



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di laurea

Le Rime di diversi di Dionigi Atanagi e il circolo di poeti di Ca' Venier

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureanda
Olivia Zoia
n° matr. 2057774 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

INTRODUZIONE	7
1. Il contesto	7
2. Dionigi Atanagi	10
2.1 Per alcuni cenni biografici	10
2.2 Scritti, opere e raccolte.....	13
3. Due città cardine del XVI secolo: Atanagi tra Roma e Venezia.....	17
3.1 Roma	17
3.2 Venezia.....	20
4. Le accademie italiane cinquecentesche	25
<i>DE LE RIME DI DIVERSI NOBILI POETI TOSCANI</i>	33
1. Introduzione	35
2. Articolazione del lavoro.....	41
3. Descrizione e commento <i>De le rime di diversi nobili poeti toscani</i>	43
3.1 Volume I.....	43
3.2 La Tavola del primo libro	59
3.2.1 Annotazioni relative a componimenti encomiastici e d'occasione ..	61
3.2.2 Annotazioni relative ad aspetti metrico-stilistici.....	66
3.2.3 Annotazioni relative alle rime di Dionigi Atanagi	70
3.3 Volume II	74
3.4 La Tavola del secondo libro	81
3.4.1 Annotazioni relative a componimenti encomiastici e d'occasione ..	82
3.4.2. Annotazioni relative ad aspetti metrico-stilistici.....	85

4. Conclusioni	89
IL CIRCOLO DI POETI DI CA' VENIER Commento alle liriche	93
1. Introduzione	95
2. Domenico Venier e il circolo di poeti di Ca' Venier	97
3. Articolazione del lavoro.....	102
4. Commento alle liriche dei poeti di Ca' Venier	104
4.1 Domenico Venier (1517-1582)	104
4.2. Bernardo Cappello (1498-1565)	111
4.3 Bernardo Tasso (1493-1569)	115
4.4 Celio Magno (1536-1602).....	118
4.5 Dionigi Atanagi (1504-1573 ca.)	124
4.6 Giorgio Gradenigo (1522-1600)	132
4.7 Orsatto Giustinian (ca. 1538-1603).....	135
4.8 Sperone Speroni (1500-1588)	139
4.9 Torquato Tasso (1544-1595).....	144
BIBLIOGRAFIA	163
SITOGRAFIA	169

INTRODUZIONE

1. Il contesto

Constatate quali siano stati i grandi movimenti culturali che hanno animato il XVI secolo e, soprattutto, i cambiamenti che essi hanno portato, non risulta ovvio e scontato se si vuole delineare una cornice entro la quale misurare la fervida vita di quest'epoca. L'Umanesimo e il Rinascimento sono stati due momenti della storia letteraria e del pensiero che hanno portato a delle grandi evoluzioni in campo culturale, partendo dalla nota espressione "ripresa dei classici", fino al raggiungimento di una scena in cui, nel secondo Cinquecento, si sono attuati sperimentalismi nei campi dell'arte, della letteratura e della cultura.

Il Rinascimento, epoca con la quale è necessario confrontarsi all'interno di questo studio, viene descritto da Eugenio Garin come un «momento di crisi rinnovatrice connessa con la ripresa della civiltà greco-romana intesa come aderenza alla realtà concreta dell'esperienza umana e terrena, in contrasto aperto con le età oscure e barbare (il Medioevo)¹».

Pur non potendoci soffermare in modo ampio sulla categoria storica di Rinascimento, oggetto di ampi e allargati dibattiti da tempo, è opinione largamente condivisa che le opere letterarie e artistiche prodotte nel Cinquecento italiano divennero il manifesto di una nuova visione del mondo. Senza nascondere le asprezze, le discordie e le violenze perpetuate a livello politico-sociale, gli artisti e i poeti hanno saputo indicare la via per un'evoluzione culturale di cui, ancora oggi, si riconosce la grandezza.

¹ «Fra un Medioevo non meglio chiarito nei suoi aspetti specifici, e un'età moderna anch'essa piuttosto indefinita, il Rinascimento già nel nome si veniva a presentare come un "nuovo nascere", ossia come un momento privilegiato, positivo, di indiscusso valore: come se l'umanità dopo un lungo sonno, o addirittura dopo una morte, fosse "risorta" risvegliandosi a vita nuova, ritrovando la bellezza del vivere» E. GARIN, *La cultura del Rinascimento*, il Saggiatore, 1988, pag. 5-6, 9-10.

Per quanto riguarda l'ambito letterario, il XVI secolo risulta un'epoca in cui si guardava agli ideali classici petrarcheschi – che venivano considerati come fondamentali – ma allo stesso tempo lo sguardo era rivolto verso un orizzonte di sviluppo ed evoluzione stilistica, in nome della dialettica imitazione/emulazione che anima molte delle esperienze cinquecentesche.

Fu il veneziano Pietro Bembo (1470-1547), con le sue *Prose della volgar lingua* (1525), ad indicare, nel codice espressivo petrarchesco, una misura d'armonia, un equilibrio tra pensiero e stile tale da rendere Petrarca il modello lirico per eccellenza. La spinta normativa del Bembo «si compie nell'incontro decisivo tra gli inquieti fervori della cultura del primo Cinquecento, l'esigenza di unità linguistica del volgare e la fortuna crescente del nuovo mercato librario»².

Proprio per questi motivi, si sviluppò quindi da un lato il modello bembiano, che si basava sull'imitazione completa dell'unico modello accettabile, il *Canzoniere* petrarchesco; dall'altro invece una scia di poeti e autori si fecero promotori di un classicismo più libero, piegando il linguaggio del Petrarca, con sfumature originali, verso altri registri³.

Si può quindi confermare che l'esperienza culturale di questo secolo sia stata una sintesi di due esperienze diverse che hanno trovato un punto di congiunzione in una nuova prospettiva letteraria.

Considerando il quadro esposto, si può dunque contestualizzare la figura su cui si concentra questo lavoro, Dionigi Atanagi (1504- ca.1567), che ha operato

² G.M. ANSELMINI, K. ELAM, G. FORNI, D. MONDA, *Introduzione in Lirici europei del Cinquecento, ripensando la poesia del Petrarca*, Bur, Milano, 2004, p. 17.

³ Il fenomeno del petrarchismo del Cinquecento è caratterizzato dalla nascita di diversi classicismi che prendono forma in aree della penisola italiana, catalizzando esperienze poetiche tra le più disparate: il canone petrarchesco, promosso da Bembo, vide la nascita di una poesia "altra", caratterizzata da una pluralità di voci che fecero da opposizione al classicismo più strutturato, e portarono pian piano alla crisi del modello bembiano in favore di un gusto più eclettico e innovativo in campo lirico. L'idea di armonia ed equilibrio emanata dal Bembo lasciò spazio ad una completa espressione del sé, ascoltando le note più profonde dell'interiorità. Per un quadro più completo sulla situazione della lirica cinquecentesca, si consiglia l'introduzione al volume *Lirici europei* op. cit., pp. 5-46.

nell'ambiente sociale, culturale ed editoriale del XVI secolo, dividendosi, prevalentemente, tra due città cardine, Roma e Venezia.

Appartenente alla schiera dei “poeti minori” sui quali poco si è concentrata la critica, Dionigi Atanagi fu «tra le personalità più vivaci e poliedriche nel periodo immediatamente precedente il concilio tridentino»⁴. Egli operò nel campo della letteratura in quanto scrittore di liriche e componimenti, ma è nella sfera editoriale che il nome di Dionigi Atanagi si sedimenta come destinatario di un riconoscimento da parte dei più prestigiosi autori cinquecenteschi. Viene infatti ricordato per essere stato il curatore di importanti raccolte liriche.

L'opera su cui si è deciso di porre l'attenzione per questo lavoro è l'antologia intitolata *De le rime di diversi nobili poeti toscani*. Pubblicata a Venezia nel 1565, segue l'altra grande silloge, sempre legata al nome di Dionigi Atanagi – che ne fu l'allestitore materiale – *Rime di diversi in morte di Irene di Spilimbergo* (1561), lavoro che riunisce poesie di diversi autori per un compianto funebre corale della giovane nobildonna Irene di Spilimbergo.

De le rime di diversi nobili poeti toscani è un'opera che si inserisce all'interno del filone, nato all'incirca verso gli inizi del Cinquecento, delle raccolte liriche cinquecentesche. L'Atanagi, conosciuto per il suo grande ruolo di collaboratore editoriale, decise di raccogliere un insieme di componimenti poetici con lo scopo di elogiare le virtù e le doti stilistiche di coloro che già avevano raggiunto l'ambita fama letteraria e promuovere chi si affacciava, in alcuni casi per la prima volta, al mondo culturale del secolo.

Nell'ottica di una descrizione interpretativa, l'obiettivo del lavoro sarà quello di presentare Dionigi Atanagi come uno dei più importanti curatori cinquecenteschi, avvalendoci della sua opera che, più di tutte, dimostra le doti letterarie di una delle menti più virtuose, in campo editoriale, del suo tempo.

⁴ G. DE SANTI, *Dionigi Atanagi, Rime d'elogio e morte*, Edizioni L' Astrogallo, Ancona, 1979, p. 9.

2. Dionigi Atanagi

2.1 Per alcuni cenni biografici

La biografia di Dionigi Atanagi rimane, ancora oggi, oscura per alcuni tratti, in particolare per ciò che concerne la sua vita privata, per la quale le notizie sono limitate e incerte. La biografia più recente, sufficientemente completa, è del 1904, presente nella monografia intitolata *L'Atanagi da Cagli*, scritta da Antonio Tarducci e stampata per i tipi Balloni a Cagli, nelle Marche.⁵

Tarducci presenta così Atanagi (1904: 1):

Per tre principali ragioni acquistò rinomanza: come dotto critico nel censurare e correggere gli altrui lavori letterari, e questo è senza dubbio il maggior suo merito; come saggio raccoglitore ed abile editore di scritti altrui; come autore egli medesimo di varie cose in italiano e anche in latino.

Critico, editore e scrittore. L'anima di Dionigi Atanagi si presenta tripartita. È Eugenio Garin a specificare che una delle caratteristiche principali di alcune personalità del Cinquecento è il loro essere eclettiche. Nel Rinascimento, epoca in cui si diede spazio alla libertà umana di esprimersi al netto delle proprie potenzialità, è comune riconoscere la presenza di più doti culturali coesistere all'interno di alcuni personaggi, per cui «è difficile classificare questi uomini, chiuderli nei quadri consueti da cui esorbitano di continuo»⁶.

Le informazioni relative alla sua formazione giovanile sono scarse, ma con certezza si può datare la sua nascita al 1504 a Cagli, un piccolo paese delle Marche,

⁵ Gli accenni biografici sono desunti da: A. TARDUCCI *L'Atanagi da Cagli*, Cagli, Stab. Tip. Balloni, 1904; C. MUTINI, in DBI, vol. IV 1962, pp. 503-6; V. GUARNA, *Nuove acquisizioni su Dionigi Atanagi*, «Filologia e critica», XL/1, 2015, pp. 47-74; Nuovo Liruti II, Dizionario biografico dei friulani, *D. Atanagi*, a cura di F. TOMASI; dall'erudito biografo settecentesco G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, Giambattista Bossini, 1753, vol. I to. II, pp. 1197-1204.

⁶ E. GARIN, *La cultura* cit., p. 12.

nei pressi di Urbino. Si attesta la sua presenza, nel 1529, a Perugia⁷, e quindi si può presupporre che abbia frequentato lo Studio di quella città⁸.

Elemento di rilevata importanza è il suo trasferimento a Roma, città che, grazie alla sua vivacità culturale, gli permetterà di affermarsi come letterato. Possiamo datare, sempre grazie a Tarducci, questo trasferimento al 1532.⁹

L'ambiente farnesiano di Paolo III (1468-1549) fu un luogo di sviluppo di un profondo spirito culturale e letterario (Papa Paolo III, nato Alessandro Farnese, è infatti ricordato per essere stato uno dei più grandi mecenati del Rinascimento italiano), che Atanagi frequentò attivamente, anche grazie alle diverse mansioni che occupò come segretario presso prelati.

Per le sue capacità letterarie e per l'amore per gli studi, fu accolto in diverse accademie, tra cui quelle della Virtù e dello Sdegno¹⁰. Mutini però specifica che «non si sa con precisione quando entrò a farne parte»¹¹.

Le aspirazioni letterarie si arricchirono poi anche di obiettivi di tipo politico-ecclesiastico: diventò infatti segretario del vescovo di Fossombrone, Monsignor

⁷ «Un sonetto ch'egli diresse alle donne perugine nel 1529, mi fa credere che li compisse a Perugia. Pare altresì che fossero suoi condiscipoli il prete perugino Lodovico Sensi e un Guidalotti di Urbino». Tarducci è convinto che quest'informazione si possa ricavare da un sonetto del 1529 dedicato a delle donne perugine, e da rapporti con due condiscipoli ricavabili dalla lettera XI scritta a Sensi da Atanagi. (cfr. A. TARDUCCI cit., pp. 2-3 e *Alle donne perugine*, pag. 39).

⁸ Studio generale istituito nel 1308 da Clemente V. Si attesta la sua presenza al 1276, quando il Comune di Perugia si impegnò a promuovere la creazione di uno "*Studium ut civitas Perusii sapientia valeat elucere et in ea studium habeatur*", ossia "affinchè la città di Perugia brilli per sapienza e in essa ci sia uno Studio". Questa è considerata la data ufficiale della nascita dell'Università di Perugia. Su questo si consigliano i lavori M.A. PANZANELLI FRATONI *Due papi e un imperatore per lo Studio di Perugia* (2009) e C. FROVA *Scritti sullo Studium Perusinum* (2012), per la collana "*Per la storia dello Studio perugino delle origini: fonti e materiali*" di Deputazione di storia e patria per l'Umbria.

⁹ Tarducci specifica che nella *Tavola illustrativa* del primo libro delle *Rime di diversi*, come si avrà modo di dimostrare, l'Atanagi informa di essere tornato a Cagli nel 1557 dopo un soggiorno a Roma, dove era stato per 25 anni (cfr. A. TARDUCCI, op. cit., p. 4).

¹⁰ Vedi paragrafo *Le accademie italiane cinquecentesche*.

¹¹ C. MUTINI, cit., p. 504.

Giovanni Guidiccioni¹² (1500-1541) e raggiunse l'apice di questa carriera quando ricoprì la carica di segretario al conclave del 1555 per l'elezione di Marcello II. Gli anni romani permisero al letterato cagliese di vivere in una condizione di modesto agio e benessere, grazie alla fama, non solo letteraria ma anche politica, che si era creata attorno alla sua figura. Roma divenne, però, col passare degli anni, uno spazio carico di tensioni che sfociarono in angustiose liti, cosicché il letterato cagliese scelse di abbandonare la città eterna, tormentato anche da diverse infermità, febbri e «mille altri cancheri»¹³. In aggiunta alle diverse sventure che lo colpirono, la morte del suo caro amico Claudio Tolomei¹⁴ (ca.1492-1556) spinse definitivamente Atanagi a scegliere di rientrare verso casa, ma si fermò prima a Pesaro, richiesto come esperto dal duca d'Urbino Guidobaldo II della Rovere, poiché lo aspettava Bernardo Tasso in attesa di un giudizio critico sul suo poema cavalleresco l'*Amadigi*.¹⁵ Ciò dimostra quanto il nome di Atanagi come critico letterario e la fama di valente letterato fossero già diffuse.

La svolta per l'autore ci fu quando la rinomata accademia veneziana della Fama, composta da personaggi di evidente prestigio, lo chiamò per offrirgli la carica di segretario. Nonostante questa esperienza sia stata assai breve, egli decise di rimanere a Venezia, convinto delle possibilità editoriali offerte dalla città veneta. Tarducci conferma che, a Venezia, Atanagi «seguitò pertanto l'usato esercizio del

¹² È Mazzucchelli a riportare la notizia: nelle *Lettere Facete e piacevoli di diversi uomini grandi e chiari e belli ingegni* (D. ATANAGI, 1561), si ritrova una lettera di Monsignor Claudio Tolomei in cui, nell'intestazione si legge "a M. Dionigi Athanagi, Segretario di Monsignor di Fossombrone Commissario Generale dell'Esercito di Santa Chiara sopra Palliano" (cfr. MAZZUCHELLI, op. cit., p.1199).

¹³ G. MAZZUCHELLI, cit., p. 1198.

¹⁴ Claudio Tolomei fu un letterato e fondatore dell'Accademia della Virtù. Instaurò con l'Atanagi una sincera amicizia e fu «suo sincero protettore» (cfr. A. TARDUCCI, 1904, p.6). Anche G. DE SANTI parla del legame che c'era tra Tolomei e Atanagi: «Il Tolomei dedicò all'Atanagi una sua composizione, *il Raddoppiamento delle lettere*». (cfr. G. DE SANTI, *Dionigi Atanagi* cit., pp. 144-145).

¹⁵ Secondo Valeria Guarna (cfr. V. GUARNA, op. cit., pp. 47-74), il rapporto tra Dionigi Atanagi e Bernardo Tasso non è stato ancora del tutto esplorato. A tal proposito, per ulteriori approfondimenti, si consiglia il contributo di V. CORSANO *L'Amadigi "epico" di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», 2003, pp. 43-74 e A. TARDUCCI op. cit., pp. 7-8.

rivedere e pubblicare le opere altrui; e di qui trasse onesto e glorioso guadagno da sopportar con meno sofferenza i vecchi mali che non gli dieron mai requie»¹⁶.

Le sofferenze, i dolori e le preoccupazioni – Atanagi visse svariati periodi di povertà – sono riportate sia da Tarducci che da Mazzucchelli, i quali specificano che esse si sono alleviate solo con la morte, avvenuta sicuramente a Venezia.

La datazione della morte è invece ancora incerta. Per Mazzucchelli¹⁷ è avvenuta tra il 1567 e il 1574. Mutini¹⁸ invece propone il 1573. Tarducci invece riprende due indicazioni, una di Francesco Bricchi in *Annali della Città di Cagli*, secondo cui l'Atanagi morì nel 1573, e l'altra del Sansovino in *Venezia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino*, che specifica alcune sepolture di tre illustri nella chiesa di S. Luca, che vissero nello stesso tempo. Uno di questi era Dionigi Atanagi¹⁹. «La stessa notizia» scrive Valeria Guarna²⁰ «è riportata nel cod. Cicogna 3236, qui però l'informazione è datata 1568». Secondo la studiosa, questa data può essere considerata valida alla luce delle testimonianze raccolte, poiché non sono risultati ulteriori lavori, ascrivibili ad Atanagi, dopo il 1567.

2.2 Scritti, opere e raccolte

L'anima “tripartita” di Dionigi Atanagi si riflette anche nella sua attività professionale. Non a caso Tarducci suddivide la presentazione delle opere del letterato in tre parti: la prima è caratterizzata dalle *Opere composte dall'Atanagi*, la seconda dalle *Opere composte parte dall'Atanagi parte da altri*, la terza da *Opere da altri composte e dall'Atanagi pubblicate*²¹.

¹⁶ A. TARDUCCI, cit., p. 12.

¹⁷ G. MAZZUCHELLI, op. cit., p. 1202.

¹⁸ C. MUTINI, op. cit., p. 506.

¹⁹ Tarducci riporta le parole del Bricchi «la morte recise la vita del celebre Atanagi nel 1573» e del Sansovino «questo luogo [la chiesa di S.Luca] fu nobilitato a' nostri tempi da uomini famosi per letteratura, tre dei quali furono posti nella medesima tomba, il Dolci, l'Atanagi e l'Ulloa» (cfr. A. TARDUCCI, cit., pag. 13).

²⁰ V. GUARNA, cit., p. 51.

²¹ Cfr. A. TARDUCCI, *L'Atanagi*, op. cit., pp. 16-35.

A riguardo della prima sezione, «l'Atanagi sembrerebbe un personaggio di seconda fila, a ragione di una produzione – qualche dozzina di titoli – non paragonabile alle centinaia del Dolce e alle molte decine degli altri»²². Valeria Guarna, nell'intervento intitolato *Nuove acquisizioni su Dionigi Atanagi*²³, riporta un passaggio tratto dal volume *Lettere inedite*²⁴ edito nell'Ottocento da Ceruti in cui Atanagi rivela al suo amico Bernardino Pino di aver iniziato a riordinare i suoi scritti, ciò indice di un'idea di organizzazione delle sue poesie personali che però non pare aver avuto esito. Sicuramente la seconda e terza sezione della sua attività dimostrano il suo grande interesse per la critica letteraria e, in maniera più specifica, per l'editoria. Sono proprio questi ambiti cui Atanagi deve la fama di letterato, promotore e allestitore di grandi raccolte liriche e non, costruite, editate e pubblicate grazie al suo intervento.

Gli esordi però, come per la maggior parte delle grandi figure del panorama letterario quattro-cinquecentesco, furono come poeta lirico e si data al 1539 la sua prima pubblicazione di venti componimenti, inseriti nella raccolta curata da Claudio Tolomei *Versi et regole de la nuova poesia italiana* (pubblicata a Roma nel 1539). L'esito fu sfortunato, in quanto Atanagi si era espresso, sulla base del progetto di Tolomei, come promotore dell'imitazione dei metri classici in lingua volgare in un periodo dominato dalle forme e dai metri petrarcheschi di matrice bembiana. «Si tratta», spiega Tomasi²⁵, «di una forma di lirica, ben presto abbandonata dallo stesso Atanagi, che testimonia però il raffinato gusto classicistico che dominava gli ambienti farnesiani».

Pur esigue, le opere composte dallo studioso cagliese sono essenziali per comprendere le sue scelte in campo editoriale. Tarducci, nella sezione già citata, riporta titoli di svariate opere (addirittura cita una produzione di prose in latino di

²² P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi e le raccolte di lettere e rime*, in *Bibliofilia*, 2022, anno CXXIV, n°2, p. 310.

²³ V. GUARNA, op. cit., p. 51.

²⁴ A. CERUTI, *Lettere inedite di dotti italiani del sec. XVI*, Milano, Tip. Libreria Arcivescovile, 1867.

²⁵ F. TOMASI, in *Nuovo Liruti II*, cit., vedi sitografia.

cui è rimasto molto poco, a dimostrare «che anche in questa lingua egli era buono e forbito scrittore»²⁶), ma è sulla lirica che concentra l'attenzione. Egli, infatti, riferisce che non è mai stata fatta una pubblicazione autonoma delle rime di Atanagi, ma che esse si ritrovino in più raccolte. Insostenibile difensore del letterato cagliese, Tarducci non tarda ad ammettere che alcune composizioni liriche manchino di originalità, essendo per lo più dedicate alla povertà (sintomo di come la sua vita fosse spesso stata condannata a ristrettezze) o alle occasioni.

Durante gli anni romani, ebbe inizio la sua attività di collaboratore editoriale, con l'allestimento dell'opera *De le lettere di tredici huomini illustri libri tredici* (1554) «un'antologia epistolare di alcuni dei principali protagonisti della complessa stagione della Riforma cattolica»²⁷, esito di quella carriera politico-ecclesiastica che vide Atanagi impegnato a Roma a metà del secolo. Tale raccolta viene considerata una delle più complete e importanti della stagione, tanto che venne ripresa e ampliata nei decenni successivi, essendo «una tappa importante del dibattito religioso e spirituale di epoca conciliare»²⁸.

Venezia però è il luogo in cui la figura di Dionigi Atanagi si plasma in campo editoriale. Frequentando il circolo di Domenico Venier (1517-1582), partecipa alla costruzione di alcune raccolte liriche, tanto da curarne alcune, nei primi anni Sessanta, come le *Rime* di Bernardo Cappello (1560) e di Giacomo Zane (1562), per la tipografia dei fratelli Guerra.

Il rapporto con l'Accademia Veniera raggiunge il culmine del sodalizio quando, nel 1561, partecipa all'allestimento delle *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo*, raccolta di lirica d'occasione. In apertura alla raccolta, si legge *La vita d'Irene da Spilimbergo* scritta interamente da Dionigi Atanagi, che venne elogiato per il suo talento anche nei secoli successivi da letterati di grande fama come Benedetto Croce.

²⁶ A. TARDUCCI, cit., p. 20.

²⁷ A. TARDUCCI, cit., p. 31.

²⁸ A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italice», 75, 1, 1998, pp. 41-61.

De le rime di diversi nobili poeti toscani (1565) e *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo* (1561) sono le due grandi opere, per le quali Atanagi è ricordato maggiormente, inserite da Tarducci sotto il secondo paragrafo *Opere composte parte dall'Atanagi parte da altri*. Ed è proprio in queste due raccolte che si può osservare la grande dote editoriale di Dionigi Atanagi, capace di riunire più componimenti di autori diversi inserendoli in opere che diventeranno il simbolo della stagione lirica cinquecentesca.

A riguardo delle *Opere da altri composte e dall'Atanagi pubblicate* sono da ricordare *De le lettere facete, et piacevoli di diversi grandi huomini, et chiari ingegni* (1561), *Rime* di Giacomo Zane (1562) e l'ultima fatica *Rime* di Berardino Rota (1567).

3. Due città cardine del XVI secolo: Atanagi tra Roma e Venezia

3.1 Roma

Ciò che si evince dalla biografia di Dionigi Atanagi è che le due principali città nelle quali ha operato sono state dapprima Roma, e, poi, Venezia. Nulla di eclatante considerando che, assieme a Firenze, costituiscono le città cardine dello sviluppo culturale nella penisola italiana durante il Rinascimento²⁹.

Per capire il primo contesto in cui Atanagi operò e nel quale acquistò la fama di letterato, ossia Roma, è necessario descrivere ciò che si percepiva in quell'ambiente nel XVI secolo per poter, in qualche modo, rendersi consapevoli di come le circostanze storico-politiche abbiano influito sullo sviluppo di un certo tipo di letteratura.

Come già ricordato, il Rinascimento fu l'epoca di continuità tra la civiltà passata e quella presente. Le rovine e i reperti della classicità divennero le reliquie su cui progettare la costruzione di una nuova realtà. E il fulcro di questo obiettivo non poteva che essere Roma, custode dello splendore dell'antichità classica. La messa in atto di questa nuova rinascita si ebbe, però, grazie a iniziative di principi e papi, che volevano restituire alla città eterna la sua grandezza.

Atanagi visse Roma durante gli anni più floridi e splendenti, grazie alla presenza di papa Paolo III (1469-1549), uno dei più grandi mecenati della storia romana³⁰.

²⁹ «Il Rinascimento italiano ha avuto molti centri (Mantova, Ferrara, Urbino, Siena, Napoli...), ma le sue capitali ideali furono tre, Firenze, Roma e Venezia. Erano tre mondi, segnati oltre che dalla specificità di storie e culture – puntualmente riflesse in forme di governo, economie, linguaggi urbanistici e artistici propri – anche da un diverso grado di disponibilità all'esterno e all'altro. Con Firenze, che alla grande apertura ideale verso il passato più prestigioso fece corrispondere poi un'attenzione sempre più circoscritta alla sola Toscana; con Roma, proiettata su un orizzonte universale in grazia di una specificità spirituale che all'epoca era anche politica; con Venezia non più signora incontrastata dei mari, ma ancora in grado di dire la sua in una prospettiva commerciale e diplomatica» P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi*, cit., p. 309.

³⁰ È necessario specificare come, in realtà, già dalla fine del XV secolo iniziarono operazioni di costruzione e restauro in favore di una bellezza antica: si rammenti infatti papa Sisto IV (1414-1484) che promosse la costruzione e la decorazione della Cappella Sistina, costruita entro il 1480, chiamando a decorare le pareti i migliori artisti del tempo: Perugino, Botticelli e Ghirlandaio. Si ricordi inoltre che fu per volontà di papa Giulio II (1443-1513) che la volta venne decorata da Michelangelo Buonarroti.

È lo stesso Atanagi, nella *Tavola finale* al primo volume delle *Rime di diversi nobili poeti toscani*³¹ a scrivere che «i quindici anni del Pontificato di Papa Paolo Terzo si posson dire tanti anni di secol d'oro». Giorgio Forni, nel capitolo dedicato al *Classicismo Farnesiano* all'interno dell'antologia *Lirici europei del Cinquecento*, scrive che «gli anni del papato di Paolo III (1534-1549) apparvero ben presto come un breve intervallo aureo di pace e di rinascita delle arti e della poesia»³² dopo il periodo delle famose guerre d'Italia, del Sacco di Roma e della Riforma del Concilio di Trento.

Protagonista e artefice di questa fertile vivacità fu la famiglia dei Farnese appunto, la quale fu promotrice, grazie all'intervento di Alessandro Farnese – divenuto poi papa Paolo III – di un esteso progetto di mecenatismo: nacquero infatti le accademie, ai più grandi artisti vennero commissionate opere d'arte (due nomi fra tutti: Michelangelo e Tiziano) e si svilupparono ambiziosi programmi culturali. Forni, a questo proposito, specifica:

Di fronte alle atrocità umilianti del Sacco di Roma non vi era solo l'impegno ufficiale nel riparare e difendere la Chiesa in rovina, ma anche l'esigenza di restaurare la bellezza dell'uomo interiore, non però nel suo isolamento introspettivo quanto nell'armonia elegante di una rinata vita civile e religiosa³²³².

L'enorme attenzione nei confronti di questo tipo di promozione non si deve però solamente alla sensibilità di un papa (e di una famiglia) per la bellezza, l'estetica, la grazia e la letteratura, ma lo stesso mecenatismo era parte integrante del potere politico, ed era funzionale anche all'amplificazione dei progetti di governo dei pontefici.

In questo contesto si sviluppa una tipologia di lirica che deve confrontarsi con un clima nuovo, legato ad un passato da riprendere e aperto a sperimentazioni innovative. «La poesia volgare dell'età farnesiana appare allora come una

³¹ *Tavola finale*, vol. I delle *Rime di diversi nobili poeti toscani*, raccolte da D. ATANAGI, Venezia, Lodovico Avanzo, 1565.

³² G. FORNI, *Classicismo farnesiano* in *Lirici europei* cit., pp. 339-382.

revisione eclettica e mondana del classicismo petrarchesco del Bembo secondo il mito idillico e spirituale di una società arcadica di ninfe e pastori e insieme di una corporeità idealizzata nella luce della redenzione»³³. Così Forni illustra la nuova poesia che viene a nascere nell'ambiente culturale farnesiano: se da un lato Bembo e il suo petrarchismo continuarono ad essere fondamentali per costruire le basi di un nuovo spirito lirico, ecco che esso però venne rivisitato per rispondere alle esigenze del momento, ampliando il repertorio del lessico, degli stili e dei concetti, arricchendo così il canone petrarchesco.

Nasce così una poesia d'occasione, atta a celebrare non soltanto i grandi eventi ufficiali, ma anche i dettagli della quotidianità più intima, dove tutto diventa materia lirica.

I luoghi che promuovono e fortificano la nuova visione poetica sono le accademie, dove la condivisione di eguali valori poetici concretizza, sempre in un'ottica migliorativa, una dimensione corale della scrittura lirica, dove più autori si cimentano nella creazione attorno ad una stessa occasione, in virtù di una sana competizione collettiva.

Dionigi Atanagi si inserisce nel turbinio di questi cambiamenti, dapprima partecipando alla vita sociale e politica come segretario vescovile e poi diventando membro delle due accademie romane più prestigiose, quelle della Virtù e dello Sdegno, nelle quali militò attivamente e frequentò letterati di spicco che gli permisero di arricchire la sua carriera professionale che iniziò dapprima con la scrittura e poi continuò con la scoperta del contesto tipografico, tanto che fu proprio a Roma che sviluppò il suo ruolo di collaboratore editoriale.

Nonostante l'apparente bel clima che si respirava in una Roma così rinnovata, dalla biografia di Atanagi si intuisce che qualcosa, ad un certo punto, incrinò i rapporti con l'ambiente romano, tanto da spingere il poeta cagliese ad allontanarsi dalla città. L'avvento di papa Paolo IV (1476-1559) mise in discussione tutto ciò che fu

³³ G. FORNI, op. cit., p. 380.

creato solamente un anno prima: il conclave del 1555 – al quale Atanagi aveva partecipato – segna infatti una evidente frattura³⁴.

Ma in Atanagi le memorie romane continuarono ad essere presenti. Memorie però di una Roma passata, «quella Roma della prima metà del secolo che negli anni di papa Carafa e di papa Ghislieri appariva lontanissima e la cui memoria era oggetto di una rimozione continuata»³⁵.

L'allontanamento da Roma lo portò a ricercare un'altra città in cui vivere e lavorare e la scelta ricadde su Venezia. Nonostante l'approdo in laguna però, Atanagi rimase sempre legato alla Roma di papa Paolo III e al gusto farnesiano, ed entrambi furono celebrati nelle sue opere. La materia romana espressa nelle sue raccolte fu infatti il tratto che caratterizzò buona parte della sua esperienza professionale di collaboratore editoriale.

3.2 Venezia

Roma fu la città che promosse Atanagi e lo formò come operatore culturale a tutto tondo, ma è Venezia il luogo naturale dove l'editore cagliese opera con maggiore intensità, inserendosi in quella schiera di letterati non-veneti che approdarono in laguna sedotti dalla città di S. Marco, che viene definita da Claudia di Filippo Bareggi «un centro di attrazione interregionale»³⁶.

Il mercato editoriale veneziano era ben conosciuto dagli intellettuali dell'epoca. Riuscì infatti a svilupparsi non solo grazie alla posizione strategica di Venezia, ma

³⁴ Gian Pietro Carafa divenne papa nel 1555 con il nome di papa Paolo IV. Inquisitore, per tutta la sua vita si concentrò nella lotta contro l'eresia e nella riforma della Chiesa. È ricordato per la sua rigidità morale che lo portò ad ampliare i poteri dell'Inquisizione e a pubblicare, nel 1559, il primo Indice dei libri proibiti. Si veda per approfondimenti Enciclopedia Treccani, *Paolo IV papa*.

³⁵ P. PROCACCIOLI, cit., p. 317.

³⁶ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere, lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pag. 13. Venezia fu una città che, grazie alla sua posizione, poté arricchirsi di influssi (e flussi) orientali e occidentali che la resero un centro multiculturale, dove trovarono posto non solo mercanzie, ma anche persone, come turchi, ebrei, armeni, dalmati, tedeschi etc. È quindi sempre stata aperta ai forestieri e ciò ha permesso che diventasse una delle principali città nella penisola italiana capace di una certa carica attrattiva. Su questo argomento si veda D. CALABI, *Gli stranieri nella capitale della repubblica Veneta nella prima età moderna*, «Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée», 111/2 (1999).

anche grazie all'intraprendenza di alcune famiglie patrizie che investirono i propri capitali nell'attività editoriale. Anche per Atanagi questo fu il luogo dove poter aspirare a possibilità più concrete in campo tipografico. Pur avendo sostenuto che in realtà la figura del letterato cagliese fosse già ben nota ai più (prima del suo trasferimento a Venezia Bernardo Tasso gli chiese di revisionare il suo *l'Amadigi*), la città lagunare rappresentava concretamente «un luogo di sicuro impegno»³⁷, grazie anche al suo governo considerato giusto e indipendente, ancora capace di aprirsi a richiami europei. Così Quondam descrive l'ambiente veneziano nel Cinquecento³⁸:

La "libertà" di Venezia (rispetto al doppio regime di servitù costituito dalla Corte e dalla Chiesa) assume l'immagine di "città santa", "paradiso terrestre", "arca di Noè", perché è il luogo in cui confluiscono da tante origini diverse letterati e artisti, ma anche perché è il luogo dove si concentrano editori piccoli e grandi.

Venezia fu realmente una città di approdo per molti letterati dell'epoca, spinti soprattutto dalle ottime possibilità di impiego professionale offerte dall'editoria³⁹. L'invenzione della stampa, datata convenzionalmente nel 1455 ad opera di Gutenberg a Magonza, fu un evento che cambiò le sorti della cultura europea. Con la sua rapida diffusione (a discapito di una produzione fino ad allora manoscritta), il nuovo metodo moderno di stampa giunse a Venezia nel 1469 grazie a Giovanni da Spira, che divenne promotore di questa nuova invenzione nella città lagunare. Si sostiene che verso la fine del Quattrocento le tipografie veneziane attive fossero

³⁷ *Ibidem*, pag. 52

³⁸ A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, direzione di A.A. Rosa, II *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 585.

