

Irene Chirico

Varietà e stravaganze: un inedito esempio di polimetria nel dramma per musica del Seicento

Abstracts

Il saggio sviluppa alcune riflessioni sul tema della sperimentazioni metrica nella trattatistica e nelle forme teatrali del Seicento. Muovendo da alcune considerazioni già presenti nel *Discorso...* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, riprese poi nell'anonimo *Il Corago*, la genesi del melodramma viene ricondotta alla commistione di alcuni caratteri del genere comico e di quello tragico, utilizzando soprattutto la tecnica dell'arricchimento metrico. Esempiare a tal fine il testo di pieno Seicento *Il finto moro* di Nicolò Lepori, che la studiosa si accinge a pubblicare.

Parole chiave

Seicento, melodramma, Lepori

Contatti

ichirico@ unisa.it

La misura endecasillabica piana — sia nella sua versione “intera” (l'endecasillabo), sia in quella “rotta” (il settenario) — era stata teorizzata e sancita già in pieno Cinquecento da Giovan Battista Giraldi Cinzio come la più coerente con il carattere mimetico proprio della tragedia e della commedia. Sia la prima che la seconda hanno, infatti, in comune «l'imitare una attione, [...] quella imita la illustre et reale, et questa la popolaesca et civile¹». È una categoria dell'imitazione che rintraccia nella adeguata versificazione la propria verosimiglianza, e questo ancor prima che essa sia finalizzata alle esigenze musicali del nuovo genere teatrale — il dramma per musica — destinato, circa mezzo secolo dopo le dichiarazioni del Cinzio, a fare la sua comparsa nel panorama letterario, musicale e teatrale, costituendosi come genere dalle caratteristiche peculiari e specifiche. Sono, infatti, da collocarsi tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento le prime prove del nuovo genere teatrale, legate soprattutto ai nomi di Ottavio Rinuccini (*La Dafne* del 1598, *L'Euridice* del 1600) e Gabriello Chiabrera (*Il rapimento di Cefalo* del 1600)². A fronte, tuttavia, della grande

¹ *Discorso over lettera di messer Giovambattista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese et segretario dell'illustrissimo Duca di Ferrara, a messer Giulio Pontio Ponzoni, intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in G. B. Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2002, p. 208, che qui seguo. Una precedente, moderna, edizione del trattato è in G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973. La prima edizione a stampa del trattato è del 1554.

² Per Ottavio Rinuccini cfr. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, vol. II, Sandron, Milano 1904 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni 1976); per Gabriello Chiabrera cfr. A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, vol. III, Sandron, Milano 1905 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni 1976).

varietà e ricchezza dei versi dei Greci e dei Latini, Cinzio lamenta la scarsa “diversità”, ossia varietà, dei nostri:

La onde i nostri versi sono principalmente di due sorti, cioè rotti et intieri: i rotti, accettati da’ migliori poeti, sono di sette sillabe; gli intieri sono di tre sorti, perché essi sono, o di ondice sillabe o di dodice, o di diece con l’accento su l’ultima. Quelli di diece nelle nostre favole non han mai havuto luogo, né lo vi havranno mai (per quanto io stimo) per lo innanzi. Quelli di dodice sillabe, che sdruccioli sono detti, per la loro frettolosa cadenza nel fine, sono stati accettati dal nostro Ariosto et da’ suoi seguaci per le comedie; anchora che ciò a me mai non sia piaciuto, per non essere essi versi conformi al parlare di ogni dí (al quale si dee, via più d’ogni altra, assomigliar la favola comica, <perché> [...] è <convene>vole che il modo del <dire> pieghi al famigliare. <Et poi> che la prosa non è della <comedia>, le convengono que’ versi che [...] sono simigliantissimi alla prosa. Et tali sono i versi sciolti, cui mancano le <rim>e [...]), per portare con esso loro pensamento. Il che non dee apparere nella scena, ma deono essere i lor ragionamenti così simili al parlar famigliare, che paia che altrimenti non si ragionerebbe tra amici et domestici, se di tali cose si avesse a parlare, tra’ quali non cade un sdrucciolo ogni giorno una volta, ma bene ce ne cadono infiniti di quelli d’ondice sillabe. Et però mi pare che questi siano quelli ne’ quali si debba comporre lodevolmente l’una et l’altra favola, facendo quelli della comedia simili a’ ragionamenti popolareschi, et quelli della tragedia a’ grandi et reali³.

Stabilito, dunque, ed eletto come verso per eccellenza della tragedia e della commedia l’endecasillabo piano, o al più il settenario, per il loro andamento prosastico, “conforme al parlare”, ma anche precisato che le rime «possono haver luogo [...] in qualche parte della tragedia», ma non nella commedia⁴, Cinzio evidenzia il carattere di piacevolezza che possono avere le tragedie, per lo meno in alcune loro parti:

tornando al ragionamento de’ versi, quelli del choro debbono essere tutti composti alla dolcezza, sia egli lieto, o sia piangevole, o stabile, o mobile; et questa dolcezza è generata dalle rime che cadono ne’ versi, parte intieri et parte rotti; che, come i versi intieri fanno la gravità, così i rotti la dolcezza. [...] Convengono anco nelle tragedie le rime nelle parti morali et nelle affettuose, che siano indotte o per mover compassione o per dimostrare improvvisa allegrezza⁵.

