PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / *Biannual online journal*
http://www.parolerubate.unipr.it

Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30
Giugno-dicembre 2024 / June-December 2024

Rivista fondata da / Journal founded by
Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors
Nicola Catelli (Università di Parma)
Corrado Confalonieri (Chapman University)

Comitato scientifico / Research Committee
Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)
Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)
Gabriele Bucchi (Universität Basel)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Elena Fratto (Princeton University)
Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)
Luca Graverini (Università di Siena)
Roberto Greci (Università di Parma)
Michele Guerra (Università di Parma)
Heinz Hofmann (Universität Tübingen)
Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)
Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)
María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)
Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)
Eugenio Refini (New York University)
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
Irene Romera Pintor (Universitat de València)
Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)
Diego Saglia (Università di Parma)
Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)
Carlo Varotti (Università di Parma)
Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff
Giandamiano Bovi
Maria Elena Capitani
Simone Forlesi
Francesco Gallina
Arianna Giardini
Arianna Redaelli
Chiara Rolli

Esperti esterni (fascicolo n. 29) / External referees (issue no. 29)
Lorenzo Cantatore (Università degli Studi Roma Tre)
Cristina Cappelletti (Università degli Studi di Bergamo)
Anna Chiafele (Auburn University)
Alberto Comparini (Università degli Studi di Bergamo)
Giulio Iacoli (Università di Parma)
Andrea Lazzarini (Università di Genova)
Paolo Marini (Università degli Studi della Tuscia)
Donato Pirovano (Università degli Studi di Milano)
Giovanni Ronchini (Parma)
Gino Ruozzi (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Tiziano Toracca (Università degli Studi di Udine)
Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma)

Progetto grafico / Graphic design
Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli
Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010
© Copyright 2024 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Malerba

MALERBA TRA I SUOI LIBRI

a cura di Nicola Catelli e Diego Varini

Presentazione 3-5

Le scatole cinesi del "Pianeta azzurro"
FRANCESCO MUZZIOLI (Sapienza Università di Roma) 7-27

Tracce di Manzoni in Luigi Malerba
FABIO DANELON (Università di Verona) 29-49

Pinocchio in fuga.
Una riscrittura per l'infanzia (e non solo) di Luigi Malerba
PAOLA COSENTINO (Università di Torino) 51-75

"Pinocchio con gli stivali": il castello delle fiabe incrociate
JUDITH OBERT (Aix-Marseille Université) 77-108

Le fatiche dei "poveri homini".
Appunti su una sceneggiatura inedita di Luigi Malerba
NICOLA BONAZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna) 109-131

Palinsesti onirici.
Note su sogno e letteratura nella narrativa di Luigi Malerba
FRANCESCA FISTETTI (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 133-155

Da Fort Kiddiwanee a Minneapolis:
un Malerba combinatorio e "di qualità"
SILVIA CAVALLI (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano) 157-175

MATERIALI / MATERIALS

Enigmi cinquecenteschi a confronto: "Le piacevoli notti" di Straparola
e l'"Accademia di enigmi in sonetti" di Madonna Daphne di Piazza
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 179-200

Furti tra pastori: la "Tirena" di Cresci
MATTEO BOSISIO (Università degli Studi di Milano) 201-226

Lettura di "Paolo e Virginia" di Guido Gozzano: riscrivere un classico
ELENA SANTAGATA (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 227-243

Pascoli e il Montale di "Mediterraneo"
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 245-272

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

MATTEO BOSISIO

FURTI TRA PASTORI: LA "TIRENA" DI CRESCI

1. *La "Tirena": un "primo parto"*

L'opera d'esordio dello scrittore anconetano Pietro Cresci, sul quale non si conoscono notizie biografiche dettagliate,[1] è la favola pastorale *Tirena*, definita un'"operina", un "primo parto" del suo "sterile ingegno". [2] Il testo, che ottiene un discreto successo editoriale,[3] è un rifacimento dell'*Aminta* di Tasso: sono riproposti con vari adeguamenti i dialoghi tra Dafne e Silvia e tra Aminta e Tirsi, l'episodio del bacio, il monologo del

[1] Membro dell'Accademia dei Fantastici di Ancona e degli Uranici di Venezia, è autore abbastanza prolifico: collabora con editori di un certo rilievo (Osanna, Sabbio, Somasco, Zoppini); pubblica la tragedia *Tullia feroce* nel 1591, commenti petrarcheschi (1592 e 1599), un libro di *Rime* (1593), due canzoni sulla guerra di Ungheria (1594-1595), componimenti religiosi ed encomiastici per Eleonora d'Austria e il pontefice Clemente VIII. Si veda in merito M. Vigilante, *Pietro Cresci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, pp. 673-674.

[2] P. Cresci, *Tirena*, Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1584, cc. A 2*v* e A 3*r*.

[3] La *Tirena* è riproposta da Zoppini (Venezia, 1589), da Bonibelli (Venezia, 1597) e da Carampello (Venezia, 1597).

satiro, il rapimento di Silvia e il finale felice dopo le convulse scene degli ultimi due atti.

La trama è poi accresciuta con storie marginali:[4] ad esempio, i pastori Selvaggio e Corebo amano le ninfe Silvia e Clori; il satiro è attratto da Dafne, che riesce a sottrarsi alle sue grinfie grazie all'intervento della dea Diana; in più, l'incontro tra i villani Orsacchio e Corbaccio offre l'occasione per introdurre scene comiche. Tirena infine non è la protagonista, ma una donna matura e saggia, che tenta di piegare la ritrosia di Silvia e Clori tramite continui interventi di mediazione.

Le citazioni disseminate nell'opera non sono certo di carattere allusivo, ma intendono esibire direttamente la fonte: del resto il consenso ottenuto dall'*Aminta* nei primi anni Ottanta del XVI secolo aveva incoraggiato altre operazioni simili.[5] Parimenti, gli stessi stampatori della *Tirena* appaiono ricettivi nei confronti dei nuovi gusti letterari.[6]

Cresci dunque non è il solo scrittore a elaborare il modello tassiano con esiti ai limiti del furto e del plagio:[7] un'opera analoga alla *Tirena* è

---

[4] Con icastica pregnanza, Enrico Carrara identifica nel testo di Cresci un "Aminta doppio" (E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909, p. 351).

[5] Dell'*Aminta* sono pubblicate dal 1580 (*princeps*) al 1584 (anno di stampa della *Tirena*) otto edizioni. Dopo l'*Aminta* vedono la luce, tra il 1581 e il 1584, circa quindici favole pastorali. Si vedano a proposito L. Sampson, *Pastoral drama in early modern Italy: the making of a new genre*, London, Legenda, 2006, e F. Schneider, *Pastoral drama and healing in early modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2010.

[6] I fratelli Zoppini pubblicano ventisei titoli teatrali su centonovanta volumi (oltre il 13% dell'intera offerta) in un arco di tempo che va dal 1583 al 1592. Diamo conto delle edizioni per genere: a) nove favole pastorali (Luigi Groto, *La Calisto*, 1582 e 1586; Id., *Pentimento amoroso*, 1583, 1585 e 1592; Pietro Cresci, *Tirena*, 1584 e 1589; Antonio Ongaro, *Alceo*, 1587; Giovan Donato Cucchetti, *La pazzia*, 1589); b) nove commedie (Luigi Groto, *Emilia*, 1583 e 1586; Id., *Thesoro*, 1583 e 1586; Id., *Alteria*, 1587; Niccolò Secchi, *L'interesse*, 1586 e 1587; Id., *La camariera*, 1587; Bernardino Pino, *Gli ingiusti sdegni*, 1589); c) sei tragedie (Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Orbecche*, 1583; Luigi Groto, *Dalida*, 1583 e 1586; Id., *Adriana*, 1583 e 1586; Torquato Tasso, *Il re Torrismondo*, 1588); d) due rappresentazioni religiose (Luigi Groto, *Isach*, 1586 e 1592).