³⁹ «Venetian printers like Giolito and Marcolini made popular vernacular literature commercially successful» P.F. GRENDLER, *Critics of the Italian world, 1530-1560*, Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press 1969, pag. 7. Venezia durante il XVI secolo fu la capitale italiana dell'arte tipografica. Sono conosciuti grandi editori che operarono a Venezia, tra i quali Aldo Manuzio, i fratelli Giunti, Francesco Marcolini e Gabriele Giolito De' Ferrari il quale, giunto a Venezia, si fece promotore di un rinnovamento dei caratteri di stampa, in particolar modo prediligendo il carattere corsivo e le forme delle lettere allungate.

circa 150 e che nel secolo successivo circa il 50% delle pubblicazioni della penisola italiana fossero registrate a Venezia⁴⁰. Per quasi tutto il Cinquecento, Venezia è stata la dominatrice dell'editoria italiana ed europea.

Paul Grendler definisce una schiera di figure che giunsero nel XVI secolo nella città lagunare, con il nome di “literary adventurers” o “the adventurers of the pen”⁴¹. Gli “avventurieri letterari” erano coloro che giungevano a Venezia prevalentemente per motivi economici, con delle competenze letterarie vaghe o comunque non ben definite tali da renderli poi, all'interno del mercato tipografico veneziano, uomini poliedrici, capaci di essere sia stampatori, librai, autori ed editori allo stesso tempo. La tradizione critica ha attribuito loro l'etichetta, ormai diventata convenzionale, di poligrafi.

Per Grendler i poligrafi sono gli avventurieri letterari che hanno scritto o comunque collaborato con l'editoria veneziana. Il termine in realtà ha una connotazione negativa, perché si riferisce a coloro i quali non avevano sempre come prima preoccupazione quella di realizzare un buon lavoro, scarseggiavano di accuratezza, perché il loro unico obiettivo era guadagnarsi da vivere:

These writers have been called “tradesmen of the pen” (mestieranti della penna), that is, authors who sold their words with the detachment of a merchant selling a bolt of cloth⁴¹⁴¹.

Se consideriamo questo giudizio, potremmo pensare che qualsiasi cosa che i poligrafi abbiano prodotto sia di scarsa o infima qualità, poiché scritta da uomini del settore che avevano la necessità di lavorare in tempi assai serrati.

Ma in realtà non si può ridurre la figura del poligrafo alla definizione di “letterato mediocre del momento”, che agiva solo spinto dall'interesse economico; infatti, tra coloro che furono poligrafi, si ritrovano i nomi di Lodovico Dolce, Girolamo Ruscelli, Francesco Sansovino, che sicuramente, ad oggi, non si possono

⁴⁰ I dati sono tratti da E. GAMBA, «*In inclita venetiarum civitate*» editori e tipografi bergamaschi a Venezia, dal XV al XVI secolo, Archivio bergamasco Centro studi e ricerche, Bergamo 2019, p.2 4-25.

⁴¹ P.F. GRENDLER, cit., pp. 3-4.

considerare solamente degli inavveduti mestieranti, che privilegiavano la vendita piuttosto che il valore letterario delle proprie attività⁴². È lo stesso Atanagi, considerato anch'egli alla stregua dei poligrafi, a dimostrare, come vedremo, con il proprio lavoro, l'impegno, la dedizione e il pensiero, la costruzione logico-strutturale che è stata impiegata per redigere la silloge di cui questo lavoro tratta. Il poligrafo assunse infatti il ruolo di mediatore fra le parti, tra autore e lettore: non era più solo uno stampatore, ma acquisì, a poco a poco, le caratteristiche dell'editore, capace di osservare come il suo tempo culturale si fosse ormai risolto verso un uso privilegiato del volgare. E l'editore allestiva raccolte (spesso si faceva committente), e ciò comportava «due operazioni, l'acquisizione dei testi e la loro correzione [...]. La prima rimandava a rapporti, amicizie, parti, era insomma espressione di una capacità di essere in società e di esservi riconosciuti; la seconda a competenze professionali di natura retorica e linguistica»⁴³.

È però Valeria Guarna, nel suo contributo intitolato *Nuove acquisizioni su Dionigi Atanagi* – ricerca ormai essenziale riguardo la figura del letterato – a specificare come, nel caso dell'editore cagliese, il ruolo del poligrafo gli avesse dato la possibilità di esprimere «la propria idea di letteratura»⁴⁴.

Ed è così che si torna alla considerazione iniziale sul significato di poligrafi. Relegarli all'espressione “avventurieri della penna”, identifica il loro ruolo di attori editoriali pedanti e noiosi, pronti a svolgere il loro lavoro solamente per meri fini commerciali, risultando talvolta anche stravaganti ed esuberanti.

Nel mondo delle tipografie, invece, furono dei collaboratori editoriali: sembrano essere stati una professione subalterna, ma in realtà, a ben vedere fu decisiva:

⁴² In relazione a questa tematica, si consiglia il contributo di A. Quondam *Ruscelli quarant'anni dopo* in *Girolamo Ruscelli, dall'Accademia, alla Corte, alla Tipografia*, a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 77-101. Quondam sostiene che il termine “poligrafi” non debba essere utilizzato nei confronti degli editori cinquecenteschi perché, oltre a essere un termine caratterizzato da una connotazione negativa, non è completamente esaustiva nel descrivere le sfaccettature dei loro ruoli, che passano dal correttore di bozze al revisore di testi, dal curatore al commentatore.

⁴³ P. PROCACCIOLI, cit., p. 311.

⁴⁴ V. GUARNA, cit., p. 68.

In questo universo della parola scritta, anche l'autore mostra di doversi affidare sempre più spesso al tecnico-consulente

e ancora

nel mondo delle tipografie del pieno Cinquecento, quindi, la figura del redattore editoriale pare aver assunto un senso compiuto: si delinea come un ruolo tecnico ma cruciale, in grado di offrire, in una parola, la possibilità di una vera e propria mediazione culturale⁴⁵.

⁴⁵ C.DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere*, op. cit., p. 181.

4. Le accademie italiane cinquecentesche

Dopo aver dedicato uno spazio alla biografia di Atanagi, ci sembra doveroso riservare un contributo anche alle accademie, soprattutto perché furono istituzioni culturali molto frequentate dall'editore cagliese soprattutto a Roma, ma anche a Venezia.

Una convincente definizione di che cosa furono e significarono le accademie tra i secoli Quattrocento, Cinquecento e Seicento si può leggere nel volume intitolato *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*:

Quelle società d'uomini eruditi stretti fra loro con certe leggi, a cui essi medesimi si soggettano, che radunandosi insieme or si fanno a disputare su qualche erudita quistione, or producono o sottomettono alla censura de' loro studi: esercizio che, quando o per adulazione o per impostura non degeneri, come avviene talvolta, dal retto fine per cui fu introdotto, giova mirabilmente e ad eccitare una emulazione virtuosa e a giungere più facilmente col vicendevole aiuto che gli uni gli altri si danno, a scoprire e ad imitar la natura⁴⁶.

Esse, quindi, sono dei circoli all'interno dei quali, chi li frequenta, si riconosce, perché alla base persiste un'elaborazione collettiva del sapere. Le accademie sono luoghi d'incontro tra studiosi dove si discute di letteratura, di critica, di scienza, un luogo di socializzazione che permette uno scambio reciproco di idee, consigli e opinioni finalizzato alla condivisione del sapere.

Nate nell'Umanesimo come libere associazioni di studenti, si affermarono poi nel Rinascimento attorno a un personaggio di spicco – spesso si affidavano anche a un protettore o un mecenate che li sostenesse – assumendo un proprio nome,

⁴⁶*Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. BOHEM e E. RAIMONDI. Società editrice il Mulino, Bologna, 1981. Il passo è in realtà una citazione dal volume *Storia della letteratura italiana* di G. TIRABOSCHI, Società tipografica, Modena, 1772-1782, pp. 7-19.

un'impresa, un proprio statuto d'ordinamento interno. Ciò significò riconoscersi un'identità e richiedere, allo stesso tempo, un riconoscimento pubblico.

Pur essendoci stati, all'interno, personaggi che avevano un ruolo universitario, le accademie si configuravano come un gruppo di intellettuali al di fuori dell'università, che giunsero a costituirsi come vere e proprie istituzioni. Chi frequentava le accademie era spinto da una ricerca di libertà di espressione che si poteva trovare in questo luogo "neutrale", in cui ci si poteva riconoscere e ritrovare, smarcandosi dall'unica idea di letterato-cortigiano⁴⁷.

Nonostante le accademie fossero interessate a un'ampia gamma del sapere, specialmente in alcune si disquisiva soprattutto di letteratura e lingua, partendo dagli ideali della classicità greca e latina, per poi giungere alla riflessione sulla lingua volgare alla ricerca della perfezione: «togliere in somma dallo squallore e ricondurre a nuova vita le scienze tutte e le arti»⁴⁸.

A seguito di questa presentazione assai stringata, è bene ora soffermarci con maggior attenzione sulle accademie frequentate da Atanagi con certezza. Si utilizzerà, per le informazioni principali, la datata ma ancor preziosa opera di Maylender⁴⁹.

Partendo da Roma, si sa con certezza che Atanagi fu membro dell'Accademia della Virtù e dello Sdegno, però non si hanno date certe relative al suo coinvolgimento in esse. L'accademia della Virtù nacque sotto la spinta di Claudio Tolomei (1492-1556), erudito senese, circa nel 1538, sotto la protezione del cardinale Ippolito De' Medici. È assai probabile che il tema principale attorno alla quale si disquisiva fosse l'architettura e in particolar modo Vitruvio. Considerazione probabilmente solo parzialmente corretta secondo Maylender, poiché Tolomei, uomo dedito alle

⁴⁷ Come specifica Ezio Raimondi nell'introduzione (*ibidem*, p.11), dopo il 1550 le accademie si trasformarono in istituzioni sempre più aperte non solo ai letterati di professione, ma anche ai nobili dilettanti.

⁴⁸ L. BOHEM e E. RAIMONDI, cit., p. 9. Per approfondire i programmi culturali delle accademie si veda C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere*, op. cit., pp. 121-155. L'autrice specifica che non tutte le accademie si erano prefissate un programma culturale da seguire: molte si limitavano a conversazioni dal tono dotto.

⁴⁹ M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, pp. 141, 478-480.

belle lettere, non poteva scegliere di dedicare troppo tempo a temi non a lui troppo cari. Nonostante in alcune lettere si legga la presenza della riflessione attorno a Vitruvio⁵⁰, si può sostenere che le conversazioni attorno alla disciplina dell'architettura fossero soltanto una parte di ciò su cui si poteva discutere all'interno dell'Accademia.

Tra i Virtuosi molto diffusa era la poesia parodica e burlesca, con una propensione allo scherzo e alla satira pungente, nonostante si cercasse di elevare l'arte al maggior grado possibile di eccellenza e perfezione, con l'idea cardine, voluta espressamente da Tolomei, di unire l'utile, e quindi la conversazione strettamente scientifica e letteraria, al diletto.

Tra gli autori di maggior spicco che furono membri dell'Accademia si possono ricordare Annibal Caro e Francesco Maria Molza. Il progetto di Tolomei sfumò però nel giro di un anno, e fu sostituito in breve tempo dall'Accademia dello Sdegno e dall'Accademia della Nuova Poesia. Quest'ultima venne creata precedentemente a quella dello Sdegno sotto la spinta, ancora una volta, di Claudio Tolomei, ma purtroppo fu anch'esso un progetto che naufragò in poco tempo.

Nell'anno 1541 fu creata l'Accademia dello Sdegno grazie all'iniziativa di Girolamo Ruscelli e Tommaso Spiga. Dionigi Atanagi, grande amico di Claudio Tolomei come si evince dalla biografia, partecipò alle sedute dell'Accademia della Virtù, ma a detta di Maylender, è più riconosciuto come membro effettivo dell'Accademia dello Sdegno, assieme a Tommaso d'Arena, poiché furono i promotori della sostituzione dell'Accademia di Tolomei il quale, però, continuò a partecipare alla nuova nascita e anzi, si presuppone che fu sua l'idea di attribuirle quel nome.

Di notevole importanza, per Atanagi, fu la partecipazione come membro (e segretario) all'Accademia della Fama a Venezia, conosciuta anche come

⁵⁰ Nella lettera del Tolomei del 3 dicembre 1543 a Francesco Re di Francia egli comunica di essere a conoscenza di alcuni strumenti riguardo la comprensione dell'architettura (cfr. MAYLENDER, op. cit., pag. 479).

Accademia Veneziana della Fama. Il nome fa riferimento alla dea della Fama, donna alata con in bocca una tromba e il piede sinistro sopra il globo, la quale fu immagine dell'impresa. Fu istituita da Federico Badoer (1519-1593) nel 1557 nel suo palazzo veneziano. Maylender ci riporta la notizia secondo cui Badoer, uomo ricco e senatore della Repubblica di Venezia, si indebitò talmente tanto per sopperire alle spese di gestione dell'Accademia, che venne addirittura incarcerato. Badoer fece suo l'obiettivo di Aldo Manuzio nei confronti della sua Accademia Aldina: promuovere, grazie al coinvolgimento di letterati e tipografi, l'edizione, la correzione, il volgarizzamento e la stampa delle migliori opere antiche e moderne. Badoer aveva aperto il proprio palazzo accogliendo gli accademici in "stanze" all'interno delle quali si disquisiva degli ambienti del sapere – teologia, filosofia, matematica, diritto e lettere umane.

Poiché l'obiettivo prescelto dal fondatore fu di enorme portata, l'Accademia della Fama possedeva una propria stamperia, una ricchissima biblioteca e addirittura una cappella. L'Accademia era talmente influente che si propose a servizio della Repubblica di Venezia, non solo per la stampa di leggi, ma anche i membri stessi si misero a disposizione per attività culturali, come la sistemazione della biblioteca pubblica.

L'Accademia della Fama è sicuramente ricordata per aver accolto Torquato Tasso ancora giovane, grazie al padre Bernardo che era cancelliere dell'Accademia, che fu invitato dagli accademici per trattare la pubblicazione dell'*Amadigi*. Nel 1561 l'Accademia venne soppressa a causa dei costi che era necessario sostenere per mantenere l'intero sistema.

Dopo la morte di Federico Badoer nel 1593, alcuni suoi sostenitori decisero di continuare l'impegno del fondatore, creando una seconda Accademia Veneziana, con un'impresa però differente. I membri continuarono a perseguire gli obiettivi iniziali, editando le opere che gli accademici della prima sezione non riuscirono a pubblicare. Si chiuse però, anch'essa, all'incirca nel 1609. Maylender sottolinea:

Come quella della Fama, anche l'Accademia Veneziana seconda pretese d'abbracciare ogni ramo dello scibile e di farsi padrona di tutto il movimento intellettuale della Venezia della seconda metà del Cinquecento; ma le mancarono i mezzi e, a quanto pare, anche gli uomini capaci di tanta impresa⁵¹.

L'Accademia Veneziana della Fama, pur essendo stata fondata da Federico Badoer, viene ricollegata, prima ancora che fosse istituita, a un circolo di letterati e poeti che si riuniva nella casa del nobile Domenico Venier (1517-1582). Costui decise di raccogliere, attorno alla sua figura, «tutti i belli ingegni che in Venetia si trovano»⁵² e riunirli sottoforma di membri di un'accademia informale, che s'intitolò a suo nome. Chiunque, tra i cultori delle belle lettere, approdasse in laguna, non poteva non recarsi in visita al circolo di Domenico Venier, punto di ritrovo per numerosi letterati e poeti anche solo in transito per Venezia.

Tra i suoi più fedeli frequentatori si trovano Federico Badoer, Girolamo Molino, Giacomo Zane, Giorgio Gradenigo, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Lodovico Dolce, Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi, Sperone Speroni, Girolamo Ruscelli, Girolamo Muzio, Antonio Giacomo Corso, Giovan Battista Amalteo, Torquato Tasso ai suoi esordi, ma anche poetesse come Gaspara Stampa e Veronica Franco. Come riportato dal Maylender⁵³, i principali argomenti sui quali i membri disquisivano riguardavano le bellezze della poesia, le sue strutture e composizioni, le proprietà delle lingue e del dire e talvolta anche di scienza: come tutte le accademie nate in Italia tra il XV-XVI secolo, le sfumature dello scibile erano fonte di conversazioni animate, atte allo sviluppo conoscitivo della conoscenza umana e letteraria.

Lina Bolzoni descrive quali fossero le caratteristiche principali per le quali l'Accademia Veniera era conosciuta dai cultori della poesia in tutta la penisola:

⁵¹ M. MAYLENDER, cit., p. 480.

⁵² L. BOLZONI, *L'Accademia Veneziana*, op. cit., p. 119.

⁵³ M. MAYLENDER, op. cit., p. 446

Tradizionalmente considerati dai contemporanei come gli eredi più fedeli del Bembo, questi poeti si mossero in realtà in direzione di un'interna corrosione del modello petrarchista bembiano, attuando una sperimentazione metrica e retorica che passò anche attraverso la ripresa di vecchi artifici e che probabilmente contribuì a farne i maestri riconosciuti di una generazione di poeti⁵⁴.

È chiaro che Federico Badoer decise quindi di intraprendere uno sviluppo differente rispetto all'idea di Venier, limitata a incontri tra un gruppo di letterati. Badoer, infatti, diede una struttura più complessa all'Accademia della Fama, dandole uno statuto, un'impresa e un codice di leggi che potesse regolare la vita interna, ma soprattutto l'idea principale fu quella di proiettarsi verso l'esterno e la vita pubblica e politica della Repubblica di Venezia. Nonostante questo ulteriore sviluppo, il circolo di Domenico Venier fu uno dei gruppi di letterati più importanti a livello culturale e letterario e divenne un laboratorio poetico di estremo interesse. I poeti del circolo non solo parteciparono alle raccolte antologiche cinquecentesche, ma, su iniziativa di Venier, crearono volumi in memoria di personaggi o amici, in nome di quella funzione eternatrice della poesia di matrice classicista. I volumi conferivano così unità a testi nati come esercizio costante di traduzione dell'occasione in dialogo poetico. Le raccolte più significative furono le *Rime in morte di Irene di Spilimbergo* (1561), le *Rime* di Giacomo Zane (1562) e le *Rime* di Girolamo Molin (1573). Rispettando l'idea commemoratrice, all'inizio delle raccolte si trovano biografie scritte dagli amici o dai conoscenti come grande riconoscimento del personaggio cui è dedicata la silloge, esaltando le virtù, la cultura e la forza d'animo degli scomparsi. È, infatti, degna di nota la *Vita di Irene di Spilimbergo* scritta da Dionigi Atanagi in apertura della raccolta per Irene di Spilimbergo, biografia che ha ricevuto le lodi anche di Benedetto Croce, come già anticipato.

⁵⁴ L. BOLZONI, op. cit., p. 120.

All'interno di questo contesto si inserisce la raccolta di Dionigi Atanagi *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, pubblicata a Venezia nel 1565.

De le Rime di diversi nobili poeti toscani

Descrizione e commento

1. Introduzione

Dionigi Atanagi visse all'interno di un secolo, il Cinquecento, nel quale si manifestarono nuove necessità letterarie ed editoriali, in virtù di una neonata categoria storica, la "modernità", che stava ancora costruendo la sua definizione. Se le grandi scoperte quattrocentesche avevano aperto le porte al grande cambiamento epocale, è nel XVI secolo che, in ambito culturale, si iniziò a constatare l'espandersi di uno spirito differente tra i letterati, ormai consapevoli di indirizzarsi verso una nuova proposta stilistica. Essi perseguirono quell'imminente cambiamento e anzi lo alimentarono, inserendo nelle loro opere sensazioni che esprimevano la certezza di un certo riformismo che si stava espandendo nel clima culturale dell'epoca, basato su una nuova interpretazione del linguaggio lirico. Sono gli anni in cui ci si concentrò maggiormente sulla poesia, rispettando da un lato l'impianto integerrimo voluto da Bembo, basato sull'imitazione del canone petrarchesco, ma dall'altro si cercò di sottrarsi alle forme troppo costrittive del dire per abbracciare esperienze differenti e per accogliere l'inesorabile evoluzione della letteratura.

Si aprì, così, una stagione che vide la fioritura di grandi opere liriche, tra le quali anche quelle di Dionigi Atanagi.

Per comprendere come si arrivò alla composizione dell'antologia *De le rime di diversi nobili poeti toscani* di Dionigi Atanagi, è necessario proporre una breve cronistoria delle forme del libro di rime, partendo dagli albori quattrocenteschi fino ad arrivare alla fine del Cinquecento.

Con il finire del XV secolo, quando, in ambito linguistico, ci fu la consistente rivalutazione del volgare a discapito del latino, la rilettura del *Canzoniere* petrarchesco lo promosse a modello di libro di rime. Fu, appunto, Pietro Bembo (1470-1547) a farsi portavoce di questa ripresa petrarchesca, riprendendo l'eleganza stilistica e la riflessione filosofica e spirituale del poeta trecentesco.

Con la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (1525), Bembo «dischiuderà un'epoca di più stretta e dibattuta codificazione del canone letterario elevando la lirica del Petrarca a esempio normativo di grammatica e stile»⁵⁵. E ancora «Il *Canzoniere* petrarchesco si offriva infatti come archetipo di un classicismo conforme all'identità dei moderni e capace a un tempo di trasfigurare la misura aurea della grande poesia latina»⁵⁶.

Roberto Fedi specifica, inoltre, nel suo volume dedicato alla poesia, che

Il *Canzoniere* esibiva i requisiti di una moderna e italiana classicità, e la sua lingua era già il frutto di una selezione della più mescidata lingua dantesca [...]. Sul piano strutturale, il *liber* di rime si prestava all'imitazione, essendo costruito su un sistema ripetitivo e seriale, solo blandamente narrativo⁵⁷.

L'idea di Bembo fu proprio quella di creare un modello unico, che non consentisse né deviazioni né trasformazioni, totale ed egemone. «La proposta del modello Petrarca si trasformò pertanto in codificazione di uno specifico sistema linguistico, rigidamente normativo e selettivo»⁵⁸. D'altro canto però, nonostante il canzoniere petrarchesco rispondesse in parte alle esigenze dei moderni e le indicazioni di Bembo fossero state seguite da molti poeti, soprattutto perché ancora considerate come base canonica per lo sviluppo della poesia, nelle prime decadi del secolo XVI i poeti e i letterati sentirono un bisogno differente, ossia quello di confrontarsi con una letteratura più larga e aperta alle sperimentazioni, in grado di liberarsi dal classicismo più strutturato di imitazione voluto da Bembo, per accogliere una pluralità di generi e toni che potesse legittimare il valore letterario della poesia⁵⁹,

⁵⁵ G. FORNI, *Anni di formazione in Lirici europei del Cinquecento*, op. cit., pp. 77-80.

⁵⁶ G. FORNI, *Anni di fondazione in Lirici europei del Cinquecento*, op. cit., pp. 135-140.

⁵⁷ R. FEDI, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno editore, 1990, p. 35.

⁵⁸ A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, Bulzoni editore, Roma, 1974, p. 212.

⁵⁹ G. FORNI, *Anni di fondazione*, in *Lirici europei del Cinquecento*, op. cit., pp. 135-140. Giorgio Forni crea una rassegna di autori che, per primi, abbracciarono quella corrente sperimentale, partendo da Gian Giorgio Trissino, che si pose come diretto oppositore delle regole esclusive bembiane, per passare poi a Bernardo Tasso e a Francesco Maria Molza, autori che cercarono di associare i valori della poesia classica alle nuove prospettive moderne.

in anni in cui il panorama letterario italiano si dimostrava assai movimentato. Infatti, il secolo XVI è un'epoca in cui il libro di rime ha conosciuto diverse sperimentazioni. Se il modello del *Canzoniere* petrarchesco rimase comunque una guida per molti, specialmente agli inizi, è anche vero però che, man mano, l'idea di canzoniere come macrostruttura unitaria fu abbandonata dagli autori per accogliere nuove forme e nuove strutture letterarie.

Col tempo, infatti, la forma del canzoniere andò scemando per lasciare spazio a forme letterarie in cui si privilegiava la collettività e la pluralità di voci, passando dalla "forma-canzoniere" alla "forma-raccolta", secondo le parole di Roberto Fedi⁶⁰. Verso gli anni '40 del secolo, si ebbe un'esplosione di una nuova forma, tra le altre, del libro di rime: l'antologia. Grazie all'invenzione della stampa e alla sua diffusione, si allargò la cerchia degli utenti della letteratura, distribuendo una scrittura adatta anche a chi non era del settore.

Così la lirica, genere per sua natura solipsistico, con un'apparente contraddizione, si fece vettore di comunicabilità [...]. Si infilzano "collane" di testi, per ogni occasione: si donano raccolte di sonetti a donne illustri ed a Signori, le Accademie si fanno produttrici di poesia, si compilano rimari e prontuari. È qui che la forma della raccolta prende piede e si fa veicolo di una diffusione linguistica e di genere⁶¹.

Nacquero quindi le *Rime di diversi*, ossia raccolte liriche che accoglievano componimenti provenienti dalle mani di più autori, in cui non emergeva il singolo, ma il gioco collettivo. Le principali conseguenze del successo di questa tipologia di raccolta di rime furono un indebolimento del confine tra autore e lettore, e quindi una progressiva democratizzazione della lingua poetica, e il petrarchismo⁶² come

⁶⁰ R. FEDI, *La memoria della poesia*, op. cit., p. 49.

⁶¹ *Ibidem*, p. 47.

⁶² Il fenomeno del petrarchismo cinquecentesco è troppo ampio e variegato per essere trattato in questa sede. Per giustificare tale affermazione, si aggiunge soltanto che, nel XVI secolo, il *Canzoniere* diventò un libro-guida letto da tutti, grazie anche all'invenzione della stampa a caratteri mobili che ne velocizzò la diffusione oltre che l'accessibilità (sono famosi, infatti, i ritratti di donne e uomini cinquecenteschi con in mano il Canzoniere o il petrarchino – edizione ridotta di Manuzio – simbolo di quanto la poesia di Petrarca fosse diventata espressione sociale).

pratica sociale diffusa, che rappresentò l'estensione della comunità dei poeti e la partecipazione all'impianto collettivo anche di chi non era un professionista. Così Tomasi in *Studi sulla lirica rinascimentale* «la dimensione dell'antologia, capace di farsi perimetro accogliente per una poesia plurale e aperta persino anche ai letterati non professionisti, sembrava rappresentare il contenitore ideale del petrarchismo»⁶³.

Uno dei primi libri che si inserì all'interno di questa nuova forma fu le *Rime di diversi nobili uomini e eccellenti poeti nella lingua toscana* di Gabriele Giolito dei Ferrari (1508-1578), figura importante nel mercato tipografico veneziano. Questa tipologia di raccolta allargava notevolmente il mercato, perché riuniva poeti celebri e noti con poeti quasi sconosciuti, senza alcuna gerarchia, uno di seguito all'altro. Si creò una stagione letteraria in cui «la poesia diveniva il discrimine non più fra il poeta e il lettore, ma fra l'alfabetizzato ed il resto del mondo»⁶⁴.

Si sentì però, ad un certo punto, un bisogno ulteriore e inevitabile: nel *mare magnum* dei componimenti lirici e degli autori che li composero, si cercò di

Non si dimentichi poi, lo sviluppo dell'attività editoriale verso la metà del Cinquecento, con caratteristiche imprenditoriali. Il successo di Petrarca ebbe un ruolo determinante nella società italiana, perché rese la letteratura un bene di alto prestigio, ma non irraggiungibile, al quale molti tendevano. È infatti interessante notare come fiorirono nel Cinquecento anche poetesse e autrici, quali Gaspara Stampa, Vittoria Colonna e Vittoria Franco, che entrarono a far parte di quel mondo letterario che fino ad allora era stato abitato solamente da uno dei due generi. Così Fedi in *La memoria della poesia*, op.cit. pp. 41-42: «Il petrarchismo è un vero e proprio esempio di apertura di credito sociale operata attraverso la semplice assunzione di un codice a quel punto talmente trasparente e di grado zero da perdere ogni connotazione antropologica. Perché il petrarchismo ha anche questa multiforme natura: può essere visto, ed in effetti fu, come una specie di "grammatica del dominio" [...]; ma allo stesso tempo offrì anche a scrittori fino ad allora separati e dispersi nella ridondanza della poesia cosiddetta cortigiana del Quattrocento un codice di comunicazione, una possibilità di collegamento, nonché un'identità». Si rinvia ai lavori di S. Jossa, S. Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca nel Rinascimento*, a cura di L. Collarile e D. Maira, Basel, Schwabe, 2004; A. Quondam, *Petrarchismo mediato*, op. cit., 1974, pp. 209-220; e per indicazioni sul petrarchismo europeo al già citato *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni e D. Monda, Milano, BUR, 2004.

⁶³ F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale* (1540-1570), Editrice Antenore, Roma-Padova, 2012, p. VII.

⁶⁴ R. FEDI, op. cit., p. 48.

selezionare la qualità poetica, in nome di una scelta ricercante il valore letterario della poesia. Motivo per cui, dalle prime antologie, in cui i componimenti degli autori presenti erano espressione dell'estensione della poesia alla comunità e alla sfera sociale, si arrivò, dopo la metà del secolo, alle *Rime scelte*, ossia a raccolte di liriche, già edite (ma non sempre), scelte dai curatori, da inserire in nuove antologie, che si potrebbero definire oggi con l'espressione "antologie di antologie".

Così Tomasi nel contributo *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*:

I grandi episodi che celebrano i fasti e, insieme, segnano il punto del progressivo tramonto della forma democratica, "circolare" del libro antologia, si registrano con la stampa dei *Fiori* di Girolamo Ruscelli nel 1558 e dei due volumi *De le rime di diversi nobili poeti toscani* nel 1565 a cura di Dionigi Atanagi [...]. Si avverte comunque in tutte e due le operazioni una particolare insistenza sulla necessità di stabilire una gerarchia di valori capace di garantire l'esistenza di un criterio di inclusione o esclusione da un canone ritenuto indispensabile, proprio in conseguenza, quasi per assurdo, dell'eccessiva fortuna della lingua lirica⁶⁵.

L'antologia, quindi, da raccoglitrice di componimenti, divenne una sorta di manuale per fare poesia, un modello lirico che, riunendo autori selezionati, funse da canone letterario della nuova poesia moderna. Si arrivò alla necessità di differenziare i poeti dotti da quegli indotti, fare una selezione della selezione, con l'obiettivo principale di valorizzare i migliori poeti e le migliori poetesse. «Non si tratta dunque di produrre una qualsiasi raccolta *di diversi*, ma di esibire veramente il fiore dei componimenti illustri»⁶⁶.

Dionigi Atanagi sviluppò la sua carriera di letterato ed editore all'interno di questo ambiente culturale in continuo movimento, e in particolare abbracciò l'esigenza

⁶⁵ F. TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*, in *Canzonieri in transito*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Mimesis, collana l'Ippogrifo, Milano, 2015, p. 16.

⁶⁶ A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, op. cit., 1974, p. 196.

comune a metà secolo di selezionare gli autori, pubblicando le sue *Rime di diversi*, opera che diventò simbolica per il nuovo cambiamento letterario che andava delineandosi.

Il libro di rime, infine, verso il 1560, perse forza per lasciare spazio ad altri nuovi generi letterari, specializzandosi per temi soprattutto in poesia sacra, satira ed encomiastica. Molti autori, infatti, pur avendo partecipato alle forme antologiche di metà secolo, decisero infine di pubblicare forme di raccolte private, i cosiddetti “libri d’autore”, nei quali dimostrarono il loro impegno personale e la rappresentazione profonda della propria idea di poesia, ritornando così ad una considerazione personale e non più collettiva della raccolta poetica.

2. Articolazione del lavoro

L'obiettivo principale di questa sezione risiede nella descrizione critico-interpretativa dei due volumi dell'opera di Dionigi Atanagi *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, stampata a Venezia presso Ludovico Avanzo⁶⁷ nel 1565.

Per lo sviluppo di questo lavoro, sono stati utilizzati gli esemplari digitalizzati da Lyra⁶⁸, in particolare per il primo volume l'esemplare è Res/P.o.it. 97-1, con segnatura VE1565-AT 1. Il secondo invece è Res/P.o.it. 97-2, con segnatura VE1565-AT 2, entrambi conservati a Monaco, presso la Bayerische Staatsbibliothek.

Per aiutare nella comprensione di quanto si andrà a delineare, si è deciso di trascrivere alcuni passi dell'opera che riportano le parole di Atanagi, utili a presentare le sue volontà letterarie e l'impianto strutturale dell'allestimento dell'opera stessa.

Per quanto concerne i criteri di trascrizione, si è stabilito di seguire scrupolosamente le indicazioni di Gualtiero de Santi in *Dionigi Atanagi Rime d'encomio e morte*⁶⁹, nel cui contributo egli si prefigura la volontà di dare un senso alla poesia atanagiana, reinserendola nel circuito culturale dell'epoca cinquecentesca, attraverso la presentazione di alcuni suoi componimenti. La scelta del curatore è stata quella di prediligere una trascrizione di carattere conservativo. Poiché, come di consueto, si è dovuto ricorrere ad alcuni adattamenti ortografici per agevolazione nella lettura, qui di seguito vengono proposti i criteri adottati.

In particolare, si è distinto la *u* da *v*; si sono inseriti gli accenti dove erano necessari e tolti nei casi oggi non contemplati; si sono eliminate la *h* e la *x* etimologiche, ma

⁶⁷ Ludovico Avanzo lavorò come libraio e stampatore. Fu attivo tra il 1556 e il 1576, ma è tra gli anni 1560-66 che stampò numerosi volumi, soprattutto a Venezia. Si veda per ulteriori approfondimenti P. Tentoni, *Avanzo Ludovico*, Dizionario biografico degli italiani, vol. 4, 1962.

⁶⁸ Lyra è un progetto che offre accesso a descrizioni dettagliate di raccolte poetiche a stampa edite tra il XVI e il XVIII secolo. Prosegue lo sviluppo della base di dati di Rasta, disponibile dal 2004 su un server dell'Università di Pavia. Lyra è invece sviluppato all'interno della Section d'italien della Faculté des lettres dell'Université di Lausanne. Il responsabile scientifico è Simone Albonico. Si rimanda alla sitografia.

⁶⁹ G. DE SANTI, op. cit., pp. 27-31.

è stato mantenuto invece il *ti + vocale*, anch'esso etimologico, per sottolineare comunque il tratto classicheggiante della scrittura di Atanagi. Le preposizioni articolate sono state mantenute separate – come nella maggior parte dei testi a stampa –. Si è però proceduto nella separazione delle parole qualora risultassero appaiate e nel congiungimento di alcune oggi entrate nell'uso. In riferimento alle congiunzioni coordinanti quali *et*, *ed* e la sigla tironiana, esse sono state risolte con la congiunzione semplice *ed* e talvolta *et* per eufonia e per il richiamo classico. Le maiuscole sono state normalizzate e le parole tracciate totalmente in maiuscolo sono state riportate alla grafia minuscola. Le geminazioni mancanti sono state reintegrate secondo l'uso moderno. L'interpunzione invece è stata sfoltita e normalizzata nei punti in cui la lettura risultava meccanica e densa, prediligendo quindi la semplicità e la lettura agevole, pur rispettando sostanzialmente le decisioni dell'autore.

Il presente lavoro procederà con una presentazione sistematica della silloge a mero scopo descrittivo, dedicando una parte interamente alle sezioni finali dei due volumi. L'obiettivo primario sarà quello di evidenziare le caratteristiche peculiari dell'opera, interpretandole e analizzandole, con lo scopo di confrontare i due volumi. Si giungerà, alla fine, ad un commento complessivo sull'opera in oggetto.

3. Descrizione e commento *De le rime di diversi nobili poeti toscani*

3.1 Volume I

L'opera di Dionigi Atanagi, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, pubblicata nel 1565 a Venezia, è una raccolta di liriche suddivisa in due volumi, che si inserisce in una lunga tradizione di raccolte cinquecentesche, posizionandosi al termine di questo ciclo che ha visto, tra le tante, il fiorire di pubblicazioni come le edizioni giolittiane o le antologie di Girolamo Ruscelli.