È da rilevare già in queste dichiarazioni la possibilità della presenza in entrambi i generi, commedia o tragedia, di caratteri comuni: il coro, ad esempio, presente in entrambi, può essere sia in contesto tragico sia comico “lieto, piangevole, stabile o mobile”, importante è che i versi adoperati siano “dolci”, una dolcezza tutta affidata all’uso delle rime e dei versi “rotti”, per la commedia, ma “anco” per la tragedia. Una «sottile barriera» separa commedia e tragedia, al punto, come è stato osservato, da consentire «a Giraldis di dare nel *Discorso* un’unica impostazione alla trattazione, passando [...] da un genere all’altro⁶». La discussione sui caratteri dei due generi condurrà il Cinzio ad affermarne la commistione nella tragicommedia, genere la cui definizione recupera da Plauto, garante della sua validità letteraria:

ci mostrò Plauto, prima di me, ch’ alle tragedie di fin lieto, come ve ne sono alquante delle mie, non disconveniva il prologo, havendolo egli, contra l’uso de’ Greci, preposto al suo *Amphitrione*, il quale con disusata voce chiamò egli tragicomedia⁷.

³ *Discorso over lettera di messer Giovambattista Giraldis Cinthio, nobile ferrarese et segretario dell’illustrissimo Duca di Ferrara, a messer Giulio Pontio Ponzoni, intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, cit., pp. 252-253.

⁴ Ivi, p. 253.

⁵ Ivi, p. 261.

⁶ Ivi, p. XLVI.

⁷ Ivi, p. 279.

La tragedia a lieto fine, come precisa Cinzio continuando le sue osservazioni, non ebbe fortuna nella tradizione letteraria, non solo greca e latina, ma anche italiana. In effetti, Plauto aveva solo inteso “mescolare” il tragico con il comico:

chi considera la voce di Plauto, non giudicherà ch’ egli abbia voluto dimandare la favola di un sol nome tragicomedia, ma volle egli dire che egli mescolerebbe ad una materia tragica un fine comico, et però disse «Faciám ut commista sit tragico comoedia»⁸.

Era una fortuna, tuttavia, destinata solo a procrastinarsi nel tempo se, come effettivamente accadde, la tragicommedia divenne genere caratterizzante la cultura barocca, come a ragione è stato affermato⁹ e come testimonia la produzione anche dei drammi per musica del Seicento, nei quali il “lieto fine” scaturito da svolgimenti narrativi di contenuto tragico è frequente¹⁰. Vero è che già in Giraldo Cinzio la *Poetica* aristotelica, testo di riferimento indiscusso per la definizione dei caratteri del tragico e del comico, viene sottoposta ad una profonda rivisitazione finalizzata proprio ad un rinnovamento dei generi e al loro auspicabile rimescolamento¹¹. Va comunque sottolineato che la versificazione diventa centrale in vista della caratterizzazione dei personaggi e delle loro azioni soprattutto in termini scenici, per esaltarne il più incisivamente possibile l’aderenza degli uni e delle altre alla realtà quotidiana. D’altra parte, proprio

La nascita, a Firenze, del «recitar cantando» e, in generale, la predilezione (attestata già prima del Mei e del Galilei) per la monodia o comunque per una polifonia semplificata in direzione del canto sillabico, testimoniano di quella tendenza ‘realistica’ che indubbiamente connota molti aspetti della cultura fiorentina e toscana del Rinascimento: e in quest’ottica apparirà significativo il fatto che proprio a Firenze precoce e largo sia stato, fin dal primo Cinquecento, l’impiego del verso non rimato¹².

È una tendenza che appare ancora più esplicita, dunque, proprio nel dramma per musica che con il genere tragicomico appare fin dalla sua nascita legato¹³, con un genere cioè che,

⁸ *Ibidem*.

⁹ Sulla tragicommedia come genere distintivo della civiltà barocca mi limito a indicare, tra i numerosi contributi, quello più recente di R. Gigliucci, *Tragicomico*, Guida, Napoli 2013 e il precedente del medesimo studioso *Tragicomico e melodramma*, Mimesis, Milano 2011.

¹⁰ In effetti, la tendenza a temprare su «corde più liete» la tragedia e a cambiarle «i mesti coturni e i foschi panni», in modo da destare «ne i cor più dolci affetti» è, con programmatica intenzione, affermata nel prologo dell’*Euridice* di Ottavio Rinuccini, cfr. O. Rinuccini, *L’Euridice*, in A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, II, cit., p. 115.