[7] Sul concetto di furto e di plagio, da non intendere in un'ottica moderna, seguiamo L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel*

l'*Alceo* di Antonio Ongaro.[8] La 'favola pescatoria' fonde la vicenda amintea con spunti sannazariani tratti dalle *Eclogae*. La trama poggia sull'amore di Alceo per la sdegnosa pescatrice Eurilla; la protagonista non corrisponde il giovane, nonostante questi l'abbia salvata dal dio Tritone. Eurilla capisce di essere innamorata solo quando viene a sapere che Alceo si è gettato in mare in preda alla disperazione; ma il personaggio, finito nelle reti di un peschereccio, rimane incolume, e può finalmente ricongiungersi all'amata.[9]

La *Tirena*, tuttavia, non dipende soltanto dall'*Aminta* e dall'*Alceo*, in quanto sottopone a riuso anche altre favole pastorali. Rimane vivo il ricordo delle bucoliche virgiliane, evocate in alcuni passaggi; le *Egloghe* interagiscono talvolta con l'*Arcadia* di Sannazaro, l'*Egle* di Giraldi Cinthio e l'*Aretusa* di Lollio. In aggiunta, Cresci si serve di Ovidio e soprattutto di alcuni passi danteschi per vivacizzare l'opera con inserti minimi, ma ben identificabili. Questo intarsio mira però a una semplificazione del modello principale e non disdegna qualche inserto comico. Il caso più eclatante riguarda il rifacimento della scena dell'*Aretusa* in cui Menalca si ubriaca. In più, la riproposizione dell'inseguimento delle ninfe raccontato nell'*Egle* fa da contrappunto alla brutalità del satiro dell'*Aminta*.

Questi aspetti meritano perciò di essere approfonditi attraverso un'analisi dello stile impiegato da Cresci per riproporre la favola pastorale tassiana e fonderla con gli altri modelli della tradizione. In generale,

Rinascimento, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998; e A. Quondam, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 373-400.

[8] A. Ongaro, *Alceo*, Venezia, Ziletti, 1582,

[9] Si vedano G. Dalla Palma, *Un capitolo della fortuna dell'"Aminta"*: *l'"Alceo" di Antonio Ongaro*, in "Rivista di letteratura italiana", XII, 1994, pp. 79-128, e Id., *Aminta, Alceo, Tirena: una serie pastorale*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 307-347.

prevale il desiderio di sfruttare gli ipotesti senza proporre cambiamenti tali da alterare la fonte di partenza. Rispetto alle altre pastorali dell'epoca, che si servono comunque dell'*Aminta* in modo esplicito, l'opera di Cresci rimane volutamente subalterna al modello tassiano senza ricercare variazioni significative nei personaggi e nella trama. Dunque la *Tirena* può essere inserita nel novero delle riscritture che non intervengono tanto sull'*inventio*, quanto piuttosto sulla *dispositio* e sull'*elocutio*: la sintassi diventa quanto più piana possibile; il lessico subisce lievi modifiche attraverso l'uso dei sinonimi, mentre le figure retoriche sono spesso ridotte o del tutto obliterate.

2. *Tra prestiti e calchi*

Un esempio del riuso di Cresci si coglie già nella prima scena del I atto, là dove Tirena sprona Silvia a concedersi all'amato:[10]

> "Deh, homai disponti, o Silvia,
> a sveller dal tuo cor pensier sì crudi
> e col vomer d'Amore,
> mentre giovane sei, leggiadra e bella,
> coltivarlo e con l'acqua
> di pietate bagnarlo onde ne nasca
> dolce fior, dolce frutto,
> che di soave sapore appaghi l'alma.
> Dona, dona la palma
> de la tua giovanezza
> e di tanta bellezza
> a giovanetto amante e pastor vago."[11]

[10] Per una lettura del I atto, si veda D. Colussi, *Per un commento all'"Aminta" di Torquato Tasso. Strutture del Prologo e dell'Atto primo*, in "Quaderni veneti", VI, 2017, pp. 155-167.

[11] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 1*r*. Si notino le espressioni colorite e concettose ("sveller", "vomer d'Amore", "coltivarlo", "frutto"), che attingono dal lessico rusticale. Tasso punta a un registro più elevato, come dimostrano M. Chieregato, *Analisi quantitativa e valutazione del lessico dell'"Aminta" di Torquato Tasso*, in "Studi di lessicografia italiana", IV, 1982, pp. 47-145, e H. Grosser, *"Aminta": lo stile della*

Lo scrittore recupera il discorso iniziale di Dafne a Silvia:[12] inoltre sono comuni l'assetto metrico, le parole rima dei versi 1 e 10 ("Silvia", "giovanezza"), e l'epanalessi ("cangia, cangia" diventa "dona, dona"). Non mancano tuttavia i passaggi in cui Cresci opera una correzione del testo di partenza: se Dafne in Tasso punta a descrivere la propria avvenenza giovanile ("biondo il crine", "vermigliuzza avea la bocca", "guance pienotte e delicate"), [13] Tirena ammonisce la ninfa, avvalendosi del tema tradizionale dello scorrere inesorabile del tempo e dell'invecchiamento ("quando di puro argento / avrai le chiome d'oro"; "le vermiglie guance / saran pallide e crespe").[14] Cresci cambia sì il modello, ma la riscrittura conserva comunque nel suo insieme l'impronta delle argomentazioni impiegate da Dafne.

Le rare variazioni rispetto all'*Aminta* sono costituite da prelievi di versi celebri: "Amore a nullo amato amar perdona".[15] La smaccata ripresa dantesca di *Inferno* V, 103 serve a presentare l'autorevolezza di Tirena, che talvolta si avvale di ragionamenti persuasivi;[16] eppure l'aggiunta trae ispirazione da Antonio Ongaro, che già nell'*Alceo* fa concludere il

pastorale, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzoni, G. Cerboni Baiardi *et al.*, Pesaro, Il lavoro editoriale, 1999, pp. 237-271.

[12] "Vorrai dunque pur, Silvia, / da i piaceri di Venere lontana / menarne tu questa tua giovanezza? / Né 'l dolce nome di madre udirai, / né intorno ti vedrai vezzosamente / scherzar i figli pargoletti? Ah, cangia, / cangia, prego, consiglio, / pazzarella che sei". Si cita da T. Tasso, *Aminta*, a cura di M. Corradini, Milano, Rizzoli, 2015, pp. 67-68 (I, i, 92-99).

[13] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 71 (I, i, 140-143).

[14] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 1*v*. Cresci si rifà alla descrizione comico-burlesca e umanistica della vecchiaia; si pensi al celebre sonetto di Berni, *Chiome d'argento fino irte e attorte*, con cui condivide la topica espressiva.

[15] Ivi, c. B 1*r*.

