

ROSANNA MORACE

*Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSANNA MORACE

*Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso*

*Lo studio si concentra sullo sperimentalismo metrico e tematico della lirica di Bernardo Tasso, con particolare riferimento alle odi e ai salmi (o odi sacre). Dopo aver ripercorso le ragioni del classicismo tassiano attraverso la lettera dedicatoria *Al Principe di Salerno*, e aver toccato la questione filologica relativa ai libri *De gli Amori e Inni et Ode*, si inquadra la raccolta sacra di Salmi nel progetto di rinnovamento della lirica volgare intrapreso sulle orme oraziane. Si analizza, quindi, il sistema metrico e sintattico dei salmi per mettere a fuoco come Tasso abbia cercato di ovviare alle principali difficoltà percepite nella trasposizione volgare dei metri classici, ma altresì quali forme di commistione abbia attuato per traslare i temi davidici in una lirica che guarda ad Orazio ma senza dimenticare la lezione petrarchesca.*

Porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de' miei versi [...] moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, alle greche et alle latine accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringere a favellare.<sup>1</sup>

Fin dall'*incipit*, la lettera dedicatoria *Al Principe di Salerno Ferrante Sanseverino* – che apre il *Secondo libro de gli amori* del '34 – esplicita con estrema chiarezza il progetto di rinnovamento della lirica volgare che Bernardo Tasso ha intrapreso: affiancare ai modelli toscani<sup>2</sup> (Dante e Petrarca) i classici greci e latini, per sperimentare come «la poesia degli antichi, colta dalle mani moderne» possa «rinovellarsi» in volgare, assurgendo alla medesima dignità:

[...] pietoso uffizio sarebbe di ciascuno questa ancor giovane lingua per tutti que' sentieri menare che i Latini e i Greci le loro condussero, e la varietà de' fiori mostrandole de' quali l'altre due ornandosi sì vaghe si scopreno a' riguardanti, e [...] a quella perfezione condurla che dal mondo si desidera e nell'altre due si ammira. [...] Dando a dividere alle genti, la poesia degli antichi, colta dalle mani moderne, esser atta a rinovellarsi fra noi di fiori e di frutti d'altrettanta bellezza di quanta Roma o Atene gli producesse giamai.<sup>3</sup>

Il cardine del classicismo di Bernardo Tasso sedimenta nella constatazione che il volgare non contempla la varietà della poesia greco-latina, perché ristretto nei limiti della pedissequa imitazione petrarchesca e dantesca: suo intento è perciò quello di ampliare gli orizzonti del

<sup>1</sup> B. TASSO, *Al principe di Salerno*, in ID., *Libro primo-secondo de gli Amori di Bernardo Tasso*, Vinegia, Ioan Ant. da Sabio, 1534. Cito dalla moderna edizione: ID., *Rime*, I, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1995, p. 5. La dedicatoria, a partire dall'edizione del 1534 e fino alla definitiva del 1560, costituisce la premessa all'intero volume di liriche tassiane; ciascun libro è poi introdotto da una specifica epistola, la cui dedicatoria è sempre una gentildonna.

<sup>2</sup> In realtà, dietro le iniziali parole d'elogio per «i duo lumi della lingua toscana», sembra che Bernardo propenda per una *varietas* di modelli decisamente sbilanciata verso gli antichi. Come nota G. FERRONI, «*Vivere al par delle future genti*»: poetica in versi di Bernardo Tasso, in G. VENTURI E F. CAPPELLETTI (a cura di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali, Ferrara, 21-24/11/2006, Firenze, Olschki, pp.427-428, sembra che «il riferimento al “raro e leggiadro stile volgare” con cui il Tasso omaggia gli autori moderni sia un po' freddo rispetto alla “meravigliosa vaghezza” con cui definisce l'eccellenza degli antichi. Né poi v'è dubbio alcuno che la volontà di non ripetere quel che Dante e Petrarca “divinamente scrissero”, e la considerazione dell'eccellenza altrui portassero il Tasso, in patente disaccordo col dettato bembiano, a optare per un'imitazione di più modelli, con particolare riguardo per gli antichi». Ferroni fa riferimento a quanto Tasso afferma nella dedicatoria *Al principe di Salerno* ..., p. 6.

<sup>3</sup> B. TASSO, *Al principe di Salerno*..., p. 7.

poetabile a livello metrico, stilistico, tematico e lessicale,<sup>4</sup> in consonanza con le coeve sperimentazioni (e teorizzazioni) classiciste di Alamanni, Muzio, Tolomei, Trissino, Trivulzio e Brocardo,<sup>5</sup> com'è ben noto.<sup>6</sup> Meno indagato, invece, è il rapporto tra la lirica tassiana e la poesia napoletana e neolatina (e in particolar modo flaminiana) dopo il 1532, anno in cui il Tasso diverrà segretario del Principe di Salerno Ferrante Sanseverino. D'altronde Bernardo, formatosi sotto il magistero bembiano, ben presto si schiererà proprio con il Brocardo nella polemica che insorse tra i due letterati, tanto che il *Primo libro degli amori* del 1531<sup>7</sup> si apre e chiude nel nome dell'amico prematuramente scomparso, e a questi se ne deve anche la pubblicazione, secondo quanto ammette lo stesso Tasso nella lettera dedicatoria *Alla Signora Genevra Malatesta* che apre il volume.

La prima silloge poetica tassiana, infatti – pubblicata appena un anno dopo e per gli stessi torchi delle *Rime* bembiane – mira ai «piani alti del dibattito contemporaneo»<sup>8</sup> da una posizione, però, «eccentrica rispetto alla nascente ortodossia petrarchista»:<sup>9</sup> lo dimostra il titolo, esplicitamente sulle orme ovidiane, ma anche la partizione strutturale, tematica<sup>10</sup> e metrica del canzoniere, che non si restringe al tema amoroso e riduce la varietà dei metri impiegati da Petrarca (ma anche da Sannazzaro e Trissino) eliminando ballate e madrigali, ma introducendo le prime tre odi di stampo oraziano composte nella letteratura italiana.<sup>11</sup> Decisamente più sperimentale è, però, l'edizione degli *Amori* del 1534, in cui Bernardo ripubblica il *Primo libro* dopo averlo molto rimaneggiato, espungendo numerosi sonetti e mutando di posizione sonetti e canzoni (da centoquarantasette componimenti si passa a ottantatré) e affiancandogli un *Secondo libro* in cui porta a compimento il progetto di rinnovamento lirico già intrapreso: ad una prima sezione che alterna gruppi di sonetti (da quattro a tredici) intercalati da una canzone, segue una seconda sezione «Inni et Ode», che contiene le tre odi già pubblicate nel 1531 (e ovviamente ora espunte dal *Primo libro*) e nove inedite, per un totale di dodici; segue una sezione che contiene una *Selva nella morte del Signor Luigi Gonzaga*, un *Epitalamio nelle nozze del Signor Duca di Mantova* e la

<sup>4</sup> Ivi, p. 6: «Non dubito punto che molti più curiosi che non si conviene mi riprenderanno perch'abbia ne' miei scritti introdotte alcune poche parole dal Petrarca, né da Dante, né forse da altri usate giamai; ripigliate alle volte in un solo poema in varii luoghi una rima; et altre cotai cose: alle quali obiezioni, tutto che avendo riguardo alla dignità della lingua, qual esser dovrebbe, non qual è tenuta, è bassa cura il porvi mente, non mi rimarrò però brevemente di rispondere che le parole o sono ricevute da l'uso e degne della compagnia dell'altre, o vero necessarie, più almeno che *miserere, delibo e bibo* et altri simili non sarebbeno».