¹¹ Susanna Villari, in G. B. Giraldo Cinthio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall’autore nell’esemplare ferrarese Cl. I 90*, cit., sottolinea: «La *Poetica* aristotelica [...] resta sullo sfondo quale autorevole punto di riferimento, senza, però, condizionare le scelte artistiche, in nome di quella prospettiva pedagogica [...] che implica il costante adeguamento dell’arte all’evoluzione sociale, etica e culturale.», p. XXXVI. Cfr. anche A. M. Andrisano, *La lettera ovvero discorso di G. Giraldo Cinzio sopra il comporre le satire atte alla scena: tradizione aristotelica e innovazioni*, in *Giovan Battista Giraldo Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. Cherchi, M. Rinaldi, M. Tempera, Olschki, Firenze 2008, pp. 17-27.

¹² F. Bausi, «*Imitar col canto chi parla*». *Verso sciolto e «recitar cantando» nell’estetica cinquecentesca*, «Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance», 51, 3 (1989), p. 566. Anche R. Gigliucci, *Realismo barocco*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2016, segnalando la ricchezza delle sperimentazioni teatrali intervenute nel Seicento, conclude che esse approdarono «alla suprema delle novità, il melodramma [...] culmine dell’artificio. [...] Il suo obiettivo, originariamente, era quello di opporsi all’astrazione polifonica [...] e restaurare una umanistica perfetta armonia di voce “recitante” e di *melos* che la sorregge, anzi la porge e la irrobustisce psicologicamente.», pp. 26-27.

¹³ «Non lo rendessero esplicito i primi soggetti portati in scena e le loro ambientazioni, il rapporto intensissimo che lega la tragicommedia pastorale ed il dramma per musica ai suoi primordi sarebbe comunque evidente concedendo la dovuta attenzione al comune, costante ricorso alla parola poetica»,

molto più della tragedia o della commedia, è in grado di offrire una più completa rappresentazione della realtà, rendendo ragione della varietà, molteplicità, diversità, complessità dei caratteri e degli elementi che definiscono personaggi, loro azioni e interazioni. È proprio questo processo che è possibile verificare in un testo come quello finora inedito de *Il finto moro* di Nicolò Lepori (1623-1686), nel quale l'elemento comico non solo diventa momento di riflessione pensosa, talora amara sulla realtà, ma riesce a salvare l'azione morale dal «patetismo melodico» nel quale lo svolgimento melodrammatico «si scioglie»¹⁴. In relazione al testo, prima ancora che alla sua funzionalità in vista della performance musicale, è, dunque, da valutarsi anche l'utilizzo della metrica che, come dimostra la prassi compositiva dei drammi per musica e la coeva trattatistica, va ben oltre l'utilizzo di settenari ed endecasillabi¹⁵, adattando i metri anche alla semantica del testo.

In effetti, e relativamente al caso che qui ci occupa, cioè *Il finto moro*, di rilevante importanza diventa il dibattito teorico che accompagnò la fioritura di spettacoli cantati in ambiente fiorentino e romano tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento. In quell'ambiente, nella Chiesa della Minerva a Roma, infatti, Nicolò Lepori riceve la sua formazione, e il suo *Il finto moro*, del quale non conosciamo l'anno di composizione ma che verosimilmente è da collocarsi negli anni precedenti la sua nomina a vescovo di Saluzzo, dunque prima del 1668¹⁶, prova pur esso che «Con quella recente invenzione drammatica, gli autori romani intrattennero rapporti più disinvolti rispetto ai colleghi di area fiorentina¹⁷». Si tratta di una «disinvoltura» vissuta come ricerca di novità, rintracciabile nei testi dei poeti romani della prima metà del Seicento, sia in termini di soggetti musicabili, i quali da tematiche mitologico-pastorali arrivano fino all'agiografia e alla resa drammatica di episodi o personaggi desunti da opere letterarie celebri, sia anche in termini metrici. Testimonianza valida certamente sono «l'impiego delle canzonette, strofiche o no, con abbondanza di versi misurati compreso il senario, [...] sia in combinazione [...] che in serie uniformi» ed una «estrosità» metrica, presente soprattutto in un poeta come Giulio Rospigliosi, che vede l'aggregazione di novenario e trisillabo, oltre che l'uso di già affermate combinazioni metriche come endecasillabi e settenari appaiati, quinari e la miscela di ottonari e quadrisillabi¹⁸. D'altra

P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni editore, Roma 2003, p. 18. Cfr. anche R. Gigliucci, *Tragicommedia e melodramma*, cit.

¹⁴ Così G. Piccioli, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in Università cattolica del Sacro Cuore, *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie storia del teatro*, vol. I, Vita e pensiero, Milano 1968, p. 93: «dagli Orti Oricellari alla Camerata: dal recupero della tragedia, in cui la parola si carica di tutte le sue responsabilità, alla nascita del melodramma, in cui l'azione morale si scioglie nell'effluvio del patetismo melodico: è il tratto di strada che la storia destinò alla classicità fiorentina perché vi facesse la sua prova migliore».