[16] Lo stesso caso si verifica a c. B 5*v*, allorché Corebo spiega gli effetti improvvisi e sconvolgenti dell'amore ("in secco fieno picciola scintilla / accende alta facella"), parafrasando *Paradiso* I, 34 ("poca favilla gran fiamma seconda"). Si cita da D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

messaggio di Alcippe a Eurilla con un distico dal sapore popolaresco ("colui che non ama essendo amato, / commette gran peccato").[17] Cresci evita di inserire la rima baciata e i proverbi (come fa invece Ongaro), dimostrando una maggiore sensibilità stilistica.

Il poeta, a parte qualche sporadica eccezione, ricorre a evidenti prestiti dall'*Aminta*. Si veda il passo dove Dafne chiede a Silvia di ammirare gli animali per i loro istinti amorosi ("biscia", "tigri", "leon", "serpi"),[18] che si trasforma nella *Tirena* in una proposizione più schematica, sorretta dal costrutto anaforico: "serpe sì velenoso, / sì feroce leone, / lupo così rapace o crudel orso / la Libia non sostiene / che non senta d'Amore il dolce morso".[19] Nondimeno, nel corso della stessa scena, la citazione assume le forme di un calco:

> "Mira là quel colombo
> con che dolce susurro lusingando
> bacia la sua compagna.
> Odi quell'usignolo
> che va di ramo in ramo
> cantando: 'i' amo, i' amo'."[20]

> "Mira, deh, mira come
> con soave susurro
> bacia quella colomba
> l'amato suo colombo
> e quei vaghi augellin di ramo in ramo
> cantando dolcemente: 'io amo, io amo'."[21]

> "Veder puoi con quanto affetto
> e con quanti iterati abbracciamenti
> la vite s'aviticchia al suo marito;
> l'abete ama l'abete, il pino il pino,
> l'orno per l'orno e per la salce il salce

[17] A. Ongaro, *Alceo*, in *Favole*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1998, p. 15 (I, i, 12-13).
[18] T. Tasso, *Aminta*, cit., pp. 77-78 (I, i, 234-242).
[19] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 2*r*-2*v*.
[20] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 77 (I, i, 228-233).
[21] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 2*v*.

e l'un per l'altro faggio arde e sospira."[22]

"Ma tu vedresti ancora
come per l'olmo plora
la pampinosa vite,
come stretto abbraccia
e come senza lui è mal seconda,
come l'hedera allaccia e stringe 'l muro."[23]

I due brani della *Tirena* che abbiamo riportato condividono l'obiettivo di ridurre anzitutto la complessità sintattica e retorica dell'originale: Cresci attenua l'iperbato dei versi 228-230 ed elimina il chiasmo, nonché la coppia di aggettivi del verso 247. Sono davvero minime le correzioni, che non mascherano l'ipotesto: oltre al passaggio da "usignolo" ad "augellin", si consideri che il "susurro", "dolce" in Tasso, diventa "soave" in Cresci; tuttavia l'aggettivo è recuperato, come avverbio, pochi versi più avanti.

Anche le repliche di Silvia sono il prodotto di un rifacimento che non si discosta quasi mai dall'ipotesto. Diamo conto di due passaggi di rilievo: Silvia nell'*Aminta* giustifica la propria insensibilità verso gli uomini elogiando l'attività delle cacciatrici.[24] Nella *Tirena* si scorge una rivendicazione affine: "più tosto in alti pini / farà la coturnice / ai pargoletti figli il dolce nido / e l'aquila di Giove / pigra fia bianco il corvo e negro il cigno, / ch'io giamai segua Amore. / A me giova seguir Diana e al fianco / la faretra portare e l'arco in mano".[25] Cresci amplifica il catalogo della *Priamel* e di contro restringe la descrizione delle pratiche venatorie della

[22] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 78 (I, i, 242-247).

[23] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 2*v*-3*r*.

[24] Cfr. T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 68 (I, i, 100-107): "Altri segua i diletti de l'amore, / se pur v'è ne l'amor alcun diletto: / me questa vita giova, e 'l mio trastullo / è la cura de l'arco e de gli strali; / seguir le fere fugaci, e le forti / atterrar combattendo; e, se non mancano / saette a la faretra, o fere al bosco, / non tem'io che a me manchino diporti".

[25] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 2*r*.

protagonista;[26] ciò nondimeno resta dipendente dal testo tassiano, di cui ripropone persino i vocaboli ("seguire", "faretra", "arco") e le scelte retoriche principali.

Analogamente Silvia impiega nell'*Aminta* una serie di *adynata* per manifestare la propria incrollabile scelta di vita: "torneranno i fiumi / a le lor fonti, e i lupi fuggiranno / da gli agni, e 'l veltro le timide lepri; / amerà l'orso il mare, e 'l delfin l'alpi".[27] Cresci risponde con una soluzione più banale e scorciata, ma pur sempre aderente al testo originale: "e più tosto avverrà che i lupi l'agne / amin, che contra lui mai l'odio i' estingua".[28]

I cori, rilevanti e innovativi nell'*Aminta*, sono molto più brevi, giacché svolgono un mero compito di raccordo.[29] Si pensi soltanto che, in luogo del celebre coro finale del I atto (*O bella età de l'oro*), è introdotto un testo poco incisivo, incentrato sulle dittologie e sulla *climax*. Il madrigale, nel suo esile ragionamento, sembra contraddire il coro aminteo, perché si fa portatore di una visione negativa del sentimento amoroso:

> "Se nel regno d'Amore
> fosse pari l'ardore,
> dolci, soavi e cari
> sariano i pianti amari
> e gli ardenti sospiri
> dei miserelli amanti.
> Ma, più che quei costanti

[26] Le riflessioni di Dafne, che racconta le sue abitudini giovanili ("Era il mio sommo gusto (or me n'avveggio, / gusto di sciocca) sol tender le reti, / et invescar le panie, ed aguzzare / il dardo ad una cote, e spiar l'orme / e 'l covil de le fere": T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 71, I, i, 144-148), sono attribuite nella *Tirena* a Selvaggio ("Hor tenendo agli augelli / reti e panie invescate, / hor per i boschi errando / con l'arco e con lo strale / feci a più d'una fiera / sentir colpo mortale": P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 5*r*). Cresci non si cura delle differenze tra i personaggi e del contesto mutato; ogni scena dell'opera conta, in quanto offre il materiale da riscrivere.

[27] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 70 (I, i, 134-137).

[28] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 4*r*.

[29] I cori sono composti da un madrigale di dieci settenari e da un endecasillabo conclusivo a schema 'aabbcddeefF'. In due occasioni (III, ii e V, ii), le parti corali svolgono un compito di interlocuzione con i personaggi in scena.

sono fidi e sinceri,
tanto più duri e fieri
hanno l'amate e i cori,
che si pascono sol d'altrui dolori."[30]

Si aggiunga che Cresci interviene altresì sul cronotopo dell'*Aminta*, poiché conferisce una connotazione locale alla sua storia, ambientata tra gli "ombrosi boschi del piceno" e il "Conero monte".[31] Anche alcuni personaggi mostrano un profilo biografico di una certa concretezza, portando alle estreme conseguenze una prassi del genere pastorale:[32] Selvaggio, per esempio, dichiara di essersi trasferito "fanciullo" dall'"Etruria".[33] Evidentemente il poeta mira a incuriosire i circoli culturali a lui più prossimi e a sollecitarli, grazie a un'operazione volta al diletto che non intende indugiare su questioni ideologiche e valoriali.[34]

3. *Il bacio duplicato*

Uno degli episodi più noti dell'*Aminta*, quello del bacio furtivo, è riproposto nella *Tirena* intervenendo, in via del tutto eccezionale, sulla

[30] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 8*v*.