<sup>5</sup> Per un dettagliato approfondimento sugli esperimenti metrici nel classicismo cinquecentesco, vd. I. PANTANI, *Ragioni metriche del classicismo*, in A. QUONDAM (a cura di), *Classicismo e culture di Antico regime*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 239-286.

<sup>6</sup> Vd. D. CHIODO, *Nota al testo*, in B. TASSO, *Rime...*, I, p. 413; e C. SALETTI, *Un sodalizio poetico: Bernardo Tasso e Antonio Brocardo*, in S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA, C. VELA (a cura di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 409-424.

<sup>7</sup> B. TASSO, *Libro primo degli Amori di messer Bernardo Tasso*, Vinegia, Giouan Antonio & fratelli da Sabbio, 1531.

<sup>8</sup> G. FERRONI, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso (1531)»*, in «Studi tassiani», LV (2007), p. 40.

<sup>9</sup> Ivi, p. 41.

<sup>10</sup> I 147 componimenti che formano il *Primo Libro* sono distribuiti in due sezioni: la prima, «petrarchista», è composta da 124 testi di materia amorosa; la seconda, di 23 liriche di materia pastorale e d'occasione, riunisce le «poche rime, cantate secondo la via e l'arte degli antiqui boni poeti greci e latini». Ma rimando, per lo studio dell'edizione del 1531 e dell'armonia strutturale che lo connota ai già citati studi di G. FERRONI, *Note sulla struttura... e «Vivere al par»...*

<sup>11</sup> Sulla questione della paternità dell'ode, vd. M. L. CERRÓN PUGA, *Clasicismo e imitación compuesta: las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, in «Critica del testo» XV, 1 (2012), pp. 142-146 e 162-163. Rimando al saggio della studiosa spagnola anche per quel che riguarda il rapporto tra le odi di Orazio e quella tassiana, pp. 151-156 e pp. 167-170, e per gli interessanti parallelismi tra le liriche di Bernardo e la poesia di Garcilaso de la Vega.

celebre *Favola di Piramo e Tisbe*;<sup>12</sup> e un'ultima parte, in cui troviamo sei egloghe pastorali, una piscatoria e sei elegie.<sup>13</sup> Uno sperimentalismo metrico, dunque, piuttosto 'ardito' se a Bernardo Tasso si deve la paternità – naturalmente in lingua volgare – oltre che dell'ode oraziana, dell'epitalamio e probabilmente dell'egloga piscatoria, in cui negli stessi anni si provava Bernardino Rota nella vicina Napoli. Ma, soprattutto, una proposta che all'estrema ricchezza dei metri faceva corrispondere un ampliamento dello spettro tematico, tanto che accanto all'ancora dominante tema amoroso si trovano liriche d'occasione, encomiastiche, morali, politiche, pastorali, a sfondo mitologico e con finalità didattiche, in consonanza con il modello oraziano delle *Odi*.

Siamo nel 1534, e a quest'altezza cronologica può ritenersi compiuto il processo di sperimentazione classicista di Bernardo Tasso: prova ne sia che la *Dedica al Sanseverino*, con cui abbiamo esordito, rimanga la premessa all'intera raccolta di *Rime* fino all'ultima edizione pubblicata in vita dall'autore; e che nel *Terzo libro de gli Amori*, del 1537,<sup>14</sup> e nei successivi libri di *Rime* nessun nuovo metro si aggiungerà. Nel 1555 esce, infatti, per la cura del Dolce, un nuovo volume che riunisce i tre libri già editi e aggiunge un quarto volume di *Rime*,<sup>15</sup> del quale però il poeta si dichiarò estremamente insoddisfatto,<sup>16</sup> e ne progettò quindi una nuova edizione ampliata a cura del Ruscelli, che vide la luce nel 1560 per l'editore Giolito.<sup>17</sup> Qui le diverse raccolte liriche vengono ripartite in due tomi: nel primo sono contenuti *I tre libri de gli Amori*; nel secondo il *Libro quarto* di *Rime*, del '55; un nuovo *Libro quinto*; uno di *Salmi* e uno di *Inni et Ode*, che raccoglieva tutte le odi presenti nelle precedenti raccolte e ne aggiungeva ventidue inedite,<sup>18</sup> per un totale di cinquantacinque: dodici erano quelle presenti nel *Secondo libro* (di cui tre erano a loro volta state riprese dall'edizione del 1531, come abbiamo visto), tre nel *Terzo*, diciotto nel *Quarto* (ma, in realtà, per quest'edizione Bernardo aveva composto ventidue odi, quattro delle quali non furono pubblicate per ragioni politiche, come dimostra una prima tiratura dell'opera<sup>19</sup>).

Questo breve accenno alla struttura delle *Rime* di Bernardo Tasso non può essere approfondito ulteriormente, e rimando perciò agli attenti studi di Martignone e Ferroni.<sup>20</sup>

<sup>12</sup> Vd. M. MASTROTOTARO, *La riscrittura del mito: la «Favola di Piramo e Tisbe» di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», XLIX-L (2001-2002), pp. 195-206.

<sup>13</sup> Per la partizione e i mutamenti strutturali dei *Libri degli Amori* nelle diverse edizioni si vedano anche gli schemi proposti da G. FERRONI, *Come leggere i tre libri de gli amori*, in «Quaderno di italianistica», 2011, pp. 99-143.

<sup>14</sup> B. TASSO, *Libro terzo de gli Amori di Bernardo Tasso*, Vinegia, Bernardino Stagnino, 1537.

<sup>15</sup> B. TASSO, *I tre libri de gli amori di m. Bernardo Tasso. A i quali nuouamente dal proprio autore s'è aggiunto il quarto libro, per adietro non più stampato*, Vinegia, Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1555.

<sup>16</sup> Vd. V. MARTIGNONE, *Un caso di censura editoriale: l'edizione Dolce (1555) delle Rime di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani» XLIII (1995), pp. 93-112.