¹⁵ Cfr. P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino 2007, pp. 6-7, che precisa, tuttavia, «la poesia da musicare [...] dava ampio saggio di metri differenti dall'endecasillabo», p. 19.

¹⁶ Sulla personalità e sull'opera di Nicolò Lepori, relativamente agli studi finora effettuati su *Il finto moro*, in vista non solo dell'edizione critica del testo, ma anche della sua analisi stilistica, linguistica e metrica per la collocazione dell'opera nel genere letterario con le sue differenze specifiche e in connessione con le prime osservazioni sulla manipolazione del mito cfr. I. Chirico, *Tra Barocco e Controriforma: «Il finto moro» di Nicolò Lepori. Edizione del testo dal manoscritto Bibl. Nap. XIII E 65*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Atti del Convegno ADI di Padova, 10-13 settembre 2014, Adi editore, Roma 2016, pp.1-10 e I. Chirico, *Un amore nato dal sogno: Il finto moro di Nicolò Lepori (1623-1686)*, «Misure critiche», 15 (2016), numm. 1-2, pp. 40-61.

¹⁷ P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, cit., p. 46.

¹⁸ Ivi, pp. 59-60.

parte, tale ricchezza di metri nel dramma per musica è rilevabile anche dagli esempi che l'anonimo autore de *Il Corago* elenca a dimostrazione della circostanza che

se in altro genere di poesia è lecito o conveniente l'usare varietà e stravaganza, in questo pare che sia più ragionevolmente permesso e lodevole per dare occasione al musico di uscire dell'uniformità: per lo che se si potrà, ad ogni affetto si confarà il suo metro particolare, et è stato questo osservato particolarmente nei cori, quali ammettono le canzonette di diverse arie e danno notabile spinta al compositor musico per uscire in bizzarrie armoniche. [...] Gran copia e legiadria di questi metri ha scoperto e rinnovato ai nostri tempi il signor Gabriello Chiabrera¹⁹.

Varietà e stravaganza metrica, dunque, servono al musico per dispiegare e sperimentare le possibilità della resa musicale, ed, infatti, sarà bene che

il poeta veda di accomodare la sua composizione a richiesta del musico il quale però non deve senza necessità astringere il poeta a mutare dovendo egli al poeta e non il poeta al musico soggiettarsi [...].

Da tutte queste cose principalmente si raccoglie consistere la maggior perfezione del poeta in ritrovare, disporre et esprimere avvenimenti, affetti, figure, metri²⁰.

L'opinione, peraltro supportata da una consolidata prassi scrittoria, dell'anonimo autore de *Il Corago* non è isolata nel panorama del dibattito teorico del Seicento sul dramma per musica: Caccini, Castelli e, con qualche riserva, lo stesso Doni, ad esempio, sono ugualmente assertori dell'uso di misure diverse di metri per agevolare il compito ai musicisti²¹, sebbene ancora nel 1699 Andrea Perrucci esaltasse le qualità dell'endecasillabo e del settenario per il loro carattere prosastico, cioè parlato, e dunque mimetico, pur costatando: «l'arie, che noi diciamo moderne [...] composte con tanta varietà di ritmi, metri e rime, che ormai non si ritrova né più da desiderare, né da inventare²²».

E tuttavia, se il poeta non deve «al musico soggiettarsi», il testo che egli compone, pur in vista della sua performance musicale, risponde anzitutto al principio di adeguatezza e coerenza della forma con il contenuto stesso del testo, che è quanto dire, ad esempio, con il sistema dei personaggi, piuttosto che con la loro funzione narrativa, in modo da adattare il loro “parlato”, appunto, alle situazioni, condizioni, momenti dello sviluppo della storia narrata, in osservanza anche del criterio di verosimiglianza²³. In questo processo di ade-

¹⁹ *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, edizione a cura di P. Fabbri, A. Pomilio, Leo S. Olschki, Firenze 1983, pp. 70 e 78. I curatori dell'edizione del trattato stabiliscono il termine *post quem* per la sua datazione al 1628, quello *ante quem* verosimilmente al 1637, cfr. *Il Corago*, cit., pp. 9-10.

²⁰ *Il Corago*, cit., p. 79.

²¹ Cfr. P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, cit., pp. 65-72.

²² Cfr. A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, ed. moderna a cura di A. G. Braggaglia, Sansoni, Firenze 1961, p. 101. Il trattato, nell'esemplare del 1699, è oggi digitalizzato e consultabile tra le risorse elettroniche della Biblioteca Nazionale di Napoli: A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata, ed all'improvviso* (1699), coedizione in facsimile dell'edizione bilingue con commento italiano a cura di F. Cotticelli, Scarecrow Press, New York 2007. Si tratta di un trattato teorico sulla Commedia dell'arte che, come è stato osservato, rappresenta «un'esauriente summa teatrale del secolo», S. Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 231; importante per lo storico della letteratura e della lingua per «la presenza, in esso, del repertorio verbale attribuito alle varie parti di innamorati, vecchi, servi ecc., esempio concreto del linguaggio delle maschere, dell'utilizzazione della “biblioteca” dei comici e dei loro “furti” letterari [...] gran parte del trattato è dedicato al repertorio dialettale della parti comiche», F. Angelini, *Il teatro barocco*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 268-269.