[31] Ivi, cc. B 1*v* e D 1*v*. Lo stesso espediente è adottato da Giraldi Cinthio nell'*Egle* (Venezia, Bascarini, 1545-1547), che si svolge tra l'Arcadia e Ferrara; la scelta non è insolita, in quanto l'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti (Venezia, Sessa, 1580) e l'*Alceo* di Ongaro hanno come sfondo la Toscana e le spiagge laziali di Nettuno.

[32] Ipotesi sull'identità dei personaggi dell'*Aminta* sono formulate nell'edizione a cura di C. Varese, Milano, Mursia, 1985.

[33] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 4*v*.

[34] Cresci, nella dedica a Marco Micheli, afferma di aver fatto stampare la favola pastorale grazie all'interessamento di alcuni amici, e in particolare di Giovanni Rinaldini, fondatore ad Ancona dell'Accademia dei Fantastici (P. Cresci, *Tirena*, cit., c. A 2*r*). Si noti poi che la *Tirena* è preceduta alle cc. A 4*r*-6*r* da cinque sonetti promozionali di esponenti dell'Accademia: Travagliato (*Mentre i sospiri, il duol, gli affanni, i pianti*), Malassortito (*L'alta virtù, che in voi, crescendo gli anni*), Affaticante (*Mentre con stil leggiadro i dolci amori*), Confuso (*Mentre cantare i boscarecci accenti*) e Disperato (*Ite Muse omai liete e frondi e fiori*).

trama:[35] se in Tasso la puntura d'ape di Filli, lenita dalle parole consolatorie di Silvia, dà lo spunto ad Aminta per il suo piano, in Cresci i pastori confessano con quali stratagemmi siano riusciti a baciare le due amate.[36] La scena tassiana è quindi duplicata con passaggi non del tutto convincenti. Selvaggio spiega dapprima come abbia raggiunto il suo intento:

> "Le dissi un dì tremante
> con singulti interrotti e con sospiri,
> con roca voce in lagrimosi giri
> che nominar colei non potea forse,
> ond'ella incauta porse
> prontamente l'orecchia a le mia labra
> ed io, fingendo susurrar piano piano,[37]
> leggermente baciai la bianca guancia
> ed ella mi diceva: 'io non t'intendo,
> alza alquanto la voce'. Et io di nuovo
> con nuovo mormorio le alabastrine
> gote baciai con le mie estreme labra."[38]

La partecipazione emotiva del personaggio emerge dalla dolcezza dei versi, dalle anafore, dall'inarcatura finale, dalla vaghezza di certe espressioni ("un dì", "forse"), dall'utilizzo copioso dell'aggettivazione, da un linguaggio lirico fortemente caratterizzato ("tremante").

In seguito, l'amico Corebo rivela di aver adottato un diverso atteggiamento: "finsi che da la destra mi cadesse / un mazzetto di fiori,[39] /

---

[35] In merito, si veda M. Residori, *"L'ape ingegnosa". Sull'uso di alcune fonti greche nell'"Aminta"*, in "Chroniques italiennes", III, 2003, pp. 1-9.

[36] Il brano è analizzato anche da G. Dalla Palma, *Aminta, Alceo, Tirena: una serie pastorale*, cit., pp. 324-327.

[37] Si osservi che Cresci rivede la vicenda con impercettibili variazioni, dato che nell'*Aminta* Silvia, e non l'amato, "con soave / susurro mormorò non so che versi": cfr. T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 95 (I, ii, 461-462).

[38] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 6*r*-6*v*.

[39] Lo spunto è contenuto nella disavventura capitata a Filli per cui l'ape punge la gota arrossata del personaggio credendola un "fior": cfr. T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 94 (I, ii, 449).

che di varii colori / contesto i' avea di propria man quel giorno / e, per raccorlo in terra, / fermai alquanto il passo / e, chinandomi al basso, / quella man le baciai".[40] La reazione di Clori ricorda simmetricamente quella di Silvia, quando Aminta dichiara il suo amore per lei:

> "A quel parlare
> chinò ella il bel volto, e fuor le venne
> un improviso, insolito rossore
> che diede segno di vergogna e d'ira:
> né ebbi altra risposta che un silenzio,
> un silenzio turbato e pien di dure
> minaccie. Indi si tolse, e più non volle
> né vedermi né udirmi. E già tre volte
> ha il nudo mietitor tronche le spighe,
> ed altretante il verno ha scosso i boschi
> de le lor verdi chiome."[41]

> "Ella divenne rubiconda in faccia
> più che fiaccola ardente
> e, d'ira accesa e sdegno,
> la sua polita mano
> da la tremante mia rabbiosa svelse
> quand'Euro il verno suol su l'Apennino
> sveller pianta novella
> e si diede a fuggire, anzi a volare."[42]

Ancora una volta Cresci opera una semplificazione dell'ipotesto: lo smarrimento psicologico di Silvia è sacrificato in favore di un passaggio più conciso. La confusione della protagonista dell'*Aminta*, testimoniata da un silenzio ambiguo, si trasforma in un atteggiamento ben più risoluto ("svelse", "a fuggire, anzi a volare").

Si noti poi che con "verno" (verso 528) nell'*Aminta* si allude ai tre anni trascorsi dal rifiuto di Silvia, mentre nella *Tirena* il termine spiega l'intensità eccezionale dello sdegno della ninfa. Tuttavia, il riferimento

[40] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 7*r*-7*v*.
[41] T. Tasso, *Aminta*, cit., pp. 98-99 (I, ii, 519-529).
[42] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 7*v*.

temporale affiora in Cresci in un altro punto, allorché Selvaggio è abbandonato dall'amata dopo il bacio ("ratta da me fuggendo agli occhi sparve / e già tre volte ha rinovato aprile / le verdi herbette e i vaghi fiori ai campi").[43]

Spesso la *Tirena* opta per la ridistribuzione del materiale testuale dell'*Aminta*. Quando un passo non è riscritto direttamente, viene collocato in scene diverse rispetto all'originale; l'effetto è quello di un'immagine moltiplicata, giacché il testo tassiano riemerge continuamente attraverso citazioni, ora congruenti all'episodio di appartenenza, ora avulse dal contesto originario.

4. *Storie tra pastori*

La favola pastorale di Tasso e l'*Alceo* non sono le uniche opere saccheggiate da Cresci, che nella scena terza del II atto recupera, in una sorta di centone, l'egloga III di Virgilio, i capitoli VI e IX dell'*Arcadia* e l'*Aretusa* di Alberto Lollio.

I pastori Orsacchio e Corbaccio, nel solco di Dameta e Menalca (*Bucoliche* III), si incontrano per caso tra i campi. Orsacchio sta cercando una capretta del padrone, che si è persa;[44] parimenti nell'*Arcadia* un pastore manda un suo "famigliare", il "peloso" e "rusticissimo" Ursacchio, alla ricerca dell'animale.[45] Cresci prende a modello un testo imprescindibile del genere, che vantava una notevolissima fortuna, conferendo però un andamento più lineare alla sua storia: in Virgilio la trama è articolata, poiché Dameta e Menalca si accusano a vicenda di varie malefatte prima di

[43] *Ibidem*.

[44] Cresci dimostra di conoscere l'episodio attraverso Sannazaro, che, a sua volta, si rifà a Calpurnio III, 1-2 e alla *Fabula de Orpheo* di Poliziano (17-19).

