifissione con Maria, Maria di Magdala e Giovanni apostolo¹²⁰. 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 ad essere priva del supporto testuale di riferimento è, com'è logico attendersi, la riscrittura di

¹¹⁹ Cfr. § 3, p. 248.

¹²⁰ 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»; per questa ragione, «nella ristampa del volume del 1572 l'immagine fu sostituita da quella del crocefisso» (CERESA 2000: 163).

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 ad 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, et leggiadri lumi di parole» (p. 114), 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 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 creativa¹²¹ – 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» (ZAJA 2014: 71), mentre i sei versificatori dei Salmi penitenziali sono ripartiti equamente tra laici ed ecclesiastici. Dal punto di vista formale, la silloge rimica si

¹²¹ Cfr. § 2.1.3.1 pp. 112-113.

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 Casa¹²² –, 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'Indice¹²³) 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 nella riedizione del 1572, a Luigi Tansillo¹²⁴. La scelta di concludere le *Rime* con un testo di innegabile portata per la sua precoce fortuna fin dalla prima redazione in 41 stanze – già pubblicata sotto pseudonimo nel 1560 da Verdizzotti (TOSCANO 1987: 439) e qui riproposta da Turchi – è intesa con tutta evidenza a conferire risalto ad un'operazione letteraria innovativa, di fatto 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:

¹²² 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.

¹²³ Cfr. FRAGNITO 1997: 304.

¹²⁴ 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 1893: CXLII). Sulla tormentata redazione dell'opera, cfr. TOSCANO 1987; per un inquadramento critico, cfr. almeno PIATTI 1997 e IMBRIANI 2013.

in questo senso, la silloge collettanea non si distanzia poi troppo dai canzonieri spirituali d'autore, ma ne cattura e 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'oltralpe¹²⁵. L'opera, composta da una versione integrale del Salterio (*De' sacri salmi di Davidde 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, ad uso individuale e collettivo, destinato ai calvinisti italiani (PIETROBON c.s. a), 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 varietà di metri adottata, dall'affiancamento di una sezione di rime. Il libro inizia con una lunga canzone di dedica ad Elisabetta regina «d'Inghilterra, di Francia, et d'Hirlanda, difenditrice della Fede», omaggio a una potente sovrana riformata, ma anche ad una appassionata cultrice della lingua e della poesia italiane (PETRINA 2014); 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 «Jehovah») 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

¹²⁵ Sulla figura di Pascali, cfr. almeno CASTIGLIONE 1936 e, per l'accurata ricostruzione storiografica, il saggio di Arturo Pascal *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali* (PASCAL 1934, PASCAL 1935a, PASCAL 1935b, PASCAL 1936a, PASCAL 1936b); per un'analisi complessiva del libro di Salmi e Rime spirituali, oltre che per la bibliografia pressa, cfr. PIETROBON c.s. a e PIETROBON c.s. b.

sezione (127 canzoni, 5 sonetti, 2 ballate e 22 sestine che traspongono il Salmo 119), a forme estranee al canone lirico in senso stretto (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 150¹²⁶, rivela un carattere sicuramente colto, in linea con il profilo del letterato Pascali (CASTIGLIONE 1936: 43), 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 compendiata ai versetti ebraici: lo stesso autore spiega, nell'avviso *Al lettore*, di aver voluto così «agevolar la fatica di coloro, che veder volessero, come gli uni [versi] a gli altri corrispondono» (c. **8v); 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 «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 infine 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

¹²⁶ Cfr. § 2.2.2, pp. 177-179.

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 ben più marcato rispetto ai suoi predecessori, Pascali accentua l'elemento diegetico inserendo alcuni drammatici riferimenti 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 nella 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 traduttoria 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 specialmente 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-Bèze e sostituto strutturale perfetto (anch'esso in forma di canzone) della petrarchesca orazione alla Vergine¹²⁷. 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, 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'autocommento 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

¹²⁷ Per un'analisi puntuale della sezione di rime, cfr. PIETROBON c.s. b.

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».

3.2.2.3 “Lagrime”

L'articolata, limpida conformazione del canzoniere spirituale bipartito – ancorata con schietta evidenza agli ipotesti strutturali del *Canzoniere* 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 posttridentina¹²⁸. Le “lacrime” ispirate ai *Salmi* – precisamente ai Penitenziali – costituiscono un sottoinsieme abbastanza esiguo del genere poliedrico iniziato in forma autonoma dalle *Lagrime 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 (PIATTI 1997: 53-61, QUONDAM 2005)¹²⁹. Il recupero dell'archetipo davidico come icona del peccatore *plorans* sembra costituire una sorta di ritorno alle origini,

¹²⁸ Sul rapporto tra arte e potere in età tridentina, cfr. almeno PRODI 2014.

¹²⁹ Si ricordi, in qualità di esempio, la scelta di “lacrime” proposta dall'antologia *Nuova raccolta di lagrime di più poeti illustri* (*Lagrime* 1593) che raccoglie componimenti di particolare rilevanza 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 imitatione de' Sette Salmi Penitentiali di Davide* di Angelo Grillo.

almeno in accordo con la posizione di Giovanni Getto che individuava proprio nei *Salmi* «il primo autorevole modello» della letteratura lacrimosa (GETTO 1979: 310); 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 autorevole per il contesto in cui è collocata, la triplice riedizione nella 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 ad Urbano Savorgnano, una significativa lettera di Bernardino Tomitano a Giovanni Martinengo in cui si esaltano la «favella» e gli «artificii» del poeta, ed 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 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 *Lagrima di San Pietro* nell'edizione veneziana del 1585¹³⁰. La libertà riscrittoria di Vecchi trova il suo culmine nella *Lagrima sesta*, condotta nei toni di una parabola originale, con una probabile, anche se in realtà lontana allusione alle parabole evangeliche parafrasate nei *Sonetti* di Minturno¹³¹. 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 *Lagrima 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 (FERRETTI c.s.) – 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 riferimento¹³²) 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 (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

¹³⁰ Per la polemica tra Giovan Battista Attendolo e Tommaso Costo circa la definizione di «pianti» o «canti» delle partizioni del poema, cfr. TOSCANO 1987: 443-446.

¹³¹ Sulla “parabola” di Germano Vecchi, cfr. § 2.2.1.2, pp. 151-153; per Minturno, cfr. § 3.2.2.2, pp. 313-314.

¹³² Cfr. § 2.2.4, p. 228.

quella della *Nuova raccolta di lagrime di più poeti illustri* (Bergamo, Comin Ventura, 1593)¹³³, sarà utile ricordare le diverse edizioni dei *Pietosi affetti*, imperniati 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*¹³⁴. 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 (FERRETTI c.s.), 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 altre¹³⁵, a quella realizzata (giocoforza) dall'editore Giolito nella riedizione 1572 dell'antologia di Turchi (FERRETTI 2012: 249).

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 ad emularlo costantemente durante la sua carriera (PATTINI 2007: 259), 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 salmi o, per meglio dire, 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, ad eccezione della dedica di Nicoletti ad Agostino Venier in apertura dell'elegante edizione

¹³³ Comprendente, oltre a quelli di Grillo, testi di Torquato Tasso e di Erasmo da Valvasone: cfr. nota 129, p. 325.

¹³⁴ Sui *Pietosi affetti*, anche per la bibliografia pregressa, cfr. FERRETTI 2012.

¹³⁵ L'incisione con il Crocifisso compare, solo per citare alcuni esempi, anche nei frontespizi dell'edizione 1508 degli anonimi *Sette salmi penitenziali (Io chiamo et prego il mio eterno Idio)* e del *Psaltero di Davide* di Innocenzo Ringhieri (cfr. § 3.2.1.1, pp. 274-275).

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, come già ricordato altrove¹³⁶, una o due ottave “di cornice” volte ad inquadrare, nonché a concatenare in un percorso diegetico unitario i sette testi.

Il legame con l'ipotesto 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 ad 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 pentimento¹³⁷. Le «lagrime» non sono più, così, una definizione utile a rinnovare concettualmente il rapporto con l'architesto davidico o ad 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 lacrime¹³⁸, mentre anche le citazioni dei *Salmi* sono rare e stemperate in un tono di lamento più generale che si appella ormai solamente 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.

¹³⁶ Cfr. § 2.1.2.3, p. 98.

¹³⁷ Cfr. § 2.1.2.3, pp. 102-107.

¹³⁸ Il riferimento è alla *Corona*: cfr. § 2.1.2.3, pp. 105-106.

3.3 Dalla parte del pubblico: lettori e dedicatari

Dopo aver indagato le modalità e gli oggetti della riscrittura in relazione alla figura dell'autore ed 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. Innanzitutto, 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 '30, che portò allo scardinamento della struttura altrimenti chiusa, quasi impenetrabile di una «società letteraria ristretta e gerarchicamente ben differenziata» (DIONISOTTI 1967: 192), 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 classica¹³⁹, 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 (FRAGNITO 2005: 261-274). Insieme ai “semplici”, andranno ricordate anche le donne, ad essi accostate ma nominate sempre in una categoria distinta dagli inquisitori (FRAGNITO 2005: 275-287). 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

¹³⁹ 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 1987: 192-193).

salmi¹⁴⁰. 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 perfettamente, evitando così eventuali intoppi nella declamazione (SAENGER 1987: 202-204). Bisogna dire, del resto, che per un esercizio di devozione intimo – condotto tra Dio, il fedele e il proprio libro¹⁴¹ – quale poteva essere la preghiera quotidiana, la lingua materna era percepita senz'altro come più adeguata per la sua “immediatezza”, 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 lettore¹⁴². 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 (FRAGNITO 2005: 117-131). 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 anonimi *Io chiamo et prego il mio eterno Idio*, i *Sette salmi* del *Giardinetto* o dai singolari rifacimenti omiletici di Vitali – per toccare, invece, un

¹⁴⁰ 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 posttridentina riprese vigore la pratica della preghiera ad alta voce, in linea con la nuova politica pastorale della Chiesa romana (NICCOLI 2014: 427-429).

¹⁴¹ Del rapporto intimo fra lettore devoto e libro, nelle sue diverse declinazioni, parla ancora Saenger (SAENGER 1987: 212-213).

¹⁴² Sui problemi del rapporto tra lettore e testo e sulle implicazioni del concetto di “appropriazione”, cfr. DE CERTEAU 1990: 239-255.

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 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-quattrocenteschi, i *Sette salmi* contenuti nell’antologia di orazioni *Giardinetto detto il sole* (poi ristampati in edizione autonoma da Tintinnassi negli anni ’80) e quelli tardo-cinquecenteschi di Agostino Agostini – questi ultimi inclusi in un libriccino devozionale dotato di calendario e di altri numerosi apparati, utili (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 ed 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 (FRAGNITO 2005: 297), 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 Gabriel 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 ed 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 in 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 informativo – 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 apparati¹⁴³. 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

¹⁴³ 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 2012: 37-38). Rinviamo al saggio citato anche per la bibliografia pregressa sull'argomento.

intreccerà, in anni cruciali per la definizione della spiritualità italiana e per la stessa storia della lingua e della poesia nazionali (FRAGNITO 2005: 287-300), 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, in cui convivono spesso, senza contrasto, le competenze e le attese del devoto e dell'intellettuale. Ad 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, rivendicando una *mutatio animi* quale base della *renovatio* stilistica nella dedica delle *Canzoni sopra i Salmi*, si rivolge a un Carlo Borromeo compagno dell'esperienza conciliare, ma soprattutto inveterato 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 altri classici profani, salvo poi dedicarsi a «soggetti più sacri, scritturali e patristici» rivisitando questo patrimonio nella direzione di un diverso «riformismo religioso» (DE CERTEAU 1977: 261). Né si dimentichi, quindi, il sodalizio intriso di amicizia umanistica di Varchi e del «R.^{mo} Mons.^{re} 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 Filze Rinuccini 15: 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» (c. A2^v), sia in quanto «Protettor dell'Academia nostra» (c. A3^r): vita e accademia, realtà pastorale e letteraria si legano inscindibilmente 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 di 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» (ZARRI 1986b: 141); dall'altro risponde, nel caso di destinatarie colte e influenti, alla volontà di sancire il coinvolgimento delle donne nel quadro della moderna poesia lirica (DIONISOTTI 1967: 191-192). 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 scambio tra autrice e lettrice da intendersi come una preziosa indicazione di lettura, che necessita in quanto tale di essere esplicita *in limine textus*¹⁴⁴. È interessante osservare quindi, sulla scorta di analisi documentarie sui censimenti delle biblioteche monastiche di fine secolo, come i nomi di Benivieni e Battiferri compaiano 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, per citare solo un 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

¹⁴⁴ Per le dediche nelle opere di Laura Battiferri Ammannati e per un primo inquadramento del sistema di dediche nella produzione poetica femminile del Cinquecento, cfr. NOCITO 2009.

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 Battiferra. In Venetia, 1570» (FASANELLA 2001: 310-312); 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: l’esempio più evidente è rappresentato dalla canzone ad 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 italiana¹⁴⁵; 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 ad uomini laici. Si tratta, perlopiù, di casi singolari, non riconducibili a una tipologia unitaria: accanto ai già noti Rocco Benedetti ed Agostino Cesari, spicca per il suo valore metapoetico la dedica delle *Rime spirituali* di Gabriel Fiamma al protettore Marcantonio Colonna. Di particolare interesse è quindi la dedica dei *Salmi penitentiali* di Luigi Alamanni 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 (DE ANGELIS 2012), si giustifica certamente con l’anteriorità 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,

¹⁴⁵ Cfr. § 3.2.2.2, p. 322 e, per un’analisi più dettagliata, PIETROBON c.s. a.

appartata e meditativa, conforme all'intimità amicale del dono e all'esperienza di "conversione" – come la chiamò 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 Innocenzo 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. Aiiir), 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 traduttori e la tensione più generale ad 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 significativi risultano, ad esempio, 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 *Lagrima* di Manzano al cardinale Valier, cognato di Giorgio Gradenigo. Anche in assenza di riferimenti espressi, risulta evidente che le riscritture ad alto tasso di letterarietà si rivolgono innanzitutto 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 *Parafrasi 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 *Lagrima del penitente* di Angelo Grillo. Questa destinazione elitaria rappresenta, naturalmente, il primo di numerosi 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.

A Tavole sinottiche

La presente appendice intende offrire al lettore 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 abbiamo segnalato il luogo e l'anno della prima edizione; per i manoscritti, ci siamo limitati all'indicazione dell'anno. La seconda sezione include, quindi, una tavola di corrispondenza tra *Salmi* e versioni italiane: punto di partenza sono qui 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)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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.]

Anonimo, *Sette salmi penitenziali (Io chiamo et prego il mio eterno Idio)* (Venezia, 1490)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]

Girolamo Benivieni, *Psalmi penitenziali di David* (Firenze, 1505)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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*, vol. I (Firenze, 1532)¹

Testo	Salmo	Genere	Schema
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.]

Innocenzo Ringhieri, *Psaltero di Davide* (Bologna, 1555 ca.)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	1	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
II	2	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
III	3	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
IV	4	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
V	5	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
VI	6	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
VII	7	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
VIII	8	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
IX	9	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
X	10 (9)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
XI	11 (10)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XII	12 (11)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XIII	13 (12)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XIV	14 (13)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XV	15 (14)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XVI	16 (15)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
XVII	17 (16)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
XVIII	18 (17)	ottava rima	ABABABCC [x 18 st.]

¹ Come si legge nella dedica a Bernardo Altoviti, la composizione dei *Salmi* risale al 1525.