²³ D'altra parte, già Giraldo Cinzio dichiarava che: «Et però non convengono alla comedia, se non di rado, quelle pompe di parlare, que' superbi modi di dire, quelle similitudini, quelle comparationi, quelle figure, que' contraposti, che i Greci chiamano *anthibietèi*, et quelli altri ornamenti che convengono alla

guamento rientra anche la misura dei versi che, prima ancora che corrispondere alla esigenza per il musicista di «uscire dall'uniformità», risponde ad esigenze di performance letteraria, misurabile e valutabile anche in termini di coerenza della metrica con la semantica testuale. D'altra parte, le parole stesse prima di potere essere musicabili sono di per sé stesse musicali, ancor più se la musicalità è ricercata e garantita dall'uso di adeguati metri e versi, coerenti con il fine che il peculiare genere, il dramma per musica, impone al testo, cioè della sua musicabilità, ma anche con l'*intentio auctoris*, che è quanto dire con la storia narrata, con i suoi protagonisti, con le finalità rappresentative che si propone, con il fine etico e pedagogico cui tende. Insomma, al poeta spetta il compito di «ritrovare, disporre ed esprimere avvenimenti, affetti, figure, metri», senza assoggettarsi al musicista, il che vale a dire che egli compone innanzitutto pensando alla funzionalità del testo stesso prima ancora che alla sua musicabilità, che certamente resta, nella composizione dei drammi musicali, presente nella mente dei loro autori. D'altra parte, se di moltissimi testi di drammi per musica è possibile rintracciare anche notizie sulla loro performance musicale, o le corrispondenti partiture musicali, con indicazioni di dedicatari, personaggi, occasioni che ne avevano determinato la composizione e la messa in scena, tutti elementi in genere presenti nel paratesto, di altri non è possibile conoscere null'altro se non il testo stesso.

È il caso de *Il finto moro*, presente nella Biblioteca Nazionale di Napoli in un manoscritto cartaceo con rilegatura in pergamena e caratteristiche che lo assegnano al XVIII secolo, siglato XIII. E. 65, e in un manoscritto conservato a Brindisi nella Biblioteca pubblica arcivescovile A. De Leo, siglato F/11, cartaceo, che contiene un'antologia di opere teatrali²⁴. Nessuna edizione a stampa finora rintracciata, dunque, né notizie, ricavabili dal testo contenuto nei manoscritti, relative alla datazione, all'occasione, ad eventuali dedicatari o all'autore che musicò questo dramma per musica che le fonti storiche definiscono «celebre»²⁵ e per il quale Lepori andava massimamente lodato²⁶. In assenza di indicazioni relative alla veste musicale che questo testo avrebbe dovuto avere, l'analisi degli aspetti metrici rivela una perfetta aderenza della misura e del ritmo del verso con situazioni, stati d'animo, funzioni e caratteri dei personaggi che costruiscono una bella storia d'amor profano e d'amicizia con intrinseca finalità etica e paideutica.

Il testo, inedito, de *Il finto moro o vero l'amore nato dal sogno* racconta la storia di due regni, l'Egitto e l'Epiro, in lotta tra loro. Al sovrano d'Epiro, Tigrane, è stato ucciso, ad opera del sovrano d'Egitto, Deifebo, un figlio. Il delitto, però, è stato commesso involontariamente, e perciò Alciamante, altro figlio di Tigrane, non solo perdona Deifebo, che è innamorato di sua sorella Clotidea, ma ne diventa amico e lo aiuta a fuggire in Egitto. Colà Deifebo porta con sé un ritratto di Alciamante del quale si innamora sua sorella Rodope. Ma l'amore per Clotidea induce Deifebo a ritornare con il volto tinto di nero e con il nome di Solimauro in Epiro, dove lo seguirà anche la sorella Rodope, alla conquista di Alciamante, del quale è invaghita, non corrisposta, la matrigna Celinda. Rodope, naufraga sulle coste d'Epiro, è accolta da un pastore e, travestita da pastorella, con il nome di Silveria, incontra nei boschi Alciamante ferito. Soccorso, in segno di gratitudine, conduce con sé la fanciulla alla reggia. Anche Clotidea è innamorata, ma di un volto che le appare in sogno.

tragedia, perché questo è fuori delle persone comiche», *Discorso over lettera di messer Giovambattista Giraldo Cinthio, nobile ferrarese et segretario dell'illustrissimo Duca di Ferrara, a messer Giulio Pontio Ponzoni, intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, cit., p. 296.