[45] I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 107 (VI, 9).

fronteggiarsi in un duello bucolico. Invece nella *Tirena* l'alterco nasce banalmente a causa della capra smarrita: Orsacchio chiede con invadenza informazioni a Corbaccio e questi risponde in modo risentito;[46] dalla replica piccata scaturiscono così la lite e il desiderio di sfidarsi.

A differenza di quanto avviene in Virgilio, Orsacchio e Corbaccio si limitano a enunciare sette indovinelli, che rimangono senza risposta; nelle *Bucoliche* gli enigmi sono solo due, ma giungono alla fine di una lunga tenzone. Le formule virgiliane, volutamente oscure,[47] stimolano Cresci ad attribuire ai suoi personaggi domande analoghe.[48] Prima Corbaccio pone il seguente quesito: "Qual è quel fior, che, in mezzo l'acque, / segue mai sempre il Sole e poi la notte / entro l'onde s'attuffa e a l'alba nasce?".[49] Poi Orsacchio chiede: "Qual è quell'animal che, rimirando / fiso un huomo nel volto, l'adormenta, onde rimane attonito e balordo?".[50] Seguono infine altri cinque indovinelli:

> *C*: "Qual è quell'animal che senza madre
> nasce, quando la Luna si congiunge
> col Sol nel fin del mese?
> *O*: E qual è l'herba

[46] "Ho visto il cancar, che ti mangi il viso / salvatico caprar, sii 'l mal venuto" (P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 4*v*). Le liti tra villani non sono infrequenti nelle favole pastorali e interessano, ad esempio, l'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti e *La pazzia* di Giovan Donato Cucchetti (Ferrara, Baldini, 1581).

[47] Si veda su tutti P. Gagliardi, *Novità e tradizione nell'"Ecl." 3 di Virgilio*, in "Eos", CV, 2018, pp. 201-220.

[48] "*D*: Dimmi, e sarai da me tenuto Apollo, / in qual part'è che non più che tre spanne / et non di manco vi si scorge il cielo? / *M*: Et tu, dimmi, qual fior porti dipinto / nel proprio sen degli altri regi il nome / et Fillide sia tua, se tu lo sai" (*L'opere di Vergilio, cioè la Buccolica, Georgica, & Eneida, novamente da diversi eccellentissimi autori tradotte in versi sciolti*, Venezia, Farri, 1573, c. B 1*v*). L'edizione – curata, sotto la supervisione di Ludovico Domenichi, da Tommaso Porcacchi (*Vita di Vergilio*), Andrea Lori (*Bucoliche*), Bernardino Daniello (*Georgiche*) e Alessandro Sansedoni (*Eneide*) – riscuote un discreto successo (sette edizioni tra il 1556 e il 1573); non è da escludere, vista la cultura modesta di Cresci e qualche possibile analogia lessicale, che la traduzione sia stata consultata dal poeta in sostituzione dell'originale in latino.

[49] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 5*r*.

[50] Ivi, cc. C 5*r*-5*v*.

che Progne porta ai ciechi figliuolini?
O: Qual è quell'animal le cui palpebre
crescono con la Luna e, con l'istessa,
scemano ancor?
C: Qual è quell'animale
che percosso di canna a un colpo solo
muore e a dui colpi poi ritorna in vita?
O: Dimmi, qual è quel sviscerato agnello
che sparge 'l sangue in dolce cibo ai figli?"[51]

Con tali formule bizzarre, di non facile soluzione, Cresci richiama al contempo l'episodio sannazariano in cui Elenco e Ofelia si affrontano durante un esteso canto, concluso da due indovinelli.[52] Si aggiunga altresì che nel IV atto dell'*Alceo* di Ongaro i pescatori Siluro e Mormillo si divertono tra di loro sottoponendosi alcuni quesiti a vicenda.[53]

Il lettore della *Tirena* non è spiazzato tanto dalla stratificazione delle fonti, né dal riuso di un episodio canonico o dall'accumulo degli indovinelli, quanto dal salto narrativo davvero brusco che si verifica successivamente: in effetti la contesa non è decisa da alcun giudice (si pensi invece al ruolo di Palemone in Virgilio); i due pastori si rappacificano all'improvviso, iniziando a rifocillarsi e a conversare, come se non ci fosse stato alcun diverbio a dividerli.

È evidente di nuovo l'amplificazione degli episodi inseriti nella trama: da questo passaggio in poi Corbaccio, che appare visibilmente

[51] Ivi, c. C 5*v*.

[52] "*E*: Dimmi, qual fera è sì di mente umana / che s'inginocchia al raggio de la luna / e per purgarsi scende a la fontana? // *O*: Dimmi, qual è l'ucello il qual raguna / i legni in la sua morte, e poi s'accende, / e vive al mondo senza pare alcuna?" (I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 163-164, IX, 133-138).

[53] Cfr., per esempio, A. Ongaro, *Alceo*, cit., p. 88 (IV, i, 130-138): "*S*: Dimmi, e sia il vanto tuo: qual è quel pesce / ch'ha tutti gli occhi d'oro, e 'l ciglio verde? // *M*: Dimmi, e sia il vanto tuo: qual è quel pesce / che col tempo le case acquista e perde? // *S*: Dimmi: qual pesce è buono / contra il veneno dei lepri marini? // *M*: Dimmi: qual pesce è buono / contra il veleno dei serpi marini?".

ubriaco, assomiglia al Menalca dell'*Aretusa* di Lollio.[54] Il capraio è spesso rappresentato in stato di ebbrezza allo scopo di creare divertenti scene comiche: i suoi vaneggiamenti, i sensi alterati, le allucinazioni, le difficoltà espressive e linguistiche si ritrovano nel brano della *Tirena* senza significativi ritocchi.

> "Par ch'io non possa star fermo su' piedi.
> O quante vacche e pecore vegg'io!
> Non odi, olà? Me…menami il ca…cane
> Bracco levriero. Ah, ah, sta' su, po…potta
> della natura! Odi un poco come
> ca…cantan ben quelle ranocchie e grilli.
> La strada balla, vo' ballare anch'io.
> Donne, mostratemi la po…po…porta
> dell'orto, ch'io vo' cor delle lasagne.
> Son io Menalca, o no? Non mi ricordo.
> Io non me n'avedrò che sarò giunto
> nell'altro mondo. Mi paion volare
> gli alberi e i monti, e 'l ciel cadere a basso.
> Veggio le stelle che si corron dietro
> l'un'all'altra."[55]

> "Io sono huomo da ben, sta indietro, oh là,
> correte in mio socorso, oh là correte!
> Tanti contra di me? Ov'è il bastone,
> ov'è il mio cane, oh che gran scuro è questo!
> […]
> Oh che gran fiume è questo e tu sta indietro,
> non mi urtar, perché sono unte le strade.
> Oh quante stelle, oh quanti soli in cielo.
> Oh che sudore, oh che gran caldo è questo.
> Non è già il solleon, fuggite capre!"[56]

---

[54] La favola pastorale è rappresentata nel 1563, presso Palazzo Schifanoia, al cospetto del duca Alfonso II. La storia è incentrata sui fratelli Silvia e Licida, sottratti da neonati al pastore Palemone; questi si reca in Arcadia e riesce, grazie a una serie di circostanze fortunate, a ritrovare i figli. Sull'opera si veda B. Concolino Mancini Abram, *Una commedia pastorale*: *"Aretusa" di Alberto Lollio*, in *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, 14-15 marzo 2005), a cura di D. Boillet e A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2007, pp. 37-47.