I due volumi della silloge si intitolano *De le rime di diversi nobili poeti toscani Raccolte da M. Dionigi Atanagi, Libro primo. Con una tavola del medesimo, ne la quale, oltre a molte altre cose degne di notitia, talvolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua Toscana, et a l'arte del poetare* e *De le rime di diversi nobili poeti toscani, Raccolte da M. Dionigi Atanagi, Libro Secondo. Con una tavola del medesimo, ne la quale a molte altre cose degne di notitia, talvolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua Toscana, et a l'arte del poetare*.

Il titolo è la prima zona soglia dell'opera e ci offre, in particolare, un'informazione fondamentale che caratterizza l'opera di Dionigi Atanagi. Il curatore, infatti, anticipa al lettore la presenza di una tavola in entrambi i volumi, che è posta in chiusura, nella quale si troveranno diverse notizie e, talvolta, anche elementi riguardanti la sfera stilistico-linguistica. La presenza delle tavole è il segno distintivo dell'opera di Atanagi. Esse sono di estrema rilevanza, perché, come vedremo, non solo riportano informazioni per ciò che concerne gli autori e i loro componimenti, ma propongono anche brevi spiegazioni sul come fare poesia, dimostrando la grande dote di Dionigi Atanagi in quanto esperto di materia stilistica della lingua toscana.

Il primo volume è dedicato *Al molto Illustrre Signore, il Signor Piero Bonarello, Conte D'Orciano*. Costui apparteneva alla nobile famiglia dei Bonarelli d'Ancona e fu ministro di Guidobaldo II della Rovere, quinto duca di Urbino. Piero

Bonarelli, entrato nelle grazie del duca, ebbe il privilegio dell'investitura della contea d'Orciano, piccolo luogo vicino a Urbino, che divenne poi marchesato⁷⁰.

La lettera dedicatoria che Atanagi inserisce all'inizio della sua raccolta ci permette di conoscere, innanzitutto, gli obiettivi del curatore che animarono l'allestimento, ma anche la concreta consapevolezza, da parte del curatore, delle qualità letterarie dell'opera stessa. Si riportano qui di seguito le primissime righe

Nel piacere, che tra me stesso io sento, Illustre et virtuoso Signore, d'aver raccolte e date in luce queste fatiche che mi sono parute veramente degne, che si mostrino al mondo, come quelle, et per l'eccellentia de loro autori et per le bellezze loro si può credere, che sieno per vivere eternamente (c. 2r).

L'incipit della lettera è interamente dedicato alla soggettiva valutazione dell'opera. Prima di tutto, Atanagi specifica che i componimenti sono stati raccolti e pubblicati da lui, identificandosi pienamente nel ruolo dell'editore, specificando anche che *queste fatiche* sono ritenute dal sottoscritto assolutamente degne di essere pubblicate e fatte conoscere al mondo. Queste prime parole ci permettono di fare un discorso molto più ampio sulla volontà della selezione da parte del curatore. Ribadire che le poesie sono state raccolte da lui stesso in persona sottolinea un dato importante, ossia che alla base dell'allestimento dell'opera ci fosse un progetto ben chiaro e definito e che, per la sua realizzazione, si passasse automaticamente attraverso la attiva selezione degli autori e dei componimenti. Nell'anno in cui fu pubblicata la silloge, Atanagi era conosciuto e apprezzato nel mercato editoriale, soprattutto dopo la pubblicazione della silloge in morte di Irene di Spilimbergo che lo promosse come curatore dalle grandi doti letterarie. Non stupisce quindi la sicurezza nell'espone il proprio giudizio sui componimenti da lui raccolti e sugli autori da lui scelti, e, quindi, sull'opera intera, giacché è stato più volte ribadito quanto Atanagi fosse ritenuto, dalla maggior parte dei letterati dell'epoca, una

⁷⁰ Si veda la voce *Pietro Bonarelli* in Dizionario biografico degli italiani, vol. 11, a cura di M. Natalucci. Cfr. sitografia.

delle figure più importanti del panorama letterario del Cinquecento, tanto da essere richiesto, sia come correttore di bozze che editore, dai più importanti poeti del secolo.

Seguendo il filone della tradizione, il letterato cagliese, poi, continua dilungandosi nell'elogio delle virtù del dedicatario: lo loda per la sua modestia e intelligenza nelle lettere, e gli chiede, come si suole, un atteggiamento onorario di protezione nei confronti della sua raccolta. La *captatio benevolentiae* procede poi con la citazione e descrizione, sempre in favore di qualità virtuose, di alcuni degli antenati dei Bonarelli, illustri signori di Urbino, facendo ricorso a notizie prese dagli annali anconetani (città d'origine della famiglia) di cui, probabilmente, il Conte non aveva notizia⁷¹. Segue una sorta di elenco degli antenati del dedicatario, specificando sempre le qualità che hanno contraddistinto la famiglia Bonarelli nel corso degli anni e ricostruendo la storia dell'antica nobiltà di famiglia. In particolare, dapprima presenta tutto il ramo maschile, derivante da un'illustre nobile di Francia, e poi la parte femminile, costellata da figure provenienti da famiglie altolocate, il tutto espresso con il carattere maiuscolo, in virtù di una rappresentazione chiara e immediata di chi fossero i grandi antenati del Conte Bonarelli e per diversificare i loro nomi dal restante.

La lettera si conclude con

Et se in così nobile compagnia V.S. Ill. troverà alcune mie Rime, saprà esservi state messe non per mio giudizio, che le ho sempre stimate poco degne d'esser lette, nonché di venire a questo modo in luce, et per ciò l'ho divise anche da l'altre; ma per la instantia grande fattamene da molti gentiluomini, miei Signori, a la quale io non ho potuto resistere: et desidero che elle sieno da V. Illust Signoria ricevute più secondo la sua benignità e servitù mia verso lei che secondo merito loro (c. 9v).

Dionigi Atanagi dichiara, sin da subito, la presenza di alcuni suoi componenti all'interno dell'opera. Per evitare, però, possibili ripercussioni sulla scelta di

⁷¹ Qui Atanagi specifica: «De quali perché ella, o per la età giovanile, o per l'assenza o per gli impedimenti de la servitù, non ha per avventura intera notizia».

inserire componimenti personali all'interno della raccolta, si giustifica sin da subito valutandoli non propriamente degni di essere pubblicati. Fu infatti convinto da altri poeti e, per questo motivo, le liriche vanno accolte solamente come segno di benevolenza e virtù. In realtà, a ben vedere, la scelta di inserire le proprie liriche potrebbe essere stata dettata da un obiettivo prettamente commerciale, poiché, in un'epoca in cui il mercato librario era molto attivo, aggiungere elementi che potessero alimentare la vendita del libro era un'azione non così marginale nel XVI secolo, anche perché il suo nome era ormai divenuto sinonimo di garanzia.

La lettera è datata 7 aprile 1565.

Cerchiamo ora di capire quali siano le funzioni della lettera dedicatoria, a fronte di quanto esposto per quella scritta da Atanagi.

La lettera dedicatoria è un elemento paratestuale che si ritrova nei libri a stampa già verso gli anni '60 del XV secolo⁷². I motivi che si celano dietro la scelta di inserire una dedicatoria nella propria opera sono molteplici. Innanzitutto, i dedicatari delle opere sono

sempre gentiluomini o ecclesiastici importanti, in una parola, la classe dirigente del tempo. Attraverso le dediche di questo periodo, vediamo dunque sfilare personaggi di fama internazionale, come imperatori, re, principi, duchi e granduchi italiani e stranieri; uomini politici e uomini d'arme; vescovi e cardinali ma anche abati di non chiara fama; piccoli uomini politici locali, magistrati e banchieri o anche, più semplicemente, com'è nella gran parte dei casi, gentiluomini o gentildonne delle più svariate città italiane in una galleria di affreschi che andrebbero più attentamente considerati e dalla quale emerge con grande chiarezza che la dedica non segue certo una motivazione di semplice amicizia o affinità culturale⁷³.

⁷² Lo stesso Atanagi, nelle battute iniziali della lettera, specifica di aver deciso di dedicare la sua opera ad «imitatione di quegli antichi buoni scrittori Greci, e Latini (che così fecero)», probabilmente in riferimento alla consuetudine nota, tra gli antichi, di dedicare le loro opere agli dei, in modo da favorire una loro protezione.

⁷³ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere* cit., p. 266-267.

Dedicare la propria opera ad un illustre personaggio significava attribuirle un alto valore per uno scopo ben preciso: si riscontrano, infatti, all'interno di numerose lettere dedicatorie, considerazioni sulle qualità dell'edizione in questione «a scopo meramente commerciale»⁷⁴, come già abbiamo anticipato. La regola di condotta era l'esaltazione dei potenti, sempre e in ogni modo. Anche Dionigi Atanagi elogia il proprio lavoro al conte d'Orciano e, non a caso, ha deciso di dedicare l'opera ad un conte molto vicino ai Della Rovere: ciò probabilmente era garanzia di grande promozione letteraria.

Non si vuole dimenticare inoltre che, in ambito di ottica commerciale, soprattutto nel Cinquecento e Seicento, le lettere dedicatorie «vengono retribuite generosamente da personaggi desiderosi di vedere accresciuto il loro prestigio e costituiscono una “voce” non trascurabile dei proventi complessivi»⁷⁵.

Ovviamente non è pensabile ridurre il ruolo della lettera dedicatoria ad uno scopo soltanto commerciale. Spesso, infatti, la funzione primaria delle lettere dedicatorie risiede nell'intento prefatorio, in modo da presentare al lettore, in prima battuta, il proprio progetto di allestimento e la propria idea di poesia. Al tempo della pubblicazione della silloge, il nome di Dionigi Atanagi era già molto conosciuto e la sua figura era molto rispettata in ambito editoriale, motivo per cui non aveva certamente necessità di promuoversi lungamente nella lettera dedicatoria. Rimane il fatto però che, con la specifica della bellezza dei componimenti presenti e dell'eccellenza degli autori, Atanagi cercasse comunque di presentare – e vendere – al meglio il proprio prodotto.

Segue, poi, una piccola sezione dedicata agli errori di stampa. Atanagi evidenzia di aver inserito e corretto solamente gli errori più importanti che era necessario che il lettore conoscesse qualora si fosse imbattuto nella loro lettura. Elemento

⁷⁴ P. ZAJA, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche in I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 114.

⁷⁵ P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 27.

significativo, che vale la pena riportare, è la presenza delle *Rime lasciate ne la tavola per inavvertenza*. I tre componimenti segnalati sono rimasti all'interno della raccolta per un disguido: essi, infatti, non avrebbero dovuto esserci. I testi in questione sono *Vostra ardente virtù sempre ebbe a sdegno* di Antonio Lalata; *Né legno, che diventi impeto porte* di Giacomo Cenci; *S'alcun pur fia del vulgo errante, e stolto* di Ulisse Bassiano. I primi due poeti sono comunque presenti all'interno della silloge con altri componimenti, in particolare Lalata e Cenci sono stati inseriti da Atanagi sia nel primo che nel secondo volume e a loro sono attribuite numerose liriche – soprattutto per Cenci. Ulisse Bassiano invece non è presente in nessuno dei due volumi. Per essere completi, è un autore presente soltanto nel primo volume con un componimento, ma quel componimento è proprio quello che Dionigi Atanagi riporta essere stato inserito per errore. La presentazione degli errori di stampa ci permette di fare una riflessione più ampia sulla figura del curatore editoriale nel XVI secolo.

Avevamo iniziato a presentare il curatore di opere come un poligrafo, ossia una figura esperta in campo editoriale che, però, operava soprattutto per fini commerciali, tralasciando quindi la cura per l'estetica e la ricerca del valore letterario nei componimenti. Avendo smentito questa considerazione, poiché non è possibile connotare questa parola soltanto attraverso una definizione negativa, è proprio Dionigi Atanagi che ci dimostra come, in realtà, alla base della creazione di un'antologia ci fosse una grande selezione di testi, soprattutto verso la metà del secolo, quando dalle *Rime di diversi* si passò alle *Rime scelte* – come precedentemente anticipato. Paolo Zaja, nel suo lavoro intitolato *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*⁷⁶ constata che solo con i lavori di Girolamo Ruscelli e di Dionigi Atanagi, che già abbiamo citato in coppia come responsabili di un determinante cambiamento a livello di

⁷⁶ P. ZAJA, *Intorno alle antologie*, op. cit. p. 116

composizione antologica, ci sia una vera e propria consapevolezza del ruolo del curatore.

Così Zaja

Di fronte ad un enorme numero di testi lirici che circolano in forma manoscritta e che giungono sul tavolo di lavoro di chi ha il compito di allestire i materiali per un'edizione, non v'è dubbio che la scelta di un *corpus* di componimenti, per quanto esteso, in grado di essere ospitato in un volume in quarto o in ottavo che si aggiri intorno alle quattrocento pagine non è facilmente etichettabile come operazione del tutto passiva.

Risulta così inevitabile una selezione di testi, basata sicuramente sul valore letterario di ogni singolo componimento, ma anche su motivi non di rado extra-letterari, come ad esempio rapporti di amicizia o sociali, utili alla composizione del progetto personale che si voleva esprimere attraverso la raccolta.

Silvia Bigi, nel già citato articolo *Le Rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi*⁷⁷ conferma la fama che Dionigi Atanagi ebbe nella Roma farnesiana, tanto da renderlo uno dei principali editori cui i poeti si rivolgevano per la revisione dei loro componimenti

L'Atanagi, che aveva iniziato la propria attività editoriale, a Roma, come raccoglitore di lettere, era un esperto petrarchista e bembista [...]. I poeti contemporanei lo ricercavano come correttore dei loro testi, che gli inviavano per la revisione.

Data la fama che si creò attorno alla figura di Atanagi e poiché i testi che gli giungevano erano sicuramente numerosi, egli stesso, prima di pubblicarli, decise di selezionarli, in nome del progetto che voleva rappresentare all'interno della silloge. Così Tomasi in *Studi sulla lirica rinascimentale*

Al curatore spetterà il compito di mediare le diverse spinte [...], come il vero e proprio assunto letterario di selezionare dal vasto giardino della produzione lirica contemporanea

⁷⁷ S. BIGI, *Le Rime di diversi*, op. cit. p. 240

i fiori per «tesser una ghirlanda», o l'esigenza tutta commerciale di proporre testi di sicuro interesse per il pubblico o, non ultimo, il desiderio proprio del curatore di compiacere amici e potenziali protettori⁷⁸.

Con i due volumi delle *Rime* di Atanagi, si potranno fare delle considerazioni generali sulle scelte compiute dal curatore cagliese, a partire, prima di tutto, proprio dalla scelta degli autori inseriti nella silloge.

Dopo la sezione relativa agli errori di stampa, si apre in definitiva la raccolta.

Si riportano i nomi degli autori e il relativo numero dei componimenti, rispettando l'ordine di apparizione nella silloge.

Annibal Caro (25), Antonio Allegretti (12), Antonio Francesco Rinieri (3), Benedetto Guidi (42), Benedetto Varchi (5), Bernardo Cappello (11), Cesare Gallo (4), Claudio Tolomei (33), Dolce Gacciola (2), Domenico Venier (5), Francesco Coppetta (30), Francesco Maria Molza (45), Francesco Nolfi (1), Giacomo Cenci (42), Giacomo Marmitta (7), Giovanni Antonio Serone (11), Giovanni Della Casa (7), Giovanni Giorgio Trissino (7), Giovanni Guidiccioni (4), Giovan Maria Barbieri (1), Giovanni Maria Della Valle (14), Giovan Tommaso Dardano (4), Girolamo Troiano (40), Girolamo Verità (1), Giovan Battista Amalteo (1), Giuliano Mancini (1), Giulio Avogadro (4), Giulio Poggio (3), Ippolito Capilupi (2), Ippolito De Medici (15), Latino Giovenale de' Manetti (8), Lelio Capilupi (35), Leone Orsini (1), Lodovico Dolce (1), Lodovico Novello (1), Luigi Tansillo (4), Marco Thiene (5), Marco Morosini (1), Matteo Maria Boiardo (6), Mauro Giovanni D'Arcano (1), Nicolò Amanio (2), Petronio Barbati (6), Pietro Barignano (66), Pietro Dainero (1), Pompeo Pace (14), Bernardo Tasso (2), Raffaele Gualtieri (6), Raffaele Macone (5), Rinaldo Corso (6), Emanuele Grimaldi (1), Scipione Orsini (1), Sebastiano Gandolfo (4), Sertorio Pepe (5), Tommaso Spica (5), Torquato Tasso (13), Trifone Benci (2), Valerio Marcellini (4), Vincenzo Martelli (3), Ulisse Bassiano (1), Veronica Gambarà (10), Dionigi Atanagi (120), Bernardino Boccarini (1), Antonio Lalata (1).

A prima vista, ci si può rendere consapevoli della quantità di materiale che Atanagi ha inserito all'interno del primo volume della sua raccolta.

⁷⁸ F. TOMASI, *Studi*, op. cit., p. 88.

In particolare, secondo il conteggio di Lyra, gli autori nel primo volume sono precisamente 64 e i componimenti 725. L'autore con più testi è Dionigi Atanagi, che figura con 120 componimenti. Gli autori che risultano con più di dieci liriche sono: Pietro Barignano, Francesco Maria Molza, Giacomo Cenci, Benedetto Guidi, Girolamo Troiano, Lelio Capilupi, Claudio Tolomei, Francesco Beccuti, Annibal Caro, Ippolito De' Medici, Giovanni Maria Della Valle, Pompeo Pace, Torquato Tasso, Antonio Allegretti, Bernardo Cappello, Giovanni Antonio Serone, Veronica Gambarà. In tutto 18 su 64. Da notare che gli autori presenti con un solo componimento sono precisamente 16 su 64, più un componimento di un autore incerto; invece, gli autori con un numero di componimenti compreso tra 2 e 9 sono 29. Da questa cursoria sintesi, si può tranquillamente sostenere che il primo volume delle *Rime di diversi* di Dionigi Atanagi risulta essere ben costruito e calibrato, confermando quindi l'ipotesi secondo cui ci fu un progetto ben chiaro che alimentò l'allestimento dell'opera.

Non ci si può dimenticare di interrogarsi anche sul rapporto tra quantità e qualità, ossia sulla proporzione quantità testuale e qualità letteraria dell'autore. A ben vedere, i nomi degli autori che nel primo volume sono presenti con più di dieci componimenti, sono tra i più illustri del panorama letterario cinquecentesco e, ancora oggi, attornati da una fama letteraria non indifferente. L'antologia, infatti, come spiega Amedeo Quondam nel suo saggio *Petrarchismo mediato*, «si presenta con una specifica e individua organizzazione, che è segno e veicolo d'un processo ideologico: l'attribuzione in esclusiva del compito di scandire i gradi del valore (che resta l'obiettivo essenziale, di fondo, dell'operazione) con proporzioni di quantità»⁷⁹. Ciò determina quindi la creazione di una scala di giudizio, spesso dettata da logiche distanti da quelle di mercato. Per esempio, la scelta di stampare molti testi per un autore derivava, spesso, da ragioni legate a rapporti di amicizia. Così Tomasi specifica in *Studi sulla lirica rinascimentale*

⁷⁹ A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, op. cit., p. 11.

Come si è già più volte osservato, assai forte è l'incidenza della personalità del curatore sulle scelte operate nell'antologia, scelte che non saranno quindi solo da imputare a severi e rigorosi giudizi di qualità letteraria, ma anche a criteri umanissimi, come l'amicizia, lo scambio di favori, oppure l'insorgere di rivalità personali⁸⁰.

Nel caso di Atanagi, non stupiscono quindi i numerosi componimenti di Claudio Tolomei, già ricordato come amico fidato del curatore cagliese, o Annibal Caro, illustre poeta romano. È evidente, però, che accanto a nomi ben conosciuti, oggi come allora, si leggano anche nomi di poeti minori, per lo più sconosciuti. Eppure, nonostante sembri che Atanagi abbia riunito e accostato gli autori senza alcun tipo di criterio, si potrà notare invece che un'intenzione di base persiste, soprattutto quando si evidenziano elementi comunitari tra i nomi presenti.

Così Silvia Bigi nel suo intervento *Le Rime di diversi*

Rispetto alle raccolte anteriori, non si rinviene uno schema analogo di ordinamento dei testi: si nota la compresenza di autori molto diversi, senza che emerga esteriormente un criterio direttivo che motivi il loro accostamento. [...] In realtà, un esame della biografia dell'Atanagi, che è stato presente in centri di produzione poetica assai importanti nella sua epoca (rispettivamente Roma, Urbino e Venezia: si tratta di un arco di tempo che va dal '30 al '60 circa), con un'intensa attività di organizzatore culturale, ci aiuta a rinvenire le linee secondo cui si è costruita la raccolta⁸¹.

In nome quindi di un progetto poetico ben delineato da parte di Atanagi, tre risultano i grandi insiemi che racchiudono gli autori nella sua raccolta, come tre infatti sono gli ambienti culturali che ospitarono, nel Cinquecento, l'attività del letterato cagliese: Roma, Urbino e Venezia⁸². Pur non essendo stata presentata come città cardine nello sviluppo della carriera del letterato cagliese, Urbino e la corte roveresca furono anch'essi luoghi in cui l'editore poté partecipare a quell'esperienza letteraria tanto vivace del XVI secolo.

⁸⁰ F. TOMASI, *Studi*, op. cit., p. 34.

⁸¹ S. BIGI, *Le Rime di diversi*, op. cit., p. 240.

⁸² Si veda il paragrafo *Per alcuni cenni biografici*.

Ed è così, quindi, che si possono delineare le direttive dell'operato di Dionigi Atanagi. Gli autori presenti all'interno della silloge sono infatti appartenenti alle sfere culturali di queste tre città, che furono i centri più importanti di influenza culturale nel XVI secolo. Si possono infatti leggere nomi di poeti legati all'ambiente farnesiano romano, a quello roveresco tra Pesaro e Urbino e a quello veneziano. Ed è quindi prevedibile considerare che le scelte di Atanagi nel selezionare gli autori da inserire nella sua raccolta siano state influenzate dalle reti di amicizie e conoscenze createsi durante le sue permanenze nelle città in questione.

Per Atanagi, Roma rimase per tutta la vita un luogo centrale, soprattutto per il periodo farnesiano che visse intensamente, ricordato nelle sue poesie con delicata nostalgia. Procaccioli, nel contributo già citato *Dionigi Atanagi e le raccolte di lettere e rime* afferma che

C'è una linea che attraversa la proposta editoriale di Dionigi Atanagi, che la segna a fondo, si fa strategia e la distingue da quella di tutti gli altri poligrafi, ed è la sua fedeltà alla memoria romana. Alla Roma prima medicea e poi farnesiana, della quale aveva auspicato la continuazione nel pontificato di Marcello II⁸³.

Nella Roma medicea figuravano personaggi come Bembo e Aretino, e in quella farnesiana Annibal Caro e Claudio Tolomei. La silloge del 1565 di Atanagi si può considerare realmente un manifesto per Roma, una Roma però del passato, verso la quale il letterato cagliese ha sempre avuto un profondo riguardo. La famosa "età dell'oro" non ha mai abbandonato il cuore di Dionigi Atanagi ed essa viene coraggiosamente elogiata attraverso questo primo volume, dove gli autori romani sono i più numerosi. Sicuramente ricordiamo, oltre ad Annibal Caro e Claudio Tolomei già citati, Francesco Maria Molza, Tommaso Spiga, Giacomo Cenci, Giulio Poggio, Giacomo Marmitta, Trifone Benci e ovviamente anche Dionigi Atanagi. Sono questi gli autori che si riunirono dapprima attorno a Claudio

⁸³ P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi*, op. cit., p. 316.

Tolomei, nel sodalizio che divenne poi Accademia della Virtù, e che poi entrarono nell' Accademia dello Sdegno, fondata da Girolamo Ruscelli con il patrocinio di Alessandro Farnese⁸⁴.

Per quanto concerne gli autori che presenziarono alla corte roveresca possiamo ricordare Pietro Barignano, presente all'interno della silloge con 66 componimenti e Pietro Dainero. Grazie al periodo vissuto presso i Della Rovere, Atanagi è potuto entrare in contatto con grandi nomi della cultura del tempo, come Bernardo Tasso e Girolamo Muzio⁸⁵.

Alla luce di quanto esposto, si conferma, nel primo volume, una presenza prevalente e massiccia di autori romani e farnesiani e autori rovereschi, nonostante si legga anche qualche nome di poeta veneziano, come ad esempio Domenico Venier.

L'ordine di apparizione dei poeti, nel primo volume, segue l'ordine alfabetico. La scelta di Atanagi di utilizzare questo metodo di organizzazione delle rime proviene dall'esempio di Girolamo Ruscelli, che decise di utilizzare la scansione alfabetica per le sue rime, per evitare spiacevoli ripercussioni nei suoi confronti e, in un certo senso, per rendere omaggio ad ogni autore in egual modo. In realtà la scansione alfabetica viene rispettata fino ad un certo punto, perché la silloge si conclude con i componimenti dello stesso Dionigi Atanagi, che volontariamente sono stati isolati rispetto agli altri. Questo dimostra ovviamente quanto la scelta dell'organizzazione della raccolta rimane comunque nelle mani del curatore, che adotta delle strutture che comunque risentono di un impianto soggettivo.

La raccolta, quindi, si apre con i componimenti di Annibal Caro e si conclude con quelli di Dionigi Atanagi. Pur ribadendo l'ordinamento alfabetico di presentazione dei poeti della silloge, il principio e la fine di un'antologia assumono un ruolo fondamentale, perché nascondono in sé un valore strutturale che l'autore ha voluto

⁸⁴ A questo proposito, di veda il paragrafo *Le accademie italiane cinquecentesche*.

⁸⁵ Il rimando è al paragrafo *Per alcuni cenni biografici*.

dare loro, poiché sono «i due punti più appariscenti di un libro inteso come struttura, nel quale alla posizione di un autore nella successione corrisponde un implicito giudizio di carattere storico letterario»⁸⁶. Se quindi non stupisce la presenza di un abile poeta come Annibal Caro in apertura (che deve il primo posto, ricordiamolo, alle iniziali del suo nome), è interessante invece notare come il primo componimento del poeta romano sia esattamente dedicato a una donna, o meglio, all'Amore. Non un sonetto d'encomio, non una lirica d'occasione, ma un sonetto dedicato ad una donna apre la silloge. Questa scelta non fu probabilmente casuale: Atanagi, in questo modo, decise di creare un collegamento tra la sua raccolta e il libro di rime per eccellenza, il *Canzoniere* petrarchesco, che si apre con «l'Amore, com'è noto, che entra di sbieco, riferito ad altri che al soggetto»⁸⁷, nell'ottica di continuità tra la poesia contemporanea e l'*auctoritas* trecentesca. Il primo sonetto evidenzia quindi la continuità della tradizione. Non stupisce che nella Tavola finale, in relazione a questo sonetto, Atanagi citi proprio Petrarca come esempio dal quale Caro trasse ispirazione, poiché, a livello strutturale, collegò tre componimenti insieme attraverso l'utilizzo delle stesse rime, esattamente come il poeta trecentesco fece con le tre canzoni dedicate agli occhi⁸⁸.

In fine di volume invece, troviamo i componimenti di Dionigi Atanagi. Come già anticipato, la scelta di inserire le proprie rime a conclusione del volume non può che essere assolutamente voluta e consapevole. Egli stesso era convinto del valore letterario, oltre che estetico, dei suoi componimenti, motivo per cui li ha inseriti proprio in chiusura della raccolta, a sottolineare l'importanza del suo ruolo non solo di curatore, ma anche di autore di liriche.

⁸⁶ F. TOMASI, *Studi*, op. cit., p. 31.

⁸⁷ G. GORNI, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro dal copista al tipografo*, op. cit., p. 35.

⁸⁸ «Nondimeno alcuni eccellenti uomini, o per isperienza d'ingegno o per poetica leggiadria, talvolta ne hanno legati insieme tre, sì come fece il Petrarca in quelli, che per ciò sono chiamati i tre fratelli, a similitudine de le tre canzoni degli occhi, che egli stesso chiamò sorelle [...]. Et sì come hanno fatto molti de nostri tempi, ora tessendoli tutti e tre de le medesime rime, come in questi si vede aver fatto il Caro [...]». D. ATANAGI, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, 1565, Venezia (p. 502, secondo Lyra). Atanagi si riferisce ai componimenti XLI, XLII, XLIII del *Canzoniere*.

Per quanto riguarda invece le forme metriche adottate, come suole la tradizione, la forma metrica per eccellenza dei canzonieri è il sonetto. E infatti, sempre riprendendo i dati ricavati dagli studi statistici di Lyra, circa l'84% dei componimenti del primo volume delle *Rime di diversi* di Atanagi sono sonetti, con il conseguente rimando agli schemi già consolidati da Petrarca. Seguono poi altre forme metriche come le ballate e le canzoni, altri componimenti molto tipici all'interno di un'antologia, e, successivamente, madrigali, forma metrica che si sviluppa proprio nel Cinquecento, le ottave e le sestine, i distici elegiaci e le odi, di chiara matrice classica⁸⁹, capitoli in terza rima, sestina doppia e canzonetta.

Se si sfoglia con attenzione l'intera silloge, si notano alcune rime di risposta che intervallano le sezioni unitarie dei componimenti dei poeti: sono liriche che si inseriscono all'interno della categoria delle rime di corrispondenza.

Le rime di corrispondenza sono molto diffuse nelle antologie del Cinquecento e sono la dimostrazione concreta dell'idea di pluralità di voci che le animano, poiché è come se creassero un dialogo tra i poeti e i componimenti stessi.

Così Tomasi su *Studi sulla lirica rinascimentale* sul tema

La corrispondenza poetica era consuetudine ovviamente già acquisita nella tradizione lirica italiana, forse nuova o almeno più avvertita è l'attenzione che le viene rivolta nei decenni centrali del Cinquecento. Per sua natura, infatti, il componimento lirico di scambio è costitutivamente orientato al dialogo, alla comunicazione tra sodali, al polo opposto del testo pensato e scritto per essere inserito in un personale ed organico canzoniere.

⁸⁹ In questo passaggio, come anche nella sezione relativa ai criteri di trascrizione, è stato presentato il carattere classicheggiante della scrittura di Dionigi Atanagi. Pur parlandone in seguito, basti qui sapere soltanto che Atanagi fece parte, a Roma, dell'Accademia della Poesia Nuova (cfr. paragrafo *Le accademie italiane cinquecentesche*) creatasi attorno a Claudio Tolomei, fautore di una "nuova invenzione poetica" secondo la quale si componevano testi in lingua toscana, ma organizzati metricamente in versi e strofe propri della poesia classica antica.

E ancora

Che il libro di poesia per una fase e secondo criteri destinati a non assicurare la piena coerenza di tutto un volume si possa reggere in virtù dei rapporti che i testi di diversi autori stabiliscono tra loro piuttosto che per una progressione narrativa che scandisce i diversi momenti di una singola esperienza è davvero una cifra forte della lirica petrarchista che leggiamo nelle antologie cinquecentesche⁹⁰.

La decisione di inserire rime di corrispondenza all'interno di un'antologia risiede nel voler creare una sorta di dialogo comunicativo tra i poeti e stabilire una serie di echi e richiami tra i componimenti. Molto spesso, infatti, le rime di corrispondenza vengono impiegate per esaltare un medesimo avvenimento o la stessa persona, attraverso un tripudio di più voci che acquisiscono un senso proprio grazie alle relazioni intertestuali.⁹¹ A ben vedere, nel primo volume delle rime atanagiane, i componimenti di corrispondenza non rispondono alla logica della celebrazione di un singolo evento, ma sono per lo più risposte isolate, per le quali non si rinviene uno schema strutturato.

La segnalazione dei testi di corrispondenza all'interno delle raccolte è uno degli elementi di novità di molti prodotti successivi alle prime sillogi pubblicate da Giolito [...], dove sempre più spesso ai testi di corrispondenza si riservano sezioni specifiche o comunque ci si preoccupa di esplicitare, tramite didascalie o nelle tavole, i destinatari dei componimenti, dei quali vengono incluse quasi regolarmente le risposte⁹².

⁹⁰ F. TOMASI, *Studi*, op. cit., pp. 56-58.

⁹¹ Si specifica come questo “nuovo genere”, ossia la lirica di corrispondenza sviluppatosi nel Cinquecento, sia esempio di quei cambiamenti su cui tanto si è insistito all'inizio a riguardo della composizione del libro di rime, dove si richiedevano nuove soluzioni rispetto all'uso del modello petrarchesco. Si riportano le parole di Tomasi: le rime di corrispondenza «sottolineano la novità rispetto a Petrarca: una zona della lirica contemporanea, quindi, che richiedeva deroghe e nuove regole rispetto agli usi del modello». E ancora «l'idea di un libro di rime come di un dettagliato resoconto di un itinerario intimo perde forza anche in virtù dell'alto numero di testi d'occasione, che hanno un senso soprattutto per le relazioni che stabiliscono con quelli di altri sodali. Forse anche per questo motivo alcuni non allestirono [...] un proprio libro di rime, quasi che la forma dell'antologia fosse stata quella ideale per la loro produzione». F. TOMASI, *ibidem*, p. 57.

⁹² P. ZAJA, *Intorno alle antologie*, op. cit., p. 126.

Nel primo volume sono molte le rime di corrispondenza inserite da Atanagi, il quale decise anche di riportare le medesime risposte in nome di quel dialogo corale tanto ricercato nelle sillogi.

In conclusione, è necessario proporre una riflessione sulle caratteristiche generali dei componimenti che Dionigi Atanagi ha deciso di raccogliere nella sua opera. Come già presentato, i lavori del letterato cagliese si pongono alla fine di una stagione letteraria caratterizzata dalla pubblicazione di diverse antologie. Atanagi, quindi, sentiva l'onere di completare il ciclo con un obiettivo ben preciso, ossia quello di testimoniare le fasi più importanti della vita letteraria cinquecentesca. Era perciò importante ricercare "l'inedito", e quindi testi che, per qualche aspetto, risultassero nuovi al lettore. Così spiega Silvia Bigi nel contributo su Dionigi Atanagi

La percentuale di testi già a stampa nella raccolta è molto bassa, il 10 % circa; per alcuni autori, addirittura, come Bernardo Cappello, Erasmo di Valvasone, Pietro di Barignano, abbiamo un alto numero di componimenti in testimonianza unica. [...] O i testi già editi sono ripresentati ora in diversa redazione⁹³.

Molti, infatti, sono i componimenti editi per la prima volta e, per molti autori, la silloge di Atanagi fu l'ultima possibilità di pubblicazione.

Questa scelta di Atanagi aveva uno scopo prettamente commerciale, e ciò giustifica quello detto in precedenza, ossia la presenza di autori meno noti accanto ad autori già consolidati nella sfera letteraria dell'epoca. Caso esemplare sono i sonetti di Torquato Tasso, che riprenderemo in seguito: egli infatti, in questa raccolta, si presenta come autore esordiente e questa pubblicazione, assieme ai sonetti eterei, prefigureranno il suo successo.

⁹³ S. BIGI, *Le Rime di diversi*, op. cit., p. 239.

3.2 La Tavola del primo libro

L'elemento fortemente caratterizzante dell'opera di Dionigi Atanagi è la presenza, in fine dei due volumi, di una Tavola. Lo scopo principale di questa sezione è quello di fornire al lettore una specie di commento, utile per una corretta interpretazione delle liriche.

La presenza di forme esegetiche, all'interno dei libri di rime, è un fenomeno che si sviluppa intorno alla metà del XVI secolo, esplodendo poi nella seconda metà. Sinonimo di una sicura consapevolezza letteraria, la scelta di inserire un commento all'interno della propria opera dimostrava la grande capacità di prendere posizione, da parte dell'autore, in una stagione culturale ancora in movimento e in evoluzione. Così Tomasi in *Studi sulla lirica rinascimentale*

Il commento, in tutte le sue manifestazioni paratestuali [...], è il luogo nel quale si dimostrano al lettore, sul piano concreto degli esiti poetici, le ragioni ideali delle scelte linguistiche, stilistiche e retoriche. Il ricorso al commento alla lirica coeva è quindi spesso motivato dal bisogno avvertito con particolare urgenza di legittimare [...] la dignità letteraria dell'opera commentata anche se [...] altre istanze concorrono a condizionare alcune iniziative editoriali, come, ad esempio, una necessità particolarmente sentita di autopromozione e un mercato editoriale che ormai richiede libri sempre più ricchi di materiali accessori⁹⁴.

Paolo Zaja, in *Intorno alle antologie*, presenta i diversi risvolti dei materiali paratestuali dei libri di rime, prendendo a riferimento proprio l'opera di Dionigi Atanagi

Che i curatori abbiano voluto arricchire il prodotto offerto al pubblico con materiali di supporto al lettore rientra ovviamente nel campo delle più volte ricordate ragioni di mercato; ma l'operazione, in questo caso, sembra rispondere ad esigenze diverse [...]. Sono molti gli spunti di interesse che emergono dalla lettura di queste annotazioni, che

⁹⁴ F. TOMASI, *Studi*, op. cit., p. 6.

pur non avendo carattere sistematico illustrano efficacemente alcune peculiari dinamiche interne del petrarchismo cinquecentesco⁹⁵.

I motivi che spinsero, curatori come Dionigi Atanagi, ad inserire forme esegetiche nelle proprie raccolte possono essere molteplici, dettati spesso da logiche di mercato o da intenti autopromozionali. Ma non si esclude che ci fosse anche una sentita esigenza di dichiarare pubblicamente la propria idea di poetica che, attraverso la forma del commento, era in grado di dimostrare le valide capacità stilistiche e poetiche dell'allestitore stesso.

È Dionigi Atanagi, in apertura della sezione *Tavola del primo libro de le rime di diversi, raccolte et scelte da M. Dionigi Atanagi*, a presentare la funzione della stessa

Ne la quale, oltre a nomi de gli autori e i primi versi di ciascuna rima, in molti luoghi si pongono i nomi, et talora anche le qualità dei personaggi, a cui sono indirizzate, o per cui son fatte, insieme con le occasioni del farle; et talvolta ancora si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua Toscana et a l'arte del poetare (p. 501⁹⁶).

Riprendendo le parole di Paolo Zaja, si è per lo più convinti che i testi raccolti da Dionigi Atanagi per la composizione della sua silloge abbiano un carattere prevalentemente occasionale.

I “nomi” e le “qualità dei personaggi” cui le liriche si riferiscono, insieme alle “occasioni del farle”, divengono pertanto elementi essenziali per un'adeguata comprensione dei testi e a tale scopo sono proposti dal curatore⁹⁷.

⁹⁵ P. ZAJA, op. cit., p. 126.

⁹⁶ I rimandi al commento di Dionigi Atanagi verranno, da qui in avanti, segnalati attraverso il numero di pagina che si ricava dalla digitalizzazione del testo da parte di Lyra.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 127

Si potrebbe affermare che la Tavola abbia un ruolo molto simile a quello che oggi hanno gli indici dei libri: vengono riportati, infatti, gli incipit di ogni lirica e il relativo numero di carta di riferimento. Inframezzate agli incipit troviamo le annotazioni di Atanagi. Esse possono riferirsi a notizie biografiche sui destinatari dei componimenti, i quali possono essere figure nobili e illustri del tempo o autori dell'epoca, anche antologizzati nella silloge. Alcune annotazioni hanno invece carattere prettamente didascalico: si leggono descrizioni di tipo metrico-stilistico che hanno lo scopo di insegnare a fare poesia.

I commenti di Atanagi però sembrano non seguire una logica coerente. Infatti, non tutti i componimenti sono stati commentati (si può pensare quindi solamente quelli rilevanti) e talvolta le annotazioni si riferiscono ad argomenti che esulano dai principali, come ad esempio spiegazioni di alcuni avvenimenti storici che hanno visto come protagonisti i destinatari delle liriche. Inoltre, gli incipit dei componimenti non sono stati inseriti nella Tavola seguendo l'ordine di apparizione nella silloge, ma prediligendo, ancora una volta, l'ordine alfabetico. Ciò è sinonimo sicuramente di una scarsa congruenza con quanto presentato nella raccolta, ma dimostra, allo stesso tempo, una certa logica strutturale che il curatore ha voluto dare alla sua opera.

Per cercare di dare una composizione logica e strutturale alla Tavola, a fronte delle numerose annotazioni scritte da Atanagi, si è deciso di presentarle attraverso dei raggruppamenti per macrocategorie, necessarie per delineare il quadro entro il quale il curatore intese il suo progetto editoriale.

3.2.1 Annotazioni relative a componimenti encomiastici e d'occasione

Sono assai frequenti le annotazioni di Dionigi Atanagi, nella tavola del primo libro, in relazione alle liriche d'encomio. Poiché, come abbiamo detto, la maggior parte dei destinatari dei componimenti erano personaggi di un certo spessore sociale, Atanagi spesso si dilunga in una *captatio benevolentiae* che ha

come scopo principale quello di rappresentarli come figure dalle grandi qualità umane.

Tra i componimenti di Annibal Caro, si ritrova il commento di Atanagi alla lirica *Ne l'apparir del giorno*, dove il curatore commenta

Celebra la gloria de la illustrissima casa Farnese con questa leggiadrissima, et tutta nuova d'invenzione e di forma sua canzone, la quale essendo stata ne le seconde sue stampe, non so per quale errore, attribuita al Molza, ci è paruto di restituirla al suo primo e vero autore (p. 504).

Gli esponenti della famiglia Farnese sono i principali destinatari di molti dei componimenti del primo volume, assieme alla famiglia dei Medici e dei Della Rovere. Ciò non stupisce, considerando l'affluenza degli autori romani nella silloge che ruotarono attorno alla sfera di influenza farnesiana. E non dimentichiamoci del profondo legame che Atanagi creò con alcuni esponenti di casa Farnese. Le liriche dedicate ai Farnese sono, molto spesso, relative ad occasioni celebrative che coinvolsero i rami della famiglia, come ad esempio le nozze di Vittoria Farnese oppure la morte di Orazio Farnese.

Degna di nota in questo passaggio, è la specifica di una sistemazione a livello di attribuzione del componimento da parte di Atanagi. Egli, infatti, restituisce il testo ad Annibal Caro, poiché, per errore, era stato attribuito a Francesco Molza. Risulta questo passo essere di estrema importanza perché ribadisce, ancora una volta, l'importanza della figura del curatore nell'allestimento di una raccolta poetica: le funzioni del suo ruolo non si limitano alla selezione dei testi che gli sono giunti, ma anche alla loro sistemazione editoriale, in questo caso esprimendola attraverso la corretta paternità del componimento.

Si trovano non di rado, nella silloge, specifiche di Atanagi su errate attribuzioni dei componimenti che, prontamente, il letterato cagliese risolve con precisione. Attorno a questa scelta si può intravedere la volontà del curatore di proporre una

sistemazione della poesia contemporanea fino ad allora pubblicata, rispettando l'impianto storiografico della sua raccolta, di cui parleremo in seguito.

Spesso, invece, i commenti di Atanagi sono lodevoli nei confronti dei poeti o dei letterati del tempo, molti dei quali presenti all'interno della silloge. Seguendo infatti gli intrecci della lirica di corrispondenza, molte sono le liriche che si inseriscono in questa tipologia di gioco collettivo. E Atanagi non perde l'occasione per elogiare i poeti destinatari dei componimenti: il lettore, infatti, incappa in lunghe digressioni biografiche, caratterizzate sempre da un intento positivo di celebrazione ed encomiastico, probabilmente in nome di una logica commerciale autopromozionale che persiste nel rivelare il valore letterario della silloge.

Un esempio di quanto detto lo si legge nell'annotazione di Atanagi sempre in relazione ad un componimento di Annibal Caro: è il commento al sonetto *Tarpato, et roco augel non canto e volo*. Come ci spiega il curatore, questo è un sonetto di corrispondenza in risposta ad un componimento di Giacomo Cenci. Di lui così scrive

Risp. a M. Giacomo Cenci, gentiluomo romano, d'acuto et elevato ingegno, dotto, eloquente et molto felice ne la poesia Toscana e Latina, cortese e liberale verso gli amici suoi, e per queste e per altre chiare virtù, de le quali vivendo risplendette, ora ch'è morto, di vive eternamente fama (p. 505).

Generalmente, i commenti encomiastici di Dionigi Atanagi, in relazione ai destinatari dei componimenti, sono per lo più simili; talvolta si possono osservare anche notizie biografiche, utili, per il lettore, ad inquadrare il personaggio.

In questo caso, il curatore non nasconde il profondo rispetto per Giacomo Cenci. Come già specificato, la maggior parte degli autori nella silloge furono colleghi, se non amici di Dionigi Atanagi, verso i quali (soprattutto per alcuni) egli ebbe sempre una stimata riconoscenza, proprio perché, durante la sua vita costernata da difficoltà economiche e fisiche, cercò il loro sostegno e aiuto, che prontamente gli fu dato.

Come suole la lirica di tradizione encomiastica, non mancano all'interno della silloge liriche *in mortem*, ossia epitaffi memorialistici. Si può tranquillamente constatare che nel primo volume delle *Rime* componimenti di questo genere se ne leggono di svariate sorti. Degno di nota è quello tratto dal primo componimento di Antonio Francesco Rinieri, ossia quello in morte di Claudio Tolomei. Come sappiamo, Dionigi Atanagi aveva instaurato un rapporto molto stretto con Tolomei, che fu il suo primo grande interlocutore letterario, nonché amico, tanto che si sostiene che dopo la morte di Tolomei, Atanagi, scosso dalla perdita, lasciò la capitale. Queste le parole per rendergli omaggio

In morte di Monsignor Claudio Tolomei, vescovo di Corsola, filosofo, poeta, oratore, e giuriconsulto eccellentissimo, e sopra tutto di cattolica vita e di amabilissimi costumi (p. 507).

Ciò che si constata leggendo le annotazioni di Dionigi Atanagi tra gli incipit dei componimenti è che, in alcuni luoghi, si riesce a intravedere la parte più personale della sua figura. Come nelle parole che descrivono Claudio Tolomei, che elogiano e apprezzano la vita da lui condotta nel nome dei principi morali del tempo. E a questo proposito, un commento molto interessante è quello in riferimento ad una lirica di Benedetto Guidi. Egli, infatti, scrisse un sonetto contro le prostitute veneziane. Atanagi, ovviamente, nel commento, non si trattiene nell'aggravare l'accusa di condanna di quell'attività, sostenendo che quelle *specie di donne* corrompano la castità. Qui si può intravedere una delle caratteristiche più peculiari della Tavola: il lettore ha modo di entrare in contatto con la parte più personale di Dionigi Atanagi, proprio perché egli non si risparmia nel dare giudizi ed esporre i propri pensieri che concernono anche temi fuori dal contesto celebrativo e linguistico-letterario, come in questo caso, dove un giudizio sulle prostitute dimostra la forte moralità del letterato cagliese. Che non poteva essere altrimenti nella elitaria società di cui faceva parte in quanto operatore culturale.

Tra i componimenti d'occasione, si possono annoverare quelle liriche che descrivono eventi storici. Ad esempio, nel commento al sonetto di Giacomo Marmitta, *Quegli aurei gigli, che'l celeste ameno*, Atanagi specifica che in esso si parla della lega dell'anno 1548, non conclusa, tra papa Paolo II e Arrigo II re di Francia.

È, invece, di notevole interesse, un commento di Dionigi Atanagi in riferimento al sonetto *Al celeste occhio, a l'alma unica stella*, che recita così

Una persona, che non si nomina, avendo dimostrato la iniquità de l'animo suo contra l'Atanagio col ferro; non contento di tanto, volle dimostrarla anche con la penna, dando fuori certi suoi scritti pieni di calunnie, di falsità e di bugie. A le quali l'Atanagio non s'è curato di rispondere, per non sodisfarla de l'onore ambito da la sua risposta. Sapendo da l'altra parte che il tutto è notissimo al mondo. Di questo conscio il Dottor Novello scrisse a l'Atanagi il presente sonetto (p. 537).

Atanagi spiega al lettore, in questo passo, di essere stato vittima di calunnie. Pur non nominando il reo di questa avversione, non si risparmia nel menzionare l'accaduto, specificando di essere stato attaccato non soltanto fisicamente, ma anche attraverso la pubblicazione di alcuni scritti. Lodovico Novello, però, prese le difese di Atanagi scrivendo il citato sonetto, quasi sostituendosi, nella vendicativa risposta, al curatore stesso.

Ciò dimostra quello che spesso è stato ribadito all'interno di questo lavoro: nella selezione dei testi e degli autori da inserire nella silloge, Atanagi scelse anche in base a legami di amicizia e conoscenze professionali, circondandosi di poeti che conobbe durante i suoi spostamenti tra il centro e il nord Italia. Oltre al fatto che, essendo lui il curatore dell'opera, molti sono i sonetti che lo celebrano o elogiano, in nome di quella garanzia di pubblicazione su cui tanti, all'epoca, speravano, in un contesto editoriale già molto vivace.

3.2.2 Annotazioni relative ad aspetti metrico-stilistici

Una sezione a parte meritano i commenti di Dionigi Atanagi relativi alla *lingua toscana e a l'arte del poetare*, come anticipato nel titolo del volume. Va da sè specificare che Atanagi ha sempre avuto interessi in campo linguistico, che si svilupparono durante il lavoro comune con Claudio Tolomei per la pubblicazione dell'opera *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, di cui è stato detto precedentemente. Numerosi, infatti, sono le annotazioni relative all'ambito stilistico nella Tavola, «finalizzate a segnalare al lettore casi emblematici di soluzioni metrico-stilistiche non comuni o ingegnose»⁹⁸.

Celebre è la descrizione della forma poetica del sonetto da parte di Atanagi che si trova nella parte iniziale della Tavola, in riferimento alle prime liriche incipitarie della raccolta, già nominate, di Annibal Caro⁹⁹.

Hanno i giovani studiosi a sapere che i sonetti, tra le altre loro proprietà, hanno questa, che ciascuno ha il suo proprio argomento, con che si spatia o restringe entro i termini di 14 versi, de quali non esce né l'uno giammai con la costruzione o col sentimento passa ne l'altro: ma ognuno va da se solo, ad uso de gli epigrammi Latini et Greci. Nondimeno alcuni eccellenti uomini, o per isperienza d'ingegno o per poetica leggiadria, talvolta ne hanno legati insieme tre, sì come fece il Petrarca in quelli, che per ciò sono chiamati i tre fratelli, a similitudine de le tre canzoni de gli occhi, ch'egli stesso chiamò sorelle (p. 501).

L'impianto, voluto da Atanagi, in relazione alle spiegazioni metrico-stilistiche delle liriche, è quello didascalico. Il curatore si rivolge direttamente ai giovani studiosi, ponendosi come un maestro di scrittura poetica, descrivendo le caratteristiche del sonetto e le tecniche adottate da altri autori per superare la forma metrica per eccellenza, unendo fra loro più pezzi ricorrendo all'utilizzo delle stesse rime. L'analogia con gli epigrammi greci e latini è segno di quel forte legame con

⁹⁸ P. ZAJA, *Intorno alle antologie*, op. cit., p. 128.

⁹⁹ Sono già stati menzionati i tre sonetti di Annibal Caro, in onore di Vittoria Colonna, in cui imita la struttura sintattica dei tre componimenti fratelli petrarcheschi: *Donna, qual mi fess'io, qual mi sentissi; In voi mi trasformai, di voi mi vissi; Miracoli d'Amor: in due mi scissi*.

la classicità, che Atanagi ritenne sempre come *auctoritas* imprescindibile per la produzione in volgare¹⁰⁰. La citazione petrarchesca risulta, a questo modo, di fondamentale importanza: si presenta qui un Petrarca più “ingegnoso”, che ha deciso di sfiorare dai limiti canonici dei quattordici versi per collegare i sonetti tra di loro sulla base dell’identità delle rime.

Ancora Zaja

La segnalazione della fonte petrarchesca, lungi dal diminuire la portata innovativa della soluzione tecnica adottata, sembra anzi costituire un interessante indizio della prospettiva di lettura del modello da parte di fruitori particolarmente sensibili ai ‘luoghi’ più artificiosi del *Canzoniere*¹⁰¹.

Questo passaggio permette di collegarci con ciò che è stato esposto nell’introduzione, ossia che nel Cinquecento, sebbene il modello petrarchesco persistesse con tutta la sua forza, ci fu una spinta reazionaria che portò all’allontanamento dalla proposta di Bembo, basata su una imitazione rigida del poeta trecentesco, per accogliere forme poetiche più costruite e innovative.

Il nome di Petrarca viene menzionato spesso nella Tavola: ciò presuppone un alto grado di ripresa e imitazione da parte degli autori. Emblematica è l’annotazione di Atanagi in riferimento a un trittico di sonetti¹⁰² di Domenico Venier

Questi tre precedenti sonetti sono ad imitatione de tre fratelli del Petrarca, quanto all’ordine de le rime, ma quanto a la materia et stretto incatenamento s’è detto di quelli,

¹⁰⁰ Oltre a Petrarca, altri modelli vengono presi come riferimento dai poeti, soprattutto modelli classici. Grazie alle spiegazioni di Dionigi Atanagi, infatti, possiamo constatare quanto la lirica cinquecentesca fosse ancora legata ai precetti della letteratura classica, riprendendoli da poeti quali Orazio, Ovidio e Virgilio.

¹⁰¹ P. ZAJA, op. cit., p. 130.

¹⁰² I tre sonetti in questione sono: *Fredda è Madonna sì, che'l ghiaccio stesso; E s'egli è ver, ch'Amor similmente; Così là dove in saettar sì spesso.*

intendasi anche detto di questi, così intorno a la proprietà de sonetti, come intorno a le meraviglie, non più d'amore, che de l'ingegno de l'autore, di che son pieni (p. 516).

Se analizziamo attentamente il commento relativo ai sonetti di Caro e a quelli di Venier, ci accorgeremmo che i due poeti hanno imitato alla stessa maniera quella struttura così innovativa che Petrarca costruì per il suo libro di rime. Non è casuale, infatti, la scelta di Atanagi di aver inserito sonetti simili tra loro per struttura e per imitazione petrarchesca: lo scopo era quello di dimostrare come la soluzione proposta da Petrarca sia assolutamente concretizzabile dai poeti moderni (anche Dolce Gacciola, nella silloge, riprende lo stesso schema petrarchesco dei tre sonetti fratelli). Sembra che ad Atanagi preme rappresentare un Petrarca più ingegnoso a fronte dei continui dibattiti che hanno influenzato l'ambiente culturale cinquecentesco, tra un ricorso rigido all'imitazione petrarchesca e una svolta innovativa lirica. Dar prova che si può trovare un collegamento, un corrispettivo tra la poesia contemporanea e quella delle grandi *auctoritates* del passato resta un punto fermo della poetica atanagiana.

Molte sono le considerazioni di Atanagi che si possono leggere nella sua tavola in riferimento alla nuova poesia moderna. Iniziato a questo campo da Claudio Tolomei, Atanagi non si risparmia nel presentare al lettore continue sperimentazioni in campo lirico attuate dagli autori.

In un componimento di Benedetto Guidi, *Quivi sorge di gioia il proprio fonte*, il curatore parla della nuova moda dei moderni di collegare due sonetti

Loda Santa Maria del Monte: et come seguita la materia del precedente sonetto, così incatena l'uno con l'altro, accordando il primo verso di questo con l'ultimo di quello, che è uno dei nuovi modi che i moderni hanno trovato di legare insieme l'un sonetto con l'altro (p. 508).

Ancora una volta una dimostrazione delle nuove sperimentazioni dei poeti moderni che, partendo da forme metriche già consolidate ed ormai solidificatesi nella

tradizione lirica, si spingono verso la creazione di nuove strutture metriche, per dar voce a quella spinta riformatrice su cui tanto si è insistito.

Ma è in un altro componimento, *Non po la forza e la vertù del core*, del già citato Domenico Venier, che si intravede il pensiero atanagiano sulla lirica contemporanea

Questo è un sonetto doppio, fatto ad imitatione di tre sonetti simili di Dante da Maiano: ma con questa differentia et maggiore obligatione, che dove ogni verso ordinario di quelli inchiude in sé un verso straordinario di cinque sillabe, il quale s'accorda con la rima del verso ordinario precedente, fuorchè il primo, il terzo ed il quinto, dove o il detto verso di cinque sillabe non è o non rima; questo l'ha in tutti, et accorda la rima di quello, che è nel terzo verso, con quella del verso ordinario precedente come gli altri: et la rima di quello, che è nel I verso del primo quaternario, con la rima di quello che è nel quinto, cioè nel primo verso del secondo quaternario; et il medesimo fa, ma con diversa rima, di quello che è nel primo verso del primo ternario, con quello che è nel primo verso del secondo ternario. Cosa veramente non meno difficile et faticosa che maestrevole et artificiosa. In che riuscendo il signor Veniero sì felicemente, come si vede; mi pare che sia vero ciò, che un bello spirito in simile proposito disse di lui: cioè che egli ne componimenti ordinari vince gli altri, negli straordinari vince se stesso (p. 516).

L'apologia finale riflette la profonda riverenza che Dionigi Atanagi riserba nei confronti di Domenico Venier, collega e amico, spiegata anche dalla scelta di inserire molte liriche del veneziano nella silloge (soprattutto nel secondo volume) e le numerose chiose dedicate ai suoi componimenti nella Tavola. Seppur molto complessa a comprendersi, la spiegazione dell'artificio metrico che Venier ha costruito attorno ai suoi due componimenti è indice di una grande abilità metrico-stilistica per la quale il poeta veneziano era conosciuto e omaggiato. «Attraverso annotazioni di questo tenore», spiega Zaja, «si promuoveva un'idea di lirica parzialmente innovativa, che proprio per mezzo dell'antologia aveva modo di diffondersi e di imporsi all'attenzione dei lettori»¹⁰³.

¹⁰³ P. ZAJA, op. cit., p. 132.

Le competenze linguistiche di Atanagi non si esauriscono con le chiose prettamente dedicate alla sfera metrico-stilistica, ma toccano anche la parte lessicale della lingua. In un sonetto di Trissino, *Quel grande Ottavio, il cui bel nome avete*, Dionigi Atanagi si sofferma sulla spiegazione etimologica del vocabolo *conte*.

È da avvertire nel 2 quaternario, ove dice

Che in vireve tempo conte

Di corona regal le tempie arete,

che questo vocabolo conto, si come ha diverse derivazioni, così ancora ha diversi significati. Perciocché alcuna volta viene dal verbo contare, che significa annoverare et narrare, come fa appunto il verbo latino computare, onde è formato, et allora vale annoverato et narrare. Et perché annoverando et narrando le cose si fanno note; vale ancor noto et in tale significato l'usò il Petrarca [...]. Altra volta si deriva dal verbo comere, che significa ornare: et allora si prende per ornato, si come l'usa qui il Trissino, né ciò dee parer duro o nuovo, poiché il Petrarca usò anche il verbo (p. 527).

Anche in questo luogo, la figura di Petrarca viene utilizzata per legittimare una scelta del poeta, in questo caso lessicale. Se l'obiettivo di Atanagi è quello di promuovere la lirica contemporanea, con le sue innovazioni e la sua artificiosità, rimane d'obbligo rifarsi sempre al grande modello petrarchesco, utilizzato per autorizzare, in un certo senso, i nuovi poeti emergenti a costruire nuovi strumenti per far poesia. La capacità di Dionigi Atanagi sta nel fatto di trovare una spiegazione plausibile per tutto ciò che fuoriesce dai canoni già consolidati della poesia.

3.2.3 Annotazioni relative alle rime di Dionigi Atanagi

Meritano una sezione a parte i commenti che Atanagi inserisce in relazione ai suoi stessi componimenti. Essi risultano di fondamentale importanza perché hanno permesso, attraverso la loro lettura e interpretazione, la ricostruzione di alcuni momenti salienti della vita dell'autore stesso. Va da sé specificare che, in

realità, la maggior parte dei componimenti di Atanagi nella silloge sono liriche d'occasione o d'encomio, specie verso coloro i quali sono stati benevoli nei suoi confronti e lo hanno aiutato lungo tutta la sua esistenza, caratterizzata, come sappiamo, da dolori e inquietudini. Molti sono i poeti inseriti nella silloge che hanno dimostrato, nei confronti del letterato cagliese, un atteggiamento di riguardo e sostegno. E quale altro mezzo, se non la poesia, per omaggiarli ed elogiarli?

Un esempio è il commento al componimento *Aura sì dolce dal tuo dir mi viene* dedicato a Giacomo Marmitta

A M. Giacomo Marmitta, uno dei più rari et compiuti gentiluomini che abbia avuto la corte di Roma a nostri tempi, così in lettere et in dottrina massimamente di poesia, come in ogni virtù morale et cristiana, spetialmente di liberalità et di carità: onde fu sommamente amato [...] in particolare da l'Atanagio, il quale ricevette da lui infinite amorevolezze et cortesie ne suoi maggior bisogni (p. 551).

Molti invece sono i riferimenti relativi alla sua biografia che si leggono nelle chiose. In commento al sonetto *Hor che lunge ten vai cortese spirito*, Atanagi scrive

Era l'Atanagio l'anno 1557, di pochi mesi ritornato da Roma a la patria, per far prova con la virtù de l'aria natia di guarir d'alcune vecchie non lievi indispositioni, prese ne la servitù fatta ne la corte romana, là dove era stato 25 anni, quando chiamato da l'eccellentissima Duca d'Urbino ad istanza di M. Bernardo Tasso a rivedere il suo Amadigi, andò a Pesaro, ove desideroso con la diligentia et. Con la prestezza di soddisfare al Principe padrone et al gentiluomo amico, facendo più fatica che le sue deboli forze sostener non potevano, fu costretto da tre volte in su a giacere gravemente [...] (p. 557).

Atanagi si riferisce a quando decise di abbandonare la capitale per ritornare in patria, ma prima si fermò dal Duca d'Urbino poiché era stato richiesto per correggere l'opera *Amadigi* di Bernardo Tasso. A livello biografico, Atanagi rivela molte informazioni riguardo i suoi anni tra Roma e Urbino, specificando attentamente date e luoghi. Tra queste righe, ciò che trapela maggiormente sono gli anni di fatiche e dolori fisici che dovette sopportare, tanto che furono alcuni dei

motivi che lo spinsero ad abbandonare Roma, ormai non più illuminata dalle influenze della famiglia Farnese. Nel passo che segue Atanagi dedica un lungo commento, relativo al componimento *O di leggiadro sdegno anima accese*, alla Roma di papa Paolo III, nominando anche le accademie cui partecipò come membro.

I quindici anni del pontificato di Papa Paolo Terzo si posson dire tanti anni di secol d'oro: con ciò sia cosa che tutto quel tempo Roma godesse una pace veramente d'oro, piena di tranquillità et senza alcuno turbamento od affanno. Le virtù, le lettere et tutte le arti liberali fiorirono. Perciocché veggendosi a belli studi et al bene et virtuoso operare proposti altissimi premi da quel dottissimo et ottimo et liberalissimo Pontefice, il quale da ogni parte, traendogli fino de le spelunche, chiamava a sé i valenti uomini, per vestirgli di porpora et per porgli ne più alti gradi d'onore [...]. Levaronsi adunque in quel felicissimo tempo ne la città di Roma molte Accademie di diversi elettissimi et famosi ingegni, sì come furono quelle de la virtù, de la poesia nuova, de l studio d'architettura, de l'amicitia et più altre. Tra le quali non inferiore ad alcuna fu l'accademia de lo Sdegno, de la quale fu autore et fondatore l'unico signor Girolamo Ruscelli insieme co' nobilissimi spiriti Tommaso Spica et M. Giovan Battista Palatino. Essendo adunque gli accademici sdegnati ridotti insieme per eleggersi un protettore, l'Atanagio, il quale era membro di quel corpo, quantunque picciolo, gli confortò col presente sonetto a fare sì come poi fecero, elezione di Monsignor Alessandro Cardinal Farnese [...] (p. 560).

La lode alla Roma farnesiana è l'argomento principale di questo passo. La definizione di quel periodo come "secolo d'oro" sarà ripresa e riutilizzata molto all'interno dell'ambiente letterario italiano, poiché rappresenta al meglio il clima che si respirava nei contesti culturali romani di quel tempo protetti dalla famiglia. Ma Atanagi non si limita a questo: dedica uno spazio anche alla descrizione delle accademie che nacquero in quell'ambiente, citando soprattutto quelle con le quali intrattenne rapporti in quanto membro e presentandole come esito principale della politica culturale voluta da Paolo III, dedito alle arti e alle lettere.

Non solo Roma, ma anche Venezia viene omaggiata da Atanagi, come città nella quale riuscì a laurearsi come dotto editore e curatore. Nel sonetto *Alma città, del mar sposa et reina* viene così descritta

Venendo l'Atanagio a Venezia, come prima partito da Chioggia la scoperse, così ripieno di buona speranza la salutò et pregò ne la sentenza, che si legge in questo sonetto, testimonio espresso de l'affettione et divotione che egli porta impressa nel cuore verso questa illustrissima et felicissima città et repubblica (p. 550).

Come si evince dalle pagine iniziali della silloge, ossia quelle dedicate a Pietro Bonarello, Dionigi Atanagi appare sicuro nel voler pubblicare le sue liriche in coda al volume, dando loro, in questo modo, un valore di rilievo poiché isolate. Vale lo stesso per quanto riguarda la Tavola. Le chiose relative ai propri componimenti chiudono la raccolta e non stupisce osservare quanto il curatore si sia prodigato nel commentare le sue liriche, tanto che sono quelle con più annotazioni.

Si conclude così il primo volume delle *Rime di diversi* di Dionigi Atanagi.

3.3 Volume II

Il secondo volume recita come titolo *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo. Con una nuova tavola del medesimo, ne la quale, oltre a molte altre cose degne di notizia, talvolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua toscana, et a l'arte del poetare. Al serenissimo re Giovanni II eletto d'hungheria, con privilegio.*

Nonostante il titolo del secondo volume riprenda in toto quello del primo, non si può non constatare che in realtà, tra i due volumi, esistono delle sostanziali differenze.

Il secondo volume è dedicato al re Giovanni II d'Ungheria. Fu figlio del re Giovanni di Szapolyai ed è ricordato per aver governato nel periodo del “doppio regno”, poiché la parte occidentale del paese era governata da Ferdinando I degli Asburgo e quella orientale da lui stesso. Durante il suo governo, fu approvato l'Editto di Turda (1588), che fu il primo decreto sulla libertà religiosa nella storia dell'Europa moderna.

La lettera dedicatoria si apre con un lungo periodo in cui si elogiano le qualità del dedicatario, per poi proseguire con una sommaria presentazione biografica, toccando i momenti salienti del suo regno. Presentando le vicende che si sono susseguite nella vita del re, Atanagi descrive, con grande entusiasmo, le virtù, letterarie e musicali, e le qualità del suo dedicatario quali la magnanimità, la correttezza e l'eroicità. Come anticipato nel primo volume, anche in questo caso la scelta del curatore di dedicare la sua opera ad una figura importante del panorama europeo, ossia un re, fu dettata dalle già famose logiche di mercato che, attraverso l'autopromozione, potevano influenzare le vendite della raccolta.

Atanagi, quindi, decise di rendere grazia e devozione al re d'Ungheria con la dedica al secondo libro delle *Rime di diversi* che, pur non essendo all'altezza della dignità del suo destinatario, si legge, non è nemmeno «*del tutto indegno di comparire al [vostro] cospetto, poi che gli autori, e i soggetti d'esso così sono vari, et eletti, come sono varie, et elette le virtù di V. Maestà*». Ancora una volta il

curatore fa trasparire una certa sicurezza nel giudizio della sua opera, qui abbastanza ridotto, rispetto al primo volume, e celato dai convenevoli.

La lettera è datata Venezia, 28 aprile 1565, ventun giorno dopo la data della lettera del primo volume.

Un elemento aggiuntivo, che non ritroviamo nel primo volume, è la lettera ai lettori, che segue dubito dopo. Secondo Claudia di Filippo Bareggi, nel suo volume *Il mestiere di scrivere*, la lettera ai lettori, che si afferma verso la metà del secolo, non elimina quella dedicatoria, ma si somma ad essa, come in questo caso, con il fine di «spiegare le motivazioni e l'utilità del testo che [i lettori] si accingevano a leggere»¹⁰⁴.

La lettera ha uno scopo fondamentale: giustificare il criterio di ordinamento degli autori dei due volumi. Pur essendo stata inserita solamente nel secondo volume, la lettera esplicita il bisogno del curatore di giustificare ai lettori le scelte che lo portarono a cambiare il criterio di ordinamento dei poeti nel secondo volume. Se nel primo si decise di prediligere un ordine alfabetico, nel secondo si utilizzò un criterio differente. È lo stesso Atanagi a motivare la scelta

Perché si toglievano insieme le occasioni del poter compiacer molti gentiluomini, a quali s'era dato intentione d'aspettar le lor rime, le quali sarebbero rimase addietro, se non fossero venute in tempo da porle a luoghi loro: dove ponendole secondo che ci sono venute a le man, senza riguard, o pensiero d'onorare più questo che quello, abbiamo avuto comodità di servire ciascuno infino a l'ultimo foglio (p. 18).

L'ordine di comparsa degli autori nel secondo volume è dipeso solamente dalla tempestività nella consegna delle liriche da parte dei poeti o da quando Atanagi pose le mani su di esse. Con questo metodo, prima di tutto si eliminò l'ordinamento alfabetico, e inoltre fu un metodo che poté evitare ogni possibile screzio tra gli autori e il curatore stesso, poiché dimostrò come l'allestimento non si basava

¹⁰⁴ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere*, op. cit., p. 268.

solamente su criteri pienamente soggettivi, ma soprattutto sulle tempistiche dell'incontro coi materiali. Queste considerazioni dimostrano che il fine ultimo di Dionigi Atanagi non consisteva nell'offrire al lettore un'antologia gerarchicamente costruita dei poeti contemporanei. Anche se, come abbiamo evidenziato precedentemente, Atanagi manifesta in altri modi i suoi giudizi sui componimenti e sugli autori, per esempio mediante il numero di componimenti accolti per poeta.

Preme ad Atanagi, poi, specificare le sue scelte di trascrizione in ambito ortografico.

Quanto poi a l'ortografia; diciamo che veggendola noi da diversi diversamente usata; in alcuni, i quali sapevamo avere ortografia particolare, come sono M. Sperone Speroni et Monsig. Tolomei et alcuni altri, l'abbiamo servata secondo che è stata servata da loro. Ne gli altri poi, che ci sono paruti non avere avuto riguardo a questo, abbiamo servata la comune (p. 18).

Per alcuni autori, come ad esempio Sperone Speroni, è stata mantenuta la loro personale ortografia perché è risaputo essere particolare per alcuni aspetti. Per altri invece, per i quali non c'era nessuna necessità del mantenimento di alcune forme ortografiche speciali, perché non si conoscevano particolari posizioni a riguardo, Atanagi decise di aver preferito l'ortografia comune. È un passaggio interessante quello descritto dal curatore, perché lo inserisce all'interno di quella branca della letteratura che ha come obiettivo l'emendamento dei testi: la filologia. Atanagi, con queste righe, si presenta anche come filologo, specificando di essersi prodigato nella correzione di alcuni elementi ortografici. Per Paolo Trovato nel «decennio che si apre nel 1561» l'impianto filologico investe appieno il mondo dell'editoria, apportando forti cambiamenti. Sono gli anni in cui si assiste ad un ormai già ben consolidato ruolo del curatore che decide di ampliare i limiti delle sue competenze

e adottare «correzioni grammaticali e alterazioni anche violente dello stile degli autori»¹⁰⁵.

Al di là della questione filologica, ciò che preme sottolineare è che Atanagi, proponendo una distinzione tra due ortografie, ha suddiviso automaticamente gli autori in due categorie. Così Procaccioli nel suo studio *Dionigi Atanagi e le raccolte di lettere e rime*

Le due ortografie delle quali parlava Atanagi distinguevano infatti due tipologie di autori e altrettante di lettori, e legittimavano l'adozione di trattamenti diversi all'interno dello stesso testo. [...] Tanto gli editori quanto i loro collaboratori sapevano bene che non tutti erano Speroni o Tolomei o Borghini¹⁰⁶.

Pare questa una considerazione interessante alla luce di quanto detto precedentemente sulla prima parte della lettera ai lettori. Atanagi, cambiando il criterio di ordinamento dei testi, ha cercato di favorire ogni autore nel medesimo modo, ma è impensabile, in un secolo come il Cinquecento, quando la letteratura italiana si era ormai espressa come un contenitore di grandi opere letterarie, sostenere che non ci fossero gerarchie tra gli autori. Ed è lo stesso Atanagi a confermare questo fatto con la scelta di non emendare l'ortografia degli illustri poeti del tempo, ormai esperti nella creazione di forme liriche pensate e artificiose. E ancora. Il curatore termina la lettera ai lettori spiegando che nella Tavola non sono stati inseriti tutti gli autori della silloge per problemi quantitativi, poiché il volume sarebbe risultato altrimenti assai troppo corposo. E non è difficile immaginare che gli autori che non hanno beneficiato dell'inserimento nella Tavola fossero ancora emergenti o comunque non avessero quella fama letteraria che avvolgeva alcuni dei più noti poeti del tempo.

¹⁰⁵ P. TROVATO, *Con ogni diligenza*, op. cit., p. 299.

¹⁰⁶ P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi*, op. cit., p. 325.

La silloge si apre con una dedica al re Giovanni II d'Ungheria anche da parte di Benedetto Guidi, caratterizzata dagli elementi più comuni della *captatio benevolentiae*. Ulteriore elemento paratestuale che avvale il principale obiettivo di rendere appetibile al pubblico il libro in questione, sempre secondo le logiche commerciali di autopromozione.

Si apre poi il secondo volume delle *Rime*. Questi gli autori che si leggono in ordine di apparizione, con relativo numero di componimenti.

Sperone Speroni (7), Domenico Venier (33), Andrea Navagero (1), Claudio Tolomei (62), Giovanni Guidiccione (2), Giovanni Della Casa (1), Giacomo Marmitta (8), Giovan Battista Amalteo (9), Angelo Colocci (3), Antonio Tebaldeo (1), Michelangelo Buonarroti (2), Erasmo di Valvasone (10), Giovanni Andrea de L'Anguillara (7), Apollonio Filareto (3), Giovan Francesco Bini (6), Francesco Maria Molza (7), Trifone Benzi (13), Antonio Allegretti (3), Pompeo Pace (4), Giacomo Cenci (50), Lelio da Carpi (1), Giovan Maria de la Valle (13), Giulio Poggio (5), Tommaso Spica (10), Uberto Foglietta (1), Giovan Tommaso Dardano (1), Raffaele Maccone (1), Antonio Lalata (3), Ercole Barbarasa (1), Mario Podiani (2), Alessandro Marzio (5), Mario Leone (1), Giacomo Pellegrini (1), Rinaldo Corso (3), Alessandro Guarnelli (7), Dolce Gacciola (6), Girolamo Britonio (1), Nicolò Franco (1), Matteo Maria Boiardo (1), Incerto autore (2), Alessandro Citolini (1), Cipriano Saracinelli (1), Pietro Gradenigo (33), Giorgio Gradenigo (13), Luigi Venier (3), Celio Magno (33), Alessandro Magno (6), Orsatto Giustinian (23), Marco Venier (10), Tommaso Mocenigo (11), Sebastiano Erizzo (10), Girolamo Fenaroli (15), Giovanni Milano (1), Benedetto Guidi (33), Lodovico Novello (4), Marco Molino (6), Giulio Benalio (3), Alessandro Contarini (10), Mario Verdizzotti (5), Valerio Marcellino (3), Olimpia Malipiero (2), Giulia Premarini (1), Giulio Camillo (1), Giorgio Merlo (2), Nicolò Macheropio (4), Cesare Pavesi (7), Pietro dalla Mina (6), Incerto autore (2), Luigi Alamanni (1), Vincenzo Martelli (1), Alfonso Toscani (2), Marco di Thiene (3), Lelio Capilupi (33), Cesare Gallo (3), Luigi Tansillo (1), Bernardino Manetti (7), Giovambattista Possevino (1), Giovan Francesco Ritigliario (1), Cesare da Gonzaga (1), Francesco Coppetta (5), Giovan Giacomo Benalio (3), Girolamo Diedo (5), Pietro Barignano (20), Girolamo Troiano (45), Giuseppe Bongianelli (1), Giulia Cavalcanti (1), Petronio Barbati (1), Nino de Nini (1), Alessandro Leonardi (1), Marcantonio Caramici (1), Scipione Bentio (1), Federico Lante (1), Giulio Barignano (1), Piermatteo Vanni (1), Sansonetto Sansonetti (1), Bernardo Navagero (2), Bernardo Cappello (2), Francesco Leone (2), Giulio Benalio (3), Andrea Grifoni (1), Ottavio Abbiosi (1), Antonio Puteo (1), Francesco Mancini (1),

Roberto Orificio (1), Bernardino Pino (2), Incerto autore (1), Girolamo Troiano (45), Federico Gallo (1), Gherardo Spini (1), Giovanni Andrea Cerasi (16), Dionigi Atanagi (12), Adamo Fumani (1).

A colpo d'occhio, non è difficile constatare che nel secondo volume sono presenti più autori rispetto al primo, più precisamente per un numero totale di 108 autori per 738 componimenti, a fronte dei 74 autori del primo volume. La maggior parte dei poeti presenti nel secondo volume sono per lo più sconosciuti o appartenenti alla schiera dei poeti minori: infatti molti presenziano all'interno dell'antologia con soltanto un solo componimento. I poeti presenti con più di dieci componimenti sono: Domenico Venier, Claudio Tolomei, Erasmo di Valvasone, Trifone Benzi, Giacomo Cenci, Tommaso Spica, Pietro Gradenigo, Giorgio Gradenigo, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Marco Venier, Tommaso Mocenigo, Sebastiano Erizzo, Girolamo Fenaruoli, Benedetto Guidi, Alessandro Contarini, Lelio Capilupi, Pietro Barignano, Girolamo Troiano, Giovanni Andrea Cerasi e Dionigi Atanagi. Per un totale di 22 autori su 74. Invece quelli che presenziano con un solo componimento sono in tutto 44. Secondo Valeria Guarna e Pietro Riga¹⁰⁷, il secondo volume delle *Rime di diversi* è così numeroso di autori e liriche perché sembra che Atanagi abbia voluto inserire la maggior parte dei poeti dei quali aveva raccolto componimenti nell'ultimo periodo, poiché per qualcuno l'antologia di Atanagi poteva essere l'ultima possibilità per essere pubblicati. Ciò giustificherebbe le precisazioni di Atanagi ad inizio volume, ossia la correzione ortografica per alcuni e il non inserimento nella tavola per altri.

A differenza del primo volume, l'autore con più componimenti non è Dionigi Atanagi, qui presente solamente con 12, ma Claudio Tolomei, con ben 62 componimenti. Se si confrontano infatti le due lettere dedicatorie, si noterà che nella seconda il curatore non ha sottolineato la presenza di alcuni suoi

¹⁰⁷ Queste informazioni sono tratte dall'intervento di V. Guarna e P. Riga *Le "Rime di diversi nobili poeti toscani" di Dionigi Atanagi (1565). Storia e percorsi di un'operazione culturale* al convegno *Geografia e storia della tradizione lirica nell'Italia del Cinquecento*, Université de Lausanne 29 novembre – 1 dicembre 2023.

componimenti. Si potrebbe quindi ipotizzare che, in questo caso, non erano di sufficiente rilievo per essere anticipate o, probabilmente, essendo già presenti nel primo volume in maniera consistente, Atanagi non aveva la pretesa di primeggiare anche nel secondo. Ad ogni modo, le sue liriche chiudono comunque la silloge, isolandole ancora dal resto dei componimenti.

Riprendendo ancora una volta l'intervento di Valeria Guarna e Pietro Riga¹⁰⁸ a Losanna, si sostiene che il secondo volume delle *Rime* di Dionigi Atanagi sia costruito su un progetto tematico bipartito. Ossia, da una parte leggiamo i nomi di poeti che operarono nella Venezia del secondo Cinquecento, partecipando alle riunioni dell'Accademia veneziana della Fama e instaurando rapporti con il circolo dei poeti attorno a Domenico Venier, quali Bernardo Cappello, Giorgio e Pietro Gradenigo, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Marco Venier, Sperone Speroni e altri. Dall'altra invece si possono raggruppare i poeti che scrissero componimenti per la morte di Faustina Mancini, come Alessandro Guarnello, Antonio Lalata, Dolce Gacciola, Giacomo Cenci, Giovanni Maria Della Valle e altri. Per quanto concerne questo ultimo gruppo di autori, Silvia Bigi, nel suo prezioso contributo su Dionigi Atanagi, è convinta che esista un archivio precedente alla stesura della silloge, definito "viaggiante", perché ha accolto man mano, nel tempo, i numerosi testi che venivano inviati ad Atanagi per correggerli. Nonostante non esistano testimonianze manoscritte sull'esistenza di tale archivio, esistono varie segnalazioni di false attribuzioni e citazioni in scambi epistolari¹⁰⁹. Probabilmente, partendo da questo archivio che quasi in maniera involontaria si era accumulato, Atanagi decise di adoperarsi in una sorta di selezione, in vista di un utilizzo prossimo dei componimenti da lui raccolti. Ed è così che potrebbe essersi formato questo gruppo di liriche in onore di Faustina Mancini.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ A tal proposito si rimanda al lavoro di Silvia Bigi, già citato precedentemente, *Le Rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi in Il libro dal copista al tipografo*, op. cit., pp. 239-241.

Penso che punto di partenza per la raccolta possa essere stato un gruppo di composizioni radunate intorno al '43, per la morte di Faustina Mancini, gentildonna famosa nell'ambiente romani, ed amata dal Molza. Tale raccolta fu iniziata per suggerimento del Caro e del Tolomei, come testimoniano alcune lettere¹¹⁰.

Nel secondo volume quindi, accanto ai numerosi nomi dei poeti veneziani, si ritrova ancora la materia romana del "secol d'oro" farnesiano, tanto amato da Dionigi Atanagi, accanto ad altri testi in morte di Faustina Mancina che testimoniano la presenza di un progetto precedente che solo probabilmente negli anni veneziani venne ripreso e, in parte, portato a compimento.

Anche per il secondo volume, tra le forme poetiche presenti, il sonetto rimane il più utilizzato dagli autori. A seguire troviamo la canzone, il madrigale, le ballate, le sestine, le ottave, i capitoli in terza rima, le odi, i distici elegiaci e gli endecasillabi sciolti, in ripresa continua di quella classicità mai dimenticata da Atanagi.

3.4 La Tavola del secondo libro

La Tavola del secondo libro de le rime di diversi, raccolte et scelte da M. Dionigi Atanagi ricalca in toto, come struttura, quella della prima. L'incipit infatti è il medesimo

Ne la quale, oltre a nomi de gli autori, e i primi versi di ciascuna rima, in molti luoghi si pongono i nomi et talora anche le qualità de personaggi a cui sono indirizzate o per cui son fatte, insieme con le occasioni del farle: et talvolta ancora si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua toscana et a l'arte del poetare (p. 527).

Anche in questa seconda tavola, il lettore troverà chiose inframmezzate agli incipit dei componimenti che talvolta omaggeranno i destinatari delle liriche, ovviamente

¹¹⁰ *Ibidem.*

o personaggi nobili dell'epoca o poeti illustri, talvolta descriveranno, invece, le occasioni per le quali sono state composte, e talvolta tratterranno argomenti di tipo metrico-stilistico.

Pur non soffermandoci molto sulla descrizione della Tavola in sé, poiché per la maggior parte è strutturata come quella del primo volume, è da sottolineare comunque una non banale differenza tra le due. Nella prima Tavola gli autori erano stati inseriti in ordine alfabetico perché la silloge stessa era stata costruita seguendo quel criterio; qui, allo stesso modo, gli autori sono stati inseriti secondo ordine alfabetico pur non rispettando l'ordine di apparizione all'interno della silloge e, come da Atanagi specificato e precedentemente anticipato, non tutti gli autori hanno trovato posto all'interno della Tavola.

Per il commento della seconda Tavola, si seguirà la partizione macro-categorica della prima, suddividendo le annotazioni di Atanagi secondo tipologia.

3.4.1 Annotazioni relative a componenti encomiastici e d'occasione

Per quanto riguarda le annotazioni encomiastiche, non si può non citare almeno una di queste dedicata alla nobildonna romana Faustina Mancini. Il suo nome viene nominato per la prima volta nel secondo volume¹¹¹ da un gruppo di sonetti di Alessandro Guarnello, che si apre con la lirica *Vidi fra mille donne, onde si vanta*, di cui Atanagi scrive

Tutti questi otto sonetti sono parte in vita et parte in morte di Madonna Faustina Mancina, gentildonna romana bellissima et onestissima, come s'è detto ne la Tavola del primo libro (p. 529).

¹¹¹ Si vuole specificare che anche nel primo volume sono presenti componenti dedicati a Faustina Mancini, seppur in quantità minore. Il primo componimento dedicato alla nobildonna è di Annibal Caro e si intitola *O d'humana beltà caduchi fiori*. Nella Tavola, Atanagi commenta: *In morte di Mad. Faustina Mancina, gentildonna romana, nobilissima bellissima e pudicissima moglie del nobile et valoroso M. P. Paulo Attavanti* (p. 504).

Se nel primo libro la famiglia Farnese era la principale destinataria di diversi componimenti, nel secondo volume Faustina Mancini diventa la destinataria privilegiata per i poeti: le liriche in suo onore sono in numero molto elevato. Ecco che quindi si conferma l'idea secondo cui Atanagi abbia voluto riprendere, nel suo volume di rime, quel progetto lasciato tempo addietro di sonetti encomiastici, che vengono così pubblicati.

Oltre alla nobildonna Mancini, altri destinatari degli omaggi dei poeti sono i gentiluomini e le gentildonne veneziani. Un esempio è il componimento *Mentre ch'io leggo in fortunato stile* di Orsatto Giustinian, dove Atanagi commenta presentando il destinatario del componimento

M. Giovanni Matteo Bembo, nobilissimo gentiluomo et amplissimo senatore veneziano, di prudentia mirabile in antivedere i futuri avvenimenti et in provedervi secondo i bisogni; d'animo generoso et intrepido in inteprendere l'alte e difficili imprese; di celerità, di diligentia et di perdeverantia incredibile nel condurle (p. 586).

Lo schema encomiastico di Dionigi Atanagi si ripete di pari passo anche nel secondo volume, lodando e omaggiando anche, in questo caso, le più alte cariche della Serenissima di Venezia.

Leggendo cursoriamente la tavola del secondo volume, risulterà evidente come, per alcuni poeti poco conosciuti o addirittura non conosciuti affatto (si ricorda che per alcuni fu la prima e unica pubblicazione), per la maggior parte veneziani, il curatore dedichi, con piacere, spazio alla presentazione biografica, senza tralasciare gli elementi encomiastici che caratterizzano le intere annotazioni.

Questo è ciò che scrive, per esempio, in riferimento ad Alessandro Magno

Questo gentile spirito era fratello di M. Celio, et macò ultimamente in età di 24 anni, trovandosi segretario del Serenissimo Dominio Venetiano col Clarissimo Provveditore de l'armata Bragadino (p. 530).

Annoveriamo quindi, anche queste brevi presentazioni degli autori tra le annotazioni encomiastiche di Dionigi Atanagi. Certamente lo scopo di queste presentazioni è quello di informare il lettore su quei poeti ancora poco noti (o per nulla) nel panorama letterario cinquecentesco.

Attraverso uno sguardo approssimativo, non risulta difficile confermare che le presentazioni biografiche ed encomiastiche dei poeti presenti nella silloge siano in numero uguale, se non maggiore, degli encomi ai personaggi nobili del tempo. Molte infatti sono le annotazioni che si dilungano nel raffigurare le qualità dei poeti. Riportiamo qui le considerazioni di Atanagi per Giovanni della Casa nella lirica di Claudio Tolomei *L'esca, che voi da faggi ombrosi e querce*.

A Monsignor Giovanni de la Casa, arcivescovo di Benevento, personaggio di scelta dottrina et di singolare giudizio in ogni sua cosa et oltre a ciò scrittore non meno regolato et casto che copioso et eloquente: in quel tempo, che egli ritiratosi da negotii del mondo, s'era ridotto in riposta parte su'l padovano a vivere quivi vita frugale et tranquilla lontano da ogni ambitione et cupidigia [...] (p. 541).

Anche la presentazione dei tre fratelli Capilupi merita un accenno. Prima dell'elenco delle rime di Lelio Capilupi, Atanagi si attarda in una lunga presentazione del poeta per poi concludere con queste parole

Questa testimonianza, benchè assai minore de meriti suoi, mi è paruto per debito di conscientia di dover rendere in questo luogo al valore di questo nobilissimo personaggio: poiché non so per quale inavvertenza et trascuratezza fu dimenticata ne la Tavola del primo libro, dove s'accusano due suoi candidissimi sonetti et dove era il proprio luogo di farla (p. 579).

Questo passaggio ribadisce un concetto che già era stato formulato ad inizio capitolo, ossia che probabilmente Atanagi aveva inteso il secondo volume come una possibilità per completare il primo o correggerlo nel caso di mancanze, come

in questo caso. Certo, il passo è emblematico e conferma l'ipotesi iniziale, anche se già solo con la lettera ai lettori si capivano ampiamente le intenzioni di Dionigi Atanagi.

Ultima considerazione riguardo a questa sezione, è in riferimento ad alcuni componimenti di lode che si riferiscono ai parenti di Irene di Spilimbergo. Le *Rime in morte di Irene di Spilimbergo* furono un'altra grande opera curata da Dionigi Atanagi che venne pubblicata nel 1561 come encomio funebre nei confronti di una giovane nobildonna friulana morta prematuramente. Se ne ritrovano di diversi, soprattutto dedicati a Isabella di Spilimbergo, sorella di Irene.

Come per i sonetti dedicati al Mancina, sembra che il curatore cagliese abbia voluto inserire all'interno della raccolta componimenti che fino ad allora non erano ancora stati pubblicati, creando in questo caso un insieme di sottogruppi che raccolgono liriche dedicate agli stessi personaggi. La silloge fu, per diversi autori, l'ultima e l'unica possibilità per essere pubblicati, non stupisce quindi ritrovare testi appartenenti ad altri nuclei tematici. Certo è che ciò contribuisce a creare un dialogo tra le raccolte pubblicate da Atanagi non indifferente.

3.4.2. Annotazioni relative ad aspetti metrico-stilistici

Anche nel secondo volume, numerosi sono i commenti di Atanagi in relazione ad elementi metrico-stilistici. Lo schema viene riproposto: l'obiettivo del curatore è quello di spiegare i passaggi più intricati delle scelte stilistiche degli autori, con il fine didascalico di istruire il lettore. Anche qui le *auctoritates* della tradizione letteraria vengono menzionate per dimostrare come l'artificiosità e le invenzioni dello stile poetico non siano da condannare pienamente.

Nel commento al componimento *Padre, tu che volendo il freddo ghiaccio di Benedetto Guidi*, Atanagi spiega che

Nel sesto verso de la sesta stanza di questa bella et cristiana sestina doppia, l'autore ha detto Ardre per Arder, ad imitatione del Petrarca che disse Rompre per Romper, la qual però è figura comune anco ai Latini et molto più a Greci (p. 534).

In questo caso il modello è classico, che è stato poi ripreso da Petrarca e infine dai poeti contemporanei. «Non si deve intanto dimenticare», specifica Simone Albonico in *Ordine e numero*, «che anche in un contesto petrarchesco restano molti altri i modelli adottabili, in particolare quelli ricavati dai lirici antichi cui lo stesso Petrarca guardava»¹¹².

Sempre in relazione a un componimento di Benedetto Guidi, Atanagi scrive

È da avvertire ne l'ultimo verso di questo sonetto, ove si dice Il scioglie, che la regola vuole che niuna parola che o per natura o per troncamento finisce in L, possa stare avanti parola che comincia da S con altra consonante appresso. Onde non si dirà Il spirito et Quel spirito, ma Lo spirito et Quello spirito. Tuttavia pare che questa regola sia più de la prosa, ove mai non si dee trapassare che del verso, ove alcuna volta la necessità costringe altrui a partirsene, come si può vedere da l'uso de gli scrittori, perciocché non solo Dante et altri antichi et moderni hanno fatto altrimenti; ma il Petrarca stesso, che è stato più regolato di tutti. [...]. Pur è bene di non farlo se non di rado et quasi per forza (p. 535).

Ancora una volta entra in gioco Petrarca, addirittura assieme a Dante, altro grande modello della lingua toscana. Anche in questo caso, il curatore cagliese si prodiga nel giustificare un uso non corretto della lingua, ma comunque accettabile in nome della licenza poetica di cui molti fanno uso. Il tono è sicuramente didascalico poiché Atanagi si pone come una sorta di precetto della lingua, aggiungendo, in finale, anche la sua di opinione. Sempre con le parole di Simone Albonico, alla luce di quanto esposto, si preme ricordare che «come insegna il grande esempio trecentesco, non ci si deve aspettare imitazioni rigide [da parte dei poeti], ma

¹¹² S. ALBONICO, *Ordine e numero Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2006, p. 34.

piuttosto una varietà di soluzioni e una variabilità dei modelli e delle strategie attivi all'interno della raccolta»¹¹³.

Probabilmente il commento che segue non può essere considerato prettamente correlato alla spiegazione di una struttura metrica o stilistica, ma rimane degno di nota per la capacità di Atanagi di presentare i poeti scelti da lui come i più begli ingegni del tempo. Il commento si ritrova al di sotto della lirica *Fatto nel loco, ove tien corte Amore* di Domenico Venier.

È cosa non meno bella che maravigliosa il vedere come i nobili ingegni, senza l'uno saper de l'altro, s'affrontino alcuna volta ne le inventioni et diano ne medesimo concetti et pensieri. In questo libro a carte 15b è un madrigale di Andrea Navagero, poeta et oratore illustre, nel soggetto istesso di questo sonetto et nondimeno il magnifico Veniero afferma con giuramento non aver mai avuto notitia del madrigale se non quando l'Atanagio glie le disse: che fu dappoi molti anni che egli avea composto il sonetto (p. 546).

In effetti le parole di Atanagi risultano interessanti e permettono di aprire una parentesi non indifferente sull'allestimento del secondo volume delle *Rime*. Tralasciando i continui encomi nei confronti dei poeti, quello che più risalta è la notizia secondo cui Venier e Navagero abbiano composto la stessa lirica in qualità di argomento, pur non sapendo, entrambi, della rispettiva creazione dell'altro. Questa casualità potrebbe destare sospetti, se non che l'elemento più interessante è capire perché Atanagi abbia pubblicato, nella stessa silloge e addirittura nello stesso volume, componimenti molto simili tra loro. La risposta si può ritrovare sul fatto che nel secondo volume è come se Atanagi avesse un po' tralasciato lo schema iniziale di pubblicare solamente alcuni autori, ma che abbia colto l'occasione, come già ribadito ampiamente, di pubblicare tutti quelli che lui stesso aveva raccolto, poiché probabilmente sembrava essere l'ultima possibilità, per alcuni, di essere pubblicati.

¹¹³ *Ibidem*.

4. Conclusioni

Alla luce di quanto esposto e descritto, ci preme concludere con alcune considerazioni generali attorno alla pubblicazione della raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani* di Dionigi Atanagi.

Ritorniamo per un attimo alla data di pubblicazione della silloge, ossia il 1565. La raccolta viene pubblicata in un periodo in cui ormai la forma dell'antologia stava iniziando a perdere la sua forza e, soprattutto dopo una stagione che ha visto fiorire numerose antologie e raccolte poetiche, come ad esempio quelle di Giolito o di Ruscelli. Ma anche lo stesso Atanagi aveva già pubblicato un volume che aveva destato curiosità e ammirazione all'interno del panorama letterario del Cinquecento, ossia *Le rime in morte di Irene di Spilimbergo* nel 1561.

Quale fu quindi l'intenzione che spinse Atanagi a pubblicare un'ulteriore silloge? Silvia Bigi, nel suo contributo intitolato *Le rime di diversi a cura di Dionigi Atanagi*, sostiene che, in Atanagi, ci fu «la coscienza di porsi alla fine di una stagione letteraria e di trarne le conclusioni»¹¹⁴, perché, secondo Paolo Procaccioli, nel suo saggio dedicato alle raccolte di lettere e rime di Dionigi Atanagi

Il fatto di arrivare quando la materia era non solo consolidata, ma anche in qualche modo storicizzata [...], consentì all'Atanagi di arricchire quell'offerta con materiali nuovi e tali da imporre se non proprio un ripensamento di certo un ampliamento e un nuovo orientamento della prospettiva letteraria¹¹⁵.

C'era quindi una volontà ben salda di voler proporre una silloge che chiudesse una stagione letteraria. E ciò ci viene dimostrato dalla quantità di autori che si possono leggere tra le pagine, autori che sono appartenuti agli ambienti letterari delle città più influenti del XVI secolo. E non stupisce questa volontà, perché in Atanagi c'era un pieno intento di sistemazione storiografica della lirica del secolo. «All'Atanagi», continua Bigi, «interessa fornire testimonianza delle fasi più

¹¹⁴ S. BIGI, *Le rime*, op. cit., p. 239.

¹¹⁵ P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi*, cit. 315.

importanti di vita letteraria, cui ha assistito, spesso legandosi strettamente alle personalità di maggior rilievo culturale»¹¹⁶. E lo fa utilizzando materiale per lo più inedito, o comunque ripresentato in diversa redazione. Perché il pensiero più diffuso tra i letterati cinquecenteschi era che si sentisse nell'aria un vento di cambiamento che, alle soglie dell'epoca della Controriforma, portasse alla chiusura di una stagione poetica e di un'epoca storica. E già con le raccolte di Ruscelli e poi con quelle di Atanagi ci fu l'esigenza di creare una specie di storia della lirica cinquecentesca, proponendo infatti sillogi con intenti storiografici. Ma, a ben vedere i nomi dei poeti, Atanagi non si limita alle fasi più recenti della lirica cinquecentesca, ma vuole documentare un'esperienza poetica che parte da molto più lontano. Non è un caso, infatti, che ritroviamo alcuni componimenti di Boiardo, sui quali comunque Atanagi agì proponendo una ripulita linguistica¹¹⁷. Oppure si noti la ripresa del poeta duecentesco Dante da Maiano da parte di Domenico Venier, puntualmente giustificata dal curatore, o la presenza di un componimento che si intitola *Passando con pensier per un boschetto*, che altro non è che una frottola del Sacchetti.

E la ricostruzione di una stagione poetica non può non prevedere il continuo confronto con la classicità e i modelli trecenteschi, in particolare Petrarca. Il poeta del *Canzoniere* trova ampio spazio nella silloge di Atanagi, prima di tutto perché i poeti stessi lo riprendono in abbondanza, imitandolo nelle strutture liriche e nelle formule stilistiche. E Atanagi non perde occasione per sottolineare le riprese petrarchesche nelle sue annotazioni finali, perché ciò gli permette di dimostrare quanto anche la lirica petrarchesca fosse intrisa di artificiosità in alcuni punti e, quindi, di giustificare l'uso di una lirica più innovativa da parte dei moderni autori (abbracciando quell'evoluzione letteraria che si diffuse nei primi decenni del XVI secolo e che si discostava non poco dall'impianto imitativo voluto da Bembo).

¹¹⁶ S. BIGLI, op. cit., p. 239.

¹¹⁷ Atanagi interviene a più livelli, anche in maniera profonda. In particolare, le scempie sono regolarmente raddoppiate, i monottonghi vengono trasformati in dittonghi, tratti di dialetto vengono corretti e si limitano i latinismi fonetici. Si veda P. TROVATO, *Con ogni diligenza* op. cit., p. 301.

Non mancano poi le citazioni dei classici. Molti sono gli autori latini e greci ripresi dai poeti: Virgilio, Ovidio, Orazio, ma anche Saffo, Anacreonte. Ed è pur vero che l'antologia rivela una fisionomia classicistica, basti anche soltanto pensare all'ortografia con chiari richiami classici che in parte è stata mantenuta nella trascrizione. Ciò, come avevamo anticipato, è frutto della collaborazione di Dionigi Atanagi con Claudio Tolomei nell'allestimento del volume *I versi e regole de la nuova poesia toscana*, pubblicato nel 1539.

Così Forni, nel suo contributo *Classicismo farnesiano in Lirici europei del Cinquecento*, presenta l'idea di fondo.

Celebre fu l'Accademia della Virtù sorta intorno al 1538 e volta a promuovere l'imitazione in volgare della metrica quantitativa latina, restaurando i ritmi classici contro l'armonia moderna della rima¹¹⁸.

Nel presente lavoro, si è cercato quindi di delineare al meglio la figura di un intellettuale del XVI secolo che ha contribuito in maniera non marginale agli sviluppi della letteratura italiana cinquecentesca. Pur non essendo stato molto considerato dalla critica, alla luce delle informazioni ricavate dalla biografia e dai suoi scritti, non si può non sostenere la sua grande influenza in campo editoriale, dimostrata dalle reti di relazioni che è riuscito a intessere con i personaggi più illustri dell'epoca che lo ritenevano uno dei più competenti correttori di bozze. E non furono solo le sue capacità editoriali a renderlo una delle personalità più attive del XVI secolo, ma anche la sua stessa versatilità nei campi più noti della letteratura, come la critica e la scrittura.

Si potrebbe concludere con una citazione di Alessandro Zilioli, storiografo e poeta seicentesco, che nell'opera *Poeti italiani* si riferisce così ad Atanagi: «parve che Dionigi Atanagi da Cagli fosse nato per aiutar i studii degl'altri e per favorir le fatiche degl'uomini letterati»¹¹⁹, parole che non solo dimostrano il senso di

¹¹⁸ G. FORNI, *Classicismo farnesiano*, in *Lirici europei*, op. cit., p. 349.

¹¹⁹ P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi*, op. cit., p. 325.

gratitudine dei contemporanei nei confronti di Atanagi, ma anche riconoscono il suo lavoro e le ragioni del suo successo.

Il circolo di poeti di Ca' Venier

Commento alle liriche

1. Introduzione

L'ultima parte di questo lavoro si concentra sul circolo di poeti che si è formato attorno alla figura di Domenico Venier verso la metà del XVI secolo a Venezia e, in particolare, sulle loro liriche che Dionigi Atanagi pubblicò nella sua raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani* nel 1565.

Tra l'ambiente farnesiano romano, quello urbinato e quello editoriale veneziano presentati nella silloge, si è deciso di approfondire quest'ultimo per capire al meglio la complessità dell'insieme di relazioni che nella città lagunare andarono a instaurarsi lungo tutto il Cinquecento.

La Venezia cinquecentesca è già stata presentata nel primo capitolo, ma vogliamo ribadire ancora in questa sede l'importanza che ha avuto a livello sociale e l'influenza che ha esercitato nel panorama letterario dell'epoca.

Agli inizi del secolo, Venezia controllava un vasto territorio sia sulla terraferma, che comprendeva gran parte dell'attuale Veneto e Friuli, sia sul mare, che si estendeva in Istria, Dalmazia, nelle isole Ionie, Cicladi, Creta e Cipro. Grazie alle sue conquiste e alla sua forza marittima, Venezia divenne una delle città più importanti a livello commerciale, con uno degli empori più ricchi e diversificati a livello europeo: «tutto il '500 italiano è percorso dal crescere del “mito” di Venezia: una città giusta e politicamente perfetta, libera, indipendente e ancora capace di avere interlocutori europei»¹²⁰. Crocevia di importanti rotte commerciali, la città lagunare divenne un luogo attrattivo per tutti coloro che cercavano un lavoro sicuro, «nessuna città in Europa avrebbe potuto competere con Venezia per concentrazione di forze di lavoro e varietà e grado di specializzazione di attività»¹²¹. Che fosse per l'ambito manifatturiero, edile o prettamente mercantile, Venezia accolse numerosi forestieri in cerca di fortuna che, pian piano, formarono delle piccole comunità rendendo così la città un centro multiculturale, grazie anche

¹²⁰ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere*, op. cit., p. 156.

¹²¹ U. TUCCI, *Venezia nel Cinquecento: una città industriale?* in *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1991, p. 73.

alla relativa libertà sociale e politica che la Serenissima garantiva ai suoi cittadini e agli stranieri.

La ricchezza commerciale acquisita nel tempo permise alla città di San Marco di svilupparsi anche dal punto di vista artistico e culturale. Fu, infatti, la crescita del mercato editoriale a rendere centrale Venezia in ambito tipografico. Molti furono gli intellettuali che approdarono in laguna, spinti dalla speranza di un futuro promettente, alimentato da particolari condizioni offerte da un centro culturale e soprattutto librario ancora non troppo vincolato a regole rigide. E accanto al mercato editoriale, si sviluppò un'attività culturale dal respiro interregionale, tanto da richiamare alcuni dei più importanti letterati dell'epoca i quali, consapevoli del primato di Venezia nel campo dell'editoria a livello europeo, erano interessati soprattutto a immettere in maniera agevole le loro opere nel mercato. Chiunque avesse interessi tipografici, editoriali e letterari non poteva non transitare per la città lagunare. Si creò quindi un ambiente veneziano culturalmente vivo e dinamico, fatto di continui contatti e reti di relazioni che promossero Venezia come una sede delle esperienze più significative nel panorama della produzione lirica italiana. Il naturale approdo di questo fenomeno fu la nascita di circoli letterari, le cosiddette accademie. Ed è in questo clima che si sviluppa il circolo di poeti attorno a Domenico Venier, illustre intellettuale veneziano. Anche se delle accademie già se ne è parlato, consideriamo doveroso dedicare comunque uno spazio più ampio all'Accademia Veniera, oggetto dello studio di quest'ultima sezione.

2. Domenico Venier e il circolo di poeti di Ca' Venier

Domenico Venier¹²² nacque a Venezia nel 1517. Fin da giovane si appassionò allo studio letterario e dimostrò precocemente una notevole capacità versificatoria. Frequentò importanti artisti e poeti, come Pietro Bembo e Bernardo Cappello, grazie ai quali intraprese un percorso di formazione poetica che lo portò a diventare uno dei più illustri letterati del tempo. Verso la metà del secolo, a causa di una malattia alle gambe che lo tediò per tutta la vita, fece del suo palazzo in S. Maria Formosa a Venezia un luogo d'incontro, dove molti uomini e donne di cultura si riunivano attorno a lui per discutere di poesia e letteratura: la sua casa fornì uno dei più importanti luoghi di ritrovo intellettuale della città. Venier diventò un punto di riferimento per la cultura veneziana e, grazie alla sua influenza, creò una rete sempre più ampia di letterati e artisti che si ampliò anche oltre i confini della città. L'abate Pierantonio Serassi, erudito settecentesco, nella prima raccolta delle rime di Domenico Venier, corredata da un'accurata biografia, specifica che «non si trovava nessun forestiero letterato in Venezia che questa dottissima conversazione non frequentasse»¹²³. Tra i letterati più prestigiosi che frequentarono il patrizio veneziano sono da nominare Girolamo Molin, Dionigi Atanagi, Bernardo Tasso, Sperone Speroni, Girolamo Ruscelli, Girolamo Muzio, Giacomo Zane, Giorgio e Pietro Gradenigo e giovani poeti come Luigi Groto, Celio Magno, Girolamo Fenaruolo e poetesse come Gaspara Stampa e Veronica Franco. Diverse poesie di molti frequentatori di Ca' Venier apparvero insieme a stampa nel 1550 all'interno del *Libro terzo delle rime di diversi autori*, che si può considerare un ritratto poetico del cenacolo attorno a Venier.

Il circolo di Ca' Venier non fu un'accademia vera e propria, poiché non ebbe mai uno statuto né un programma ben costruito. Può essere considerato o come

¹²² Le informazioni concernenti la assai breve citazione biografica di Domenico Venier sono tratte dal Dizionario Biografico degli italiani, vol. 98 (2020), alla voce *Venier Domenico* curata da Giacomo Comiati e dalla antica prima raccolta delle rime di Domenico Venier *Rime di Domenico Venier senatore viniziano, raccolte ora per la prima volta ed illustrate dall'abate Pierantonio Serassi*, Bergamo, 1751.

¹²³ *Ibidem*.

un'accademia informale o soltanto come un cenacolo di letterati con interessi culturali comuni che condividevano i loro pensieri e le loro opinioni all'interno di un gruppo di sodali tutti imperniati sulla figura del fondatore. Ca' Venier era il «luogo adatto agli incontri mondani, ma anche alla circolazione di manoscritti, di innovazioni stilistiche, di idee»¹²⁴.

Nell'anno 1557, con la figura di Federico Badoer, che intrattenne un profondo legame con Venier, il cenacolo visse un'articolata trasformazione. Sotto la guida di Badoer infatti, una parte del gruppo si organizzò in un'accademia ufficiale, che prese il nome di Accademia della Fama. Si è certi del fatto che Domenico Venier non prese mai parte all'Accademia in quanto membro, anche se non si può negare che sia stato uno degli ispiratori e promotori del programma. Venier continuava a privilegiare gli incontri informali nei suoi salotti, liberi da ogni tipo di costrizione e non vincolati ad agende programmatiche e, quando l'Accademia della Fama finì ingloriosamente per motivi di debiti, ripresero con una certa frequenza gli scambi più riservati nel suo palazzo.

Domenico Venier, dopo aver ricoperto alcuni incarichi istituzionali (ramo della sua vita che portò avanti con la stessa dedizione con la quale si dedicò alle belle lettere), morì nel 1582.

Questo *excursus* sulla vita di Domenico Venier risulta doveroso, seppur breve, alla luce degli obiettivi che ci si è proposti in questo capitolo.

Il cenacolo creatosi nel suo palazzo veneziano risentì moltissimo della forte influenza del suo fondatore, e risultava perciò una via obbligata quella di presentare i tratti salienti della sua biografia.

Cercheremo adesso di capire quali fossero i tratti comuni tra i sodali del circolo di poeti di Ca' Venier per tracciare un percorso entro il quale descrivere i poeti veneziani e le loro liriche che furono scelte da Dionigi Atanagi per la sua raccolta di rime.

¹²⁴ F. ERSPAMER, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, 4/1, Il Seicento, Vicenza, Neri Pozza, 1983, p. 193.

Come la maggior parte delle accademie formali, anche in casa Venier gli argomenti su cui si disquisiva erano i più disparati. Si toccavano tutti i campi del sapere, come l'astrologia, la filosofia, la musica e ci si confrontava anche sui grandi temi dell'uomo, come l'amore o il senso della morte. Ovviamente uno spazio privilegiato era dedicato alla poesia, che veniva composta, recitata, confrontata e discussa. Uno degli obiettivi principali delle iniziative letterarie di Domenico Venieri era quello di pubblicare canzonieri postumi che dovevano conferire alla memoria degli amici scomparsi l'importanza che meritavano, in modo da configurare al meglio la caratteristica della poesia come eternatrice di quel dialogo che si vorrebbe mai interrotto. Si ricordano le rime di Giacomo Zane (1562), le rime di Girolamo Molin (1573) e le rime di Girolamo Fenaroli (1574). Anche le già ricordate rime in morte di Irene di Spilimbergo (1961) sono nate sotto quest'impulsi, volute infatti da Giorgio Gradenigo, innamorato della fanciulla.

Quello che più interessa capire però è quali fossero le linee generali della poetica dettate da Domenico Venier e adottate e condivise dalla maggior parte dei poeti veneziani che frequentavano il circolo di Ca' Venier.

Nel seguire i nuovi andamenti della lirica volgare dell'epoca, anche per Venier e sodali la lezione bembiana rimaneva un modello e Petrarca continuava ad essere un grande esempio di stile. È anche vero però che non si rifiutarono le spinte innovatrici, ricercando quindi arcaismi e artifici per allargare le possibilità espressive della poesia.

La critica ha da tempo individuato nel panorama del petrarchismo veneto del secondo Cinquecento due linee di sviluppo fondamentali, fra le quali tuttavia i punti di contatto o di sovrapposizione sono numerosi: da un lato, la tendenza ad approfondire la lezione di Bembo, prediligendo una poesia meditativa e d'ispirazione alta, morale e civile; dall'altro, la ricerca di artificiosità metrico-stilistiche finalizzate al rinnovamento del codice

petrarchista attraverso l'exasperazione e la complicazione di stilemi e moduli assunti dallo stesso Petrarca o ricavati da modelli diversi, in particolare dalla lirica delle origini¹²⁵.

Da un lato quindi troviamo autori che prediligono un più fedele recupero delle regole bembiane sull'imitazione di Petrarca, dall'altro invece si riscontrano poeti che tentano un progressivo allontanamento dalle strutture più rigide della lirica, per dedicarsi all'artificiosità e all'innovazione letteraria.

Queste due tendenze della lirica veneziana non possono essere considerate come due linee di pensiero comunicabili ed esclusive: i poeti, infatti, molto spesso creano un connubio tra le due, mostrando una spiccata sensibilità per una poesia ancora legata alla tradizione ma, allo stesso tempo, aperta alle sperimentazioni, in linea con l'andamento generale dello sviluppo dell'ambiente letterario del secolo. Domenico Venier è colui che incarna al meglio l'unione tra le due spinte, anche se era più propenso alla seconda tendenza, confermando comunque di essere stato un maestro per molti. Ed il motivo principale del suo ruolo lo si può leggere nella sua volontà di creare un circolo letterario: solo grazie ad alla costituzione di un gruppo, che sia informale o istituzionalizzato, il poeta ha la possibilità di confrontarsi con le innovazioni e le sperimentazioni, avviando di volta in volta processi di assimilazione o di rifiuto di quelle proposte.

Ma non solo. Venier è come se si collocasse tra due generazioni: non appartenente alla schiera dei poeti "anziani", come Bernardo Cappello, e nemmeno può essere considerato alla stregua dei giovani poeti, come Celio Magno, «fu a lui che spettò il compito e il privilegio di porsi, quasi solo, come *trait d'union* fra i lirici della prima e dell'ultima generazione del Cinquecento»¹²⁶. E ancora

Per distinguersi dagli anziani, i giovani dovettero avanzare in territori ancora inesplorati; e gli anziani, per reggere il passo dei giovani, a loro volta furono forzati a non accontentarsi dei risultati acquisiti. Ma tutto avvenne senza brusche fratture: perché [...] la divulgazione (e l'affermazione) della poesia rivolta verso il futuro avvenne

¹²⁵ P. ZAJA, *Petrarchismo veneto dopo il Bembo*, in *Lirici europei*, op. cit., p. 647.

¹²⁶ F. ERSPAMER, op. cit., p. 193.

contemporaneamente alla divulgazione (e in sostanza alla consacrazione) della poesia rivolta verso il passato (Bembo o Giuntina che fosse). Non sulle macerie, dunque, ma sulle cattedrali del petrarchismo fiorì la breve stagione del manierismo lirico veneziano¹²⁷.

Abbiamo quindi due tendenze liriche e due generazioni di poeti veneziani. Ridurre ad una semplice dicotomia rimane un'azione di mera superficialità, perché non analizza la complessità del fenomeno, ma risulta comunque efficace in virtù di una presentazione generale e sommaria dell'ambiente culturale e letterario della Venezia del Cinquecento.

Si procederà ora con la presentazione di alcune liriche presenti nelle *Rime* di Dionigi Atanagi, con l'ottica di dimostrare come nei letterati veneziani che frequentavano il circolo di Ca' Venier ci fosse una forza duplice risultante dalle due tendenze: da una parte un recupero degli elementi canonici bembiani, meditativi e ispirati, e dall'altro la tendenza più artificiosa e sperimentale.

La separazione delle due linee e il continuo oscillare dei poeti dall'una all'altra resero la poesia veneziana una delle più interessanti vicende della stagione letteraria cinquecentesca.

Corrispondenti alla prima linea troviamo autori come Bernardo Cappello, Girolamo Molin, Giacomo Zane, Orsatto Giustinian; invece, vero promotore della seconda linea fu proprio Domenico Venier, assieme a Giorgio Gradenigo e Luigi Groto.

¹²⁷ *Ibidem*. Il concetto di "manierismo" è, ancora oggi, troppo complesso per essere analizzato in questa sede. Si vuole soltanto ricordare come sia oggetto di continue discussioni e dibattiti, soprattutto la critica si interroga sull'inserimento o meno di autori e poeti nella categoria storico-letteraria e sulle sue caratteristiche peculiari, talvolta legate ancora a quell'idea di rappresentazione di dissidi e inquietudini interiori che appiattiscono il pensiero poetico tardo-cinquecentesco. È ormai quasi certo, però, riferire il termine al periodo che va dal terzo all'ultimo decennio del Cinquecento, pur con le dovute cautele. Si consigliano, per uno sguardo generale ma ampio e completo sulla questione, le pagine iniziali del volume E. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, op. cit., pp. 11-36; R. SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Liviana editrice, Padova, 1959, pp. 99-108.

3. Articolazione del lavoro

Alla luce di quanto presentato, il lavoro di quest'ultimo capitolo si concentrerà sull'analisi e l'interpretazione di alcune liriche dei poeti del circolo di Ca' Venier scelte da Dionigi Atanagi per la raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani*. Verranno proposti i testi interamente, preceduti da una breve introduzione su alcune notizie biografiche dell'autore e sul contenuto del componimento, offrendo alcune chiavi interpretative per una lettura attiva. Il tutto sarà corredato da note essenziali, utili per la corretta comprensione delle liriche.

Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, si è scelto di perseguire una trascrizione parzialmente conformata all'uso moderno.

L'uso di *u* e *v* viene conformato, allo stesso modo anche *y*; le abbreviazioni vengono sciolte; si è deciso di uniformare le congiunzioni coordinanti come *et* e *&* con una *e* o *ed* per eufonia. Gli accenti vengono uniformati secondo l'uso moderno e anche le lettere maiuscole, molto presenti all'interno dei testi. L'unione e la separazione delle parole viene conformata e la punteggiatura anch'essa, anche se si è disposto di rispettare la scelta dell'autore; viene quindi sfoltita laddove risulta pesante per la lettura.

Gli autori sui quali si è deciso di porre l'attenzione furono tutti membri o frequentatori del circolo di Ca' Venier: Domenico Venier, Bernardo Cappello, Bernardo Tasso, Celio Magno, Dionigi Atanagi, Giorgio Gradenigo, Orsatto Giustinian, Sperone Speroni, e Torquato Tasso. I poeti presi in considerazione appartengono a generazioni diverse, ma hanno avuto con Venier e con le sue opere una lunga familiarità.

Lo studio si apre proprio con la figura di Domenico Venier perché, come già sollecitato, risulta essere il fulcro fondamentale di questo gruppo di poeti veneziani, che videro in lui non solo un maestro, ma un vero e proprio mentore. È quindi doveroso iniziare con la sua presentazione, in modo da esplicitare sin da subito le principali caratteristiche stilistiche che hanno contraddistinto la poesia veneziana. Si specifica però che Venier non può essere considerato un caposcuola:

«se un minimo comun denominatore si ha per forza da trovare, questo era ancora il bembismo [...]. Magari “certo” bembismo, un bembismo “veneziano”, reso peculiare e geograficamente riconoscibile»¹²⁸, ma di certo Domenico Venier occupa una posizione di preminenza solo in quanto protettore di letterati e organizzatore di cultura.

Tra gli autori che si è scelto di commentare, sicuramente spiccano nomi di alta levatura e nomi invece di poeti minori, all'epoca e oggi. La scelta è dettata dalla volontà di presentare non soltanto i lirici più illustri dell'epoca e che hanno fatto la storia della letteratura italiana, ma anche coloro i quali non sono stati molto considerati dalla critica, per poter delineare un quadro più ampio del cenacolo veniero.

Per quanto concerne le liriche, poiché, come si è visto, risultano essere in numero cospicuo nella silloge di Atanagi, si è deciso di analizzarne un campione per ogni autore, rispettando i temi principali che hanno animato il cenacolo di Domenico Venier.

Ancora una volta ci serviremo delle annotazioni di Dionigi Atanagi presenti nelle tavole alla fine dei due volumi, confermando nuovamente l'importanza del loro inserimento in favore di una completa e corretta interpretazione dei componimenti.

¹²⁸ F. ESPARMER, op. cit., p. 193-194.

4. Commento alle liriche dei poeti di Ca' Venier

4.1 Domenico Venier (1517-1582)

Ci si è già soffermati su alcuni elementi biografici della vita di Domenico Venier, indispensabili per la presentazione del cenacolo di letterati che si creò nel suo palazzo a Venezia attorno alla sua figura.

Ci concentreremo qui invece sulle caratteristiche del suo stile poetico, che ha influenzato e coinvolto coloro che frequentavano il poeta e si osserverà come, accanto alla lezione bembiana, troveranno spazio elementi artificiosi e innovativi, figli di quel cambiamento letterario che tanto alcuni auspicavano.

Innanzitutto, è doveroso ribadire che Domenico Venier, nel primo volume delle *Rime di diversi* di Dionigi Atanagi, figura con 5 componimenti; nel secondo invece con ben 33 liriche. Si noti fin da subito una rilevante sproporzione tra i due volumi. Non stupisce più di tanto in realtà, perché nel primo volume il contesto eminente che Atanagi voleva presentare è quello farnesiano. Meglio rappresentato è invece nel secondo volume, dove, con una prevalenza di autori veneziani, era necessario far figurare Domenico Venier con un numero piuttosto elevato di componimenti, in nome del suo peso culturale nella Venezia cinquecentesca.

Secondo il database di Lyra, non si conoscono altre attestazioni in altri libri o raccolte delle liriche presenti nella silloge atanagiana: ciò è sinonimo della ricerca dell'inedito che tanto ha perseguito il curatore cagliese. Dei 38 componimenti, 2 sono liriche di corrispondenza, e quindi inserite in quel dialogo corale interno che si è voluto creare tra gli autori, nel tentativo di collegare tra di loro poeti e componimenti e creare una sorta di gioco corrispettivo.

I testi appartenenti al primo volume affrontano tutti il tema amoroso. E sono proprio questi componimenti ad impegnare molto Atanagi nelle annotazioni della tavola, poiché sono quelli più vicini al rimando petrarchesco con l'aggiunta di quella vena artificiosa che tanto piacque al letterato cagliese.

Si riporta il primo sonetto (c. 46r)

Fredda è Madonna sì che'l ghiaccio stesso
men freddo sembra: e tuttavia d'ardente
foco riscalda ogni gelata mente.
Come l'è dunque il ciò poter concesso?

S'ella arde e infiamma ogni uom lungi e dappresso; 5
come in se stessa un tal calor non sente?
Se non è, come'l sol, che parimente
tutto riscalda, e non è caldo in esso.

O pur Amor, sì come suol talora
colpo di ferro in fredda selce e dura 10
farne uscir foco a viva forza fora;

tal con gli strali, ond'ei percote ogni ora
quel cor di pietra, e freddo oltre misura;
foco ne tragge, ond'altri arde e innamora.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.

4. *Come l'è dunque il ciò poter concesso?*: com'è possibile che questo potere sia stato concesso?

5. *lungi e dappresso*: lontano e vicino.

7. *parimente*: allo stesso modo.

9-14. *O pur Amor... ond'altri arde e innamora*: Oppure Amore, così come suole talvolta con un colpo di spada in fredda e dura pietra far uscire fuoco vivo, tale con le frecce, quando lei colpisce ogni ora quel cuore di pietra, freddo oltre misura, ne ricava fuoco, facendo bruciare e innamorare gli altri.

Nella tavola Atanagi spiega ai lettori che i primi tre sonetti del poeta veneziano, tra i quali è compreso anche questo, imitano i famosi “tre fratelli” del Petrarca. Non ci soffermeremo sull'annotazione di Dionigi Atanagi sul presente componimento, poiché già analizzata nel precedente capitolo, ma risulta in questa

sede di notevole importanza citare almeno l'*auctoritas* cui Venier fa riferimento. E non stupisce che sia proprio Petrarca il grande modello. In realtà, anche soltanto dopo una veloce lettura, si può facilmente riconoscere l'impianto petrarchesco che l'autore ha deciso di applicare al proprio componimento. «Il settore più conservativo, come di norma nel secolo, è il lessico, che presenta il tipico carattere petrarchesco di massima restrizione»¹²⁹. Le parole *ardente*, *foco*, *infiamma*, *ghiaccio* e così via sono tutte relative al lessico tradizionale dell'amore che, con la sua forza, infuoca e scalda ogni cuore rimasto ancora gelido e freddo come una pietra. Il lessico d'amore è quasi ridondante all'interno della lirica e assume un ruolo centrale, quasi da protagonista. In antitesi semantica sono continuamente i termini metaforici riferiti al fuoco e al ghiaccio, che creano una sorta di circuito chiuso che si sviluppa tutto attorno ai due campi semantici prevalenti. Da segnalare l'insolita *selce* già attestata in Petrarca con il significato di "pietra dura" e di "donna insensibile", che qui Venier recupera in maniera pedissequa.

Se in questo componimento si constata una presenza notevole di rimandi al grande modello petrarchesco, pur con una restrizione lessicale che sembra quasi superare talvolta Petrarca, è nel sonetto successivo (c. 46v) che l'artificiosità di Domenico Venier viene presentata in tutta la sua costruzione, tanto che anche Atanagi, come abbiamo visto nel precedente capitolo, si meraviglia della straordinaria capacità compositiva del poeta veneziano.

Non po la forza e la virtù del core
far contr' Amore in noi schermo o difesa:
che riman presa e del suo fero ardore
con gran dolore al fin l'anima accesa.

Né, s'uom rinforza e doppia il suo valore
per far minore in se la fiamma appresa;

5

¹²⁹ E. TADDEO, *Il manierismo*, op. cit., p. 42.

men grande è resa: anzi'l primier calore
divien maggiore e fa crescer l'offesa.

Ciò sepp'io stesso, allora ch'in tutto sciolto
caddi pur colto a l'amoroso laccio, 10
e tutto ghiaccio il cor m'arse un bel volto.

Né arder cesso: e s'arder men procaccio,
minor non faccio il foco in me raccolto:
anzi più molto i mi distruggo e sfaccio.

Struttura metrica: sonetto con schema ABAB ABAB CDC DCD.

3-4. *che riman presa... l'anima accesa*: che rimane catturata dal suo ardore e con grande dolore alla fine accende l'anima.

7. *primier*: originario.

8. *offesa*: ferita d'amore.

Atanagi illustra le particolarità del componimento, che viene presentato come un sonetto doppio: sono presenti infatti delle rime interne nel primo emistichio, ossia al quinario, dei versi 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14 che riprendono la rima finale del verso precedente: *core* – *Amore* (vv. 1-2); *difesa* – *presa* (vv. 2-3); *ardore* – *dolore* (vv. 3-4); *valore* – *minore* (vv. 5-6); *appresa* – *resa* (vv. 6-7); *calore* – *maggiore* (vv. 7-8); *sciolto* – *colto* (vv. 9-10); *laccio* – *ghiaccio* (vv. 10-11); *procaccio* – *faccio* (vv. 12-13); *raccolto* – *molto* (vv. 13-14).

Pur comprendendo la complessità della struttura metrica che il poeta ha voluto intessere, che meriterebbe sicuramente un approfondimento più specifico, basti qui osservare come l'estrema artificiosità dello stile di Domenico Venier riveli come il poeta fosse alla ricerca di nuovi modi sperimentali per poetare, utilizzando ancora una volta un lessico fortemente debitore della lezione petrarchista prima e bembiana poi.

Le due liriche che si è deciso di analizzare sono la più chiara dimostrazione di come Venier «da un lato» fu «la nobile figura di maggior erede dell'esempio del

Bembo poeta, dall'altro uno sperimentatore di forme di inaudita complicazione»¹³⁰.

A livello tematico, è inevitabile che il tema amoroso conservi il suo predominio tradizionale nella poesia lirica. La tematica prediletta dal Venier è quella dei danni dell'Amore e della lotta tra Amore e cuore. «È», continua Taddeo nel suo volume sul manierismo e i lirici veneziani, «la tematica del petrarchismo nella sua versione più astratta, che si fonda su un numero ristretto di metafore canoniche trattate come “cosa salda”. [...] Le parole-metafora acquistano consistenza e solidità di oggetti, al tempo stesso concreti e carichi di potenziale simbolico»¹³¹.

Accanto all' amore, che da sempre anima la letteratura italiana, Venier apre la sua poesia anche ad altri nuclei tematici, come ad esempio il tema funebre, religioso, morale, civile e autobiografico. Il tema della morte trova ampio spazio all'interno delle riflessioni degli uomini e nelle liriche di Venier (si ricordi la sua partecipazione alla raccolta per Irene di Spilimbergo), in particolare, si riscontrano cadenze e ritmi cupi che sono la prova di una meditazione concreta sull'argomento. Nonostante la maggior parte delle rime di Domenico Venier scelte da Dionigi Atanagi per la sua raccolta affrontino l'amore e le pene dell'amore, anche la tematica del dolore e della morte non manca tra i testi. In particolare, oltre a due sonetti dedicati a Speroni in morte di una sua figlia, tra i componimenti si legge un sonetto dai toni più lugubri e toccanti, in cui Venier parla della sua malattia, vicenda autobiografica che gli ha permesso di riflettere sulla caducità della vita (c. 13r).

Signor tu, che lo spirto ignudo e sciolto
del suo mortal ritorni al corpo umano;
rendi ormai, prego, il mio d'infermo sano,
ora che duo lustri ha'l ciel girando volto.

¹³⁰ E. TADDEO, *Il manierismo*, op. cit., p. 40.

¹³¹ *Ibidem*, p. 56.

Sol ch'a te piaccia, è poco, e nulla il molto: 5
vince ogni forza il tuo poter sovrano.
Reggi tu Re del ciel, reggi la mano,
che per mio scampo ha'l foco in me rivolto.

Reggi in guisa la man, che de nel vivo
del mio carcer terreno aprir la fonte, 10
che n'esca largo e salutevol rivo.

Ecco a tutti i martir le membra pronte:
nè de cor generoso averli a schivo,
pur ch'al ben, che ne segue, il mal si conte.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD

3. *rendi... sano*: rendi, ormai, il mio corpo da infermo a sano

4. *or che... girando volto*: ora che sono passati dieci anni

14. *pur... conte*: purché al bene, che ne seguirà, il male diminuisca.

Il poeta, in questa lirica, descrive la malattia che lo colpì alle gambe e che lo costrinse, per alcuni periodi della sua vita, all'immobilità. In particolare, è Dionigi Atanagi a specificare che l'autore fa riferimento ad una particolare cura che doveva allievgli il dolore, consistente nel creare un cauterio con il fuoco. I toni sono sicuramente cupi e sono espressione dell'atroce dolore che il poeta doveva sopportare; il tutto precipita poi nelle parole *carcere terreno*, che impone una riflessione più ampia sul tema della carne e del corpo malato, tanto caro a Venier. Il componimento si configura come una preghiera a Dio e si carica di forte umanità che tende a un discorso quasi commosso che ricerca speranza e conforto.

In questo breve *excursus* sulla lirica di Domenico Venier, si sono voluti presentare alcuni componimenti, presenti all'interno della silloge di Atanagi, che fossero

esemplari per descrivere al meglio la poetica dell'autore veneziano, ancora intrisa di fenomeni petrarcheschi ma indirizzata verso uno sviluppo più sperimentale e artificioso, dove lo stile del poeta trecentesco viene instillato da una nuova prassi poetica basata su innovative modalità di scrittura. La sua poesia, capace di influenzare i poeti attorno a lui, può essere considerata come l'iniziatrice di un percorso all'interno del quale si sviluppò la poesia veneziana del secondo Cinquecento.

Taddeo, nel libro dedicato alla poesia veneziana, conclude così l'esperienza poetica di Venier

Sia là dove imperversa il giuoco delle metafore, sia dove prevalgono le sottigliezze concettuali, i termini del discorso sono congiunti da rapporti quasi sempre antitetici, escogitati ingegnosamente, e pertanto è lecito parlare di struttura "acuta" o "concettistica"¹³².

¹³² E. TADDEO, op. cit., p. 57. In relazione a questa constatazione, in nessun modo si vuole paragonare Venier a Marino o ad autori prebarocchi, consapevoli delle enormi differenze tra i poeti. Rimane comunque evidente l'artificiosità del nostro, ma non ancora ai livelli della letteratura seicentesca, completamente sovversiva nei confronti di schemi metrici e invece accogliente verso le innumerevoli forme innovative dello stile.

4.2. Bernardo Cappello (1498-1565)

Nato a Venezia, si formò con grandi letterati, fra cui Pietro Bembo, che considerò come suo maestro, e divenne uno dei poeti più stimati dell'epoca. A fianco della carriera letteraria, Cappello sviluppò anche quella politica, esercitando un ruolo attivo all'interno della Repubblica di Venezia. Nel 1540 subì una dura condanna: venne infatti esiliato nell'isola dalmata di Arbe per aver creato scandali e messo in pericolo l'ordine pubblico, offendendo la dignità dei capi del Consiglio veneziano. Tuttavia riuscì a fuggire a Roma, dove ottenne sostegno da parte del cardinale Alessandro Farnese. Nel 1560 pubblica le sue rime a Venezia e, nonostante il suo nome fosse legato a traversie politiche, grazie alle sue capacità letterarie e alla fedeltà all'autorità bembiana, riuscì a imporsi nel panorama letterario dell'epoca, acquisendo fama e lode. Secondo Paolo Zaja, nel contributo *Petrarchismo veneto dopo il Bembo*, «le sue liriche sono un campione eloquente del petrarchismo più fedele alla lezione del suo maestro oltre che a quella del Petrarca, in cui le ragioni dello stile prevalgono anche nei momenti in cui il rapporto tra poesia e biografia si avverte con maggiore forza»¹³³. Appartenente alla prima delle tendenze cinquecentesche che delinearono la poesia veneziana, per Bernardo Cappello, Bembo non poteva che essere un esempio.

Spesso al suo lirismo viene attribuita una scarsa originalità, poiché ancora troppo fedele al modello bembiano: è pur vero, però, che accanto «a un'impeccabile imitazione bembiana, deve essergli accreditato anche un non insignificante ruolo di mediazione verso la *gravitas* dellacasiana, attraverso l'intensificazione di certe soluzioni formali»¹³⁴.

Una prima raccolta delle rime di Bernardo Cappello fu pubblicata nel 1560, curata da Dionigi Atanagi a Venezia, presso i fratelli Guerra. Pierantonio Serassi, erudito

¹³³ P. ZAJA, *Petrarchismo...* in *Lirici europei del Cinquecento*, op. cit., p. 656.

¹³⁴ I. TANI, *Le Rime di Bernardo Cappello, edizione critica*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2018, p. 42.

settecentesco, la riproduce nel primo dei due tomi della sua nuova edizione. Il secondo tomo contiene le rime estravaganti.

Per quanto riguarda i testi presenti nella raccolta di Atanagi, essi sono tutte rime estravaganti, secondo l'edizione critica di Irene Tani¹³⁵. Figurano in numero di 11 nel primo volume e 2 nel secondo. Il primo componimento, prettamente biografico, si riferisce all'esilio cui fu condannato, a causa del quale non poté più vedere la sua amata (c. 30v).

O del mio indegno e troppo acerbo esilio
dolce cagion, pietà verace e santa;
qual avverso al tuo affetto altrui consiglio
mio ben oprar di sì rea nota ammanta?

Solo per te non porto in questa tanta 5
sventura, in sì gran danno, in tal periglio;
(sì di sua intenzion si gloria e vanta
l'alma) il cor tristo o pur turbato il ciglio.

Tu pietà in me svegliasti'l bel desio:
ch'acciò non mai contaminato o guasto 10
de la mia patria il buon libero stato

esser potesse, apersi. Or poi che'l casto
pensier nostro interruppe iniquo fato;
o solo egli in me sia, non in lei rio.

Struttura metrica: sonetto con schema ABAB BABA CDE DEC.

3-4. *qual... ammanta?*: quale altrui consiglio, contro il tuo affetto, ricopre le mie buone azioni con parole peccaminose?

8. *ciglio*: per estensione il volto

¹³⁵ *Ibidem*, p. 730.

l'oscuro de la noia che t'opresse
al tuo partir, da te ratto sgombrarsi.

10

Di così amica pianta a rami tesse
Amor più lacci, quando temer suole,
che uom da lui per gran duol possa slegarsi.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CDE

8. *presta*: disponibile

11. *ratto sgombrarsi*: se ne andrà rapidamente

Ritorna nuovamente il tema della lontananza dalla donna amata. Il sonetto, di chiara matrice petrarchista, sembra rifarsi addirittura alla lezione stilnovista, con la citazione dei *begli occhi* all'interno dei quali si annida la speranza del poeta. L'Amore con i suoi lacci che lega il cuore del poeta all'amata e la donna stessa che diventa guida e salvezza per il poeta sono stilemi tradizionalistici che confermano la fedeltà di Bernardo Cappello alla poesia riformata di Pietro Bembo, ponendosi però nell'ottica di allargare la trama stilistica e di arricchire i canoni poetici cinquecenteschi.

4.3 Bernardo Tasso (1493-1569)

Nato a Venezia, fin da giovanissimo iniziò la sua carriera come cortigiano-segretario, dapprima per il conte Guido Rangoni, poi per Renata d'Este e infine per Ferrante Sanseverino, principe di Salerno. Nel 1569 fu nominato duca di Ostiglia, ma morì nello stesso anno. Ricordato per essere il padre del famoso poeta Torquato Tasso, la sua opera più importante fu il poema in ottave *Amadigi*. Numerose sono anche le liriche composte durante la sua vita, raccolte e pubblicate in parte nel 1531.

Appartenente alla schiera dei poeti veneziani di prima generazione, anche Bernardo Tasso frequentò il circolo di Domenico Venier, ma prese parte a quella stagione di classicismo cinquecentesco che si proponeva come proposta alternativa alla rigida ortodossia di Pietro Bembo. L'idea prevalente era quella di determinare vie innovative per la lirica, non dominate esclusivamente da Petrarca, ma illuminate da più *auctoritates*, come ad esempio Dante, la tradizione toscana, i classici greci e latini.

Così Rosanna Morace, nel suo contributo su Bernardo Tasso, espone chiaramente l'intenzione poetica dell'autore

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 poetabile a livello metrico, stilistico, tematico e lessicale¹³⁸.

Seguendo quindi le due linee di tendenza delineate all'inizio, Bernardo Tasso appartiene a quei poeti che cercarono di ampliare gli orizzonti della poesia.

¹³⁸ R. 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, Adi editore, Roma, 2014, p. 2.

Dei componimenti di Bernardo Tasso scelti e inseriti da Dionigi Atanagi nella sua silloge, se ne leggono pochissimi a fronte delle numerose pubblicazioni di rime tassiane che hanno visto la luce nei primi decenni del secolo.

Nel primo libro i testi sono solamente 2 e nel secondo 1 soltanto (non fondamentale dato che nemmeno il curatore si preme di menzionarlo nella Tavola): essi sono componimenti che si possono ascrivere alla forma delle liriche di corrispondenza, in particolare sono liriche di risposta che Tasso invia a suoi colleghi. La poca risonanza che Dionigi Atanagi diede a Bernardo Tasso può trovare la sua spiegazione nella già ricercata scelta dell'inedito, obiettivo principale del curatore cagliese, che, con Bernardo Tasso, trovava poco riscontro dopo diverse pubblicazioni delle proprie rime.

Affronteremo in questa sede soltanto un solo componimento (c. 176v), in risposta a Pompeo Pace, che, secondo Lyra, trova un'ulteriore attestazione nel libro quinto della terza parte delle *Rime* di Bernardo Tasso, pubblicate nel 1560 a Venezia presso Gabriele Giolito de' Ferrari.

Pace, molt'anni lungo l'alte rive
arso dal foco di duo chiari rai
del Re de' fiumi altier', alto cantai
la loro durezza e le mie fiamme vive.

Ora il mio afflitto cor si nudre e vive
(ahi spietato destin) sol de miei guai:
ond'io lagrimo ogni ora: né spero mai,
ch'a lieto fine il mio gran danno arrive.

5

Rott'è la lira mia, basso e umile
fatto il mio canto: che la mente affrena
altro voler, ch'a ciò poco risponde.

10

A te conviensi col ben colto stile
far sonar de la tua bella Lisena
l'alto Appennino e del' Isauro l'onde.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CDE

2. *rai*: raggi

3. *altier'*: alto, elevato

10-11. *che la mente affrena altro voler*: la mente non accoglie nessun'altra volontà

In questo testo, il poeta spiega di non riuscire più a poetare, la sua lira è “rotta”, a causa dei suoi “guai”. È la risposta al componimento di Pompeo Pace *Quella che da le nostre basse rive*, nel quale il medesimo gli chiedeva di poetare per lui, poiché anch'egli sommerso dai guai, in favore della sua bella Lisena, la donna amata.

All'interno di questo componimento si possono ritrovare moltissimi richiami alla tradizione e alla classicità. Il tema amoroso è, in questo caso, legato all'ineffabilità del poeta che, acciaccato dai suoi guai, non ha più forza né volontà per poetare.

Nella consapevolezza di una ripresa classicista del poeta, sembra che i toni di questo componimento ricalchino, in parte, la poesia bucolica virgiliana, fatta di sfondi campestri e naturali. E Tasso ha sempre nutrito simpatia nei confronti della natura, anche in maniera molto attiva, come testimoniano la maggior parte delle sue liriche dedicate all'armocromia della natura.

Pur non essendo uno dei componimenti più celebri del poeta utili per l'interpretazione delle sue scelte poetiche rivolte al classicismo, l'esempio rimane comunque essenziale per una assai stringata presenza del poeta nell'opera di Dionigi Atanagi.

4.4 Celio Magno (1536-1602)

Poeta appartenente alla giovane generazione, nacque a Venezia e si avviò agli studi di legge diventando avvocato. Ma le sue aspirazioni personali lo avvicinarono all'ambiente letterario, orientandosi precocemente verso la poesia. Molto giovane, infatti, iniziò a frequentare il circolo intellettuale riunito attorno a Domenico Venier e aderì all'Accademia della Fama. Con Venier creò un profondo legame, tanto che compose una canzone alla morte dell'amico e maestro. La sua vita fu caratterizzata da un lato da una carriera politica che lo portò ad occupare i gradi più alti della burocrazia veneziana, dall'altro da un'intensa attività letteraria che lo vide pubblicare numerose liriche e opere. Famose sono le sue canzoni, tra cui una in particolare che celebra la vittoria di Lepanto. Le sue *Rime* furono pubblicate nel 1600.

Secondo Riccardo Scrivano, nella sua opera *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*¹³⁹

Egli sente vicina a sé soprattutto la lezione casiana. [...] Il terreno da cui le sue esperienze possono fruttificare è tutto consolidato su quella che è stata la vicenda umana del Casa: i motivi così intensi, e talvolta disperati, [...] della fuga del tempo, della bellezza della solitudine, della soavità della pace campestre, tornano in lui con un rilievo abbastanza marcato, e soprattutto immersi in un clima spirituale che appare più definito, più libero dalle complicazioni da cui appariva circondato lo spirito dellacasiano.

Magno appare quindi

da una parte meno intensamente rappresentativo e meno preso dentro i grovigli complessi della sua età, da un'altra però più impregnato di quella sostanza morale, fatta di volontà di ripiegamento, di spontanea riflessione su di sé e sul proprio destino di uomo, di senso vivo della morte¹⁴⁰.

¹³⁹ R. SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Liviana editrice, Padova, 1959, p. 99.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 100.

Tutto questo traspare ovviamente attraverso l'uso del linguaggio, semplice, disposto in strutture chiare e caratterizzato da una limpidezza di linee. Difficile, alla luce di quanto detto, inserire fermamente Celio Magno in una delle due tendenze perseguite dalla lirica veneziana, perché, ricorda Erspamer

Rispetto a lui il Bembo, punto di riferimento obbligato di tutta la lirica cinquecentesca, era ormai lontanissimo: Celio ovviamente non ne ignorò l'opera, e in gran parte ne usò il linguaggio: però non lo sentì né come un modello da imitare, né come un maestro da superare, e neppure come un ingombrante dittatore da irridere o rifiutare¹⁴¹.

Le rime di Magno, pubblicate da Dionigi Atanagi nel secondo volume delle *Rime di diversi* (ben 33), fanno quindi riferimento alla stagione letteraria giovanile del poeta.

Secondo Erspamer, nel già citato contributo sulla lirica veneziana¹⁴², è vero che si può imputare a Magno una tonalità dominante che caratterizza i suoi componimenti, ossia quella lugubre e autobiografica, ma il poeta ha dimostrato di sapersi muovere anche su altri registri, cogliendo risultati di tutto rispetto. In particolare, in argomento bucolico e amoroso seppe creare immagini di notevole efficacia, anche se comunque «gli esiti più convincenti li raggiunge quando una vena di tristezza riesce a insinuarsi nelle strofe»¹⁴³.

Analizzeremo, ora, alcune parti del componimento *A che dagli occhi, Amor*, canzone ambiziosa composta da 10 stanze, concreta espressione della fase giovanile del poeta.

A che dagli occhi Amor vaghi e sereni
dove, come in tuo ciel, ti giri e movi,
folgorando in me piovì
sì minaccioso eterne fiamme e strali? (vv. 1-4)

¹⁴¹ F. ERSPAMER, op. cit., p. 219.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 221.

L'incipit della canzone cala il lettore, fin da subito, all'interno del tema amoroso, con un lessico che ricorda molto la tradizione amorosa dantesca e petrarchesca.

La canzone parla di una contesa fra Amore e Tempo, risolta con il ricorso alla poesia.

Tal che d'ogni altra cura in tutto sciolto
fermasse il corso, in un col ciel si stesse
immoto a contemplar l'alta beltade;
e chiudendo al morir tutte le strade,
sol una faccia sempre il mondo avesse. (vv. 45-49)

Il poeta si chiede, nella terza stanza, perché il Tempo non sia vinto da Amore, soggiacendo al fascino della donna, come accade per gli uomini. Ma il Tempo ha una forza erosiva che distrugge tutto quello che incontra

Ma, stolto, che bram'io? Se nulla vale
dal suo corso fatal punto ritrarlo.
Ecco, mentre or ti parlo,
ch'ei pur sen vola al tuo danno passando.
E già mi par vincitor mirarlo,
rotto a te l'arco e spennacchiate l'ale. (vv. 55-60)

Magno, in questo passaggio, fa emergere una disposizione sentimentale tipica delle sue canzoni, dove riflette sull'esistenza umana e sullo scorrere del tempo, tema caro al poeta. I toni, che sembrano avvicinarsi a forme di esistenzialismo, sono comunque dimostrazione di una meditazione profonda e penetrata che Magno ha esercitato lungo tutta la sua poetica.

Per quanto riguarda la componente prettamente autobiografica, tra i componimenti giovanili è da segnalare il sonetto *Rompa e disperga il ciel l'indegna rete* (c. 121v)

Rompa e disperga il ciel l'indegna rete,
che ora vi tende crudel barbara mano:
ma se pur del nemico empio inumano
troppo, ohimè, nobil preda esser devete;

me fido Acate sempre al fianco avrete: 5
mai non sarò da voi tronco o lontano;
fiami dolce ogni caso acerbo e strano;
e'l travagliar per voi pace e quiete.

O di vera amicizia ardente affetto.
Può la via questo ne l'inferno aprirsi, 10
per trarne spirto fuor caro e diletto.

E perché in morte al fido amico unirsi
possa, questo ancor suol con nudo petto
a mille piaghe, a mille strati offrirsi.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD
6. *tronco*: sbrigativo, dimostrare segni di chiusura

È un componimento dedicato all'amicizia. Il poeta, alludendo ad insidie tese da un nemico a un suo caro amico, ribadisce energicamente la propria fedeltà e il proprio affetto. Il sentimento si pone perentorio in primo piano: il poeta esprime da subito vicinanza all'amico e gli dimostra la sua fiducia, che mai abbandonerà. È un sonetto in cui non troviamo le cadute propriamente sentimentali, ma anzi si percepisce una forte resistenza da parte di Magno nel condividere con l'amico anche le insidie più terribili.

Secondo Daniele Ponchiroli, nel volume dedicato ai lirici cinquecenteschi, la poesia di Celio Magno si presenta «come “sfogo di un’anima”»¹⁴⁴. Infatti anche il tema della morte viene affrontato dal poeta, come nel sonetto *Sembrin le piume tue pungenti spine* (c. 116r)

Sembrin le piume tue pungenti spine
a chi'l corpo ti crede e pace spera,
ingrato letto, e in te sanguigna schiera
di sozzi avidi vermi il ciel destine.

Lunge il sonno da te la via decline, 5
o venga in vista spaventosa e fera;
ed Aletto, Tisifone e Megera
scuotan d'intorno a te l'orribil crine.

De' suoi dolci t'escluda almi riposi
Imeneo sacro e ti bestemmi e danni 10
a steril nido d'infelici sposi.

Morte ti vesta ognor d'oscuri panni,
sotto cui stian ben mille morbi ascosi;
tal ch'abborrito poi ti rodan gli anni.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.

2. *crede*: affida.

5. *la via decline*: pieghi il cammino.

7. *Aletto, Tisifone e Megera*: le tre Furie infernali.

8. *orribil*: orrido. Il crine delle Furie era formato da serpenti.

10. *Imeneo sacro*: dio delle nozze.

12. *oscuri*: luttuosi.

¹⁴⁴ D. PONCHIROLI, *Lirici del Cinquecento*, Editrice torinese, Torino, 1958, p. 137.

Il poeta nomina la Morte in modo esplicito solamente nell'ultima quartina, pur avendola celata nei versi precedenti dietro l'immagine delle tre Furie infernali. Secondo Esparmer, nell'articolo dedicato al petrarchismo e al manierismo, il lessico di Magno è dei più semplici e diretti e viene piegato alla presentazione della tematica della morte che sembra essere ossessiva in questo sonetto, resa attraverso parole realistiche e dure (*vermi*, v.4) che attribuiscono al componimento un tono angoscioso.

Per concludere l'esperienza di Celio Magno all'interno della silloge di Atanagi, nella quale, ricordiamo, sono presenti solo i componimenti giovanili e quindi non può essere considerata totalizzante in virtù di una presentazione completa dell'autore, proponiamo le parole di Taddeo, nel già presentato volume sui lirici veneziani, che esprimono al meglio la poetica intrapresa da Celio Magno

La forma prediletta del Magno, quasi costante nelle canzoni e presente anche nei sonetti, priva di innovazioni per quanto riguarda gli schemi metrici, si fonda dunque su un linguaggio di ascendenza petrarchesca ma sciolto da un'eccessiva soggezione al modello; un linguaggio sobrio, schivo di artificiosità, ma effettivamente intenso, mosso da slanci effusivi, che può oscillare da un livello inferiore, in cui la familiarità sfiora la comunicazione immediata (come in alcuni sonetti giovanili), ad uno superiore, in cui si fa più frequente l'impiego di mezzi retorici¹⁴⁵.

¹⁴⁵ E. TADDEO, *Il manierismo*, op. cit., p. 162.

4.5 Dionigi Atanagi (1504-1573 ca.)

Anche Dionigi Atanagi risulta tra i letterati veneziani che frequentarono il circolo letterario di Venier prima e l'Accademia della Fama poi. Pur avendo già proposto la sua biografia, si preme, ancora una volta ritornare sulla sua figura. Nonostante venga ricordato soprattutto per la sua attività editoriale e per il suo importante ruolo di curatore nelle maggiori raccolte del secolo, egli si dedicò anche alla scrittura, componendo testi, anche se non in grande quantità, che vale la pena analizzare come espressione di un lavoro creativo che risentì delle questioni personali e sociali. La produzione poetica di Atanagi, seppur esigua, è in gran parte consegnata a *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, circa 20 testi, e alla silloge presa in esame *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, che raccoglie ben 132 componimenti del poeta, 120 nel primo volume e 12 nel secondo.

In apertura del primo volume lo stesso Atanagi dichiarava di aver inserito alcuni suoi componimenti in chiusura perché convinto da altri poeti e autori che li hanno definiti degni per essere pubblicati. Per introdurre alla poesia atanagiana, utilizzeremo le parole di Gualtiero de Santi che, nel volume intitolato *Rime d'encomio e morte*, raccoglie alcune liriche del poeta.

La stessa lirica atanagiana è costruita su sequenze in cui la persona dell'autore, il punto di vista individuale, esistono in unisono alla figura della committenza. La lode, la richiesta, la supplica – e insieme la celebrazione di un dato evento, la commemorazione di un decesso – divengono per tale via le componenti di una attitudine espressiva posta troppo disinvoltamente al servizio delle circostanze¹⁴⁶.

Approfondendo le tavole in fine di volume infatti, si può confermare questa constatazione: la maggior parte dei componimenti di Atanagi sono d'encomio o in morte ed esauriscono la forza nel pretesto referenziale. Ciò non significa declassare la poesia atanagiana, ma inserirla in un contesto in cui il poeta cagliese ha vissuto

¹⁴⁶ G. DE SANTI, *Rime*, op. cit., p. 10.

la sua esistenza, a contatto quindi con quel mondo delle corti cinquecentesche che si esplicitava attraverso il rapporto tra il produttore di cultura e il suo committente. I componimenti che analizzeremo sono tutti contenuti nel primo volume delle rime, poiché considerati quelli più interessanti per descrivere la poetica atanagiana. Si ricordi che lo stesso Atanagi enfatizza le sue liriche nel primo volume, prima di tutto isolandole rispetto alle altre e, in secondo luogo, dedicando loro numerose annotazioni nella Tavola finale.

Il primo testo che presentiamo, *Anime belle di virtute amiche* (c. 200r), si inserisce a pieno titolo nel gruppo delle poesie d'encomio

Anime belle e di virtute amiche

cui fero sdegno di fortuna offende,
sì che ven gite povere e mendiche
come a lei piace che pietà contende,
se di por fine a le miserie antiche 5
caldo desio l'afflitto cor v'incende,
ratte correte a la gran Quercia d'oro,
ond'avrete alimento, ombra e ristoro.

Qui regna un Signor placido e benigno,
ch'altro ch'altrui giovar unqua non pensa. 10

Cortese e d'ogni real laude digno,
che ciascun pasce a la sua ricca mensa
e'n buon rivolge ogni destin maligno
mentre le grazie sue largo dispensa,
Guidobaldo di Principi Fenice, 15
che può col guardo sol far l'uom felice.

Qui le buone arti e i nobili costumi,
senno, fede e valor fido albergo hanno;
qui fioriscon gl'ingegni, e chiari lumi
via più che'l sol spargendo intorno vanno; 20

qui mel le piante, qui dan latte i fiumi,
qui pace è queta senza alcuno affanno,
qui'l vizio è morto, e virtù bella e viva.
Beato chi ci nasce e chi ci arriva¹⁴⁷.

Struttura metrica: ottava con schema ABA BAB CC.

3. *gite*: andate

7. *ratte*: veloci

10. *ch'altro ch'altrui giovar unqua non pensa*: che non pensa mai ad altro tranne che a giovare gli altri

16. *guardo*: sguardo

21. *mel*: fare il miele

Il poeta invita i poveri mendicanti alla corte d'Urbino e, con tale occasione, loda il Duca Guidobaldo II della Rovere come uomo dalle grandi virtù, *sollevatore d'ogni uomo valoroso in qualunque professione*¹⁴⁸.

L'intento encomiastico, seppur velatamente celato nell'incipit dell'ottava, entra nel dettato poetico con tutta la sua forza quando Atanagi nomina il Duca d'Urbino e continua con una presentazione della corte roveresca che si avvicina alla descrizione di un paradiso terrestre. La lode di Atanagi a Guidobaldo della Rovere non stupisce in virtù dell'accoglienza che gli venne riservata e della massima considerazione che acquisì grazie alla chiamata per correggere l'*Amadigi* di Bernardo Tasso¹⁴⁹. Pur constatando una certa efficacia poetica del componimento, il lavoro creativo di Atanagi, nei sonetti d'encomio, risente fundamentalmente delle questioni personali e sociali, in particolare della committenza.

¹⁴⁷ Alcune precisazioni sul componimento. Il testo si presenta come un'ottava, forma metrica non così presente all'interno della silloge di Atanagi, poiché la forma del sonetto primeggia. In realtà, secondo recenti studi, l'uso dell'ottava all'interno del circolo di Domenico Venier è abbastanza frequente, pur con misure e modi differenti. Si rimanda, per una prima ricognizione sull'argomento, al lavoro di Jacopo Galavotti *Usi dell'ottava al circolo di Domenico Venier in Nuove prospettive sull'ottava rima*, a cura di L. Facini, in "Quaderni ginevrini d'italianistica", a cura del dipartimento di lingue e letterature romane dell'Università di Ginevra, Pensa Multimedia editore, 2018. Si vuole inoltre porre l'attenzione sull'evidente latinismo al v. 10 *unqua*, dimostrazione di quella già ricordata tendenza classicistica tanto cara ad Atanagi.

¹⁴⁸ D. ATANAGI, *De le rime*, op. cit., *Tavola del libro primo*, p. 560.

¹⁴⁹ Da Roma, Atanagi fu chiamato da Bernardo Tasso, con l'intercessione del Duca d'Urbino, per correggere il poema *Amadigi*. Si rimanda al paragrafo *Per alcuni cenni biografici*.

I componimenti in morte forse più celebri di Dionigi Atanagi sono quelli per Claudio Tolomei. Intellettuale romano, grande amico del letterato cagliese, avvicinò quest'ultimo ai maggiori ingegni dell'epoca grazie alle sue influenze. Una delle liriche in morte di Claudio Tolomei, presente nel primo volume delle rime, recita così

Ben ha di sasso il cor, di ferro il petto
quei che'l viso non tinge di pietade;
poi che'l vanto maggior di nostra etade
d'onor il proprio e di virtute obbietto

Claudio, che nel terren carcer ristretto 5
al ciel salio per nove e belle strade;
ch'amò l'antica patria libertade
tanto che'l viver fu da lui negletto;

Claudio, che'n Siena nacque e'n Roma visse;
ch'ambe fe chiare e ambe fea felici, 10
s'erano uditi i suoi tanti consigli;

Claudio, che tanto seppe e tanto scrisse;
Morte n'ha tolto con suoi feri artigli:
o nostri senza lui giorni infelici. (c. 226v)

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CED
4. *obbietto*: oggetto

La morte di Claudio Tolomei, avvenuta nel 1557, è stata molto sofferta per Atanagi, come si evince dall'ultimo verso, tanto che decise di abbandonare Roma dopo ulteriori vicissitudini dolorose. Il componimento, ornato da alcune tinte

sentimentali, è un elogio al poeta e amico, del quale non solo si ricorda lo spiccato ingegno letterario (*che tanto seppe e tanto scrisse*), ma anche le sue qualità umane in qualità di guida e maestro (*s'erano uditi i suoi tanti consigli*), come fu per Atanagi. Seppur il tema della morte abbia da sempre interrogato l'uomo, non è qui centrale perché prevale l'elogio funebre, in questo caso non di un Principe ma di un collega e amico, «ripetendo il *topos* dell'ossequio nell'angolo prospettico della caduta di privilegi per chi scrive»¹⁵⁰.

Il componimento *Donna, io non so qual più di voi diletto* affronta il tema dell'amore. Pur avendo sottolineato come la lirica atanagiana preferisca temi d'encomio e di lode, questo non presuppone che il poeta non si sia cimentato nell'elaborazione di altri temi, come l'Amore¹⁵¹.

Donna, io non so qual più di voi diletto
ad or ad or sentire
mi faccia occhio od orecchia od intelletto.
Chè, s'io rimiro quel benigno viso
che Dio simiglia e lo mio cor conforta, 5
parmi esser tra beati in Paradiso.
S'i odo il suon de la favella accorta
ond'è 'l bel nome fra mill'altri eletto,
a me sembra d'udire
l'alta armonia de lo stellato tetto. 10
Poi contemplando quel che'n sen chiudete
vero valor mi s'apre immantenente
(sì fuor d'ogni uso uman compita sete)
tutto 'l più bel de la divina mente,

¹⁵⁰ G. DE SANTI, op. cit., p. 12.

¹⁵¹ Il lavoro di De Santi è stato duramente criticato da Elvira Fravetti nel volume *Figure e fatti del Cinquecento veneto*, op. cit. per aver ridotto la poesia di Dionigi Atanagi a intenti puramente encomiastici e ad una tematica cortigiana. Per approfondimenti si vedano le pp. 59-70.

e sì d'esti miei sensi di suo obietto
sento ciascun gioire,
ch'i m'allontano dal mortal difetto.

15

Struttura metrica: ballata
12. *immantente*: all'istante

La ballata ricalca ancora una volta i toni encomiastici e di lode che contraddistinguono la poesia di Dionigi Atanagi. E se il tema amoroso ha da sempre condizionato le poetiche degli autori, si noti qui un Amore differente rispetto alla canonicità della tradizione. Non si parla di fuoco, di fiamme, di strali, di rapporto tra calore e ghiaccio, la sfera lessicale non risente dell'influsso petrarchesco; si legge soltanto una dolce dedica ad una donna, di cui Atanagi ci rivela anche il nome, Frasia, che viene descritta come una creatura angelica. Favretti, nell'opera dedicata ai lirici veneti, si sofferma sullo stile atanagiano, sostenendo che «non solo nei versi barbari ma anche nelle rime, [Dionigi Atanagi] si sia allontanato dal Petrarca usando parole che nel Petrarca non si trovano e tendendo in questo modo verso quella modernità che, sebbene senza niente di vistoso e di veramente esemplare, era nelle sue aspirazioni di seguace del Tolomei e del Guidiccioni»¹⁵².

Ma ancora una volta i confini non possono essere così netti. Se le due tendenze esposte in principio non si esauriscono nella loro completa opposizione, anche per Dionigi Atanagi lo sguardo verso la tradizione petrarchesca era comunque sempre vigile e attivo, come per un qualsiasi rimatore del secolo XVI.

Nel sonetto *Or che lunge ten vai cortese spirto* (c. 199r), i tasselli petrarcheschi sono, infatti, più che evidenti

Or che lunge ten vai cortese spirto,

¹⁵² E. FAVRETTI, *Figure e fatti*, op. cit., p. 63.

sostegno saldo e mio fido consiglio,
di me che fia? che senza te simiglio
senza duce orbo e corpo senza spirto.

Qual vaghezza di lauro o qual di mirto 5
o delle sacre muse altero figlio
campar potrammi da quel rio periglio,
onde già il cor trema e 'l cor fassi irto?

Chi scaldereà 'l mio ghiaccio? chi le morte 10
speranze avvivrà? chi mi fia scudo
contra quell'empia che mi fier s'è forte?

O per me sempre acerbo giorno e crudo,
se non fia che tornando mi conforte
chi partendo mi fa d'ogni ben nudo.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.

7. *rio*: malvagio.

8. *irto*: pungente.

Nella tavola del primo libro, è lo stesso Atanagi a spiegare al lettore l'occasione della composizione

Era l'Atanagio l'anno 1557, di pochi mesi ritornato da Roma a la patria, per far prova con la virtù de l'aria natia di guarir d'alcune vecchie non lievi indisposizioni, prese ne la servitù fatta ne la corte romana, là dove era stato 25 anni, quando chiamato da l'Eccellentissimo Duca d'Urbino ad istanza di M. Bernardo Tasso a rivedere il suo Amadigi, andò a Pesaro: ove desideroso con la diligenza e con la prestezza di soddisfare al Principe padrone e al gentiluomo amico, facendo più fatica, che le sue deboli forze sostener non poté vano, fu costretto da tre volte in sue a giacer gravemente. Ne le quali infermità dal Cap. Paolo casale gli furono usate continue amorevolissime e liberali

cortesie. Onde essendo poi esso Cap. Paolo mandato dal Signor Duca in Fiandra al Re Filippo per la conclusione de la condotta di S. Eccellenza con S. Maestà; l'Atanagio, a cui pareva per la partita di lui rimaner privo d'ogni conforto, gli scrisse il presente affettuoso sonetto.

Al di là delle informazioni biografiche, preziosissime per gli studiosi, il presente è un sonetto di ringraziamento a Paolo Casale per le amorevoli cure prestate a Dionigi Atanagi durante un periodo di infermità.

A una prima lettura, sono riconoscibili i riferimenti petrarcheschi. *Qual vaghezza fi lauro o qual di mirto* riprende identico *qual vaghezza di lauro? qual di mirto?* (*Rime*, VII); invece *O per me sempre acerbo giorno e crudo* «è nato dalla combinazione di passi lontani del *Canzoniere* – un vero incastro: per la coppia *acerbo e crudo* è da citare infatti il sonetto CXCIX [...]; per l'uso di *acerbo* immediatamente preceduto dall'avverbio *sempre*, per il riferire *acerbo e crudo giorno* e, si può anche dire, per il suono se non per la struttura dell'intero verso mi pare ovvio il rinvio all'incipit famoso *Quel sempre acerbo et onorato giorno*, sonetto CLVII delle *Rime*»¹⁵³. Si noti poi l'enjambement tra i versi 9 e 10 che, con l'accentuazione delle *morte speranze*, carica il componimento di esistenzialismo. Risulta chiaro che, alla luce di quanto esposto, la scrittura di Atanagi risenta degli influssi petrarcheschi ma, come spesso accade per poeti del XVI secolo, non si può parlare di mera imitazione, poiché Petrarca, come in questo caso, funge da serbatoio di parole che vengono mescolate tra di loro per arrivare ad un nuovo stilema.

¹⁵³ E. FAVRETTI, *Figure e fatti*, op. cit., p. 65.

4.6 Giorgio Gradenigo (1522-1600)

Nato a Venezia, la sua persona la si ricorda come più legata alla sfera politica e pubblica che letteraria: divenne infatti senatore della Repubblica veneta. Fu comunque un uomo di profonda cultura e un ottimo conoscitore della letteratura antica e mecenate di letterati. Frequentò il circolo di Domenico Venier e, successivamente, anche l'Accademia della Fama, dove strinse rapporti d'amicizia soprattutto con Girolamo Molin e Orsatto Giustinian. Il suo nome è legato alla celebre raccolta poetica in morte di Irene Spilimbergo, di cui fu promotore e realizzatore assieme a Dionigi Atanagi. Viene ricordato anche per essere stato un discreto verseggiatore, nonostante la sua ristretta produzione di cui sono pervenute soltanto 35 poesie. Le prime sue rime entrarono in una raccolta nel 1550. Atanagi lo inserisce nel secondo volume della sua silloge con ben 13 componimenti. Proponiamo il componimento *Nov'erbe e vaghi fiori* (c. 109r)

Nov'erbe e vaghi fiori
colse nel suo terrestre paradiso
l'altr'ieri Madonna al tramontar del giorno,
mentre al seren degli occhi e del bel viso
seco le Grazie e' pargoletti Amori 5
facean lieto soggiorno;
poi disse, lampeggiando un dolce riso:
"Questi fian refrigerio alla tua fiamma".
Ma, lasso, una sol dramma
l'un contrario de l'altro in me non spense, 10
anzi 'l gelido umor più 'l foco accense.

Struttura metrica: madrigale a schema aBCBAcBDdEE.

8. *fian*: saranno.

9-10. *Ma, lasso... non spense*: ma ahimè il gelido umore dei fiori non spense neppure una minima parte del fuoco.

Il tema floreale è piegato a pretesto per una rivisitazione del tema tradizionale del fuoco d'amore, che dovrebbe trovare conforto nel refrigerio del dono offerto da Madonna. La musicalità del madrigale e la preziosità descrittiva rendono il testo delicato e il particolare mitologico, le Grazie e i pargoletti amori, sono un esempio di raffinatezza e garbo. Si noti, nella seconda parte del componimento, una tendenza ossimorica fra il calore della fiamma e il refrigerio donato dai fiori, che termina nei due versi finali con una paradossale conclusione, perché la fiamma si alimenta e non viene estinta, il tutto impreziosito dall'antitesi tra le due parole in rima *spense – accense*.

Nella esigua produzione di Gradenigo, molti componimenti sono di corrispondenza. «S'impone, piuttosto», sostiene Favretti nel suo lavoro *Figure e fatti del Cinquecento veneto*, «come nota personale anche nelle rime di corrispondenza certa morbidezza, che, non per caso, si fa più squisita dove destinataria e quindi oggetto della sua vena descrittiva, è una donna»¹⁵⁴. Il sonetto *Ardea calda di febre Emilia il petto* (c. 108v) è dedicato a Emilia di Spilimbergo, sorella della famosa Irene, ed è un chiaro esempio di come la grazia di Gradenigo prevalga nel tessuto stilistico della sua poetica.

Ardea calda di febre Emilia il petto:
giacendo in atto sì pietoso adorno,
ch'avrebbe Amor ne gli occhi suoi quel giorno
a languir seco ogni aspro cor costretto.

Le Grazie in lei quasi in bel seggio eletto
tinte d'alta pietà facean soggiorno:
e temeano le Muse al letto intorno
morte ohimè cruda a lor gentile ricetta.

5

¹⁵⁴ E. FAVRETTI, *Figure e fatti*, op. cit., p. 52.

Quando il Signor benigno al voto mio
di celeste licor sue membra sparte
spinse la febre a l'Infernal oblio.

10

Onde a lui, che tal grazia a noi comparte,
col cor divoto e col sembiante pio
questo inchiostro consacro e queste carte.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.

2. *adorno*: bello, leggiadro.

8. *ricetto*: ricovero, rifugio.

10. *licor*: liquido.

12. *comparte*: compartecipa.

Si riscontra anche in questo genere di componimento una certa musicalità che accompagna spesso Gradenigo, data dal gioco di rime (al v. 7 si veda la rima interna *letto*), dalle tronche al centro di verso *pietà-ohimè* (v. 6 e v. 8) e l'assonanza allitterante *intorno-morte*. L'apparizione delle Grazie e delle Muse, in ansia per la salute della donna, si inserisce all'interno di quel quadro che prevede il recupero mitologico, adattato poi al tono del componimento.

La lirica di Giorgio Gradenigo, all'interno della poesia veneziana cinquecentesca, seppur caratterizzata da poche quantità di versi, può essere considerata come un'esperienza dettata da uno distaccamento, parziale, dal petrarchismo di Bembo per attuare modi di una lirica sempre più tenuta sotto il segno della morbidezza e della musicalità.

4.7 Orsatto Giustinian (ca. 1538-1603)

Personalità minore del panorama letterario veneziano cinquecentesco, nasce a Venezia e la sua carriera inizia dapprima in ambito politico con un impegno continuo e con la copertura di molteplici cariche. I suoi esordi poetici risalgono al 1561, quando prende parte, con alcuni componimenti, alle rime in morte di Irene di Spilimbergo. Più rilevante è l'impegno letterario per le *Rime di diversi* di Dionigi Atanagi, in cui figura con 23 componimenti. Come la maggior parte delle figure più eminenti della sfera sociale veneziana, frequentò il circolo di Domenico Venier ma si astenne dall'accogliere sperimentazioni stilistiche e innovative che tanto animavano le riunioni del cenacolo. La sua idea di poetica era ancora legata a un'idea di petrarchismo molto fedele alla lezione di Pietro Bembo.

Dopo svariate e brevi pubblicazioni in diverse raccolte, nel 1600 furono pubblicate le sue rime, assieme a quelle del più celebre Celio Magno, di cui fu amico e collaboratore.

Il componimento che prenderemo in considerazione si inserisce a pieno titolo nella lirica amorosa. Questo sonetto rientra in una serie di componimenti che il poeta ha dedicato alla moglie, dove l'influsso del modello petrarchesco si avverte fin dall'incipit.

Con le chiome d'or fin su'l collo sparse,
novella sposa, il guardo in se raccolto,
e tutta foco per vergogna il volto,
quasi casta Diana al fin comparse.

Saldo e verace amor subito m'arse,
che fui dal lume de begli occhi colto;
né meno in me fu'l suo pensier rivolto:
e l'un ne l'altro allor sentio cangiarse.

5

Tal che porgendo a me la mano in pegno,
scritto in sua fronte offerse al guardo mio. 10
Ecco, ch'a te mi dono e tua divegno.

E col tuo core il mio giungendo annoda.
Ond'al finir de le parole anch'io
mi strinsi a lei d'indissolubil nodo. (c. 131v)

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC EDE
2. *guardo*: sguardo.

Il poeta qui ripercorre il momento del matrimonio con la moglie, accostando qualche vena sentimentale all'evento. Il modello petrarchesco è evidente sin dal primo verso, con la citazione delle chiome d'oro sparse sul collo che riprende a pieno titolo il sonetto petrarchesco XC *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*.

Ma il tema dell'amore coniugale segue qui una versione originale rispetto a Petrarca, perché si presenta quasi come normalizzazione del tradizionale motivo del sentimento inappagato e irrealizzabile, estraneo al matrimonio, che invece nel poeta trecentesco risulta come nodo cruciale. E il momento dell'atto coniugale viene espresso con una delicatezza che sfocia nella parte finale nella creazione di quel nodo d'amore indissolubile che lega i due cuori per l'eternità. Si percepisce, anche se in maniera celata, una vena di sensualità, data dalla citazione dei capelli sparsi sul collo e dagli atti compiuti dalla donna, che si inserisce in quel quadro di sperimentazioni e innovazioni che tendono a discostarsi dal modello bembiano e quindi petrarchesco per eccellenza, dove la componente sensuale del discorso poetico non trovava spazio.

Anche nel componimento *Questa scesa tra noi celeste Dea* (c. 125v), il poeta parla di una donna avvicinandosi all'ambito sensualistico

Questa scesa tra noi celeste dea,

ch'ogni più nobil alma ammira e cole,
le sue rare bellezze altere e sole
lungo un bel rio cantando un dì scorgea.

Dovunque i sereni occhi ella volgea, 5
giunger vedeasi doppio lume al sole;
e per tutto nascean rose e viole
dove il candido piè l'erba premea.

L'aer percosso da' suoi dolci accenti, 10
di celeste armonia tutto era pieno;
restavan l'acque ad ascoltarla e i venti:

quando Amor, che godea dentro al bel seno,
stand'io con gli occhi a rimirlarla intenti,
m'aperse il cor del suo dolce veleno.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.

2. *cole*: onora.

4. *scorgea*: guidava, conduceva.

6. *giunger*: aggiungere.

9. *accenti*: canti

14. *del suo dolce veleno*: con la sua freccia avvelenata.

Anche il secondo sonetto presentato risente molto delle influenze petrarchesche. In particolare, al v. 8 *il candido piè* è un chiaro riferimento al componimento CLXV di Petrarca, dove nel primo verso ritroviamo *Come 'l candido piè per l'erba fresca*. Se quindi, ancora una volta, Giustinian imita il modello, rifacendosi a delle immagini già molto note nella tradizione lirica petrarchesca, è l'aggiunta dell'elemento sensualistico che gli permette di allargare i confini della sua poesia, aprendosi a nuove prospettive poetiche e retoriche.

La poesia di Orsatto Giustinian è caratterizzata da soluzioni tradizionali che si dipanano nei temi della quotidianità familiare. Oltre ai sonetti per la moglie, molti altri sono dedicati al tema della malattia e alla morte della madre, nei quali mantiene sempre un'eleganza stilistica che conforma una delle sue qualità maggiori¹⁵⁵.

Piegare la lezione petrarchesca per esprimere sentimenti privati e intimi è sintomo di quel cambiamento culturale, su cui tanto si è insistito, che ipotizza, allo stesso tempo, una forte penetrazione e radicalizzazione del modello nelle menti dei poeti.

¹⁵⁵ «L'aderenza alla realtà quotidiana, almeno come spunto iniziale, caratterizza le rime di Orsatto Giustinian, che perciò presentano numerose, seppur modeste, novità tematiche. La donna amata l'ha spruzzato d'acqua; il poeta e la donna siedono a lieta mensa scambiandosi sguardi innamorati; la donna ricama e sospira, ma per un altro [...]. L'occasione reale non sempre è sottoposta a sviluppo acuto, e quest'ultimo rimane di limitata entità. Rare le artificiosità di stile. In una zona di maggior impegno, i 15 sonetti per la moglie seguono le tappe di un lungo e felice matrimonio, dal giorno delle nozze al trentacinquesimo anniversario, passando per le angustie di una separazione, la gioia del ritorno, il conforto che la sposa dà al marito nelle sventure domestiche, fino alla decisione comune di adottare un bambino. La malattia e la morte della madre ispirano al Giustinian alcuni componimenti di forte concretezza: il poeta che cura di sua mano la piaga; gli abiti appartenuti alla defunta [...]. Questi motivi di realismo borghese si collocano fuori del petrarchismo bembiano e preannunciano certi aspetti del Seicento». E. TADDEO, *Il manierismo*, op. cit., p. 165.

4.8 Sperone Speroni (1500-1588)

Nato a Padova da una nobile famiglia, frequentò gli studi a Padova, sempre sotto la stretta osservazione del padre che fu un medico rinomato. Specializzatosi in filosofia, divenne poi docente di logica. Alternava gli impegni accademici con frequenti soggiorni veneziani (la madre era una nobile veneziana) e conobbe alcuni protagonisti della vita letteraria del tempo, come Pietro Aretino, Bernardo Tasso, Pietro Bembo e Bernardo Cappello. Grazie a questi incontri, iniziò ad avvicinarsi al mondo culturale, impegnandosi sia in attività civili che oratorie. Fu il maggior animatore dell'Accademia degli Infiammati di Padova dove, su uno sfondo di un bembismo riletto alla luce delle teorie aristoteliche, promosse una visione del volgare come tramite del sapere moderno. Compositore prevalentemente di dialoghi (si citano il *Dialogo della lingua* e il *Dialogo della retorica*, che uscirono a Venezia nel 1542), viene ricordato per essere stato una figura molto attiva culturalmente nel panorama dell'epoca.

Essendo stato un'amante della filosofia, «nelle sue opere le più notevoli intuizioni sono spesso organizzate dentro ai rigorosi termini del ragionamento aristotelico»¹⁵⁶, pur avendo seguito le orme bembiane, soprattutto agli inizi. Si avvicinò alle lettere dopo essersi distaccato dal sistema filosofico pomponazziano e ciò lo dimostra il dialogo sulla lingua, dove avanzò alcune proposte sulla questione della lingua. Pur non soffermandoci sul trattato, basti soltanto sapere che Speroni sosteneva l'esistenza di una lingua superiore e che bisognasse quindi ricercarla. Le proposte speroniane però risultavano ormai anacronistiche in un'epoca in cui il volgare si era già strutturato e diffuso.

Nonostante Sperone Speroni abbia dedicato al dialogo e alla prosa la parte più cospicua del suo impegno, egli si cimentò anche nella poesia, componendo liriche di degno interesse. Alcune sono state raccolte nel secondo volume delle *Rime di*

¹⁵⁶ R. SCRIVANO, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966, p. 120.

diversi di Dionigi Atanagi, dove troviamo 7 componimenti di Speroni che si trovano in posizione incipitaria, aprendo così il tomo. I temi affrontati dal poeta sono principalmente d'occasione, come il sonetto *Roma, questa dritta e piana via* (c. 1v).

Roma, questa dritta e piana via,
che lungo tempo fu pruni e ruine,
e ch'ove bagni e terme avea per fine,
or de gli angeli ha il tempio e di Maria;

è a te grazia de la cortesia 5
di chi in te regna e in ciel tiene il confine:
però tra le sue umane opre e divine
ben dei questa una dir sicura e pia.

Essa in facendo te divota e bella 10
segna un altro cammin, che a Dio riduca
il mondo traviato e altrove volto:

Gesù, se degna fai l'età novella
di tanto ben fa ancor, c'io mi conduca
vivo a vederlo e non aspetti molto.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CDE.
2. *pruni*: arbusti selvatici.
10. *riduca*: riconduca.

Il presente sonetto d'occasione fu composto dall'autore per omaggiare una nuova strada che venne costruita a Roma per la volontà di Papa Pio VIII e chiamata Pia per il nome del suo ideatore. Atanagi, nell'annotazione relativa al componimento, spiega al lettore che all'inizio della nuova strada c'erano le famose terme di

Diocleziano, distrutte dai Goti e convertite poi in una Chiesa, detta S. Maria degli Angeli. La lirica non presenta alti gradi di artificiosità, ma la composizione stilistica risulta chiara e ben organizzata.

Sperone Speroni, sebbene abbia rivolto i suoi studi all'ambito filosofico, si interessò anche di letteratura e di poesia, avanzando ipotesi sulla questione della lingua nel *Dialogo della lingua* come già anticipato, ed esponendo la sua idea di poesia in altri trattati.

L'atteggiamento di Speroni nei confronti di Bembo fu sempre contrassegnato da rispetto quando non da esplicita ammirazione; in lui Speroni vedeva dunque il grande intellettuale che non solo aveva rafforzato il volgare, ma che gli aveva anche procurato la stabilità necessaria per prosperare [...]. Speroni fu, fino all'ultimo, grande ammiratore; anche se non mancò di manifestare in più occasioni l'indipendenza del proprio giudizio¹⁵⁷.

Alessio Cotugno, nel suo volume dedicato a Speroni, ci manifesta quali fossero le considerazioni del poeta nei confronti di Pietro Bembo, il grande modello per ogni artista cinquecentesco. Ma Speroni non concordò sempre con le regole canoniche propagate dalle *Prose della volgar lingua*: per l'autore «la pedissequa adesione ai modelli è pericolosa, insomma, perché finisce col limitare drasticamente gli spazi espressivi del volgare, tanto nella poesia quanto nella prosa»¹⁵⁸. Per Speroni l'imitazione è da condannare, perché non portando arricchimento lessicale ma solo alla ripetizione di parole altrui, riduce il repertorio poetico. Il letterato dimostra quindi di staccarsi da una considerazione della lingua e della letteratura fondata sul modello¹⁵⁹.

¹⁵⁷ A. COTUGNO, *La scienza della parola. Retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 139.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 133.

¹⁵⁹ Il discorso meriterebbe una più ampia discussione che qui non è possibile mettere in atto. Si rimanda quindi ai lavori A. COTUGNO, *La scienza della parola*, op. cit.; R. SCRIVANO, *Cultura e letteratura*, op. cit., p. 117-142.

L'ultimo componimento di Sperone Speroni che affrontiamo è dedicato ad una donna (c. 7r), ed è l'esempio più concreto dell'allontanamento del poeta dall'idea di imitazione pedissequa dei modelli.

Chi è costei che come nuova Aurora,
ma più chiara del sol che al Tauro torni,
in sul finir de miei ultimi giorni
lo smarrito cor mio desta e colora?

Move da le sue rose una dolce ora 5
di vaghi accenti e di santi atti adorni,
che, quasi seco Amor spiri e soggiorni,
me neve e gel di bei desiri infiora;

onde non pur la scorza fredda e bianca,
ma prenda qualità la parte interna, 10
di voi cortese Dea, perpetuo tempio:

gradir per lei questa altra inferma e stanca
grazia a me rara, a voi fia gloria eterna,
rinovellando di Titon l'esempio.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CDE.

2. *che al Tauro torni*: che ritorna nella costellazione del Toro.

7. *spiri*: respira.

8. *infiora*: rende bello, adorna.

13. *fia*: sarà.

14. *rinovellando di Titon l'esempio*: si riferisce al mito greco di Titone.

Il sonetto è dedicato alla Sig. Ersilia Cortese di Monte, specifica Atanagi nella Tavola, dalla quale Speroni ebbe gentili accoglienze. La lode della donna, come si evince, non passa attraverso il recupero del modello petrarchesco: il lessico

d'amore, tipico della tradizione, non viene utilizzato per l'elogio della donna, anche se i temi presentati ricalcano i canoni dell'argomento amoroso, come ad esempio l'idea che la donna risvegli il cuore del poeta e i desideri congelati. Si noti una assai concisa ma presente ripresa della mitologia classica, con l'aggettivo *Dea* rivolto alla donna e la citazione del mito di Titone. Anche per quanto riguarda i modelli classici¹⁶⁰, Speroni sosteneva che non dovessero essere imitati pienamente, ma che dovessero rimanere come base solida sulla quale costruire nuovi stilemi poetici.

Consapevoli della complessità del pensiero filosofico di Sperone Speroni, che qui non si è potuto affrontare per ovvie ragioni, si è voluto comunque presentare l'idea di poetica che ha promosso l'autore, seguendo, ad ogni modo, le due tendenze stilistiche iniziali intraprese dai poeti veneziani.

¹⁶⁰ Riguardo alla ripresa di elementi classici da parte di Speroni, si vuole segnalare il componimento *Mira cor mio questa ampia alta cittate* a c. 1v-6r: sono una serie di endecasillabi sciolti, precisamente 279 versi che, secondo l'annotazione di Atanagi, riprendono l'egloga I delle Bucoliche virgiliane e il I e VI libro dei Fasti di Ovidio. Anche per l'imitazione dei classici, l'opinione di Speroni non cambia: «quando costoro [i poeti] hanno imitato, si sono preoccupati, al più, di riprodurre gli aspetti formali, retorico-stilistici della prosa dei loro modelli, la loro elocuzione, trascurando del tutto, ad esempio, questioni legate al procedere dialettico, alla sostanza del pensiero, alla forma e al metodo dei loro modelli». A. COTUGNO, op. cit., p. 121.

4.9 Torquato Tasso (1544-1595)

L'ultimo autore che viene presentato all'interno di questo lavoro è Torquato Tasso. Illustre poeta, Tasso ancora oggi gode di un prestigio notevole, grazie alle numerose opere pubblicate che lo hanno reso uno degli autori più importanti della letteratura cinquecentesca. Nato a Sorrento, fin da piccolo segue il padre Bernardo Tasso, anch'egli poeta, che lo introdurrà negli ambienti letterari più importanti dell'epoca. Nel 1565 si stabilisce a Ferrara al seguito del cardinale Luigi d'Este come poeta di corte. Tra gli anni '60 e '80 si concentra la sua grande attività: dopo il successo dell'*Aminta*, dramma pastorale fatto rappresentare nel 1573, si intensifica il lavoro sulla *Gerusalemme Liberata*. Iniziano però a trasparire già le prime inquietudini interiori. Si risentì dei giudizi sul suo poema, dopo averli personalmente richiesti ad amici e letterati, e inizia a dubitare della propria ortodossia, tanto da presentarsi davanti all'inquisitore di Ferrara che lo assolse. A fronte di ulteriori episodi che manifestarono il suo squilibrio psichico, per volontà del cardinale d'Este venne rinchiuso nell'Ospedale di S. Anna. Da questo episodio in poi, Tasso, una volta liberato, peregrinerà per tutta Italia, passando per Roma, Firenze e tornando a Sorrento dalla sorella. Gli ultimi anni della sua vita li trascorre prevalentemente a Roma, dove muore nel 1595.

Dopo questa brevissima ma doverosa introduzione biografica sul poeta, quello che ci proponiamo in questa sezione sarà quello di analizzare la poetica dell'autore nelle prime fasi della sua carriera letteraria, partendo proprio dai componimenti che Dionigi Atanagi scelse di inserire all'interno della sua raccolta. Tasso figura con ben 13 sonetti nel primo volume. Il numero dei componimenti non è solamente indicativo in questo caso, perché il poeta, all'epoca della pubblicazione della silloge, aveva soltanto 21 anni. La scelta di Atanagi di accoglierlo nella sua opera con un numero così elevato di testi, pur essendo un poeta emergente, testimonia la fiducia che il curatore intratteneva nei confronti di Torquato Tasso, che probabilmente considerava già un abile compositore, e l'intento promozionale di cui Atanagi si è sempre fatto portavoce, scegliendo di pubblicare anche poeti

giovani ed emergenti. Ma i 13 sonetti nella silloge *De le rime di diversi nobili toscani* non sono la prima apparizione pubblica del poeta. Tra il 1559 e 1561 Tasso è a Venezia e per lui fu una stagione di ampia formazione al seguito del padre Bernardo che lo introdusse all'interno dei circoli letterari più prestigiosi, come quello attorno a Domenico Venier e poi dell'Accademia della Fama.

Tasso esordisce nell'ambiente letterario dell'epoca tra gli anni 1561 e 1567. La primissima pubblicazione avviene nel 1561, alla sola età di 17 anni, con 3 sonetti per la silloge in morte di Irene di Spilimbergo, il cui curatore fu proprio Dionigi Atanagi. Non è un caso quindi che, quattro anni dopo, lo stesso Atanagi pubblica nuovamente Torquato Tasso, memore ovviamente delle qualità dei componimenti che erano già usciti.

I sonetti sono di vario genere e ovviamente non hanno nulla a che vedere con le grandi pubblicazioni successive dell'autore, ma sono comunque un chiaro riscontro della poetica giovanile tassiana.

Poesia giovanile che, come vuole la tradizione, si esercita con il tema per eccellenza della lirica: l'Amore. Il primo componimento che si legge nella silloge di Atanagi è *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente* (c. 187 r) che, secondo Lyra, si attesta in altre molte raccolte¹⁶¹.

Su l'ampia fronte il crespo oro lucente
sparso ondeggiava, e de' begli occhi il raggio
al terreno adducea fiorito maggio
e luglio a i cori oltre misura ardente.

Nel bianco seno Amor vezzosamente
scherzava, e non osò di fargli oltraggio;
a l'aura del parlar cortese e saggio
fra le rose spirar s'udia sovente.

5

¹⁶¹ Questo sonetto è stato poi inserito anche nelle Rime degli Accademici Eterei, pubblicate nel 1567.

del sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (Rvf, CX), come anche *a l'aura* del v.7 che imita propriamente il linguaggio petrarchesco. Il poeta affronta il tema dell'innamoramento utilizzando le linee canoniche della tradizione: cerca invano di sottrarsi alle influenze di Amore, ma alla fine cede, poiché si innamora della donna non solo attraverso gli occhi, che richiude sperando di non farsi attrarre dalla bellezza di lei, ma anche attraverso le orecchie, ossia con l'ascolto della voce.

A ben vedere, il sonetto, pur ricalcando il lessico petrarchesco, dimostra un elemento che si discosta propriamente dal linguaggio di Petrarca, ed è la nomina del seno della donna: il carattere sensualistico, non utilizzato dal poeta trecentesco, viene invece intrapreso da Tasso, consapevole di aggiungere un elemento dissonante rispetto alla tradizione.

Il secondo componimento, *Ben alto destino il nome dato* (c. 187r), è dedicato a Camilla Morana, una gentildonna letterata di Modena.

Ben per alto destino il nome dato
vi fu lei, che pargoletta infante
fidar più tosto il padre a l'aura errante
fuggendo 'l volse, ch'al nemico irato:

perché, quant'ella poi dal braccio armato 5
lanciò saette ne' Troiano, e quante
genti percosse, avete ancor voi tante
avventato quadrella, alme piegate.

Ma siete in ciò tra voi pur differenti,
chè colei da le mani, e voi movete 10
da gli occhi a danno altrui dardi pungenti;

ch'ella ancise i nemici, e ch'ancidete

gli amici voi; ch'ella talora i venti,
voi sempre i cori, ohimé, ferir solete.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.
8. *quadrella*: gioco tra i dardi dei guerrier e quelli d'amore.
12. *ancise*: uccise.

Ripreso nuovamente dal poeta nelle raccolte successive a quelle giovanili, il componimento è dedicato ad una donna di nome Camilla, attorno al nome della quale il poeta crea un gioco letterario, paragonandola ad un personaggio dell'Eneide di Virgilio, ossia l'eroina Camilla figlia di Metabo, re di Priverno nel paese dei Volsci, che legata la figlia ad un'asta, fu lanciata oltre il fiume Amaseno perché non cadesse preda dei Volsci loro nemici, come si evince dai vv. 2-4 in cui il poeta ripercorre brevemente il mito. Il testo, ovviamente, risente notevolmente delle influenze virgiliane; infatti è completamente intessuto sulla storia della guerriera Camilla. Anche il v. 6 si riferisce all'impresa della guerriera che, alleata di Turno, combatté contro i troiani di Enea.

Osservando solamente i primi due componimenti tassiani nella raccolta di Atanagi, possiamo tranquillamente confermare come Torquato Tasso, giovane poeta emergente, sentisse la necessità di dimostrare le sue doti letterarie: nel primo componimento cita propriamente alcuni passi petrarcheschi, riprendendo *ad hoc* alcuni elementi lessicali; nel secondo invece sembra che la volontà del poeta sia quella di far pervenire ai lettori le sue doti erudite, citando infatti, in modo quasi esplicito, l'Eneide virgiliana.

Il precedente sonetto e il prossimo che si andrà ad analizzare sono stati inseriti dal curatore Basile sotto la macrocategoria dei sonetti d'encomio. *O di eroi figlia illustre, o di eroi sposa* è indirizzato a Giulia della Rovere (c. 187v).

O d'eroi figlia illustre, o d'eroi sposa,

o d'eroi madre, onde già par ch'attenda
l'Italia stirpe altera e gloriosa,
che regina del mondo ancor le renda;

poi ch'aquila io non son ch'in alto ascenda 5
sì che la mia vista di mirar sia osa
il sol del tuo calore, ond'omai cosa
non è fra noi che più riluca o splenda;

deh fuss'io cigno almen, ch'oltra quest'alpe
farei lunge suonar tuo nome tanto 10
che l'udrebbe il mar d'India e quel di Calpe.

Ma lasso invan dal ciel favor cotanto
Or bramo io, corvo roco, io, cieca talpe;
né risponde al desio lo sguardo o 'l canto.

Struttura metrica: sonetto con schema ABAB BAAB CDC DCD.

11. *Calpe*: monte di Gibilterra.

13. *talpe*: talpa.

Giulia della Rovere era figlia di Francesco Maria, duca d'Urbino. Sposò don Alfonso d'Este nel 1548, ed ebbe tre figli. Il sonetto è tutto intarsiato sulla lode della donna, soprattutto la prima quartina dove la si elogia come figlia, sposa e madre di eroi. Gli eroi sono, appunto, tutti membri della famiglia estense e, quindi, l'encomio è, in realtà, rivolto a tutta la casata, che sappiamo aver ospitato ed accolto Tasso come poeta di corte. Una delle poche citazioni che si possono ricavare all'interno di questo componimento arriva direttamente dal Paradiso dantesco: i v. 6-7 *sì che la mia vista di mirar sia osa il sol del tuo calore* si riferiscono alla leggenda secondo cui le aquile (si riferisce infatti all'animale del verso precedente) potessero guardare impunemente il disco solare, e riprendono il

I canto del Paradiso dantesco, in particolare la terzina ai vv. 46-48, dove Beatrice riesce a guardare a pieni occhi il sole:

quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole:
aguglia (= aquila) sì non li s'affisse unquanco (= ma li fissò così – gli occhi).

Il quarto componimento invece, *Vago augellin, che chiuso in bel soggiorno* (c. 187v), è un sonetto d'occasione in morte di un piccolo uccellino.

Vago augellin, che chiuso in bel soggiorno
col suon l'aria addolcivi, onde talora
sol per udirti la vermiglia Aurora
più veloce affrettava il suo ritorno;

se per l'ombre che mai non sface il giorno 5
muto or cammini e temi e tremi, allora
ch'i fieri mostri e' volti cui scolora
pallida morte scorgi a te d'intorno;

vattene pur sicuro, e fa che s'oda,
qual suol, tuo dolce canto, e così l'ira 10
perderan quei che Dite in grembo tiene;

indi, giunto ne' prati e ne l'amene
elisie valli, a la famosa lira
d'Alceo la lingua in chiari accenti snoda.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE EDC.

5. *ombre... giorno*: sono le ombre dell'oscurità infernale, mai disfatte dalla luce.

7. *fieri mostri*: i demoni dell'Averno.

Il componimento, che ricorda per il primo verso la canzone *Vago augellin gradito* di Celio Magno, affronta il tema della morte che ha colpito l'uccellino. Si notino i toni eleganti e non violenti del poeta nel parlare della morte, che viene definita *pallida*, e non viene presentata come orrida e terribile, ma anzi il tratto malinconico che si percepisce nella prima parte della lirica per la morte dell'uccellino si spegne nell'ultima terzina, in cui traspare una vena speranzosa di vita eterna dove l'animale continuerà a cantare.

Si ritorna invece alle rime d'amore con il testo *La terra si copria d'orrido velo* (c. 188r)

La terra si copria d'orrido velo
e le falde di neve a mille a mille
cadeanle in grembo (onde a sé pria rapille
sott'altra forma il dio che nacque in Delo),

quand'ecco i' scorgo in vivo foco il gelo 5
cangiarsi e 'n fiamme le cadenti stille,
e qual gemma ch'al lume arda e sfaville
splender le nubi e serenarsi il cielo.

Mentre in altrui s'è strani effetti ancora
risguardo, in me gli provo, e 'l ghiaccio sfarsi 10
sento e le nubi de' miei duri sdegni.

Allor gridai: "Deh, che 'l bel sole ond'arsi
s'appressa e vanno innanzi a lui tai segni
come va innanzi a l'altro sol l'aurora".

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE DEC.

6. *cangiarsi*: mutare.
9. *in altrui*: nella terra.

Il poeta, in questo componimento, presenta al lettore nella prima quartina un'ambientazione di tipo invernale, che viene però rasserenata e "sciolta" dal passare della donna amata. Il *topos* petrarchesco del fuoco d'amore che scioglie il ghiaccio e che, come il sole, irradia l'ambiente circostante, viene qui saggiamente piegato alla lode per una donna, impreziosita dall'elemento mitologico del *dio che nacque in Delo*, ossia Apollo che per i Greci – e in questo caso anche per Tasso – è divinità solare.

Il sonetto successivo è collegato al precedente, poiché in entrambi si ritrova la presenza del sole che riscalda il volto gelido del poeta grazie alla presenza dell'amata (c. 188r).

Come va innanzi a l'altro sol l'aurora
e da gli agi i mortali a l'opre invita,
così que' segni a la penosa vita
mi richiamar da la quiete allora;

e qual nel suo venir l'alba colora
di purpureo splendor l'aria smarrita,
tal la mia faccia, ancor che scolorita
l'avesse il verno, rossa apparve fora;

5

e'n quella guisa che 'l vermgilio suole
cangiarsi in rancio quando Apollo è giunto,
mutò poi vista a l'apparir del sole:

10

sentissi intanto il cor dolce compunto

da gli sguardi e dal suon de le parole,
che l'andaro a ferir quasi in un punto.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDC DCD.

2. *agi*: ozi.

8. *il verno*: l'inverno.

9. *vermiglio*: rosso dell'aurora.

10. *rancio*: il colore del giorno che sta iniziando.

14. *in un punto*: nello stesso tempo.

Ancora ritroviamo il dio Apollo, dio del sole, e la luce che rischiarava il viso del poeta, aggiungendo nell'ultima terzina il *topos* letterario della ferita d'amore. Per quanto riguarda il vocabolo *rancio*, con il significato di "color dorato" lo si ritrova sia in Dante, in particolare in Inferno canto 23, v. 100 (*le cappe rance*), in Purgatorio canto 2, v. 9 (*divenivan rance per troppa etate*) e in Boccaccio, nel Decameron III (*L'aurora già di vermiglia cominciava, appressandosi il sole, a divenir rancia*), dal quale Tasso probabilmente imitò l'intero capoverso.

Saltando il settimo sonetto, poiché ancora concernente il tema amoroso, analizziamo ora il testo *Veggio tenera pianta in su le sponde* (c. 188v).

Veggio tenera pianta in su le sponde
pur or nata del Mincio, a cui dal cielo
benigno arride il gran signor di Delo
e larga il suo favor Venere infonde.

L'aura e l'acque avrà questa ognor seconde,
lunge andranno da lei le nevi e 'l gelo,
tal che nel suo odorato e verde stelo
nutrirà sempre più bei fiori e fronde.

Nido sicuro avran canori cigni

5

tra' rami, e sua dolce ombra albergo fermo
fia de le Muse erranti al nobil coro.

10

Né temer dee ch'augei strani e maligni
osin mai di rapirle il suo tesoro,
ch'è l'aquila regal pronta al suo schermo.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CED.

1-2: *in... Mincio*: Mantova.

3. *signor di Delo*: Apollo.

9. *canori cigni*: sono i poeti.

14. *al suo schermo*: a proteggere.

Il presente componimento si inserisce tra le liriche encomiastiche, poiché è dedicato a Vincenzo Gonzaga. Così Basile in *Le Rime. Torquato Tasso* «Tasso dedicò alla nascita del principe (21 settembre 1562) questo e altri tre sonetti; per capirne le ragioni si ricordi che il padre Bernardo era ancora in trattative, nel 1563, per entrare al servizio di Guglielmo Gonzaga»¹⁶⁴. Il bambino appena nato, ossia Vincenzo Gonzaga, viene paragonato ad una pianta sulla sponda del fiume che attraversa Mantova che, dalla natura, sarò continuamente protetto e infondato di vita. La prima terzina, sempre con una metafora animale, fa riferimento al futuro mecenatismo di Vincenzo, che accoglierà sotto la sua protezione numerosi poeti. L'aquila che in fin di lirica difenderà, nel caso, la piccola pianta sulla sponda del fiume è un chiaro riferimento al simbolo della famiglia Gonzaga, con l'aquila in campo d'argento.

Il nono componimento, presente all'interno della silloge di Atanagi, è stato inserito da Basile, nell'edizione critica delle rime tassiane¹⁶⁵, nella sezione delle liriche composte tra l'ottobre 1565 e il marzo 1579.

¹⁶⁴ B. BASILE, op. cit., p. 456.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 481.

L'idra novella che di tosco forse
già Megera nudrio nel seno immondo,
ch'al fine uscita del tartareo fondo
prima là tra' Germani orribil sorse,

e quindi poi con piè veloce scorse 5
velen spargendo da più bocche il mondo,
e gli empì capi e 'l guardo furibondo
contra 'l gran Giove minacciando torse,

or, dal tuo Lenzi vinta, i tempi sacri
gli cede, e fugge e scorge a terra sparte 10
mille sue teste, onde si cruccia e freme:

tu, perché 'l tempo s'è gran fatto insieme
con tanti altri non furi, in dotte carte
a l'immortalità, Varchi, il consacri.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE EDC.

1. *idra*: di Lerna, una delle fatiche di Ercole.

2. *Megera*: una delle Furie.

9. *Lenzi*: secondo Basile¹⁶⁶, Tasso si riferisce a Lorenzo Lenzi, vescovo di Fermo dal 1555.

Il sonetto è dedicato a Benedetto Varchi (1502-1565), letterato e storico fiorentino e si può inserire all'interno del macrogruppo dei componimenti d'encomio. Il Tasso giovane sentiva la necessità di ricavarsi uno spazio all'interno del panorama letterario italiano e la composizione di liriche rivolte a letterati o illustri poeti del tempo aveva lo scopo di porsi in luce agli occhi di personaggi noti che potevano, in questo caso, promuoverlo.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 482.

In questa lirica notevole è la ripresa della mitologia classica, in particolare del mito di Ercole e delle sue dodici fatiche. L'idra di Lerna era un mostro mitologico, descritto come un serpente marino con più teste, molto velenoso che uccideva con il respiro, con il suo sangue o solo con il contatto delle sue orme. La seconda fatica di Ercole consisteva proprio nell'uccisione di questo mostro al quale, ogni volta tagliata una delle sue teste, ne ricrescevano due. Ercole riuscì a sconfiggere il mostro grazie all'aiuto di Iolao che cauterizzava le ferite ogni volta che veniva tagliata una testa.

Basile è convinto che Tasso, nel testo, faccia riferimento alla nascita della riforma luterana (I quartina), che diffuse il suo veleno (II quartina) e che fu vinta e bloccata da Lenzi (I terzina).

Anche i due componimenti successivi si possono inserire nella macrocategoria delle rime d'encomio, poiché sono dedicati alla famiglia dei della Rovere. Il primo testo, *Come s'uman pensier di giunger tenta* (c. 189r) è dedicato a Guidobaldo II della Rovere, sul quale non ci soffermeremo. È, invece, la lirica successiva, *In questi colli, in queste istesse rive* (c. 189v), a meritare attenzione.

In questi colli, in queste istesse rive
ove già vinto il duce mauro giacque,
quel gran cigno cantò ch'in Adria nacque
e ch'or tra noi mortali eterno vive.

Quante volte qui seco, o sacre dive,
veniste a diportarvi a quanto piacque
altrui suo dolce suon, che fuor de l'acque
spesso ignude traea le ninfe schive.

Fu questo nido stesso, ov'io m'accoglio,
contra l'ira del cielo a lui riparo:

5

10

e qual più fido albergo oggi è fra noi?

Ma come audace io qui la lingua scioglio?

Quest'aria ch'addolcio canto sì chiaro

dritto non è che roca voce annoi.

Struttura metrica: sonetto con schema ABBA ABBA CDE CDE.

2. *duce mauro*: è Asdrubale, fratello di Annibale, battuto presso il Metauro nel 207 a.C. da Claudio Nerone e Livio Salinatore.

3. *quel gran cigno*: è Pietro Bembo, che nacque ad Adria, cioè a Venezia.

14. *dritto*: giusto.

Il poeta, mentre era ospite dei Della Rovere, compose la lirica in lode della città di Urbino e della corte. Il componimento, caratterizzato da una delicatezza stilistica, vuole omaggiare la grande disponibilità della famiglia Della Rovere nei confronti dei poeti, i quali trovarono presso Urbino una famiglia molto dedita all'attività di mecenatismo. E, nella prima quartina, Tasso nomina uno dei più grandi letterati di primo Cinquecento, Pietro Bembo, che spesso chiedeva riparo alla corte roveresca. Le terzine si concentrano invece su Torquato Tasso stesso, anche lui debitore dell'accoglienza dei Della Rovere, che trovò un *fido albergo* e un *nido* paterno presso di loro, grazie ai quali riuscì a sciogliere il suo canto e la sua poesia.

Gli ultimi due componimenti che chiudono l'esperienza tassiana all'interno della silloge di Dionigi Atanagi sono rime d'amore.

Il sonetto *Re degli altri superbo, altero fiume* (c. 189v) ha come protagonista il fiume Po, al quale il poeta chiede di recuperare la donna amata che si era trasferita nelle zone del Comacchio.

Re degli altri superbo, altero fiume,
che qualor esci del tuo regno e vaghi
atterri ciò ch'opporsi a te presume,
e l'ime valli e l'alte piagge allaghi,

vedi gli dei marini e 'l lor costume, 5
gli dei, di nobil preda ognor più vaghi,
rapir costei, ch'era tua gloria e lume,
quasi il tributo usato or non li appaghi.

Omai solleva incontra il mar tiranno
i tuoi seguaci, e, pria ch'ad altro aspiri, 10
racquista il sol che qui s'annida e nacque.

Osa pur: ché mille occhi omai ti danno
mille fiumi in soccorso e i lor sospiri
gli potranno infiammar le rive e l'acque.

Struttura metrica: sonetto con schema ABAB ABAB CDE CDE.
3. *atterri... presume*: atterri chiunque ti si oppone quando esondi.
10. *seguaci*: affluenti.

Il poeta crea un'invettiva contro gli dei del mare, fingendo che la sua donna, essendosi trasferita a Comacchio, città di mare, sia stata rapita da loro. Poeticamente quindi, chiede al fiume Po, che sappiamo attraversare la pianura padana e sfociare nel mar Adriatico vicino alle zone del Comacchio, di riportarla da lui. Secondo Basile¹⁶⁷, il primo verso è ad imitazione del v. 482 del I canto delle Georgiche virgiliane, dove si legge *Fluviorum rex Eridanus*.

L'ultimo componimento è invece un chiaro sonetto amoroso, all'interno del quale, seguendo la tradizione, descrive la bellezza della sua donna paragonandola al sole.

I freddi e muti pesci usati omai
d'arder qui sono e di parlar d'amore,

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 87.

e tu, che'l vento e l'onde acqueti, or sai
come rara bellezza accenda il core,

poi ch'in voi lieti spiega i dolci rai 5
il sol che fu di queste sponde onore,
il chiaro sol cui più dovete assai
ch'a l'altro uscito del sen vostro furore.

Ché quegli, ingrato, a cui non ben sovviene 10
com'è da voi nudrito e come accolto,
v'invola il meglio e lascia 'l salso e 'l greve;

ma questi con le luci alme e serene
v'affina e purga e rende il dolce 'l leve,
ed assai più vi dà che non v'è tolto.

Struttura metrica: sonetto con schema ABAB ABAB CDE CED.

1. *I freddi e muti pesci*: perché stanno in acqua fredda.

11. *invola il meglio*: fa evaporare il liquido.

12. *questi*: la donna amata.

Ancora una volta, il Tasso giovanile si cimenta nella lirica amorosa riprendendo i cari stilemi classici dell'amore della tradizione, come ad esempio si veda nella prima quartina l'antitesi tra il freddo dei pesci e l'ardere d'amore.

La bellezza della donna viene paragonata a quella del sole, in linea ancora una volta con l'idea dell'amore che scalda: come il sole scalda i pesci con i suoi raggi, il cuore del poeta allo stesso modo è scaldato e arso d'amore grazie alla sua donna.

La scelta di riportare quasi tutti i testi che Tasso ha composto per la silloge di Dionigi Atanagi non è casuale, ma è sintomo di una volontà atta a rappresentare uno dei poeti più giovani che Atanagi ha raccolto all'interno della sua opera. Come

già anticipato più volte, il curatore cagliese sentiva la necessità, all'interno del suo quadro storiografico di sistemazione della lirica cinquecentesca, di pubblicare e promuovere anche autori giovani e poco conosciuti che, come nel caso di Tasso, grazie alla fiducia di Atanagi, riuscirono ad emergere e ad affermarsi nel panorama letterario del secolo.

È indubbio che Tasso debba fortemente delle scelte di Dionigi Atanagi, poiché egli fu il primo a pubblicare le prime liriche tassiane, dapprima nelle rime per Irene di Spilimbergo e successivamente ne *De le rime di nobili poeti toscani*.

A proposito delle prime liriche tassiane, si possono avanzare alcune considerazioni. In primo luogo, i componimenti sono tutti dei sonetti, poiché risulta essere innanzitutto la forma metrica per eccellenza della lirica, ma anche perché, per un neofita, era sicuramente la forma più accessibile e fruibile, rispetto ad altre più complesse e in cui era necessaria una maggior dimestichezza stilistica. Inoltre, tutte le liriche, secondo il database di Lyra, sono state riprese da Tasso nelle raccolte successive e nessuna di esse è stata cassata, ma al massimo il poeta ha apportato qualche modifica. Ciò è segno di una profonda consapevolezza del Tasso maturo nei confronti delle sue liriche giovanili che, a ben vedere, riteneva ancora degne di essere pubblicate nuovamente. Per quanto riguarda le tematiche, il poeta non si è mai allargato rispetto alle macrocategorie per eccellenza, ossia le rime d'amore e d'encomio, dimostrando comunque una capacità versificatoria notevole e un senso della struttura poetica non indifferente, nonostante la giovane età. È inoltre elemento da sottolineare, i continui richiami alla tradizione dalla quale Tasso ha tratto ispirazione: non solo Petrarca, da cui sono stati imitati alcuni elementi lessicali, ma anche Dante e anche i poeti classici, in particolare Virgilio. Il giovane Tasso sentiva l'esigenza di dimostrare al mondo letterario cinquecentesco le sue capacità stilistiche e retoriche affiancate ad una conoscenza dotta e non sommaria delle grandi *auctoritas* del passato.

Pur consapevoli della complessità della poetica che ha caratterizzato la figura di Torquato Tasso, si è comunque voluto rappresentare le sue liriche giovanili nell'ottica di esporre gli inizi poetici di una grande autore del XVI secolo.

BIBLIOGRAFIA

E. ALBINI, *La tradizione delle Rime di Bernardo Cappello*, in *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Ricciardi editore, Milano, 1973, pp. 219-240;

S. ALBONICO, *Ordine e numero, studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2006;

D. ATANAGI, *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venezia, presso Lodovico Avanzo, 1565;

L. BALDACCI, *Lirici del Cinquecento*, a cura di, Longanesi & C., Milano, 1975;

B. BASILE, *Le Rime, Torquato Tasso*, a cura di, Salerno editrice, Roma, 1994;

M. BIANCO e E. STRADA, *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, (a cura di) Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001;

S. BIGI, *Le "Rime di diversi" a cura di Dionigi Atanagi*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Ferrara, a cura di Santagata e Quondam, Modena 1989, pp. 239-242;

L. BOLZONI, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Atti della settimana di studio 15-20 settembre 1980, a cura di Laetitia Boehme Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981, pp.117-67;

A. CERUTI, *Lettere inedite di dotti italiani del sec. XVI*, Milano, Tip. e Libreria Arcivescovile, 1867;

A. CORSARO, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italice», 75, 1, 1998, pp. 41-61;

A. COTUGNO, *La scienza della parola. Retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Il Mulino, Bologna, 2018;

G. DE SANTI, *D. Atanagi, Rime d'encomio e morte*, Edizioni l'Astrogallo, Ancona, 1979, pp. 9-30 e 143-50;

C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia*, Roma, Bulzoni, 1988;

F. ERSPAMER, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, 4/1, Il Seicento, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 189-222;

E. FAVRETTI, *Figure e fatti del '500 veneto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso;

R. FEDI, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno editore, 1990;

G. FORNI, G.M. ANSEMI, K. ELAM, D. MONDA, *Lirici europei del Cinquecento, ripensando la poesia del Petrarca*, (a cura di), Bur, Milano, 2004;

J. GALAVOTTI, *Il sonetto nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Otto studi sul sonetto, dai siciliani al Manierismo*, a cura di L. Facini e A. Soldani, Libreria Universitaria Edizioni, 2017, Padova, pp. 213-252;

J. GALAVOTTI, *“Spento era il gran Bembo”, metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2021;

E. GAMBA, *“In inclita venetiarum civitate”, editori e tipografi bergamaschi a Venezia, dal XV al XVI secolo*, Archivio bergamasco Centro studi e ricerche, Bergamo 2019;

E. GARIN, *La cultura del Rinascimento*, il Saggiatore, 1988;

G. GORNI, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro dal copista al tipografo*, Ferrara, a cura di Santagata e Quondam, Modena 1989, pp. 35-42;

P. F. GRENDLER, *Critics of the Italian world 1530-1560. Anton Francesco Doni, Nicolò Franco, Ortensio Lando*, Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press 1969;

V. GUARNA, *Nuove acquisizioni su Dionigi Atanagi*, «Filologia e critica», XL/1, 2015, pp. 47-74;

M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d’Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, vol. v pp.141 e 478-80;

G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d’Italia*, Brescia, Giambatista Bossini, 1753, vol. I to. 2 pp. 1197-204;

G. MEYRAT, *Dionigi Atanagi e un esempio di petrarchismo nel Cinquecento*, in «Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», Milano, n.52, fascicolo III, settembre–dicembre 1978, pp.450-58;

R. 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, Adi editore, Roma 2014;

PETRARCA e il petrarchismo: atti del terzo Congresso dell'Ass. intern. per gli studi di lingua e letteratura italiana, Bologna 1961 (Aix-en-Provence e Marsiglia, 31 marzo – 5 aprile 1959);

D. PONCHIROLI, *Lirici del Cinquecento*, Editrice torinese, Torino, 1958.

P. PROCACCIOLI, *Dionigi Atanagi e le raccolte di lettere e rime*, in *Bibliofilia*, 2022, anno CXXIV n. 2;

A. QUONDAM, *Il naso di Laura, lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Istituto di studi rinascimentali Ferrara, Franco Cosimo Panini, Ferrara, 1991;

A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, direzione di A.A.Rosa, II Produzione e consumo, Torino, Einaudi, 1982, pp.555-696;

A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, Bulzoni editore, Roma, 1974;

A. QUONDAM, *Ruscelli quaranta anni dopo*, in *Girolamo Ruscelli, Dall'Accademia alla corte alla tipografia*, a cura di P.Marini e P.Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 77-101;

R. SCRIVANO, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966;

R. SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Liviana editrice, Padova, 1959;

P. SERASSI, *Rime di Domenico Venier senatore veneziano, raccolte ora per la prima volta ed illustrate dall'abate Pierantonio Serassi*, Bergamo, 1751;

E. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974;

I. TANI, *Le Rime di Bernardo Cappello*. Edizione critica, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2018;

A. TARDUCCI, *L'A. da Cagli*, Cagli, Stab. Tip. Balloni, 1904;

F. TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*, in *Canzonieri in transito*, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Mimesis, collana l'Ippogrifo, Milano, 2015;

F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Editrice Antenore, Roma-Padova, 2012;

P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, Il Mulino, 1991;

U. TUCCI, *Venezia nel Cinquecento: una città industriale? In Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1991.

P. ZAJA, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche* in *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 113-146;

G. ZOCCARATO, *Il sonetto di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*, in *Otto studi sul sonetto, dai siciliani al Manierismo*, a cura di L. Facini e A. Soldani, Libreria Universitaria Edizioni, 2017, Padova, pp. 157-190;

SITOGRAFIA

[https://www.treccani.it/enciclopedia/dionigi-atanagi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dionigi-atanagi_(Dizionario-Biografico)/)

<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/atanagi-dionigi/>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bonarelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bonarelli_(Dizionario-Biografico)/)

https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-venier_%28Dizionario-Biografico%29/

<https://lyra.unil.ch/books/18/Delerimedidiversi/>