²⁴ Cfr. I. Chirico, *Un amore nato dal sogno: Il finto moro di Nicolò Lepori (1623-1686)*, cit., pp. 46-48.

²⁵ N. Toppi, *Biblioteca Napoletana*, Bulifon Antonio, Napoli 1678, I, p. 222 e P. Cayro, *Storia sacra e profana d'Aquino e sua diocesi*, libro I, presso Vincenzo Orsini, Napoli 1808, p. 329.

²⁶ P. Napoli Signorelli, *Vicende della cultura nelle due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli*, vol. V, V. Flauto, Napoli 1786, p. 368.

È il volto di Deifebo, che non riconosce, perché tinto di nero. Durante una caccia, però, organizzata per uccidere un drago che infesta il regno e al cui uccisore Tigrane ha promesso come ricompensa in sposa la figlia Clotidea, Deifebo, nell'ammazzare il drago, cade tramortito e, spruzzato d'acqua sul volto proprio da Clotidea, è da lei riconosciuto come il volto dell'uomo del quale si era innamorata in sogno. Ma è riconosciuto anche da Tigrane che lo condanna a morte insieme col figlio Alcidas, ingiustamente accusato d'essere l'amante di Celinda. Clotidea, però, travestitasi da carnefice, salverà entrambi, e a Tigrane, disperato perché Celinda gli ha confessato l'innocenza di Alcidas che egli crede di avere fatto uccidere, presenterà il figlio vivo e Deifebo, nascosto sotto un'armatura. Alcidas confesserà al padre di dovere la vita a questo cavaliere e Tigrane, per ricompensarlo, gli concede in sposa Clotidea. Anche quando si accorgerà che, in effetti, il cavaliere è Deifebo non esiterà a perdonare tutti, anche Celinda, concedendo che si sposino Rodope con Alcidas, Clotidea con Deifebo.

La trama, con l'antefatto dell'azione, è narrata nell'*Argomento del drama*, al quale segue l'elenco degli interlocutori del *Prologo* e del *Drama* e dei cori, quindi l'indicazione dell'ambientazione sulla quale apre l'azione drammatica («La scena rappresenta la Villa reale d'Epiro»). Ignorati nell'*Argomento* sono i personaggi secondari, quali Burleo il servo, Carmenta la nutrice di Clotidea, Hidraspe il capitano della guardia del re d'Epiro. Essi, d'altra parte, non hanno una funzione narrativa determinante per lo svolgimento della storia, tuttavia i loro discorsi, e non solo quelli dialogizzati, ma soprattutto quelli in forma monologante, sono espressioni di un'umanità che, sotto il velo di una disincantata comicità, riflette con amarezza pensosa su una realtà nella quale nulla è quello che appare, anzi è proprio l'opposto, una realtà a tal punto "capovolta" da fare del mascheramento e del contrario la propria naturale condizione. Il moro guerriero Solimauro è in effetti il bianco sovrano Deifebo; la pastorella Silveria è, invece, la principessa Rodope; Alcidas creduto morto è vivo; Celinda, poi, ama chi non dovrebbe amare. Il vecchio sovrano Tigrane, tentando di sedurre Silveria, assume comportamenti del tutto contrapposti all'austerità della sua regale posizione; pure Clotidea recita la parte del carnefice, ma finge per liberare il fratello e l'innamorato. E proprio la storia dell'innamoramento di Clotidea suggella il carattere ambiguo di una realtà che è il doppio della vita reale. Il mondo vagheggiato è quello del sogno: l'amore, che muterà il corso della storia, offrendo una soluzione positiva ad una vicenda di morte, dolore e vendetta, nasce dal sogno e vive nel sogno, aspettando che cadano ad una ad una tutte le maschere. Clotidea bagna il volto di Solimauro e vi riconosce il volto sognato di Deifebo; Silveria si scopre Rodope della quale si innamora Alcidas; Celinda si sveste dei panni della matrigna seduttrice e riassume le vesti della sposa; a Tigrane non rimane, infine, che accettare, nel trionfo dell'amore e dell'amicizia, di porre fine al desiderio di vendetta e vivere e regnare nel segno del perdono.

E tuttavia, ad ogni azione dei protagonisti di questa storia spesso fanno da contrappunto le parole dei personaggi minori, inducendo il lettore, o lo spettatore, a riflettere sul mondo, sugli uomini e sulle loro azioni. È come se fosse la gente comune a capire come stanno veramente le cose del mondo, pur senza incidere sul loro svolgimento, mentre re, principi e principesse giocano all'amore e a sognare. Tale condizione di spirito mi sembra esprimere lo scambio di battute scherzose e allegre, tutte costruite sul gioco delle parole attraverso una ricca varietà di metri, tra due personaggi minori de *Il finto moro*: il servo eunuco Burleo e la nutrice Carmenta. Essi si fronteggiano nella scena nona del primo atto, dopo che il primo ha già raccolto la confessione della regina Celinda innamorata del proprio figliastro Alcidas e la seconda ha riconosciuto Deifebo sotto le mentite spoglie del moro Solimauro, che le ha chiesto notizie dell'amata Clotidea.