[55] A. Lollio, *Aretusa*, in *Favole*, a cura di F. Pevere, Torino, RES, 1999, p. 150 (II, ii, 112-126).

[56] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 6*r*.

La ripresa mimetica di molte espressioni non deve però ingannare, giacché nella *Tirena* mancano le battute licenziose di Menalca (versi 115 e 119): Cresci – che, come si è visto, non ripropone il proverbio di *Alceo* I, i, 12-13, sostituendolo con un noto verso dantesco – punta alla *medietas* tonale, escludendo soluzioni triviali.

5. *Riscrivere l'episodio del satiro*

L'ennesimo recupero diretto dell'*Aminta* si ravvisa al principio del III atto, allorché il satiro rivela nel corso del suo monologo di voler rapire l'amata.[57] Ovviamente a Cresci non importa affatto di intervenire sul profilo perturbante del personaggio, che non dimostra alcun tratto sorprendente o innovativo. Perciò la contiguità lessicale e sintattica all'ipotesto è garantita:[58]

> "Picciola è l'ape, e fa col picciol morso
> pur gravi e pur moleste le ferite;
> ma qual cosa è più picciola d'Amore,
> se in ogni breve spazio entra, e s'asconde
> in ogni breve spazio?"[59]

> "È picciola la mosca e nondimeno
> fa col suo picciol morso aspra puntura.
> Ma questo Amor da me non conosciuto
> con incognito mal mi crucia il core."[60]

---

[57] In proposito, si vedano tra tutti O. Garraffo, *Il satiro nella pastorale ferrarese del Cinquecento*, in "Italianistica", XIV, 1985, pp. 185-201; A. Andrisano, *Il satiro dell'"Aminta" e la sua tradizione classica*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 357-371; e F. Finotti, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 193-386.

[58] Cfr., in merito, G. Dalla Palma, *Aminta, Alceo, Tirena: una serie pastorale*, cit., pp. 331-334.

[59] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 155 (II, i, 724-728).

"Celan le selve angui, leoni ed orsi
dentro il lor verde: e tu dentro al bel petto
nascondi odio, disdegno et impietade,
fere peggior ch'angui, leoni ed orsi."[61]

"E queste man, che fêr oltraggio e onta
a feroci leoni, a crudeli orsi,
a rabbiosi cignali, a mille belve,
hor non potràn schermirsi da costui?"[62]

"Questa mia faccia di color sanguigno,
queste mie spalle larghe, e queste braccia
torose e nerborute, e questo petto
setoso, e queste mie velute cosce
son di virilità, di robustezza
indicio: e, se no 'l credi, fanne prova."[63]

"Creder non debb'io già che la Natura
invan mi desse 'ste robuste braccia,
queste nervose gambe e questi forti
homeri, ove più volte ho sostenuto
peso che stancarebbe Atlante e Alcide."[64]

Va rilevato che l'estensione della *Tirena* è ridotta rispetto all'*Aminta*: sono eliminati gli iperbati, le epanalessi e le interrogative dei versi 724-728; analogamente la struttura circolare e la *climax* ai versi 740-743 sono cassate in nome di un costrutto più piano. Il lessico rimane prossimo all'originale ed è variato solo mediante sinonimi talora più ricercati (per esempio, "ferite" > "punture"; "robuste" > "torose e nerborute"; "velute cosce" > "nervose gambe"; "spalle larghe" > "forti / homeri"); allo stesso modo non sono episodiche le inversioni impercettibili (per esempio,

[60] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 7*r*. La sostituzione dell''ape' a vantaggio della 'mosca' si giustifica con l'esigenza di distaccarsi dal modello; eppure la scelta lascia perplessi, in quanto l'insetto non punge, né è collegato al sentimento amoroso, anzi evoca spesso in poesia sentimenti di condanna morale o situazioni ripugnanti. Cfr. in proposito i passi di *Inferno* III, 66; XVII, 51; e XXVI, 28.

[61] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 116 (II, ii, 740-743).

[62] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 7*r*.

[63] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 118 (II, ii, 762-767).

[64] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. C 7*r*-7*v*.

"picciola è" > "è picciola"). Infine, l'introduzione delle figure mitologiche di Atlante ed Ercole, richiamato con il patronimico, pare volta a innalzare il registro del testo, che però rinuncia alla sequenza anaforica tanto incisiva dell'*Aminta*.

Con tutto ciò il cambiamento più significativo attiene alla trama: la vittima del satiro non è una delle protagoniste principali (Silvia e Clori), ma Dafne. Il nome del personaggio secondario suggerisce al lettore gli sviluppi mitologici della vicenda, che riprende l'*Egle* di Giraldi Cinthio:[65] se nell'*Aminta* non viene rappresentato il rapimento di Silvia, in Giraldi è descritto l'inseguimento dei satiri, che termina con la metamorfosi di alcune ninfe. In Cresci la ripulsa di Dafne verso le profferte ricevute ricorda le parole di sdegno con cui in Giraldi Napee accoglie la proposta di Egle di abbandonare per sempre ogni proposito di castità:

> "La lascivia tua
> ti fa parer vertù quello ch'è vizio,
> ma a noi, di pura mente e di pur core,
> pare altrimenti, et assai meglio parci,
> e tutte abbiàn disposto di servare
> la verginità nostra insino al fine,
> e certe siam ch'ogni tesoro avanza
> questa verginità che custodimo."[66]

> "Volgi altrove i pensier, perch'io ho dicata
> la mia virginitate a la gran dea,
> che nei boschi, nel cielo e ne l'inferno
> regna. Non mancarà più vaga ninfa
> che si congiungerà teco in consorte."[67]

[65] Nella favola pastorale, messa in scena nel 1545, le divinità dei boschi entrano in competizione con gli dèi olimpici per contendersi le ninfe. Sull'opera si rinvia all'analisi complessiva di M. Hagen, *"Egle" of Giraldi Cinthio: a satyr Play in the age of Pastoralism*, in *Rhetoric, Theatre and the Arts of Design. Essays presented to Roy Eritsen*, a cura di C. L. Guest, Oslo, Novus Forlag, 2008, pp. 194-205.

[66] G. B. Giraldi Cinzio, *Egle*, in Id., *Egle; Lettere sovra il comporre le satire atte alla scena; Favola pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985, p. 51 (III, i, 111-118).

[67] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 8*r*.

Giova segnalare che nell'*Egle* il personaggio si fa portavoce della posizione di tutte le ninfe, di cui difende i princìpi e le scelte conseguenti; invece nella *Tirena* Dafne espone le proprie idee personali. Cresci si sottrae di nuovo a qualsiasi rivendicazione ideologica e non è nemmeno interessato a lasciare messaggi che si spingano oltre la pura imitazione dell'ipotesto.

Più avanti, la ninfa della *Tirena* invoca Dafne e implora di trasformarla allo scopo di sfuggire al satiro. La scena drammatica è qui rappresentata in presa diretta, mentre Giraldi, al termine del V atto, fa raccontare quanto avvenuto a Pane, testimone oculare dell'avvenimento.[68] Cresci si riferisce al modello ovidiano delle *Metamorfosi* (I, 450-567), in cui sono riportati i discorsi di Apollo e di Dafne.[69] In più, se nell'*Egle* domina lo sconforto tra i pastori, a causa della scomparsa delle ninfe, nella *Tirena* l'atmosfera appare distesa, perché Dafne nell'atto V è accolta con affetto da Diana presso il suo regno.[70]

Il personaggio non è tramutato in una pianta, come il pubblico si attenderebbe, bensì in una fonte:[71] ciò dà adito a una scena di ispirazione

[68] Si veda in proposito F. Demnati, *La métamorphose de Syrinx, dans "Egle" de Giraldi Cinzio: signe de désespoir ou sublimation?*, in "Reforme, Humanisme, Renaissance", LXVII, 2008, pp. 99-122.