<sup>17</sup> Nel 1560 Bernardo stringe un accordo con il Giolito per la pubblicazione integrale di tutta la sua produzione letteraria. In quell'anno sono, infatti, editi: *L'Amadigi del S. Bernardo Tasso. A l'invittissimo e Catolico Re Filippo*, Vinegia, Giolito de' Ferrari, 1560; *Rime di messer Bernardo Tasso, divise in cinque libri nuouamente stampate. Con la sua tavola per ordine di alfabeto*, Vinegia, Giolito de' Ferrari, 1560; *Delle lettere di Bernardo Tasso secondo volume. Nuouamente posto in luce con gli argomenti per ciascuna lettera e con la tavola dei nomi delle persone a chi le sono indirizzate*, Vinegia, Giolito de' Ferrari, 1560 (ora in ristampa anastatica a cura di A. Chemello, Bologna, Forni, 2002). L'anno prima il Giolito aveva pubblicato il *Primo volume* delle *Lettere* (B. TASSO, *Li tre libri delle lettere, alli quali nuouamente s'è aggiunto il quarto libro*, Vinegia, Giglio, 1559, ora in ristampa anastatica a cura di D. Rasi, Bologna, Forni, 2002), e due anni dopo ultimerà l'opera con l'edizione con il *Ragionamento della poesia* (Vinegia, Giolito de' Ferrari, 1562).

<sup>18</sup> Le odi inedite sono ventidue, ma in realtà due di queste, la XXXIV e la XXXV, avrebbero dovuto essere pubblicate già nell'edizione del 1555 insieme ad altre due poi definitivamente espunte: vd. V. MARTIGNONE, *Un caso di censura editoriale...*, p. 102 e ID., *Nota al testo*, in B. TASSO, *Rime*, II, Torino, RES, 1995, p. 418.

<sup>19</sup> Cfr. nota precedente e, oltre, lo schema riassuntivo delle odi composte da Bernardo Tasso.

<sup>20</sup> V. MARTIGNONE, *Per l'edizione critica del terzo libro degli Amori di Bernardo Tasso*, in F. GAVAZZENI (a cura di), *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 387-413; G. FERRONI, *Come leggere «I tre libri»...*, pp. 99-144.

Colgo, però, l'occasione per ribadire la necessità di un'edizione critica della produzione lirica tassiana, e in particolare dei *Tre libri degli Amori*, la cui armonia strutturale risulta adulterata dalla moderna edizione RES. Domenico Chiodo, infatti, ha esemplato l'edizione seguendo rispettivamente la *princeps* del '31, del '34 e del '37 perché più corrette sul piano formale; ma, nel far questo, non ha però dato conto dei rimaneggiamenti strutturali che, di volta in volta, le nuove edizioni propongono (è invece molto preciso e dettagliato per quel che riguarda gli errori e le varianti formali che contraddistinguono le nuove emissioni). Mi limito a due esempi rappresentativi di casi a cui abbiamo già fatto riferimento: Bernardo accorpa, nella sezione «Inni et ode» dell'edizione del '34 le tre odi già presenti nel *Primo libro* del '31, ma Chiodo, avendo già pubblicato nel *Libro primo* le tre odi, per evitare la ridondanza, riduce arbitrariamente da dodici a nove il numero di odi dell'ed. 1534, senza specificarlo nella *Nota al testo* o marcando l'intervento in nota, e alterando la numerazione originaria del *Libro secondo*. Oltretutto, le edizioni RES si basano sulle diverse *princeps* degli anni '30 per il tomo I, e sulla *princeps* del '60 per il tomo II, curato da Martignone; e dunque troviamo ripetute in entrambi i volumi le prime quindici odi presenti nei tre libri degli *Amori* e la *Canzone all'anima*, posposta con minime varianti dal *Libro terzo* ai *Salmi*, nell'ed. 1560; mentre non troviamo la ridondanza delle odi nel *Libro quarto*, perché giustamente Martignone segue l'ultima edizione, e non quella del 1555. Il secondo caso riguarda la dedicatoria al Sanseverino, che Chiodo colloca in apertura dell'intero volume I di *Rime* (come in effetti è a partire dal 1534, ma non già nel 1531) venendo meno al dichiarato criterio di pubblicare i *Libri degli amori* secondo le rispettive *princeps*. Non è il criterio dell'ultima volontà d'autore quello che qui si chiama in causa, ma la necessità di adottare un criterio filologico uniforme e leggibile, che permetta di ricostruire con chiarezza l'assetto strutturale dell'intera raccolta e delle sue singole parti: cosa che il sistema di asterischi e ridondanze non riesce a fare. La scelta di Chiodo sarebbe stata condivisibile per il solo *Primo libro*, portatore di un significato documentario e di un'importanza storico-critica indiscutibile,<sup>21</sup> ma non a fronte di un'edizione complessiva delle *Rime*, in cui necessariamente il secondo editore ha dovuto propendere per la scelta dell'ultima volontà. Inoltre, contrassegnare con gli asterischi i sonetti espunti tra l'edizione del '31 e quella del '34 non rende conto degli spostamenti intervenuti, che sarebbe bastato illustrare in uno schema, come invece ha fatto Ferroni.<sup>22</sup>

Al di là, comunque, della questione filologica, questa premessa è valsa a illustrare la struttura e la ricchezza metrica delle *Rime* di Bernardo Tasso, al fine di mettere a fuoco quale possa essere la funzione dei *Salmi* nell'economia del macrotesto, nel programma di rinnovamento del volgare proposto da Bernardo Tasso e nello stretto legame che le àncora agli *Inni et Ode*. I *Salmi*, infatti, dal punto di vista metrico sono delle odi, e testimoniano sia la fiducia che Bernardo nutriva in questo 'rinovelato' genere poetico, sia la volontà di 'traslare' la semplicità e la musicalità davidica in un metro lirico diverso da quelli tradizionali; sia il suo interesse per la tematica spirituale, all'insegna di quel rinnovamento tematico cui abbiamo accennato e che già appare nei primi libri *De gli Amori*, seppur nel senso di un cristianesimo platonico.

Parafrasi del *Salterio* erano state proposte dal Benivieni nel 1505,<sup>23</sup> dall'Alamanni nel 1532<sup>24</sup> e (negli stessi anni di Bernardo) dal Minturno,<sup>25</sup> ma nei più tradizionali metri della terzina e della

<sup>21</sup> Oltre che per la prossimità cronologica con le *Rime* bembiane e per l'importanza che l'edizione del 1531 ha nel dibattito classicista sulle forme, il *Primo libro de gli Amori* si sostanzia di un armonico equilibrio strutturale, che arriva alla sua forma definitiva a seguito di un fine lavoro di bilanciamenti e contrappesi, come ha attentamente dimostrato G. FERRONI, *Note sulla struttura... e «Vivere al par»...*

<sup>22</sup> G. FERRONI, *Come leggere i tre libri de gli amori...*, p. 104.

<sup>23</sup> G. BENIVIENI, *Psalmi penitentiali di Daud tradocti in lingua fiorentina et commentati per Hieronymo Beniuieni*, Firenze, Antonio Tubini fiorentino & Andrea Ghyrlandi da Pistoia, adi XXIX di maggio 1505.

<sup>24</sup> L. ALAMANNI, *Opere Toscane*, I, Lugduni, apud Gryphium, 1532. Nelle *Opere toscane*, accanto a sonetti, canzoni, madrigali, egloghe, favole e satire sono contenute anche una sezione di *Salmi penitenziali* e una di *Elegie sacre*, che celebrano i momenti che dalla Natività conducono alla Risurrezione di Cristo. La raccolta dell'Alamanni si situa proprio sulle orme del Benivieni, che nelle sue *Opere* del 1519 aveva inserito elegie,

canzone,<sup>26</sup> mentre sull'esempio di Bernardo Tasso si impronteranno molte delle soluzioni metriche adottate da Gabriele Fiamma,<sup>27</sup> e Laura Battiferri propenderà per un volgarizzamento dei *Salmi penitenziali*<sup>28</sup> in metri vari, tra cui il tetrastico oraziano.<sup>29</sup> Ma è proprio a partire dal 1560 che le riscritture liriche del *Salterio* ebbero sempre maggiore fortuna, se è vero che delle ottantacinque edizioni, tra *princeps* e ristampe, pubblicate nell'arco del secolo, ben sessantacinque si collocano tra 1560 e il 1595.<sup>30</sup> Come si vedrà, però, i *Salmi* di Bernardo non sono parafrasi, seppur certamente ispirati al Libro di Davide, e si inseriscono piuttosto in quel filone di rime spirituali che il Flaminio aveva praticato in latino negli anni '40 e che, dalla Colonna in poi, costituiranno un terreno fertile della lirica medio-cinquecentesca: e non è un caso che le carte 143r-145r del codice oliveriano 1399, autografo di Bernardo, contengano citazioni (spesso imprecise) tratte esclusivamente dalle *Rime spirituali* della Marchesa di Pescara,<sup>31</sup> comprese tra la 34 e la 82 della moderna edizione Bullock.<sup>32</sup> Nello stesso codice sono, poi, da segnalare, alle carte 149r-149v, riprese puntuali comprese tra il capitolo I e l'XI capitolo dell'*Ecclesiaste*, e tra il XI e il XXXV dal libro di *Siracide* (*l'Ecclesiasticus liber*); alla c. 135v, un appunto relativo al Salmo 125 (124): «Si può accomodar a ringraziar Dio | per la liberatio[n] d'Italia Psalmo 124». Proprio per tale sezione del codice si impone, però, un problema di datazione, non essendo documentabile con certezza se essa sia ascrivibile ai tardi anni napoletani (1548-1552) o a quelli urbinati (1554-1558):<sup>33</sup> il periodo tardo sembra però maggiormente probabile, e sarebbe inoltre prossimo alla data di composizione dei *Salmi*, che sappiamo collocarsi tra il febbraio e il giugno del 1557. Il 4 marzo scrive, infatti, il Tasso al Ruscelli:

Io avrei per lo quinto libro cinquanta sonetti ed una canzone fatti nella morte della mia carissima moglie, a giudizio miglior del mio poetici e vaghi; e quaranta altri sonetti in diverse materie, quindici stanze fatte per la salute del Papa, dieci salmi nella testura dell'ode ch'io feci questa quaresima passata molto vaghi, e diciotto altre ode in varie materie.<sup>34</sup>

E il 9 di giugno a Girolamo della Rovere: «Io le aveva mandati trenta salmi, ch'io feci questa quaresima, perché li presentasse a la serenissima Madama in mio nome: gli mandarò con la

egloghe, capitoli morali, Laudi e rime spirituali, oltre naturalmente alla traduzioni dei Salmi: vd. F. TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle Satire di Luigi Alamanni*, «Italiq», IV (2001), p. 35.

<sup>25</sup> A. S. MINTURNO, *Del S. Antonio Sebastiano Minturno Vescovo D'vrgento, Canzoni Sopra I Salmi*, Napoli, Scotto, 1561.

<sup>26</sup> In terzine sono i *Salmi penitenziali* di Benivieni e di Alamanni, in canzoni i *Salmi* del Minturno.

<sup>27</sup> Undici salmi in metri vari si trovano in G. FIAMMA, *Rime spirituali*, Vinegia, Francesco de' Franceschi, 1570. È recente il ritrovamento, dovuto a Cristina Ubaldini, di altri volgarizzamenti: ID., *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana*, a cura di C. Ubaldini, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012.

<sup>28</sup> L. BATTIFERRI DEGLI AMMANNATI, *I sette salmi penitenziali del santissimo profeta David tradotti in lingua toscana da Laura Battiferri Degl'Ammannati. Con alcuni suoi sonetti spirituali*, Firenze, Giunti, 1564 (ora in edizione moderna a cura di E. Maria Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2005).

<sup>29</sup> Il tetrastico oraziano era stato utilizzato dal Trissino nel 1519 per volgarizzare un'ode oraziana: cfr. M.L. CERRÓN PUGA, *Las odas...*, p. 162.

<sup>30</sup> Mi avvalgo della ricerca bibliografica effettuata da A. QUONDAM, *Saggio di bibliografia della poesia religiosa*, ora on line al link: <http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesdisp/bibliografia.xp.pdf>, integrata con nuovi apporti.

<sup>31</sup> Sulla scorta del Tordi (D. TORDI, *Il codice autografo di Rime e Prose di Bernardo Tasso*, Firenze, Materassi, 1902), avevo descritto in un precedente studio (R. MORACE, *L'autografo oliveriano dell'Amadigi 'epico' di Bernardo Tasso*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» XI, 1-2 (2008), pp. 155-181) queste carte come contenenti rime volgari di vari autori, tra cui la Colonna: correggo qui il dato.

<sup>32</sup> V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari, Laterza, 1982.

<sup>33</sup> Cfr. D. TORDI, *Il codice autografo...*, pp. 16-17; R. MORACE, *L'autografo oliveriano...*, p. 161

<sup>34</sup> B. TASSO, *Lettere inedite di Bernardo Tasso*, a cura di G. Campori, Bologna, Romagnoli, 1869, XXV, p. 153. La missiva è presente anche in B. TASSO, *Lettere. Secondo volume...*, XCV, pp. 285-290, ma in forma incompleta.

prima commodità ch'io avrò».<sup>35</sup> In un primo momento, dunque, il Tasso immaginò di inserire i dieci salmi e le nuove diciotto odi nel *Libro quinto* delle *Rime*, e solo successivamente decise di portare il numero dei salmi a trenta e di raccogliere tutte le odi, facendone due libri a sé stanti: se, infatti, il metro lirico e le soluzioni stilistico-formali dei componimenti sono le medesime, la diversa tematica gli impone di tener distinte le odi sacre da quelle di varia natura, in quanto suo intento è quello di mostrare come anche le materie spirituali potessero ricevere la vaghezza e l'eleganza di quelle profane. Anche perché la definizione «salmi» non andrà intesa in senso stretto, come rifacimento o volgarizzamento del *Salterio*, ma come ode o inno a Dio. Nella dedicatoria *Alla Serenissima Madama Margherita di Valois*, che apre il libro dei *Salmi*, egli specifica:

E perché non mi pare che sotto il nome di sì alta e valorosa Principessa di mandare in man degli uomini *profane* composizioni si convenga, queste poche Ode sacre, o Salmi che li vogliamo nominare, sotto *la protezione* sua ne verranno in luce.<sup>36</sup>

Tasso recupera, quindi, il senso originario della parola 'salmo', accostando la fonte sacra e quella profana, e quindi moderni e antichi, secondo il suo coerente progetto di mescolazione: in ebraico, infatti, il *Salterio* è «Tehillim», cioè, letteralmente, 'Inni', mentre la parola 'Salterio' deriva dal greco '*psalterion*', lo strumento che accompagnava i canti, cioè i salmi. Nel Tasso l'elemento moderno, cioè non riconducibile a fonti classiche, è il motivo cristiano, ovvero l'accorata preghiera che il poeta rivolge a Dio e, ancor più, a Cristo; mentre il canto, ovvero il metro scelto, è la trasposizione volgare dell'ode oraziana: ovvero il metro che più di ogni altro era stato oggetto di un minuzioso affinamento e di una sempre maggiore attenzione durante tutta la carriera poetica di Bernardo, già dal 1531. Si consideri che, insieme al sonetto e alla canzone, è l'unico presente in ogni raccolta e si veda come, di edizione in edizione, il numero di odi aumenti quasi progressivamente, fino ad arrivare a ben ottantasette.

Termine <i>ante quem</i> di composizione	Raccolta poetica	Numero di odi composte	Numerazione ed. <i>Inni et ode</i> , 1560
1531	<i>Libro primo de gli Amori</i>	3	I-III
1534	<i>Libro secondo de gli Amori</i>	9	IV-XII
1537	<i>Libro terzo de gli Amori</i>	3	XIII-XV
1555	<i>Libro quarto di Rime</i>	18+4	XVI-XXXIII + XXXIV-XXXV + 2 inedite <sup>37</sup>
1557	<i>Salmi</i>	30	I-XXX
1560	<i>Inni et ode</i>	20	36-55

Oltretutto l'ode assume la sua forma definitiva già nel '34, laddove per gli altri metri classici sperimentati Bernardo si dimostra ancora non del tutto soddisfatto, come dimostra ancora quel 'manifesto' che è la dedicatoria *Al Principe di Salerno*. Le difficoltà che qui Tasso mette in luce sono principalmente quattro, e riguardano 1) la «vicinità» della rima e 2) la rigida corrispondenza tra la struttura strofica e quella logico-sintattica, 3) l'impossibilità ad aprirsi a licenze poetiche e digressioni<sup>38</sup> e 4) l'inesistenza di un verso simile all'esametro, «il quale di

<sup>35</sup> ID., *Lettere. Secondo volume...*, CIX, p. 324.

<sup>36</sup> ID., *Rime...*, II, p. 187.

<sup>37</sup> Le due odi non comprese nell'ed. 1560 erano presenti in una prima tiratura dell'ed. 1555 insieme alla XXXIV e XXXV. Sono state pubblicate da MARTIGNONE in B. TASSO, *Rime...*, II, con il numero XXXI bis e XXXI ter.

<sup>38</sup> Riguardo la «licenza poetica» e la «digressione» Bernardo aveva scritto, nell'epistola *A Genova Malatesta* che apre il *Libro primo de gli Amori* (1531), p. 16: «et hovvi nella fine aggiunto alcune altre poche righe, cantate secondo la via e l'arte degli antiqui boni poeti greci e latini, i quali sciolti d'ogni obligazione, cominciavano e fornivano i loro poemi com'a ciascun meglio pareva, massimamente quelli che d'amorosi soggetti ragionano, et ch'hanno similitudine co' volgari, come sono epigrammi, ode et elegie; né avevano rispetto di principiar con proemio che senza, o se pure il facevano, non curavano di dargli quelle parti che

continuo camminando con egual passo, ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio». <sup>39</sup> In tutti i casi, quel che gli crea problema è la mancanza di libertà del poeta ad uscire al di là di schemi precostituiti, praticando un'*aemulatio* che dialogasse con i modelli e non si limitasse ad un'imitazione pedissequa di stampo petrarchesco o dantesco. Trattando delle sue egloghe (improntate, piuttosto che all'uso dell'endecasillabo sciolto sull'esempio del Trissino e dell'Alamanni, ad un distanziamento delle rime), Tasso usa termini taglienti contro certa pedanteria, e invoca ad esempio proprio il Petrarca delle sestine e della canzone *Verdi panni sanguigni*, che poi sarà oggetto di attenzione anche del Varchi: <sup>40</sup>

Diranno alcuni per avventura che la discordia de' due versi di mezzo è cagione d'allontanar la vicinà degli estremi, la qual cosa, se così è, che altro posso dire a difendermi, se non ringraziar Dio che ve ne interponessi due soli, nel modo ch'io ho veduto tener il Petrarca nella fine d'alquanti de' suoi sonetti, e non vi ponessi que' sei o sette tutti discordi che ha la sestina e la canzona *Verdi panni sanguigni*? Le quali ebber ventura a nascer di cotai padri, et a tempo quando il mondo non era sì intento a notare e riprendere i vizii degl'innocenti. Per tutto ciò non vo' dir questa mia testura esser cosa così perfetta che di miglior non se ne potesse ritrovare, e conosco le mie egloghe non esser così signore di se medesime come sono le virgiliane, che l'andare e lo stare sia a voglia loro: e di ciò è la rima cagione, la quale solo ch'ella si oda una volta, mal nostro grado duo o tre passi più oltre che mestieri non ci sarebbe di camminare ci trasporta. Pur di tanto ancora elle sono libere, che la fine della sentenza alla fine della rima non obedisce, della quale libertà manca senza alcun fallo il terzetto, che per niente sul verso secondo posarsi non oserebbe, et oltre il terzo varcare non altrimenti gli sarebbe mortale che a Remo fosse il saltar le mura di Roma. <sup>41</sup>

Quel che importa rilevare rispetto alle odi sono in particolare i punti 1) e 2), poiché gli altri riguardano i generi più ampi e 'narrativi', come egloghe, selve, favole mitologiche, epitalami e il poema; due punti strettamente connessi in quanto è l'appuntamento fisso con la rima – metodicamente atteso e prosodicamente ripetitivo – ad annullare armonia, musicalità ed eleganza, e a non permettere il libero corso dello svolgimento del pensiero, costringendo a chiudere la clausola sintattica in corrispondenza di quella metrica e rimica. Ma l'aspetto apparentemente paradossale riguarda il fatto che il Tasso ammetta di essere soddisfatto della forma data alle odi proprio a fronte di una notevole quantità di rime baciate:

Alle cui reprensioni [*di coloro che ritengono indispensabile la rima*] sono poco soggetti gli inni e le ode, le cui voci, in picciola stanza rinchiusa, subitamente a guisa d'eco una e due volte vanno iterando il suono proposto; nel rimanente ho cercato più tosto d'assimigliarli ai primi inni et alle prime ode ond'io tolsi a formarle, che a qual si voglia canzona, o provenzale o toscana, ch'io vedessi giamai. <sup>42</sup>

La soddisfazione manifestata nella *Dedicatoria* trova conferma nella forma delle odi pubblicate da Bernardo lungo tutto l'arco della sua attività poetica, in quanto esse si assestano in quella misura breve di 5 vv. presente già nella raccolta del 1531 in *A gli abbatì Cornelii*, e poi perfezionata definitivamente nella sezione «Inni et Ode» del *Secondo libro* del '34, in cui otto delle nove odi inedite <sup>43</sup> hanno strofe pentastiche. Tanto che delle ottantacinque odi pubblicate da

---

quel della prosa ricerca; e più tosto secondo l'ampia licenza poetica entravano in qualunque materia, e vagando, n'uscivano in favole, o'n qualunque altra digressione a lor voglia, et anco spesse volte senza ritornar in essa fornivano: quel che non hanno avuto ardir di far i provenzali e toscani, e gli altri che lor stile seguirono, li quali a pena toccano pur le favole con una parola o con un solo verso».

<sup>39</sup> B. TASSO, *Al Prencipe di Salerno...*, p. 9.

<sup>40</sup> M.T. GIRARDI, *La lezione su «Verdi panni sanguigni, oscuri o persi» (RVF XXIX) di Benedetto Varchi Accademico Infiammato*, in «Aevum» 79, 3 (2005), pp. 677-718.

<sup>41</sup> B. TASSO, *Al Prencipe di Salerno...*, pp. 10-11.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>43</sup> L'unica ode di 9 vv. è la VI, *A Pan*, con schema metrico abbAaccDD.



Bernardo, sessantaquattro sono quelle di 5 vv. (ventitré nei *Salmi* + quarantuno nel libro *Inni et ode*), diciassette (sette + dieci) di 6 vv.,<sup>44</sup> due di 7 vv.,<sup>45</sup> una di 9 vv. e una di 10;<sup>46</sup> e mi sembra sintomatico che le odi di 9 e 10 vv. si trovino nei primi due libri degli *Amori*, in quanto assomigliano, per la lunghezza, il sistema delle rime, e l'alternanza di endecasillabi e settenari a una canzone petrarchesca priva di sirma; mentre un'eco della terzina è nel sistema di incatenamento delle strofe presente nelle odi II, IV e XI, che riprendono il verso rimasto irrelato nella strofa precedente nel primo e terzo della stanza successiva. Ma questi modi ben presto scompaiono, e l'ode si assesta in strofe di 5 vv. che, in una libera combinazione di endecasillabi e settenari, alternano due sole rime (con necessaria presenza, dunque, di quella baciata); o di 6 vv. con due o, più frequentemente, tre rime. In questo sistema chiuso, è il diverso posizionamento degli endecasillabi e dei settenari a dar vita ad una variegata serie di possibilità combinatorie, tali per cui su ventitré salmi con strofe di 5 vv. vi sono quattordici schemi differenti; e su sette salmi con strofe di 6 vv., sei combinazioni.<sup>47</sup> Riporto, a titolo d'esempio, lo schema metrico, sempre variato, dei primi otto salmi:

I, aBbaA, 8 strofe  
 II, AbAbB, 10 st.  
 III, ababaB, 6 vv.  
 IV, AbAbA, 10 str  
 V, abAbA, 9 str  
 VI, abaBcC, 6 str  
 VII, abbaA, 10 str  
 VIII, aBaaB, 8 str

Quel che mi sembra maggiormente interessante – anche in relazione all'insistenza con la quale Tasso avverte la rima come problema – è come egli riesca ad attutirne sempre la ridondanza grazie alla rottura dell'unità sintattica; in pochi casi ricorrendo a rime equivoche, povere, imperfette o create da figure etimologiche, ma quasi sempre in virtù della diversa misura del verso. Eccetto che in pochissimi casi, infatti, la rima baciata è formata da un settenario e da un endecasillabo, che creano un addolcimento, quasi un controtempo a quell'«appuntamento fisso», ancor più spezzato da incisi sintattici di varia natura, da ablativi assoluti e congiuntivi alla latina, e dal ricorso all'*enjambment*. Si veda, ad esempio, il *Salmo* 2:

Sin a quando, Signor, l'orecchie avrai  
 chiuse de la pietate,  
 che ti sospinse, per trar noi de' guai,  
 da le membra beate  
 sangue a versar, con tanta indignitate?<sup>48</sup>

Ancor più 'diluita' è la rima baciata marcata, oltre che da *enjambment*, dalla voluta sintattica che allontana di più versi soggetto e verbo, attraverso una serie di subordinate autonome e di versi giustapposti, non di rado conclusi nel breve giro del settenario:

<sup>44</sup> Si arriva a sessantacinque odi pentastiche, e diciotto esastiche se si prendono in considerazione anche le due odi presenti nella prima tiratura dell'ed. 1555, e non ricomprese in quella del 1560.

<sup>45</sup> Ode III, *A Diana* (AbAbbcC); e XX, *S'allegra del ritorno a la patria* (abbaAcC).

<sup>46</sup> Ode I, *A l'Aurora* (abbAaCdDcC).

<sup>47</sup> Rimando, per lo schema metrico di tutte le odi tassiane, all'appendice dello studio di M.L. CERRÓN PUGA, *La odas...*, pp. 179-183.

<sup>48</sup> Salmo II, vv. 6-10.

Come vago augelletto  
 che i suoi dogliosi lai,  
 fra i rami d'arbuscel tenero e schietto,  
 chiuso di Febo ai rai  
 sfoga piangendo, e non s'arresta mai,

Così la notte e 'l giorno  
 [...]<sup>49</sup>

Come ha finemente documentato Guglielmo Barucci nel più compiuto studio sintattico sulle odi tassiane,<sup>50</sup> «nel corso della sua evoluzione poetica Bernardo disegna una progressiva autonomia dai confini della strofa»,<sup>51</sup> riuscendo ad imprimere sempre maggiore fluidità al flusso poetico attraverso una complicazione sintattica che si «estende ad abbracciare frequentemente una misura di tre stanze»,<sup>52</sup> e in cui il periodo può raggiungere la misura dei 70 vv. (in XXIX, 25-95). Seppur nei *Salmi* non si arriva a quest'ampiezza (si toccano i 30 vv. e con frequenza i 20 vv., ma a fronte di salmi che non superano le dodici strofe pentastiche), anche le odi sacre sono articolate in una struttura che efficacemente Barucci ha definito «ad alveare», in virtù di una sintassi che procede a ondate, «per accumulo di subordinate coordinate tra loro [...] senza più corrispondenza con la partizione strofica». <sup>53</sup> Di conseguenza,

la stanza non costituisce più un elemento unitario né il supporto logico-architettonico del testo, bensì una sequenza di versi rimati in base a un principio totalmente avulso da qualsiasi corrispondenza logica o tematica, semplice tappeto di versi, simile in ciò ai tentativi di produzione di una metrica continua dei poemetti narrativi, in cui la rima svolgeva unicamente una funzione veicolare.<sup>54</sup>

Si veda, ancora, il Salmo II, l'unico nel quale il periodo arrivi alla misura di 30 vv.:

In te posto ho, Signor, tutta la spene,  
 Né altronde spero aita  
 Contra questo tiranno, che mi tiene  
 Com' agna che smarrita  
 Ha lungi dal pastor lupo rapita;

Sì m' udrai poi cantar lungo un bel rio  
 Al ricco plettro e d'oro,  
 Ogn'altro mio pensier posto in oblio,  
 Sì che lo Scita e 'l Moro  
 Sentirà 'l canto mio dolce e canoro:

Come tu festi il ciel vago e rotondo,  
 Cinto di stelle ardenti,  
 Ch'un prato par quand'è fiorito il mondo,  
 E con le luci argenti  
 La luna errar intorno agli elementi;

Come tu desti al sol caldo e vigore,

<sup>49</sup> Salmo V, vv. 1-6.

<sup>50</sup> G. BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso: la continuità come elemento classico*, in «Studi tassiani» LI (2003). Barucci non prende, però, in considerazione i *Salmi*: mi propongo perciò di porre gli aspetti essenziali del suo studio in relazione alla raccolta sacra.

<sup>51</sup> Ivi, p. 20.

<sup>52</sup> Ivi, p. 22.

<sup>53</sup> Ivi, p. 27.

<sup>54</sup> Ivi, p. 34.

Che con le luci sante  
 Pieno di dolce e di paterno amore  
 Fa la terra pregnante,  
 Ricca et adorna di bellezze tante,

Che con ordine eterno errando intorno  
 A la mole terrena  
 Or freddo e breve or lungo e caldo il giorno  
 Vigilante ne mena,  
 La chioma di bei raggi ornata e piena;

E l'altre lodi tue, che tante sono  
 Quant'onde move l'òra,  
 Quanti il terreno ha fior, leggiadro dono  
 Di Favonio e di Flora,  
 Allor che i campi Aprile imperla e indora.<sup>55</sup>

Nonostante l'elegante ampiezza del periodo e la densità delle immagini, siamo qui in presenza di un controbilanciamento dell'architettura poetica e sintattica, dovuta sia all'autonomia e alla giustapposizione degli inserti (che non di rado trovano una finitezza logica, seppur non sintattica, nel giro della strofa), sia alla simmetria creata da dittologie, epifrasi, stanze costruite a specchio, parallelismi, «dalla *replicatio* che connota la trama narrativa, dalla continua coincidenza tra verso ed elemento sirrematico (facilitata dalla densità di settenari)». <sup>56</sup> Bernardo in tal modo modella il volgare sulla libertà della poesia latina, piegandolo ad una «lineare sinuosità del dettato, in una sorta di sciolta e musicale grafia», <sup>57</sup> ma al contempo pone il suo sperimentalismo ben distante dalla ricerca di *gravitas*:<sup>58</sup> in tal senso l'uso dell'*enjambement*, se spezza la rispondenza tra verso e clausola sintattica, ha anche funzione ritmico-musicale, in quanto permette di addolcire la rima baciata e di piegare la poesia volgare all'ampiezza analogico-costruttiva e alla libertà melica di quella latina.<sup>59</sup>

In tal modo egli proponeva delle diverse soluzioni, rispetto al classicismo coevo, sia al problema metrico che a quello prosodico, rimanendo da un lato entro il sistema petrarchesco (per l'alternanza delle rime, dei settenari e degli endecasillabi, ma anche per il bilanciamento strutturale che ricomponne l'armonia sintattica), e dall'altro traslando in volgare la vivacità e la «licenza» delle odi oraziane. Inoltre, come Orazio aveva trasposto in latino i metri della lirica greca, così ora Bernardo intendeva fare nel volgare, disancorando in parte la poesia dal petrarchismo e ampliando le sfere del poetabile sia a livello espressivo che tematico. Le *Rime* di Bernardo Tasso, infatti, si spostano progressivamente dal prevalente canzoniere amoroso per la Malatesta del *Primo libro* verso una serie di motivi disparati, dietro i quali il modello oraziano risulta evidente: l'amicizia, il convito, la patria, le speranze e le illusioni, lo scorrere del tempo, il fato, la morte e la vita, l'ambientazione bucolica e mitologica, la celebrazione della poesia, il tema dell'esilio: tutti temi presenti anche nelle odi. Rimaneva fuori, però, l'argomento propriamente religioso,<sup>60</sup> ed è nei *Salmi* che Bernardo lo affronta, quando oramai, «debile e stanco» dopo l'esilio e anni di peregrinazione in Francia, ritorna a Roma per sapere, di lì a poco, della morte della moglie. Il dolore del lutto si riversa in cinquanta liriche, che verranno

<sup>55</sup> Salmo II, vv. 21-50.

<sup>56</sup> G. BARUCCI, *Sintassi e spazio strofico...*, p. 27.

<sup>57</sup> G. CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966, p. 88.

<sup>58</sup> Di diverso parere M. L. CERRÓN PUGA, *Las odas...*, p. 164.

<sup>59</sup> L'elevata musicalità delle odi tassiane è testimoniata dai molti componimenti musicati tra '500 e '600, e dall'attenzione che Da Ponte manifestò per i *Salmi*, facendone suo modello: si vedano M. L. CERRÓN PUGA, *Las odas...*, pp. 173-185 e C. LERI, *Davide e Don Giovanni. Il doppio nei Salmi di Da Ponte*, in EAD., «La voce dello Spiro». *Salmi in Italia tra Cinquecento e Settecento*, Alessandria, Dell'Orso, 2011, pp. 77-120.

<sup>60</sup> M. L. CERRÓN PUGA, *Las odas...*, p. 156 e p. 167 vede nelle odi XLI, *Al fato*, e XXXVII, *Al Signor Lelio Capiluppo* il primo passo per la trasformazione della materia pagana in spirituale.

pubblicate nel *Libro quinto* del '60,<sup>61</sup> e probabilmente anche la tristezza malinconica che emerge dai *Salmi* non è indipendente da questa occasione biografica.

Essi, infatti, sono una accorata preghiera al Padre e al Figlio affinché rinsaldino la propria fede, gli diano la forza di resistere alle insidie del rimorso e del peccato, lo sorreggano con il loro sguardo pietoso, gli indichino la via che conduce alla salvezza. Il tema platonico dello scontro tra ragione e senso è presente, come già nelle poche liriche spirituali presenti nelle precedenti raccolte, ma ora si impianta su un diffuso sentimento di contrizione, di ripiegamento nello scavo interiore, alla ricerca di un rifugio che allontani dalle bramosie terrene. Da qui, le numerose richieste a Dio della sua grazia di Dio, o il lamento per non essere tra gli eletti. Non c'è, quindi, alcun tentativo di farsi portavoce di dolori universali o di un «sentimento in che s'appaghino le coscienze di tutti i credenti», come invece sostiene Pintor:<sup>62</sup> e, perciò, la voce di Bernardo è profondamente diversa da quella di Davide, anche laddove compaiano analoghi temi,<sup>63</sup> come l'inno a Dio, il pianto per i propri peccati, la preghiera civile affinché si sedino gli odi, le guerre, i massacri (con chiaro riferimento anche alle guerre religiose d'Europa, nel Salmo XVIII). In maniera del tutto diversa, poi, è trattato il tema dell'ira divina: temuta, in Davide; appena accennata in Bernardo, e sempre giustificata come atto di un padre amoroso che si mostra crudele verso il figlio<sup>64</sup> «per torlo a maggior scempio». <sup>65</sup> Ma assente è soprattutto la richiesta che Dio scagli la sua ira contro i nemici, nonché la paura della morte, vista piuttosto dal Tasso come agognata occasione di ricongiungimento a Dio e definitiva espiazione del peccato, in senso del tutto spirituale e ascetico, come già in Flaminio e nella Colonna.

Per tali ragioni i *Salmi* di Bernardo Tasso non possono considerarsi che liberamente ispirati al *Salterio*, anche laddove vi sia ripresa testuale di luoghi e metafore bibliche, sia attraverso la fonte diretta della *Vulgata* sia attraverso quella indiretta delle *Parafraasi in triginta psalmos versibus scripta* del Flaminio,<sup>66</sup> che appare piuttosto il modello dominante, e per l'eleganza poetica con cui il poeta neolatino aveva trasposto in metri oraziani il dettato biblico, e per la presenza di motivi valdesiani che emergono anche dai *Salmi* di Bernardo.<sup>67</sup> Basti prendere in considerazione l'insistenza con la quale Tasso invoca la grazia divina,<sup>68</sup> sostenendo che essa è concessa da Cristo all'uomo non per i propri meriti ma per l'infinita pietà divina; il delicato trapasso che spesso avviene tra la figura del Padre e quella del Figlio, vero redentore dell'umanità, tanto che al «Domine» della *Vulgata* spesso si sostituisce l'immagine di Cristo in croce, per arrivare all'emblematico *explicit* del XXX salmo (ovvero l'ultimo) che accenna al tema dell'elezione:

<sup>61</sup> Si tratta di quarantanove sonetti e una canzone *In morte* della moglie che confluiranno nel *Libro quinto* delle *Rime*: si veda la lettera al Ruscelli citata sopra.

<sup>62</sup> F. PINTOR, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, 1899, p. 146.

<sup>63</sup> In questo discorso col parere del Pintor, che enuclea passi evidentemente ripresi dal *Salterio*, ma senza tener conto di come la citazione e il motivo dominante del salmo biblico si integrino nel discorso tassiano, e come vengano liberamente utilizzati.

<sup>64</sup> L'immagine è biblica e rimodula Ps. 102 (103), 13: «Quomodo miseretur pater filiorum, | misertus est Dominus timentibus se».

<sup>65</sup> *Salmi*, I, 13.

<sup>66</sup> M. A. FLAMINIO, *Liber septimus, Parafraasim in triginta psalmos*; in *Carmina*, a cura di M. Scorsone, Torino, RES, 1993.

<sup>67</sup> L'ipotesi di una connotazione valdesiana dei *Salmi* di Bernardo è accennata da M. L. CERRÓN PUGA, *Las odas...*, pp. 171-172, ma mi permetto di rimandare a R. MORACE, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura "spirituale" dei «Salmi»*, di prossima pubblicazione in «Quaderno di italianistica» 2015, in cui gli elementi di cui faccio qui brevemente cenno sono più ampiamente documentati. Sulla religiosità di Bernardo Tasso e sui contatti con numerosi esponenti del circolo valdesiano cfr. A. BARBIERI., *Bernardo Tasso in odore di eresia*, «ST», XLVIII (2000), pp. 67-71; A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia*, in R. GORRIS CAMOS (a cura di), *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studio, Verona, 16-19 ottobre 2009, Fasano, Schena, 2012, pp. 159-218.

<sup>68</sup> Alla grazia si fa riferimento in sedici contesti, in cui oltretutto si sottolinea come l'anima sia perduta senza la pietà e la bontà del Signore/Cristo.

Non per mio merto, ma per l'infinita  
Pietà ch'a patir morte  
Per dare a me la vita  
Ti spinse, apri le porte  
De la tua grazia a questa  
Alma un tempo sviata, ora sì presta

A seguir l'orme tue [...]  
Sì ch'un giorno io pur gusti  
Quant'è 'l piacer di quelli eletti e giusti.<sup>69</sup>

Oltre a ciò, elementi di natura strutturale sembrano suggerire come plausibile l'ipotesi di propensioni «spirituali», se non valdesiane, nel Tasso: la chiusa del volume con due sonetti *A Cristo*, che sanciscono la raccolta come prevalentemente cristocentrica; la dedica a Margherita di Valois, nota protettrice di dissidenti religiosi; l'assenza di qualsiasi riferimento alla figura mariana; la pervasiva introspezione sulla propria esperienza di fede e la corda ascetica che permea molte dalle odi sacre sono, infatti, elementi riconducibili alla dottrina di Juan de Valdés e presenti nell'ultimo libro dei *Carmina* flaminiani.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Salmo XXX, vv. 31-37 e 41-42.

<sup>70</sup> Il *Liber Octavus* dei *Carmina* del Flaminio si conclude con una sola lirica *Ad Christum* (XXII), ma tutti gli altri aspetti sopraricordati accomunano le opere.