Burleo e Carmenta

BUR. Eh, eh la mia fanciulla,

e per me non vi è nulla?
 CAR. E che vuoi che vi sia?
 BUR. Che porti in seno?
 CAR. Le borse vuote.
 BUR. Et io di te non meno.
 Femine, donne, ahimè!
 Due brutti nomi havete
 un dà do, un dà fe,
 perché ferite date e don volete.
 CAR. Homini maschi, ohibò!
 Mal nomi havete in vero,
 un dall' M, un dall'O,
 che promettete mille e date un zero.
 BUR. Do, re, mi, fa, sol, la,
 cantare io ben lo so,
 ma se voi dite un fa
 canta l'huom mille volte un do, do, do.
 CAR. Sempre sul chiave d'oro
 col sol, do lusingate,
 ma il sol, do in un mi moro,
 el canto fermo in fughe al fine cangiate.
 BUR. Piace alla vostra fé
 il fa finto, e 'l B mol
 né pur vi satia il Re,
 né cantare mai vi satia il sol, sol, sol.
 CAR. Dal Re sempre in sovrano
 Son tutti i vostri tuoni,
 ma mendica la mano
 mostra che sa trattar falsi bordoni.
 BUR. Ecco che venir miro
 verso noi la Regina.
 CAR. Io fuggo.
 BUR. Io mi ritiro.

Ottonari, quinari, settenari ed endecasillabi si rincorrono, quasi sempre scanditi dalle rime che si inseguono a costruire un dialogo apparentemente privo di vero significato — quasi un *lusus* sonoro e linguistico — che si recupera, invece, contestualizzando le battute tra i due personaggi all'interno delle vicende dei due protagonisti della storia con i quali essi hanno appena terminato di parlare. Da Carmenta, che ha appena concluso il proprio colloquio con Deifebo, cioè Solimauro, ci si aspetterebbe che parteggiasse per gli uomini, così come da Burleo, che ha raccolto la confessione di Celinda, per le donne. E invece ognuno, quasi a sottolineare il comportamento deviato dei rispettivi interlocutori precedenti, organizza un vero e proprio gioco verbale, che va ben oltre la potenza fonosimbolica delle parole, per la difesa ciascuno del proprio genere — maschile e femminile — in battute che, pur nella stereotipia dei pensieri espressi, riconducono sentimenti e azioni dei grandi protagonisti di questa storia a quelli propri di ogni uomo o donna, nella condivisione di una comune natura e di un comune sentire. Ad enfatizzarne il senso concorre, a livello metrico, anche l'uso dei settenari tronchi²⁷, alternati a settenari piani che “planano”, nell'ultimo verso delle battute di Burleo e Carmenta, su un endecasillabo. Ritmo, metro, rima convergono a rendere la musicalità di un parlato che, non a caso, si avvale dei nomi delle note stesse quasi a ricordare la musicabilità della divertente scenetta. Essa termina con le battute

²⁷ Sull'importanza dei versi tronchi nella poesia per musica cfr. P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, cit., pp. 27-28.

quasi all'unisono del servo e della nutrice, attraverso la divisione tra i due dei quadrisillabi componenti l'ottonario finale, a rendere la simultaneità della parola con l'azione di entrambi i personaggi che scompaiono contemporaneamente dalla scena, per far posto al soliloquio della regina Celinda che piange e lamenta le proprie pene d'amore. Il suo lamento, espresso in senari a rima baciata o alternata, con un ritmo martellante sottolineato talvolta dall'anafora, termina, chiudendo la scena decima del primo atto, con una interrogativa che, anche qui, sembra estendere, amplificandolo, il proprio dubbio sull'ultimo verso, un settenario non rimato, che ferma, quasi in sospensione, la domanda:

Celinda Regina sola

CEL. O lumi che fiumi
versate sì amari,
versate anche mari,
ch'io sempre più ardo,
può troppo lo sguardo,
ond'arsa già fui,
el dardo con cui
Amore, ch'è un Argo,
mi fulmina sempre,
nel pianto ch'io spargo
rapina le tempere.
O petto ricetto
di strani martiri,
in van tu sospiri,
in van ti lamenti
che rendi più ardenti
le fiamme e li strali,
e i venti ch'esali,
turbando le stelle,
da cui spero calma
tra piogge e procelle
sommangono l'alma.
Ma ecco il crudele,
che mi consigli Amore?

Il senario è, in effetti, verso molto adoperato in questo dramma per musica, che apre il primo atto proprio con senari, interrotti dai settenari ed endecasillabi del ritornello, presentando al pubblico, o al lettore, il personaggio principale della storia, il finto moro appunto, cioè Solimauro, mentre — anche lui — lamenta le pene d'amore che lo hanno costretto a travestirsi da moro:

Solimauro solo nel cortile reale

SOL. Chi mira il mio volto
un moro mi crede,
ma candida fede
tra l'ombre m'ha involto.
Ardo, taccio et adoro,
ma parla il volto ov'ho dipinto un Moro.
Son fido, ma finto.
Amor così vuole,
di notte son tinto,
ma adoro un bel sole.
Ardo, taccio et adoro,
ma parla il volto ov'ho dipinto: Moro.
Un sol tutto arsura
che presso mi splende,

se l'alma m'accende
 il volto m'oscura.
 Ardo, taccio et adoro,
 ma parla il volto ov'ho dipinto un Moro.
 Ho livido aspetto
 il fosco m'ha ucciso.
 Chi ha foco nel petto
 ha fumo nel viso.
 Ardo, taccio et adoro,
 ma parla il volto, ov'ho dipinto un Moro.

Ancora una volta mentre il verso di misura minore rende la concitante trepidazione dei sentimenti, l'allungamento del ritornello sul settenario e l'endecasillabo, interrompendo il flusso impetuoso delle emozioni, stabilisce una pausa di riflessione del personaggio sulla propria condizione: a Solimauro, infiammato dall'amore («ardo»), costretto al silenzio per non essere scoperto da Tigrane («taccio»), non rimane che continuare ad amare, in estatica adorazione («adoro»), la bella Clotidea, nella consapevolezza che il travestimento lo rende inconoscibile. Il verso si riduce di misura ancor più in snodi narrativi che ricercano particolare efficacia espressiva finalizzata a chiosare momenti della storia o anche *sententiae* di popolare saggezza. Nella scena tredicesima del primo atto è un personaggio del coro che, a commento del dialogo tra Clotidea, Solimauro e Tigrane, profetizzando l'esito positivo della inimicizia tra i due sovrani — Solimauro e Tigrane — dopo una sequenza di settenari ed endecasillabi e dopo quattro senari in rime alternate, anaforiche, assonanti, chiude in un ottonario, un senario e un quadrisillabo il concetto della variabilità e instabilità della fortuna, capace di ribaltare ogni situazione fortunata nel contrario:

UNO Finirà l'odio antico
 e l'horrido dragone, e 'l Re nemico
 cader morto a' tuoi piè presto vedrai.
 Sperate, sperate,
 temete, temete,
 o voi che plorate,
 o voi che ridete.
 La fortuna variabile
 è più instabile
 della luna.
 La sua rota come al ciel tal'ha le tempre
 che sol nel mai fermarsi è ferma sempre.

La stereotipia della *sententia* è, qui, recuperata nell'immagine poetica degli endecasillabi finali che nell'antinomico poliptoto fissa la certa, sicura, stabile instabilità della fortuna. D'altra parte, proprio all'endecasillabo sono, in genere, affidate immagini di accattivante poeticità. In apertura del *Prologo* sono Venere e Cupido a indicare lo spazio teatrale come luogo performante della parola poetica: «O come belle, lucide, splendide / su 'l teatro del ciel danzan le stelle», un luogo che, in realtà, coincide con l'universo intero, teatro nel teatro dunque. Tuttavia, se nell'estensione dell'endecasillabo si realizzano le immagini più poetiche di questo dramma per musica, è nei «versetti» — a tal punto criticati da Ludovico Zuccolo, nei primi anni Venti del Seicento, da esser “ributtati”²⁸ — che la sua briosità e la leggerezza non superficiale sono particolarmente evidenti. Così nella scena diciassettesima del primo atto Solimauro solo nel bosco parla alle «antiche piante» del suo amore per Clotidea in ottonari e quadrisillabi, segnalando con l'endecasillabo finale, tronco, la proverbiale massima:

Se colei che il cor mi punge

²⁸ L. Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Ginami, Venezia 1623, pp. 56 e 65.

mai qui giunge,
dite voi com'io languisco;
perché mai si scemi o smorze,
su le scorze
il mio foco ecco scolpisco.
Dite, ditegli per piéta,
coraggio haver non può chi cor non ha.

E ancora ai «versetti» Lepori consegna la felice conclusione del dramma, una vera tragicommedia come segnalano anche le parole pronunciate all'unisono da Solimauro e Clotidea nella scena finale del terzo e ultimo atto: «Son vicini i pianti e i risi» e da Alcidamante e Silveria: «Son confini l'Inferno, e gl'Elisi». A loro, in conclusione, e a mo' di commento, risponderanno i due personaggi più divertenti dell'intera vicenda: Carmenta e Burleo, che in una sequenza di quinari tronchi e attraverso il gioco della ripresa verbale chioseranno e chiuderanno il dramma sull'amara verità di una vecchiezza non più giudicata e vissuta come esercizio di virtù e di saggezza, ma come decadimento e morte:

CAR. O là, o là,
nullo per me?
BUR. Nullo per te,
vattene, va,
sola ti corca,
che le vecchie rifiuta anco la forza.