[69] Gli inviti del satiro a desistere ("non c'è legge che Amor ristringer possa, / tu vedi homai che sei ne le mie forze, / o disponti esser mia, od io ti rubo": P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 8*r*) e per converso l'invocazione di Dafne ("soccorri o casta dea / la tua divota serva, / ch'or mano empia e proterva / vuol far immonda e rea": *ibidem*) si leggono anche ne *Il ladro Cacco* di Domenico di Gismondi Tregiani (Venezia, Ciotti, 1583, cc. A 4*r*-5*v*). Il primo intermezzo, che precede il prologo, sviluppa estesamente le vicende di Apollo e Dafne.

[70] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. E 2r-3r.

[71] L'espediente della metamorfosi non è isolato: per esempio, nella *Fillide* di Camillo della Valle (Ferrara, Baldini, 1579), la protagonista è trasformata in albero a causa della sua eccessiva fierezza; nell'*Amarilli* di Castelletti, Cavicchio si tramuta in una pianta, perché ha profanato la fonte di Driope; nella *Martia* di Selvaggio de'

dantesca. Orsacchio, dopo aver accompagnato a casa Corbaccio, fa sosta vicino a un ruscello e si appresta a dissetarsi. Sennonché il corso d'acqua prende la parola e afferma: "ohimè non fare / che 'l sangue tu mi suggi invece d'acqua".[72] Appare esplicito il rimando al canto XIII dell'*Inferno*, e segnatamente al dolore provato da Pier delle Vigne, quando Dante spezza il "ramicel" (verso 32). È ovvio che l'episodio infernale, che dà origine alla confessione del dannato, non sia alluso per il suo contenuto tragico, ma per un'analogia legata alla situazione narrativa (un essere umano, tramutato in un elemento naturale, è ferito per caso). La riduzione del *pathos* è inevitabile con una figura ridicola quale Orsacchio: la scelta separa la *Tirena* dal canto dantesco, in cui il *viator* partecipa emotivamente al dramma di Pier delle Vigne.

6. *La retorica dell'eco*

L'episodio del satiro nell'*Aminta* svolge anche un ruolo diegetico significativo: il protagonista riesce a liberare Silvia, che scappa senza dimostrare riconoscenza nei confronti del suo salvatore. In seguito, il pastore crede che la donna sia stata sbranata dai lupi, giacché trova il velo insanguinato di Silvia, e tenta il suicidio in preda alla disperazione.[73] In Cresci al contrario la vicenda è a sé stante e appare un diversivo inserito in modo paratattico senza alcuna funzione drammaturgica.

Pertanto lo scrittore è costretto a ricorrere a una nuova scena, che compromette la scorrevolezza della storia: Selvaggio e Corebo, durante una

Selvaggi, Ortensio assume le sembianze di un rivo e Selvaggio di un lauro (Parma, Viotto, 1582).

[72] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. D 5*r*-5*v*.

[73] Su questo snodo narrativo interviene E. Fenzi, *Il potere dell'amore e l'amore come potere. Note per una rilettura dell'"Aminta"*, in "Italique", XXI, 2018, pp. 259-260.

battuta di caccia, salvano Silvia e Clori da un cinghiale inferocito. Nonostante la parziale deviazione dall'ipotesto tassiano, Cresci non cessa di seguire il suo punto di riferimento. Sembra ragguardevole il passo in cui Nerina riporta le azioni temerarie di Silvia a Dafne e ad Aminta: "un quadrello adatta in su la corda / d'un arco ch'io le diedi, e tira, e 'l coglie / a sommo 'l capo: ei [*scil*. il lupo] si rinselva, ed ella, / vibrando un dardo, dentro 'l bosco il segue". [74] Del tutto opposta è la sequenza che leggiamo nella *Tirena*: il cinghiale "a l'una tolse il dardo, a l'altra l'arco / e squarciò lor le vesti, / ond'in timida fuga ambe rivolte / eran di vita in forse".[75] Sebbene talvolta si distanzi dall'*Aminta*, la favola pastorale di Cresci non prescinde mai dal modello: lo scrittore, persino mentre rivisita l'opera tassiana con maggiore libertà, mostra le prove del suo furto, a livello tematico e terminologico ("dardo", "arco").

Un cambiamento più drastico si verifica nella scena successiva, là dove Selvaggio e Corebo vagano sconsolati tra i monti a causa della fuga delle ninfe sdegnose. Lo scrittore – memore della lezione di Poliziano ("Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? – Amo")[76] e soprattutto dell'*Alceo* di Ongaro –[77] registra le affermazioni di completo smarrimento di Corebo. Le sue stesse parole danno vita a un dialogo drammatico con l'eco, che risuona per tutta la valle:

> *C*: "Restate monti a Dio, restate piagge,
> serbate in seno i nostri affanni e guai! *E*: Ahi!
> *C*: Chi pietoso risponde in cauto speco? *E*: Eco.
> *C*: Tu che d'amore amaro fine avesti,
> deh, al mio parlar per tua pietà rispondi! *E*: Di'!
> *C*: Dimmi, qual fine avrà chi segue amore? *E*: More.
> *C*: Tosto tosto di vita uscirò fuora? *E*: Hora.

[74] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 171 (III, ii, 1390-1393).
[75] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. D 2*r*.
[76] A. Poliziano, *Poesie*, a cura di F. Bausi, Torino, UTET, 2006, § XXXVI.
[77] A. Ongaro, *Alceo*, cit., pp. 69-80 (III, iv).

C: Hor hor, ma sol mi duol che 'l mio compagno,
quasi nel suo fiorire, a morte venga. *E*: Venga."[78]

In seguito, le presunte morti dei pastori sono esorcizzate con canti che riprendono di peso gli stilemi della V egloga virgiliana e dell'XI capitolo dell'*Arcadia*. In particolare, l'invito a piangere si accompagna alla constatazione che i ritmi della natura si sono improvvisamente arrestati:

"Piangean le ninfe intorno al morto Dafni,
chiamando cruda e dispietata morte
fuste voi testimon corili e voi
ninfe de' fiumi.
[…]
Nel morir tuo non fu pastor con greggia
mai visto a chiaro fonte e mai gustaro
le tenere herbe i tori per li prati,
l'empio tuo fato i leoni africani
piansero, o Dafni, el fan le selve e ' monti."[79]

"Piangi, colle sacrato, opaco e fosco,
e voi, cave spelunche e grotte oscure,
ululando venite a pianger nosco.
Piangete, faggi e querce alpestre e dure,
e piangendo narrate a questi sassi
le nostre lacrimose aspre venture.
Lacrimate voi, fiumi ignudi e cassi
d'ogni dolcezza; e voi, fontane e rivi,

[78] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. D 4*r*-4*v*. Si notino le affinità con A. Ongaro, *Alceo*, cit., p. 80 (III, iv, 618-627): "*A*: Da me fugge e s'invola. *E*: O là. / *A*: Ma chi mi chiama, a chi ragiona meco? *E*: Eco. / *A*: Se vieni a darmi aita, io la rifiuto, / poiché niega di darmela colei / che darmela devria. *E*: Ria. / *A*: Poi ch'ella è ria, sii tu pietosa almeno, / e a quel che son per chiederti rispondi. *E*: Di'. / *A*: Di', qual fin fa chi segue ingrato amore? *E*: More. / *A*: Morir dunque conviemmi; / e quando vuol crudel Amor ch'io mora? *E*: Ora". Sul tema si segnalano N. Catelli, *Voce fuori canto. Su alcune ricorrenze di Eco nel Cinquecento*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi.* Atti del Convegno di studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla e S. Morando, Bologna, Archetipolibri, 2013, pp. 129-149; e I. Falini, *L'artificio retorico dell'eco nella poesia volgare di fine Quattrocento*, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum: un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di D. Mastrantonio, V. Bianchi, M. Marrucci, O. Paris, I. Abdelsayed e M. Bellinzona, Siena, Edizioni UniStraSI, 2023, pp. 269-278.