XIX	19 (18)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XX	20 (19)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XXI	21 (20)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
XXII	22 (21)	ottava rima	ABABABCC [x 12 st.]
XXIII	23 (22)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XXIV	24 (23)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XXV	25 (24)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
XXVI	26 (25)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XXVII	27 (26)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
XXVIII	28 (27)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XXIX	29 (28)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XXX	30 (29)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XXXI	31 (30)	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
XXXII	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XXXIII	33 (32)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
XXXIV	34 (33)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
XXXV	35 (34)	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
XXXVI	36 (35)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XXXVII	37 (36)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
XXXVIII	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
XXXIX	39 (38)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
XL	40 (39)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
XLI	41 (40)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
XLII	42 (41)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
XLIII	43 (42)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XLIV	44 (43)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
XLV	45 (44)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
XLVI	46 (45)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XLVII	47 (46)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
XLVIII	48 (47)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
XLIV	49 (48)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
L	50 (49)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
LI	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
LII	52 (51)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
LIII	53 (52)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]

LIV	54 (53)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
LV	55 (54)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
LVI	56 (57)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
LVII	57 (56)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
LVIII	58 (57)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
LIX	59 (58)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
LX	60 (59)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
LXI	61 (60)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
LXII	62 (61)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
LXIII	63 (62)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
LXIV	64 (63)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
LXV	65 (64)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
LXVI	66 (65)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
LXVII	67 (66)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
LXVIII	68 (67)	ottava rima	ABABABCC [x 18 st.]
LXIX	69 (68)	ottava rima	ABABABCC [x 16 st.]
LXX	70 (69)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
LXXI	71 (70)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
LXXII	72 (71)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
LXXIII	73 (72)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
LXXIV	74 (73)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
LXXV	75 (74)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
LXXVI	76 (75)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
LXXVII	77 (76)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
LXXVIII	78 (77)	ottava rima	ABABABCC [x 25 st.]
LXXIX	79 (78)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
LXXX	80 (79)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
LXXXI	81 (80)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
LXXXII	82 (81)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
LXXXIII	83 (82)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
LXXXIV	84 (83)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
LXXXV	85 (84)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
LXXXVI	86 (85)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
LXXXVII	87 (86)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
LXXXVIII	88 (87)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]

LXXXIX	89 (90)	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XC	90 (89)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
XCI	91 (90)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XCII	92 (91)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XCIII	93 (92)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
XCIV	94 (93)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
XCV	95 (94)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XCVI	96 (95)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XCVII	97 (96)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
XCVIII	98 (97)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
XCIX	99 (98)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
C	100 (99)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CI	101 (100)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
CII	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
CIII	103 (102)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
CIV	104 (103)	ottava rima	ABABABCC [x 13 st.]
CV	105 (104)	ottava rima	ABABABCC [x 15 st.]
CVI	106 (105)	ottava rima	ABABABCC [x 19 st.]
CVII	107 (106)	ottava rima	ABABABCC [x 16 st.]
CVIII	108 (107)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
CIX	109 (108)	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
CX	110 (109)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CXI	111 (110)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CXII	112 (111)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
CXIII	113 (112)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CXIV	114 (113)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXV	115 (113)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
CXVI	116 (114-115)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
CXVII	117 (116)	ottava rima	ABABABCC [x 1 st.]
CXVIII	118 (117)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
CXIX	119 (118)	ottava rima	ABABABCC [x 54 st.]
CXX	120 (119)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXI	121 (120)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXII	122 (121)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CXXIII	123 (122)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]

CXXIV	124 (123)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXV	125 (124)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXVI	126 (125)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXVII	127 (126)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXVIII	128 (127)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXIX	129 (128)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXX	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXXI	131 (130)	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]
CXXXII	132 (131)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
CXXXIII	133 (132)	ottava rima	ABABABCC [x 1 st.]
CXXXIV	134 (133)	ottava rima	ABABABCC [x 1 st.]
CXXXV	135 (134)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
CXXXVI	136 (135)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
CXXXVII	137 (136)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
CXXXVIII	138 (137)	ottava rima	ABABABCC [x 4 st.]
CXXXIX	139 (138)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
CXL	140 (139)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
CXLI	141 (140)	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
CXLII	142 (141)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CXLIII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
CXLIV	144 (143)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
CXLV	145 (144)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
CXLVI	146 (145)	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CXLVII	147 (146-147)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
CXLVIII	148	ottava rima	ABABABCC [x 5 st.]
CXLIX	149	ottava rima	ABABABCC [x 3 st.]
CL	150	ottava rima	ABABABCC [x 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 asistematici, difficili da ridurre ad 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 rispondenze rimiche interne alle singole stanze, è stata utilizzata 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.

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	1	canz.-ode	ABB [x 7 st.]
II	2	terza rima	[40 vv.]
III	3	canz.-ode	aBb [x 9 st.]
IV	4	canz.-ode	AbB [x 9 st.]
V	5	canz.-ode	aBA [x 17 st.]
VI	6	canz.-ode	ABB [x 10 st.]
VII	7	canz.-ode	ABA [x 17 st.]
VIII	8	canz.-ode	AbB [x 11 st.]
IX	9	canz.-ode	ABA [x 20 st.]
X	10 (9)	canz.-ode	AAb [x 22 st.]
XI	11 (10)	canz.-ode	ABB [x 7 st.]
XII	12 (11)	canz.-ode	AbB [x 9 st.]
XIII	13 (12)	canz.-ode	aAbB [x 6 st.]
XIV	14 (13)	distici	AA [x 12 st.]
XV	15 (14)	canz.-ode	ABB [x 6 st.]
XVI	16 (15)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB cDD EfF GHH iJJ kLK MNN OPP QRQ StS uVU XYY [36 vv. totali]
XVII	17 (16)	canz.-ode	ABA [x 16 st.]
XVIII	18 (17)	canz.-ode	ABA [x 50 st.]
XIX	19 (18)	canz.-ode	ABB [x 16 st.]
XX	20 (19)	terza rima	[31 vv.]
XXI	21 (20)	canz.-ode	ABA CDD [x 5] EFE GHG IJJ
XXII	22 (21)	schema ternario libero (endec. e sett.)	aB(b)C [x 23 st.] DE(e)sF [x 1 st.] gH(h)I [x 10 st.]

XXIII	23 (22)	canz.-ode	ABB [x 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 [x 23 st.]
XXVI	26 (25)	canz.-ode	ABA [x 12 st.]
XXVII	27 (26)	canz.-ode	AbB [x 20 st.]
XXVIII	28 (27)	schema ternario libero (endec.)	AB(b)C [x 10 st.]
XXIX	29 (28)	canz.-ode	AbB [x 10 st.]
XXX	30 (29)	canz.-ode	AbB [x 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 ₉)Z A'eE B'tT c'A'C' D'AA E'T(t ₅)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'T' W'J'J' [90 vv. totali]
XXXII	32 (31)	canz.-ode	aBa [x 17 st.]
XXXIII	33 (32)	canz.-ode	AbA [x 22 st.]
XXXIV	34 (33)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Ab(b)C [x 22 st.]
XXXV	35 (34)	schema ternario libero (endec. e sett.)	AbB Cd(d)E FGF hI(i ₅)J kLL mN(n ₅)O p(n)Q(q)R STT UVV Fwf XYY ZnZ A'B'(b' ₅)A' FC'F D'E'D' F'G'F' F'H'F' F'F' J'XX H'P'H'* J'K'(j)K' L'M'M' xN'(n' ₅)O' NFF P'Q'Q' r'S'S' xt'T' U'IL V'W'(w')V' X'Y'Y' [90 vv. totali]
XXXVI	36 (35)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Ab(b)C [x 13 st.]
XXXVII	37 (36)	schema ternario libero (endec. e sett.)	AB(b ₉)C DED FgF hiH Jk(k ₅)L MN(n ₉)O PQ(q ₅)R HS(a ₅)S (a _i)CHC HtT GU(u)V wXX YzZ A'B'B' C'a'A' D'E'(e' ₅)F' G'H'H' BC'C' C'P'C' J'g'G' TK'(k')L' CM'M' n'O'o' p'Q'Q' R'S'(s' ₅)T' u'V'(v' ₅)G' w'x'(x')Z' TA''(a'')C C'G(g ₅)B'' c''D''D'' q'A''A'' C''E''e'' hF''O' G''G(g ₅)H'' r'F'(f' ₅)I'' f'q'F' J''CZ k''L''(l'' ₉)L' Q'M''M'' [120 vv. totali]
XXXVIII	38 (37)	canz.-ode	aBB [x 23 st.]
XXXIX	39 (38)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Abb cdD Ef(f)G HiI jk(k ₄)L mNN oPP qrR STt uVV waA xY(y)Z A'B'(b' ₅)A' C'(d' ₉)E'(d')W F'g'G' BH'H' APT' KBB [55 vv. totali]
XL	40 (39)	schema ternario libero (endec. e sett.)	ABB cdd eFF GbG HII JK(k ₅)L MNN OBB pO(o ₄)Q RHH StT BuU Vw(w)X

			YW(w)Z A'B'(b ₅)C' D'e'D' hf(F ₉)G' H'I'i' J'k'K' L'M'M' N'(o')P'(o' ₅)P' Q'R'R' hb(b ₅)H [69 vv. totali]
XLI	41 (40)	schema ternario libero (endec. e sett.)	aB(b ₅)C bD(d ₅)E FGG HI(i ₅)J kL(l ₅)M nO(o)P qR(r ₅)S tI(i)U vB(b)W xY(y)Z bA'(a' ₄)B' c'D'(d' ₅)E' F'g'(g' ₅)H' [39 vv. totali]
XLII	42 (41)	canz.-ode	AbB [x 15 st.]
XLIII	43 (42)	canz.-ode	AbB CDD [x 3]
XLVII	47 (46)	canz.-ode	AbB [x 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]
LVII	57 (56)	canz.-ode	AbB [x 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 ₉)J FK(k)L Mn(n)O PQP KR(r ₅ k)S Tu(u ₅)K VwW Xz(z)A' B'(a' ₃)c'C' D'E'(e' ₉)F' G'(g' ₄)kK H'I'(i' ₅)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 ₄)D(c ₄)eD FgG HIH JI(i ₅)L m(i ₅)NM BOO PQP RS(s ₅)T IUI VW(w)Y [33 vv. totali]
CI	101 (100)	canz.-ode	aBB [x 10 st.]
CII	102 (101)	canz.-ode	AbB [x 30 st.]
CX	110 (109)	canz.-ode	ABA [x 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 ₅)E FGG HIH JKK [18 vv. totali]
CXXX	130 (129)	canz.-ode	abB [x 8 st.]
CXL	140 (139)	schema ternario libero (endec. e sett.)	Ab(b)C [x 6 st.] DeD [x 1 st.] Ab(b)C [x 7 st.]
CXLII	143 (142)	canz.-ode	ABA CDD [x 7]
CXLVIII	148	canz.-ode	aBB cDC eFF [x 4 st.] gHG [x 2 st.] iJJ [x 6 st.] xx

CL	150	canz.-ode	^{xx} aabB [x 5 st.]
I - vers. B	1	canz.-ode	aBCaBCdD [x 3 st.]

* Rima H' quasi perfetta *godano* : *odiano*.

Bernardo Tasso, *Salmi*, in *Rime* (Venezia, 1560)

Testo	Salmi	Genere	Schema
I	38 (37), 103 (102), 119 (118)	canz.-ode	aBbaA [x 8 st.]
II	13 (12), 104 (103), 119 (118), 136 (135)	canz.-ode	AbAbB [x 10 st.]
III	6, 51 (50), 102 (101), 107 (106), 143 (142)	canz.-ode	ababaA [x 9 st.]
IV	26 (25), 102 (101), 105 (104)	canz.-ode	AbAbA [x 10 st.]
V	119 (118), 130 (129), 143 (142)	canz.-ode	abAbB [x 9 st.]
VI	38 (37), 41 (40)	canz.-ode	abaBcC [x 6 st.]
VII	18 (17), 27 (26)	canz.-ode	abbaA [x 10 st.]
VIII	39 (38), 124 (123)	canz.-ode	aBabB [x 8 st.]
IX	23 (22), 36 (35)	canz.-ode	aBbaA [x 11 st.]
X	6, 51 (50), 71 (70), 119 (118)	canz.-ode	ababB [x 12 st.]
XI	107 (106), 136 (135)	canz.-ode	abBaA [x 9 st.]
XII	71 (70)	canz.-ode	AbabCC [x 8 st.]
XIII	45 (44), 51 (50), 57 (56), 69 (68), 84 (83), 108 (107), 116 (114), 119 (118)	canz.-ode	ababB [x 10 st.]
XIV	123 (122)	canz.-ode	abBaA [x 10 st.]
XV	18 (17), 27 (26), 103 (102), 119 (118)	canz.-ode	AbaBB [x 8 st.]
XVI	51 (50), 94 (93), 103 (102)	canz.-ode	abbaA [x 10 st.]
XVII	42 (41)	canz.-ode	AbaBb [x 9 st.]
XVIII	85 (84)	canz.-ode	abBaA [x 10 st.]
XIX	91 (90), 124 (123)	canz.-ode	abbaA [x 8 st.]
XX	6, 69 (68), 91 (90), 103 (102), 124 (123), 144 (143)	canz.-ode	aBBaA [x 8 st.]
XXI	32 (31), 130 (129)	canz.-ode	ababB [x 9 st.]
XXII	22 (21), 38 (37)	canz.-ode	abbaA [x 9 st.]
XXIII	51 (50), 119 (118)	canz.-ode	abBaA [x 9 st.]
XXIV	124 (123), 140 (139), 141 (140)	canz.-ode	abAbB [x 9 st.]

XXV	8 (7), 38 (37), 69 (68)	canz.-ode	abbaA [x 11 st.]
XXVI	38 (37), 43 (42), 123 (122), 142 (141)	canz.-ode	AbabcC [x 5 st.]
XXVII	40 (39), 91 (90)	canz.-ode	aBabB [x 7 st.]
XXVIII	115 (113)	canz.-ode	AbBacC [x 6 st.]
XXIX	103 (102), 116 (115), 130 (129)	canz.-ode	abBacC [x 7 st.]
XXX	23 (22), 102 (101), 103 (102)	canz.-ode	AbabcC [x 7 st.]

Antonio Sebastiano Minturno, *Canzoni sopra i Salmi* (Napoli, 1561)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	1	canz.	ABCABC CDdEFeFfGG [x 2 st.]
II	112 (111)	canz.	AbCAcB bDEeDdfGgFF [x 3 st.]
III	41 (40)	canz.	AbCCbA AddEFfeE [x 4 st.]
IV	119: 1-16 (118: 1-16)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
V	119: 17-32 (118: 17-32)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
VI	119: 33-48 (118: 33-48)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
VII	119: 49-64 (118: 49-64)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
VIII	119: 65-80 (118: 65-80)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
IX	119: 81-96 (118: 81-96)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
X	119: 97-112 (118: 97-112)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
XI	119: 113-128 (118: 113-128)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
XII	119: 129-144 (118: 129-144)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
XIII	119: 145-160 (118: 145-160)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
XIV	119: 161-176 (118: 161-176)	canz.	AbCAbC CDEeDFF [x 4 st.]
XV	34 (33)	canz.	abCabC CDeeDfF [x 5 st.] (ABccBdD)
XVI	103 (102)	canz.	abCabC CddeFfE [x 5 st.] (AbbCdCd)

XVII	104 (103)	canz.	AbCCaB BDdEeFfGghH [x 7 st.] (aBbCcdD)
XVIII	144 (143)	canz.	abbCbaaC CDdEeFF [x 4 st.] (ABbCcDD)
XIX	85 (84)	canz.	AbbCBaaC CddeFFeE [x 3 st.] (aBcCBB)
XX	146 (145)	canz.	AbCBaC cDEDefF [x 3 st.] (abB)
XXI	147 (146)	canz.	AbCAbC cDeeDFF [x 4 st.] (ABB)
XXII	147 (147)	canz.	AbCAbC cDeeDFF [x 4 st.] (ABB)
XXIII	148	canz.	ABbCBaaC CDdEefF [x 4 st.] (aBbcC)
XXIV	135 (134)	canz.	ABbCBaaC CDEDEE [x 5 st.] (ABCbCC)
XXV	117 (116)	canz.	ABCACB BACDD [x 1 st.]
XXVI	113 (112)	canz.	AbCAbC cDdee [x 3 st.]
XXVII	150	canz.	ABCABC CDdEFFEGGGHHII [x 1 st.]
XXVIII	96 (95)	canz.	abCabC CDeEdD [x 5 st.]
XXIX	97 (96)	canz.	aBCaBC CDEeDff [x 4 st.]
XXX	98 (97)	canz.	aBCaBC CDeEdD [x 3 st.] (ABcCbB)
XXXI	99 (98)	canz.	aBCaBC CDEeDff [x 3 st.] (AbB)
XXXII	149	canz.	abbCbaaC CDeeDff [x 3 st.]
XXXIII	9 (9)	canz.	aBACbABC cDEEDDEFF [x 5 st.] (ABB)
XXXIV	9 (10)	canz.	aBACbABC cDEEDDEFF [x 5 st.] (ABB)
XXXV	111 (110)	canz.	aBCaBC cDdEefF [x 3 st.] (abB)
XXXVI	138 (137)	canz.	abCabC cdEeDff [x 3 st.] (abCcBdd)
XXXVII	74 (73)	canz.	abCabC cDeeDff [x 3 st.] (abB)
XXXVIII	79 (78)	canz.	abCabC cDEeDEFF [x 6 st.] (ABB)
XXXIX	3	canz.	ABCABC cDEEDD [x 2 st.]
XL	137 (136)	canz.	abCabC cDdEFfEE [x 4 st.]
XLI	6	canz.	aBCaBC cDDEFfEE [x 3 st.]
XLII	32 (31)	canz.	AbCAbC cDEeDdFGFgG [x 3 st.] (aBcBcC)

XLIII	38 (37)	canz.	aBCaBC cDDEFfEE [x 6 st.]
XLIV	51 (50)	canz.	aBCaBC cDDeffEFGG [x 5 st.]
XLV	102 (101)	canz.	AbCAbC cDDEFfEE [x 7 st.] (aBBCDdCC)
XLVI	130 (129)	canz.	aBCaBC cDEeDDFF [x 2 st.]
XLVII	143 (142)	canz.	ABCABC cEFfEFGG [x 4 st.]
XLVIII	120 (119)	canz.	ABCABC cDEDEFGFHGHH [x 1 st.]
XLIX	121 (120)	canz.	AbCAbC cDDEE [x 2 st.]
L	122 (121)	canz.	AbCAbC cDDEFgFgHh [x 1 st.] AbCAbC cDDEFfEFeFF [x 1 st.]
LI	123 (122)	canz.	AbCAbC cDEDFEFGgeHH [x 1 st.]
LII	124 (123)	canz.	ABCABC cDDEffGgEE [x 2 st.]
LIII	125 (124)	canz.	aBCbCA aDdeE [x 2 st.]
LIV	126 (125)	canz.	aBCaBC cDdeEFF [x 2 st.]
LV	127 (126)	canz.	ABCABC cDEDEE [x 2 st.]
LVI	128 (127)	canz.	ABCABC CDdEEFGgFHH [x 2 st.]
LVII	129 (128)	canz.	ABCABC cDdEFFEE [x 2 st.]
LVIII	131 (130)	canz.	AbCCbA aDdEFFEE [x 1 st.]
LIX	133 (132)	canz.	aBABA cDECeDEC [x 1 st.]
LX	132 (131)	canz.	ABCABC cDDEEDFF [x 4 st.]
LXI	134 (133)	canz.	AbCAbC cDDEE [x 1 st.]
LXII	37 (36)	canz.	ABBCACCB bDDEEFF [x 10 st.]
LXIII	66 (65)	canz.	AbCCaB bDEDEFFeGG [x 5 st.]

Vitale Vitali, Il vero soggetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini da Ferrara sopra li sette salmi penetentiali (Venezia, 1561)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	---	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
II	---	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
III	6:1 (6:2)	ottava rima	ABABABCC [x 13 st.]
IV	6:4 (6:5)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
V	6:6 (6:7)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
VI	6:7 (6:8)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]

VII	32:1 (31:1)	ottava rima	ABABABCC [x 7 st.]
VIII	32:3 (31:3)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
IX	32:6 (31:6)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
X	32:8 (31:8)	ottava rima	ABABABCC [x 12 st.]
XI	32:9 (31:9)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
XII	51:1 (50:3)	ottava rima	ABABABCC [x 13 st.]
XIII	51:3 (50:5)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
XIV	51:5 (51:7)	ottava rima	ABABABCC [x 16 st.]
XV	---	ottava rima	ABABABCC [x 17 st.]
XVI	---	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XVII	---	ottava rima	ABABABCC [x 21 st.]
XVIII	51:6 (50:8)	ottava rima	ABABABCC [x 17 st.]
XIX	51:9 (50:11)	ottava rima	ABABABCC [x 18 st.]
XX	51:13 (50:15)	ottava rima	ABABABCC [x 16 st.]
XXI	51:16 (50:18)	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XXII	51:18 (50:20)	ottava rima	ABABABCC [x 35 st.]
XXIII	---	ottava rima	ABABABCC [x 30 st.]
XXIV	---	ottava rima	ABABABCC [x 27 st.]
XXV	---	ottava rima	ABABABCC [x 24 st.]
XXVI	---	ottava rima	ABABABCC [x 27 st.]
XXVII	---	ottava rima	ABABABCC [x 27 st.]
XXVIII	---	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XXIX	---	ottava rima	ABABABCC [x 34 st.]
XXX	---	ottava rima	ABABABCC [x 19 st.]
XXXI	---	ottava rima	ABABABCC [x 17 st.]
XXXII	---	ottava rima	ABABABCC [x 19 st.]
XXXIII	---	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XXXIV	---	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XXXV	38:1 (37:2)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
XXXVI	38:2 (37:3)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
XXXVII	38:9 (37:10)	ottava rima	ABABABCC [x 26 st.]
XXXVIII	38:15 (37:16)	ottava rima	ABABABCC [x 22 st.]
XXXIX	102:1 (101:2)	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
XL	102:3 (101:4)	ottava rima	ABABABCC [x 22 st.]
XLI	102:8 (101:9)	ottava rima	ABABABCC [x 26 st.]

XLII	102:12 (101:13)	ottava rima	ABABABCC [x 21 st.]
XLIII	102:17 (101:18)	ottava rima	ABABABCC [x 23 st.]
XLIV	102:23 (102:24)	ottava rima	ABABABCC [x 18 st.]
XLV	130:1 (129:1)	ottava rima	ABABABCC [x 39 st.]
XLVI	130:4 (129:4)	ottava rima	ABABABCC [x 27 st.]
XLVII	---	ottava rima	ABABABCC [x 19 st.]
XLVIII	143:1 (142:1)	ottava rima	ABABABCC [x 24 st.]
XLIX	143:3 (142:3)	ottava rima	ABABABCC [x 25 st.]
L	143:7 (142:7)	ottava rima	ABABABCC [x 21 st.]
LI	143:10 (142:10)	ottava rima	ABABABCC [x 35 st.]
LII	---	ottava rima	ABABABCC [x 43 st.]
LIII	---	ottava rima	ABABABCC [x 22 st.]

Gabriel Fiamma, *Parafrasi poetica sopra salmi. Libro primo (post 1562); Rime spirituali [salmi] (Venezia, 1570); Parafrasi poetica sopra alcuni salmi (Venezia, 1571)*

In linea con l'unitarietà del progetto di Fiamma, si propongono in un medesimo quadro sinottico le parafrasi di Salmi contenute nelle tre opere. Nella prima colonna, compaiono le sigle relative alle tre edizioni: *Par* = *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi*; *ParLP* = *Parafrasi poetica sopra salmi. Libro primo*; *RS* = *Rime spirituali*.

Opera	Testo	Salmo	Genere	Schema
<i>ParLP, RS</i>	I	1	canz.-ode	ababcC [x 7 st.]
<i>ParLP, RS</i>	II	2	canz.-ode	ababcC [x 13 st.]
<i>ParLP, RS</i>	III	3	canz.-ode	ababcC [x 8 st.]
<i>ParLP</i>	IV	4	canz.-ode	AbABB [x 3 st.] AbaBB [x 6 st.]
<i>ParLP</i>	V	5	canz.-ode	abAbCC [x 1 st.] abAbcC [x 1 st.] abAbCC [x 1 st.]
<i>ParLP</i>	VI	6	canz.-ode	aabBcB [x 5 st.] aabBCC [x 1 st.] aabBcC [x 2 st.]
<i>ParLP</i>	VII	7	canz.-ode	AbbCC [x 14 st.]
<i>ParLP</i>	VIII	8	canz.-ode	AbbACC [x 6 st.]

<i>ParLP</i>	IX	9 (9)	canz.	ABABccDD [x 10 st.] (ABB)
<i>ParLP</i>	IX bis	10 (9)	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
<i>ParLP</i>	X	11 (10)	canz.-ode	ababcC [x 5 st.]
<i>ParLP</i>	XI	12 (11)	canz.-ode	aabBcC [x 7 st.]
<i>ParLP, RS</i>	XII*	13 (12)	canz.-ode	aabBcC [x 5 st.]
<i>ParLP</i>	XIII	14 (13)	canz.-ode	AaBBCC [x 5 st.]
<i>ParLP</i>	XIV	15 (14)	canz.-ode	abacC [x 6 st.]
<i>ParLP</i>	XV	16 (15)	canz.	aBaBB [x 13 st.] (abB)
<i>ParLP</i>	XVI	17 (16)	canz.-ode	ABABABbCDD [x 8 st.]
<i>ParLP</i>	XVII	18 (17)	ottava rima	ABABABCC [x 24 st.]
<i>ParLP</i>	XVIII	19 (18)	canz.	abCabC cdeeDFF [x 6 st.] (ABB)
<i>ParLP</i>	XIX	20 (19)	canz.	AbbA [x 9 st.] (A(b)A(b))
<i>ParLP</i>	XX	21 (20)	canz.-ode	ababcC [x 11 st.]
<i>ParLP</i>	XXI	22 (21)	terza rima	[121 vv.]
<i>ParLP, RS</i>	XXII	23 (22)	canz.-ode	abBacC [x 7 st.]
<i>ParLP</i>	XXIII	24 (23)	canz.-ode	ababcc [x 10 st.]
<i>ParLP</i>	XXIV	25 (24)	canz.	ABBA CddEeFF [x 7 st.] (aBBCC)
<i>ParLP</i>	XXV	26 (25)	sestina lirica	ABCDEF [x 6 st. con <i>retrogr. cruciata</i>] ((a)B(c)F(d)E)
<i>ParLP</i>	XXVI	27 (26)	canz.-ode	AaBBCC [x 11 st.]
<i>ParLP</i>	XXVII	28 (27)	ottava rima	ABABABCC [x 6 st.]
<i>ParLP</i>	XXVIII	29 (28)	canz.-ode	AbbACC [x 8 st.]
<i>ParLP</i>	XXIX	30 (29)	canzone	ABccABDD [x 8 st.] (aBCC)
<i>ParLP</i>	XXX	31 (30)	canz.-ode	ababcc [x 24 st.]
<i>ParLP</i>	XXXI	32 (31)	canz.-ode	aBbAcC [x 10 st.]
<i>ParLP</i>	XXXII	33 (32)	canz.	abCabC deeDff [x 2 st.] abCabC cdeeDff [x4 st.] (AbB)
<i>ParLP</i>	XXXIII	34 (33)	canz.	AbbAAbbA [x 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]**

<i>ParLP</i>	XXXVII	38 (37)	canz.-ode	ababcC [x 16 st.]
<i>ParLP</i>	XXXVIII	39 (38)	corona di sonn.	ABBAABBA CDECDE [x 3 st.]
<i>ParLP</i>	XXXIX	40 (39)	canz.-ode	abbAaCdDeE [x 2 st.] abbAbcdDcC [x 1 st.] abbAaCdDcC [x 1 st.] abbAacdDcC [x 1 st.] abbAaCdDCC [x 1 st.] abbAaCDDCC [x 1 st.] abbBaDeCDD [x 1 st.] abbAaCdDCC [x 2 st.]
<i>ParLP</i>	XL	41 (40)	canz.	AbbCBaaC cddEeDFF [x 2 st.] AbbCBaaC cddEeDFFgG [x 1 st.] AbbCBaaC cddEeDdEFF [x 1 st.] AbbCBaaC cddEeDFF [x 1 st.] (abbCcBCC)
<i>Par</i>	XCV	96 (95)	canz.-ode	ababcC [x 12 st.]
<i>RS</i>	CII	103 (102)	canz.-ode	AbbA [x 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 [x 8 st.]
<i>Par</i>	CXXVIII	129 (128)	canz.-ode	aabBcC [x 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 [x 3 st.] abCabC cdeedff [x 3 st.] (Abb)
<i>Par</i>	CXLIX	149	canz.-ode	ababcc [x 8 st.] (aa)
<i>Par</i>	CL	150	ottava rima	ABABABCC [x 2 st.]

* Nelle *Rime spirituali*, il salmo è intitolato «Salmo terzodecimo», secondo la notazione masoretica.

** Lo schema presenta alcune irregolarità ai vv. 57-68 (ABCABCADECDE), 83-94 (ABCABCAEFCEF), 119-128 (ABCABDEBDE). Per una discussione dettagliata del caso, cfr. § 2.1.3.2, pp. 123-124.

Laura Battiferri Ammannati, *I sette salmi penitentiali* (Firenze, 1564)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	canz.-ode	aaBB [x 10 st.] (aBB)

II	32 (31)	canz.-ode	aBABA [x 13 st.] (ABaB)
III	38 (37)	canz.-ode	aBABCC [x 14 st.] (ABbCC)
IV	51 (50)	canz.-ode	abCAbC [x 19 st.] (AbA)
V	102 (101)	canz.-ode	ABBA [x 22 st.] (AA)
VI	130 (129)	canz.-ode	abBACC [x 6 st.] (AA)
VII	143 (142)	canz.-ode	ABcABB [x 11 st.] (ABCC)

**Bonaventura Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali* (Venezia, 1566);
Salmi di David (Padova, 1568)**

Come nel caso di Fiamma, le traduzioni poetiche di Gonzaga sono raccolte 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*.

Opera	Testo	Salmo	Genere	Schema
<i>Sal</i>	I	1	canz.-ode	ABBA [x 7 st.]
<i>Sal</i>	II	2	canz.-ode	aaBB [x 13 st.]
<i>Sal</i>	III	3	canz.-ode	AbBA [x 8 st.]
<i>Sal, Rag</i>	VI / I	6	canz.-ode	aABB [x 10 st.]
<i>Sal</i>	VIII	8	canz.-ode	AabB [x 9 st.]
<i>Sal</i>	XXIII	24 (23)	canz.-ode	AbBa [x 10 st.]
<i>Sal, Rag</i>	XXXI / II	32 (31)	canz.-ode	aaBB [x 14 st.]
<i>Sal, Rag</i>	XXXVII / III	38 (37)	canz.-ode	aBBA [x 23 st.]
<i>Sal</i>	XLII	43 (42)	canz.-ode	ABaB [x 6 st.]
<i>Sal, Rag</i>	L / IV	51 (50)	canz.-ode	Abba [x 20 st.]
<i>Sal</i>	LII	53 (52)	canz.-ode	ABAbcC [x 8 st.]
<i>Sal</i>	LIII	54 (53)	canz.-ode	ABBA [x 7 st.]
<i>Sal</i>	LXVI	67 (66)	canz.-ode	aBbA [x 6 st.]
<i>Sal</i>	LXXXI	82 (81)	canz.-ode	aBBA [x 8 st.]

<i>Sal</i>	XC	91 (90)	canz.-ode	ABBA [x 16 st.]
<i>Sal</i>	XCIX	100 (99)	canz.-ode	A(a)B(b)C(c)C [x 5 st.]
<i>Sal, Rag</i>	CI / V	102 (101)	canz.-ode	AbAB [x 29 st.]
<i>Sal</i>	CVIII	109 (108)	canz.-ode	ABaBCc [x 29 st.]
<i>Sal</i>	CXIII	113 (112)	canz.-ode	abBA [x 8 st.]
<i>Sal</i>	CXXVII	128 (127)	canz.-ode	aBbA [x 7 st.]
<i>Sal, Rag</i>	CXXIX / VI	130 (129)	canz.-ode	ABBA [x 8 st.]
<i>Sal</i>	CXXXVI	137 (136)	canz.-ode	ABBACC [x 12 st.]
<i>Sal, Rag</i>	CXLII / VII	143 (142)	canz.-ode	AbBa [x 14 st.]
<i>Sal</i>	CXXX	131 (130)	canz.-ode	aabB [x 5 st.]
<i>Sal</i>	CL	150	canz.-ode	aBAB [x 5 st.]
<i>Sal</i>	CVI	107 (106)	canz.-ode	aBAb [x 2 st.]
<i>Sal</i>	CXIX	120 (119)	canz.-ode	aBBA [x 6 st.]

Rinaldo Corso, *Sacro libro de' Salmi* (1567)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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.]
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.]
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.]
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.]
CXVII	118 (117)	terza rima	[73 vv.]
CXVIII	119 (118)	terza rima	[433 vv. totali]*
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.]

* 22 capitoli ternari di lunghezza variabile (16, 19, 22, 25 vv.).

Bartolomeo Arnigio, *I sette salmi della penitencia [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali & sacre rime* (Brescia, 1568)

a) *Sette salmi della penitencia*

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	canz.	AbcAbCcDD [x 4 st.] (aBB)
II	32 (31)	canz.	ABABBccdD [x 7 st.] (AbbcC)
III	38 (37)	canz.	ABBAACcDdEE [x 8 st.] (aBbCC)
IV	51 (50)	canz.	AbCABcCcdEE [x 8 st.] (aBbCC)
V	102 (101)	canz.	ABCABCcDEeDD [x 7 st.] (aBB)
VI	130 (129)	canz.-canz. ball. ?*	ABbA AbCABcCcdEfEGfGHH [x 1 st.]
VII	143 (142)	canz.	ABBAAccADD [x 7 st.]

* Lo statuto di genere del testo, ambiguo tra canzone petrarchesca e ballata, è di ardua definizione. Per una discussione più dettagliata del caso, cfr. § 2.2.1.2, p. 142.

b) «salmi» delle *Rime sacre et penitentiali*

Testo	Salmi	Genere	Schema
I	6, 23 (22), 31 (30), 51 (50), 69 (68)	canz.-ode	AbabcC [x 16 st.]
II	3, 18 (17), 27 (26), 38 (37), 56 (55), 60 (59), 107 (106), 108 (107)	canz.-ode	AbACC [x 5 st.]
III	69 (68)	canz.-ode	abBaA [x 10 st.]
IV	42 (41), 73 (72), 89 (88), 102 (101), 116 (115), 143 (142)	canz.-ode	abBaA [x 11 st.]
V	6, 17 (16), 143 (142)	canz.-ode	ababB [x 12 st.]
VI	18 (17), 39 (38), 51 (50)	canz.-ode	AbaCC [x 9 st.]
VII	27 (26), 56 (55), 104 (103)	canz.-ode	ababB [x 13 st.]
VIII	6, 31 (30), 62 (61)	canz.-ode	AbBacC [x 6 st.]

Cornelio Cattaneo, *I sette salmi penitentiali* (Modena, 1568)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	canz.-ode	aBcbcDD [x 10 st.]
II	32 (31)	canz.-ode	aBBccDd [x 14 st.]
III	38 (37)	canz.-ode	abbcCdD [x 23 st.]
IV	51 (50)	canz.-ode	abCabCdD [x 20 st.]
V	102 (101)	canz.-ode	aBaBbCC [x 29 st.]
VI	130 (129)	canz.-ode	aBaBbdeEff [x 7 st.] (abCbC)
VII	143 (142)	canz.-ode	aBcBcDD [x 14 st.]

Pietro Orsilago, *I sette salmi penitentiali, in Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1568)²

Testo	Salmo	Genere	Schema
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.]

² Per la notizia della prima edizione dei *Salmi penitenziali* di Orsilago, curata da Doni (Venezia, 1546), cfr. § 2.1.1.3, p. 52.

Francesco Turchi, *Salmi penitentiali*, in *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1568)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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.]

Rocco Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte* (Venezia, 1571)

Testo	Salmi	Genere	Schema
I	98 (97), 43 (42)	endec. sciolti	[104 vv.]

Domenico Buelli, *I sette salmi penitentiali* (Novara, 1572)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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.]
VI	130 (129)	endec. sciolti	[22 vv.]
VII	143 (142)	endec. sciolti	[46 vv.]

Germano Vecchi, *Lagrima penitentiali* (Venezia, 1574)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	canz.	aBCbAC CDEeDfDFF [x 6 st.] (ABB)
II	32 (31)	canz.	ABBA ACcDDEE [x 7 st.] (aBBCC)
III	38 (37)	canz.	ABCABC cDEeDFF [x 7 st.] (aBCcBDD)
IV	51 (50)	canz.	abbAccAddAeE [x 8 st.] (AbbAcc)
V	102 (101)	canz.	ABBA ACcDdEE [x 6 st.] (aBbCC)
VI	130 (129)	canz.	abCabC cdeeDfF [x 5 st.] (AbB)
VII	143 (142)	canz.	AbCAbC cDdEE [x 5 st.] (aBbCC)

Giorgio Colonna, *Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio* (Venezia, 1577)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	31 (30)	canz.	aBCbACB BDEeDfEFF [x 5 st.]

Giorgio Colonna, *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia* (Venezia, 1577)

Testo	Salmi	Genere	Schema
I	30 (29), 32 (31), 96 (95), 98 (97), 106 (105), 111-113 (110-112), 135 (134), 146-150 (145-150)	canz.	aBCBaC cdeDEFef [x 7 st.] (AbcbCDCd)

Anonimo, *I sette salmi penitentiali, in ottava rima. Cavati dal Giardinetto detto il Sole (Orvieto, 1583)*³

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [x 23 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [x 29 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]

Gaspare Ancarani, *Sette salmi penitentiali (Venezia, 1588)*

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [x 23 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [x 29 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]

Bernardo Del Bene, *Alcuni salmi di David (Parigi, 1588)*

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	1	terza rima	[22 vv.]

³ Per ragioni di economia, fra le tre edizioni esistenti dei *Sette salmi* inclusi nell'antologia *Giardinetto detto il sole* (*s.l. ante 1577*, Venezia 1577, Orvieto 1583: cfr. § 2.1.2.3, p. 89), si è scelto di seguire il testo dell'edizione Tintinnassi.

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)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	ottava rima	ABABABCC [x 10 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [x 23 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 20 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [x 28 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [x 8 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [x 14 st.]

Scipione di Manzano, *Le lagrime della penitenza di David* (Venezia, 1592)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	ottava rima	ABABABCC [x 11 st.]
II	32 (31)	ottava rima	ABABABCC [x 15 st.]
III	38 (37)	ottava rima	ABABABCC [x 24 st.]
IV	51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 22 st.]
V	102 (101)	ottava rima	ABABABCC [x 30 st.]
VI	130 (129)	ottava rima	ABABABCC [x 9 st.]
VII	143 (142)	ottava rima	ABABABCC [x 17 st.]

Giulio Cesare Pascali, *De' sacri salmi di Davide* (Ginevra, 1592)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	1	canz.	aBbc cAaDD [x 3 st.] (aBbCC)
II	2	canz.	ABCBAC cDEDEFF [x 3 st.] (aBCBCDD)
III	3	canz.	abCabC cddeE [x 3 st.] (abB)
IV	4	canz.	ABbA accDdEFeF [x 3 st.] (AbA)
V	5	canz.	ABBA AccdD [x 5 st.] (AbbcC)
VI	6	canz.	abbCAccD DeefEFF [x 3 st.] (ABB)
VII	7	canz.	ABCBAC CDEEFfGG [x 3 st.] (abB)
VIII	8	canz.	ABCCBA adEDefF [x 3 st.] (abB)
IX	9	canz.	ABcAabc dEDEeFF [x 5 st.] (aBABbCC)
X	10 (9)	canz.	ABcAaccD dEEFggFF [x 5 st.] (aBBCddCC)
XI	11 (10)	canz.	abCcbA AddeE [x 3 st.] (AbbcC)
XII	12 (11)	canz.	AbbA AccDd [x 4 st.] (aBb)
XIII	13 (12)	canz.	ABBA aCddC [x 2 st.] (aBbccB)
XIV	14 (13)	canz.	ABbCAACdD [x 3 st.] (ABBACc)
XV	15 (14)	ballata	XYX aBaBBccYY XYX [x 2 st.]
XVI	16 (15)	canz.	AbAB BccDEdE [x 4 st.] (AbA)
XVII	17 (16)	canz.	ABCBAC CDEffDdEE [x 4 st.] (aBbCC)
XVIII	18 (17)	ottava rima	ABABABCC [x 23 st.]
XIX	19 (18)	canz.	ABAB BCcDDEeFF [x 4 st.]

			(ABbCC)
XX	20 (19)	canz.	AbbA aCDCDdEE [x 3 st.] (aBB)
XXI	21 (20)	canz.	AbbA aCDCDdEE [x 4 st.] (aBB)
XXII	22 (21)	ottava rima	ABABABCC [x 15 st.]
XXIII	23 (22)	canz.	AbbAacC [x 5 st.] (AabB)
XXIV	24 (23)	canz.	ABCBAC cDEdE [x 3 st.] (ABaB)
XXV	25 (24)	canz.	ABbCABbC CDdEffE [x 5 st.] (aBccB)
XXVI	26 (25)	canz.	aBbbA ACdCDeE [x 3 st.] (ABcBCdD)
XXVII	27 (26)	canz.	AbAb CDDcceEFF [x 5 st.] (AbbcCDD)
XXVIII	28 (27)	canz.	ABBA AccDD [x 4 st.] (AbbCC)
XXIX	29 (28)	canz.	aBaB BaacC [x 5 st.] (AbbcC)
XXX	30 (29)	canz.	ABab CCDDeeFF [x 4 st.] (AabbCC)
XXXI	31 (30)	canz.	ABCABC cDdEFfEGG [x 6 st.] (aBaaBCC)
XXXII	32 (31)	canz.	aBaB BCcdD [x 6 st.] (ABbcC)
XXXIII	33 (32)	canz.	ABbCABbC CDdEFeF [x 5 st.] (AbA)
XXXIV	34 (33)	canz.	abbCAddC ceEFfEGG [x 5 st.] (ABB)
XXXV	35 (34)	canz.	ABbCBAaC CDdEeFF [x 7 st.] (ABCCBAA)
XXXVI	36 (35)	canz.	AbbC cAaDD [x 6 st.] (aBbCC)
XXXVII	37 (36)	canz.	ABCBAC CDEeDFGHHGFF [x 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 [x 4 st.]

			(ABB)
XL	40 (39)	canz.	ABBA AcccADD [x 8 st.] (ABB)
XLI	41 (40)	canz.	abCabC decDFF [x 5 st.] (ABB)
XLII	42 (41)	canz.	ABCBAC cdEEDdFF [x 4 st.] (ABbCC)
XLIII	43 (42)	canz.	abbA abbAcC [x 3 st.] (AbB)
XLIV	44 (43)	canz.	ABBA ACDCDdEFFEGG [x 5 st.] (ABB)
XLV	45 (44)	canz.	ABCBAC CDEeDeFF [x 5 st.] (aBB)
XLVI	46 (45)	canz.	abbCBaaC cdD [x 5 st.] (abB)
XLVII	47 (46)	canz.	AbbbC AcccDD [x 4 st.] (aBB)
XLVIII	48 (47)	canz.	ABCBAC cddEE [x 5 st.] (aBB)
XLIV	49 (48)	canz.	AbCBaC cDEeDFdF [x 5 st.] (aBCbC)
L	50 (49)	canz.	ABbCABC CDdEFEFEGG [x 4 st.] (ABbCDCDEE)
LI	51 (50)	canz.	AbaB bCdcDeE [x 7 st.] (abAcC)
LII	52 (51)	canz.	abCbAC CddeE [x 4 st.] (aabB)
LIII	53 (52)	canz.	ABBA AccdD [x 3 st.] (AbbcC)
LIV	54 (53)	canz.	abbA ACcddEE [x 2 st.] (abbCC)
LV	55 (54)	canz.	AbCBaC cDEEDDfGfG [x 5 st.] (ABbCCdEdE)
LVI	56 (57)	canz.	aBCbAC cdeeDD [x 5 st.] (abccDD)
LVII	57 (56)	canz.	ABCBAC CddEeFgF [x 3 st.] (aBcB)
LVIII	58 (57)	canz.	AbCAbC cDdEE [x 4 st.] (aBB)
LIX	59 (58)	canz.	ABBA acccDdEE [x 6 st.]

			(aBbCC)
LX	60 (59)	canz.	AbbCAaC CdD [x 6 st.] (AbB)
LXI	61 (60)	canz.	abAb cddCCeE [x 3 st.] (AbB)
LXII	62 (61)	canz.	ABCDEFg [<i>unissonans</i> x 7 st.] (Fg)
LXIII	63 (62)	canz.	aaBac cBbdD [x 5 st.] (aBbcC)
LXIV	64 (63)	canz.	AbAB bccDD [x 4 st.] (aBB)
LXV	65 (64)	canz.	ABCbAC cdeeDD [x 5 st.] (abccBB)
LXVI	66 (65)	canz.	aBCbAC CDEeDfdF [x 5 st.] (aBcbC)
LXVII	67 (66)	canz.	abaB bccDdeE [x 3 st.] (aBbcC)
LXVIII	68 (67)	ottava rima	ABABABCC [x 17 st.]
LXIX	69 (68)	canz.	ABCbAC CDEeDFGHhGFFII [x 7 st.] (ABB)
LXX	70 (69)	canz.	Abab CDdceE [x 3 st.] (abB)
LXXI	71 (70)	canz.	ABbCBA aDDEFfEGG [x 6 st.] (ABB)
LXXII	72 (71)	canz.	ABCABC cDEeDFF [x 5 st.] (aBCcBDD)
LXXIII	73 (72)	canz.	ABAB bCDCDdEE [x 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 [x 5 st.] (abbcC)
LXXVI	76 (75)	canz.	AbbA ACDdCC [x 4 st.] (ABCcBB)
LXXVII	77 (76)	canz.	AbAB BccBDD [x 8 st.] (ABB)
LXXVIII	78 (77)	ottava rima	ABABABCC [x 28 st.]
LXXIX	79 (78)	canz.	abCabC cddeE [x 7 st.] (abbcC)

LXXX	80 (79)	canz.	ABBA ACDdCEE [x 5 st.] (ABCcBDD)
LXXXI	81 (80)	canz.	abaB BcddCcEE [x 6 st.] (aBB)
LXXXII	82 (81)	canz.	ABCcbA aDD [x 3 st.] (aBB)
LXXXIII	83 (82)	canz.	AbCBaC CDEeDdfGfG [x 4 st.] (abCbC)
LXXXIV	84 (83)	canz.	ABCBAC cddeE [x 5 st.] (abB)
LXXXV	85 (84)	canz.	ABbCBaAc CdEeDFF [x 3 st.] (ABB)
LXXXVI	86 (85)	canz.	ABCBAC cDdEEFeF [x 4 st.] (aBBCbC)
LXXXVII	87 (86)	canz.	abA bccD [x 3 st.] (abbcC)
LXXXVIII	88 (87)	canz.	ABCBAC CDEeDeFfGG [x 4 st.] (aBB)
LXXXIX	89 (90)	ottava rima	ABABABCC [x 19 st.]
XC	90 (89)	canz.	AbCAbC CDdEE [x 5 st.] (ABbCC)
XCI	91 (90)	canz.	aBbCBaAc CddeE [x 5 st.] (AbbcC)
XCII	92 (91)	canz.	abCcbA adeeDff [x 4 st.] (Abb)
XCIII	93 (92)	son.	ABBAABBA CDECDE
XCIV	94 (93)	canz.	ABCBAC CDeDeFF [x 5 st.] (ABcBcDD)
XCV	95 (94)	canz.	aBbA AccdD [x 5 st.] (abB)
XCVI	96 (95)	canz.	AbbAAbbAcDcD [x 4 st.] (AbCbC)
XCVII	97 (96)	canz.	AbC BaaCCdD [x 4 st.] (AbbCCdD)
XCVIII	98 (97)	canz.	aaaB BcddceE [x 3 st.] (AbccbD)
XCIX	99 (98)	canz.	aBCbAC cDD [x 4 st.] (aBB)
C	100 (99)	son.	ABBAABBA CDECDE

CI	101 (100)	canz.	ABCbAC cDD [x 3 st.] (aBB)
CII	102 (101)	canz.	AbCBaC cDDeeFfgHgH [x 6 st.] (AbbCcdEdE)
CIII	103 (102)	canz.	aBCbAC CDDdEfeFF [x 4 st.] (ABB)
CIV	104 (103)	canz.	ABCbAC CDEeDFFGHGhII [x 5 st.] (ABBCDCdEE)
CV	105 (104)	ottava rima	ABABABCC [x 16 st.]
CVI	106 (105)	canz.	AbbCBaaC CddEEfgGFHH [x 8 st.] (AbcCBDD)
CVII	107 (106)	endec. sciolti	[109 vv.]
CVIII	108 (107)	canz.	AbbC AaCCdD [x 6 st.] (AbB)
CIX	109 (108)	son. caudato	ABBAABBA CDEDCE eFF [x 29]
CX	110 (109)	canz.	aabccB BDedE [x 3 st.] (ABcbC)
CXI	111 (110)	canz.	AbAb bCcDD [x 4 st.] (aBbCC)
CXII	112 (111)	canz.	AbABCcD DeefF [x 3 st.] (AbbcC)
CXIII	113 (112)	canz.	AbbA AccDD [x 3 st.] (aBB)
CXIV	114 (113)	canz.	ABCbaC cdD [x 2 st.] (aBbcC)
CXV	115 (113)	canz.	ABCABC CDEeDD [x 4 st.] (aBB)
CXVI	116 (114-115)	canz.	ABbCBA aCCdD [x 4 st.] (aBBcC)
CXVII	117 (116)	ottava rima	ABABABCC [x 1 st.]
CXVIII	118 (117)	canz.	aBbCCbA adEdEEff [x 7 st.] (abCbCCdD)
CXIX	119 (118)	sestina lirica	ABCDEF [x 6 st. con <i>retrogr. cruciata</i>] ((a)B(c)F(d)E) [x 22 testi]
CXIX bis	119 (118)	terza rima	[25 vv. x 22 testi]
CXX	120 (119)	canz.	aBbA accDD [x 3 st.] (aBB)

CXXI	121 (120)	canz.	ABccBA aDedE [x 2 st.] (abB)
CXXII	122 (121)	canz.	aBbCBA aCCdD [x 3 st.] (AbB)
CXXIII	123 (122)	ballata	xYY ABbcACCYY [x 2 st.]
CXXIV	124 (123)	canz.	ABCbaC cDD [x 3 st.] (aBB)
CXXV	125 (124)	canz.	ABCbac cDD [x 2 st.] (aBB)
CXXVI	126 (125)	canz.	ABCCbA AdD [x 2 st.] (aBBcC)
CXXVII	127 (126)	canz.	AaBB cddcC [x 3 st.] (abB)
CXXVIII	128 (127)	son.	ABBAABBA CDECDE
CXXIX	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 [x 2 st.] (AbB)
CXXXI	131 (130)	son.	ABBAABBA CDEDCE
CXXXII	132 (131)	canz.	ABAB bCDdCEFEfF [x 4 st.] (ABcBdD)
CXXXIII	133 (132)	son.	ABBAABBA CDECDE
CXXXIV	134 (133)	ottava rima	ABABABCC [x 1 st.]
CXXXV	135 (134)	canz.	ABaB BcdcDdEE [x 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 [x 4 st.] (AabB)
CXXXVIII	138 (137)	canz.	aaaBB cddCeE [x 3 st.] (abbAcC)
CXXXIX	139 (138)	canz.	ABCbAC CDEeDFfGG [x 4 st.] (ABbCC)
CXL	140 (139)	canz.	abCcbA AdD [x 5 st.] (AbB)
CXLI	141 (140)	canz.	aBaB BccDdEE [x 4 st.]

			(aBB)
CXLII	142 (141)	canz.	AbCcbA Add [x 4 st.] (Abb)
CXLIII	143 (142)	canz.	ABAB BCddCceFeF [x 4 st.] (AbA)
CXLIV	144 (143)	canz.	ABCBAC CDeEDFdF [x 4 st.] (AbA)
CXLV	145 (144)	canz.	ABbCAbC CdEeDFF [x 5 st.] (ABB)
CXLVI	146 (145)	canz.	AbaB BCDcDeE [x 3 st.] (AbB)
CXLVII	147 (146-147)	canz.	ABCBAC cddEE [x 5 st.] (aBB)
CXLVIII	148	canz.	aaBbcd dCCeefF [x 3 st.] (aBBccdD)
CXLIX	149	canz.	aBbCbaC cDEdEE [x 2 st.] (aBB)
CL	150	st. ternaria a schema fisso (distico di sett. + endec. in rima interstrofica)	aaX [x 11 st.]

Lauro Badoer, *I sette salmi penitentiali* (Mantova, 1594)

Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6	canz.-ode	aabb [x 10 st.]
II	32 (31)	canz.-ode	AAbB [x 14 st.]
III	38 (37)	canz.-ode	ABaB [x 23 st.]
IV	51 (50)	canz.-ode	ABb [x 21 st.]
V	102 (101)	canz.-ode	aabB [x 29 st.]
VI	130 (129)	canz.-ode	aAbB [x 8 st.]
VII	143 (142)	canz.-ode	aBaBcC [x 13 st.]

Angelo Grillo, *Lagrima del penitente* (Napoli, 1594)

Lacrime prima			
Testo	Salmo	Genere	Schema
I	6:1 (6:2)	son.	ABBAABBA CDEDCE
II	6:2 (6:3)	son.	ABBAABBA CDECDE
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
Lacrime seconda			
Testo	Salmo	Genere	Schema
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			
Testo	Salmo	Genere	Schema
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
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
Lacrima quarta			
Testo	Salmo	Genere	Schema
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
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			
Testo	Salmo	Genere	Schema
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
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 (101:227-28)	son.	ABBAABBA CDEECD
XXIX	102:28 (101:29)	son.	ABBAABBA CDEDEC
Lacrima sesta			

Testo	Salmo	Genere	Schema
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 settimana			
Testo	Salmo	Genere	Schema
I	143:1 (142:1)	son.	ABBAABBA CDEEDC
II	143:2 (142:2)	son.	ABBAABBA CCDDEE
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-Anversa-Colonia, 1595)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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*.

Testo	Salmi	Genere	Schema
I	30 (29), 102 (101), 104 (103), 118 (117)	ottava rima	ABABABCC [x 70 st.]
II	30 (29), 51 (50)	ottava rima	ABABABCC [x 16 st.]
III	6, 30 (29)	ottava rima	ABABABCC [x 29 st.]

Francesco Bembo, *I sette sonetti penitentiali* (Mantova, 1596)

Testo	Salmo	Genere	Schema
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:

- A = Anonimo, *Sette salmi penitenziali (Io chiamo et prego il mio eterno Idio)* (Venezia, 1490)
Ago = Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali* (Venezia-Anversa-Colonia, 1595)
Alam = Luigi Alamanni, *Salmi penitenziali*, in *Opere toscane*, vol. I (Firenze, 1532)
Anc = Gaspare Ancarani, *Sette salmi penitenziali* (Venezia, 1588)
ArnR = Bartolomeo Arnigio, «salmi» di *Rime sacre et penitenziali*, in *I sette salmi della penitentia [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali & sacre rime* (Brescia, 1568)
ArnSP = Bartolomeo Arnigio, *Sette salmi penitenziali*, in *I sette salmi della penitentia [...] Et appresso la prima parte delle sue spiritali & sacre rime* (Brescia, 1568)
Bad = Lauro Badoer, *I sette salmi penitenziali* (Mantova, 1594)
Bat = Laura Battiferri Ammannati, *I sette salmi penitenziali* (Firenze, 1564)
Bem = Francesco Bembo, *I sette sonetti penitenziali* (Mantova, 1596)
Bened = Rocco Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte* (Venezia, 1571)
BenO = Girolamo Benivieni, *Salmi*, in *Opere* (Firenze, 1519)
BenS = Girolamo Benivieni, *Psalmi penitenziali di David* (Firenze, 1505)
Bu = Domenico Buelli, *I sette salmi penitenziali* (Novara, 1572)
Cast = Giovanni Paolo Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza* (Firenze, 1595)
Cat = Cornelio Cattaneo, *I sette salmi penitenziali* (Modena, 1568)
Ces = Agostino Cesari, *Li sette salmi penitenziali* (Milano, 1590)
ColCS = Giorgio Colonna, *Canzone spirituale scudo d'ogni travaglio* (Venezia, 1577)
ColCV = Giorgio Colonna, *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia* (Venezia, 1577)
Cor = Rinaldo Corso, *Sacro libro de' Salmi* (1567)
DBe = Bernardo Del Bene, *Alcuni salmi di David* (Parigi, 1588)
FmP = Gabriel Fiamma, *Parafrasi poetica sopra alcuni salmi* (Venezia, 1571)
FmPLP = Gabriel Fiamma, *Parafrasi poetica sopra salmi. Libro primo (post 1562)*
FmRS = Gabriel Fiamma, *Rime spiritali [salmi]* (Venezia, 1570)
Giar = Anonimo, *I sette salmi penitenziali, in ottava rima. Cavati dal Giardinetto detto il Sole* (Orvieto, 1583)
GonzR = Bonaventura Gonzaga, *Ragionamenti sopra i sette peccati mortali* (Venezia, 1566)
GonzS = Bonaventura Gonzaga, *Salmi di David* (Padova, 1568)
Gr = Angelo Grillo, *Lagrime del penitente* (Napoli, 1594)
Man = Scipione di Manzano, *Le lagrime della penitenza di David* (Venezia, 1592; Cesena, 1592)
Min = Antonio Sebastiano Minturno, *Canzoni sopra i Salmi* (Napoli, 1561)
Ors = Pietro Orsilago, *I sette salmi penitenziali, in Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1568)
Pa = Giulio Cesare Pascali, *De' sacri salmi di Davidde* (Ginevra, 1592)
Ps-D = Pseudo-Dante, *Sette salmi penitenziali* (Firenze, 1471)
Ri = Innocenzo Ringhieri, *Psaltero di Davide* (Bologna, 1555 ca.)
Ta = Bernardo Tasso, *Salmi, in Rime* (Venezia, 1560)
Tur = Francesco Turchi, *Salmi penitenziali, in Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1568)
Va = Benedetto Varchi, *Salmi (post 1555)*
Ve = Germano Vecchi, *Lagrime penitenziali* (Venezia, 1574)
Vi = Vitale Vitali, *Il vero soggetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini da Ferrara sopra li sette salmi penitenziali* (Venezia, 1561)

Salmo (TM)	Salmo (Vg)	Testi
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
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	A I, 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, 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		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
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	A II, 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, 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	A III, 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, 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 XXVII, 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
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	A IV, 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, 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
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	A V, 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, 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
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		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	A VI, 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, Ta V, Ta XXI, Ta XXIX, Tur VI, Va CXXX, Ve VI, Vi XLV, Vi XLVI
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	A VII, 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, 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

B Bibliografia

1 Fonti a stampa

- AGOSTINI 1595a = Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali imitati in rime*, Venezia, Girolamo Porro, 1595
- AGOSTINI 1595b = Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali imitati in rime*, Anversa, Girolamo Porro, 1595
- AGOSTINI 1595c = Agostino Agostini, *I sette salmi penitenziali imitati in rime*, Colonia, Girolamo Porro, 1595
- ALAMANNI 1532 = *Opere toscane di Luigi Alamanni*, Lione, Gryphius, 1532, vol. I
- ANCARANO 1588 = Gaspare Ancarano, *Sette salmi penitenziali latini e volgari in ottava rima*, Venezia, Giovan Battista Ugolino, 1588
- ANONIMO 1493a = *Era David profeta in gran dolore*, Milano, Giovangiaco Risi, 1493
- ANONIMO 1493b = *Io chiamo e prego el mio eterno Idio*, Venezia, Andrea Calabrese, 1490
- ANONIMO 1495a = *Io chiamo e prego el mio eterno Dio*, Firenze, Bartolomeo Libri, 1495
- ANONIMO 1495b = *Io chiamo e prego el mio eterno Dio*, Firenze, Bartolomeo Libri, 1495
- ANONIMO 1495c = *Io chiamo e prego el mio eterno Dio*, Brescia, s.n.t., 1495
- ANONIMO 1508 = *Li septi salmi penitenziali in octava rima*, Modena, Antonio Rocociola, 1508
- ANONIMO 1520 = *Li sette salmi penitenziali. Contra li sette peccati mortali*, Siena, Simeone di Nicolò, 1520
- ARNIGIO 1568 = Bartolomeo Arnigio, *I sette salmi della penitenzia 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
- BADOER 1594 = Lauro Badoer, *I sette salmi penitenziali ridotti in rime italiane*, Mantova, Tommaso Ruffinelli, 1594
- BATTIFERRI 1564 = Laura Battiferri Ammannati, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta Davit tradotti in lingua toscana con alcuni sonetti spirituali*, Firenze, Giunti, 1564

- BATTIFERRI 1566 = Laura Battiferri Ammannati, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta David tradotti in lingua toscana con alcuni suoi sonetti spirituali*, Firenze, Giunti, 1566
- BATTIFERRI 1570 = Laura Battiferri Ammannati, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta David tradotti in lingua toscana con alcuni suoi sonetti spirituali*, Firenze, Filippo Giunti, 1570
- BENEDETTI 1571 = Rocco Benedetti, *Al serenissimo signor don Giovanni d'Austria salmo tradotto in rime sciolte*, Bologna, Alessandro Benacci, 1571
- BENIVIENI 1505 = Girolamo Benivieni, *Psalmi penitenziali di David tradotti in lingua fiorentina e commentati*, Firenze, Antonio Tubini e Andrea Ghirlandi, 1505
- BENIVIENI 1519 = Girolamo Benivieni, *Opere di Hierony. Benivieni*, Firenze, Eredi di Filippo Giunta, 1519
- BENIVIENI 1522 = Girolamo Benivieni, *Opere di Girolamo Benivieni firentino [sic]*, Venezia, Nicolò Zoppino e Vincenzo Di Paolo, 1522
- BENIVIENI 1524 = Girolamo Benivieni, *Opere di Girolamo Benivieni firentino [sic]*, Venezia, Gregorio De Gregori, 1524
- BUELLI 1572 = Domenico Buelli, *I sette salmi penitenziali tradotti et esposti per il R.P.F. Domenico Buelli*, Novara, Francesco Sesalli, 1572
- CASTALDINI 1595 = Giovanni Paolo Castaldini, *Le pietose lagrime di penitenza*, Firenze, Giovanni Antonio Caneo, 1595
- CATTANEO 1568 = Cornelio Cattaneo, *I sette salmi penitenziali tradotti insieme con alcune sue rime spirituali*, Modena, Eredi di Cornelio Gadaldini, 1568
- CESARI 1590 = Agostino Cesari, *Li sette salmi penitenziali di David in verso eroico, con spirituali concetti ridotti*, Milano, Giacomo Piccaglia e Graziadio Ferioli, 1590
- COLONNA 1577a = Giorgio Colonna, *Canzone di Giorgio Colonna venetiano nell'allegrezza della liberatione del mal contagioso della città di Venetia*, Venezia, s.n.t., 1577
- COLONNA 1577b = Giorgio Colonna, *Canzone spirituale Scudo d'ogni travaglio composta sopra il salmo In te Domine speravi*, Venezia, s.n.t., 1577
- DEL BENE 1588 = Bernardo Del Bene, *Alcuni salmi di David tradotti in versi e altre rime spirituali*, Parigi, s.n.t., 1588
- FIAMMA 1570 = *Rime spirituali del R. D. Gabriel Fiamma, canonico regolare lateranense esposte da lui medesimo*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1570

- FIAMMA 1571a = [Gabriel 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 1571b = [Gabriel 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
- GIARDINETTO 1583 = *I sette salmi penitenziali in ottava rima cavati dal giardinetto detto il sole*, Orvieto, Rosato Tintinnassi, 1583
- GONZAGA 1566 = 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 1568 = Bonaventura Gonzaga, *Salmi di David ridotti in varie canzoni con l'argomento per ciascun salmo*, Padova, Lorenzo Pasquato, 1568
- GRILLO 1589 = *Parte seconda delle rime del sig. don Angelo Grillo nuouamente date in luce*, Bergamo, Comin Ventura, 1589
- GRILLO 1593 = Angelo Grillo, *Lagrima del penitente ad imitazione de' sette salmi penitenziali di Davide*, Bergamo, Comin Ventura, 1593
- GRILLO 1594 = Angelo Grillo, *Lagrima del penitente ad imitazione de' sette salmi penitenziali di Davide*, Napoli, Nicola Antonio Stigliola, 1594
- MANZANO 1592 = Scipione di Manzano, *Le lagrime della penitenza di David*, Venezia, Altobello Salicato, 1592
- MANZANO 1593 = Scipione di Manzano, *Le sette lagrime della penitenza. In ottava rima*, Cesena, s.n.t., 1593
- MINTURNO 1561 = Antonio Sebastiano Minturno, *Canzoni sopra i salmi*, Napoli, Giovanni Maria Scotto, 1561
- ORSILAGO 1595 = Pietro Orsilago, *I sette salmi penitenziali tradotti in volgare*, Venezia, Ricciardo Amaldino, 1595
- PASCALI 1592 = Giulio Cesare Pascali, *De' sacri salmi di Davidde, dall'ebreo tradotti, poetica e religiosissima parafrase. Rime spirituali*, Ginevra, Jacob Stoer, 1592
- PSEUDO-DANTE 1471 = *Signor non mi repreneur con furore*, Firenze, Johannes Petri, 1471
- PSEUDO-DANTE 1472a = *Signor non mi voler nel tuo furore: Li sete salmi penitenciali che fece Dante in la sua morte*, Venezia, Florenz von Strassburg, 1472

- PSEUDO-DANTE 1472b = *Signor non mi reprinter con furore: Incomincia gli setti psalmi penitenziali vulgarmente composti*, Venezia, Tipografo del Bruno Aretino, 1472
- PSEUDO-DANTE 1474 = *Signor non mi reprinter con furore: Li sete salmi penitenziali che fece Dante siando in pena*, Venezia, Nel Berettin convento, 1474
- PSEUDO-DANTE 1477 = *Signor non mi reprinter con furore: Li septi psalmi penitenziali vuolgarmente composti*, Vicenza, Johannes de Reno, 1477
- PSEUDO-DANTE 1490 = *Signor non mi reprinter con furore: Li sette psalmi penitenziali li quali fece Davit stando in pena*, Firenze, Bartolomeo Libri, 1490
- PSEUDO-DANTE 1495 = *Signor non mi reprinter con furore: I sette salmi penitenziali*, Milano, Filippo Mantegazza, 1495
- PSEUDO-DANTE 1497a = *Signor non mi reprinter con furore: li septi psalmi penitenziali li quali fece Davit siando in pena*, Venezia, Manfredi Bonello, 1497
- PSEUDO-DANTE 1497b = *Signor non mi reprinter con furore: Li septi psalmi penitenziali li quali fece Davit siando in pena*, Venezia, Manfredi Bonello, 1497
- PSEUDO-DANTE 1500 = *Signor non mi reprinter con furore: I septe psalmi penitenziali che dispose Dante*, Bologna, Caligola Bazalieri, 1500
- PSEUDO-DANTE 1505 = *Signor non mi reprinter con furore*, Modena, Georg Schulteiss de Boll, 1505
- RINGHIERI 1555 = Innocenzio Ringhieri, *Il Psaltero di Dauide in ottaua rima, tradotto per m. Innocentio Ringhieri*, Bologna, Pelegrino Bonardo, [1555 ca.]
- TASSO 1560 = Bernardo Tasso, *Rime*, Venezia, Gabriele Giolito, 1560
- TURCHI 1568 = *Salmi penitenziali 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
- TURCHI 1569 = *Salmi penitenziali 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
- TURCHI 1572 = *Salmi penitenziali 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
- VECCHI 1574 = Germano Vecchi, *Lagrima penitenziali composte in sette canzoni a imitazione de' sette salmi penitenziali di David profeta*, Venezia, Giacomo Simbeni, 1574

VITALI 1561 = Vitale Vitali, *Il vero soggetto delle prediche del reverendo padre fra Franceschino Visdomini da Ferrara sopra li sette salmi penitenziali di David e di alcune altre divote esposizioni udite dalla sua viva voce e poste in ottava rima*, Venezia, Domenico de' Nicolini a istanza di Vitale Vitali, 1561

2 Edizioni cinquecentesche

BRUCIOLI 1532 = *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica verità in lingua toscana da Antonio Brucioli. Co' divini libri del nuovo testamento di Christo Giesu signore et salvatore nostro. Tradotti di greco in lingua toscana pel medesimo*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1532

ECCELSI 1576 = 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 divote*. Con privilegio, Venezia, Giacomo Simbeni, 1576

Lagrima 1593 = *Nuova raccolta di lagrime di più poeti illustri*, Bergamo, Comin Ventura, 1593

MALIPIERO 1536 = *Il Petrarca spirituale*, Venezia, Francesco Marcolini, 1536

MINTURNO 1563 = *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563

RAZZI 1563 = *Libro primo delle laudi spirituali da diuersi excell. e diuoti autori antichi e moderni composte. Le quali si vsano cantare in Firenze nelle chiese doppo 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, ad istanza dei Giunti di Firenze, 1563 (Stampata in Venezia, Francesco Rampazzetto, ad istanza degli eredi di Bernardo Giunta, 1563)

Rime 1550 = *Libro secondo delle rime spirituali, parte non più stampate, parte nouamente da diversi autori raccolte*, Venezia, al Segno della Speranza, 1550

RINGHIERI 1550 = Innocenzio Ringhieri, *Dialoghi della vita, et della morte. Composti per M. Innocentio Ringhieri gentil'huomo bolognese*, Bologna, Anselmo Giaccarello, 1550

TASSO 1562 = *Ragionamento della poesia di M. Bernardo Tasso*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562

3 Edizioni moderne

- ALIGHIERI 1952 = Dante Alighieri, *Rime. Con l'aggiunta delle Ecloghe, dei Salmi penitenziali e della Professione di fede*, note di G. R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 1952
- ALIGHIERI 1967-1968 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, nuova lezione di G. Petrocchi, Alpignano, coi tipi di A. Tallone, 1967-1968
- ALIGHIERI 1994 = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, A. Mondadori, 1994
- ALIGHIERI 1995a = Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a c. di D. De Robertis e G. Contini, in Id., *Opere minori*, vol. I, t. I, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1995
- ALIGHIERI 1995b = Dante Alighieri, *Il Convivio*, a c. di D. De Robertis e C. Vasoli, in Id., *Opere minori*, vol. II, t. II, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1995
- ALIGHIERI 1996 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia. Monarchia*, a c. di P.V. Mengaldo e B. Nardi, in Id., *Opere minori*, vol. III, t. I, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1996
- BATTIFERRI 2005 = Laura Battiferri degli Ammannati, *I sette salmi penitenziali di David con alcuni sonetti spirituali*, a c. di E. M. Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2005
- BEMBO 1989 = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli asolani. Rime*, a c. di C. Dionisotti, Milano, TEA, 1989
- BÈZE 1986 = Théodore de Bèze – Clément Marot, *Les psaumes en vers français avec leurs melodies*, publie avec une introd. de P. Pidoux, Genève, Droz, 1986 (ristampa anastatica)
- BUONACCORSO 1970 = *Le rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introd., testi e commento di R. Spongano, Bologna, R. Patron, 1970
- FIAMMA 2012 = *Della parafrasi poetica del reuerendo D. Gabriel Fiamma, sopra Salmi libro primo, s.l., s.n.t., [post 1562]*, in UBALDINI 2012 (ristampa anastatica in appendice)
- PETRARCA 1996 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata, Milano, A. Mondadori, 1996
- PETRARCA 1997 = Francesco Petrarca, *Salmi penitenziali*, a c. di R. Gigliucci, Roma, Salerno, 1997
- PETRARCA 2004 = Francesco Petrarca, *I sette salmi penitenziali*, a c. di C. Bellinati, Padova, Il Poligrafo, 2004

- QUADRIO 1752 = *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
- SANNAZARO 1961 = Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a c. di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961
- SOZZINI 2004 = Fausto Sozzini, *Rime*, a c. di E. Scribano, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004
- TASSO 1900 = Torquato Tasso, *Le rime di Torquato Tasso*, ed. critica sui manoscritti e le antiche stampe a c. di A. Solerti, vol. III, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1900
- TASSO 1995a = Bernardo Tasso, *Rime. Volume I. I tre libri degli Amori*, a c. di D. Chiodo, Torino, Edizioni Res, 1995
- TASSO 1995b = Bernardo Tasso, *Rime. Volume II. Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, a c. di V. Martignone, Torino, Edizioni Res, 1995
- TOLOMEI 1996 = Claudio Tolomei, *Versi et regole della nuova poesia toscana*, ed. e introd. di M. Mancini, Roma, Vecchiarelli Editore, 1996 (ristampa anastatica)

4 Studi critici

- ABRAHAMS LOUIS SAPIRO 2007 = Israel Abrahams – Jacobs Louis – Susan Sapiro, voce *Prayer*, in *EJ*, XVI, pp. 456-461.
URL:
<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX2587516058&v=2.1&u=imcp11111&it=r&p=GvRL&sw=w&asid=5b2e3f11e8e710fb28e79870807eb950>
- AFRIBO 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2001
- ALONSO 1961 = Dàmaso Alonso, *Petrarca e il petrarchismo*, in *Petrarca e il petrarchismo*, Atti del terzo Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Aix-en-Provence e Marsiglia, 31 marzo-5 aprile 1959), Bologna, Minerva, 1961, pp. 73-120
- ANDREONI 2012 = Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012
- ANSELMINI 2006 = Gian Mario Anselmi, *L'eredità di Petrarca*, in *CHINES* 2006, pp. 13-26

- ARDISSINO SELMI 2009 = *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a c. di E. Ardissino ed E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009
- AURIGEMMA 1976 = Marcello Aurigemma, *Sette salmi penitenziali*, voce in *ED*, V (1976), p. 203
- AUZZAS BAFFETTI DELCORNO 2003 = *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 c. di G. Auzzas, G. Baffetti e C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003
- BALDASSARRI 1995 = Guido Baldassarri, *Letteratura devota, edificante e morale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, II. *Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995, pp. 211-326
- BARBIERI 1992 = Edoardo Barbieri, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Bibliografica, 1992
- BARBIERI 2002 = Edoardo Barbieri, *Fra tradizione e cambiamento: note sul libro spirituale del XVI secolo*, in BARBIERI ZARDIN 2002, pp. 3-61
- BARBIERI ZARDIN 2002 = *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a c. di E. Barbieri e D. Zardin, Milano, V&P università, 2002
- BARUCCI 2003 = Guglielmo Barucci, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico*, in «Studi tassiani», LI (2003), pp. 15-41
- BASCHET 2000 = Jérôme Baschet, voce *Vizi e virtù*, in *EAM*, XXVI (2000), pp. 729-737
- BAUSI MARTELLI 1993 = Francesco Bausi – Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993
- BELLONI 1992 = Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992
- BELTRAMI 1981 = Pietro G. Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981
- BENEDICT 2007 = *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
- BERGER 1969 = Samuel Berger, *La Bible au 16. siècle: etude sur les origines de la critique biblique*, Genève, Slatkine reprints, 1969
- BIANCO 1998 = Monica Bianco, *Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle Rime di Vittoria Colonna*, in «Studi di filologia italiana», LVI (1998), pp. 271-295

- BIANCO STRADA 2001 = «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a c. di M. Bianco ed E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001
- BIFFI SETTI 2007 = Marco Biffi – Raffaella Setti, *Varchi consulente linguistico*, in *Benedetto Varchi. 1503-1565*, a c. di V. Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 25-67
- BOILLET 2007 = Élise Boillet, *L'Arétin et la Bible*, Genève, Droz, 2007
- BOILLET 2008 = Élise Boillet, *Antonio Brucioli*, Paris, Champion, 2008
- BOILLET PLAISANCE 2007 = *Les années Trente du 16. siècle italien*. Actes du Colloque (Paris, 3-5 juin 2004), réunis et présentés par D. Boillet et M. Plaisance, [Parigi], Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (CIRRI), 2007
- BOLOGNESI OLIVIERI 2010 = *Calvino ieri e oggi in Italia*, a c. di P. Bolognesi e A. Olivieri, Roma, Aracne, 2010
- BORRACINI RUSCONI 2006 = *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 c. di R. M. Borraccini e R. Rusconi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006
- BOTTAI 2000 = Monica Bottai, *La Paraphrasis in triginta Psalmos versibus scripta di Marcantonio Flaminio: un esempio di poesia religiosa del XVI secolo*, in «Rinascimento», XL (2000), pp. 157-265
- BRAGANTINI 2010 = Renzo Bragantini, *I mille e uno volti dell'imitazione*, in «*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 c. di R. Bragantini, «Studi (e testi) italiani», XXVI (2010), pp. 11-20
- BRUGNOLO 2003 = Furio Brugnolo, *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Intorno al testo 2003*, pp. 41-60
- BRUNI 2010 = Francesco Bruni, *Italia*, Bologna, Il Mulino, 2010
- BUCCHI 2011 = Gabriele Bucchi, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011
- CALVIN 2008 = Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, éd. critique par O. Millet, Genève, Droz, 2008
- CANTIMORI 1939 = Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1939

- CANTIMORI 1960 = Delio Cantimori, *Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento*, Bari, G. Laterza, 1960
- CARVALE 2003 = Giorgio Caravale, *L'orazione proibita*, Firenze, L. S. Olschki, 2003
- CARRAI 1999 = Stefano Carrai, *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999
- CASTELLANI 1993 = Arrigo Castellani, *Presto*, in «Studi linguistici italiani», XIX (1993), 2, pp. 153-169
- CASTIGLIONE 1936 = Tommaso Riccardo Castiglione, *Un poeta siciliano riformato: Giulio Cesare Pascalì*, in «Religio», XII (1936), 1, pp. 29-61
- CAVALLO CHARTIER 1995 = *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a c. di G. Cavallo e R. Chartier, Bari, Laterza, 1995
- CERESA 2000 = Massimo Ceresa, voce *Giulio de' Ferrari, Gabriele*, in *DBI*, LV (2000), pp. 160-165
- CERRÓN PUGA 2012 = María Luisa Cerrón Puga, *Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, in «Critica del testo», XV (2012), 1, pp. 127-185
- CESERANI 2007 = Remo Ceserani, *La lirica*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, vol. I, a c. di G. Da Pozzo, Milano, F. Vallardi – Padova, Piccin nuova libreria, pp. 663-731
- CHINES 2006 = *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a c. di L. Chines, Roma, Bulzoni, 2006
- CICCUTO MARUCCI 1996 = Marcello Ciccuto – Valerio Marucci, *Letteratura religiosa e devota*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, III. *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 913-953
- CINQUINI 1999 = Chiara Cinquini, *Rinaldo Corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, in «Aevum», LXXIII (1999), pp. 669-696
- COLETTI 1983 = Vittorio Coletti, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferrato, Marietti, 1983
- COMBONI 1999 = Andrea Comboni, *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, a c. di D. Billy, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 71-83
- COMBONI DI RICCO 2000 = *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a c. di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000

- COMUNE DI VENEZIA 1979 = *Venezia e la peste. 1348-1797*, per iniziativa del Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti, Padova, Marsilio Editori, 1979
- COPPENS NUOVO 2005 = Christian Coppens – Angela Nuovo, *The illustrations of the Unpublished Giolito Bible*, in *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, ed. by M. Lamberigts & A. den Hollander, Leuven, Leuven University Press, 2005, pp. 119-141
- CORRENTI 1980 = Santi Correnti, *La Sicilia del Cinquecento*, Milano, Mursia, 1980
- CREMANTE BOZZETTI 2004 = *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a c. di R. Cremante e C. Bozzetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004
- CRISMANI 2012 = Andrea Crismani, *Edizione critica delle Rime di Francesco Coppetta dei Beccuti*, Tesi di dottorato, Padova, Università di Padova, 2012
- CROCE 1932 = Benedetto Croce, *Aneddoti di storia civile e letteraria*, in «Critica», XXX (1932), 5, pp. 387-397
- CULLIÈRE MANTERO 2005 = Alain Cullière – Anne Mantero, *La poésie religieuse et ses lecteurs aux 16. et 17. siècles*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2005
- D'ALESSANDRO 2009 = Francesca D'Alessandro, «*Mentre che l'un coll'altro vero accoppio*»: il Petrarca di Minturno e la tradizione cristiana, in ARDISSINO SELMI 2009, pp. 205-234
- DANIELE 1994 = Antonio Daniele, *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Roma, Marra Editore, 1994
- DE ANGELIS 2012 = Alberto De Angelis, *Strategie di dedica nelle 'Opere Toscane' di Luigi Alamanni: tra elogio e sperimentazione*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», VI (2012).
URL:
http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_6/saggi/articolo5/deangelis.html
- DE CERTEAU 1977 = Michel De Certeau, voce *Carlo Borromeo, santo*, in DBI, XX (1977), pp. 260-269
- DE CERTEAU 1990 = Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990
- DELCORNO 1989 = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989
- DELCORNO 2000 = Carlo Delcorno, *Medieval preaching in Italy (1200-1500)*, translated by B. Westervelt, in KIENZLE 2000, pp. 449-560

- DELCORNO 2003 = Carlo Delcorno, *Introduzione*, in AUZZAS BAFFETTI DELCORNIO 2003, pp. 1-8
- DELCORNO BAFFETTI 2009 = *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 c. di C. Delcorno e G. Baffetti, Firenze, L. S. Olschki, 2009
- DELCORNO DOGLIO 2003 = *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a c. di C. Delcorno e M. L. Doglio, Bologna, Il Mulino, 2003
- DE LUCA 1962 = Giuseppe De Luca, *Introduzione alla storia della pietà*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962
- DIONISOTTI 1967 = Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967
- DI ZENZO 1984 = Salvatore Floro Di Zenzo, *Studio critico sull'attribuzione a Dante Alighieri di un antico volgarizzamento dei sette Salmi penitenziali*, Napoli, Laurenziana, 1984
- DOGLIO DELCORNIO 2005 = *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a c. di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005
- DOGLIO DELCORNIO 2007 = *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a c. di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007
- FASANELLA 2001 = Daniela Fasanella, *I libri proibiti nei monasteri benedettini di fine Cinquecento*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XIV (2001), pp. 257-343
- FERRER 2006 = Véronique Ferrer, *Les paraphrases bibliques aux 16. et 17. siècles*, Genève, Droz, 2006
- FERRETTI 2012 = Francesco Ferretti, *Le muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino, 2012
- FERRETTI c.s. = Francesco Ferretti, *L'ingegnoso penitente. Angelo Grillo e i Salmi penitenziali*, in «Studi (e testi) italiani», in corso di stampa
- FERRI PICCALUGA 1981 = 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
- FIRPO 1997 = Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997

- FIRPO 2006 = Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2006
- FLAMINI 1893 = Francesco Flamini, *Notizia bibliografica delle poesia tansilliane*, in Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo secondo la genuina lezione dei codici e delle prime stampe*, con introd. e note di F. Flamini, Napoli [Trani, pei tipi del cav. V. Vecchi], 1893, pp. CXXXI-CLX
- FLORIANI 1988 = Piero Floriani, *Le Satire di Luigi Alamanni*, in Id., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 95-123
- FOFFANO 1892 = Francesco Foffano, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, in «Il propugnatore», V (1892), pp. 158-191
- FOLENA 1991 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, G. Einaudi, 1991
- FONTANINI FLAMINIO 2009 = Benedetto Fontanini da Mantova – Marcantonio Flaminio, *Il beneficio di Cristo*, introd. e note a c. di S. Caponetto, Torino, Claudiana, 2009
- FORNI 2011 = Giorgio Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2011
- FORNO 1992 = Carla Forno, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992
- FORTINI 1987 = Franco Fortini, *Cinque paragrafi sul tradurre*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 380-386
- FOSCOLO 1825 = 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
- FRAGNITO 1997 = Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo*, Bologna, Il Mulino, 1997
- FRAGNITO 2005 = Gigliola Fragnito, *Proibito capire*, Bologna, Il Mulino, 2005
- FUCHS 1994 = Catherine Fuchs, *Paraphrase et enonciation*, Paris, Ophrys, 1994
- FUMAGALLI 2013 = Edoardo Fumagalli, *Petrarca e la Bibbia*, in GIBELLINI 2013, pp. 271-304
- GALLO 2013 = Francesco Gallo, *I grandi medici calabresi da Alcmeone a Dulbecco nell'ambito della storia generale della medicina*, Padova, Imprimerie, 2013
- GAULLIEUR 1971 = Eusebe Henri Gaullieur, *Etudes sur la typographie genevoise du 15. au 19. siecle, et sur l'introduction de l'imprimerie en Suisse*, Nieuwkoop, B. De Graaf, 1971
- GENETTE 1989 = Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989

- GENETTE 1997 = Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- GETTO 1967 = Giovanni Getto, *Letteratura religiosa dal Due al Nocevento*, Firenze, Sansoni, 1967
- GETTO 1979 = Giovanni Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori Editore, 1979
- GHIA MEROI 2013 = Francesco Panigarola. *Predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, a c. di F. Ghia e F. Meroi, Firenze, Olschki, 2013
- GIBELLINI 2011 = *La Bibbia nella letteratura italiana. 3. Antico Testamento*, opera diretta da P. Gibellini, a c. di P. Gibellini e N. Di Nino, Brescia, Morcelliana, 2011
- GIBELLINI 2013 = *La Bibbia nella letteratura italiana. 5. Dal Medioevo al Rinascimento*, opera diretta da P. Gibellini, a c. di P. Gibellini e N. Di Nino, Brescia, Morcelliana, 2013
- GILMONT 1990 = Jean François Gilmont, *La Réforme et le livre*, Paris, les Édition du Cerf, 1990
- GIOMBI 2001 = Samuele Giombi, *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*, presentazione di A. Prosperi, Roma, Carocci, 2001
- GIRARDI 1970 = Enzo Noè Girardi, voce *Battiferri, Laura*, in *DBI*, VII (1970), pp. 242-244
- GORNI 1993 = Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993
- GRAFTON 1995 = Anthony Grafton, *L'umanista come lettore*, in *CAVALLO CHARTIER* 1995, pp. 199-242
- GRENDLER 1983 = Paul F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia: 1540-1605*, Roma, Il Veltro, 1983
- GROSSATO 1961 = Lucio Grossato, voce *Andrea da Valle*, in *DBI*, III (1961), pp. 121-122
- GROSSER 1992 = Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare*, Firenze, La Nuova Italia, 1992
- GUETTA 2012 = 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*, ed. by G. Veltri and G. Miletto, Liden, Boston, Brill, 2012, pp. 279-297
- GUIDI 2004 = Enrico Maria Guidi, *I salmi penitenziali di David nella traduzione di Laura Battiferri*, in «Bollettino dell'Accademia Raffaello», I (2004), pp. 75-82

- GUIDOLIN 2010 = Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2010
- HAMESSE 1995 = Jacqueline Hamesse, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, in CAVALLO CHARTIER 1995, pp. 91-115
- HOLTZ 1995 = 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
- IMBRIANI 2013 = Maria Teresa Imbriani, *Un poema per la Controriforma: le «Lagrima di San Pietro» di Luigi Tansillo*, in GIBELLINI 2013, pp. 609-627
- INNOCENZO III 2006 = Innocenzo III, *Commento ai sette salmi penitenziali*, prima ed. ital. a c. di S. Fioramonti, Segni (RM), Edivi, 2006
- Intorno al testo* 2003 = *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2003
- JAUSS 1987 = Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Volume I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987
- JAUSS 1988 = Hans Robert Jauss, *Estetica della ricezione*, a c. di A. Giugliano, introd. di A. Mattei, Napoli, Guida, 1988
- JEANNERET 1969 = Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI siècle*, Paris, Corti, 1969
- JORI 1998 = Giacomo Jori, «*Sentenze meravigliose e dolci affetti*». Iacopone tra Cinque e Seicento, in «*Lettere italiane*», L (1998), 4, pp. 506-527
- KIENZLE 2000 = *The sermon*, directed by Beverly Mayne Kienzle, Turnhout, Brepols, 2000
- KUGEL 1981 = James L. Kugel, *The idea of biblical poetry. Parallelism and its history*, New Haven-London, Yale University press, 1981
- LEDDA 2015 = Giuseppe Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, ed. par E. Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246
- LEONARDI 1996 = Lino Leonardi, «*A volerla bene volgarizzare...*»: *teorie della traduzione biblica in Italia*, in «*Studi medievali*», XXXVII (1996), pp. 171-201
- LEONARDI 1998 = *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 c. di L. Leonardi, Bottai, [Impruneta], SISMEL Edizioni del Galluzzo, 1998

- LEONARDI SANTI 1995 = Lino Leonardi – Francesco Santi, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I. *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 339-404
- LEPORATTI 2008 = Roberto Leporatti, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni fiorentino. Edizione critica*, in «Interpres», XXVII (2008), pp. 144-298
- LEPORATTI 2012 = Roberto Leporatti, *Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a c. di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012
- LERI 1994 = Clara Leri, *Sull'arpa a dieci corde*, Firenze, L. S. Olschki, 1994
- LERI 2008 = Clara Leri, *Il sublime dell'ebraica poesia. Bibbia e letteratura nel Settecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2008
- LERI 2011 = Clara Leri, *La voce dello spiro. Salmi in Italia tra Cinquecento e Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011
- LIBRANDI 2012 = Rita Librandi, *La letteratura religiosa*, Bologna, Il Mulino, 2012
- Libri, idee e sentimenti* 1987 = *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena, Panini, 1987
- LIMENTANI 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, in «Lettere italiane», XIII (1961), 1, pp. 20-77
- LUMINI 2000 = *La Bibbia: edizioni del XVI secolo*, Ministero per i beni e le attività culturali, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, a c. di A. Lumini, Firenze, L. S. Olschki, 2000
- LUND MEAD IANUCCI 2012 =Carolynn Lund Mead – Amilcare Iannucci, *Dante and the vulgate Bible*, Milano, Bulzoni, 2012
- LUZZI 1885a = Giovanni Luzzi, *Giulio Cesare Paschali*, in «Rivista Cristiana», XIII (1885), 6, pp. 196-202
- LUZZI 1885b = Giovanni Luzzi, *Giulio Cesare Paschali*, in «Rivista Cristiana», XIII (1885), 7, pp. 230-239
- MAMMANA 2007 = Simona Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco*, Roma, Bulzoni, 2007
- MARINO 2006 = 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 c. di M. Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 51-76
- MAZZACURATI PLAISANCE 1987 = *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a c. di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987
- MENICHETTI 1975 = Aldo Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», IX (1975), pp. 1-30
- MESCHONNIC 1999 = Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999
- MESCHONNIC 2001 = Henri Meschonnic, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001
- MÉSONIAT 2001 = Claudio Mésoniat, *Il problema estetico del conflitto fra Bibbia e poesia*, in STELLA 2001, pp. 5-14
- MONTANARI 2005 = Luciana Montanari, *Le rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammannati*, in «Italianistica», XXXVI (2005), 3, pp. 11-27
- MOORE 1969 = Edward Moore, *Scripture and classical authors in Dante*, Oxford, The Clarendon press, 1969
- MORACE 2013 = Rosanna Morace, *Il «Mondo creato» tra gli «esameroni» patristici e l'«Heptaplus» di Pico della Mirandola*, in GIBELLINI 2013, pp. 649-673
- MORACE 2014 = Rosanna Morace, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura «spirituale» dei «Salmi»*, in «Quaderni di italianistica», IX (2014), pp. 57-90
- NEUHAUSER 1993 = Richard Newhaser, *The treatise on vices and virtues in latin and the vernacular*, Turnhout, Brepols, 1993
- NICCOLI 1971 = Alessandro Niccoli, *Musaico*, voce in *ED*, III (1971), p. 1059
- NICCOLI 2014 = Ottavia Niccoli, *Pregare con al bocca, con gli occhi e col cuore nell'Italia della prima età moderna*, in «The Italianist», XXXIV (2010), 3, pp. 418-436
- NOCITO 2009 = Laura Nocito, *Ai margini della letteratura femminile: per un primo approccio alle dediche di poetesse nel Cinquecento*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», III (2009).
URL:
http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_3/saggi/articolo5/poettesse.html
- NUOVO COPPENS 2005 = Angela Nuovo – Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005
- OLIVIERI 2010 = Achille Olivieri, *La Riforma in Italia*, Milano, Mursia, 2010

- PARKES 1995 = Malcolm Parkes, *Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell'alto medioevo*, in CAVALLO CHARTIER 1995, pp. 71-90
- PASCAL 1934 = Arturo Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali*, in «Bollettino della Società di storia Valdese», LXII (1934), pp. 118-134
- PASCAL 1935a = Arturo Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali*, in «Bollettino della Società di storia Valdese», LXIII (1935), pp. 36-64
- PASCAL 1935b = Arturo Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali*, in «Bollettino della Società di studi valdesi», LIV (1935), pp. 7-35
- PASCAL 1936a = Arturo Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali*, in «Bollettino della Società di studi valdesi», LXV (1936), pp. 38-73
- PASCAL 1936b = Arturo Pascal, *La colonia messinese di Ginevra e il suo poeta Giulio Cesare Paschali*, in «Bollettino della Società di studi valdesi», LXVI (1936), pp. 21-54
- PATTINI 2007 = Dante Pattini, voce *Manziano, Scipione di*, in DBI, LXIX (2007), pp. 259-260
- PECORARO 1986 = Marco Pecoraro, voce *Tomitano, Bernardino*, in DCLI, IV, pp. 313-318
- PENNA 1973 = Angelo Penna, *Salmo*, voce in ED, IV (1973), pp. 1078-1079
- PERRI 2004 = Rosanna Perri, *Le Satire "illustri" di Luigi Alamanni. Il canone petrarchesco fra tradizione classica e sperimentaldimo volgare*, in «Schede umanistiche», II (2004), pp. 35-50
- PETRINA 2014 = Alessandra Petrina, "Perfit readiness": *Elizabeth learning and using Italian*, in *Elizabeth I's Foreign Correspondence. Letters, Rhetoric, and Politics*, ed. by C. M. Bajetta, J. Gibson and G. Coatalen, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 93-113
- PETRUCCI 1984 = Armando Petrucci, *Lire au Moyen Âge*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes», XCVI (1984), 2, pp. 603-616
- PIATTI 1997 = 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*, a c. di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 53-106
- PIDOUX 1962 = Pierre Pidoux, *Le Psautier Huguenot du 16. siècle*, Bâle, Baerenreiter, 1962
- PIETROBON c.s. a = Ester Pietrobon, *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Paschali tra impegno apostolico e reinvenzione stilistica*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», in corso di stampa
- PIETROBON c.s. b = Ester Pietrobon, «Come unita in un sol corpo»: *la sezione lirica del salterio di Giulio Cesare Paschali*, in corso di stampa

- PIETROBON c.s. c = Ester Pietrobon, *Riscritture liriche di Salmi e poetica davidica in Bartolomeo Arnigio*, in «Studi (e testi) italiani», in corso di stampa
- POLARA 1985 = Giovanni Polara, *Quali itinerari paralleli seguirono Bloom e Stephen al ritorno?*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a c. di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 47-62
- PONSIGLIONE 2003 = Giulia Ponsiglione, *La lirica di Michelangelo e i poeti savonaroliani*, in «Critica del testo», VI (2003), 2, pp. 855-881
- POZZI 1996 = Giovanni Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 143-189
- PRALORAN 2013 = Marco Praloran, *Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel Canzoniere*, in Id., *La canzone di Petrarca*, a c. di A. Soldani, Roma-Padova, Antenore, 2013, pp. 3-37
- PRETO 1978 = Paolo Preto, *Peste e società a Venezia, 1576*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1978
- PRODI 2014 = Paolo Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014
- PROSPERI 2001 = Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento*, Torino, G. Einaudi, 2001
- QUONDAM 1974 = Amedeo Quondam, *Petrarchismo mediato*, Roma, Bulzoni, 1974
- QUONDAM 2005 = Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, in «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282
- RAIMONDI 1994 = Ezio Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia settentrionale*, in *I sentieri del lettore. I. Da Dante a Tasso*, a c. di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 315-353
- RAVASI 2006 = Gianfranco Ravasi, *I salmi: introduzione, testo e commento*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006
- RE 1906 = Caterina Re, *Girolamo Benivieni fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere*, Città di Castello, S. Lapi, 1906
- REFINI 2009 = Eugenio Refini, *Per via d'annotazioni. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars poetica di Orazio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2009
- RICHTER 1937 = Mario Richter, *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel Cinquecento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973
- RIZZI 2009 = Giovanni Rizzi, *Le antiche versioni della Bibbia: traduzioni, tradizioni e interpretazioni*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2009

- RIZZI 2010 = Giovanni Rizzi, *Le versioni italiane della Bibbia: dalla Bibbia del Malermi (1471) alla recente versione CEI (2008)*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2010
- ROMEI 1983 = Giovanna Romei, voce *Corso (Macone)*, *Rinaldo*, in *DBI*, XXIX (1983), pp. 687-690
- ROSSANO 1967 = Piero Rossano, voce *Bibbia. I. Il canone*, in *GDE*, III (1967), pp. 81-82
- ROSSI 1990 = Aldo Rossi, *Per una ridefinizione del canone delle opere di Dante: 5. I Salmi Penitenziali*, in «*Poliorama*», VII (1990), pp. 39-47
- ROSTIROLLA ZARDIN MISCHIATI 2001 = *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
- ROZZO 1993 = Ugo Rozzo, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia*, Udine, Arti grafiche friulane, 1993
- ROZZO GORIAN 2002 = *Il libro religioso*, a c. di U. Rozzo e R. Gorian, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002
- RUSCONI 2002 = Roberto Rusconi, *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice*, in BARBIERI ZARDIN 2002, pp. 63-84
- SAENGER 1987 = 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 R. Chartier, Paris, Fayard, 1987
- SANGALLI 2003 = *Per il Cinquecento religioso italiano: clero, cultura, società*. Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a c. di M. Sangalli, introd. di A. Prosperi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003
- SANTAGATA QUONDAM 1989 = *Il libro di poesia da copista al tipografo, (Ferrara, 29-31 maggio 1987)*, a c. di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989
- SARNA 2007 = Nahum M. Sarna et al., voce *Psalms, Book of*, in *EJ*, XVI, pp. 663-683.
URL:
<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX2587516160&v=2.1&u=imcp11111&it=r&p=GVRL&sw=w&asid=465ec8278b2a08c7f4760295468bad57>
- SARNA BAYER 2007 = Nahum M. Sarna and Bathja Bayer, voce *Hallelujah*, in *EJ*, VIII, pp. 280-281.
URL:
<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CCX2587508256&v=2.1&u=imcp11111&it=r&p=GVRL&sw=w&asid=0f3fc76c35ecbf03cc4249b1b68e6479>

- SCIOLLA 1970 = Gianni Carlo Sciolla, voce *Moroni, Andrea di Bartolomeo*, in *GDE*, XII (1970), p. 830
- SCOLA 2008 = Ilaria Scola, *Interdiscorsività nell'opera di Leone de' Sommi*, Ravenna, Longo, 2008
- SIEKIERA 2009 = Anna Siekiera, *Benedetto Varchi*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a c. di M. Motolese, P. Procaccioli ed E. Russo, Roma, Salerno, 2009, pp. 337-357
- SIMONCELLI 1979 = Paolo Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979
- SIMONCINI 2005 = Stefano Simoncini, voce *Lenzi, Lorenzo*, in *DBI*, LXIV (2005), pp. 389-392
- SMALLEY 1952 = Beryl Smalley, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, trad. di V. Benassi, Bologna, Il Mulino, 1952
- SOLDANI 2009 = Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009
- STEINER 2004 = George Steiner, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004
- STELLA 1999 = *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea*, Atti del Convegno (25-26 giugno 1997), a c. di F. Stella, [Firenze], L. S. Olschki, 1999
- STELLA 2001a = *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del Convegno di Firenze (26-28 giugno 1997), a c. di F. Stella, Bottai-Impruneta, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2001
- STELLA 2001b = Francesco Stella, *Ad supplementum sensus. Pluralità ermeneutica e incremento di senso nella poetica biblica dal Medioevo a Derrida. Le ragioni di un convegno*, in STELLA 2001, pp. 31-46
- STIERLE 1990 = Karlheinz Stierle, *Les lieux du commentaire*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*. Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988), a c. di G. Mathieu-Castellani e M. Plaisance, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, pp. 19-29
- STOREY 2006 = H. Wayne Storey, *Canzoniere e Petrarchismo: un paradigma di orientamento formale e materiale*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a c. di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, vol. I, pp. 291-310
- TALLINI 2008 = Gennaro Tallini, «*Voluptas*» e «*docere*» nel pensiero critico di Antonio Minturno, in «*Esperienze letterarie*», XXXIII (2008), 3, pp. 73-99

- TERZOLI 2012 = Maria Antonietta Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a c. di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012
- TOMASI 2001 = Franco Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle Satire di Luigi Alamanni*, in «Italiq», IV (2001), pp. 31-59
- TOMASI 2012 = 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 2013 = Franco Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne’ toscani lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento: studi offerti a Vanni Bramanti*, a c. di S. Lo Re e F. Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 173-214
- TOMASI ZAJA 2001 = *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giulio 1545)*, a c. di F. Tomasi e P. Zaja, San Mauro Torinese, RES, 2001
- TOSCANO 1987 = 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 c. di M. C. Cafisse, F. D’Episcopo, V. Dolla, T. Fiorino e L. Miele, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987, pp. 437-472
- TRUIJEN 1970 = Vincent Truijen, *David*, voce in *ED*, II (1970), p. 322
- UBALDINI 2012 = Cristina Ubaldini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R.IV.447)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012
- ULIANICH 1971 = Boris Ulianich, voce *Bonucci, Stefano*, in *DBI*, XII (1971), pp. 457-464
- VASOLI 1966 = Cesare Vasoli, voce *Benivieni, Girolamo*, in *DBI*, VIII (1966), pp. 550-555
- WEINBERG 1970a = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970
- WEINBERG 1970b = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970
- WEINBERG 1972 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972
- WEINBERG 1974 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. IV, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1974
- WILLIAMSON 1951 = Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951

- ZAJA 2009 = Paolo Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in ARDISSINO SELMI 2009, pp. 235-292
- ZAJA 2014 = Paolo Zaja, *Francesco Turchi e i Salmi penitentiali*, di diversi eccellenti autori (*Venezia, 1568*), in «Quaderni veneti», III (2014), pp. 65-73
- ZARRI 1986a = 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*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», VII (1986), pp. 1-550
- ZARRI 1986b = Gabriella Zarri, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti (1520-1550)*, in *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena, Panini, 1987, pp. 131-154
- ZORZI PUGLIESE 1994 = Olga Zorzi Pugliese, *Il commento di Girolamo Benivieni ai Salmi penitenziali*, in «Vivens homo», V (1994), 2, pp. 475-494
- ZUMTHOR 1990 = Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990

5 Repertori di riferimento

- BELTRAMI 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011
- BERTOLONI 1846 = 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
- BHS 1990 = *Biblia hebraica stuttgartensia*, a c. di K. Elliger e W. Rudolph, testo a c. di H. P. Ruger, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1990
- BIBLIA = *Biblia: biblioteca del libro italiano antico*, diretta da A. Quondam, *La biblioteca volgare. 1. Libri di poesia*, a c. di I. Pantani, Milano, Bibliografica, 1996
- BONGI 1890 = Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, Roma, presso i principali librai, 1890-1897
- BROWN 2000 = Francis Brown – Samuel Rolles Driver – Charles August Briggs, *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

- CHAIX DUFOUR MOECKLI 1966 = Paul Chaix – Alain Dufour – Gustave Moeckli, *Les livres imprimés à Genève de 1550 à 1600*, Genève, Droz, 1966
- CONCORDATA 1982 = *La Bibbia concordata*, tradotta dai testi originali con introd. e note a c. della Società Biblica di Ravenna, Milano, A. Mondadori, 1982
- CRESCIMBENI 1698 = *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni*, Roma, Chracas, 1698
- CRESCIMBENI 1730 = *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, vol. IV
- DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-
- DCLI = *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1990
- DIODATI = *La Sacra Bibbia*, tradotta in lingua italiana e commentata da G. Diodati, a c. di M. Ranchetti e M. V. Avanzinelli, Milano, A. Mondadori, 1999
- DTEI = *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal e G. Zappella, Milano, Editrice bibliografica, 1997
- EAM = *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002
- ED = *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978
- GDE = *Grande dizionario enciclopedico*, fondato da P. Fedele, Torino, UTET, 1954-2002
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2004
- IGI = *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1943-1981
- INDEX = *Index des livres interdits*, directeur J.M. De Bujanda, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Genève, Droz, 1984-2002
- KRISTELLER 1990 = Paul Oskar Kristeller, *Iter italicum. V. Alia itinera III and Italy III. Sweden to Yugoslavia, supplement to Italy (A-F)*, London, The Warburg Institute; Leiden [etc.], E. J.Brill, 1990
- LEXICON = *Lexicon. Dizionario teologico enciclopedico*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1993
- MAZZUCHELLI 1758 = Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano. Volume II. Parte I*, Brescia, Giambatista Bossini, 1758

- MAZZUCHELLI 1760 = Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano. Volume II. Parte II*, Brescia, Giambatista Bossini, 1760
- MENICHETTI 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993
- MUNDAY 2012 = Jeremy Munday, *Manuale di studi sulla traduzione*, trad. di C. Bucaria, Bologna, Bononia University Press, 2012
- OSIMO 2002 = Bruno Osimo, *Storia della traduzione*, Milano, U. Hoepli, 2002
- OSIMO 2004 = Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, U. Hoepli, 2004
- QUADRIO 1741 = Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1741, vol. II
- REMCI = Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008
- ROHLFS 1966 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Fonetica*, trad. di S. Persichino, Torino, Einaudi, 1966
- ROHLFS 1969 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, trad. di T. Franceschi e M. Caciagli Fancelli, Torino, Einaudi, 1969
- SCHUTTE 1983 = Anne Jacobson Schutte, *Printed Italian vernacular religious books: 1465-1550. A finding list*, Genève, Droz, 1983
- SEGRE OSSOLA 1998 = *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, II. *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998
- SETTANTA = *Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta 70 interpretes*, a c. di A. Rahlfs, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1979
- TANAQ = Dario Disegni, *Tanaq*, Firenze, Giuntina, 1995-1996
- VULGATA 2007 = *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, a c. di B. Fischer, R. Gryson e R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007

6 Risorse di rete

ACADEMIC BIBLE = The Scholarly Bible Portal of the German Bible Society

URL: <http://academic-bible.com>

BIBBIA500 = *La Bibbia nel '500. Edizioni interpretazioni censure*, a c. di Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento

URL: <http://bibbia.filosofia.sns.it/index.php>

BIBP = *Bibbia in poesia. Testi biblici e di ascendenza biblica tra Quattro e Cinquecento*

URL: <http://www.bibbiaepoesia.it>

BLB = Blue Letter Bible

URL: <http://www.blueletterbible.org>

EJ = *Encyclopaedia Judaica*, ed. M. Berenbaum and F. Skolnik, 2nd ed., Detroit, Macmillan Reference USA, 2007. *Gale Virtual Reference Library*

URL:

<http://go.galegroup.com/ps/infomark.do?eisbn=9780028660974&userGroupName=imcpl1111&prodId=GVRL&action=interpret&type=aboutBook&version=1.0&authCount=1&u=imcpl1111>

PAROLA = La Sacra Bibbia in italiano in internet

URL: <http://www.laparola.net>

RICI = Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI (Progetto RICI – Ricerca sull’Inchiesta della Congregazione dell’Indice)

URL: <http://rici.vatlib.it>

C Indice dei manoscritti

BOLOGNA, Biblioteca Universitaria:

- 568 [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: p. 63

CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana:

- Barb. Lat. 3774 [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: pp. 6, 63-64, 254, 282-283
- Chig. L.V.176 [F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*]: p. 308
- Urb. Lat. 687 [*Salmi penitenziali*]: p. 29
- Vat. Lat. 3195 [F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*]: p. 308
- Vat. Lat. 6889 [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: pp. 6, 63, 282
- Vat. Lat. 11266-11326 [RICI]: pp. 4, 244
- Vat. Lat. 11269 [*Lista delli libri che tiene Marcus Marotta, Terre Tramutule*]: p. 63

FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale:

- II IX 41 [B. Varchi, *Salmi*]: pp. 6, 124, 275, 334
- Filze Rinuccini 15 [B. Varchi, *Salmi*]: pp. 6, 124, 218, 239, 275, 334
- Magl. VII 692 [A. Cesari, *Li sette salmi penitentiali*]: p. 94

MILANO, Biblioteca Ambrosiana:

- G 69 suss., ex E.S.IV.22 bis [A. Cesari, *Li sette salmi penitentiali*]: p. 94

NEW YORK, OSSINING, Ossining Public Library:

- ms. non consultato, censito da Kristeller come «cat. 318, p. 5, no. 3» (KRISTELLER 1990: 393) [R. Corso, *Il Sacro libro de' Salmi*]: p. 63

PARIGI, Bibliothèque Nationale de France:

- Ital. 564 (Maz. 530, Reg. 7792) [G. C. Pascali, *Moseida*]: p. 324
- Ital. 565 (Maz. 530, Reg. 7793) [G. C. Pascali, *Note del Pascali alla Moseida*]: p. 324

SIENA, Biblioteca Comunale:

- P.VI.32 [R. Corso, *Sonetti et madriali*]: p. 64