[79] *L'opere di Vergilio, cioè la Buccolica, Georgica, & Eneida, novamente da diversi eccellentissimi autori tradotte in versi sciolti*, cit., c. B 5*r*.

fermate il corso e ritenete i passi.
E tu, che fra le selve occolta vivi,
Eco mesta, rispondi a le parole,
e quant'io parlo per li tronchi scrivi.
Piangete, valli abandonate e sole;
e tu, terra, depingi nel tuo manto
i gigli oscuri e nere le vïole.
La dotta Egeria e la tebana Manto
con súbito furor Morte n'ha tolta.
Ricominciate, Muse, il vostro pianto."[80]

"Piangete ninfe tutte,
che con ragion piangete.
Piangan tutti i pastori,
poscia ch'oggi sono morti
i più vaghi pastori, i più leggiadri
ch'avesser le vicine o le lontane
selve, piangete dico
e Selvaggio e Corebo.
Non cantino gli augelli,
non pascano gli armenti,
non germogli la terra,
corran torbidi i fiumi,
conturbinsi le fonti,
escano fuori i lupi e l'altre belve
da le grotte e dirupi in queste selve."[81]

L'invito a piangere e il ricorso agli *adynata* sono elementi tipici del genere bucolico; nondimeno la complessità descrittiva di Sannazaro e di Virgilio si disperde in una sequenza anaforica abbastanza monotona, che tra l'altro fa leva quasi solo sui settenari.

7. *Ultimo atto*

La trama alla fine dell'opera è ricondotta con maggiore precisione all'*Aminta*: il racconto provvidenziale di Licino, conforme all'Elpino dell'ipotesto, rende nota la verità ai pastori. Selvaggio e Corebo si sono

[80] I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 206 (XI, 4-21).
[81] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. E 2*v*.

alfine salvati: così Silvia e Clori raggiungono i loro amanti e accettano di sposarli. Cresci sigilla definitivamente l'opera sotto il segno di Tasso, attenendosi al modello. Le considerazioni di inizio atto valgono da suggello emblematico:

> "Veramente la legge con che Amore
> il suo imperio governa eternamente
> non è dura, né obliqua; e l'opre sue,
> piene di providenza e di mistero,
> altri a torto condanna. Oh con quant'arte,
> e per che ignote strade egli conduce
> l'uom ad esser beato, e fra le gioie
> del suo amoroso paradiso il pone,
> quando ei più crede al fondo esser de' mali!
> Ecco, precipitando, Aminta ascende
> al colmo, al sommo d'ogni contentezza.
> Oh fortunato Aminta, oh te felice
> tanto più, quanto misero più fosti!
> Or co 'l tuo essempio a me lice sperare,
> quando che sia, che quella bella ed empia,
> che sotto il riso di pietà ricopre
> il mortal ferro di sua feritate,
> sani le piaghe mie con pietà vera,
> che con finta pietate al cor mi fece."[82]

> "Certamente la legge onde governa
> Amore 'l mondo è così giusta e retta
> che, quando men si spera nel suo regno
> aver del suo servire il giuderdone,
> allhor più si consegue; ma l'humana
> natura, ch'è imperfetta, non discerne
> l'arti celesti sue e le maniere
> e gli incogniti modi, ond'egli pone
> i suoi seguaci in non sperata gioia.
> E, s'unqua essempio antico o se moderno
> lo dimostrò, non pure in queste selve,
> ma, ne le più famose e celebrate
> de la famosa e celebrata Arcadia,
> il caso di Selvaggio e di Corebo,
> già sfortunati ed infelici amanti,
> hor fortunati et hor giocondi e lieti,
> chiaramente il dimostra, onde a me lece

[82] T. Tasso, *Aminta*, cit., pp. 209-211 (V, i, 1839-1857).

sperar col loro essempio o tregua o pace
da l'aspra e cruda guerra, che negl'occhi
de l'empia e bella Linnia Amor mi face."[83]

Si noti come il complesso discorso tassiano sia sottoposto a un attento lavorio di chiarimento e di concretizzazione: l'ambiguo "altri" del verso 1843 è sciolto in "humana natura"; in più, Elpino non specifica il nome dell'amata, a differenza di quanto faccia Licino ("Linnia"). Il testo di Cresci riprende poi parole ed espressioni quasi alla lettera. Ad esempio, "veramente" diventa "certamente"; il verbo "pone" è in posizione enfatica in entrambi i brani; le locuzioni "lice sperare" e "lece / sperar", nonostante la differente sede metrica occupata, restano pressoché uguali. In aggiunta, se in Tasso la legge d'Amore "non è dura, né obliqua", in Cresci è eliminata la litote in favore della dittologia "giusta e retta". Parimenti Selvaggio e Corebo, "già sfortunati" e "hor fortunati", sono messi a raffronto con il "fortunato Aminta".

Quest'ultimo passo conferma inequivocabilmente che i furti di Cresci non intendono sottoporre l'*Aminta* a un vaglio morale, né tantomeno valorizzare certi aspetti trasgressivi della trama tassiana.[84] Il che sorprende, se si pensa alla *Tullia feroce* di Cresci, pubblicata nel 1591 (Venezia, Somasco): la tragedia recupera sì la *Tullia* di Ludovico Martelli;[85] eppure lo scrittore accentua molte asprezze, assenti nel poeta fiorentino. Infatti Cresci introduce scene efferate, descrive un'atmosfera plumbea e infernale, fa ricorso al tema della magia, attribuisce alla protagonista intenzioni di

[83] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. E 3*r*-3*v*.

[84] Ciò appare in controtendenza rispetto alle opere studiate in M. Corradini, *Letture e riscritture dell'"Aminta" nel Cinquecento e nel Seicento*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-12. Lo studioso individua due linee opposte di revisione dell'*Aminta*: una offre una lettura edificante dell'archetipo, l'altra enfatizza la componente più audace dell'opera.

[85] L'opera si legge in L. Martelli, *Tullia*, a cura di F. Spera, Torino, RES, 1998.

assoluto cinismo, indugia su violenze indicibili, assecondando un gusto spiccato per episodi macabri di ascendenza senecana.

Invece la *Tirena*, a metà strada tra un grande repertorio della poesia bucolica e il centone dell'*Aminta*, non recupera, rielaborandola, la tradizione di riferimento, bensì procede per calchi automatici e convenzionali, privi di autentica autonomia. In questa oltranza imitativa – eccezionale rispetto a molte pastorali coeve, che cercano una maggiore indipendenza dal modello tassiano (per esempio l'*Alceo* stesso, ambientato in un contesto marittimo) – risiede la vera specificità dell'operazione di Cresci.

Copyright © 2024
Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies