

“Civiltà letteraria italiana”, dopo oltre un ventennio di attività editoriale e circa cinquanta pubblicazioni, assume la denominazione di “Le civiltà letterarie” e si apre ai contributi delle lingue e delle letterature straniere, conservando sempre l’originaria e rigorosa attenzione alla centralità del testo nel procedimento esegetico e nell’interpretazione saggistica.

Nell’ambito del rinnovato prestigio assunto dall’Edisud con il riconoscimento di qualità alla sua produzione distribuita su scala non solo nazionale, questo volume della Collana è pubblicato con il preliminare giudizio selettivo di *referees* anonimi e il parere di un Comitato Scientifico Internazionale.

In questo volume, IRENE CHIRICO pubblica un testo inedito di metà Seicento, poco o affatto noto agli studiosi, se non agli eruditi contemporanei o immediatamente posteriori all’età della sua composizione, che hanno scritto su di esso giudizi lusinghieri. Dell’autore, Nicolò Lepori, la studiosa traccia per la prima volta un profilo biografico da personaggio *double face*: gran predicatore seguace rigoroso degli editti tridentini e gran letterato capace di trascorrere con padronanza dal “poetar cantando” di fine Cinquecento a suggestivi intrecci di storie di amori “nati dal sogno”. *Il finto moro o’ vero l’amore nato dal sogno* — nell’analisi rigorosa sviluppata dalla Chirico sotto l’aspetto storico, stilistico e metrico — testimonia in positivo l’ambigua ricchezza e la profonda tensione sentimentale d’una civiltà, come quella barocca, nella quale non è difficile riconoscere alcune delle manifestazioni più feconde della modernità.

TRA BAROCCO E CONTRORIFORMA:
IL FINTO MORO DI NICOLÒ LEPORI

EDISUD
SALERNO

IRENE
CHIRICO

Le
Civ.
Lett.

LXII

€ 20,00



9 788898 257591

LE CIVILTÀ LETTERARIE

LXII

IRENE CHIRICO

TRA BAROCCO E CONTRORIFORMA:
IL FINTO MORO DI NICOLÒ LEPORI

con l’edizione critica del testo



EDISUD
SALERNO

IRENE CHIRICO insegna Letteratura italiana presso l’Università degli Studi di Salerno. Ricercatrice confermata, è anche in possesso dell’Abilitazione Scientifica Nazionale a professore di seconda fascia. Membro del comitato scientifico delle riviste «Misure critiche» e «Sinestesie online», tra i suoi interessi danteschi si segnalano in particolare la monografia *Studi su Dante* e la raccolta di saggi «Martedì [...] si Danteggia». Dante in scena e *Il dantismo di Gustavo Modena per la nuova Italia*. Dagli studi, relativi all’influsso delle traduzioni di epoca medievale e umanistica sulla genesi dell’Umanesimo italiano, è nata l’edizione critica del *Premnon Physicon* dell’arcivescovo salernitano Alfano I. Notevoli anche altri contributi, tra i quali *Traduzioni e traduttori tra Umanesimo e Rinascimento: Giovanni Lorenzi ed Erasmo da Rotterdam*. Frutto delle sue indagini sulla civiltà letteraria del Novecento è il saggio *Figure finite e infinite storie: i tarocchi tra immagine e racconto in Calvino*. I suoi ultimi studi, comparsi su varie riviste, vertono prevalentemente sulla letteratura teatrale tra età umanistica e barocca, con approdo al testo pubblicato in questo volume.

LE CIVILTÀ LETTERARIE

Profili - Saggi - Testi

62

Comitato scientifico:

Joseph Farrell - Claudio Griggio - Pasquale Guaragnella

Mariarosa Masoero - Aldo Maria Morace

Pasquale Sabbatino - Marie-José Tramuta

*I volumi della Collana sono sottoposti
al preliminare vaglio scientifico
di un comitato di referees anonimi*

*Collana diretta da
Rosa Giulio - Alberto Granese - Luigi Montella*

IRENE CHIRICO

**TRA BAROCCO E CONTRORIFORMA:
IL FINTO MORO DI NICOLÒ LEPORI**

con l'edizione critica del testo

EDISUD SALERNO

*Il volume è stato realizzato con fondi di ricerca del
Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi di Salerno*

Proprietà letteraria riservata

EDISUD SALERNO

ISSN: 2611-3341

ISBN: 978-88-98257-59-1

© EDISUD SALERNO

Via Leopoldo Cassese, 26

Tel. 089/220899

84100 SALERNO

www.edisud.it

Grafica, fotocomposizione e stampa

TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO

Via Prol.to Matteotti - Tel. 081/942663 - Sarno (Sa)

Giugno 2018

INTRODUZIONE

I. Tra Barocco e Controriforma

Destino movimentatissimo quello del Seicento in sede di giudizio critico complessivo, appesantito com'è, anche presso studiosi cattolici, dalle vicende illiberali e oscurantiste della Santa Inquisizione, dell'*Index librorum prohibitorum* e da alcuni altri fattori ruotanti intorno al fenomeno complessivo riassunto nella categoria storiografica della Controriforma¹. Spesso si è trattato di condannare, insieme con le espressioni negative, manifestazioni artistiche anche positive, tra le quali in primo luogo il Barocco².

Dopo le radicali condanne della cultura illuministica, a metà Ottocento fu il grande studioso tedesco Jacob Burckhardt (1818-1897) – in Italia noto soprattutto per i suoi studi sul Rinascimento – ad aprire una prospettiva di più equilibrata valutazione dell'arte barocca. Dopo un lungo soggiorno in Italia pubblicò *Il cicerone*³, nel quale semplicemente escludeva dalle sue valutazioni sull'arte italiana la categoria della negatività, nel convincimento che l'unico interesse che deve animare lo studioso nella ricostruzione e comprensione dei fatti storici e artistici sia il procedere delle civiltà, la successione delle fasi

¹ La bibliografia sul tema è sconfinata. Mi limito qui ad indicare tra i testi degli ultimi decenni: V. FRAJESE, *Le categorie della Controriforma: politica e religione nell'Italia della prima età moderna*, Roma, Bulzoni, 2011; R. PO-CHIA HSIA, *La Controriforma: il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, trad. di E. Bonora e C. Menchini, Bologna, Il Mulino, 2009; E. BONORA, *La Controriforma*, Roma, Laterza, 2008; O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna, secoli XV-XVIII*, Roma, Carocci, 2008.

² Cfr. tra gli ultimi e più significativi contributi in ordine di tempo R. GIGLIUCCI, *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016; F. SBERLATI, *La ragione barocca: politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, B. Mondadori, 2006; A. BATTISTINI, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000; G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987; J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, intr. di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1985, nel complesso dei quali è recuperabile la copiosa bibliografia relativa al dibattito che si è svolto sul tema già dalla fine del Seicento. Altri contributi saranno citati alle occorrenze, a seconda della loro specificità.

³ J. BURCKHARDT, *Il cicerone: guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, intr. di F. Pfister e trad. di P. Mingazzini e F. Pfister, Milano, BUR, 1994.

di cultura presso i popoli e in seno ai singoli popoli: con tal criterio il Barocco non può identificarsi col polo negativo dello sviluppo civile del Seicento. Se è vero che molte opere di quel secolo non hanno una ispirazione centrale, animatrice di tutto l'insieme, è anche vero che l'indifferenza spirituale apre spazi nuovi alla cura dei materiali esteriori – lingua, colore, spazio – fin nei minimi dettagli. È facile comprendere che le sottolineature negative della gran fiera di concetti e concettini si rivelano in positivo anche nella categoria dell'arguzia, che spesso giova non all'appesantimento ma all'arricchimento del linguaggio, evocato a svelare sue sempre nuove possibilità.

Fu un allievo di Burckhardt, Heinric Wölfflin che, sulla scia del maestro, in un libro fondamentale pubblicato nel 1888 dal titolo significativo *Rinascimento e Barocco*⁴, affrontando la questione della evoluzione degli stili artistici tra Cinquecento e Seicento, pervenne alla conclusione che il pittoresco, il monumentale, il massiccio sono, soprattutto nel campo delle arti figurative, tipologie in contrasto stilisticamente con quelle rinascimentali basate sulla regola della proporzione e dell'armonia. Esse tuttavia rappresentano in positivo il valore pittorico delle opere, il senso del grandioso e dell'abnorme, la sensazione di gravosa oppressione e la dissoluzione dinamica delle forme: questa produce crisi e per ciò stesso apre ad uno sperimentalismo dagli esiti vari. Il complesso delle trasformazioni indotto da Wölfflin è attribuito a fattori psicofisici individuali che reagiscono di fronte alla realtà. Le reazioni diverse della psiche sono, dunque, stimulate dalle forme del reale, le quali nel tempo e nello spazio mutano generando nuove tendenze stilistiche, rispetto alle quali non hanno valore, perché metastoriche, sentenze di esaltazione o di condanna.

Si trovava di fronte a queste significative operazioni di recupero del Barocco Benedetto Croce quando, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, i suoi interessi di lettore e di studioso lo indussero ad una rivisitazione di autori e testi che approdò, nel 1929, alla pubblicazione⁵ di un lavoro fondamentale per la storia della critica sul Barocco. La valutazione di Croce muove naturalmente dai presupposti della sua filosofia estetica, per la quale l'arte si realizza nell'attitudine dell'artista a trasferire il particolare in universale: per questi presupposti la

⁴ H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. di A. Tizzo, Milano, Abscondita, 2017.

⁵ Seguo l'edizione B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia, pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1993.

vera poesia si attua quando l'impetuosità dei sentimenti si dissolve nella sfera della contemplazione e questa svela la complessità del reale. È il classicismo come categoria di valore e metro di giudizio a rimanere centrale, in quanto consente con le sue regole alle esperienze caduche dell'individuo di sublimarsi ed eternarsi in armonia nella forma del bello assoluto. In questa ottica tutta la poesia seicentista – Marino in testa – è falsa poesia, perché priva di regole, pur in ansia sperimentale; è corrosa da concettismo vuoto, sottigliezza intellettualistica e sovrabbondanza verbale finalizzata ad un descrittivismo auto-referenziale, che non possiede le ali per volare all'universale. Il volume di Croce è diventato in Italia il punto di riferimento e l'oggetto di un dibattito che ha occupato tutto il Novecento, impegnando gli studiosi al suo superamento. La bibliografia sul tema si è venuta così man mano arricchendo, innanzitutto con il risultato di approfondire la conoscenza del secolo attraverso la messa in circolazione sempre più cospicua di nuovi autori, soprattutto nel campo della musica, del teatro e della trattatistica retorica e scientifica⁶. Una mole di studi che ha consentito di riconoscere in profondità la crisi radicale che la società italiana (ma anche quella europea!) visse a cavallo tra Cinquecento e Seicento, determinata fondamentalmente dalle esperienze della Riforma protestante e del Cattolicesimo postridentino, così come dallo stesso esaurirsi della retorica rinascimentale nella ricerca affannosa di nuove forme e formule letterarie. Manifestazione di questa crisi un senso diffuso di instabilità e di incertezza, favorito non

⁶ Cfr., senza pretesa di esaustività, sulla musica e il teatro: S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990; a cura della stessa è di rilevante utilità per l'ampliamento dell'orizzonte di indagine *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000; L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991; *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1994; P. FRARE, *Retorica e verità: le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998; O. RINUCINI-A. STRIGGIO, *L'Euridice e la favola di Orfeo: l'utopia nel melodramma*, a cura di G. De Caro, Milano, Mondadori, 2009, con una interessante presentazione dello stesso De Caro che, nei due miti, individua due contrapposte concezioni della poesia: redentrica la prima, consolatrice la seconda, legate al complicato rapporto arte-politica presso la corte dei Medici; *La scelta della misura: Gabriello Chiabrera, l'altro fuoco del Barocco italiano*, Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera, Savona, 3-6 novembre 1988, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 2013; P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003. Cfr. il fondamentale, anche se datato, *Gli albori del melodramma*, a cura di A. Solerti, 3 voll., Milano, Sandron, 1903-1905. Per la trattatistica retorica e scientifica cfr. *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960; L. BISELLO, *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca*, Firenze, Olschki, 1998 e, per l'attuazione della precettistica retorica in ambito letterario, G. JORI, *Per evidenza. Conoscenze e segni in età barocca*, Venezia, Marsilio, 1998.

solo dalle guerre di religione, ma anche dal dilatarsi del mondo fisico e dalla ricerca scientifica sempre più agguerrita. Giungere ad una visione organica dell'universo non era più facile dopo che Copernico, Bruno e Galilei avevano infranto la silente barriera delle stelle e ripreso a studiare l'infinito astronomico. Avanza invece la coscienza della instabilità delle cose perché, come insegnano le nuove scoperte scientifiche e geografiche, la realtà rivela segreti sempre nuovi, quasi sempre imprevedibili. L'affinamento della perizia tecnica, nell'espressione letteraria o nella ricerca scientifica, sembrò allo smarrito letterato dell'epoca un espediente per pervenire a qualche certezza. Che tutto ciò costituisca una disposizione spirituale ispirata anche da motivazioni religiose o filosofiche mi sembra non solo verosimile, ma anche possibile chiave di lettura per la comprensione complessiva di tutto il Seicento. Esso molto probabilmente non apparirà un secolo infecondo e inadeguato a lasciare traccia di sé, se alcune delle misure comportamentali allora adottate dagli studiosi hanno avuto efficacia così duratura per sopravvivere sino alla modernità, come ad esempio quel gusto per le atmosfere chiaroscurali, così bene illustrato da Giovanni Getto nel suo libro del 1969⁷, insieme con la presenza di una forte istanza morale ravvisabile in molti autori operanti al di fuori di impalcature ideologiche e dogmatiche, fra venature di malinconia e ansietà esistenziale determinata dalla incapacità di rispondere alle domande che brulicano dal profondo: un'ansietà che avvertiremo – perché non ricordarlo? – come filo rosso sotterraneo che attraversa, spesso senza classico ordine, tanti testi in verso e in prosa del nostro Novecento⁸.

È scontato comunque che il contesto storico e la Controriforma sono coefficienti ineliminabili ai fini di una valutazione sul Seicento che non pretenda di scernere il grano dal loglio e punti ad un giudizio di valore complessivo, in particolare sul versante della produzione letteraria e, all'interno di questa, di quella teatrale. Per nostra fortuna i riflessi delle guerre e i conflitti religiosi, che dilaniarono l'Europa per quasi tutto il Seicento, ebbero in Italia effetti marginali, perlomeno in sede di assetti istituzionali complessivi, anche se per gli intellettuali di

⁷ G. GETTO, *Barocco in prosa e poesia*, Milano, Rizzoli, 1969.

⁸ Cfr. per tutti M. L. DOGLIO, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

area protestante la fonte di tutti i mali stava in ogni caso nella Roma politicante, corrotta e pagana. La frantumazione politica ereditata dal Cinquecento – con la Spagna egemone in Lombardia, nell'Italia settentrionale e nel Mezzogiorno d'Italia – vede più o meno autonomi soltanto la Repubblica di Venezia, il Ducato di Savoia e lo Stato della Chiesa. Ma questa realtà, proprio per effetto delle guerre europee e della perdita di prestigio della Spagna, determina un aggravamento della situazione economica con pressione fiscale intollerabile, carestie, pestilenze e ribellismo diffuso. Se volessimo semplificare al massimo, potremmo dire che l'unico evento memorabile, per il tentativo non riuscito di dar voce, sul terreno politico-sociale, a nuovi soggetti, fu a metà secolo (1647-1648) la rivolta di Masaniello a Napoli, il resto è solo lento declino della presenza spagnola che apre all'avvento progressivo della Francia⁹. In tale quadro di disfacimento economico-politico Roma appare un'eccezione, esercitando un'attrazione fortissima verso gli intellettuali di tutta Europa anche di area protestante, determinata prevalentemente dalle testimonianze archeologiche e dalle opere dei grandi artisti del Cinquecento. In tutto il continente non vi è città che le tenga testa per fervore di attività artistica, per espansione urbana e l'attivismo di grandi imprese costruttive che trasformano la Città. Si potrebbe dire che la moderna nozione di *arredo urbano* fece allora capolino in quella tumultuosa attività che impegnava non solo la genialità di grandi architetti, urbanisti e pittori, ma muoveva capitali enormi, generando una mobilità finanziaria con crescita rapida di una borghesia degli affari a modello di quello che si verificherà nella Città Eterna nel corso del Novecento e, particolarmente, nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale¹⁰.

Mentre Roma cresce la Controriforma macina il suo progetto di rinnovamento della presenza della Chiesa nella società italiana. Un

⁹ Dai moltissimi lavori su quest'età generalmente ritenuta di crisi cito, anche per il recupero della vasta bibliografia, soltanto R. RUGGIERO, *L'Europa tra due crisi: XIV e XVII secolo*, Torino, Einaudi, 1987; *Storia moderna*, lezioni di G. ABBATTISTA ET AL., Roma, Donzelli editore, 1998 e F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰ Di tale espansivo splendore vi è consapevolezza piena già fra gli intellettuali del Seicento, come dimostra il bel libro di Fioravante Martinelli, letterato e poligrafo (*Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità che in essa si ritrovano tanto antiche come moderne e cioè Chiese, Monasterij, Hospitali, Collegij, Seminarij, Templi, Teatri, Anfiteatri, Naumachie, Cerchi, Fori, Curie, Palazzi e Statue, Librerie, Musei, Pitture, Sculture et i nomi degl'Artefici*, Roma, per Gio. Francesco Buagni, 1693) comparso per la prima volta nel 1644 e più volte ristampato e infine sostanzialmente confluito in *Roma nel Seicento*, a cura di C. D'Onofrio, Firenze, Vallecchi, 1969.

progetto cominciato da lontano con le deliberazioni assunte nelle ultime sessioni del Concilio di Trento e che, nei primi decenni del Seicento, si struttura articolandosi nelle diocesi e nelle parrocchie con una intensa e vigorosa attività in varie direzioni e strati sociali, all'interno e all'esterno della Chiesa. I seminari per la formazione dei sacerdoti, l'obbligo di residenza ai vescovi per esercitare la necessaria vigilanza sul comportamento del clero, cui è richiesto il puntuale rispetto di rigido rituale in tutte le ore della giornata, con il significativo obbligo della catechesi ai fedeli, sono cardini che mirano a superare un malcostume ampiamente tollerato, per sottrarre ai nemici della Chiesa un motivo di fondata critica e insieme realizzare una più consapevole adesione ai principi del Vangelo. Gli ordini religiosi in genere si ritagliano una sorta di specializzazione¹¹ ed è così che, ad esempio, sono i Gesuiti a frequentare prevalentemente le corti dei potenti in qualità di educatori, consiglieri, segretari o confessori e che si assumono anche il compito dell'azione missionaria nei paesi del Nuovo Mondo. Gli Scolopi invece si dedicano ad organizzare, tra l'altro, scuole per il popolo, svolgendo un'azione di risveglio religioso che aveva anche un implicito effetto generale di promozione civile. I Papi poi si riservarono quasi in esclusiva i rapporti con gli artisti e gli uomini di scienza, verso i quali si mostrarono spesso veri e propri mecenati, come nel caso di Paolo V, il pontefice che avviò il restauro dell'acquedotto Traiano e la costruzione di Villa Borghese, incontrando nel 1616 Galileo Galilei e adottando, nel corso del suo pontificato, alcuni provvedimenti amministrativi ispirati a liberalità, come quello a favore degli Ebrei vessati dai cittadini di Roma¹². Si trattava di decreti da far rispettare "con le buone" (e ne abbiamo indicate alcune) ma, ove occorresse, anche "con le cattive". Tra queste le più notevoli furono l'introduzione di una rigorosa censura, dell'*Index librorum prohibitorum* e del Tribunale dell'Inquisizione, iniziative che hanno trionfalmente sorretto, dagli illuministi in poi, la rappresentazione di una Chiesa cattolica e del Seicento *tout court* illiberale,

¹¹ Sulla influenza esercitata dagli ordini religiosi nella vita civile e sociale del Seicento si è venuta costituendo nell'ultimo secolo un'ampia bibliografia. Fra gli ultimi contributi: A. PROSPERI, *La vocazione. Storie di gesuiti fra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 2016; F. RURALE, *Monaci, frati, chierici. Gli Ordini religiosi in età moderna*, Roma, Carocci, 2008; G. FRAGNITO, *Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma*, in *Clero e società nell'Italia moderna*, a cura di M. Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp.115-205.

¹² Su di lui cfr. S. GIORDANO, *Paolo V, papa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014.

oscurantista e bigotto. Il giudizio sarebbe stato ben fondato tuttavia se l'anatema non si fosse esteso, talvolta acriticamente, a tutta una civiltà, a tutto un secolo. Si trattava di un giudizio che trascurava alcune delle ragioni molteplici che avevano contrapposto Lutero a Roma: ragioni fondatissime e motivate quelle di ordine disciplinare, di corruzione e di mondanismo diffuso nella gerarchia, ma vi erano anche ragioni teologiche e politiche, motivate o immotivate quanto quelle della parte contrapposta, perché spesso miravano soltanto a coprire interessi di bottega, di natura politica o economica, e che perciò non sembrano, nella prospettiva storica, sufficienti a giustificare una condanna così totalizzante come quella del laicismo illuminista. In ogni modo è vero che, a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, il clima dei rapporti fra cultura religiosa e cultura laica si surriscalda (e spesso si tratta di fuoco vero e proprio!). Né valgono a stemperarlo le suggestive conquiste dello sperimentalismo pittorico e architettonico che si afferma nelle opere del Bernini e del Borromini o nei quadri di Caravaggio o nella nuova facciata della Basilica di San Pietro¹³, né la progressiva affermazione del melodramma insieme alla comparsa del genere sinfonico con il primato della monodia, tutti eventi che nel nome di Monteverdi (1567-1643) fanno dell'Italia il centro internazionale della musica e delle arti in genere. Tanta vivacità si attenua di fronte ai divieti di circolazione imposti dalla Chiesa ad una produzione culturale di sicura eccellenza, come le opere di Galilei, Campanella, Sarpi e dello stesso Marino, in quanto, consolidata la propria struttura interna e avviato un vero e proprio programma di riconquista delle coscienze, la Chiesa sembra considerarsi depositaria esclusiva e controllore egemone dell'opera degli intellettuali e, a questo fine, chiede e ottiene anche, nella maggior parte dei casi, il sostegno del braccio armato delle autorità secolari. Il conflitto di idee determina un distacco sempre più netto tra cultura religiosa e cultura laica, sul quale pesa l'opera dell'Inquisizione e l'*Indice dei libri proibiti*, con determinazioni così ingiuste a vantaggio della Chiesa da sfiorare il ridicolo, come quando incomincia a diffondersi la prassi dei libri "purgati" e vengono pubblicati capolavori come il *Decameron*, espunto delle novelle ritenute sconce o eccessivamente disponibili

¹³ Per la Roma barocca cfr. ancora P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma, Laterza, 1995 e *Barocco a Roma: la meraviglia delle arti*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Milano, Skira, 2015.

ad esaltare modi di vita voluttuosi e goderecci, o la *Storia d'Italia* del Guicciardini pubblicata con tagli di parti ritenute lesive del prestigio politico o degli interessi della Chiesa cattolica, e tralascio altre analoghe amenità che incidono sulla diffusione perfino di Dante e del Tasso. È per queste ragioni che, arrivati agli anni eroici dell'Italia appena unita, Francesco De Sanctis poté scrivere:

il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' i più chiari uomini di quel tempo. Dicesi che fu il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corrompe lui o, per dire con più esattezza, non ci fu non corrotti né corruttori. Il secolo era quello e non poteva esser altro, era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione¹⁴

rincarando poi la dose nel volgere lo sguardo dal Marino all'intero secolo, per individuarne la marcatura di fondo, caratterizzante sul piano complessivo:

un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto vela di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso [...]. Questi caratteri sono più o meno comuni a tutte le forme dello scrivere, tragedie, commedie, poemi, idilli, canzoni, discorsi, prefazioni, descrizioni, narrazioni, orazioni, panegirici, quaresimali, epistole, verso e prosa¹⁵.

A ben vedere la stroncatura desanctisiana è dunque senza appello. Come un degenerato esercizio del governo delle attività intellettuali da parte del potere controriformistico potesse indurre, nei primi anni di vita dell'Italia unita, all'alba della nuova Italia, a giudizi sommari e radicalmente negativi su tutta la produzione letteraria del secolo diciassettesimo, mi sembra procedimento non del tutto convincente, salvo a spiegarsi nel critico irpino in nome della passione civile, che

¹⁴ Cito da F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Torino, Einaudi, 1996, p. 604.

¹⁵ Ivi, pp. 609-610.

non gli consente un più equilibrato riconoscimento di talune innegabili presenze di eccellenza letteraria e lo porta a non riconoscere l'innegabile evoluzione che il mondo delle lettere realizzò nel corso del secolo nei vari generi letterari e in particolare nel teatro, con suggestivo sviluppo della commedia dell'arte e del melodramma. Il secolo di Bruno e di Campanella, il secolo di Galilei non può essere stato un secolo inutile, che non ha lasciato nulla in eredità ai secoli successivi. Si trascurava nel giudizio desanctisiano che la commedia seicentesca ha realizzato la conquista della tipizzazione dei personaggi¹⁶, si trascuravano altresì «i modi, calibrati e studiosissimi su cui si fonda la “nuova” commedia del secondo Seicento (e che già annunciano la grande stagione settecentesca)»¹⁷. Si trascurava ancora che in questo genere letterario si realizza l'abbandono del rapporto con la politica nel secondo Seicento e il ripiegamento nell'orizzonte del privato, di cui rimarrà traccia evidente nella letteratura drammatica fino ai nostri giorni.

Questa stroncatura al limite del generico rischia d'essere – sia detto con rispetto per il grande critico – addirittura priva di fondamento storico e impone un più delicato equilibrio nella valutazione che pur era stata effettuata da letterati e critici temporalmente più vicini alla sensibilità seicentesca. Ludovico Antonio Muratori, vicinissimo alla temperie del secolo, nel 1706 aveva avvertito:

vero è che dal 1620 incirca al 1680 il gusto Marinesco, fra gli altri danni da esso recati all'Italia, ebbe ancor per compagno il poco studio della lingua; ma ciò non fu generalmente, né da per tutto; poichè né pur allora mancarono moltissimi e leggiadrissimi scrittori, e a' nostri tempi s'è ravvivato più che mai col Buon Gusto della Poesia ancor quello della nostra lingua¹⁸.

Era un primo modo per individuare un aspetto dell'eredità di quel secolo che riguarda molto da vicino il valore della parola, i cui effetti si propagano fino ai nostri giorni. In effetti, se è vero che i letterati del Settecento non si sottrassero ad esprimere censure di notevole spessore sul secolo barocco, come quasi in rassegna – da Gimma a Quadrio a Mazzucchelli – riferisce Giovanni Getto, è vero anche che

¹⁶ Cfr. F. SBERLATI, *La ragione barocca: politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, cit., p. 94.

¹⁷ Ivi, p. 101.

¹⁸ L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, 2 voll., Milano, 1972, II, p. 634.

lo stesso studioso richiama in positivo l'attenzione sulle osservazioni critiche di Paolo Rolli¹⁹, cominciando ad evidenziare l'eredità della poesia di Marino perfino in taluno dei più fermi oppositori settecenteschi del Barocco come Vittorio Alfieri²⁰. Su posizioni analoghe mi sembra trovarsi un Grande, che s'intendeva certamente di poesia: nello *Zibaldone* Giacomo Leopardi, analizzando la poesia di Fulvio Testi, scrive che «ha dicitura competentemente poetica ed elegante, non manca d'immagini, ha qualche immaginetta graziosa», anche se altrove stronca che «è difficile trovar canzone che non sia malamente e sporcamente e visibilmente e tenacemente imbrattata della pece del suo secolo» eppure «qualche canzona n'è libera affatto e può parere d'un altro secolo»²¹. Giudizio che, se si accosta a quello su Chiabrerà («nuova strada per gli Italiani [...] solo veramente Pindarico [...] sublime [...] dentro grandi ma giusti limiti [...] con la conveniente e greca semplicità [...] un sublime [...] robusto nelle immagini, sufficientemente fecondo nell'invenzione e nelle novità»²²), apre davvero la strada alla necessità di capire in che consista la negativissima “pece del secolo” e le “novità”. Tra queste certamente le nuove strutture sia ritmiche che musicali e la invenzione polimetrica che sopravviveranno per secoli, soprattutto nel genere teatrale, testimoniando che quel secolo non fu tutto da mandare al rogo! La verità è che il grande Recanatese non butta alle ortiche l'intero secolo, dannandolo tutto intero sotto il peso della Controriforma, ma individua soggetti e temi in modo tale da tracciare un panorama variegato, nel quale sono – e cospicue – testimonianze assolutamente impoetiche che egli, attribuendole alla decadenza generale del secolo, chiama “seicentistiche”²³ ma vi sono anche testimonianze meritevoli di apprezzamen-

¹⁹ G. GETTO, *Il barocco letterario in Italia*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, B. Mondadori, 2000, pp. 377 e segg.

²⁰ Vi è più di qualche saggio sull'argomento, per tutti cfr. A. FABRIZI, *Le scintille del vulcano. Ricerche sull'Alfieri*, Modena, Mucchi, 1993. Ma sulla persistenza di sensibilità barocca nel Settecento aveva già parlato C. CALCATERRA, *Il Barocco in Arcadia e altri saggi sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950.

²¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2014, I, 23. Quella di Leopardi è voce certamente rilevante e interessante per chi intenda enucleare le positività del Seicento. Per un inquadramento di tale questione cfr. M. SCOTTI, *Leopardi e il Seicento*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di Studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1976, Firenze, Olschki, 1978, pp.339-385.

²² G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., 24.

²³ Ivi, 4.

to, come dimostrò lui stesso accogliendole nella *Crestomazia*²⁴. Se si scorre l'indice di questo suo lavoro si comprende con tutta evidenza che il poeta più che a Marino, il cui *Adone* compare solo per alcuni scorci, è interessato a temi vari della letteratura seicentesca e ad autori in genere non irreggimentati, come quelli della caratura di Galilei.

Per la verità a me non sembra che manchino nello sviluppo storico della nostra critica letteraria, prima e dopo le stroncature illuministiche e quelle di area romantica, robusti tentativi di sottrarre il Barocco ad una condanna senza appello, da Croce peraltro ribadita in sede di ristampa del suo testo («un'età di dispersione spirituale e di aridità creativa a cui si può adattare come simbolo quel nome di valore estetico negativo»²⁵), forse indispettito dalla piega genericamente di recupero positivo che gli studiosi andavano assumendo sul tema. Aveva peraltro fatto scalpore un libro lanciato da Luciano Anceschi in un'Italia ancora battuta da venti di guerra, nel 1945, autore Eugenio d'Ors²⁶, uno studioso spagnolo che aveva formulato una rivalutazione del tutto positiva del periodo che va dal Rinascimento maturo ai primi del Settecento, con suggestive considerazioni critiche sulla fantasia, sull'estro anche se bizzarro, sulla ricerca del nuovo anche al di fuori di ogni regola: insomma il Barocco come categoria estetica è diventato momento eterno dello spirito. A caratterizzarlo, rileverà lo stesso Anceschi nei suoi studi successivi²⁷, è un sentimento di scissione e disarmonia che percorre anche tutta l'arte del Novecento la quale, come quella del Seicento, non esprime certezze sul piano degli ideali di bellezza e verità, ma piuttosto la sofferenza della caducità e della frantumazione di ogni esperienza esistenziale con l'assenza di approdi catartici.

Un'altra categoria estetica interviene a favorire il recupero critico del Seicento individuandone alcuni altri esiti positivi: si tratta dell'allegoria²⁸. Però sul piano formale l'allegoria della poesia barocca non ha la robustezza di simbolo come espressione di un universale rite-

²⁴ G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968, pp. 126-131 e ID., *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XCVIII.

²⁵ B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia, pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, cit., p. 606.

²⁶ E. D'ORS, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano, Rosa & Ballo, 1945.

²⁷ L. ANCESCHI, *Barocco e Novecento: con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.

²⁸ Il testo più influente sul tema è probabilmente W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, intr. di G. Schiavoni e tr. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 2014, ma scritto già nel 1926. Di notevole interesse per l'Italia R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

nuto esistente, ma piuttosto la fragilità di una esperienza. Essa nello sforzo conoscitivo di coniugare relazioni fra attività sensibile e attività intellettuale – come mi sembra evidente anche nelle immagini mitologiche e fantastiche che arricchiscono lo sviluppo del dramma in questo inedito *Il finto moro* – fa ricorso alla metafora proprio come nella migliore letteratura, ravvisabile come eredità non di poco conto nella poesia e nel teatro del Novecento, che per questa via recupera dal secolo del Barocco le sue più felici manifestazioni estetiche: penso a Caproni²⁹, a Montale³⁰, al teatro pirandelliano³¹. Sì, al teatro, perché l'intero discorso fin qui svolto, sia pure “a vol d'uccello” e comunque aperto ad ogni arricchimento, è premessa alla presentazione, comprensione e giustificazione di un testo teatrale della prima metà del Seicento, scritto peraltro da un uomo di Chiesa e che tuttavia di religioso, a primo acchito, offre ben poco e rivela sotto le forme del Barocco la *paideia* di quella cultura e una sottostante finalità pedagogica, nell'assenza di ogni appesantimento dello sviluppo drammatico.

Essendo il genere letterario proprio della finzione e fondato su di essa, il teatro costituisce anche la chiave di lettura propria a rappresentare quell'età, l'intero Seicento, nelle luci e nelle ombre. C'è di più: l'evoluzione della musica e la nascita già avviata, negli ultimi decenni del Cinquecento, della scenografia, perfezionatasi con la pubblicazione, a cavallo del 1600, del trattato di Guidobaldo Del Monte³², che alla scenografia dedicava specificamente una sezione della sua opera, favorirono lo sviluppo di un'attività e di una sensibilità congeniali al clima dell'epoca, perché il gioco del ruolo, dell'illusione e del mascheramento da un lato attenua ed evapora i conflitti che agitano l'animo umano, dall'altro ne rende più agevole e più bella la rappresentazione.

Quando Achille Mango, alcuni decenni or sono, annotava acutamente che la messa in scena ha «fondamento autentico e validità

²⁹ È significativo il titolo della sua prima raccolta: G. CAPRONI, *Come un'allegoria*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936.

³⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012.

³¹ Cfr. U. ARTIOLI, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2001.

³² Nel sesto libro della sua opera *Perspectivae libri sex*, intitolato *De scaenis*, Guidobaldo Del Monte affronta su basi scientifiche il problema della progettazione della scena teatrale, muovendo dai principi proiettivi discussi nel primo libro dell'opera. Cfr. G. DAL MONTE, *Perspectivae libri sex*, Pisauri, apud Hieronymum Concordiam, 1600 e la moderna edizione G. DAL MONTE, *I sei libri della prospettiva di Guidobaldo dei marchesi Del Monte dal latino tradotti, interpretati e commentati da Rocco Sinisgalli*, presentazione di G. De Fiore, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984.

assoluta soltanto se si rappresenta su un piano duale e se le facce di cui è composta parlino linguaggi diversi»³³ sapeva di parlare per la modernità dove «ognuno dei grandi protagonisti della scena: Shakespeare, Corneille, Molière, Strindberg, Pirandello, Brecht, Stanislavsky, Artaud»³⁴ mostra contemporaneamente un lato chiaramente, e in qualche caso platealmente, rappresentativo, e un altro più sottile, profondo, meno facilmente rappresentativo. Egli non dice, ma certamente sapeva, che questo gioco del parlar doppio, della verità presentata come assoluta ma di continuo in mutamento, dell'esserci solo se – pirandellianamente – “così pare” al soggetto, è proprio il fondamento paraideologico e il criterio equilibrato di lettura di questo “finto moro”.

Quest'inedito dramma, sia pure problematicamente, sembra attualizzarsi oggi che la tradizionale definizione di drammatica si va modificando e l'interesse degli studiosi si volge al rapporto tra scrittura scenica e quella drammaturgica e alla distinzione tra linguaggio teatrale e linguaggio letterario, insomma alla «opposizione tra pagina e scena»³⁵, ponendo in discussione il ruolo guida del testo letterario. Non sembrerà inutile, dunque, tentare di individuare segni o segnali di questi fenomeni contemporanei nella cultura e nella storia letteraria e teatrale di epoche apparentemente lontane e distanti da noi per temperie spirituale. Nel teatro del Seicento, in questo inedito che si propone, il racconto spesso subisce la violenza della disarticolazione drammatica proprio a fini di rappresentazione scenica e chiaramente con finalità parenetiche. In altri termini, il testo letterario deve prendere forma soltanto per lo spazio, i suoni e il corpo degli attori, volendo realizzare la scena. Ed è attraverso la nozione di «forma che il teatro contemporaneo recupera una sua rinnovata dimensione di classicità»³⁶.

Questo del rapporto tra testo e scena non è il solo elemento di eredità lasciato dal teatro barocco ai secoli successivi. Su un altro terreno, ancor più dibattuto già dai secoli Quattrocento e Cinquecento, e cioè il rapporto tra commedia e tragedia, il testo de *Il finto moro* mi sembra collocarsi felicemente sulla linea del superamento della net-

³³ A. MANGO, *L'arte del teatro*, Salerno, Cuzzola editore, 1986, p. 7.

³⁴ Ivi, pp. 20-21.

³⁵ L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 2003, p. 146.

³⁶ *Ibidem*.

ta distinzione di genere tragico e comico, avviatasi già negli ultimi decenni del Cinquecento e perseguita in maniera diffusa nel teatro contemporaneo. Il contributo del Barocco alla linea del superamento può individuarsi in molti testimoni di quella età. Tra i più autorevoli certamente Giovan Battista Leoni (1542-1613), *alias* Lauro Settizonio nel mondo del teatro, per la chiara esposizione che ne fa nel *Prologo* della sua più famosa opera teatrale, *Roselmina*. Qui un Folletto presenta una elementare e chiara definizione di genere tragicomico, nella quale la classica distinzione evapora fino a scomparire del tutto. Quel lavoro, vi si dice, è una mistura «di faceto et di serio; di grave et di giocoso; un mescolglio di Prencipi et di gente bassa» e, così continuando, ingredienti contrapposti per concludere infine che «nella loro discorde convenienza fanno una gentilissima, et harmonica compositione»³⁷: parole sotto le quali – sia detto per chi dell’anticlassicismo barocco fa un mito – non stenta a far capolino un’esigenza di regolata classicità. Mi pare importante la sottolineatura avanzata da Gigliucci, cioè che in quel genere di teatro si realizza in maniera elementare una forma di realismo implicito, perché quella “mistura” corrisponde alla condizione della vita effettiva degli uomini e si esprime in «un linguaggio mondano dell’inversione e dell’estraniamento, arguto, ingegnoso, *geistreich*, ma tanto spiritoso, quanto devastato e scandaloso» che «fa pensare a quello della coscienza disgregata nella *Fenomenologia dello spirito*»³⁸ di Hegel. È evidente che le caratteristiche di questa nuova forma di teatro sono barocche, cioè postrinascimentali, non antirinascimentali, per tanti versi anticipatrici della stessa moderna sensibilità che anima i personaggi de *Il finto moro*, ciascuno a modo suo: il re Tigrane, personaggio tragico, da re; il servo Burleo, personaggio comico, da servo.

II. Un predicatore tra pulpito e teatro: Nicolò Lepori

Poche e scarse sono le notizie utili alla ricostruzione del profilo biografico di Nicolò Lepori³⁹. È dalla *Italia sacra* di Ughelli che ri-

³⁷ G. B. LEONI, *Roselmina*, favola tragisatiricomica di Lauro Settizonio, da Castel Sambucco, recitata in Venetia l’anno 1595 da gli academici Pazzi amorosi, Venezia, appresso Gio. Battista Ciotti Senese, 1595, p. 6.

³⁸ R. GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Mimesis, Milano, 2011, pp. 10-20.

³⁹ Sulla personalità e sull’opera di Nicolò Lepori, relativamente agli studi finora ef-

caviamo le coordinate per fissare con sufficiente esattezza, oltre la data e il luogo di morte espressamente indicati, 21 novembre 1686 nel convento della Minerva a Roma, la data di nascita 1623-1624, ricavandola dalla data di inizio del suo episcopato, 9 aprile 1668: «redimitus est Salutiarum Insula 1668. 9. Aprilis, Pastorale onus suscepit etatis annum agens 45»⁴⁰. Il luogo di nascita, invece, è indicato, sempre dall'Ughelli, nella diocesi aquinate di Pico: «ex Oppido Pici Aquinatis Diocesis»⁴¹, luogo sul quale concordano anche altre fonti, eccetto Toppi che, nel primo volume della sua *Biblioteca napoletana* del 1678, così delinea vita e opera di Lepori:

Nicolò Lepori, da Pontecorvo, dell'ordine de' Predicatori, Maestro, Filosofo, Teologo & Oratore esimio, e de' primi nella nostra età, con eloquenza fiorita, riputato un altro Demostene ha cavalcato i primi Pulpiti d'Italia, al presente vescovo di Saluzzo nel Piemonte. Ha dato in luce molti suoi Panegirici & un Poema funebre *nel lib. de' Panegirici del P. F. Reginaldo Sgambati* per la morte di questo.

Ha composto molti altri Poemi, Sonetti e Comedie in Verso, fra quali è celebre quella intitolata *Il finto moro*⁴².

Il motivo della differente indicazione del luogo di nascita potrebbe essere chiarito dalla circostanza che Pico e Pontecorvo sono così attigue che il castello medievale per il quale Pico è riconosciuta nelle carte turistiche si trova di fatto incluso nel territorio comunale di Pontecorvo e quindi le due località sono sovrapponibili. Tuttavia, spiegazione ancora più plausibile è fornita da Pasquale Cayro:

Niccolò Lepori del Pico, e non già di Pontecorvo, come scrive il Toppi (a), il quale avrà errato per essersi estinta la famiglia in una femina maritata in casa de Filippis della medesima. Si fè Domenicano nel Convento

fettuati 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 il tema della manipolazione del mito cfr. I. CHIRICO, *Tra Barocco e Controriforma: «Il finto moro» di Nicolò Lepori. Edizione del testo dal manoscritto Bibl. Nap. N*, 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), nn. 1-2, pp. 40-61.

⁴⁰ F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Bologna, A. Forni, 1972, t. I, col. 1225 (ripr. facs. dell'ed. Venetiis, apud Sebastianum Coleti, 1717, t. I, col. 1233).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² N. TOPPI, *Biblioteca Napoletana*, Napoli, A. Bulifon, 1678, t. I, p. 222.

di Santa Maria della Minerva di Roma, e fu Maestro di Teologia, filosofo, e rinomato Predicatore, e per la sua eloquenza fu riputato un altro Demostene, avendo predicato nelle migliori città d'Italia. Pubblicò colla stampa molti suoi panegirici con un poema funebre per la morte di Fr. Reginaldo Sgambati con altri poemi, e Sonetti, e comedie in verso, e la più celebre quella intitolata il Finto Moro. In età di anni quarantacinque da Clemente IX a nove Aprile mille secento sessantotto fu creato Vescovo di Saluzzo a petizione di Carlo Emmanuele, Duca di Savoia, che volle tenerselo presso di se, ed in Venezia fu chiamato l'Angiolo de'bergami (*sic*), e si volle, che la Repubblica lo dichiarasse suo figlio per dimostrare la gran stima, che ne faceva. Morì a ventuno dicembre mille secento ottantasei, e per Sua gloria conviene parimenti aggiungere, che il Padre Oliva Generale de Gesuiti avesse detto, che in tutta la Compagnia Gesuitica non vi era una penna erudita, come quella del Lepori. Tra gli altri hanno di lui scritto Fr. Gian-Michele Cavalieri (a) Ughello (b), e Fontana (c)⁴³.

Entrambe le fonti – Toppi e Cayro – concordano non solo sulla straordinaria abilità oratoria del Lepori, sulla sua appartenenza all'ordine domenicano e sulla sua nomina a vescovo di Saluzzo in Piemonte, ma anche sulla sua attività di compositore di panegirici, sonetti, poemi funebri, commedie in verso, tra queste citando quella più «celebre»: *Il finto moro*⁴⁴. Il profilo tracciato dal Cayro, tuttavia, si rivela più dettagliato di informazioni, senza dubbio desunte – le fonti d'altra parte sono menzionate – proprio dall'Ughelli. Relativamente al profilo disegnato da quest'ultimo suscita perplessità la circostanza che, al di là dell'apprezzamento delle doti oratorie del Lepori, «insignis sui aevi concionator», nulla si dica della sua “celebre” opera: *Il finto moro*, non citata nemmeno dalle altre fonti del Cayro: Giovan Miche-

⁴³ P. CAYRO, *Storia sacra e profana d'Aquino e sua diocesi*, 2 voll., Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1808-1811, I, pp. 329-330 (rist. *Storia civile e religiosa della diocesi di Aquino*, a cura dell'Associazione Archeologica di Pontecorvo, 1981).

⁴⁴ Identico profilo tracciano, d'altra parte, anche le fonti citate dallo stesso Cayro. G. M. CAVALIERI, *Galleria de' Sommi Pontefici, Patriarchi, Arcivescovi e Vescovi dell'Ordine dei Predicatori*, Benevento, nella Stamperia Arcivescovile, 1696, t. I, dopo avere fornito le date importanti della vita del Lepori, ne sottolinea l'abilità oratoria, ricordando che «volava per la bocca de tutti i letterati la sua facondia. In Vinegia fu stimato un Angelo de'Pergami e si dice che quella Serenissima Repubblica lo chiamasse suo Figliuolo [...] ed il Duca di Savoia Carlo Emanuele tanto s'innamorò del suo dire che se lo volle tenere appresso, con chiederlo al Papa, per vescovo di Saluzzo», p. 648. V. M. FONTANA, *De Romana provincia ordinis Praedicatorum*, Romae, typis Nicolai Angeli Tinassi, 1670, ancora ne esalta l'abilità oratoria: «in tota Italia praedicator celeberrimus», non menzionando però le sue doti (e le sue opere) di letterato, p. 331. Sull'influenza esercitata dai predicatori in ambito religioso e culturale in genere cfr. M. L. DOGLIO e C. DELCORNO, *La predicazione nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2009.

le Cavalieri e Vincenzo Maria Fontana⁴⁵, che costituiscono, tuttavia, poste al termine anche del profilo dell'Ughelli, quasi un autorevole rinvio bibliografico: «eius meminere Fontana de Rom. Prov., p. 331 et Toppus in Biblioteca Neapolitana»⁴⁶. D'altra parte, anche Ughelli lo ricorda come «praedicator celeberrimus» non soltanto «in Italia tota» ma anche fuori d'Italia, «apud imperatorem et ducem Sabaudiae». È come se Ughelli volesse dire: le altre notizie le trovate altrove, con implicita patente di affidabilità.

Ancora: tra i cronisti contemporanei dell'ordine domenicano Jacques Quétif lo presenta in termini addirittura entusiastici, citando a sua volta altre fonti:

F. Nicolaus Lepori Siculus in regione Pico dicta dioecesis Aquinensis natus et conventus Romani ad Minervam alumnus seculo XVII clarissimus divini verbi praeco habitus est, nec solum per universam Italiam a principibus quasi certatim accitus, in primis a duce Sabaudiae, ut quadragesimales coram ipsis conciones haberet sed et Viennam ab ipso imperatore vocatus, maximam in eo genere ordini, sibi, uni Deo gloriam reportavit. De eo sic Antoninus Mongitore in *Bibl. Sicul.* ad F. Iohannem Reitano O. Min. Convent.: *Hic inquit videns quod Nicolaus Lepori concinnatorum famigeratissimus florentissimae orationis dictione haud esiguum estimationem sibi conciliaverat: floribus enim ac lenociniis omnium aures capiebat, et in eo dicendi genere primas obtinuerat. Hinc multos in hanc eandem viam pertraxit verbi Dei praecones, ut auditores oblectationibus allicerent et laudes aucuparentur* etc. Hunc tamen non fuisse Nicolai nostri finem haud dubii dicimus, is enim animarum saluti tantum attendens, id habuit felicitate ingenii donoque coelesti, ut flores linguaeque laenocinia quasi a natura orirentur ac oratione ornarent, non ipse quaereret, aut consecraretur. Agente autem duce Sabaudiae ac praesentante episcopus Salutiensis datus est a Clemente IX anno MDCLXVIII mense aprili, suumque gregem bonus pastor rexit ad annum MDCLXXXVI, quo a Deo vocatus transit ad meliora die XXI decembris. An aliqua ediderit, mihi incompertum, sed hoc compertissimum habeo conciones eius exscriptas tota Italia volitasse quarum aliqua dum anno MDCLXXXI Florentia transire, comunicante S. T. M. F. Thoma Maria Larini legi absolutissimas et elegantissimas, qui et quantum meminisse se habere dixit integrum *Quaresimale e varie altre prediche*. Eum egregie laudat noster Jo. Benedictus Perazzo in variis suis dystichis T. I, p. 78, T. II, p. 97: ubi carmen breve quod Itali Sonnetto nuncupant *Al merito incomparabile del*

⁴⁵ G. M. CAVALIERI, *Galleria de' Sommi Pontefici, Patriarchi, Arcivescovi e Vescovi dell'Ordine dei Predicatori*, cit.; V. M. FONTANA, *De Romana provincia ordinis Praedicatorum*, cit.

⁴⁶ F. UGHELLI, *Italia Sacra*, cit.

*M. R. P. M. Nicolò Lepori etc. ora vescovo di Saluzzo per li di lui floritissimi discorsi. Rursus eodem T. II, p. 81: cursus Leporeus sive quadragesimales con- ciones habita Venetiis anno 1667 in Ecclesia SS. Jo. et Pauli a R. P. Nic. Lepori singula totidem dystichis cantata*⁴⁷.

Nonostante qualche sommessata reticenza sulla sua attività drammaturgica, che la fama letteraria di questo autore fosse affidata soprattutto a *Il finto moro* viene confermato esplicitamente da Pietro Napoli Signorelli che, in un lavoro utile quanto quello del Toppi ma non da esso dipendente, in anni posteriori e ancora nella edizione del 1811, tra le opere e gli scrittori che illustrarono il Mezzogiorno d'Italia nel Seicento ricorda *Il finto moro* di Nicolò Lepori come la commedia per la quale egli andava massimamente lodato⁴⁸, dopo aver ricordato che tra le «poche tragedie Cristiane degne di rammemorarsi» si colloca certamente «l'*Ildegard* di Monsignor Niccolò Lepori»⁴⁹. Sta di fatto comunque che, ancora prima della sua nomina a vescovo, il Nostro era tenuto in grande stima per le sue indiscusse doti di predicatore e fine dicitore come testimonia, tra l'altro, un'antologia di *Applausi poetici alla Fama sempre immortale del molto Reverendo Padre Maestro Nicolò Lepori dominicano predicatore celeberrimo nella Cattedrale di Ferrara la passata Quadragesima*, edita nel 1661, dalla libreria dei Suzzi di Ferrara⁵⁰. Si tratta di una raccolta di componimenti di forma varia – sonetti, un'ode, un madrigale e due componimenti poetici in ottave – ai quali è affidata la celebrazione delle virtù del Lepori oratore, predicatore e panegirista, componimenti tutti in lingua italiana, tranne un elogio in latino del dott. Ludovico Andreoli, che tesse le lodi dell'eloquenza del Lepori giocando sul doppio significato delle derivazioni latine del nome (*lepos* e *lepus*) e concludendo: «In Lepore leporem adoro»⁵¹, ad esaltare la grazia e l'amabilità della sua parola poetica. La raccolta è indirizzata a Casimiro Piazza

⁴⁷ J. QUÉTIF, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, Lutetiae Parisiorum, ed. J. B. C. Ballard, 1721, t. II, pp. 710-711.

⁴⁸ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli*, Napoli, V. Flauto, 1786, t. V, cita, discutendo degli autori di area napoletana che: «si appressarono in qualche modo alla gloria comica del Porta», p. 366, «Niccolò Lepori Vescovo di Saluzzo [...] lodato per la commedia del *Finto moro*», p. 368.

⁴⁹ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, cit., p. 351.

⁵⁰ *Applausi poetici alla Fama sempre immortale del molto Reverendo Padre Maestro Nicolò Lepori dominicano, predicatore celeberrimo nella Cattedrale di Ferrara la passata Quadragesima*, Ferrara, per gl'heredi del Suzzi, 1661.

⁵¹ Ivi, p. 16.

da Cremona, inquisitore generale di Ferrara, per divulgare l'arte poetica del Lepori «sacro dicitore, portentoso fregio delle scienze più rare» che anche a Ferrara aveva potuto mettere «a beneficio dell'anime»⁵² la propria oratoria. Una fama applaudita in tutta Italia fino in Sicilia, e ancora una volta prima del 1668. È del 1651 un'altra raccolta di applausi, questa volta per le prediche palermitane del frate⁵³. Tra tutti i componimenti poetici scritti per celebrare la sua eloquenza un sonetto, pervenuto dalla Biblioteca Mazzarino di Parigi, mi sembra esprimere nella conclusione il più immaginifico degli elogi a lui rivolti, con l'attribuirgli la facoltà di poter deviare coi suoi versi il corso delle stelle:

Per annodarsi in sù 'l tuo labro, uscio
Da labri à un Cherubin la tua favella;
E hà lei simile in favellar cred'io
Che in Ciel co' labri d'or parli ogni stella.

Per captivarsi ogn'alma il cielo ordio
Di tua facondia una catena, e quella
Non men la fama a tè, che ogn'alma a Dio
Stupida trasse, et obligolla ancella.

Che belle Idee van tuoi pensier formando,
E che vezzosa pompa a quelle appresti:
Che fiumi d'or versa il tuo dir parlando.

A noi t'invidia il Cielo; e ben saresti
Degno Orator di colà sù; che orando
Le stelle in sin da gl'error suoi trarresti⁵⁴.

D'altra parte, anche un altro suo contemporaneo, che si intendeva di poesia, Emanuele Tesauro, individua ed esalta la raffinata capacità del Lepori all'utilizzo del linguaggio metaforico, scrivendo:

⁵² Ivi, p. 3.

⁵³ Accademia dei Riaccesi, *Il sacro aprile varii fiori di poesie d'alcuni signori Accademici Raccesi di Palermo al m. r. p. lettore fra Nicolò Lepori romano per le prediche quaresimali dette in San Domenico de pp. Predicat. Di Palermo nell'anno 1651*, pubblicati da Giacinto Maria Fortunio, Accademico Racceso, in Palermo, per Giuseppe Bisagni, 1651.

⁵⁴ In un manoscritto della Biblioteca Mazzarino di Parigi con collocazione 2°7738-22 è presente un solo foglio, non numerato, contenente questo sonetto dedicato al Lepori, che reca in calce la scritta «in Ferrara per gl'Heredi de' Suzzi. Con licenza de' Sup. 1661». Probabilmente si tratta di un foglio «strappato» dalla antologia di *Applausi poetici alla Fama sempre immortale del molto Reverendo Padre Maestro Nicolò Lepori*, cit., pubblicata a Ferrara nel 1661.

Ne poco ti risveglierà l'intelletto con la Imitazione accurata l'udire i valenti predicatori, che hoggidi in questo genere han toccate le mete della gloria; anzi portatele tant'oltre, ch'io non so se humano ingegno possa passarle, come in questa nostra città si sono uditi, il Zachia, il Carrafa, il Lepore, fioriti giardini di Argutezze e di Concetti⁵⁵.

Ancora lettore di filosofia nel convento della Minerva a Roma Lepori aveva dedicato ben due componimenti a Padre Reginaldo Sgambati per la sua morte: una elegia dal titolo *L'ocaso del sole* e un sonetto *Deh distillatemi stelle in pianto amaro*. In entrambi la metafora della morte come tramonto del sole è resa in toni di accorato dolore che si stempera in immagini di luminosa dolcezza. Nell'elegia il passaggio tra la prima parte, nella quale si piange il tramonto-morte del sole-Sgambati, e la seconda, che apre alla possibilità di un'altra alba-vita, è contrassegnato da una balenante illuminazione che dissolve la tristezza del poeta, un grido che riconduce alla speranza: «Ma sento, che un pensier mi sgrida, e dice/ Che sospiri? che pianti? è folle zelo,/ Invidiar' ad un Beato il Cielo/ Né può gradir' il pianto un che è felice»⁵⁶. Ed è proprio la fiducia nella sicura beatitudine dello Sgambati, accolto in Paradiso, che fa concludere al Lepori nel sonetto, dopo aver accusato le stelle di averlo rapito per poter maggiormente brillare: «Mente d'intelligenze così belle,/ Salir dovea, stracciato il mortal velo,/ A illuminare, a regolar le stelle»⁵⁷, aggiungendo luce a luce. Nemmeno la morte, e la sua commemorazione, sembra gravare sulla grazia e sulla leggerezza della poesia del Lepori. Una *levitas* che ritroviamo anche in un componimento poetico scritto in occasione delle seconde nozze di Carlo Emanuele II di Savoia con Maria Giovanna Battista di Nemours. Si tratta di una poesia per musica, inedita, contenuta in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova insieme ai menzionati componimenti per la morte di Padre Reginaldo Sgambati. Il titolo, aggiunto, è *Il Po la Dora*⁵⁸, chiaramente alludente ai due sposi (il Po, che nasce in Piemonte, è allegoria del duca; la Dora Riparia, che nasce in territorio francese,

⁵⁵ E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, in Venetia, presso Paolo Baglioni, 1663, p. 494. Su Emanuele Tesauro cfr. M. BISI, *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Pisa, ETS, 2011.

⁵⁶ *Orazioni del molto R. P. M. F. Reginaldo Sgambati dell'Ordine de' Predicatori*, date in luce dal P. F. Alberto De' Rossi, Milano, per Dionisio Gariboldo, 1650, p. 14.

⁵⁷ Ivi, p. 16.

⁵⁸ Genova, Biblioteca Universitaria, Fondo Manoscritti, ms. A I 15, cc. 226r-227r.

allude alle origini francesi della sposa) il cui matrimonio fu celebrato nel maggio 1665⁵⁹, a circa un anno dalla morte della giovanissima prima moglie di Carlo Emanuele II, Francesca Maddalena d'Orléans, il cui matrimonio era durato poco meno di un anno⁶⁰. In effetti, Giovanna Battista di Nemours era stata già candidata, insieme a Francesca Maddalena d'Orléans, a sposare il duca, ma la suocera, la Madama Reale Maria Cristina Borbone di Francia, le aveva preferito Francesca Maddalena, perché più remissiva e gestibile per il perseguimento degli interessi del Regno Sabauda⁶¹. Morta Francesca Maddalena, ma anche ormai Cristina, Giovanna Battista diventò la seconda Madama Reale⁶². A lei e al duca Lepori dedica una poesia per musica nella quale i due fiumi-sposi raccontano, fuor di metafora, la storia di un matrimonio contrastato ma felicemente conclusosi.

A Lepori è attribuita anche la "tragedia cristiana" *Ildegarde*⁶³. Il testo de *L'Ildegarde* è stato rinvenuto alla Biblioteca Consorziale di Viterbo, presso la quale ho potuto consultarlo⁶⁴. Si tratta di un testo a stampa di piccolo formato (cm. 13× cm. 7) con una copertina confezionata utilizzando carta di risulta, catalogato VT II B 225. Sul frontespizio si legge il titolo: «L'Ildegarde/ Opera Tragi-comedia/ Composta/ Dall'Illustrissimo, e Reverendissimo Sig./ Monsig. Lepori/ Vescovo di Saluzzo/ E Religioso dell'Ordine/ de' Predicatori/ in Viterbo, MDCCIV,/ per Giulio de' Giulj/ con Licenza de' Superiori». Sulla copertina si legge, con nota a matita: «Il volumetto è stato tolto dalla

⁵⁹ Cfr., sebbene l'orientamento filosabauda sembri talvolta inficiare l'esposizione degli eventi e il giudizio storico, G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, Genova, Tipografia del R. Istituto de' sordo-muti, 1877, t. I: «Maria Giovanna [...] il giorno otto di maggio, già era a Rivoli. Le nozze si conchiusero l'undici di quel mese», p. 469.

⁶⁰ «La colombina d'amore [...] dopo soli dieci mesi di matrimonio passava a vita migliore, alle otto di sera del quattordici gennaio (1664)», ivi, p. 450.

⁶¹ Carlo Emanuele II «Libero della scelta, dopo la morte della madre [...] rivolse senza esitazione l'animo ad un'antica conoscenza, Giovanna Maria, figlia del suo cugino [...] e della principessa Elisabetta Vendôme. Sin dal 1659 costei aveva condotta la futura sposa di Carlo Emanuele [...] in Piemonte, nella speranza di indurre la madre Cristina ad aderire a quel matrimonio. Ma la duchessa accortasi che Giovanna Battista non aveva un carattere abbastanza docile e pieghevole, non lasciò che si appiccassero negoziati.», ivi, p. 468.

⁶² Sulla sua reggenza cfr. G. BRUGNELLI BIRAGHI, M. B. DENOYÉ POLLONE, *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours: la seconda madama reale*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1996 e G.W. SYMCOX, *La reggenza della seconda madama reale*, in *Storia di Torino, IV, La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, pp. 197-244.

⁶³ È P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, cit., che ce la ricorda come una tra le «poche tragedie Cristiane degne di rammemorarsi», p. 351.

⁶⁴ Altra copia dello stesso testo è alla Biblioteca Casanatense.

miscellanea V.R. I. 81 e qui collocato prima del 1940». La miscellanea, dalla quale è stata “strappata” *L’Ildegarde*, consultata, ha rivelato che conteneva, insieme con *L’Ildegarde*, al terzo posto, *La Rosaura*, opera scenica di Michele Stanchi, pubblicata in Bologna nel 1687; *L’Oratio*, tragedia di Monsu Cornelio, pubblicata in Roma nel 1702, e il *Poliuto*, tragedia cristiana di M. Pietro Cornelio, pubblicata in Roma nel 1701. Risulta evidente che dai bibliotecari viterbesi è stata fatta prima del 1940 un’operazione di separazione del materiale librario stampato a Viterbo (e si tratta appunto de *L’Ildegarde*), isolandolo dai testi stampati in altre città. Il titolo del frontespizio colloca, dunque, l’opera nel genere tragicomico e l’indicazione è rilevante se si considera che per molti studiosi la tragicommedia è genere distintivo della cultura barocca⁶⁵, il che indica con evidenza gli orientamenti letterari e culturali ai quali il nostro autore si ispira. Dall’indicazione posta sul frontespizio si ricaverebbe che il tempo di composizione di questa tragicommedia dovrebbe essere quello degli anni successivi alla nomina del Lepori a vescovo di Saluzzo, nel qual caso si dovrebbe prestare fede anche a quanto reca il frontespizio di entrambi i manoscritti contenenti *Il finto moro*, che non lo indicano ancora come vescovo di Saluzzo, anzi precisano che la sua nomina fu successiva alla composizione dell’opera, come dirò. Certo è che l’orizzonte storico e geografico nel quale *L’Ildegarde* si inserisce è il Medio Evo, l’età carolingia, con le sue suggestioni di unità politica e religiosa dell’Europa, se non del mondo. Essa consta di un *Prologo*, seguito da tre atti ciascuno di dieci scene. Al *Prologo* è premesso l’elenco dei personaggi: Clodoaldo, principe di Dania; Ildegarde, sua figlia; Gironda; Araspe, aiuto d’Ildegarde; Giacinto e Ischirione, figli di Clodoaldo; Faustino, pastore, compagno d’ Ischirione; CaiFFE, sacerdote d’Irminsulle, dio dei Sassoni; Carlo Magno Imperatore; Oronte, suo capitano; guardie; coro di Vestali; Serpindo, servo di Clodoaldo. Nella nota al lettore, in apertura del volume, lo stampatore indica i motivi della pubblicazione, rintracciabili nella “eloquenza” che traspare da questa “operetta”, senza dubbio collocabile «Fra le opere illustri» del Seicento, come d’altra parte quelle che «uscirono dalla purgatissima penna del Molto R. P. Maestro Lepori, già vescovo di Saluzzo, gloria e splendo-

⁶⁵ Sul tema sono molti gli interventi degli ultimi decenni; mi limito a segnalare il più recente di R. GIGLIUCCI, *Tragicomico*, Napoli, Guida, 2013 e il suo precedente *Tragicomico e melodramma*, cit.

re della Domenica famiglia». Nel *Prologo* è la personificazione della Francia stessa, regina dei Galli, a tessere le lodi del proprio popolo, della propria gente, ma soprattutto del «[...] mio gran Carlo/ [...] fulmine di guerra», pronto a far vendetta dei Sassoni e l'augurio è che «Sola, sola Ildegarde,/ La pudica, la bella/ Che tra sozzi Avvoltoi pura colomba/ sopravviva alle stragi [...]». Il componimento non ha un antefatto: esso è ricavabile dallo svolgimento della trama, quando uno dei personaggi, Araspe, comincia a raccontarlo. I personaggi sono di provenienza ed etnia varia. Clodoaldo, di etnia danese, padre di Ildegarde, è principe di Dania, il sacerdote CaiFFE, di etnia sassone, Carlo Magno, di etnia franca, e infine compaiono nella vicenda corsari di terra d'Africa. La storia muove dall'uccisione di una cerva sacra al dio Irminsulle da parte di Clodoaldo. A soddisfazione dell'empio gesto il sacerdote della dea decide di uccidere il figlio Giacinto. Ma viene fermato da Ischirione (l'altro figlio rapito di Clodoaldo), mentre sta per realizzare il sacrificio. Presso di lui si trova anche Ildegarde, già dal sacerdote rapita, come racconta Araspe, ma non mandata al sacrificio in virtù della sua bellezza. Tra le vestali del sacerdote Ildegarde esulta per il mancato sacrificio del fratello, che lei ignora essere tale. CaiFFE, in cambio della mancata uccisione di Giacinto, pretende che Ischirione e il suo compagno Faustino affrontino le fiere che sconvolgono il territorio, promettendo di salvarli se sopravvivono allo scontro. I due sono vittoriosi, ma l'infame CaiFFE non mantiene i patti e li imprigiona. Ildegarde progetta la loro liberazione, ma è contrastata da Gironda, creduta amica. A questo punto il principe Clodoaldo, accompagnato dal suo servo Serpindo, chiede aiuto e vendetta a Carlo Magno, ritenendo Giacinto già morto. In effetti, tutti i perseguitati da CaiFFE sono in prigione e rivelano la loro storia. La novità è il pentimento di Gironda che chiede perdono a Ildegarde per avere macchinato contro di lei. La vicenda ha il suo snodo con l'arrivo di Carlo Magno alla prigione dove, accompagnato da Clodoaldo e Faustino, incontra Ildegarde, Ischirione, Giacinto e Araspe. E Giacinto rivela i modi con cui è scampato alla morte, mentre Ildegarde racconta la sua storia a Carlo Magno che ha ordinato la loro liberazione. Nata tra i Danai, vissuta tra i Sassoni, schiava rapita, pronuncia il nome di Clodoaldo, il quale riconosce la figlia con la conferma da parte di Araspe. Al sovrano carolingio anche Ischirione racconta la storia del suo rapimento da parte di corsari africani, dai quali si era liberato fortunatamente

vagando per l'Asia in compagnia di Faustino dal cui padre era stato allevato. Una gemma conservata scrupolosamente e mostrata a Carlo Magno come segno della sua stirpe permette a Clodoaldo di riconoscere in Ischirione suo figlio. È Gironda che alla fine consente di concludere la tragicommedia con la celebrazione del trionfo di Cristo. Ella tenta di uccidere il sacerdote del falso dio, Caiffe, e tenta poi il suicidio per punire se stessa. Ma Ischirione la ferma e la induce a convertirsi al vero Dio, dando in sposa la sorella Ildegarde a Faustino mentre lui stesso, su sollecitudine di Ildegarde, sposa Gironda convertita al Cristianesimo.

Al di là della parentela di genere letterario e delle tecniche di elaborazione della trama, che sono molto simili a *Il finto moro*, manca al testo de *L'Ildegarde* la forza di trasformare la storia in mito, cioè di sublimare i fatti della vita privata e individuale in sentimenti e valori di ordine universale. E manca altresì la raffinata elaborazione linguistica utile ad una rassegna psicologica dei protagonisti, efficace sotto il profilo delle suggestioni sentimentali. Violenza, amore, potenza politica non trovano la strada per diventare valori, rimanendo stereotipi inidonei a trasformare la cronaca in lirica. Insomma siamo, sul piano della valutazione letteraria complessiva, ad un livello chiaramente molto più modesto di quello de *Il finto moro*. Ormai Vescovo, Lepori sembra essersi omologato ai dettami del genere letterario, sempre attento ad allineare la politica sabauda agli interessi francesi, ingrazziandosi i favori sia pure attraverso l'esaltazione della storia (innalzata ad epopea) della Francia. D'altra parte, anche i legami matrimoniali dei Savoia erano serviti, sotto la vigile regia della Madama Reale, a rafforzare l'asse italo-francese.

Senza dubbio, la fama oratoria, non disgiunta da una indiscussa fedeltà verso la casa sabauda, aveva permesso al frate di entrare nelle grazie del principe Carlo Emanuele II. E se le fonti storiche attestano la segnalazione di Lepori a vescovo di Saluzzo da parte di Carlo Emanuele a Papa Clemente IX – estimatore di artisti e promotore in Roma dell'opera in musica –, non c'è dubbio, come testimonia la citata poesia per musica per il secondo matrimonio del duca, che i suoi rapporti con la potente casata dovevano risalire già agli anni precedenti il 1665. Certo è che nel gennaio del 1660 Carlo Emanuele II assisteva in Vercelli «à la prédication du père Lepori»⁶⁶ e, ve-

⁶⁶ G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, Genova,

rosimilmente anche la composizione de *Il finto moro*, come si dirà, potrebbe essere legata ad uno dei progetti matrimoniali della regina Cristina. Sta di fatto che con la consacrazione a vescovo di Saluzzo, il 9 aprile 1668 nella chiesa della Minerva in Roma presso il convento dei Domenicani dove, per molti anni prima e dopo il conseguimento dei voti, aveva esercitato il suo ministero, le cose, per Lepori, cambiarono in maniera radicale, esigendo la nuova condizione un più deciso atteggiamento di rigida osservanza dei dettami ecclesiastici, ma soprattutto di un adeguamento alla politica religiosa della cattolicissima casa sabauda, che da anni andava combattendo la sua guerra contro i Valdesi che occupavano le valli piemontesi del Pellice, del Chisone e della Germanasca. L'acme della lotta fra i due opposti fronti, Valdesi ed esercito franco-sabauda, si ebbe nei giorni tra il 25-27 aprile del 1655. Senza volere qui entrare nel merito delle vicende politico-militari, che sono peraltro raccontate con taglio critico, ma con diverse valutazioni a seconda delle fonti di riferimento⁶⁷, sta di fatto che l'evento dimostra l'intransigenza in materia religiosa della politica sabauda. Anche l'azione religiosa del vescovo Lepori, sia pure nei limiti della scarsa documentazione in nostro possesso, dà l'impressione di trovarsi di fronte ad un pastore di anime che esercita i propri doveri con energia e rigore severissimi, a cominciare dalle cose di casa propria. Fu così che per recuperare spirito di disciplina nelle singole parrocchie e maggiore zelo sacerdotale nel clero, emanò – ad appena pochi mesi dal suo insediamento episcopale – un severissimo decreto in cui dava facoltà agli operatori di polizia dello Stato Sabauda di arrestare e imprigionare gli ecclesiastici che fossero stati sorpresi armati⁶⁸. Qualche meraviglia suscita certamente – in un uomo che pure aveva dedicato ampi segmenti della sua vita *sibi et musis* occupato in generi letterari di contenuto profano e soffusi di giocondità, come appare dalla lettura de *Il finto moro* – l'incondizionata adesione

Tipografia del R. Istituto de' sordo-muti, 1877, t. II, p. 57.

⁶⁷ A. MUSTON, *The Israel of the Alps: a complete history of the Waldenses of Piedmont and their colonies*, traduzione inglese di J. Montgomery, London, Blackie and Son; Paternoster Row. and Glasgow and Edinburgh, 1866, vol. I, parte II, cap. VII, pp. 337-354, protestante, ne fornisce una versione differente rispetto a quella di G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, cit., t. I, pp. 75-114, filosabauda.

⁶⁸ Per questo e per gli altri decreti fatti emanare da Lepori cfr. *Decreta synodalia ab ill. mo et rev. mo D. D. Nicolao Lepori ordinis praedicatorum Dei [...] in eius secunda dioecisana sinoda habita diebus 16 et 17 Maji 1673*, Saluzzo, Vallauri, 1673; *Tertia dioecisana synodiis habita ab illustriss. e reverendiss. In Christo Patre D. D. Nicolao Lepori ordinis Praedicatorum Dei et apostolicae fedis gratia Salutiarum episcopo [...] diebus 24, 25, 26 septembris 1679*, Saluzzo, Vallauri, 1680.

alla persecuzione contro i non cattolici, testimoniata da alcuni editti sinodali il cui testo letterale denuncia una ispirazione antiebraica di tipo razzista, sostenuta dal discrimine della religione. È vero che con la sua adesione alla politica religiosa di casa sabauda, attestata in materia religiosa su una rigorosa linea filo francese portata alle estreme conseguenze con la revoca dell'editto di Nantes nel 1685, pagava un debito di riconoscenza, ma è anche vero che il suo zelo integrale in difesa dell'ortodossia cominciò ad esercitarsi molto presto anche a prescindere da sollecitudine politica, dedicandovi ben tre sinodi diocesani nel 1671, nel 1673 e nel 1679. Alcuni titoli delle decisioni intervenute nel Sinodo del 1673 sono illuminanti se non raccapriccianti: «Omnem actus redolentem familiaritatem cum Iudaeis Christi fidelibus omnino prohibemus»; «Abstinebunt ideo ab eorum conviviis, nuptiis, synagocis, choreis, famulatu et cibo»; o ancor più «Christianae mulieres Iudaeorum nutrices non sint, nec Iudaeas in nutrices adhibeant. Quod si necessitas aliqua postulet a nobis facultatem petant» e inoltre «Iudaeos medendi causa non arcessant» e poi ancora, con evidente intenzione discriminatoria, «Ipsis vero Iudaeis praecipimus ut signum externum ferant quo Christi fidelibus discriminantur» e infine – ma questo mi sembra il meno grave – «Ne reipublicae officium aut administrationem obtineant». E non erano solo i doveri religiosi ad impegnarlo, dal momento che il duca se ne serviva anche per ambascerie diplomatiche, probabilmente come consigliere politico e come proprio biografo, come dimostrano alcune disposizioni contenute nel suo memoriale. Infatti, a proposito delle contese con la repubblica di Genova, così Carlo Emanuele II esordisce: «mentre eleggerò chi dovrà fare l'istoria universale del mio governo, vollio che il vescovo di Saluzzo Lepori ne formi una particolare a forma apologetica» ed inoltre «il detto monsignor Lepori sulle notizie che li darà il presidente Blancardi auditor gienerale di guerra che forma il prociesso contro il Catalano, farà una buona relazione di detti moti per mandarla a Monsieur Bleau in Amsterdam»⁶⁹. Eppure, malgrado il suo impegno anche politico, egli, verosimilmente, non trascurò nei diciotto anni di episcopato i suoi interessi di letterato e poeta, come sembra testimoniare *L'Ildegarde*, ma come lascia anche supporre quella espressione più su citata ambigualmente dubbiosa di Quétif «an

⁶⁹ G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, Genova, Tipografia del R. Istituto de' sordo-muti, 1878, t. III, p. 367.

aliqua ediderit mihi incompertum», salvo poi a dare per certo che «conciones eius exscriptas tota Italia volitasse». Vero è che della sua attività di letterato e poeta nulla è presente nell'Archivio diocesano di Saluzzo, con implicita impressione che dopo l'assunzione alla cattedra episcopale una sorta di censura fosse gravata sulla sua attività letteraria, soprattutto quella profana come *Il finto moro*, dal momento che, a differenza de *L'Ildegarda*, e malgrado fosse dalle fonti ritenuto più celebre, non è presente in edizione a stampa, ma in due soli manoscritti.

Non altro dunque sulla sua vicenda biografica, almeno per ora. Ma la notizia della data e soprattutto del luogo della sua morte, avvenuta in Roma, nel 1686 nella Chiesa della Minerva, lascia intendere che col gran mondo della capitale della cristianità e col cuore in una influentissima casa generalizia come quella dei Domenicani alla Minerva, il presule dalla remota Diocesi alpina non aveva mai rinunciato a coltivare le sue relazioni, come suggerisce il sonetto scritto «la medesima sera» della sua morte da P. M. Tommaso Luigi Francavilla, con dedica «Alla Fenice de Pergami, detto l'Inimitabile»:

Morì Lepori nò, morì il Lepore
Del Nestore d'Italia, anzi l'Homero,
Il Tullio del Vangel, e à dir più vero;
Della sacra eloquenza è morto il fiore.
Cigno Domenican, lo trasse Amore,
Ivi a morir, ond'egli escì primiero,
Di prelato, sdegnando il fasto altero,
Tornò, rapì alla Minerva il core.
Pergami vedovati, hor suspendete
Luttuose le cetre; Apollo è morto;
Stillate in pianto il suon; è morto Hermete.
Non fia, che 'l nome suo mai resti assorto;
S'à i lumi del ben dir, pose le mete;
Che, quando more il Sol, passa nell'Orto⁷⁰.

Senza dubbio, il ruolo che egli ebbe all'interno del regno sabauda, unitamente alle sue doti oratorie, lo pose al centro del mondo politico del proprio tempo, ma è *Il finto moro*, quella “celebre” fra le sue commedie, che lo rende autore significativo di un secolo i cui eccessi e le cui opposizioni sembrano rintracciare una composizione solo nell'affermazione della complessità, della mutevolezza e della proble-

⁷⁰ T. L. FRANCAVILLA, *Varii saggi del Francavilla*, Venezia, per Andrea Poletti, 1690, p. 175.

maticità del vivere, valori rispetto ai quali il richiamo all'ordine e al rigore appare ancor più confermarne l'inevitabile realtà.

III. *Il finto moro*

III. 1. Storia di un amore nato dal sogno

La storia de *Il finto moro* si sviluppa in tre atti, rispettivamente di diciannove, diciotto e quattordici scene, preceduti da un *Prologo*, tutti in versi tenuti insieme da una accentuata polimetria. All'*Argomento del drama*, in prosa, posto in apertura dell'opera è affidato il compito di spiegare l'antecedente dello svolgimento drammatico ed anche la stessa storia. L'*Argomento* narra del conflitto, in un'epoca imprecisata, tra due sovrani di due regioni dell'area mediterranea: Tigrane, re d'Epiro, e Deifebo, re d'Egitto. Viene riferito che in una giostra svoltasi per festeggiare le seconde nozze di Tigrane con Celinda Deifebo uccide Osmida, il primo dei figli di Tigrane, dal cui precedente matrimonio erano nati anche Alciamante e Clotidea. L'animo del sovrano si infiamma del desiderio di vendetta mentre il presunto assassino Deifebo – innamoratosi nel frattempo di Clotidea – è costretto a fuggire in Egitto con l'aiuto di Alciamante, divenuto suo amico perché non lo ritiene responsabile consapevole della morte di Osmida. In Egitto Deifebo reca con sé un ritratto di Alciamante e di esso la sorella Rodope si innamora. La lontananza di Clotidea non è però tollerata dal giovane sovrano egiziano il quale, lasciata la guida del regno alla sorella Rodope, rientra in Epiro di nascosto e col volto mascherato da nera tintura si aggira sotto il nome di Solimauro per la sala della reggia, sottraendosi così alla vendetta di Tigrane ma non all'amicizia di Alciamante. Lo spettacolo comincia appunto con questa immagine. La scena prima dell'atto primo ha come rubrica appunto «Solimauro solo nel cortile reale», mentre va recitando versi che indicano la rappresentazione dolorosa della sua condizione: «Chi mira il mio volto/ un moro mi crede», in un breve soliloquio di quattro sestine ciascuna chiusa con un settenario più endecasillabo: «Ardo, taccio, et adoro/ ma parla il volto ov'ho dipinto un Moro».

È evidente che senza l'esposizione dell'antefatto questo avvio sarebbe incomprensibile e l'*Argomento* iniziale in prosa trova una sua precisa giustificazione. Tuttavia non si chiude con l'antefatto, ma continua per informarci che anche Rodope abbandona l'Egitto per

raggiungere la terra del principe Alcidamante del quale si è innamorata in ritratto e, naufraga, finisce sulle coste dell'Epiro, nei pressi del palazzo reale ospitata da un pastore generoso. Il capitolo in prosa continua dunque con una vera e propria esposizione-riassunto, anticipazione dello sviluppo dell'azione scenica, assumendo solo in parte la funzione del prologo classico⁷¹. Piuttosto l'impressione è che esso serva ad indicare e a richiamare l'attenzione di chi legge su quelle che l'autore considera le tematiche emergenti nella impostazione e nello sviluppo del dramma. Non a caso Deifebo, il finto moro che dà il titolo al dramma, si sottolinea che è «ligato [...] da doppia catena e d'amore verso Clotidea e d'amicizia verso Alcidamante»⁷², superando il paradosso che si tratta del fratello e della sorella dell'uomo che ha ucciso per errore e dal cui genitore è mortalmente odiato.

L'*Argomento* continua dunque riferendo che, mentre nei boschi circostanti la reggia si svolge una battuta di caccia, il vecchio Tigrane e il giovane Alcidamante incontrano Rodope, che sanno essere soltanto una pastorella, innamorandosene entrambi. Il caso vuole che Alcidamante incorra in un grave pericolo dal quale lo salva proprio la pastorella, benché ferita. È così che ella finisce alla reggia. Qui Solimauro non riesce a conquistare il cuore di Clotidea, perché ella è follemente innamorata nientemeno che di un volto sognato, che non è affatto il volto di un moro.

Ma un dragone devasta il Regno e Tigrane promette Clotidea in sposa a chi l'avesse ucciso. Solimauro si cimenta e vince il drago ma, caduto tramortito ai piedi di Tigrane e spruzzato d'acqua sul volto dal quale il nero va via, viene riconosciuto per Deifebo riaccendendo il desiderio di vendetta in Tigrane. Nemmeno Alcidamante, innamorato di Rodope, può portare aiuto al proprio amico. Egli, a sua volta, è oggetto di desiderio da parte della matrigna che, respinta, lo accusa di tentata seduzione per cui è anche lui condannato da Tigrane a morire. Nella situazione divenuta sempre più intricata scoppia a questo punto il dato positivo e cioè il rinsavimento di Clotidea che nel viso non più tinto di nero di Deifebo riconosce il volto sognato del quale si era innamorata. Spinta dai suoi nuovi sentimenti ella riesce a mettere in discussione la duplice condanna comminata dal padre:

⁷¹ Cfr. M. DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci, 2000, pp. 195-205.

⁷² I riferimenti a *Il finto moro* rimandano al testo edito nel seguito del presente volume. *Il finto moro*, p. 79, rr. 5-6.

fingendosi carnefice salva Deifebo, mentre questi con lo stesso inganno mette in salvo Alcidamante. A rinsavire dalle sue false accuse è anche Celinda, sicché il padre recupera il figlio accompagnato da un ignoto cavaliere, che altri non è se non Deifebo liberato da prigionie. Lacrime e implorazioni di Clotidea mettono in discussione i sentimenti di odio e vendetta di Tigrane: alla rabbia subentra la generosità e Tigrane finisce per riscoprire la clemenza di un grande sovrano, finendo per concedere «a Deifebo Clotidea, ad Alcidamante Rodope, a Celinda il perdono, lasciando così Solimauro un vero esempio d'amicizia, e d'amore»⁷³. La conclusione, quasi chiosa didascalica alla storia narrata nell'*Argomento*, conferma e stigmatizza che amicizia e amore costituiscono la tematica di fondo di questo dramma.

Certo è che l'amore, in tutte le sue declinazioni, la fa da padrone: da quello, per così dire, degenerato e fedifrago del vecchio Tigrane per la giovane Rodope, a quello dissoluto ai limiti dell'incesto di Celinda per il giovane figliastro Alcidamante, agli amori, invece, puri e nati dall'emozione di un'immagine, ritratto o sogno che sia, recante con sé l'attesa trepida di una gioia futura.

Naturalmente quanto vi è di esteticamente valido nel dramma non è tanto l'azione esterna con l'esposizione dei fatti riassunti in questo *Argomento* preliminare ma piuttosto il loro intreccio nei tre atti preceduti da un prologo nel quale dominano Venere e Cupido sopra un carro tirato da cigni. Intorno ad essi un coro di sogni chiede di volare lontano per consentire al *Re Sonno* di svolgere la funzione di produrre il sogno del quale deve innamorarsi Clotidea. E che sia il sogno la vera realtà, quella che troverà effettiva realizzazione, è dichiarato proprio dal *Re Sonno* nel *Prologo*. A Cupido che ammette la propria falsità («Io son falso», v. 74) egli risponde: «Et io son vero» (v. 74), quasi ribaltamento di una realtà che nel sogno prima che nella vita si inverte. E con quest'amore sognato dovrà fare i conti il cuore duro di Clotidea che, incapace di nutrire amore, si scioglierà poi in un mare di lacrime per un amore nato nel e dal sogno. In effetti il *Prologo* costituisce una sorta di scenografia onnicomprensiva – come sembra alludere in apertura l'endecasillabo «su 'l teatro del ciel danzan le stelle» (v. 3) – necessaria a suscitare l'atmosfera un po' da fascino e un po' da mistero, utile a trasferire le vicende reali in una storia di affetti e sentimenti i quali diventano i protagonisti veri dello spettacolo e

⁷³ *Il finto moro*, p. 81, rr. 3-5.

costituiscono la storia interna di questo dramma. Il parlato rinvia sempre al non detto, ed è per questo che acquistano un particolare rilievo psicologico ed estetico gli episodi solistici, nei quali i personaggi parlano con se stessi dei propri sentimenti, come nel caso di Solimau-ro, disperato perché Clotidea lo sfugge⁷⁴. Disperatamente innamorato egli si è sì tinto il volto per non farsi riconoscere dal padre dell'amata che lo vuole morto, ma, in effetti, appare consapevole che il nero che gli tinge il volto è solo prodotto del fuoco d'amore che gli arde nel petto, un fuoco che causa il fumo che colora il viso di nero: «Chi ha foco nel petto/ ha fumo nel viso» (vv. 139-140): la "maschera" diventa effetto plastico e immediato del sentimento, essa non è più strumento di inganno, ma esplicitazione di una verità che non si può esprimere altrimenti. Nell'azione interna, dunque, si svela il carattere di ciascun personaggio, sotto il profilo della verosimiglianza, della seriosità, della passionalità. C'è un sottile divertimento dell'autore, sottolineato anche da qualche battuta ironica o addirittura salace messa in bocca a personaggi minori, come nell'ultima scena le parole pronunciate dall'eunuco Burleo «La donna è un bel humore/ e sempre fu così:/ con la lingua dice no/ con la man dice di sì» (vv. 2582-2585) o dallo stesso Burleo, nel momento in cui tutti i problemi si vanno risolvendo, commentando in un sorriso una dichiarazione di Clotidea «Ma come parla terso!/
Si vede che l'imparò a memoria» (vv. 2644-2645) e con termini ancora più spinti «Io son san, egli è vero/ ma più sano sarei, s'io fussi intiero» (vv. 381-382). Un divertimento che consiste nel creare una serie complicata di circostanze nelle quali i personaggi si muovono fra il timore del peggio e la speranza che la conclusione degli eventi volga nella direzione desiderata. Sono appunto il timore e la speranza, più che parole tematiche, la condizione di spirito che attraversa il complesso degli eventi, in una sorta di costante esitazione, originata dalla coscienza di instabilità delle cose umane, la quale interseca le piccole storie dei singoli individui con la storia generale dell'umanità.

Il già citato endecasillabo «su 'l teatro del ciel danzan le stelle» non è l'unica immagine destinata a creare stupendi effetti di luce e di moto e generare il sentimento del tempo segnato dall'alternanza del giorno alla notte simbolo della mutevolezza del reale. Frequenti sono i monologhi necessari a realizzare gli spazi interiori, dove l'oscurità vibra

⁷⁴ Cfr. *Il finto moro*, Atto primo, I.

di propria vita intervallandosi con riflessi di luce, segnacolo di gioia e dolore, spesso conviventi nel chiaroscuro dell'anima, come testimoniano in maniera luminosa i testi dei maggiori penitenzieri dell'epoca⁷⁵.

Tra i personaggi del dramma quello che appare strutturalmente e poeticamente di maggior rilievo è Deifebo, perché in lui questo perpetuo mutare trova una sua integrale espressione. Solo di fronte alla fede egli non muta, per tutto il resto egli è un tipico eroe del mondo barocco. La teoria della dissimulazione onesta e la legittimità di usare l'inganno e la maschera (il volto tinto) per fini utilitaristici si realizzano nel travestimento che dà vita ad un personaggio inesistente come il Moro, cioè Solimauro, cioè Deifebo. Potrebbe essere considerato, con ampia interpretazione, la trasposizione in chiave moderna della antica commedia di agnizione, l'espedito classico del teatro antico e in genere di un testo avventuroso, grazie al quale un personaggio viene pubblicamente riconosciuto e recupera coscienza della propria identità, cioè l'espedito attraverso il quale si risolvono i nodi di trame complicate avviando le vicende più drammatiche a lieto fine. Solo che qui non è tanto il corso cieco o fatale degli eventi a determinare la felice situazione finale; vi giocano da protagonisti – proprio come fossero personaggi – i sentimenti dei singoli e il loro reciproco contrastarsi ed evolversi: odio in amore, ostilità in amicizia, giustizia in clemenza.

All'interno di questa linea di lettura suscita vivo interesse la personalità di Tigrane.

Come per Deifebo, inutile tentarne la identificazione sul terreno storico. Senza dubbio è Tigrane il Grande (95-54 a.C.), re d'Armenia, al quale si attribuisce la fondazione di Tigranocerta, il personaggio di maggior rilievo del quale si hanno dati storicamente certi. È lui che, nel corso del II secolo, dopo aver portato l'Armenia al massimo splendore anche grazie al legame familiare stretto con Mitridate Eupatore re del Ponto del quale sposa la figlia Cleopatra, viene in contrasto con Roma entrando nella sua orbita⁷⁶. Nel dramma egli è re dell'Epiro, territorio che appare in relazione con il regno d'Egitto: una rappresentazione suggestionata probabilmente dalla politica ef-

⁷⁵ Cfr. G. ROMEO, *Ricerche su confessione dei peccati e Inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, Napoli, La Città del Sole, 1997; ID., *Confessione dei peccati e confessori nell'Italia della Controriforma: cosa dire del Seicento?*, «Studi storici», LI, 2010, 4, pp. 967-1002; M. MANCINO, *Licentia confitendi. Selezione e controllo dei confessori a Napoli in età moderna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

⁷⁶ Cfr. A. ZANOLLI, *Tigrane*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1950, vol. XXXIII, p. 839.

fettiva del più noto re d'Epiro, Pirro, i cui disegni avevano sottratto l'Epiro dall'orbita macedone, consentendo a lui di diventarne re nel 297 a. C. proprio con l'aiuto di Tolomeo I re d'Egitto, della cui moglie, Berenice, sposò la figlia Antigone⁷⁷. Alla stirpe dei Tolomei, d'altronde, si riferisce in modo esplicito Tigrane quando pretende che la figlia Clotide giuri di esserle sempre nemica: «[...] Hor giura/ d'essere sempre nemica/ alla stirpe real de'Tolomei» (vv.1743-1745). La stessa Clotide, in risposta al desiderio di vendetta del padre che la promette in sposa a chi ucciderà il Re d'Egitto, griderà: «Su struggi il sangue nostro, alza trofei/ su l'eccelse ruine/ della stirpe real de'Tolomei.» (vv. 2471-2473). Sono questi lacerti di storia vera, fantasticamente elaborati, l'ascendenza della finzione artistica di Tigrane, la cui validità conta anche per l'allusivo riferimento genetico al clima di relazioni fra regioni e popoli dell'area mediterranea, crogiuolo di una civiltà con alcuni elementi di fondo tendenzialmente unitari. Nel dramma Tigrane è personaggio pure lui non statico. Da principio egli si sente vittima della malvagità altrui e ritiene legittimo ripagare chi lo ha dolorosamente offeso con la stessa moneta. Perciò spinto dall'esasperazione medita vendetta crudele: uccidere Deifebo che ritiene gli abbia ucciso il figlio Osmida e mandare addirittura a morte l'altro figlio Alcidamante, che gli è stato fatto credere abbia insidiato la moglie Celinda. Il personaggio rivela la caparbità di chi possiede l'arzilla energia di uno che vuole essere considerato ancora in giovanile baldanza nonostante l'età avanzata. È questa condizione temperamentale che lo porta a innamorarsi di una pastorella, Silveria, la quale altri non è che Rodope, a sua volta innamorata del figlio Alcidamante e lui, Tigrane, ignaro della complicazione nella complicazione commenta sornione «Non sai, ch'Amor, ch'ha l'ali,/ può render anco i vecchi agili e lievi?» (vv. 840-841) in una scena, la sedicesima dell'atto primo, che è un elegante gustoso duetto tra il re d'Epiro e la pastorella Silveria ricco di salaci, realistiche battute. L'anziano sovrano, pur riconoscendo che «Il tempo fugge,/ l'età si strugge,/ le ruine io sol conservo» (vv. 816-818), tenta tuttavia l'assalto con espressioni di ricercata galanteria «Pastorella che sì bella/ sotto l'ombra canti e fili,/ Parca sei che i dì miei/ ritornar fai giovanili» (vv. 828-831), alle quali Silveria ribatte in termini che miscelano apparenti sentimenti con

⁷⁷ Cfr. G. DE SANCTIS, *Pirro*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1949, vol. XXVII, pp. 385-388.

un fermo richiamo all'età non più giovane, con un divertente, ma non irridente sorriso «Cacciatore, amatore/ che due volte sei bambino/ [...] Se ti treman le ginocchia/ ti darò la mia conocchia/[...] È già bianca la tua chioma./ [...] Già degli anni la gran soma/ t'ha rivolto il capo al seno/ [...] Il tuo legno già seccò» (vv. 834-852), per chiudere di fronte alla replica del vecchio «Secco son, presto m'info-co» (v. 853) con una battuta un po' sfacciatamente allusiva nella prima parte e giustificativa della sua ritrosia nella seconda, che fulmina ogni pretesa erotica dell'anziano sovrano: «Presto sì, ma dura poco» (v. 854). Insomma una scena costruita tutta per metafore nelle quali è riflesso un sentimento perplesso della vita, del tempo, della bellezza, del piacere ansiosamente ricercati. E quando alla fine le vicende intricate del dramma volgeranno al loro scioglimento un altro coefficiente della sensibilità di Tigrane si rivela in tutta la sua evidenza: la sensibile coscienza del suo ruolo e una vigilanza etica che lascia affiorare le sue qualità più profonde. È allora che egli rivela una capacità di dare e ricevere affetto, è nella tenerezza del suo essere padre che egli realizza il suo dovere sovrano di praticare la giustizia amministrandola con clemenza. L'indole dura e autoritaria, dopo aver attraversato le complicate esperienze della vita reale che il dramma ha rappresentato, si attenua in una qual certa austerità del ruolo, che lo induce – da principe saggio e padre generoso – a riconoscere la lealtà del figlio Alcidamante, consentendogli di sposare Rodope, l'innocenza di Deifebo, accogliendolo come marito della figlia Clotidea e perfino esercitando clemenza nei confronti della moglie Celinda. Quest'ultima, personaggio di estrema immaturità e insicurezza di carattere, subordina ogni sua decisione alla volontà di rimuovere un ostacolo, ed ogni volta ha bisogno di un aiuto, incapace di prendere iniziative e assumersi responsabilità, vittima di un amore nefando per il figliastro, perché in lui vaneggia la giovinezza di Tigrane, ormai in età avanzata. Ella è radicata nella fisicità di istinti e passioni che urgono dal profondo e non sono dominati dai principi della ragione e della civiltà. Conoscendo la formazione di fondo dell'autore, costruita su una disciplina teologica che aveva sperimentato il rigorismo intellettualistico dei canoni tridentini, ma respirava anche la religiosità raffinata dello spiritualismo pascaliano⁷⁸, i cui testi già circolavano

⁷⁸ Sulla tematica pascaliana cfr. uno dei più recenti contributi: B. NACCI, *La quarta vigilia. Gli ultimi anni di Blaise Pascal*, Napoli, La scuola di Pitagora ed., 2014.

in Italia proprio negli anni a lui contemporanei, è facile ritenere che l'interesse di Lepori è rivolto alla natura umana indagata e colta nella molteplicità delle passioni e delle emozioni che ne rivelano l'essenziale bisogno di felicità. Attraverso Celinda, e altri personaggi, l'eros è rappresentato come magma incandescente di impulsi e sentimenti non sempre facilmente controllabili dalla ragione. E Celinda è ben consapevole che il suo è un amore innaturale, che è meglio tacerlo: «Ma io morirò tacendo» (v. 338), piuttosto che venire meno al patto di fedeltà coniugale, all'onestà: «Pria che la fè, che l'honestà s'offenda/ smorzin fiamme del Ciel fuoco d'Abisso» (vv. 340-341), eppure è sempre in bilico tra gli opposti proponimenti: «Parlo o taccio? Ahi mi struggo» (v. 534), per poi rompere gli indugi, perché «Chi non osa, non brama,/ e chi non teme, non ama» (vv. 545-546). L'amore, insomma, senza essere follia è una forza irrazionale. Nel penultimo verso della scena IV atto primo Solimauro e Clotidea si chiedono «Ma qual mostro d'amor peggior mai fu?». Esso può condurre alla pazzia, alla gelosia, alla trasgressione e alla dimenticanza dell'onore e del dovere. Il ricordo dell'Orlando ariostesco, anche lui vittima illustre della natura ambigua e ingovernabile delle passioni, sembra voler apporre un timbro di identità morale al testo, quasi a voler dire agli spettatori non incolti, appartenenti ai ceti dirigenti del suo tempo: «Se da questo spettacolo volete ricavare un insegnamento, andatevelo a cercare – allusivamente o allegoricamente – nel viaggio di Astolfo sulla luna»: la grande valle delle cose perdute riconferma ironicamente che l'unica saggezza dell'uomo è sapere di essere pazzo, disponibile all'irrazionalità e psicologicamente fragile, come – qualche secolo dopo – l'esplosione degli studi sperimentali sul funzionamento della psiche avrebbe scientificamente dimostrato. Ed è proprio all'ariostesco vallone delle cose perdute che somiglia la vivace rappresentazione della scena XII atto primo, nella quale i tre cori, di mercanti, di bianchi e di ciurmadori “gridano” nella piazza del tempio le proprie mercanzie. Il riferimento all'Ariosto è esplicito dal momento che la mercanzia di uno dei ciurmadori consiste in vasi contenenti “cervelli”, cioè senno, forse anche quello dello stesso mercante, dal momento che egli confessa: «Io fui pazzo più ch'Orlando,/ il mio senno sen volò,/ poi che il Ciel andò girando,/ nella Luna si fermò» (vv. 581-584). Ma anche sulla Luna – come dichiara – non c'è più spazio per il senno, segno che sulla Terra esso è scomparso del tutto, e solo la

folia conduce le azioni umane. E quasi a rendere realisticamente plausibile il dato fantastico l'introduzione di un elemento storico: il riferimento al cervello di Oliver Cromwell, la cui azione diplomatica, a seguito della lotta tra la casa Sabauda e i valdesi delle valli piemontesi del 1655, fu particolarmente energica ed efficiente in favore ovviamente della causa protestante. Un pazzo davvero dovette apparire Cromwell a chi, come il Lepori, era convintamente schierato dalla parte sabauda⁷⁹: non a caso, dunque, il suo cervello è esposto in vendita in un vasetto tra le altre mercanzie (vv. 619-626). Insomma, riaffiora qua e là non solo l'appartenenza del Nostro ad una fede e ad un clero che certamente mal sopportava, ed anzi combatteva, l'eresia protestante, ma anche la propensione ad essere di monito con finalità chiaramente didascaliche. In quest'ottica assume un rilievo particolarissimo, fino a caratterizzare nella direzione di uno specifico genere letterario, quello gnomico (d'altronde non era Lepori un pastore d'anime?), un cospicuo numero di endecasillabi che talora aprono, talora chiudono ampie strofe di dialogo o di monologo per lo più di settenari e quinari (ma la metrica qui è ricca per il possibile adeguamento alla musica). Si tratta di versi lunghi nei quali si estrapola un significato generale, d'indirizzo morale valido per tutti gli uomini, alle vicende e al fatto che il dialogo racconta. È Tigrane, ad esempio, che, all'inizio della scena III atto primo, esclama «Cinto è di perle un Re, ma non di gioie», quasi ad ammonire che non basta la ricchezza a render felici e sull'ammonimento, per sottolineare l'intenzionale rilievo che si intende dare a questi versi, si ritorna con le stesse parole. O ancora la battuta di Solimauro alla scena XVIII dello stesso atto «ma chi alma non ha morir non può» (v. 914): una sorta di anticipazione e parafrasi del manzoniano «Il coraggio chi non ce l'ha non se lo può dare». E poi «Chi porta il sen trafitto/ da maggior piaga, la minor non sente» (vv. 1581-1582), battuta con la quale, in forma gnomica, Silveria esprime la sua condizione di donna innamorata e non ancora corrisposta, o alla scena XV del secondo atto la sentenza di Tigrane in tono di autocommiserazione trasferita sul piano generale «Vecchio che si congiunge/ a giovinetta sposa/ alla vecchiaia un peggior mor-

⁷⁹ D'altra parte stessa opinione negativa si può leggere in un altro convinto sostenitore di casa Savoia: G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, cit., scrive: «Ed è bello lo scorgere quel Cromwell, che in casa sua aveva mano messo i più sacri principi del diritto e della giustizia e della coscienza farla da teologo, ed invocare la carità evangelica a favore di quei poveri suoi confratelli», t. I, p. 126.

bo aggiunge» (vv. 1692-1694), che non ha ovviamente bisogno di commento, o il suggestivo «le pietre anch'elle san parlar con l'eco» (v. 1715), in bocca a Clotidea, che fedele ad oltranza addirittura ad un sogno («Chi più fedel di me,/ s'a un sogno io serbo fê?», vv. 1167-1168) non riesce a dargli concreta umanità, con valenza universale che nel fondo di ogni animo umano – benché duro e crudele – si nasconde un possibile germe di bontà e generosità. È questo germe di pietà che la giovane Clotidea tenta di rintracciare, e sollecitare, nell'animo del padre, nella consapevole certezza che «Dove pietà non è, scettro non dura» (v. 1837), quasi monito rivolto ai posteri che sottende la lezione faticosamente elaborata dalla cultura giuridica occidentale della necessaria temperanza tra giustizia ed equità, tra diritto che pratica la ragione e clemenza e perdono che applicano le voci del cuore. Molti sono i luoghi di questo dramma nei quali il sentenziare gnomico conferisce valore e significato universale all'agire dei singoli, basti ricordare il doppio settenario «So ch'in Corte si dice,/ a Re lice se piace» (vv. 361-362) carico di pessimismo realistico e quasi di fatalistica accettazione del criterio per il quale le leggi sono figlie della forza e perciò prodotto del potere dominante, non sempre in attuazione di principi rivolti al bene generale. Messa in bocca a Burleo, il servo eunuco che vive la sua condizione quasi come accettazione così gioconda e sorridente da essere il personaggio insieme più divertente e simpatico del dramma, sembra quasi una ovvietà, ma è anche la sottolineatura della condizione di tutti quelli che non hanno voce nella loro comunità, che – detto banalmente – non contano ancora nella civilissima e colta Europa mediterranea, dall'Egitto alla Grecia, e hanno dinanzi a sé, quando Burleo parlava, secoli di cammino alla scoperta di un destino di uguaglianza. È singolare che la sottolineatura venga dalla penna di un teologo controriformista toccato dalle influenze della cultura barocca, e che egli lo faccia senza alcuna ridondanza retorica, predicatoria e populistica. Straordinario, in tal senso, è anche il perfetto esito sul piano artistico di un personaggio quale Burleo, personaggio dal nome “parlante”, senza dubbio non in linea con il temperamento del rigoroso vescovo controriformista. Proprio i personaggi cosiddetti secondari, d'altra parte, quelli ignorati nel racconto esposto nell'*Argomento*, in particolare Burleo il servo, Carmenta la nutrice di Clotidea, pur non avendo una funzione narrativa determinante per lo svolgimento della storia, con i loro discor-

si, 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, svolgendo una funzione narrativa affatto complementare rispetto ai protagonisti della vicenda. Ad ogni loro azione spesso fanno da contrappunto le parole dei personaggi minori, inducendo il lettore, o lo spettatore, a riflettere sul mondo, sugli uomini e sui loro comportamenti. 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 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 Alcidamante e la seconda ha riconosciuto Deifebo sotto le mentite spoglie del moro Solimauro, che le ha chiesto notizie dell'amata Clotidea. È 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. Sono, d'altra parte, Burleo e Carmenta – quasi a stigmatizzare il recupero in dignità narrativa, e umana, del proprio ruolo di personaggi per nulla complementari, o secondari – a chiudere il dramma, in un crescendo

di battute che, nella stringatezza versificatoria, chiosano una visione e una percezione della vecchiaia crudamente realistica, soprattutto se riferita, come in questo caso, ad una donna vecchia, respinta anche dalla morte: «[...] le vecchie rifiuta anco la forza» (v. 2742). amara e non generosa riflessione sulla labilità e fuggevolezza della giovinezza e della bellezza celebrate soprattutto nei personaggi di Clotidea e Rodope.

Insomma tutto è l'opposto di ciò che *pare*. Il moro guerriero Solimauro è in effetti il bianco sovrano Deifebo; la pastorella Silveria è, invece, la principessa Rodope; Alcidamante 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 suggera 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 Alcidamante; 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.

Anche i cori riflettono su una realtà che solo nella speranza della realizzazione dei desideri e dei sogni sembra assumere una sua consistente certezza. Presenti nello svolgimento del dramma in quattro occasioni, essi appaiono in scena diversamente costituiti: una prima volta in «Coro di sogni» nel *Prologo*, una seconda volta alle scene XII e XIII dell'atto primo «Coro di Mercanti, di Ciurmatori, di Bianti nella piazza del tempio», una terza volta alla scena XIX dell'atto primo «Coro di Zingarelle partorite dal tronco fiorito», e una quarta volta «Coro di Cacciatori» alla scena ultima dell'atto secondo. E se i cori delle scene XII e XIII dell'atto primo e quello della scena ultima dell'atto secondo cantano la follia, che diviene addirittura un ballo: «Hor questo ballo fia/ di genio a' riguardanti./ Come, come si

chiama? La follia» (vv. 1924-1926) e il coro del *Prologo* introduce lo spettatore nel mondo dei sogni dove il reale sembra acquistare una sua sostanza, è quello delle zingarelle che apre alla speranza di realizzazione dei sogni e dei desideri nell'augurio che la "notte nera" nella quale sogno e timore sono presenti «d'un bel giorno sia foriera» (v. 954), conforto al sentimento di paura sul quale si era chiuso il coro del *Prologo*, nel sospetto che Sonno e Cupido, "ciechi e pazzi dei", sarebbero stati fatali alla storia, o alle storie, d'amore di questo dramma, che nel finale ribalta l'apertura nefasta del suo inizio.

A questo gioco di contrasti contribuisce anche l'utilizzo, o il riutilizzo, del mito⁸⁰, che diventa strumento per meglio conoscere e comprendere le vicende interne del dramma. Anzi talvolta esso è davvero un modo per «controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia»⁸¹ che è la realtà. Ma la ripresa e la contestualizzazione del mito è anche il modo in cui la coscienza individuale, e collettiva, incrocia il corso della storia. Gli esempi di due protagonisti del dramma, Tigrane e Celinda, dimostrano in modo evidente la manipolazione del mito operata dal Lepori. La circostanza che Tigrane, accorgendosi della presenza del figlio Alcidas, lo definisca uno dei Dioscuri, «Ecco il Gemini in terra» (v. 179) esprime il desiderio da parte del sovrano che il figlio sopravvissuto si comporti da novello Polluce, vendicando la morte del fratello e onorando l'indissolubilità del legame familiare. E tuttavia la risposta di Alcidas: «E nel Gemini appunto hor giunge il Sole» (v. 180) non sembra cogliere nel segno, restando ambigualmente in bilico tra l'analogia con la storia mitica e l'allusione alla stagione primaverile nella quale, "appunto", il Sole entra nella costellazione dei Gemelli⁸². La certezza del ruolo e della funzione di Alcidas espressa dal sovrano (condensabile in quell'"Ecco") sarà tuttavia smentita dalla storia che riserverà al figlio sopravvissuto ben altra funzione

⁸⁰ D'altronde, il mito davvero «vive di vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture», C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e dell'altro*, in Id., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 273. Il saggio è interessante per lo studio dell'influenza del mito sulla letteratura moderna e contemporanea.

⁸¹ T. S. ELIOT, *Ulysses, ordine e mito*, in Id., *Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 1992, p. 646.

⁸² Il mito dei Dioscuri, diffusosi con qualche variante, ebbe grande diffusione anche in Egitto, dove era stato introdotto dai Greci, come attestano documenti del I e II secolo d. C., cfr. W. FR. VON BISSING, *Il culto dei Dioscuri in Egitto*, «Aegyptus», a. 1953, vol., 33, n. 2, pp. 347-357 e A. FERRARI, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Ferrara, UTET, 2002, s. v.

e ben altro ruolo e lo stesso sovrano da re vendicatore si trasformerà in pietoso e grato al punto da concedere in sposa all'uccisore del figlio la figlia Clotidea. La manipolazione del mito è manifesta anche nell'appellativo dato a Celinda: vero «diadema d'una Fedra» (v. 1038). È Alcidamante ad apostrofarla, inorridito dalla dichiarazione del suo amore, sgomento di fronte al probabile destino che lo attende. Ben conosce la fine del povero Ippolito, anche lui figlio di primo letto, di Teseo, marito di Fedra che, non potendo ottenere l'amore del giovane, lo accusò d'averla sedotta, provocando l'ira del marito che invocò Nettuno di punirlo con la morte, come effettivamente accade. Non reggendo poi al rimorso Fedra, dopo aver confessato il suo inganno a Teseo, si diede a sua volta la morte. Benché prospettata attraverso il ricorso al mito, non simile sorte subirà Alcidamante, che, sia pure *in extremis*, si salverà dall'ira paterna, mentre la Celinda-Fedra otterrà non solo la vita, ma anche il perdono del proprio sposo. È tuttavia il mito di Narciso⁸³, con tutta la sua carica simbolica, ad assurgere non solo a elemento identificativo del mondo qui rappresentato, ma anche a criterio interpretativo dello stesso dramma. Ad invocarlo è addirittura una dea, Venere che, lamentando il disprezzo con il quale è trattata insieme al figlio Cupido nel Regno d'Epiro, grida la venuta di un Narciso che, non ricambiando l'amore suscitato dalla sua bellezza, faccia piangere amare lacrime a chi se ne innamora: «A vaneggiar su i fiumi/ vo' che torni un Narciso/ e chi spreggia ogni viso/ per ombra che sognò strugge i suoi lumi» (vv. 49-52). La maledizione di Venere colpirà Clotidea che si innamorerà di un sembiante sognato, ma posta com'è nel *Prologo*, cioè in apertura del dramma, con evidenza annuncia che la realtà, quella vera da realizzarsi, è paradossalmente quella sognata, perché nel sogno, come nello specchio d'acqua nel quale è riflessa l'immagine di Narciso, si attua il processo di autocoscienza di un amore che si compirà per Clotidea con il riconoscimento, quasi epifanico, del volto corporeo, ma questa volta reale, del falso moro. Anche in questo caso il mito gioca una duplice funzione, l'appellarsi alla sua riconosciuta e riconoscibile universalità, archetipo junghianamente inteso⁸⁴, costituisce il tentativo di fissare ruoli, funzioni e

⁸³ Per il mito di Narciso e le sue interpretazioni cfr. M. BETTINI - E. PELLIZER, *Il mito di Narciso: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003; G. SASSANELLI, *La psicoanalisi e i suoi miti: Edipo, Narciso, Telemaco, Fedra*, Roma, Borla, 1997.

⁸⁴ Cfr., per tutti, N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.

regole, che la realtà, la storia dei protagonisti della vicenda narrata, costantemente ribalta e confonde. Eppure è proprio in questo ribaltamento che si scopre una *humanitas*, forse meno regale, ma certamente più attenta ai valori della pietà, dell'amicizia e dell'amore: il sogno non aveva ingannato. Esso è diventato realtà.

III. 2. Una probabile datazione

Nessuna notizia sulla data nella quale fu composto o rappresentato *Il finto moro* fornisce il paratesto di entrambi i manoscritti che contengono l'opera. Né alcuna informazione risulta dalle fonti storiche e archivistiche compulsate e peraltro alcune anche precedentemente citate. Sta di fatto che il carattere talora ai limiti della licenziosità di questo dramma per musica, ben lontano dalla "cristiana tragedia" de *L'Ildegarde*⁸⁵, produsse probabilmente un atteggiamento censorio nei confronti de *Il finto moro*, soprattutto nel momento in cui Lepori assunse l'incarico di vescovo di Saluzzo, con il compito di applicare con metodo rigorosissimo i principi della Controriforma. Questo potrebbe spiegare la scarsità di notizie su data, luogo e occasione di rappresentazione di questo dramma.

Si procederà, dunque, in via ipotetica per stabilire almeno l'arco temporale entro il quale *Il finto moro* fu scritto, partendo dall'unica notizia fornitaci dal frontespizio sia di ms. XIII E 65 – conservato nella Biblioteca nazionale di Napoli – sia di ms. F11 – conservato nella Biblioteca arcivescovile "De Leo" di Brindisi –, da alcuni elementi desumibili dal contenuto dell'opera e da alcune circostanze storiche alle quali la vicenda narrata in questo dramma sembra rimandare.

In entrambi i manoscritti al titolo del dramma segue il nome dell'autore e la segnalazione che «fu doppio vescovo di Saluzzo» (ms. XIII E 65), «indi vescovo di Saluzzo nel Piemonte» (ms. F11). Malgrado la diversità degli avverbi, è evidente che l'indicazione è quella di collocare *Il finto moro* in un periodo precedente alla nomina di Lepori a vescovo di Saluzzo, che avvenne il 9 aprile 1668. Il dramma, dunque, sarebbe stato scritto prima del 1668.

Altro elemento, questa volta interno all'opera, è la citazione di Oliver Cromwell (1599-1658), con chiaro riferimento al suo attivismo diplomatico a favore della causa valdese. Lepori ne parla come di

⁸⁵ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, cit., p. 351.

un pazzo, di uno che ha perso il cervello, al punto che, nel dramma, riposto in un contenitore, esso viene messo in vendita in pubblica piazza e offerto al miglior offerente: «Chi getta il primo/ il fazzoletto/ ecco un vasetto/ ch'il meglio io stimo,/ quest'è cervel/ di Cromuel/ che l'un cercando e in quella parte e in questa/ e fa l'anatomia d'ogni testa» (vv. 619-626).

L'episodio del conflitto tra i valdesi, che abitavano le valli piemontesi di Luserna, Perosa e San Martino (attuali Pellice, basso Chisone e Germanasca), e un esercito franco-sabaudo sotto la guida del marchese Carlo Emanuele Filiberto Giacinto Simiana di Pianezza, anche noto come Pasque piemontesi, si svolse tra il 25-27 aprile 1655. A seguito dello scontro finale, che vide l'esercito franco-sabaudo vincitore, alcuni tra i sopravvissuti di parte protestante, piuttosto che abiurare e convertirsi al cattolicesimo, come gli era stato imposto, preferirono resistere e chiedere l'aiuto delle potenze protestanti, tra le quali l'Inghilterra nella persona di Oliver Cromwell, che non solo chiese ragione alla Francia del suo operato, ottenendo da Luigi XIV un sostegno a favore della causa valdese, ma pregò il pastore valdese Jean Léger, che si era recato in Francia, di ritornare sui suoi passi a Torino presso la corte del duca di Savoia dove lo attendeva l'ambasciatore Samuel Morland. Cromwell non scartò nemmeno l'ipotesi di intervenire militarmente contro il Piemonte, coinvolgendo nell'impresa anche i cantoni svizzeri. L'intervento armato fu scongiurato anche per la pronta adesione della Francia e del ducato sabaudo al negoziato di pace con i valdesi, conclusosi il 18 agosto 1655⁸⁶. È dal 1655, pertanto, che la figura e l'operato di Cromwell diventano particolarmente noti in Piemonte, fino ad imprimersi nell'immaginario collettivo, soprattutto di parte sabauda alla quale Lepori apparteneva, con segno negativo, come è ravvisabile nei citati versi de *Il finto moro*. Il 1655, dunque, è il *terminus post quem* della stesura dell'opera del futuro vescovo di Saluzzo. L'arco temporale entro il quale collocare la scrittura potrebbe, quindi, essere quello intercorso tra il 1655 e il 1668, anno della nomina a vescovo.

Un altro elemento, inoltre, potrebbe contribuire a definire con minore oscillazione temporale la data di composizione de *Il finto moro*. La storia qui narrata conclude sulla celebrazione di un doppio

⁸⁶ Cfr. <http://www.ericopedia.org/pasque.piemontesi>, *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*, Firenze, edizioni Clori, 2013, ma anche, sebbene con orientamento filosabaudo, G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, cit., t. I, pp. 172-181.

matrimonio: quello tra il re d'Egitto Deifebo e la principessa d'Epiro Clotide e quello tra il principe d'Epiro Alcide e la principessa d'Egitto Rodope. Ebbene anche nella storia del Regno Sabauda è individuabile un negoziato che avrebbe dovuto sancire il matrimonio tra il re di Francia Luigi XIV e la principessa del Regno Sabauda Margherita, sorella del duca Carlo Emanuele II, e le nozze tra lo stesso duca e la principessa d'Orléans.

Sempre nel 1655 «Fu discorso [...] quasi a caso di lontane proposte di matrimonio tra le due case di Francia e di Savoia. E veramente [...] pare che la diplomazia nostra avesse dalla duchessa l'ordine di spiare, se col tempo si sarebbe potuto conchiudere qualche alleanza con quella Corte»⁸⁷. La Madama Reale Cristina, dunque, brigava, attraverso l'abate Amoretti e il cardinale Mazzarino, per stringere legami parentali tra la Corte di Francia ed entrambi i propri figli: Carlo Emanuele II e Margherita. Infatti

Di pari passo col matrimonio del duca procedevano i negoziati per quello della principessa Margherita, e primo ad informacene fu il referendario Marchisio, il quale sino dal settembre 1654 scriveva, che il cardinale dopo il consiglio de' ministri, tenuto a casa sua, perché convalescente, ed a cui aveva anco assistito la famiglia reale, aveva messo fuori un ritratto di quella principessa, quale offrì al Re, che in un colla Regina diè in un profluvio di elogi sulla persona ed avvenenza della Margherita. [...] L'ambizioso progetto invaghiva senza dubbio fuori maniera la duchessa, la quale prese tosto ad adoprarsi per la sua buona riuscita. Nel gennaio 1655 facevasi eseguire altro ritratto che spedivasi alla nota principessa di Carignano a Parigi; [...] il Ferraris raggiugliava la duchessa, che il Re nel mirarlo al Louvre aveva persino cangiato di colore in viso, e che insomma sembrava che l'affare s'avviasse a buon termine [...] che il Re stesse di continuo assiso al cospetto di quel ritratto, conducesse persino i garzoni di camera a mirarlo; e che per non accendergli di troppo la fantasia si fosse stimato bene di levarlo di colà⁸⁸.

In verità, nel descrivere l'atteggiamento di Luigi XIV di fronte al ritratto di Margherita, la fonte stessa esprime qualche perplessità, ritenendolo un'amplificazione dei pettegolezzi di Corte⁸⁹. E d'altra parte, le avventure galanti del sovrano erano a tutti note, tuttavia le trattative

⁸⁷ G. CLARETTA, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, cit., t. I, p. 187.

⁸⁸ Ivi, pp. 189-190.

⁸⁹ «io opino che fosse un cicalio solo di dame e principesse», ivi, p. 189.

continuarono: «Il progettato matrimonio della principessa Margherita con Luigi XIV, [...] veniva considerato qual affare d'esito probabilissimo, come poteva essere l'altro più facile a compiersi di Carlo Emanuele colla principessa d'Orleans»⁹⁰. Fu così che l'abate Amoretti: «Agli otto di marzo (1658) [...] già poteva ragguagliare la duchessa di avere conferito col Mazzarino relativamente al matrimonio del duca con madamigella d'Orleans», ma anche «dell'altro matrimonio, cioè della Margherita collo stesso Re»⁹¹. Ma, come a ragione chiosa Claretta, «era opera gettata il credere di giuocar a pari col maestro delle simulazioni, qual era il cardinale Mazzarino»⁹². Ed infatti, tra schermaglie varie le trattative continuarono fino alla fine di novembre 1658 «in cui era decretato il viaggio di Lione, punto di suprema decisione per l'uno e l'altro matrimonio»⁹³. Nei pressi di Lione il 25 novembre 1658 si incontrarono, in gran pompa, la Madama Reale con la principessa Margherita e il duca Carlo Emanuele II e il Re Luigi XIV con la madre e il cardinale Mazzarino. Luigi XIV e Margherita ebbero anche modo di conversare, ma il loro progettato matrimonio era già fallito, perché proprio in quell'occasione il cardinale Mazzarino informò la Regina della conclusione del negoziato per il matrimonio tra Luigi XIV e l'Infanta di Spagna, che avrebbe sancito la pace tra i due regni⁹⁴. L'otto dicembre Margherita e la madre lasciarono Lione, avendo ormai compreso il fallimento dei loro progetti matrimoniali. E però: «la vana speranza alimentava ancora di lontano la nostra Corte, che [...] proseguiva i suoi negoziati che continuarono pure nell'anno 1659»⁹⁵, quando la notizia certa del matrimonio tra Luigi XIV e l'Infanta di Spagna mise fine agli intrighi della duchessa Cristina⁹⁶. Nell'aprile del 1663 fu celebrata ad Annecy la cerimonia ufficiale del matrimonio tra Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans, mentre qualche anno prima, il 29 aprile 1660 Margherita di Savoia sposò il duca di Parma Ranuccio II Farnese⁹⁷. Insomma nel 1659 naufraga definitivamente il piano della Madama Reale del doppio matrimonio che avrebbe visto stringere a doppio filo il legame tra la casa Sabauda e quella di Francia.

⁹⁰ Ivi, p. 239.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, p. 247.

⁹⁴ Ivi, p. 249.

⁹⁵ Ivi, p. 255 e p. 256.

⁹⁶ Ivi, p. 257.

⁹⁷ Ivi, p. 278.

È, inoltre, da rilevare che ne *Il finto moro*, l'appellativo dato ad Alcide⁹⁸ è lo stesso con il quale era chiamato il nonno di Carlo Emanuele II, e cioè Carlo Emanuele I di Savoia. Nel 1627 Filippo d'Agliè metteva in scena, per il natalizio del duca, il balletto, politicamente impegnato, *Prometeo che rubba il fuoco al Sole*. Nel *Prologo* la Fama esclamava: «Io ch'alto Valor, Metalli e Marmi/ ne vengo ad eternar del nuovo Alcide/ di Carlo al cui Natale il Cielo arride/ tra le Musiche cetre al suon de l'Armi...»⁹⁹. Certa è l'identificazione, per questa rappresentazione, di Carlo Emanuele I «con quell'Hercole che nel balletto spezza le catene di Prometeo»¹⁰⁰. Il riferimento politico è alla guerra del Monferrato, che stava per iniziare: il duca avrebbe dovuto liberare quel territorio, in qualità di «nuovo Alcide», ma «I voti espressi nel *Prometeo* non si avverarono»¹⁰¹. Sembrerebbe, dunque, tradizione di casa Savoia sostenere le imprese politiche dei propri sovrani con rappresentazioni che ne annunciassero e ne augurassero l'esito positivo.

Forte è la suggestione, pertanto, che associa in analogia i fatti storici anche dell'epoca di Carlo Emanuele II alla vicenda del doppio matrimonio narrato ne *Il finto moro*: il sogno qui realizzatosi non troverà compimento nella storia dei negoziati tra Francia e ducato di Savoia. Potrebbe essere stato il tentativo, da parte del Lepori che già gravitava nell'orbita politica sabauda, di stigmatizzare, sia pure trasferendo i fatti sul piano della finzione fantastica e trasformandoli attraverso la lente della fantasia, i vantaggi che per le due case regnanti sarebbero venuti da quella doppia unione parentale, ingraziandosi, ovviamente, anche la potente Madama Reale che, sebbene all'epoca non più reggente in nome del figlio (Carlo Emanuele era salito al trono nel 1638 ancora minorenne), continuava a governare imponendo la propria volontà anche sul duca.

Se questa ipotesi di lettura fosse vera, *Il finto moro* potrebbe essere datato agli anni che vanno dal 1655 al 1659. Nel maggio del 1665, poi, in occasione del secondo matrimonio del duca, il Lepori non avrebbe fatto nuovamente mancare i suoi ossequiosi omaggi al duca,

⁹⁸ È per prima Celinda, imputandogli la bellezza che l'ha fatta innamorare, a gridare: «[...] o Alcide, / mal a te si convien d'Alcide il nome» (vv.323-324). Poi sarà Clotidea, mentre lo cerca nel bosco, a lamentarne la crudeltà per l'amore non corrisposto: «il mio crudele Alcide» (v. 779).

⁹⁹ M.VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Torino, Istituto bancario S. Paolo, 1965, p. 30.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 31.

suo protettore, con la poesia per musica *Il Po la Dora*, inneggiante, tra l'altro, al carattere di Giovanna Battista, quello stesso che le aveva causato la ferma opposizione della suocera alla sua unione con il duca: «Tornasti al fin tornasti/ qual fiamma alla tua sfera/ o bellezza guerriera/ che del più prode heroe l'alma piegasti»¹⁰². In quel "Tornasti" enfaticamente ripetuto si ha la certezza che di quegli eventi che avevano visto la duchessa Cristina fin dal 1655 e per tutto il 1659 brigare presso la Corte di Francia per i matrimoni dei propri figli, preferendo, tra l'altro, come nuora Francesca Maddalena a Giovanna Battista, Lepori era stato spettatore partecipe, oltre che convinto sostenitore dei progetti politici (e matrimoniali) dei Savoia nei modi e nelle forme che conosceva, cioè attraverso la sua diplomazia e la sua arte.

III. 3. Qualche osservazione sul rapporto tra polimetria e semantica del testo

Ogni forma d'arte poetica, secondo Aristotele, dalla poesia epica alle composizioni auliche e citaristiche, è per sua natura attività imitativa e il dramma, come suggerisce il nome, è un'imitazione in forma drammatica¹⁰³. Proprio sulla scia tracciata da Aristotele, in pieno Cinquecento Giovan Battista Giraldi Cinzio individua nella misura endecasillabica piana – sia nella sua versione "intera" (l'endecasillabo), sia in quella "rotta" (il settenario) – quella che con più coerenza delle altre risponde al carattere mimetico proprio della tragedia e della commedia, cioè del dramma¹⁰⁴. La metrica italiana, tuttavia, non offre

¹⁰² Trascrizione dal ms. A I 15, conservato nel Fondo manoscritti della Biblioteca Universitaria di Genova, c. 226r.

¹⁰³ Cfr. ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1974, pp. 3 e 9.

¹⁰⁴ Cfr. *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, Messina, Centro Interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. 208, che qui seguo. Una precedente, moderna, edizione del trattato è in G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973. La prima edizione a stampa del trattato è del 1554. D'altra parte è la lezione aristotelica a fornire, già dal primo Cinquecento, sostegno critico-letterario alla teoria drammaturgica. Essa era ormai nota anche attraverso i commenti latini della *Poetica* (F. ROBORTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*, Florentiae, Laurentius Torrentinus, 1548; V. MAGGI – B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venetijs, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisi, 1550; G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Lyon, apud A. Vincentium, 1561) e i volgarizzamenti (L. CASTELVETRO, *Poetica di Aristotele vulgarizzata*, Vienna, per Gaspar Stainhofer, 1570; A. PICCOLOMINI, *Il libro della Poetica d'Aristotele*, Siena, per Luca Bonetti, 1572). Anche nel Seicento essa è alla

– afferma Cinzio – alla espressività drammatica la varietà e la ricchezza dei metri posseduti dai greci e dai latini, lamentando:

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 sdrucchioli 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, assimigliar 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 pensiero. 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 havesse a parlare, tra' quali non cade un sdrucchiolo 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 reali¹⁰⁵.

Egli ancora rileva che «debbono esser questi versi sciolti in tutto dalle rime nelle comedie» perché «i versi con le rime sono più lontani dal parlare di ogni dì di tutti gli altri»¹⁰⁶. Nel prosieguo del discorso, precisa che le rime «possono haver luogo [...] in qualche parte della tragedia», ma non nella commedia¹⁰⁷, evidenziando il carattere di piacevolezza che possono avere anche le tragedie, per lo meno in alcune loro parti:

tornando al ragionamento de' versi, quelli del choro debbono essere

base delle discussioni sulla drammaturgia: un trattatista del genere, ad esempio, come Ottaviano Castelli, autore del *Dialogo sopra la poesia drammatica*, Roma, V. Mascardi, 1640, è anche autore di una *Poetica d'Aristotile tradotta dal greco in italiano*, Roma, Domenico Marciani, 1642.

¹⁰⁵ *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*, cit., pp. 252-253.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 253.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

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 allegrezza¹⁰⁸.

In entrambi i generi, commedia e tragedia, dunque, sono riscontrabili caratteri comuni: il coro, ad esempio, 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 Giraldi di dare nel *Discorso* un’unica impostazione alla trattazione, passando [...] da un genere all’altro»¹⁰⁹. La discussione sui caratteri dei due generi condurrà il Giraldi ad affermarne la commistione nella tragicommedia, genere la cui definizione recupera da Plauto, garante della sua validità letteraria¹¹⁰.

E tuttavia la tragicommedia – continua Giraldi – non riscosse fortuna, non solo tra i Greci e i Latini, ma anche tra i «nostri»¹¹¹. Il successo, invece, del genere tragicomico non si sarebbe fatto attendere: di lì a poco, nel Seicento appunto, esso sarebbe divenuto genere caratterizzante la cultura barocca, come a ragione è stato affermato¹¹² 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 frequente¹¹³. D’altra parte, non sarebbe mancato

¹⁰⁸ Ivi, p. 261.

¹⁰⁹ Ivi, p. XLVI.

¹¹⁰ «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 tragicomedia», ivi, p. 279.

¹¹¹ *Ibidem*. Tuttavia, Plauto aveva solo inteso “mescolare” il tragico con il comico: «chi considera la voce di Plauto, non giudicherà ch’ egli habbia 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 “Faciam ut commista sit tragico comoedia”», *ibidem*.

¹¹² Sulla tragicommedia come genere distintivo della civiltà barocca mi limito a indicare, tra i numerosi contributi, quello più recente di R. GIGLIUCCI, *Tragicomico*, cit., e il precedente del medesimo studioso *Tragicomico e melodramma*, cit.

¹¹³ In effetti, la tendenza a temperare 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*, cit., II, p. 115.

chi, come Guarini, avrebbe addirittura scritto, dopo averne provato l'efficacia letteraria, un vero e proprio *Compendio della poesia tragicomica* (1602) pubblicato, non a caso, in appendice alla sua opera di maggiore e più duraturo successo: *Il pastor fido*¹¹⁴. Trattando dei caratteri comuni alla tragedia e alla commedia, Guarini afferma: «Chi compone tragicommedia [...] dall'una prende le persone grandi e non l'azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il modo finto, il rivolgimento felice»¹¹⁵. Ovviamente, la prevalenza dell'elemento tragico sul comico o di quello comico sul tragico è scelta dei singoli autori, ma non inficia il carattere tragicomico della "tragedia a lieto fine"¹¹⁶: in esso si attua «la purgazione della mestizia» attraverso il diletto, una catarsi che nasce dalla faticosa realizzazione dei propri desideri, lungamente covati, se non addirittura – come per *Il finto moro* – sognati. Anche questo dramma è, in effetti, una tragedia a lieto fine, "commedia", "commedia in verso" d'altra parte, è definito dalle fonti¹¹⁷. Il lieto fine conclude in una sorta di "esplosione" delle passioni, con conseguente loro liberazione e purificazione. E non è solo una catarsi emozionale che si attua nel lieto fine, ma anche intellettuale: ne *Il finto moro* essa rappresenta il culmine di un processo conoscitivo attraverso il quale si scoprono non solo verità "mascherate" o "sognate", ma soprattutto l'esistenza, o il recupero, di un mondo di valori – amore, amicizia –

In verità, in Giraldis 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 rimescolamento. Susanna Villari, in G. B. GIRALDI 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. Giraldis Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena: tradizione aristotelica e innovazione*, in *Giovan Battista Giraldis Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. Cherchi, M. Rinaldi, M. Tempera, Olschki, Firenze 2008, pp. 17-27.

¹¹⁴ *Il pastor fido* di Giovanbattista Guarini fu pubblicato, unitamente al *Compendio della poesia tragicomica*, a Venezia, nel 1602, per i tipi di Gio. Battista Ciotti. Cfr., tra le edizioni moderne, G. B. GUARINI, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914; B. GUARINI, *Il Pastor fido*, a cura di E. Bonora, Milano, Mursia, 1977; B. GUARINI, *Il Pastor fido*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, TEA, 1994 e B. GUARINI, *Il Pastor fido*, a cura di E. Selmi, con introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999.

¹¹⁵ G. B. GUARINI, *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, cit., p. 231.

¹¹⁶ Ivi, p. 247.

¹¹⁷ Cfr. *supra*, pp. 19-22.

che riscattano i personaggi, gli uomini, da uno stato di *feritas*: non più vendetta, non più amore incestuoso, non più amore infelice perché non corrisposto, ma solo amicizia vera e amore puro e felice.

Il finto moro ha, dunque, tutti gli elementi, per così dire codificati, della tragicommedia, efficacemente sostenuti da una versificazione la cui modulazione è adeguatamente calibrata 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, quella cioè delle "azioni non grandi". 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, testimonia 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 rimato¹¹⁸.

È una tendenza che appare ancora più esplicita, dunque, proprio nel dramma per musica che con il genere tragicomico appare fin dalla sua nascita legato¹¹⁹, con un genere cioè che, 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 ne *Il finto moro*, 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

¹¹⁸ 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*, cit., segnalando la ricchezza delle sperimentazioni teatrali intervenute nel Seicento, conclude che esse approdarono «alla suprema delle novità, il melodramma [...] culmine dell'artificioso. [...] 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 psicagogicamente», pp. 26-27.

¹¹⁹ «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», P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, cit., p. 18. Cfr. anche R. GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma*, cit.

quale lo svolgimento melodrammatico «si scioglie»¹²⁰. 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 endecasillabi¹²¹, 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* prova pur esso che «Con quella recente invenzione drammatica, gli autori romani intrattennero rapporti più disinvolti rispetto ai colleghi di area fiorentina»¹²². 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 pratica l'aggregazione di novenario e trisillabo, oltre che l'uso di già affermate combinazioni metriche come endecasillabi e settenari appaiati a quinari e la miscela di ottonari e quadrisillabi¹²³. D'altra 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 strava-

¹²⁰ 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*, Milano, Vita e pensiero, 1968, vol. I, 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».

¹²¹ Cfr. P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, pp. 6-7, che precisa: «la poesia da musicare [...] dava ampio saggio di metri differenti dall'endecasillabo», p. 19.

¹²² P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, cit., p. 46.

¹²³ Ivi, pp. 59-60.

ganza, 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 conerà 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 Chiabrera¹²⁴.

Varietà e stravaganza metrica, dunque, servono al poeta per spiegare e sperimentare le possibilità della resa musicale, senza però "assoggettarsi" né alla musica, né al musico¹²⁵.

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 musicisti¹²⁶, 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 constatando: «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 inventare»¹²⁷.

¹²⁴ *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, edizione a cura di P. Fabbri, A. Pomilio, Firenze, Leo S. Olschki, 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.

¹²⁵ «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 soggiacersi [...]. Da tutte queste cose principalmente si raccoglie consistere la maggior perfezione del poeta in ritrovare, disporre et esprimere avvenimenti, affetti, figure, e metri», *Il Corago*, cit., p. 79.

¹²⁶ Cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, cit., pp. 65-72.

¹²⁷ Cfr. A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, ed. moderna a cura di A. G. Bragaglia, 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*, cit., 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*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 268-269.

Se il poeta non deve «al musico soggiettarsi», il testo che egli compone, sia pure funzionale ad una 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 verosimiglianza¹²⁸. Insomma, se pure poco importerebbe al compositore la musicalità del verso dal momento che «Di quella «musicalità» già realizzata nel verso i compositori non fanno quel conto che di solito i letterati sono inclini a credere» perché non interessa al musicista «L'armonia sapiente del verso [...] ma il paesaggio sentimentale, la tensione psicologica che dall'immagine poetica si sprigionano»¹²⁹, interessante è, invece, proprio per il “letterato” il rapporto parola-verso, che è quanto dire contenuto-forma, perché è il perfetto esito di tale simbiotico rapporto a garantire al compositore la capacità emozionale del “paesaggio sentimentale” e la “tensione psicologica” che scaturiscono dall'immagine poetica.

Pertanto, la misura del verso, prima ancora che corrispondere alla esigenza per il musicista di «uscire dall'uniformità», rispetta necessità 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 se stesse musicali¹³⁰, ancor più se la musicalità è ricercata e garantita dall'uso di adeguati metri e versi, coerenti con il fine che il peculiare genere,

¹²⁸ D'altra parte, già Giraldis Cinzio dichiarava: «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 *anthiteti*, et quelli altri ornamenti che convengono alla tragedia, perché questo è fuori delle persone comiche», *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., p. 296.

¹²⁹ L. RONGA, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Teatro del Seicento*, a cura di L. Fassò, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1956, p. XLIII.

¹³⁰ Sulla *vexata quaestio* del rapporto poesia-musica Giovanna Gronda, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, precisa: «Il processo in virtù del quale la lettera morta del libretto si anima al contatto con le note del compositore è dunque il medesimo per il quale parole e versi gli forniscono quella struttura narrativa e drammatica, fatta di *fabula*, intreccio, sequenza di scene, dialoghi e azioni dei personaggi, caratteri e rapporti che egli tradurrà in sostanza musicale, superando nel canto la condizione di asemanticità della musica che la costringe a cercare il complemento della parola», p. XV. Cfr. ancora B. LUISELLI, *Poesia e musica. Meditazioni esegetiche su un incontro*, Roma, Studium, 2013.

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 et esprimere avvenimenti, affetti, figure, metri», senza assoggettarsi al musico, 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.

Nel caso de *Il finto moro* particolarmente efficace risulta il gioco rimico e ritmico volto ad esaltare situazioni personaggi, azioni, sentimenti. Esso si muove all'interno di una logica metrica costruttiva della storia tragicomica qui narrata che, per il carattere proprio del genere letterario, deve essere in grado d'esprimere non solo la più ampia ed articolata gamma di sentimenti, ma essere capace di trascorrere dall'uno all'altro anche in modo repentino e con brusche virate di senso, attingendo a livelli diversi dell'universo sentimentale dei protagonisti della vicenda.

Il vecchio sovrano d'Epiro, Tigrane, reitera il dolore della propria condizione regale, fonte di benessere economico ma non di felicità, amplificandolo nelle parole del lento endecasillabo piano che apre e chiude il suo lamento.

TIGR. Cinto è di perle un Re, ma non di gioie.
Se ben le perle
solo al vederle
spirino gioia al core;
su regie chiome
io non so come
perdon ogni valore:
o regni, o noie,
cinto è di perle un Re, ma non di gioie. (vv. 170-178)

Alla distensione dell'endecasillabo, la cui reiterazione enfatizza la forma gnomica, seguono, ritmicamente rimati, due quinari che terminano su un settenario con ripetizione dello stesso schema e chiusura su un quinario che, nella brevità della misura versificatoria, amplia l'esclamazione, per così dire, ossimorica «o regni, o noie». Nella repentina abbreviazione dei versi, la cui brevità rende plasticamente

il rincorrersi dei pensieri del sovrano, è esplicitata l'osservazione stigmatizzata nella *sententia* iniziale e finale, in una composizione polimetrica che nella varietà metrica segue i diversi e successivi momenti del lamento di Tigrane.

A versi brevi, come il senario, è affidato anche il lamento della regina Celinda, che in un suo soliloquio 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:

CEL. O lumi che fiumi
versate sì amari,
versate anche mari,
ch'io sempre più ardo,
può troppo lo sguardo,
ond'arsa già fui,
e 'l dardo con cui
Amore, ch'è un Argo,
mi fulmina sempre,
nel pianto ch'io spargo
rapina le tempre.
O petto ricetta
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 speri calma
tra piogge e procelle
sommergono l'alma.
Ma ecco il crudele,
che mi consigli Amore? (vv. 493-516)

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:

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 un Moro.
 Un sol tutto arsurà
 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. (vv. 119-142)

Ancora una volta, mentre il verso di misura minore rende la concitante trepidazione dei sentimenti, l'allungamento del ritornello sul settenario e l'endecasillabo, che chiudono questa serie di sestine, 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 Clotide, nella consapevolezza che il travestimento lo rende inconfondibile. 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 Clotide, 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 settenario, un quinario e un quaternario 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. (vv. 692-703)

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”¹³¹ – 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 quaternari, segnalando con l'endecasillabo finale, tronco, la proverbiale massima:

Se colei che il cor mi punge
 mai qui giunge,

¹³¹ L. ZUCCOLO, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venezia, M. Ginami, 1623, pp. 56 e 65.

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. (vv. 880-887)

L'efficacia espressiva del verso tronco raggiunge l'acme nell'uso che ne fa il personaggio Burleo, il servo eunuco. La sua balbuzie produce effetti di comicità esilarante proprio attraverso l'utilizzo della troncatura del verso sui monosillabi iniziali di parola che, per lui balbuziente, non riescono a "liberarsi" nel completamento della parola, dando luogo a un vero e proprio gioco da commedia degli equivoci. E questo avviene spesso soprattutto in presenza di un interlocutore che non possiede una intelligenza, per così dire, brillante, come la vecchia nutrice Carmenta, che tenta di "completare" le parole di Burleo, non centrandone nessuna:

- Bur. Non t'adirar sorella
perch'io dirò che tu sei be, be, be.
Car. Vuoi dir ch'io son bella,
et io m'arrossirò per la modestia.
Bur. Non, no, non t'arrossir
perché volevo dir che sei be, bestia
Car. Taci, lingua trapanà.
Bur. O bella, dia, dia
Car. Diana
forsi vorresti dir?
Bur. Diana tu, ch'esser mi puoi bisavola?
Vo' dir che sei dia, dia, diavola
Car. Ma per Diana giuro
che la testa ti batto in questo muro.
Bur. Eh non turbar con l'ira
quella bocca che bea,
ch'appunto par bocca di clo, clo, clo.
Car. Di pur di Clotidea, che dal mio seno
succhiò latte e bellezze.
Bur. O faccia di lumaca!
Bocca di Clotidea? Di clo, cloaca. (vv. 1462-1481)

I due più comici personaggi dell'intero dramma si fronteggiano spesso nello sviluppo scenico, realizzando effetti comici, che sono

esaltati anche dall'uso della varietà dei metri e dal ritmo non uniforme dei versi. È sempre Burleo a canzonare la vecchia Carmenta, che tra tante donne belle e innamorate, vorrebbe anche lei godere un po' dell'amore e della bellezza. E Burleo, invece, incontrando lei che gli chiede se ha visto Celinda, richiama la sua attenzione solo per dirle:

Hor odi una canzone:
o vecchia alla moda, o bocca, anzi fossa,
ma s'hai fiati di tomba, ove son l'ossa?
Qual cane vorrà
per te mai piangere
se un sol non ha
osso da frangere?
Ma se un osso in te non trovo
certo sei sepolcro nuovo,
e 'l mio cor in te vuol disfarsi in ceneri,
che senz'ossa darai bacci più teneri. (vv. 1059-1069)

La varietà dei metri e delle rime e del ritmo è davvero ricca e “stravagante” in questo dramma per musica che ai «versetti», e a Burleo e Carmenta, due personaggi minori ma non per questo meno ricchi di umanità, consegna la sua felice conclusione, a segnalare quasi la straordinarietà che il genere poteva possedere rispetto all'irrigidimento entro una severa precettistica. Nell'uso “vario e stravagante” della metrica Lepori era, senza dubbio, indotto dal contenuto della storia narrata: una vera tragicommedia come chiosano le parole pronunciate all'unisono da Solimauro e Clotidea nella scena finale dell'ultimo atto: «Son vicini i pianti e i risi» (v. 2734) e da Alcida-mante e Silveria: «Son confini l'Inferno, e gl'Elisi» (v. 2735), come dire che dolore e felicità, pianto e riso sono entrambi sostanziali della vita e, dunque, dell'arte.

III. 4. I testimoni

Il finto moro è trasmesso da due testimoni, che di seguito si descrivono, iniziando dal più autorevole – ms. XIII E 65 – perché portatore del testo completo e più sano di questo dramma.

N= Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. XIII E 65

Manoscritto cartaceo con rilegatura in pergamena; cc. 86, tre di guardia all'inizio e quattro di guardia alla fine. Tutte le carte sono numerate solo sul recto, le prime tre carte di guardia sono numerate con numeri romani, le carte seguenti con numeri arabi, da c. 1 a c. 83, quest'ultima è mancante della parte inferiore laterale. Dimensioni: cm. 14 × cm. 20. Tipo di scrittura: minuscola corsiva, dal *ductus* fluido ed elegante; solo i titoli all'inizio di ciascuna delle parti costitutive del testo sono scritti in corpo di maggiore dimensione e con qualche svolazzo decorativo. Datazione: XVIII sec. Discreto è lo stato di conservazione, anche se macchie di umidità cominciano a ingiallire alcuni fogli, pur non provocando ad oggi difficoltà di lettura. Il manoscritto XIII E 65 (N) contiene solo *Il finto moro*, cc. 1-79. Sulla c. 1 un timbro tondo dopo il nome dell'autore – che si ripete anche su cc. 3, 9 –, del diametro di poco più di un centimetro, rimanda a quelli in uso nei primi anni dell'unità d'Italia, consentendo di supporre che il manoscritto sia pervenuto alla biblioteca da uno dei disciolti monasteri all'incirca tra il 1860 e 1870. Sulla stessa prima pagina è declinato il titolo, il genere letterario e l'autore, che si trascrivono: «Il Finto moro/ o' vero/ L'Amor nato dal sogno/ Drama per musica/ del M. R. P. M. F. Nicolò Lepori/ dell'Ordine de' Predicatori/ che/ Fu doppo vescovo di Saluzzo» (un punto sotto la "r" di «Amor» indica una correzione per «Amore»). Segue una pagina (c. 2) con l'indicazione dei personaggi definiti «Interlocutori» e «Nel Prologo/ Cupido/ Venere, Sonno Rè/ Coro di Sogni/, Nel drama/ Tigrane Rè d'Epiro/ Celinda Regina/ Alcidamante/ Clotidea figli di Tigrane/ Hydraspe Capitan della guardia del Rè/ Carmenta, nodrice di Clotidea/ Burleo eunuco, servo della regina/ Deifebo Rè d'Egitto, detto Solimau-ro/ Rodope sua sorella, co'l nome di Silueria/ Coro di Zingarelle/ Coro di Cacciatori». Completa la pagina un'indicazione di regia e di scena: «La scena rappresenta la Villa/ Reale d'Epiro». Altre poche indicazioni di scena sono segnalate nel corso del dramma. Si tratta di quelle di seguito indicate nella presente edizione. Le carte 3-4v contengono l'«Argomento del Drama», mentre le carte 5-79 il dramma diviso in Prologo (cc. 5-8); Atto p°. (cc. 9-31), che consta di diciannove scene; Atto 2° (cc. 32-56v), che consta di diciotto scene; Atto 3° (cc. 57-79), che consta di quattordici scene. Le scene sono numerate con numeri arabi tranne la prima e l'ultima, indicate con «Scena prima», «Scena ultima» eccetto per il secondo Atto che non reca l'indicazione della

scena, ma è introdotto direttamente il testo, mentre l'indicazione delle scene di questo atto inizia con la seconda scena («Scena 2ª»). Il testo presenta correzioni alcune delle quali sembrano della stessa mano di chi lo scrive. In un caso si tratta di aggiunta interlineare (v. 192 «figlio»), più spesso cancellatura di parole, poi riscritte correttamente: (v. 192 «et io *corr.* cadente»; v. 573 «Acqua *corr.* di viti»; v. 755 «Principessa a cui gl' *corr.* Assiri»; v. 1197 «*corr.* Ma come (ahi lasso!) come»; v. 1443 «*corr.* se cerco un sostegno»; v. 1748 «O sogni, *corr.* o Dei, o ombre!»; v. 1818 «ch'io sperassi *corr.* vendetta»; v. 2195 «Benché *corr.* infrangibile, benché palpabili»; v. 2213 «Hor vuol amor ch'io sia *corr.*»; v. 2223 «*corr.* Dami il tuo nome»; v. 2736 «Ma i *corr.* dardi suoi vanno a ferir nel latte». In un solo caso è cancellato un intero verso, quello successivo al v. 954 «paragon d'un aurea fè/ *corr.* /» e altrove una parola è cancellata senza essere riscritta: v. 915 «Ma si cancelli il nome, *corr.*». Anche la prima parola del titolo della scena XV dell'Atto primo è cancellata per poi essere correttamente riscritta. Solo una correzione è di mano diversa, a v. 469 si cancellano le due ultime parole per scrivere il verso successivo: «perché ferite date e don volete». Sono presenti anche due chiose a margine dei vv. 611-612: «contro Annese» (*sic*) e a margine del v. 655: «Re d'Inghilterra».

Le indicazioni di scena presenti in N sono registrate nella presente edizione.

L'impressione che si ricava è quella di una revisione testuale, successiva o contemporanea alla prima stesura del testo, segno di un manoscritto ben curato, come effettivamente si presenta, e di una scrittura sorvegliata.

L'ipotesi che si possa trattare di un autografo è al momento esclusa. Le indagini finora effettuate presso l'archivio storico della Diocesi di Saluzzo e presso la Biblioteca della Chiesa della Minerva in Roma, dove per lo più l'autore dimorava quando si trovava in quella città, dopo esserne stato *discipulus*, non consentono nessuna certezza definitiva.

B= Brindisi, Biblioteca pubblica arcivescovile "A. De Leo", Manoscritti, ms. F/11

Manoscritto cartaceo, con rilegatura in pergamena, guardie cartacee e fascicoli legati, cc. II+164+II. Data stimata 1701-1713. Composito di quattro unità codicologiche. Dimensioni: cm 15,2× cm. 10,1

(le prime tre unità codicologiche); cm. 14,4×cm. 10,1 (la quarta unità codicologica). I quattro elementi codicologici contengono opere teatrali, la prima delle quali è una copia de *Il finto moro*, cc. 1-56v; seguono: un'opera anonima dal titolo *Il vello d'oro*, cc. 59-105, con la nota di possesso a c. 93 di Teodomiro De Leo; un'altra opera anonima dal titolo *Il calabrese fortunato*, cc. 106-152 ed infine *l'Operetta spirituale da rappresentarsi a Natale* di Teodomiro De Leo, con la nota di possesso a c. 153 di Ferdinando De Leo. Sulle cc. I, 39, 50 è apposto il timbro della Biblioteca De Leo. Nella controguardia posteriore è apposto il timbro della ditta di restauro, datato maggio 1985.

Il finto moro presenta una scrittura calligrafica personale, dal *ductus* cursorio. La data stimata è 1691-1710. Su c. I, contrassegnata a sinistra della numerazione romana, posto sul margine superiore della carta, anche dal numero 4 racchiuso in un cerchietto, è declinato il titolo, il genere letterario e l'autore, che si trascrivono: «Il Finto moro/ Drama/ per musica/ del/ Padre Maestro Nicolò Lepori/ del Ordine/ de/ Predicatori/ Indi vescovo di Saluzzo/ nel Piemonte». Segue una pagina contrassegnata al centro del margine superiore nuovamente dal numero 4 racchiuso in un cerchietto e sul margine destro dal numero 1 recante, mutilo della parte iniziale, l'Argomento del dramma. Le cc. 2-3bis v contengono il «Prologo» e c. 4 l'elenco dei personaggi definiti «Interlocutori» e «Tigrane Rè d'Epiro/ Celinda Reginà/ Alciamante/ Clotidea figli di Tigrane/ Hydraspe Capitan della Guardia reale/ Carmenta Nudrice di Clotidea/ Burleò Eunuco della regina/ Deifebbo Rè d'Egitto detto Solimauro/ Rodopè sua sorella, detta Silueria/ Choro di Zingarelle/ Choro di Cacciatori». Completa la pagina un'indicazione di regia e di scena: «La scena rappresenta la villa/ reale d'Epiro/ Mutazioni di scene/ Cortile reale/ Prospettiva del tempio di Diana/ Apparenza d' un Bosco/ Una villa reale/ Mare con scoglio dentro/ Dragone che vola/ Giardino». Le carte 5-54v contengono il dramma diviso in «Atto primo» (cc. 5-20), che consta di diciannove scene; «Atto secondo» (cc. 20v-38), che consta di diciassette scene; «Atto terzo» (cc. 38v-54v), che consta di quattordici scene. Le scene sono numerate quasi sempre con numeri arabi, talvolta con quelli romani, tranne la prima e l'ultima, indicate con «Scena prima», «Scena ultima».

Presenti sono alcune cancellature con riscrittura corretta di parole: v. 459 «corr. dice»; v. 1052 «corr. Oh cieli», cancellando e riscrivendo

al verso successivo; v. 1231 «*corr.* sospiro»; v. 1541 «*corr.* vide»; v. 1555 «*corr.* odorano»; v. 1615 «*corr.* ch'arrossicon per te su la», cancellando e riscrivendo al verso successivo; v. 1651 «*corr.* tuona»; v. 2222 «*corr.* formica»; v. 2326 «*corr.* capestro»; v. 2498 «*corr.* dolente».

Il testo de *Il finto moro*, oltre a quelle già precedentemente segnalate, presenta altre indicazioni di scena, quasi sempre vergate sul margine destro delle carte in corrispondenza dei versi e racchiuse in un rettangolo, che di seguito si elencano:

Choro de Cigni che con machine vanno pian piano per l'aria cantando,
v. 112
Clotidea esce nel cortile, v. 227
Celinda tramortita, v. 1046
Si mette a dormire, v. 1184
Sognante, v. 1199
Si desta e li interrompe il parlar, credendo che voglia ferirla, v. 1246
Combatte con una fiera, v. 1313
Uccide la fiera, v. 1327
Si scioglie la benda dal cinto, v. 1367
Cavalca il Drago e volano, v. 1435
Le cinge il capo col diadema, v. 1633
Casca il Drago con Solimauro tramortito, v. 1763
Ballo di Mumie, fine Atto secondo
Clotidea va mascherata in habito di carnefice, v. 2205
Si rompe il nastro, mentre getta, v. 2379

Altre indicazioni di scena possono considerarsi quelle che completano i titoli delle singole scene. Anche questi, presentando qualche variante rispetto a quelli presenti nel manoscritto napoletano N utilizzati nella presente edizione, si elencano di seguito:

Prologo: Venere, Cupido, Sonno, Choro de Sogni./ Antro del Sonno./ Venere e Cupido sopra un carro tirato da due Cigni
Atto primo
I: Solimauro solo/ Cortile reale
II: Alcidamante, Solimauro
III: Tigrane, Alcidamante, Solimauro
IV: Clotidea, Tigrane, Alcidamante, Solimauro./ Clotidea parla sognando dentro le sue stanze che corrispondono al cortile reale
V: Burleo
VI: Celinda, Burleo
VII: Clotidea/ Prospettiva del tempio di Diana

VIII: Carmenta, Solimauro
IX: Burleo, Carmenta
X: Celinda esce dal tempio
XI: Alcidamante, Burleo. Celinda in disparte
XII: Clotidea e Solimauro escono dal tempio
XIII: Tigrane esce dal tempio
XIV: Silveria (Bosco)
XV: Solimauro, Silveria
XVI: Tigrane, Silveria
XVII: Solimauro
XVIII: Clotidea, Solimauro
XIX: Choro di Zingarelle, che escono dal bosco ballando e cantando
Atto secondo
I: Celinda/ Campagna con vista della Reale Villa d'Egitto
II: Alcidamante, Celinda
III: Burleo e Celinda tramortita
IV. Clotidea/ Bosco
V: Solimauro, Clotidea sognante
VI: Tigrane, Hidraspe, Clotidea, Solimauro
VII: Silveria, Alcidamante
VIII: Burleo, Alcidamante, Silveria
IX: Solimauro sopra un scoglio dentro il mare/ un dragone che vola per l'aria/ mare con scoglio dentro
X: Carmenta, Burleo
XI: Clotidea, Carmenta e Burleo
XII: Silveria, Alcidamante/ Giardino
XIII: Tigrane, Alcidamante, Silveria
XIV: Celinda, Tigrane, Silveria
XV: Clotidea, Tigrane. Clotidea parla al ritratto
XVI: Carmenta, Tigrane, Hidraspe, Clotidea
XVII: Burleo, Coro di Cacciatori/ Bosco
Atto terzo
I: Alcidamante, Silveria, Celinda
II: Tigrane, Hidraspe, Alcidamante, Celinda
III: Clotidea/ Stanze reali
IV: Carmenta armata alla rovescia; Clotidea
V: Clotidea, Carmenta e Tigrane da parte
VI: Alcidamante dentro le carceri. Celinda di fuori
VII: Solimauro, Clotidea e Burleo
VIII: Silveria
IX: Carmenta
X: Solimauro, Carmenta
XI: Tigrane, Burleo
XII: Hidraspe, Tigrane, Burleo, Clotidea

XIII: Silveria, Tigrane, Celinda, Clotidea, Burleo, Hidraspe

XIV: Alcidamante, Tigrane, Celinda, Silveria, Clotidea, Burleo, Hidraspe, Deifebbo e Carmenta.

Tra N e B non sono presenti errori congiuntivi tali che potrebbero dimostrare la loro discendenza da uno stesso testimone.

Si evidenzia che B presenta non solo un'ampia lacuna relativa all'Argomento, dovuta anche ad uno "strappo" di parte della carta che lo contiene, ma anche un suo evidente rimaneggiamento rispetto all'Argomento presente in N. Inoltre, esso mostra una diversa partizione delle scene, oltre che l'omissione di alcune d'esse. La scena XIII dell'Atto primo di N è in B divisa in scena XII e XIII, in tal modo recuperando la scena XII dell'atto primo di N, che contiene i cori da B omessi, determinando l'assenza di alcune delle scene di grande efficacia artistica, oltre che necessarie per una più immediata comprensione della storia qui narrata. Anche la scena III dell'atto secondo di N è omessa da B, con conseguente scalamento dei numeri delle scene. La presenza, inoltre, delle numerose indicazioni di scena in B, talora anche ripetute in luoghi diversi del testo, inducono a ritenere si possa trattare di una sorta di copione di scena, come dimostrerebbe anche l'assetto complessivo del testo contenuto in B, molto meno curato sotto il profilo, per così dire, editoriale rispetto a N: la scrittura, molto meno calligrafica di quella di N, non sempre s'inquadra allo stesso modo nello specchio della pagina, là dove N è sempre attento all'assetto dell'impaginato.

I due manoscritti presentano, inoltre, varianti ortografiche che, tuttavia, non sono filologicamente rilevanti per la costituzione del testo. In entrambi si rileva un uso non uniforme di doppie e scempie, alternanza nell'uso della *h* dopo gutturale: «coro», ma anche «choro». Larghissima è la presenza della *h* etimologica, sia all'inizio che nel corpo della parola e quasi costante nelle voci del verbo avere: «honestà» (v. 340), «holocausto» (v. 416), «hor» (vv. 87, 180, 215, 335, 347, ecc.), «huom; uomo, huomini», (vv. 477, 724, 729, 1082, ecc.). Viene conservata la *t* senza sostituirla con *z* in termini come «amicitia» (vv. 145, 149, ecc.), «gratie» (vv. 69, 197, ecc.), salvo a eliminarla per un napoletanissimo «paciencia», v. 1156 (N, «patienza» B).

Alcune tra le varianti ortografiche che B presenta rispetto ad N sono: nepote (B) nipote (N), v. 260; muore (B) more (N), v. 309; veggio (B) veggo (N), v. 394; forse (B) forsi (N), vv. 403, 1058, 1264,

1470, 1575, ecc.; cambiate (B) cangiate (N) v. 481; anco (B) anche (N) v. 980; zita buona (B) zitabona (N) v. 1383; verginella (B) virginnella (N) v. 1259; Zenocrati (B) Senocrati (N) v. 1612; leoncorno (B) lioncorno (N), v. 1400; legaron (B) ligaron (N), v. 2149; empietade (B) impietade (N), v. 2254. Il ms. B, inoltre, scrive, “Reggina” al posto di “Regina” e “Reina” di N.; “Deiffebo” al posto di “Deifebo” di N; distingue quasi sempre l’esclamazione “Oh” dalla disgiunzione “O”.

Ancora, le varianti di B, nella presente edizione registrate, si orientano per lo più verso una lezione banalizzante del testo, e dunque lontana dalla formazione culturale e letteraria del suo autore, maestro indiscusso dell’arte retorica, capace di creare immagini poetiche dagli effetti stranianti. Così, *exempli causa*, la variante «Astri», v. 190 e v. 755, di B al posto di «Assirij» di N è evidentemente una *lectio faciliior*. È il sovrano d’Egitto Solimauro per primo a dichiarare «Non dee sottogiacere a rei sospiri/ chi in testa la corona ha degli Assirij» N, là dove B scrive: «Sottogiace a disastri/ chi coronat’ il capo tien tra gl’Astri», e poi la sorella Rodope, lamentando la propria condizione di principessa divenuta pastorella: «Principessa a cui gl’Assiri/ destinaron gli scettri», N, là dove B sostituisce ancora una volta «Astri». In effetti, entrambi i personaggi si riferiscono alla propria storia, quella egiziana, che effettivamente incrociò, nel VII sec. a.C., quella degli Assiri ¹³².

In definitiva, N non solo contiene l’intero testo de *Il finto moro*, ma mostra, in genere, anche le lezioni migliori e, pertanto, viene utilizzato come base per la costituzione del testo. Tuttavia, B resta utile per sanare qualche luogo del manoscritto napoletano, là dove la lezione del brindisino appare quella filologicamente più sostenibile.

¹³² Cfr. *Egitto*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1950, vol. XIII, p. 557.

NOTA AL TESTO

L'allestimento del testo obbedisce, generalmente, al criterio di conservazione, con le indicazioni che elenco.

L'eccesso di segni interpuntivi, per lo più senza coerente funzione espressiva, presente in entrambi i manoscritti, ha richiesto un adeguamento della punteggiatura in funzione logico-sintattica e interpretativa secondo l'uso moderno.

Si è disciplinato l'uso delle maiuscole e minuscole, dei segni diacritici e degli accenti, introducendoli, in particolare, nei casi in cui la parola non accentata si prestasse ad equivoco: è/e, né/ne, sì/sì e nei casi in cui mancava, come sulle congiunzioni *perche*, *benche* e *conciosiacosache*. Si è eliminata la maiuscola da ogni capoverso quando non richiesto dall'uso moderno, mentre la si è introdotta nel cambio di battute tra i personaggi là dove non era presente. Anche l'impiego oscillante maiuscola/minuscola per i nomi comuni ha indotto ad un adeguamento all'uso moderno, mantenendo la maiuscola solo per le personificazioni, introducendola dove mancava (es. *Va nudo Amore*, v. 1222), sia per i nomi propri (es. *Marte*, v. 158), sia per i sostantivi *Corte* (l'uso è oscillante: *Corte* e *corte*), *Regno*, *Prencipe*, *Re*, *Regina*, *Dea*, *Dio*, che entrambi i manoscritti presentano quasi sempre con la iniziale maiuscola, eccetto nelle espressioni *a dio*, *per dio*, di solito scritte con la minuscola che si mantiene.

Si sostituisce il troncamento all'accento dovunque necessario, ma si mantiene *fè* (fede).

Si distingue la *u* dalla *v*; considerando, tuttavia, la vocalizzazione della *v* quando dettata da ragioni metriche.

Si mantengono la *j* semiconsonantica (es. *udij*, *Assirj*, *genij*, *varij*,...); la *h* etimologica (es. *huom*, *holocausto*, *havere*...); il gruppo *-ti-*, al posto di *-zi-* dove è presente (es. *amicitia*); la *o* interiezione; *gi-* per *ghi-* (es. *giaccio* per *ghiaccio*) e il digramma *gl'* (es. *gl'ho*, *agl'occhi*).

Non sono adeguate all'uso moderno le doppie e le scempie.

Le scelte editoriali in questo genere di testi costituiscono base per l'intervento del compositore e la successiva messa in scena. Pertanto, non disponendo di un testo definitivo a stampa curato dall'autore, nei

singoli manoscritti l'affidabilità della misura metrica non è sempre certa. Questo dato ha comportato che la misura dei versi e l'intera versificazione sono state costituite nell'osservanza possibile delle regole metriche generalmente accettate e della ricchezza polimetrica del testo, con la presenza di endecasillabi, ottonari, settenari e, in misura ridotta, senari, quinari e quaternari.

La numerazione dei versi, nella presente edizione per la prima volta introdotta, è continua dal prologo all'ultimo atto.

L'indicazione di atti e scene è stata uniformata, rispetto alla casualità dei manoscritti, con criterio di semplificazione (Atto primo, Scena I, Scena II, ...; Atto secondo, Scena I, Scena II, ...).

L'apparato critico segnala la lezione scelta, le varianti e le lacune, queste ultime indicate con tre asterischi.

**IL FINTO MORO
O'VERO
L'AMORE NATO DAL SOGNO**

Drama per musica

**del M. R. P. M. F. Nicolò Lepori
dell'ordine de'
Predicatori
che
fu doppo vescovo di Saluzzo**

INTERLOCUTORI

Nel Prologo

CUPIDO
VENERE
SONNO RE
CORO DI SOGNI¹

Nel Drama

TIGRANE	Re d'Epiro
CELINDA	Regina
ALCIDAMANTE	Figli di Tigrane
CLOTIDEA	
HIDRASPE	Capitan della guardia del Re
CARMENTA	Nodrice di Clotidea
BURLEO	Eunuco servo della Regina
DEIFEBO	Re d'Egitto, detto Solimauro
RODOPE	Sua sorella, col nome di Silveria
CORO DI ZINGARELLE	
CORO DI CACCIATORI	

La scena rappresenta la Villa reale d'Epiro²

¹ L'elenco dei personaggi del *Prologo* è omissso in B per essere incluso nel titolo del *Prologo* stesso, seguito dall'indicazione di scena «Antro del sonno.Venere e Cupido sopra un carro tirato da due cigni».

² L'elenco dei personaggi del dramma con le indicazioni delle diverse mutazioni di scene («Cortile reale./ Prospettiva del tempio di Diana./ Apparenza d'un bosco./ Una villa reale./ Mare con scoglio dentro./ Dragone che vola./ Giardino») sono in B posposte al *Prologo*.

ARGOMENTO DEL DRAMA

A Tigrane Re d'Epiro nacquero tre figli: Osmida, Alcidas e Clotidea. Osmida, nelle seconde nozze del padre giostrando, cadde ucciso da Deifebo Re d'Egitto che, mentre da Tigrane era cercato a morte, da Alcidas, che scusò la casuale occisione del fratello, fu trafugato, legato bensì da doppia catena e d'amore verso Clotidea e d'amicizia verso Alcidas, col cui ritratto ei, gionto in Egitto, innamorò stranamente Rodope la sua sorella. Ma Deifebo inhabile a soffrire la lontananza di Clotidea, rimessa a Rodope tutta la cura del Regno, sotto coloriti pretesti, lasciò l'Egitto e, col volto mascherato di non so qual nera tintura e col nome di Solimauro, nella reggia d'Epiro poté celarsi al cieco sdegno di Tigrane, ma non d'Alcidas.

Rodope, del fratello non meno accesa, fu poco tarda in seguirlo: ma, sbattuta naufraga nelle spiagge d'Epiro dalla fortuna, fu accolta da cortese pastore, ch'havea non molto lungi dalla villa reale il suo picciol tugurio. E perché dall'hospite humano seppe ch'Alcidas, tutto inclinato all'armi, soleva ben spesso in quelle selve esercitare con le fiere il suo genio martiale, stimò buona sorte, celata sotto rustiche spoglie, farsi pastorella, sperando così ch'Amore fusse per porgerli opportunità di manifestarsi al suo Principe sconosciuta. Né fur vane le sue speranze, imperoché, mentre in un dì solenne consacrato a Diana tutta la Corte reale era dispersa in una famosa caccia, d'essa innamorossi prima il Re Tigrane e poi Alcidas che, da Rodope ferita per soccorrerlo in un mortal pericolo, restò piagato nel cuore; e, condotta la bella incognita da boschi al giardino reale, la mutò da pastorella in giardiniera.

Non fu così felice la fortuna di Solimauro; perché Clotidea per un volto sognato, follemente delirando, nulla osservava i di lui sospiri. Anzi per un sognato tradimento fu da lei e da Tigrane condannato alla rabbia mostruosa d'un fier dragone che devastava quel Regno, all'uccisore del quale era promessa Clotidea. Pugnò Solimauro, e vinse: ma senza premio perché, caduto col

morto dragone tramortito a piedi del Re e spruzzato d'acqua sul volto, per Deifebo fu conosciuto e destinato da Tigrane vittima alla sua vendetta.

Né Alcidamante poté al suo caro amico porgere alcun soccorso; conciosiacosaché, oltre l'amore di Rodope, fusse tormentato da Celinda sua madrigna, per la quale anch'egli condannato fu innocentemente a morire. Ma la salute d'entrambi fu Clotidea la quale, riconosciuto sul volto mutato di Solimauro il vero originale della sua sognata immagine, così seppe ingannare il padre, che vestitasi da carnefice donò la vita all'amante; e questi con l'arte istessa salvò l'amico. 5 10

Tigrane in tanto, certificato da Celinda pentita l'innocenza del figlio, mentre la di lui ingiusta morte amaramente piangeva, se 'l vidde tra le braccia accompagnato dall'amico sconosciuto per l'armi ond'era vestito. E poiché udì da Alcidamante che l'ignoto cavaliere, oltre havere a lui salvata la vita, havea nelle sue mani ancora il Re d'Egitto, già dal carcere trafugato, prima che l'alzasse la visiera li sposò Clotidea. Scopertolo poi per Deifebo, 15

⁴ L'Argomento è in B conservato, con ampia lacuna iniziale, da questo punto alla fine. Si registrano, pertanto, solo le varianti della parte leggibile del manoscritto. Né Alcidamante] Alcidamante non B; poté [...] porgere] poté por*** B.

⁵ fusse] perché era B.

⁵⁻⁶ tormentato da [...] sua madrigna] tormentato da C***gna B.

⁶⁻⁷ anch'egli condannato fu innocentemente a morire] fu egli***a morte B.

⁷ d'entrambi fu Clotidea] ***dea B.

⁸ sul] in B; volto mutato di Solimauro]***B.

⁹ sognata immagine così seppe] sogna***seppe B.

¹⁰ vestitasi da carnefice] ***nefice B.

¹⁰⁻¹¹ questi con l'arte] ***arte B.

¹² in tanto om. B; pentita l'] ***dell' B.

¹³ mentre la di lui ingiusta morte amaramente piangeva] mentre piange***sua ingiusta morte B.

¹³⁻¹⁴ se 'l vidde tra le braccia om. B.

¹⁵ ond'] colle quali B; E poiché om. B.; ignoto] incognito B.;

¹⁶ oltre] oltre d' B.

¹⁷ già om. B; trafugato] fu trafugato e B.; prima che l'] e prima che egli s' B.

benché a prima vista alterato dall'ira, finalmente dalle lacrime dell'innocente, dalle preghiere d'Alcidamante, di Clotidea e di Rodope accompagnate, s'impietosì e concedette a Deifebo Clotidea, ad Alcidamante Rodope, a Celinda il perdono, lasciando così Solimauro un vero esempio d'amicitia, e d'amore.

5

² dalle preghiere] da quelle B.

³⁻⁴ a Deifebo Clotidea] Deiffebo a Clotidea B.

⁴ a] et a B.

⁵ un vero esempio d'amicitia, e d'amore] un vero esempio d'amore B.

PROLOGO

*Venere e Cupido sopra un carro tirato da Cigni
Sonno Re e Coro di Sogni*

A 2	O come belle, lucide, splendide su 'l teatro del ciel danzan le stelle. Con luci tremole fra di lor emole scintillano, languiscono, sfavillano, svaniscono: stanche dalle caròle chiudon gl'occhi le stelle, e l'apre il sole.	5
VEN.	La reggia ecco del Sonno.	10
CUP.	Rimanti, o madre, io scendo: tu dell'aurea quadriga saprà ben far l'auriga.	
CORO	Ove il volo voi drizzate,	
DI SOGNI	o belli uccelli? Lungi, deh, lungi volate: fuggite, sparite, non destate il nostro Re.	15
RE SON.	Qual improvvisa luce, qui dove è notte eterna, prima che nasca il Sole, il giorno adduce?	20

³ su 'l teatro] su la scena B.

⁵ fra] tra B.

⁷svaniscono om. N.

¹¹⁻¹³ CUP. Rimanti, o madre, io scendo:/ tu dell'aurea quadriga/ saprai ben far l'auriga]
CUP. Su, su l'aurea quadriga/ rimanti, o Madre, io scendo:/saprai pur far l'Auriga B.

¹⁴voi] ove B.

¹⁶ deh om. B.

¹⁷ sparite] sparite/ A che voi qui, a che?/ B.

- In quest'atra caverna
 stridon gli augei maligni:
 non cantan lieti i cigni.
- CUP. Dunque non conoscete 25
 e Venere e Cupido?
 Il Dio, la Dea di Gnido?
- RE SON. Ma Amor che sempre voli;
 Vener che mai non posi:
 dal Re della quiete, 30
 dall'asil de i riposi,
 che mai, che mai chiedete?
- VEN. Nel bel Regno d'Epiro
 fa bellezza tiranna
 del mio figlio e di me sì vil dispreggio, 35
 ch'anco un amante regio
 a servitù senza mercé condanna.
 Qui soffrir non poss'io
 che sia rea d'empietà la beltà,
 di cui Venere è Dea, Cupido è Dio. 40
- RE SON. Ma in ciò che voler può lo scettro mio?
- VEN. Di vendetta stupenda
 te per ministro io voglio,
 vo' che quel cor di scoglio
 per sognata beltà pianga e s'accenda. 45
- CUP. Sì, sì, pianga, sì, si franga
 al cader di stille amare
 pria fu scoglio e poi sia mare.
- VEN. A vaneggiar su i fiumi
 vo' che torni un Narciso 50
 e chi spreggia ogni viso
 per ombra che sognò strugga i suoi lumi.

²⁴ i om. B.

²⁶ e Venere] Venere B.

²⁹ non om. B; posi] possi N.

³¹ i om. B.

⁴³ per] mio B; io om. B.

⁴⁶ sì, si franga] s'infranga N.

⁴⁸ pria fu scoglio poi sia mare] chi fu scoglio, poi fia mare B.

- CUP. Sì, sì, pianga, sì, si franga
al cader di stille amare,
pria fu scoglio, poi sia mare. 55
- RE SON. O bella Citerea
al tuo voler divino
pronto il mio scettro inchino.
Contro le belle di pietade ignude
trasformar mi vorrei da sonno in veglia 60
Queste son, queste le crude,
e son ben cento, e mille
che dagl'occhi di quei sciocchi,
che le chiaman lor pupille,
stiman vanto 65
scacciar il sonno ad introdurvi il pianto.
- CUP. Al tuo pronto volere
spera mercé condegna
dalla dea delle gratie e del piacere:
ma chi fra tante schiere 70
fia che meco ne venga?
- CORO Io v'andrò, son' io, son' io.
- UNO Manda me, mio Re, mio Dio.
- DEL CORO
- CUP. Io son falso.
- RE SON. Et io son vero.
- CUP. Io son lieto.
- RE SON. Et io funesto. 75
- CUP. Io pacifico.
- RE SON. Io guerriero.
- CUP. Io so' allegro.
- RE SON. Et io son mesto.

⁵³ sì, si franga B] s'infranga N.

⁵⁵ pria fu scoglio poi sia mare] se fu scoglio poi fia mare B.

⁶⁶ ad] per N.

⁷¹ ne venga] vegna N. B attribuisce i versi 70-71 al Re Sonno.

⁷² CORO: Io v'andrò, son'io, son'io om. B.

⁷⁴⁻⁸⁰ In B i versi 74-80 sono attribuiti al coro.

⁷⁵ funesto] Son mesto B.

⁷⁶ pacifico] felice B; Io guerriero] Io funesto B

⁷⁷ Io so' allegro] Io pacifico B; Et io son mesto] Et io guerriero B.

A 2	Io dipingo nel pensiero...	
CUP.	...io tesori.	
RE SON.	...io gl'honori.	
CORO	Io v'andrò, son' io, son' io.	80
DI SOGNI	Manda me, mio Re, mio Dio.	
RE SON.	La gloria di servirti (o Dea del terzo giro) non fia ch'ad altri io ceda. Nel bel Regno d'Epiro, prima che tu nel polo, io stesso hor hor men volo.	85
CUP.	Sonno sì.	
RE SON.	Sì, sì, amor.	
A 2	Spargiam concordi...	
CUP.	...tu l'onda di Lete	
RE SON.	...tu fiamme celesti.	90
A 2	Dall'onde dell'oblio fiamma si desti che giammai non si scordi. Sia ministro d'Amore della morte il fratello. Che più si tarda? Un cuore rubello si strugga et arda. Arda e si strugga, e mentre chiude i lumi il cor sen fugga.	95
RE SON.	Dunque voliam leggieri per la porta del corno ond'al nascer del giorno escono i sogni veri.	100
CUP.	Gareggierem nel volo.	
RE SON.		
CUP.	Che non, che non adequi con tue penne i miei vanni?	105

⁷⁸ io] i B.

⁷⁹ io gl'honori] Ed io l'amori B.

⁸⁰ son'io] sonno B.

⁹⁰ tu] E tu B.

⁹¹ fiamma si desti] su su si desti B.

⁹² che giammai non si scordi] fiamma che mai si scordi B.

RE SON. Che non, che non mi sequi
bench'io sia carco d'anni.

CUP. Sonno.

RE SON. Amor.

A 2 Su che fai?

RE SON. Io già volo.

CUP. Io già volai.

VEN. E voi miei cigni in tanto
drizzate al terzo Ciel il volo e 'l canto. 110

CORO O ben misera colei

DI CIGNI il cui cor segno sarà
di due ciechi e pazzi Dei.

Piangerà, verserà 115
di continuo amare stille,
perché ciechi sì infelici
son nemici alle pupille.

¹⁰⁶ Che non, che] Che no, che B.

¹¹⁵ Piangerà] Piangerà e B.

¹¹⁶ di] del B.

¹¹⁷ sì] sogni N.

ATTO PRIMO

Scena I

Solimauro solo nel cortile reale

SOL. Chi mira il mio volto
un moro mi crede, 120
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. 125
Amor così vuole,
di notte son tinto,
ma adoro un bel sole.
Ardo, taccio et adoro,
ma parla il volto ov'ho dipinto un Moro. 130
Un sol tutto arsura
che presso mi splende,
se l'alma m'accende
il volto m'oscura.
Ardo, taccio et adoro, 135
ma parla il volto ov'ho dipinto un Moro.
Ho livido aspetto
il fosco m'ha ucciso.
Chi ha foco nel petto

¹²⁴ un] io B.

¹²⁹⁻¹³⁰ adoro [...] Moro] B indica con un segno il ritornello.

¹³⁰ un] io corr. N.

¹³⁴ il] e 'l B.

¹³⁵⁻¹³⁶ taccio [...] Moro] B indica con un segno il ritornello.

¹³⁹ ha foco] foco ha B.

ha fumo nel viso.
Ardo, taccio et adoro,
ma parla il volto, ov'ho dipinto un Moro.

140

Scena II

Alcidamante e Solimauro

ALC.	O Solimauro amico.	
SOL.	O amico Alcidamante.	
A 2	L'amicitia è un bel tesoro.	
ALC.	Felice.	145
SOL.	Fenice.	
A 2	Chi amico esser sa.	
ALC.	Ma dov'è?	
SOL.	Dove fu?	
A 2	Dove sarà?	
SOL.	La mia fé, ben sai tu, la mia fé d'oro, l'amicitia è un bel tesoro.	
ALC.	In questo dì solenne, consecrato a Diana deità tutelar del nostro Impero, terra e mar, aere e ciel lieti e ridenti spiran gioie e contenti, sol il tuo cor, che più del volto è nero, solo il tuo volto in così lieta scena, punto non si serena.	150 155
SOL.	Tu, che sei Marte in terra, con Diana festeggi, ma gioir non poss'io, cui solo e nudo muovon sì aspra guerra l'odio altrui, l'amor mio,	160

¹⁴² un Moro] io moro B.

¹⁴⁷ dov'è] dove N.

¹⁵³ e mar] mar B.

¹⁵⁶ così] questa B.

che più dell'odio è crudo.
M'odia il tuo padre a torto,
tua sorella non m'ama; 165
l'uno morto mi brama,
l'altra per compiacerlo hormai m'ha morto.
Io vicino a languire
spiego su 'l volto il lutto al mio morire.

Scena III

Tigrane Re, Alcidasante e Solimauro

TIGR. Cinto è di perle un Re, ma non di gioie. 170
Se ben le perle
solo al vederle
spirino gioia al core;
su regie chiome
io non so come 175
perdon ogni valore:
o regni, o noie,
cinto è di perle un Re, ma non di gioie.
Ecco il Gemini in terra.
ALC. E nel Gemini appunto hor giunge il Sole. 180
TIGR. Solimauro qui sei?
SOL. Qui, dove con mio duol, odo i lamenti
d'afflitta Maestà.
TIGR. De nostri o mei nulla o poco tu senti.
SOL. E qual nubbe importuna 185
può turbar mente e viso
di chi nel trono assiso
la ruota ha sotto i piè della fortuna?

¹⁶³ più dell'odio] dell'odio è più B.

¹⁶⁷ compiacerlo] compiacerli B.

¹⁷³ spirino] spirano B.

¹⁷⁶ perdon] perdan B.

¹⁸⁷ nel] su 'l B.

¹⁸⁸ i] il B.

Non dee sottogiacere a rei sospiri
 chi in testa la corona ha degli Assirij. 190
 TIGR. Dal crudo Re d'Egitto
 cadde il mio figlio estinto, et io cadente
 speme non ho di vendicar sua morte.
 Strugge fiero serpente
 il mio misero Regno, 195
 e Clotidea sì ricca
 e di gratie e di doni,
 in darno a chi l'uccide,
 io prometto in mercé,
 che contro un tal dragon non trovo Alcide. 200
 Cinto è di perle e non di gioie un Re.

Scena IV

Clotidea sognando, Tigrane, Alcidamante e Solimauro

CLO. Idol del mio pensiero,
 io ti stringo e t'abbraccio,
 caro soave laccio.
 TIGR. Qual voce ascolto, e quai lascivi accenti? 205
 CLO. Come, come o cor mio,
 da fredd'ombre trass'io fiamme sì ardenti?
 ALC. È Clotidea, Signor, se non m'inganno.
 TIGR. Sì, ella è. Ahimè, son morto.
 CLO. Dolce affanno e conforto! 210
 Ecclissato mio Sole,
 dimmi almen due parole.
 TIGR. Ma chi del regio sangue
 è violatore infido?
 SOL. Hor lo scopro.

¹⁸⁹⁻¹⁹⁰ Non dee sottogiacere a rei sospiri/chi in testa la corona ha degli Assirij] Sottogiace a disastri/chi coronat' il capo tien tra gl' Astri B.

²⁰⁷ ombre] ombra B.

²⁰⁸ se] s'io B.

ALC. Hor l'assalto.
TIGR. Hor'io l'uccido. 215
CLO. Amor mio, mio Cupido,
deh dammi: ah, mi vergogno!
Dammi un bacio in mercé,
son pur figlia di Re.
TIGR. Padre ti fui, parricida sarò. 220
ALC. O impudica!
SOL. O crudel!
TIGR. Muoia.
ALC. Sì.
SOL. No.
CLO. No, non curo la luce o il ciel sereno.
TIGR. Ti seguirò per vendicar lo scherno.
ALC. SOL.
TIGR. Sin nel mar.
ALC. Sin nel ciel.
SOL. Sin nell'Inferno.
CLO. Ferma, deh non fuggir.
ALC. SOL. Dove sen fugge? 225
ALC. Di qua.
SOL. Di là.
A 2 Dov'è? Fu ombra o vento?
ALC. Io no 'l vedo.
Sol. Io no 'l sento. (*Clotidea esce fuori*)
CLO. Ferma, deh, non fuggir beltà mentita.
Ahimè, che già disparve!
Come gl'occhi aprend'io, perdo la vita? 230
O dell'Inferno mio spietate larve!
TIGR. Tu non fuggir, che dietro a cieche scorte,
mentre cerchi la vita, havrai la morte.

²¹⁵ Hor'io] Hora B.

²¹⁸ Dammi un bacio in] Dammilo per B.

²²⁰ Padre ti] Se padre B.

²²¹ crudel] crudele N B.

²²² sereno] sereno/ se sì dolc'è 'l morir all'ombre in seno/ ALC.: O, voci che dal Ciel fulmini aspettano/ SOL.: O voci che saettano B.

²²⁷ Alc.] Sol. B; Sol.] Alc. B.

- CLO. Padre Re, deh, sospendi e l'ira e 'l ferro,
innocente son'io; 235
ecco ai tuoi piè m'atterro.
- TIGR. Ma chi siegui?
- CLO. Il cuor mio.
- TIGR. Chi te 'l rapì?
- CLO. Dirollo.
- TIGR. Chi? Dove? Quando? O come?
- CLO. Oh Dio, non sollo.
- TIGR. T'ucciderò.
- CLO. Dirò, ma posa il brando, 240
chi, dove, come, quando.
- TIGR. E mi schernisci ancora, e non t'uccido?
- CLO. Sì, te 'l dirò: Cupido, o Cieli, o Dei,
pietà, pietà, son sogni i falli miei.
Sognai, se pur non viddi un vago viso, 245
e celeste il direi,
se nascessero i sogni in Paradiso.
Amor col proprio strale
nel cor scolpillo, e nella mente il pinse,
ma lo strale era d'oro; 250
senza che tu m'uccidi, o Padre, io moro.
- SOL. Io rinasco.
- ALC. Io respiro.
- CLO. Dove, quando s'udì
simil sorte d'amore?
Amo, ma non so chi, 255
e, sognando, da vero ho perso il core.
Da un amor figlio del sonno,
gli occhi miei sperar che ponno?
Versaranno eterno un rio,
se nipote alla morte è l'amor mio. 260
- ALC. Così amor, così va chi scherza teco,
donar non può che larve et ombre un cieco.

²³⁹ o om. B.

²⁴¹ B attribuisce la battuta a Tigrane.

²⁶² larve et ombre] ombre e larve B.

TIGR. Sogni questi non son, ma son follie.
Vaneggi, o Clotidea.
Andiamo al tempio, andiamne 265
a venerar la Dea.
E poi com'è costume
in questo dì solenne
qui nel parco vicin cacciam le fiere;
e mentre amor t'assale, 270
schernisci arco con arco e stral con strale.

CLO. Tra selve.

SOL. Tra belve.

A2 Gl'amori pur trovansi.

CLO. Ne' boschi.

SOL. Più foschi.

A 2 I mostri ricovransi? 275
Ma qual mostro d'amor peggior mai fu?
Mio core dillo tu.

Scena V

Burleo solo

BUR. A la ca, ca, alla caccia
amanti, o che bel giorno,
voi sempre in bocca il cor, io sempre il corno. 280
Il corno è lo stro, stro,
stromento egl'è del cacciator amante.
O quante dame, o quante.
Col suo suono argentin chiam alla rete,
Ninfe voi lo sapete. 285
L'honor, la glo glo glo,
la gloria anco s'acquista hoggi col corno:
o trombe a nostro scorno,

²⁷² selve] le selve B; belve] le belve B.

han le cornette lor anche gli heroi,
 Ninfe il sapete voi. 290
 Figli dell'o, o, o,
 dell'osso stesso sono e corna e denti,
 nascono con tormenti
 ma con lor si fan poi le cene liete,
 Ninfe voi lo sapete. 295
 Il corno è fu, fu, fu,
 fulmine insieme e tuon contro l'inopia:
 o bella Cornucopia,
 figli d'un corno sono i frutti tuoi,
 Ninfe il sapete voi. 300
 Molto da dir mi resta,
 ma il suon del corno a molti ha dato in testa.
 Meglio fia che mi taccia:
 a la ca, ca, alla caccia.

Scena VI

Celinda Regina e Burleo

CEL. La bellezza è vaga rosa. 305
 S'ad un vecchio tutto gelo,
 crudo cielo mai la sposa
 pallida, esangue, squallida
 langue e su le spine more,
 e spine son le piume a sì bel fiore. 310
 Ben io misera il provo,
 che mal congiunta a un coronato inverno,
 in van dagli occhi piovò,
 per disfar le sue nevi un fiume eterno,
 ma perch'è sua la colpa e mio l'inferno? 315
 BUR. Stra, stra, stran'esser deve
 un inferno di neve.

²⁹² stesso om. B.

- CEL. Ma a tormentar un'alma
non bastava del padre
la nevosa vecchiezza, 320
ch'amor con doppia palma,
v'aggiunse anco del figlio
la focosa bellezza, o Alcidamante,
mal a te si convien d'Alcide il nome
troppo, troppo son varij i genij vostri, 325
egli uccidea, ma tu produci i mostri!
- BUR. Mo, mostro stravagante,
una madrigna amante!
- CEL. Ardo, misera, e taccio,
non oso dirti: io moro, 330
che se di fuoco ho il cor, lingua ho di ghiaccio
Ma ti miro e sospiro,
e pur tu, mio tesoro,
senti il fumo e veder non sai gl'incendij
e pur con tuoi bell'occhi ogn'hor m'accendi. 335
- BUR. Anch'amor nella Corte ha questo vanto,
dar fumo e chieder pianto.
- CEL. Ma io morirò tacendo:
così, così ho prefisso.
Pria che la fê, che l'honestà s'offenda 340
smorzin fiamme del Ciel fuoco d'Abisso.
- BUR. Che, che abisso, che fiamma,
sarà miglior consiglio
stringerlo come mamma,
bacciarlo come figlio. 345
- CEL. Ohimè, misera, ohimè, ch'io fui scoperta!
- BUR. Hor cerca chi ti cuopra.
- CEL. O ciel cadimi sopra.

³²⁷ Mo] Ma B.

³³⁵ m'] l' B.

³³⁷ dar] in dar B.

³³⁸ Ma io] Io mi B.

³³⁹ così, così ho prefisso] così ho già prefisso B.

³⁴⁴ come] come a B.

³⁴⁵ come] come a B.

³⁴⁶ Ohimè. Misera, ohimè, ch'] Ah, misera, di me B.

BUR.	Troppo grave coperta.	
CEL.	O Burleo, sei pur tu?	350
BUR.	Io son tua buona sorte. Io son eu, eu, per mia sventura, simile al tuo consorte, eunuco io son per arte, ei per natura.	
CEL.	Dunque tu, mio fedele, del mio pianto ti ridi?	355
BUR.	Se tu di me ti fidi, in viso mutarò le tue querele.	
CEL.	Approvi la mia face? Un figlio amar mi lice?	360
BUR.	So ch'in Corte si dice, a Re lice, se piace, e sei bella e sei donna, chi è Regina, ogni dì può mutar gonna. Allor che nella Corte di tuo padre e mio Re fanciul vivea, un papagal ei havea, che qual mirabil mostro solea parlar nell'idioma nostro. Questi, tra gli altri, un dì prese a cantar così. Dishonor nella Corte, ohibò, ohibò, alle fronti dei Reggi le co, co le corna sono freggi. Vergogna e porpora s'insiem s'incorpora, si raddoppia il rossor, ma non si scema, della fronte ogni neo cuopre il diadema.	365 370 375
CEL.	Sempre pazzo tu sei: ma che? Tal'hora i consigli più sani sono quei degl'insani.	380

³⁶³ e sei bella e] o sei buona o B.

³⁶⁹ solea parlar nell'idioma nostro] smembrava il sermon nostro B.

³⁷⁰ Questi] questo B.

³⁷³ alle fronti] sulla fronte B.

³⁷⁷ della] alla B.

BUR. Io son san, egli è vero,
ma più sano sarei, s'io fussi intiero.

Scena VII

Clotidea sola nel tempio

CLO. Dove? Quando s'udì
simil sorte d'amore?
Amo, ma non so chi, 385
e sognando da vero ho perso il core.
Sì ben sa fingere,
sì ben sa pingere
amor fallace
che spesso suole 390
far ch'io vegga a chius'occhi il mio bel sole.
Ma (ahi) che mendace
tosto ch'il sogno sgombra,
veggo che il mio bel sol non è che un'ombra,
se ben con nubbili, 395
dipinga i giubili
amor tiranno
che senza velo
spesso m'alza dormendo al terzo cielo.
Ma crudo inganno, 400
quando apro gl'occhi, scerno
che il terzo ciel è un secondo inferno.
Ma forsi l'ombre mie
dalla triforme Dea
rischiarate saranno. 405

³⁸¹ Io son san] non sono sano B.

³⁸² s'io] se B.

³⁸³⁻³⁸⁶ Dove[...]core om. B.

³⁹² che om. B.

³⁹³ sogno] sonno B.

⁴⁰⁰ Ma] Ma, oh B.

Andiam alma mia nera
consacriam ombre a chi la notte impera.

Scena VIII

Carmenta e Solimauro

CAR.	Zi, zi, zi.	
SOL.	Chi mi chiama?	
CAR.	La tua Carmenta:, ah crudo!	
	La voce non conosci? Ove ten vai così di fuga?	410
SOL.	Al tempio.	
CAR.	Vo' venir teco anch'io, e nel tempio adorarti idolo mio.	
SOL.	Idolo tu m'appelli, e pur al volto infausto	415
	son vittima non sol, ma holocausto.	
CAR.	O bel moro, per cui vivo, io son folle, e tu folletto, o moretto, ch'al gran figlio di Vulcano, qual hor fabrica quadrella,	420
	e col volto e con la mano sempre appresti carbonella, con te la mia facella anch'io ravivo o bel moro per cui vivo!	
SOL.	Sempre con l'ombre mie	425
	vai scherzando, o Carmenta: è pur costume delle farfalle di scherzar col lume	
CAR.	Porti in fronte e stelle e luna, notte bruna, tanto grata al Dio d'amor,	430

⁴⁰⁷ ombre] l'ombre B.

⁴¹⁸ moretto] zingaretto B.

⁴²⁶ o om. B.

- perch'è ladro e cieco e nudo
ti diè il fumo per color:
però piango, et ardo e sudo,
lava il tuo volto, o crudo, entro il mio rivo,
o bel moro, per cui vivo! 435
- SOL. Ma la tua Clotidea
Dov'è? Che fa? Che dice?
- CAR. Ella in sogni vaneggia e poco veglia,
ma io per te crudel sempre ho la veglia.
- SOL. Li parli di me mai? 440
- CAR. Dunque vorresti tu ch'io stessa fossi
ministra del mio male
con farmi una rivale?
- SOL. Horsù, Carmenta, a Dio
non mi parlar mai più.
- CAR. Ferma crudele! 445
Dirò, farò.
- SOL. Odi quel ch'io ti dico
quest'è l'ultima volta,
se tu m'inganni, io ti sarò nemico.
- CAR. Hor dimmi, che vorresti!
- SOL. Ch'a lei questo gioiello 450
portassi in dono.
- CAR. E poi tu m'amerai?
- SOL. Che mi chiedi?
- CAR. Mi darai?
- SOL. Ciò che vuoi.
- CAR. Dammi una mano.
- SOL. Eccone due.
- CAR. Son belle, gentili, e tenerelle,
come vero riesce, 455
che il bruno il bel non toglie, anzi l'accresce.
- SOL. Hor prendi, e ben il cela,

⁴³¹ e cieco] cieco B.

⁴³² per] quel B.

⁴³⁸ in] con B.

⁴³⁹ veglia] sveglia B.

⁴⁴⁶ Odi quel ch'io ti dico] Ma odi quel che ti dico B.

⁴⁵¹ tu om. B.

a me convien partire,
sappimi dir ciò che ti dice. A dio.
Car. A dio moretto mio.

460

Scena IX

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.

465

Femine, donne, ahimè!

Due brutti nomi havete

un dà do, un dà fè,

perché ferite date e don volete.

CAR. Homini maschi, ohibò!

470

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,

475

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,

480

e 'l canto fermo in fughe al fine cangiate.

BUR. Piace alla vostra fè

il fa finto, e 'l B mol

⁴⁷¹ nomi] nome B.

⁴⁷⁷ un] il B.

⁴⁷⁸ sul] su B.

⁴⁸⁰ ma [...] moro om. B.

⁴⁸³ e 'l] il B.

né pur vi satia il Re,
né cantar mai vi satia il sol, sol, sol. 485
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 490
verso noi la Regina.
CAR. Io fuggo.
BUR. Io mi ritiro.

Scena X

Celinda Regina sola

CEL. O lumi che fiumi
versate sì amari,
versate anche mari, 495
ch'io sempre più ardo,
può troppo lo sguardo,
ond'arsa già fui,
e 'l dardo con cui
Amore, ch'è un Argo, 500
mi fulmina sempre,
nel pianto ch'io spargo
rapina le tempre.
O petto ricetta
di strani martiri, 505
in van tu sospiri,
in van ti lamenti
che rendi più ardenti
le fiamme e li strali,
e i venti ch'esali, 510

⁴⁸⁵ né [...] satia] perché giammai vi piacque B.

⁴⁸⁶ sovrano] soprano B.

⁴⁸⁹ mostra che sa] si mostra usa a B.

turbando le stelle,
 da cui spero calma
 tra piogge e procelle
 sommergono l'alma.
 Ma ecco il crudele,
 che mi consigli Amore?

515

Scena XI

Alcidamante, Burleo e Celinda in disparte

ALC. So ben, Amor, so bene
 ch'è pungente il tuo strale,
 ma più duro è il mio seno.

BUR. Signor, giu, giu, giu, giuro
 ch'io l'ho di te più duro.

520

ALC. Taci lì, bell'humore!
 So bene, Amor, so bene
 ch'è pungente il tuo strale,
 ma più duro è il mio seno.
 Se rimbomba corna o tromba
 con furor, con ardor
 fiero Marte m'assale.

525

So bene, Amor, so bene
 ch'è pungente il tuo strale,
 ma più duro è il mio seno.

530

CEL. Che fò? Mi scuopro? O Cielo!
 Che fò? Mi scuopro o fuggo!
 Parlo o taccio? Ahi mi struggo!

ALC. Bel veder su l'elmetto
 volar piume guerriere.

535

BUR. O che dolce piacere

⁵²⁰ giu, giu, giu.] giu, giu N.

⁵²¹ ch'io] che B.

⁵²² lì] sì B.

⁵³³ scuopro] appress' B.

⁵³⁴ mi] me B.

- su le piume d'un letto!
- CEL. Io vado. Ah cieco Amor, dove mi meni?
Io riedo. Ah vil timor, perché m'affreni? 540
- ALC. Bella gloria è fugar schiere nemiche
mieter palme et allori?
- BUR. Tagliar spine et ortiche,
e riposar su i fio, fio, fio, su i fiori.
- CEL. Chi non osa, non brama, 545
e chi teme, non ama.
- ALC. Dolce udir suon di trombe,
rimbombo di tamburi,
nitriti di cavalli.
- BUR. Ma più dolce è dormir sonni sicuri! 550
Senza né pur sentir i ga, ga, galli.
- CEL. S'ardisca, non si muora,
finalmente son donna,
ma son Regina ancora.
- ALC. Sia pur la donna un sol, 555
sia pietosa, fedel,
ch'amor mio cuor non vuol.
Sol Bellona m'arde e sprona,
non crin d'oro, ma l'alloro
riverito è dal Ciel. 560
Sia pur la donna un sol,
sia pietosa, fedel,
ch'amor mio cuor non vuol.
Andiam Burleo, si siegua
delle fiere la traccia. 565
- BUR. Alla ca, ca, alla caccia.
- CEL. O troppo vil mia fiamma!
Dunque sì poco ardisce
il mio cuor, che tant'arde?
Ma le gratie d'amor, non son mai tarde. 570

⁵⁴⁴ fio, fio, fio, su i] fio, fio, fiori B.

⁵⁵⁸ Sol] Sola N.

TUTTI	Chi compra? Chi spende? Già è rotta la fiera.	
UNO	Tabacco.	
UNO	Acqua di viti.	
UNO	Buon bacco.	
UNO	Cieca mariti.	
UNO	Voti di cera.	
UNO	Pitture stupende.	575
TUTTI	Già è rotta la fiera. Chi compra? Chi vende?	
CORO DI CIURM.	Su chi canta, su chi suona? Chi dà spasso, chi solazzo alla nobile corona?	580
UNO	Io fui pazzo più ch'Orlando, il mio senno sen volò, poi che il Ciel andò girando, nella Luna si fermò, ma, benché fu sereno, ricevuto ivi non fu, perché il globo è così pieno che capir non ne può più. Lasciò subito le stelle, ma gran senno ivi rapì, e riempì più carafelle. Hor chi compra, chi, chi, chi. Qui si vende, eccone un vaso, su, se 'l compri chi 'l perdé, basta sol un dar di naso, sanarà subito a fè.	585 590 595

106

CORO DI	Dragi, le fine lame,	
MERCANTI	sonagli, ventagli fornimenti per dame, spille, aghi, specchi,	600
	ferri vecchi, corazze, elmi, cimieri, fregi di cavalieri, diamanti, capelli, guanti di fine pelli di montoni e di becchi, ferri vecchi.	605
CORO DI	O matti, o matti	
CIURM.	chi il senno cerca, senza contratti, qui qui si merca quanto mi par d'un gran ferrar.	610
	Vuoto di senno e pieno di gran rabbia qual pazzo chiuso fu dentro una gabbia.	
CORO DI	Ecco pettini di corno	
MERCANTI	con cui il capo fossi adorno di pulita capigliera. Pendenti lucenti per adornar gli orecchi, ferri vecchi.	615
CORO DI	Chi getta il primo	
CIURM.	il fazzoletto ecco un vasetto ch'il meglio io stimo, quest'è cervel di Cromuel	620
	che l'un cercando e in quella parte e in questa e fa l'anatomia d'ogni testa.	625
CORO DI	O la bella canzonetta,	
BIANTI	a chi mi dà la carità io col pifaro mio la sonarò, non la volete no? Io son misero cieco, gl'occhi ad amor prestai, ma ei che di fede è Greco	630

	non me la rese mai.	635
UNO	Io son zoppo mal sano Che, dietro un cieco amor perso e caduto, per Venere seguir mi fei Vulcano.	
DUE	Io son un che fui muto, ma amor che col suo stral fe alla mia vaga troppo cruda la piaga, alla mia lingua il filo tolse e diede un punto alla ferita, e fu di tal virtute che con un punto a due diè la salute.	640 645
TUTTI	O la bella canzonetta a chi mi dà la carità io col pifaro mio la sonarò, non la volete no?	650
CORO DI CIURM.	Hor questo vale ogni quadrino, cervel reale d'un Re meschino il cui capone sopra un balcone molte cadenze epilogando in una le mudanze ballò della fortuna.	655

Scena XIII

*Clotidea, Solimauro, Tigrane, Burleo, escono dal Tempio.
Cori sopradetti*

- CLO. Udisti qual destino
all'amor mio predisce 660
l'oracolo divino?
- SOL. E tu udisti qual fato
all'amor mio prefisse
l'oracolo adorato?
- CLO. Ama, mi disse, e spera pur conforto 665
ch'il trovarai, ma morto.
- SOL. Spera mercé , mi disse, al tuo martire
ma pria convien morire.
- CLO. Ma conforto si chiama
trovar morto chi s'ama? 670
- SOL. Ma per beltà rubella
morir mercé s'appella?
- CLO. Non, no.
- SOL. Sì, sì.
- CLO. Crudo...
- SOL. ...pietoso
- SOL. CLO. ...amore.
- CLO. Così amaro conforto io non desio.
- SOL. Quest'unica mercede io sol desio. (*A 2 desio*) 675
- CLO. Se morto trovar deggio
quel bel, per cui vaneggio.
- SOL. Se sono nell'Inferno,
ov'è il dolor eterno.
- CLO. Trovarlo non bram'io. 680
- SOL. Morir solo bram'io. (*A 2 bram'io*)
- CLO. Duri eterno il mio dolore.
- SOL. Finisca il mio dolore. (*A 2 il mio dolore*)

⁶⁶³ prefisse] prescisse B.

⁶⁶⁵ pur] haver B.

⁶⁷³ Non] No B.

⁶⁸¹ solo] sì, sì B.

CLO. Sì, sì.
 SOL. Non, no.
 CLO. Crudo...
 SOL. ...pietoso
 SOL. CLO. ...amore.
 TUTTI I Ecco il Re, ch'adorò la vostra diva, 685
 CORI viva il Re viva viva.
 TIGR. E pure il Ciel permette
 doppio tante saette un bel sereno
 che morrà il Re nemico e 'l fier dragone.
 Così la Dea dispone. 690
 UNO Rasserenati homai.
 UNO Finirà l'odio antico
 e l'horrido dragone, e 'l Re nemico
 cader morto a' tuoi piè presto vedrai.
 Sperate, sperate, 695
 temete, temete,
 o voi che plorate,
 o voi che ridete.
 La fortuna variabile
 è più instabile 700
 della luna.
 La sua rota come al ciel tal'ha le tempre
 che sol nel mai fermarsi è ferma sempre.
 CORO DI Chi compra? Chi spende
 MERCANTI già è rotta la fiera. 705
 UNO Tabacco.
 UNO Acqua di viti.
 UNO Buon bacco.
 UNO Cieca mariti.

⁶⁸⁴ Non] No B.

⁶⁸⁶ B omette i versi del coro e inizia la scena XIII con il titolo *Tigrane esce dal tempio*.

⁶⁸⁷ permette] promette B.

⁶⁹⁰ Così la Dea dispone] già pietoso dispose;/ Così la Dea rispose B.

⁶⁹² Finirà] Finirà già B.

⁷⁰² come al ciel] nel ciel B.

⁷⁰³ è ferma] e gira B.

⁷⁰⁴⁻⁷⁴⁷ CORO DI MERCANTI [...] ha cura om. B.

UNO Voti di cera.
UNO Pitture stupende.
TUTTI Già è rotta la fiera.
 Chi compra? Chi vende? 710
CORO DI La bella canzonetta,
BIANTI a chi mi dà
 la carità
 io col pifaro mio la sonarò.
 non la volete no? 715
CORO DI Hor quest'in vero
CIURM. è un cervellone
 che d'un somiero
 si fa un catone,
 e di tal'un 720
 che maschenbrun
 poi che d'olivi coronò la fronte
 su l'arco trionfò, ma d'un gran ponte.
CORO O buon huom, chi sei tu?
BUR. Bu, bu.
CORO Che, che.
BUR. Ho il corno ben, 725
 ma bue non sono a fè.
 Bu, bu, non mi conosci?
CORO Sei bufalo, Bucefalo o buffone?
BUR. Olà con gli huo, huo, huomini honorati
 così parli istrione? 730
CORO Burleo sei tu? Non ti conobbi in vero.
BUR. Credo, perché le corna
 soglion far ombra agl'occhi,
 però sogliamo dir noi altri Grechi:
 un corno che ti ciechi. 735
CORO Hai tu danar da spendere?
BUR. Per comprar che?
CORO Cervello.
BUR. Io ne ho da vendere.
CORO E per quanto m'aveggo il tuo cervello
 è ancor sì fino, e sodo 740
 che può star a martello.

- BUR. Perdi il tempo, e la fatica,
 senza lucro, e con gran tedio,
 la pazzia dell'huom sì amica,
 non ha ri, ri, me, me, di, di, rimedio. 745
- CORO Che giova il senno in questa etade oscura
 se la fortuna sol di pazzi ha cura?

Scena XIV

Silveria sola nel bosco

- SIL. A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle!
 L'herbe son tenere,
 l'acque son limpide, 750
 l'ombre non rigide.
 O se tali ver me fusser le stelle!
 A paschi, a rivi, all'ombre, o pecorelle!
 Hor che più brami amore?
 Principessa a cui gli Assiri 755
 destinaron gli scettri
 tratta fusi e vincastri
 et in vece di popoli potenti
 regge armenti et agnelle.
 A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle! 760
 Tu crudo Alcidamante
 tu non vero, ma finto,
 su la tela dipinto,
 tu mi rendesti amante.
 Per te lasciai del Nilo 765
 le sì famose sponde.
 Per te spinta dall'onde
 giunsi in quest'ermo asilo.

⁷⁵¹ non] son B.

⁷⁵⁵ gli Assiri] l'Astri B.

Qui con Progne mi lagno;
qui con Eco sospiro; 770
qui filo il mio martiro
e 'l fil di pianto io bagno,
del mar, d'amor, del Ciel, o rie procelle!
A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle
Ma il mio pietoso veglio, 775
che mi diè queste spoglie,
mi disse che ben spesso
fra queste selve ombrose
il mio crudel Alcide
cacciar suole le fiere. 780
Vieni caro, deh vieni,
e se nel saettar sol hai diletto,
ecco nudo il mio petto
mostro, degno son'io di tue quadrelle.
A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle! 785
L'herbe son tenere,
l'acque son limpide,
l'ombre non rigide,
o se tali ver me fusser le stelle!
A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle! 790

⁷⁷⁴ A paschi [...] o pecorelle] A paschi, a rivi B, che aggiunge un segno indicante ripetizione dell'intero ritornello.

⁷⁷⁵ veglio] vecchio B.

⁷⁷⁶ che mi diè queste spoglie] che mi diè queste spoglie /E qual figlia m'accoglie B.

⁷⁷⁷ che ben] pur, che B.

⁷⁸⁰ suole le fiere] fiere si vide B.

⁷⁸⁴⁻⁷⁸⁵ mostro [...] pecorelle! om. B.

⁷⁸⁸ non] son B.

Scena XV

Solimauro e Silveria in disparte

SOL.	Ma che miro?	
SIL.	Che sento?	
SOL.	Quest'è pur di mia sorella il volto.	
SIL.	Quest'è del mio fratel voce e favella.	
SOL.	Ma come è pastorella?	
SIL.	Ma chi tra l'ombre ha il suo semblante accolto?	795
SOL.	Le fiere ella non pave?	
SIL.	I nemici ei non teme?	
SOL.	Quando venne? In qual nave?	
SIL.	E qual qui lo condusse? Amore o speme?	
SOL.	Venere qui la scorse.	800
SIL.	Cupido qui lo spinse.	
SOL.	D'Alcidamante innamorata è forse.	
SIL.	Forse l'amor di Clotidea lo vinse.	
SOL.	Sì, sì, Rodope è questa.	
SIL.	Sì, sì, quest'è Deifebo.	805
SOL.	Mi vo' chiarir, ma parmi molte dame vedere scherzar qui intorno. Vado e poi torno. Oh son fugaci e snelle.	
SIL.	A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle!	

⁷⁹² “è pur] non è B.

⁷⁹⁵ Ma chi] Ma a ché B.

⁷⁹⁹ Amore] Vela B.

⁸⁰⁴⁻⁸⁰⁵ Sì, sì, Rodope [...] Deifebo om. B.

⁸⁰⁷ scherzar] trescar B.

Scena XVI

Tigrane e Silveria

TIGR. Ferir damma, seguir cervo 810
è mestier di gioventù.
A me che vale
l'arco e lo strale,
s'io tirar non posso il nervo?
S'io lo stral non reggo più? 815
Il tempo fugge,
l'età si strugge,
le ruine io sol conservo,
posso dir: qui Troia fu.
Ferir damma, seguir cervo 820
è mestier di gioventù.
Ma qual colà rimiro
mostro, ma di beltà? Fors'ancor suole
fatto pastor guidar le greggi il sole.
Chi mai vidde tra l'ombre 825
errar luci sì belle?

SIL. A' paschi, ai rivi, all'ombre, o pecorelle!

TIGR. Pastorella che sì bella
sotto l'ombra canti e fili,
Parca sei che i dì miei 830
ritornar fai giovanili.
Già son preso, già son vinto,
et un fil m'è labirinto.

SIL. Cacciatore, amatore
che due volte sei bambino, 835
s'al tuo giaccio può far laccio
un sol fil, sei bambolino.
Se ti treman le ginocchia

⁸²⁹ ombra] ombra e B.

⁸³⁴ amatore] vero amore B.

⁸³⁷ un sol] solo un B; bambolino] debilino B.

	ti darò la mia conocchia.	
TIGR.	Non sai ch'Amor, ch'ha l'ali, può render anco i vecchi agili e lievi?	840
SIL.	So ben ch'Amor, ch'è nudo, suol fuggir dalle nevi.	
TIGR.	Quindi fugge da te più che baleno, perch'hai di giaccio il cuor, di neve il seno.	845
SIL.	È già bianca la tua chioma.	
TIGR.	Ma più bianca è la mia fede.	
SIL.	Già degli anni la gran soma t'ha rivolto il capo al seno.	
TIGR.	D'anni sì, ma d'amor son' io più carco.	850
SIL.	In van, per me ferir, ti curvi in arco. Il tuo legno già seccò.	
TIGR.	Secco son, presto m'infoco.	
SIL.	Presto sì, ma dura poco. Pietra io son, arder non so.	855
TIGR.	Desta Amor, desta tu fiamma che cresca, pietra tu, egli fucil, et io son l'esca. Ma già dentro al mio petto sento le tue facelle.	
SIL.	A' paschi, a' rivi, all'ombre, o pecorelle!	860

Scena XVII

Solimauro solo

SOL. Partì la pastorella, e Clotidea
mai più non venne. O bella!
Ove, o fera, ti traccio?

⁸⁴⁹ seno] piè B.

⁸⁵² già seccò] è già secco B.

⁸⁵⁶ Desta] Batte N.

⁸⁵⁷ pietra [...] son l'esca] tu fucil, ella pietra et io son' esca B.

⁸⁵⁹ facelle] facelle in faville corr. B.

⁸⁶³ traccio] caccio B.

Ardo, moro e pur taccio!
Ma se tu ben intendi 865
la favella del sguardo
gl'occhi parlan d'incendi,
e ti dico mirando io moro, io ardo.
Così parla il riguardo.
Tu mia pupilla sei, 870
e non odi il parlar degl'occhi miei?
Ma se muta è la lingua,
sia loquace la destra
a scoprir le mie piaghe.
Mi sia lingua il mio strale, e parli (ahi lasso!) 875
una lingua di ferro a un cor di sasso.
Voi, rozze, antiche piante,
voi, scopritemi amante, e molli e pie
ingrandite con voi le piaghe mie.
Se colei che il cor mi punge 880
mai qui giunge,
dite voi com'io languisco;
perché mai si scemi o smorze,
su le scorze
il mio foco ecco scolpisco. 885
Dite, ditegli per piéta,
coraggio haver non può chi cor non ha.

Scena XVIII

Clotidea e Solimauro

CLO. Ferma, non ti celar, pur fia palese
la bella che t'accese.
SOL. Principessa t'inganni, 890

⁸⁶⁸ dico] dicon B.

⁸⁶⁹ il riguardo] lo sguardo B.

⁸⁸³ o] e B.

⁸⁸⁹ bella] beltà B.

- CLO. nulla scrissi di ver, quest'è mio sogno.
 E ciò legger vogl'io.
 Chi sa se qui trovassi il sogno mio?
 Ben dicesti ch'è un sogno.
 Io leggo, e par che dorma, 895
 del rossor, ch'hai tu perso, io mi vergogno.
 Il mio nome su i tronchi?
 SOL. Ciò ch'impresse ho nel cor, su i tronchi imprimo,
 chi un sogno amò, sdegnà ch'un cor l'adori?
 CLO. Men d'un sogno io ti stimo; 900
 smorza sì audaci ardori.
 Col tuo stral il mio nome,
 pria dalle piante, indi dal cor cancella.
 Fuggi dal mio sembiante,
 fuggi tropp'alta brama. 905
 fuggi, figlia di Re schiavi non ama.
 SOL. Tre volte fuggi, e poi
 tre volte più fugace
 esegui, pria di me, gl'imperi tuoi.
 Se per fuggir 910
 da te mia vita
 convien morir,
 l'alma è fuggita né ancor morir so,
 ma chi alma non ha morir non può.
 Ma si cancelli il nome 915
 dalle tenere scorze, il duro nome
 scriver si dee su fogli,
 non di tronchi, di scogli.

⁸⁹² E] per B.

⁸⁹⁶ perso om. B.

⁸⁹⁹ cor] huom B.

⁹¹⁰ Se] Ahi! B.

⁹¹⁵⁻⁹¹⁸ Ma si cancelli [...] di scogli] Ma se cancelli il nome, il duro nome/ dalle tenere scorze/ scriver si de' su i fogli/ non de' tronchi, né de' scogli B.

Scena XIX

*Choro di Zingarelle partorite dal tronco ferito, le quali intorno
al Re ballano in giro cantando*

	Coroniamo il nostro Re	
	con balli armonici	920
	con suoni sferici	
	con canti empirei.	
	La man, la lingua, il piè	
	concordiamo, intrecciamo,	
	coroniamo il nostro Re.	925
UNA	Zingarelle dell'Egitto	
	habiam letto ciò ch'è scritto	
	su le stelle: buon aspetto	
	buona sorte hanno per te.	
TUTTE	La man, la lingua, il piè	930
	concordiamo, intrecciamo,	
	coroniamo il nostro Re.	
UNA	Citerea che fu anch'ella	
	per Adone zingarella	
	(ben che Dea) già dispone	935
	dolce premio a tanti, ohimè.	
TUTTE	La man, la lingua, il piè	
	concordiamo, intrecciamo,	
	coroniamo il nostro Re.	
	Con balli armonici,	940
	con suoni sferici,	
	con canti empirei,	
	la man, la lingua, il piè	

⁹¹⁹⁻⁹²² Coroniamo [...] empirei om. B.

⁹²⁵ coroniamo] con balli, canti, e suoni/ si coroni B.

⁹²⁹ hanno om. B.

⁹³⁰⁻⁹³² La man, [...] Re] La man, la lingua B, che aggiunge un segno a ripetizione del ritornello.

⁹³⁶ tanti ohimè] tanta fè B.

⁹⁴³⁻⁹⁴⁵ la man, [...] Re] La man, la lingua B, che aggiunge un segno a ripetizione del ritornello.

	concordiamo, intrecciamo, coroniamo il nostro Re.	945
UNA	Soffrirai strane sorti, ma tu fido vincerai. Vuol Cupido	
	darti al fin giusta mercé.	
TUTTE	La man, la lingua, il piè concordiamo, intrecciamo, coroniamo il nostro Re.	950
UNA	S'hor t'ingombra notte nera, d'un bel giorno sia foriera, sì bell'ombra viso adorno paragon d'un'aurea fê.	955
TUTTE	Con balli armonici con suoni sferici con canti empirei la man, la lingua, il piè concordiamo, intrecciamo, coroniamo il nostro Re.	960

⁹⁴⁷ vincerai] draghi e monti vincerai B.

⁹⁴⁹ darti] porti B.

⁹⁵⁰⁻⁹⁵² La man, [...] Re] La man, la lingua B, che aggiunge un segno a ripetizione del ritornello.

⁹⁵⁷⁻⁹⁶² Con balli armonici[...] Re] La man, la lingua, e il piè B, che aggiunge un segno a ripetizione del ritornello.

ATTO SECONDO

Scena I

Celinda Regina sola

CEL. Qui il passo affreno e fermo il piè già stanco.
Cerchi le fere, chi non l'ha nel seno.
Scocchi saette, chi non l'ha nel fianco. 965
Venti che fremono, rivi che frangono,
aure che gemono, acque che piangono.
A sospirar,
a lagrimar
m'invitano, m'incitano. 970
Dunque ite, o gemiti,
itene, o lagrime,
dal mio sen al mio cor: chi sa, chi sa.
Speri pietà chi piange.
Goccia, che spesso cade, i marmi frange. 975

Scena II

Alcidamante e Celinda

ALC. Così sola, o Regina?
CEL. Troppo odioso e superbo,
o Alcidamante, è di Regina il nome.
ALC. Ti dirò madre, o come?

⁹⁶³ affreno] freno B.

⁹⁷⁸ o om. B.

- CEL. Anche il nome di madre esprime e spira 980
riverenza e timor, vie più ch' affetto.
Chiamami tua sorella,
anzi tua fida ancella, e tal son'io,
tuo fia l'imporre e l'eguir fia mio.
- ALC. Così parli ad un figlio? 985
- CEL. Ma se figlio tu sei
pietà de' casi miei.
- ALC. Ecco il mio ferro, ecco il mio sangue, e dove
da te fia che s'impieghi?
- CEL. Altri segni, altre prove 990
sospirano i miei prieghi.
Tigran già cade, et io rimango afflitta,
vedova, derelitta.
- ALC. Tu derelitta? Io non saprò la vece
sostener di Tigrane? 995
- CEL. Oh, degl'amanti credula speranza!
Già m'offre quel che bramo,
vorrei parlar, né posso.
- ALC. E qual mal mostruoso il cor t'assale?
- CEL. Mal che in madrigna appena 1000
creder si può che cader possa: io amo.
- ALC. Ami sì, ma Tigrane.
- CEL. Tigrane sì, ma in giovanil sembiante.
(Vergogna intempestiva *(da parte)*
pur torni? Ancor sei viva? 1005
Vanne lungi da me), ecco s'inchina
e col real diadema
cerca abbracciarti il piè, serva Regina.
Pietà d'alma che langue:
eccoti un doppio rio, 1010
ch'è sangue del cor mio,
se sol ti piace il sangue
pietà d'alma che langue.

⁹⁸³ e tal son'io] /Tal sono, o mio diletto/ Prova se tal son'io/ B.

⁹⁸⁶ figlio tu] tu figlio B.

⁹⁹⁶ credula speranza] lusinghiere speranze N.

⁹⁹⁷ che] ch'io B.

¹⁰⁰¹ io amo] io amo/ Io amo Alcideamante B.

- ALC. O Giove, o Cielo,
ove sono i tuoi folgori tremendi
s'ora splendi sereno? 1015
- Cel. Gl'ho tutti nel mio seno.
- ALC. E qual antro o voragine profonda,
o Numi al vostro aspetto
sarà che mi nasconda?
- CEL. Celati nel mio petto. 1020
- ALC. E quai mi laveranno o mari o fiumi?
- CEL. Eccogli ne' miei lumi.
- ALC. Io, dunque, io solo
di scelerate fiamme
facil'esca sembrai? Degno d'incesti
me sol, me sol credesti? O amor nefando! 1025
Così infame vendetta
prendi del mio dispreggio?
Scendete o fiamme e pera,
ma qual di noi? Chi è reo di morte?
- CEL. Io sono, che son madrigna, et amo. 1030
- ALC. Io sono, io sono
ch'a una madrigna piacqui.
E non moro?
- CEL. E pur vivo?
- ALC. E perché nacqui?
E non basta spirar velen col fiato,
che anche la man v'impieghi? 1035
Col diadema mi legghi?
O degno ben d'essere calpestato
diadema d'una Fedra.
- CEL. Tu sei scoglio, io son'hedra.
- ALC. O lascia o impugno il ferro. 1040
- CEL. Oh, il volesse la sorte!

¹⁰²¹ o mari] mari B.

¹⁰²⁵ o om. B.

¹⁰³³ E] e pur B.

¹⁰³⁹ io] et io B.

¹⁰⁴¹ il om. B.

Acciò che nel ferir non erri, o crudo,
 eccoti il seno ignudo.
 Sani piaga d'amor, piaga di morte.
 Su, o ferisci o risana: e qui finita 1045
 sia la pena o la vita.
 ALC. Io fuggo, io fuggo e questa,
 Alcidasante, sia la prima fuga.
 Hor mira, Amor, che nel fugar gl'heroi
 più di Marte tu puoi. 1050
 Ma dove andrò? Chi fia ch'agl'occhi vostri
 mi celi, o stelle, o selve, o donne, o mostri!

Scena III

*Burleo, Carmenta e Celinda tramortita**

BUR. O, la vecchia alla moda!
 CAR. O, il giovane all'antica!
 Vedesti la Regina? 1055
 BUR. Appunto anch'io la cerco,
 qui sotto l'ombra vo' riposarmi al quanto,
 che forse verrà in tanto.
 Hor odi una canzone:
 o vecchia alla moda, o bocca, anzi fossa, 1060
 ma s'hai fiati di tomba, ove son l'ossa?
 Qual can vorrà
 per te mai piangere
 se un sol non ha
 osso da frangere? 1065
 Ma se un osso in te non trovo
 certo sei sepolcro nuovo,

¹⁰⁴² nel] al B.

¹⁰⁴⁴ piaga] ferro B.

¹⁰⁴⁵ o om. B.

¹⁰⁴⁸ Alcidasante] d'Alcidasante B.

¹⁰⁵² celi] celi, oh cieli B.

* B omette l'intera scena e terza scena diventa quella successiva.

- e 'l mio cor in te vuol disfarsi in ceneri,
che senz'ossa darai bacci più teneri.
- CAR. O come senza intoppo 1070
corse la lingua tua su le mie lodi!
- BUR. Ma inciampar non potea
se parlo d'una bocca
ch'intoppi non havea.
- CAR. Hor me tu non odi? 1075
O pesce terrestre
d'un mare di vino,
dimmi, dimmi, sei tonno o pur delfino?
Chi muore per te,
su l'acque semina, 1080
se il Cielo ti fe'
né huomo né femina.
Ma se ben le borse hai vuote,
trovarai sempre divote,
perché per sempre far dinar da spendere, 1085
su le spalle altre balle hai tu da vendere.
A dio, cerco Celinda.
- BUR. A dio, mia gioia.
Sta in cervello, che i cani
non ti prendan per tro, tro, tro, tro, troia. 1090

Scena IV

Burleo e Celinda tramortita

- BUR. Ma chi è qui? La Regina
è addormentata o morta?
La ninna, la nanna.
Lumi stanchi dal pianto
dormite, riposare, 1095
ch'al suon di corno i vostri affanni io canto.
Mirate i sciocchi,

¹⁰⁹⁷ i] o B.

- ch'il corno a gl'occhi
 giova, mentre gl'inganna.
 La ninna, la nanna. 1100
 Oh, s'è destata.
- CEL. E vivo ancora? E spiro?
 E partissi? E poté
 me qui lasciar della mia vita in forse?
 Né il traditor mi porse 1105
 per sostegno una mano?
 Un sospiro amoroso?
 Un sguardo pietoso?
 Un detto, un atto humano?
 Non, no che d'human sangue 1110
 tu non fosti concetto,
 ma col velen d'un anguo
 t'ha generato Aletto.
 Te di toscò nutrir le tigri hircane
 o figlio di Tigrane. 1115
 Et io pur l'amo ancora?
 Ah no, già l'odio più che non l'amai,
 mora l'ingrato, mora.
- BUR. Vuoi ch'il mandi a Caronte?
 Hor, hor li pianto questo corno in fronte. 1120
- CEL. Su, su venite,
 mostri del Tartaro,
 furie dell'Herebo,
 tutte al mio cor.
 Venite Eumenidi, 1125
 Sfingi e Tisifoni,
 Meggere e Cerberi,
 Draghi e Centauri,
 con faci e vipere,
 odio e furor. 1130
 Lasciate Dite,

¹⁰⁰⁶ per sostegno una mano om. B.

¹¹¹⁰ Non] no B.

¹¹¹⁴ toscò] fiele B.

¹¹¹⁵ di] d'un B.

- su, su venite
tutti al mio cor.
Già seguo il perfido,
già giungo il misero, 1135
già prendo l'aspide,
già sbrano il demone;
sarò di te più cruda, alma ferigna:
son donna, son Reina e son madrigna.
BUR. O crudo, o ingrato, o cane, 1140
o figlio d'un Tigrane!
CEL. Burleo, vedesti? Udisti?
BUR. Io? Non signora.
Ma pazienza haver dee chi s'innamora.
Che non si spezzan mica
da un solo gocciolar le selci dure, 1145
né ad un colpo di scure
cadde giammai la que, que, quercia antica.
Qua, qua, qua, qua.
CEL. Che mai sarà.
BUR. Tu i pantani hai negl'occhi, 1150
io nel seno i ranocchi.
Quadrini maledetti,
e così mi fuggite
dalla bocca non men che dalla borsa?
Ma entrate a forza, 1155
quadrin, quadrin, quadrini, e pacienza,
vincono ogn'insolenza.
CEL. Quant'è facil sperar ciò che si brama!
Mi piace sì, ritenti:
nelle guerre d'amore, 1160
come in quelle di Marte,
varij sono gl'eventi.
Si soffra ancor nell'amoroso Regno,
già che a donne non mai manca lo sdegno.

¹¹⁵⁵ Ma entrate a forza om. B.

¹¹⁵⁶ quadrin, quadrin] qua, qua B.

¹¹⁵⁹ ritenti] si ritenti B.

¹¹⁶⁴ non] già B.

Clo.	M'obedì, cancellò, sen partì, se n' andò. Chi più fedel di me, s'a un sogno io serbo fé? Sotto l'ombra e su i fiori, dunque, vo' del mio cor posar le spine. Vieni, o Sonno, e 'l mio crine di papaveri cingi, e nel pensier dipingi le belle e care forme, che se ben chiusi ha gl'occhi, Amor non dorme. Ombra sognata fa ch'odij il sol, dormir sol vuol l'alm' acciecata. Dormite afflitti rai, dormite, ahimè! Felice me, felice voi, se non v'apriste mai, dormite afflitti rai.	1165 1170 1175 1180
------	---	--

Scena VI

SOL. Fuggi dal mio sembiante, 1185
fuggi troppo alta brama,
fuggi, figlia di Re schiavi non ama.

1171 o om. B.

- Anch'io di Re son figlio,
schiavo son, ma d'amore,
ma tuo, cruda tiranna; 1190
e sol per incontrar il tuo desio,
perch'ami l'ombre, ombra son fatto anch'io.
Per adempir io torno
il tuo crudel decreto.
Cancellai dalle piante, 1195
cancellerò dal cor l'amato nome.
Ma come (ahi lasso!) come?
Il destino d'amor mai si cancella.
Clo. Non si cancelli mai forma sì bella.
Sol. Odo l'istessa voce, 1200
ma diverso è il parlar: fingi o fingesti?
Clo. Finsi, fingo e fingendo
di troppo vero ardor l'alma m'accendo.
SOL. Quanto crudi homicidi
saran gli sdegni veri, 1205
se anche con finti uccidi?
Clo. Uccidi, uccidi Amor, che ben si finge,
che con l'ombre dipinge il mio bel sole,
chi mascherato va, tradir mi vuole.
SOL. Ohimè, chi mi scoperse? 1210
Mascherato son'io
dal tradimento no, ma dalla fede.
Ma amor ch'al sol è talpa
fra l'ombre è un Argo e per piagar più vede.
Clo. Sì, ch'un Argo son'io, 1215
che dagl'occhi e dal cor lagrime spargo.
SOL. Le spargi, ma per chi?
CLO. Per la finta beltà, che mi ferì.
SOL. Finto a torto m'appelli,

¹¹⁹³ io torno om. B.

¹¹⁹⁹ cancelli] cancella B.

¹²⁰³ alma] anim' B.

¹²⁰⁷ che ben sì] chi sì ben B.

¹²¹⁰ Ohimè] Ahi me! B.

¹²¹⁴ piagar] ferir B.

- è bambinetto Amor, finger non sa, 1220
e però nudo va.
- CLO. Va nudo Amore, e tu di lutto il volto
ti sei vestito ad honorar la morte
del cor già mio, che è nel tuo sen sepolto.
O mio cor infelice! Hor tu ben sai 1225
che l'amare è morire
s'al Ciel d'amor non vai
senza chiudere i rai.
O, come i tuoi costumi e il mio martiro
spieghi nel nome Amore, 1230
perché tolto quell'A, che è un sol sospiro,
all'amante non resta altro ch'el more.
- SOL. Che sento? Anzi che miro?
Con sogni ella vaneggia
et io per lei sognante ardo e deliro. 1235
O crude e avere stelle,
stanche dal troppo errar, pur siete fisse,
satie di saettar, pur siete imbelle.
Predice il mio morir il vostro ecclisse.
Aperite che farete? 1240
Se chiuse anche accendete, anche piagate?
Benché chiuse, mirate
se nel ferirmi il cor questo mio dardo
seconda il vostro sguardo
a dio bella, a dio cruda anima, a dio. 1245
- CLO. Non ferir traditor, così, così.
- SOL. E perché con la mano
cancelli quel decreto
che dato ha la tua lingua?
- CLO. Padre, fratel, serve, pastori aita. 1250

¹²²¹ e però nudo va om. B.

¹²³² ch'el] che B.

¹²³⁶ e om. B.

¹²³⁸ imbelle] belle B.

¹²⁴³ ferirmi] ferir B.

¹²⁴⁸ decreto] destino B.

¹²⁴⁹ dato ha] dettò la B.

¹²⁵⁰ serve] servi B.

Son morta, son tradita.
SOL. Lascia, lascia il mio stral.
CLO. Lascialo, crudo.

Scena VII

Tigrane, Hidraspe, Clotidea e Solimauro

CLO. Lascia, lascialo, o crudo.
HIDR. Lascia, lascialo, o fera!
O più del volto anima infausta e nera! 1255
CLO. Io ti ringratio, o Ciel! Hoggi rinacqui.
M'assali addormentata il traditore.
TIGR. Dunque da traditor non è sicura
virginella real allor che dorme?
HIDR. O tradimento enorme! 1260
TIGR. E che spinse il crudele
ad impugnar lo strale
contro il sangue reale?
CLO. Forsi amor di vendetta,
poiché mentre dianzi egli il mio nome 1265
su le piante scriveva,
da me, com'io dovea,
con rimprovero acerbo
sgridato egli fu.
SOL. Non, no mio Sire.
TIGR. Taci, taci, di scusa 1270
son'indegni i tuoi falli. Hor, hor s'uccida
il barbaro homicida.
Quello stral, quella destra
stromenti del delitto,
sian anche del castigo: 1275

¹²⁶¹ che] chi B.

¹²⁶⁵ dianzi] poi anzi B.

¹²⁶⁷⁻¹²⁶⁹ da me [...] egli fu] con rimprovero acerbo/ sgridato da me fu, come dovea B.

¹²⁶⁹ Non] No B.

- ei stesso il traditore
col suo stral con sua man si sveni il core.
SOL. O pietoso decreto!
Volle uccidere me stesso, e non potei,
m'impedì Clotidea. 1280
Hor da sorte men rea
mi si danno in castigo i desir miei:
e la morte (o vicende!)
che la figlia mi tolse, il padre rende.
- HIDR. E havrà mostro sì infame 1285
una sì facil morte?
E perché non l'espone anzi alla fame
dell'horrido dragone?
- CLO. Sì, sì, col drago pugnì e, s'è vincente,
sia dal morir esente. 1290
- TIGR. Ben consultaste. Hidraspe, a te l'assegno,
esegui il mio sdegno.
- CLO. E insieme il mio.
- HIDR. L'eseguirò ben'io.
- SOL. Sì, sì, amor, gelosia, sdegno, fortuna 1295
collegate, scagliate
quanti il vostro furor fulmini aduna.
Solo rimango
al vostro orgoglio,
ma sarò scoglio,
non, no mi frangon 1300
tutte le vostre furie unite in una.
Sì, sì, amor, gelosia, sdegno, fortuna
collegate, scagliate
quanti il vostro furor fulmini aduna.

¹²⁸⁸ horrido] horribil B.

¹²⁹¹ Ben consultaste. Hidraspe] Ben consultasti Hidraspe B.

¹²⁹³ Insiem] insieme anche B.

¹³⁰⁰ non, no] no, non B; frangon] frango B.

¹³⁰³⁻¹³⁰⁴ collegate[...]aduna om. B.

Scena VIII

Silveria e Alcidamante

- SIL. E pure al fin ti viddi, Alcidamante! 1305
O che bellezza altera!
O amor, o cieli, o Dei,
cada sì bella fiera,
cada ne' lacci miei.
Già gettai la conocchia e per seguirlo 1310
ho impugnato lo strale.
Ver qui sen venne: ov'è? Parmi d'udirlo.
- ALC. Ninfe selvaggie, voi
soccorrete mia vita.
- SIL. Parmi, ch'ei chieda aita. 1315
- ALC. Diana, unico Nume
di quest'alma, d'amor sempre nemica,
se mai con man pudica incenso o lume
su l altare t'offersi; al mio periglio
volgi pietoso il ciglio. 1320
- SIL. Amor (deh) tu m'insegna a trattar l'armi.
- ALC. Già si spezzò lo strale,
non so più ripararmi.
Dunque il ventre d'un mostro
tomba mi fia nel più bel fior degl'anni? 1325
- SIL. D'un mostro, ma d'amor, di fé, d'affanni.
Ecco estinta a tuoi piè l'horribil fiera:
ma mentre fissi in lei luci sì belle
divien fiera del ciel, cinta di stelle.
- ALC. E da qual Ciel superno 1330
sotto rustiche spoglie
volato a mia difesa un Nume io scerno?

¹³¹⁰ Già gettai] Gettai già B.

¹³¹¹ ho impugnato] impugnai B.

¹³¹⁸ o] e B.

¹³²²⁻¹³²³ Già [...] ripararmi] Più d'un strale non ho/ La spada si spezzò/non so più ripararmi B.

¹³²⁷ horribil] horrida B.

¹³²⁸ luci sì] tue luci B.

¹³³² a] in B; io om. B.

- SIL. Dal Ciel no, dall'Inferno
ma nell'inferno mio felice io sono,
se in un punto due vite 1335
e la tua e la mia tu accetti in dono.
- ALC. Ma che miro? Piagata anche tu sei?
- SIL. Quando il cor tra i perigli oppresso langue
corre in soccorso il sangue.
- ALC. Ma se tu, pastorella, ardita e vaga, 1340
m'hai tolta la mia piaga,
io la tua non t'involò?
- SIL. Ahimè, ch'il piè
non regge più
mi poso giù su 'l suolo. 1345
- ALC. Col mio sostegno a terra cado anch'io.
Ma riposar non dei
fuor del mio sen, se fatta sei cor mio.
- SIL. Se il tuo cor già divenni,
se ne 'l tuo sen m'accogli, 1350
benché il terren faccia col sangue rosso,
nel sen dell'alma mia morir non posso.
- ALC. Che non può, che non fa
d'amor l'alta virtù?
Maestra di pietà 1355
una fera mi fu.
Tu nel sen, io nel cor ho la ferita,
e perdei l'alma e guadagnai la vita.
Balsami qui non ho, ecco il mio pianto,
che bagna la tua fronte. 1360
- SIL. Care lagrime mie tornate al fonte.
Ma se partiste amare,
come dolci hora siete?
Varcai l'Inferno, al fin pur giunsi in Lete,

¹³³⁴ io om. B.

¹³³⁸ Quando [...] langue] Di ciò fors'hai stupor? Tu sei mio core/ e se 'l cor tra perigli
oppresso langue/ B.

¹³⁴¹ tolta] tolta, tolta N.

¹³⁴⁶ a terra cado anch'io] anch'io a terra cado B.

¹³⁵⁹ Balsami] Balsamo io B.

ove bevo l'oblio de miei tormenti. 1365
ALC. Mio cor non più lamenti.
Questa vermiglia fascia
dal mio sen, al tuo sen faccia tragitto,
l'un e l'altro trafitto.
Ma l'amor mio, che qual gigante nasce, 1370
non può star fra le fascie.
SIL. Quest'è d'Amor la benda,
mentre il seno mi stringe il cuor m'allaccia

Scena IX

Burleo, Alciamante e Silveria

BUR. Alla ca, ca, alla caccia,
o donne pu, pudiche, e non imbelli 1375
a voi corron in sen fere, et uccelli.
ALC. Burleo vieni, e sostegno
facciamo insieme a questa
pastorella ferita.
BUR. Oh la povera, zi, zi, zi, zi, zita, 1380
ti porrò su le spalle, o pastorella,
ma stringi ben le vesti,
e non far zitabona, o zita bella.
ALC. E puoi tanto, o Burleo?
BUR. Se con monti sul dorso 1385
io so far il Tifeo,
saprò far dell'Atlante,
col sostener un Cielo, o sommo Giove
e riderai pur tu
mirando su 'l cu, cu, 1390
sul curvo Atlante un Ciel, che sangue piove?

¹³⁶⁸ mio sen] mio cor B.

¹³⁶⁹ trafitto] è trafitto B.

¹³⁷⁵ pu] più B.

¹³⁸³ zitabona] Zita buona B.; o] e B.

¹³⁸⁶ il] del B.

SIL.	Non così che mi sento esacerbar la piaga caminarò basta che tu m'appoggi, ma va con passo lento.	1395
ALC.	Appoggiati al mio strale.	
BUR.	Il mio corno è più forte, prendi, né ti fia scorno, che s'era il dente velenoso a sorte, giova contro il veleno il lioncorno.	1400

Scena X

Solimauro solo su lo scoglio dentro al mare

SOL. Drago pietà, pietà, divora un mostro.
Su lacera il mio seno
se pur dal tosco mio
non resta vinto il tuo mortal veleno.
Solo il cor lascia intatto, 1405
acciò che serbi eterno
l'adorato ritratto.
E se l'alma precipita all'Inferno
il cor al Ciel d'amor ratto sen vole
perché si specchi in sì bel volto il sole. 1410
Solo le furie mie, sol le mie fiamme
scendano meco nel tartareo chiostro.
Drago, pietà, pietà, divora un mostro.
Non piango, non sospiro,
non formo un sol ohimè, 1415
non pietà, non mercé,
puro amor, pura fè, puro martire.
S'adempia senza ostacolo
col mio morir l'oracolo.

¹⁴⁰⁵ il cor lascia intatto] lascia il cor intatto B.

¹⁴¹⁰ perché] acciò B.; in sì bel volto] a sì bell'occhi B.

Se di morir son vago 1420
morte a morte mi tolga, e drago a drago.
Ma l'horrido serpente
già su 'l capo mi ruota
qual fulmine cadente
ch'al bersaglio s'aggiri e in un percuota. 1425
M'apparecchio alla pugna,
e vo' morir da forte
già che sempre e per tutto
si può trovar la morte.
Eccolo Amor tu spira 1430
fiamme al cor, forza al fianco. O Clotidea
tu mio nume, mia Dea
su la vittima tua lo sguardo gira.
Tu l'alma accogli e tutti i premij suoi
sian l'Inferno godere degl'occhi tuoi. 1435
(Cavalca il Drago e volano)

Scena XI

Carmenta e Burleo

CAR. Non, no donne belle
di me non ridete
s'amante vedete.
Con l'ossa e la pelle
l'età sen va, 1440
languendo, cadendo
più sempre ogni dì
se cerco un sostegno

¹⁴²⁰ Se] Sì B.

¹⁴²¹ tolga, e drago a drago.] tolga, o dragho, o dragho! B.

¹⁴²⁵ e om. B.; un] cui B.

¹⁴³³ la] me B.

¹⁴³⁶ Non] no B.

¹⁴³⁹ Con l'ossa e la pelle] chi ha sol'oss'e pelle B.

- ho ingegno sì, sì.
 BUR. Da qui vengo a cavarne 1445
 ch'è molto spirito dov'è poca carne.
 CAR. Sì, sì che s'affanni
 recar suol la moglie,
 havrò chi mi toglie
 ben pochi malanni. 1450
 L'età che già
 di neve sì greve
 carboni sol vo'
 su 'n zingaro afferro
 non erro, non no. 1455
 BUR. Né egli errarà
 perché se non ha mantici
 ben due nel petto tuo ne troverà
 CAR. Che dici o capon pollo
 ch'hai sì congiunto con le spalle il capo 1460
 ch'io posso dir, che ti sia torto il collo.
 BUR. Non t'aditar sorella
 perch'io dirò che tu sei be, be, be.
 CAR. Vuoi dir ch'io son bella,
 et io m'arrossirò per la modestia. 1465
 BUR. Non, no, non t'arrossir
 perché volevo dir che sei be, bestia.
 CAR. Taci lingua trapanà.
 BUR. O bella dia, dia.
 CAR. Diana
 forsi vorresti dir? 1470
 BUR. Diana tu, ch'esser mi puoi bisavola?
 Vo' dir che sei dia, dia, diavola.
 CAR. Ma per Diana giuro
 che la testa ti batto in questo muro.
 BUR. Eh non turbar con l'ira 1475

¹⁴⁵⁶ Né] né men' B.

¹⁴⁶¹ posso dir] dir non posso B.; che om. B.; torto] rotto B.

¹⁴⁶³ io om. B.

¹⁴⁶⁴ dir] dirmi B.; io om. B.

¹⁴⁶⁶ Non, no] No, no B.

- quella bocca che bea,
ch'appunto par bocca di clo, clo, clo.
CAR. Dì pur di Clotidea, che dal mio seno
succhiò latte e bellezze.
BUR. O faccia di lumaca! 1480
Bocca di Clotidea? Di clo, cloaca.
CAR. Che sì, che sì.
BUR. No, no, ferma la stizza.
Lodarò la tua bocca,
che co' suoi vezzi altieri
tormento fu di cava, cava, cava. 1485
CAR. T'intendo: tu vuoi dir di cavalieri.
BUR. O come mal ci senti.
Vo' dir di cava, cava, cavadenti.
CAR. E pur non voi finirla
eunuco scontrafatto, 1490
gobbo, ubbriaco, matto,
che i monti hai su le spalle. Io vo' pur dirla
e pur non sei montone,
ma la tua lana puzza di castrone.
BUR. Che dicesti? 1495
Gl'occhi ti caverò con una spilla.
CAR. Volevo dir lana di Castrovilla.
BUR. Et io per mia vendetta
ti fo saper ch'il tuo bel moro, è moro.
CAR. Burleo sempre tu scherzi, anco col nome. 1500
BUR. Io parlo da quel senno,
che tu non hai, ch'è morto, anzi sepolto.
CAR. Dove?
BUR. Nel sen del drago.
CAR. Se 'l credessi, hor morrei,
pur mi sento su gl'occhi 1505

¹⁴⁷⁹ bellezze] bellezza B.

¹⁴⁸⁵ tormento] tormenti B.

¹⁴⁹² dirla] dirlo B.

¹⁴⁹⁴ castrone] castro N.

¹⁴⁹⁹ moro] morto B.

BUR. le lagrime uh, uh, uh.
 Uh, uh, fanno le grue.
 Dà fine a' tuoi dolori.
 Hor fa quel che ti dico,
 et uve mangia, hor che non hai più mori, 1510
 e se uve non hai, tò, eccoti un fico.

SCENA XII

Clotidea, Burleo e Carmenta

CLO. E che? Si piange il morto?
 BUR. Clo, clo, clo, clo, ohimè che la mia gola
 per gran desio di ber, s'è fatta un fiasco,
 né può formar parola, 1515
 Clotidea mia signora,
 ma piange il suo vago
 ch'è già fatto velen nel sen del drago.
 CAR. Mio moro, è ver che sei tu morto? Ahi, ahi!
 Afflitte palpebre con pianto funebre 1520
 stillatevi in veleno
 già che il mio moro è morto
 d'un fier serpente in seno;
 stillatevi miei rai,
 o moro ucciso a torto; 1525
 et et è pur vero? Ahi, ahi!

¹⁵⁰⁶ uh, uh, uh] eh, eh B.

¹⁵⁰⁷ Uh, uh, fanno le grue] Ue, ue, fanno uve. B.

¹⁵⁰⁸ Dà fine ai tuoi dolori om. B.

¹⁵⁰⁹ che] ch' io B.

¹⁵¹⁰ et uve mangia] va mangia uve B.; mori] more B.

¹⁵¹¹ tò om. B.; fico] fico. / CAR.: Uh, Uh, Uh... B.

¹⁵¹² E om. B.

¹⁵¹⁶ Clotidea mia] Clo, Clotidea B.

¹⁵¹⁷ ma] ella B.

¹⁵¹⁹ ver] vero N.

¹⁵²²⁻¹⁵²⁶ moro [...] Ahi, ahi!] moro a torto/ è morto/ è ver che morto egli è/ d'un fier serpente in seno./ Stillatevi occhi, o mai/ et è pur vero. Ahi, ahi!/ B.

- BUR. Ah, ah, col pianger tuo rider mi fai.
Ma ancor mi fai fuggire,
perché so ch'una vecchia
delle risa un pittor fece morire. 1530
- CAR. E perché l'innocente
dato è in pasto a un serpente?
Forse ch'ei non t'amava?
Mira questo bel dono
ch'egli mi diede e appunto hor ti portava. 1535
- CLO. Dormo ancora? Ancor dormo?
Sospirato ritratto! O caro dono!
Scherzo dell'ombre io sono!
Non dormo, non vaneggio,
tocco con mano e veggio. 1540
- CAR. Dove giammai si vide
ch'il don si baccia e 'l donator s'uccide?
- CLO. Ma qual pennello
i sogni miei
sì ben delineò? 1545
O dolce, o bello
volto, chi sei?
Chi ti pennelleggiò?
O non più sogno, o vero
idol del mio pensiero. 1550
O Amor sempre tu fingi,
ma se cieco tu sei, come dipingi?
Su seguimi, o Carmenta e con gran fretta.
- CAR. Ma se vuoi ch'io ti segua: adagio, aspetta.

¹⁵²⁷ pianger] pianto B.

¹⁵³⁶ dormo] sogno B.

¹⁵⁴² ch'il don si baccia] si bacia il don B.

Scena XIII*Silveria et Alcidasante nel giardino*

- SIL. L'herbe s'infiocano, i fiori odorano, 1555
 gl' odori allettano, ma più saettano
 d'amor le spine acute.
 Voi rose tenere, fiori di Venere,
 qual vittima d'amor, voi coronatemi:
 voi datemi virtute. Ahimè chi invoco? 1560
 Non può temprar le fiamme un fior di foco.
- ALC. Imperlata dalla brina
 su le spine com'è bella
 rosa altera e verginella!
 Ma se mai beltà corona 1565
 a cui dona i suoi fior l'età d'Aprile
 tant'è più gentil e vaga
 che si mostri in ferir figlia di piaga.
 Bellissima donzella
 che facesti passaggio 1570
 da boscarecci horrori
 a fioriti giardini
 che godon nel tuo volto eterno il maggio:
 s'ad inaffiar i fiori
 forse ti mancan l'acque, io sempre pronti 1575
 ho ne' miei lumi i fonti.
- SIL. Ove regna la Dea, che nel mar nacque,
 mancar non posson l'acque.
- ALC. E la tua piaga, ond'io piagato fui,
 mitigato ha il dolor del crudo dente? 1580
- SIL. Chi porta il sen trafitto
 da maggior piaga, la minor non sente.

¹⁵⁵⁷ spine acute] acute spine B.

¹⁵⁶² dalla brina] dalle brine B.

¹⁵⁷³ il] un B.

¹⁵⁷⁷ nel] dal B.

- ALC. Da troppe rozze spoglie
la tua beltà s'accoglie, ond'a vederla
sembra in rozza conchiglia indica perla. 1585
- SIL. L'innocente amor mio
sarà schietto vie più, s'è mal vestito,
e ben si cela e cuopre
sotto lacere vesti un cuor ferito.
- ALC. Ma vuoi donarmi tu la tua corona? 1590
- SIL. La serva al Re non dona.
Eccola, prendi et alla mia fronte basti
per corona il mio crin, ch'è tutto anella.
Agli schiavi d'amor è la catena
la corona più bella. E la tua spada 1595
tu donaresti a me?
- ALC. Superfluo è il ferro
a chi negl'occhi ha folgori celesti.
Ma prendi, io più di Marte
l'armi non curo e l'arte, 1600
hor che tu d'altro Dio servo mi festi.
- SIL. Hor, chi mi tien, non ti trafigga il core?
- ALC. Ma qual cuor vuoi piagar s'io ne son privo?
- SIL. Chi te lo tolse?
- ALC. Amore.
- SIL. Sai dove il pose al meno? 1605
- ALC. Nel suo ciel, nel tuo seno.

¹⁵⁸³ troppe] troppo B.

¹⁵⁸⁷ s'è mal] se men B.

¹⁶⁰¹ hor che tu d'altro Dio servo mi festi] se d'altro Dio tu servo mi facesti B.

¹⁶⁰² tien] tien che N.

Scena XIV*Tigrane, Silveria e Alcidamante*

- TIGR. O forte, o bravo Alcide!
 Dov'è la gonna, la conocchia e 'l fuso,
 hor ch'a Sole tu dai l'armi homicide?
 Così subito 1610
 in Alcibiadi
 si trasformano
 i Senocrati?
 E non vedi le rose
 ch'arrossiscon per te su la tua fronte? 1615
 Quest'è l'elmo, il cimier, questi gl'allori?
 Getta a terra quei fiori,
 lascia ch'io gli calpesti.
 Tu quindi sgombra e più non far ritorno,
 s'ad un colpo di spada 1620
 non vuoi ch'appresso i fior la testa cada.
 Pastorella?
- SIL. Mio Sire.
- TIGR. Tu non m'ami, io t'adoro:
 alma mia volli dire,
 ma con l'alma si vive, io per te moro, 1625
 e la corona e 'l cor ch'ella ha nel nome
 io t'offro, o bella, e l'una e l'altra spreggi?
 O tiranna de' Reggi!
 Alle canute chiome
 sol hai lo sguardo intento, 1630
 ho la corona d'or, s'ho il crin d'argento.
 Ma già che desti altrui la tua corona,
 eccoti il mio diadema.
 Se nel mondo huomo mai nasce
 vero figlio di fortuna, 1635

¹⁶³² desti altrui la tua] desti ad altri la B.

¹⁶³⁴ nasce] nacque B.

- il diadema egl'ha per fasce,
l'aureo soglio egl'ha per cuna.
SIL. Tu mi fasci la fronte
ove non ho le piaghe.
Con diadema sì splendente 1640
chi fasciar vuol i suoi crini,
o che infermo egli è di mente,
o i pensieri egli ha bambini.
TIGR. O come, o quanto vaghe
cinte d'or son le chiome. 1645
Tu, amor, mentre discerno il mio tesoro,
merca con pioggia d'oro un cor di ferro.
Eccoti ancor lo scettro,
chi ha lo scettro e la corona,
se fortuna il globo ruota 1650
e s'il ciel fulmina e tuona,
la sua sorte è sempre immota.
SIL. Con lo scettro d'oro e d'ostri
chi la destra ogn'hor s'aggrava
mostra ben ch'in sen ha i mostri 1655
onde d'huopo egl'ha di clava.
TIGR. Eccoti ancor la porpora, vestita
forse di fiamme a me sarai men fredda.
Chi di porpora, ch'impera
qual'aurora sen va adorno 1660
non vedrà di fosca sera
funestato il suo bel giorno.
SIL. Chi di porpora si veste,
ch'esser suol figlia del mare,
tra procelle e tra tempeste 1665
proverà fortune amare.

¹⁶³⁷ soglio] tetto B.

¹⁶⁴² che om. B.

¹⁶⁴⁶ mentre] mentr'io B.

¹⁶⁴⁷ con pioggia d'oro un cor di ferro] un ferreo cor con pioggia d'oro B.

¹⁶⁴⁹ ha] tien B.; lo om. B.; la om. B.

¹⁶⁵⁰ se fortuna il globo ruota] di fortuna ha chiodo e rosa B.

¹⁶⁵⁷ ancor] anche B.

¹⁶⁶¹ di] da B.

Scena XV*Celinda, Tigrane e Silveria*

- CEL. O la nobil Regina!
 O il vezzosetto amante!
 Se già la giardiniera
 hebbe scettro e corona, il Re meschino 1670
 col badil, col bidente,
 coltivi il suo giardino.
 E a che lasciasti le tue selve, o mostro?
 Per torre il senno al padre, il cuor al figlio?
 Per vestir d'oro e d'ostro? 1675
 Ma se il Re t'ha vestita,
 la Regina ti spoglia.
 Togli, vecchio languente,
 lo scettro, togli, e non lo rompo in pezzi
 per non privar d'appoggio 1680
 l'età tua già cadente.
 Prendi, folle, il diadema, e non lo straccio
 acciò con le sue bende
 possi alle tue follie formare il laccio.
 La porpora ti rendo 1685
 e mal ti si conviene
 s'ella ha color di sangue,
 e tu più gel che sangue hai nelle vene.
 E tu, putta villana,
 sgombra quest'horti o ti vedrai rapita 1690
 con le vesti la vita.
- TIGR. Vecchio che si congiunge
 a giovinetta sposa
 alla vecchiaia un peggior morbo aggiunge.

¹⁶⁷³ E om. B.

¹⁶⁸⁴ il] un B.

¹⁶⁸⁶ e] che B.

¹⁶⁹³ a] con B.

Che non dice, non fa, non può, non osa
donna amante e gelosa?

1695

Scena XVI

Clotidea e Tigrane

CLO. Deh, tu Prometeo audace,
l'arte, la via m'additta
ond'io con la tua face,
per darla a un'ombra, involi al sol la vita.

1700

TIGR. Sempre, sempre con l'ombra
vaneggi, o Clotidea.

CLO. Ma in vece di pietà
io son degna di gioco
perché bene non sta
con un'ombra sì fredda alma di foco.
Se ciò possibil fia
hor hor li donarei l'anima mia.

1705

TIGR. Hor vaneggiar con sogni
hor parlar con pitture,
tutto, tutt'è follia.

1710

CLO. Volto sceso dall'Etra,
parla, discorri meco,
che se ben sei di pietra
le pietre anch'elle san parlar con l'eco.

1715

TIGR. Ma forsi di Medusa
la faccia ivi è scolpita
che sembr'ella impietrita.

CLO. Vera d'Orfeo non è
la cetra sì sonora
che sospirando diè
anche a tronchi, a macigni alma canora.

1720

¹⁶⁹⁵ dice] dice che B.

¹⁷¹⁷ la faccia] l'effigie B.

¹⁷²² tronchi] tronchi anch' B.

- Se ciò piacesse ai Dei
l'alma a un sasso hor dariano i sospir miei.
- TIGR. Ancor non senti? Ancor vegliando sogni? 1725
Chi la mente, chi l'alma
Clotidea t'ha rapita?
- CLO. La pietra calamita
l'anima mi rapì, né vive ancora.
- TIGR. Ma qual pittura è questa 1730
che le statue lavora?
Lascia ch'io il vegga: è un ritratto, e vago,
ma parmi haverne nel pensier l'idea.
Sì, sì, del Re d'Egitto è questa imago.
D'onde l'havesti?
- CLO. Il moro 1735
ne fe' un dono a Carmenta.
- TIGR. Dunque mandato il traditor ne venne
dal Re nemico, e forse in questa gemma
l'arra quel fier di gran mercede ottenne.
Quest'è il ritratto, o figlia, 1740
del mio, del tuo nemico; a te s'aspetta
giach'io cadente son l'alta vendetta.
Tu non rispondi? Hor giura
d'esser sempre nemica
alla stirpe real de'Tolomei. 1745
- CLO. O sogni, o ombre, o Dei!
- TIGR. Qual'horror il pensier fia che t'ingombre?
- CLO. O sogni, o Dei, o ombre!
- TIGR. Chi è figlio di Tigrane
a vendicarlo agogni. 1750
- CLO. O ombre, o Dei, o sogni!
E chi dipinse
con l'istessi colori
su lo stesso sembiante
il nemico e l'amante? 1755

¹⁷²⁹ né vive] e vivo B.

¹⁷³⁰ pittura è] pietr'è mai B.

¹⁷³² il vegga] vegga egli B.

¹⁷⁴⁸ O sogni, o Dei, o ombre] Oh Dei, oh sogni, oh ombre! B.

Scena XVII

Carmenta, Tigrane, Hidraspe e Clotidea

CAR. Signor, Signor!
TIGR. Che porti
sì affannata, o Carmenta?
CAR. Fuggi, o Signor, il drago
su 'l tuo capo s'aggira
e con non so qual mostro avvinto pugno. 1760
TIGR. O folle, che tu sei!
Chi gira e fa duello
il drago o il tuo cervello?
HIDR. Fuggi, Signò, deh fuggi.
CLO. Ahimè.
TIGR. Diana.
HIDR. Giove. 1765
CLO. Cade il Ciel: o sdegnato i draghi piove?
CAR. Chi gira e fa duello
il drago o il mio cervello?
Ma non è questo il caro moro, o sorte!
TIGR. Dunque col drago ha combattuto e vinto: 1770
o son ambo perdenti!
HIDR. Al volto ei sembra estinto.
CAR. Solimauro, Solimauro,
tu cadesti attossicato,
crudo fato, fato avaro, 1775
Solimauro, Solimauro!
CLO. Qual'improvviso affetto
nascere nel cor mi sento!
TIGR. O mostro horrido, sempre
spira morte e veleno ancor ch'estinto. 1780
CAR. O man ladra de' cuori!

¹⁷⁶⁶ Cade il Ciel, o sdegnato i draghi piove?] Fors'il Ciel sdegnato i draghi piove? B.

¹⁷⁷⁵ crudo] crudel B.

- Deh lascia ch'io ti baci e ch'io ti bagni
d'attossicati humori.
Ma che miro? Tu cangi
col mio pianto i colori. 1785
- HIDR. La sua negrezza è finta.
Vanne al fonte vicin e con freschi acque
si lavi il volto, e insiem sarà chiarito
s'è morto o tramortito.
- TIGR. O Diana, i miei voti 1790
sono in parte adempiti, ucciso è il drago.
Hor di veder mi resta
del coronato cocodrìl del Nilo
tronca a miei piè la testa.
- CAR. O man bianca qual neve, 1795
fredda qual ghiaccio, e pur m'arde e scotta,
crudel, che morto ancora e fingi e menti,
parevi caviale e sei ricotta,
o cibo buon per me, che non ho denti!
- HIDR. Ecco l'acqua.
- TIGR. Sul volto a lui la versa. 1800
- HIDR. Egli è bianco, o portento!
Più chiaro è il tradimento.
- CLO. Oh Dio, l'anima mi fugge
per correre a quel seno
non basta il mio veleno. 1805
Lava ben bene il viso.
- CAR. Doppo la notte, l'alba: ecco il Narciso.
E pur sorte severa
diede al mio sol la sera.
O meraviglia! 1810
Al ritratto ch'ei diemmi s'assomiglia.
- TIGR. O quanti o quai portenti in un raduna
la volubil fortuna. Il Re d'Egitto

¹⁷⁸² ch'io ti bagni] che ti bagni B.

¹⁷⁹⁷ crudel, che morto ancora e fingi e menti] crudel che sempre menti F1.

¹⁸⁰⁵ non basta il mio veleno] sento venirmi meno B.

¹⁸⁰⁷ il Narciso] ravviso B.

¹⁸¹² raduna] aduna B.

- la cui morte bramai più di mia vita
così esangue a miei piè gettò la sorte. 1815
- CLO. O Sogno! O non più sogno, ohimè son morta.
- TIGR. Ben me 'l dicesti o Dea
ch'io sperassi vendetta,
che morto a piedi miei cader dovea.
- CLO. Ben me 'l dicesti o Dea 1820
Ch'io sperassi conforto,
ch'il troverei, ma morto.
- TIGR. Non no, morto non è: dunque s'uccida.
- CLO. Pietà, perdono, o Sire.
Non è vero, non, no che m'assalisce. 1825
Fu sogno di mia mente,
non si vede al candor ch'egli è innocente?
E poi non promettesti
a chi il drago uccidea
la vita?
- CAR. E Clotidea? 1830
- TIGR. Sì, sì Solimauro viva
che te uccider non volle,
e che il dragone uccise:
ma Deifebo s'uccida, il Re d'Egitto,
da cui l'amato figlio 1835
cadde in giostra trafitto.
- CLO. Dove pietà non è, scettro non dura.
- TIGR. Chi uccide i rei, crudo non è, ma pio.
- CLO. La vendetta d'un Re i preghi oscura.
- TIGR. Crescon gl'error, se mai si paga il fio. 1840
- CAR. Diverso è il parer mio.
- HIDR. Padre non è chi lascia inulto il figlio.
- CLO. Uomo non è chi a'Re né pur perdona.

¹⁸¹⁴ morte] mort'io B.

¹⁸¹⁶ non più] più non B.

¹⁸²⁴⁻¹⁸²⁵ Pietà, perdono [...] m'assalisce] Perdon, pietade, o sire/ non fu vero, già no, ch'ei m'assalisce B.

¹⁸³¹ Sì, sì] Sì B.

¹⁸³⁸ crudo non è] non è crudel B.

¹⁸⁴¹ parer] pensier B.

¹⁸⁴³ né pur] né men B.

- TIGR. Chiama l'offesa a sé chi la condona.
 CLO. Re, che Re fe morir, sempre è in periglio. 1845
 CAR. Hor quest'è il mio consiglio.
 CLO. Dunque un Re tinto fia di sangue regio?
 HIDR. I Regi ancor quando son rei, s'uccidono.
 CLO. Tronco fia da mannaia un capo egregio?
 TIGR. E le teste de' Re pur si recidono. 1850
 CAR. E i popoli sen ridono.
 SOL. Chi mi rende la vita?
 Dall'Inferno al mio seno
 chi l'alma mia ricchiama?
 Ah, che la morte è donna: 1855
 fugge da chi l'appella,
 siegue chi non la brama.
 TIGR. Non mori?
 HIDR. L'abborrì la morte anch'ella.
 TIGR. Io con la spada hor, hor trafiggo il crudo.
 CLO. Per questo seno ignudo 1860
 passerà prima il ferro.
 TIGR. Morrà, morrà.
 CLO. Ma sol non fia che mora.
 SOL. Son'immortal, se non son morto ancora.
 TIGR. Morrà, ma non già solo.
 Suspendasi il suo fato e le vostre ire, 1865
 è peggior della morte
 l'aspettar il morire.
 Nella torre si meni
 e Clotidea pur'ella,
 ma nelle stanze sue sia custodita. 1870
 HIDR. Il tutto eseguirò.
 CAR. Chi ha tempo, ha vita.
 TIGR. E questa spoglia horrenda
 nel tempio si sospenda.

¹⁸⁴⁵ che] ch'i B.; fe] fa B.

¹⁸⁶² morrà, morrà] mora, mora B.

¹⁸⁶⁴ Morrà, ma non già solo] Ma sol non fia che mora B.

¹⁸⁶⁷ l' om. B.

¹⁸⁷¹⁻¹⁸⁷⁸ HIDR.: Il tutto [...] pupilla om. B.

CAR.	Maledetti occhi miei col pianto, che da voi sempre distilla, così tradite a morte la mia nera pupilla?	1875
HIDR.	Su alla priggion oscura.	
SOL.	Tra l'ombre involto sta ben sepolto chi di sereno mai non godè, su 'l volto il lutto negl'occhi il flutto, tosco nel seno tutt'è mercè. Mercè di Clotidea: strano martoro morir non posso, et una parca adoro!	1880
HIDR.	Tu canti, e 'l Re s'arrabbia. Su alla priggion, ch'uccello sei da gabbia.	1885
		1890

Scena XVIII

Burleo e Coro di Cacciatori

	Ta, ta, taratàn, tarà, ta, ta	
BUR.	Chi di servir in corte ha per destino,	
E UNO	hor va sopra, hor va sotto.	
DEL CORO	Sperai farmi un Merlino, mi trovo un bel Merlotto. Fui cornetta, son trombetta. Così va. Ta, ta, taratàn, tarà, ta, ta. Voi ridete né sapete che vuol dir la mia favella.	1895
CORO	Sì, sì, ti morsicò la tarantella. Il piè ti morse, ma il suo veleno	1900

¹⁸⁹⁰⁻¹⁸⁹¹ HIDR.:Tu canti [...] gabbia om. B.

BUR.	al sen già corse, e ti sforza a ballar. Vorre' giurar che donne e tarantelle son sorelle, l'una e l'altra fan saltar, ma l'une il piè, l'altre il denar dalla scarsella.	1905 1910
CORO	Sì, sì, ti morsicò la tarantella.	
UNO	Sonate dunque voi, noi balleremo. Ma qual ballo faremo?	
DUE	La corrente francese.	
BUR.	Non, no, che mai non gionsi a quel paese. Son robusto, son sano. E se ben porto i monti su le spalle, non sono stramontano.	1915
UNO	Balliam la spagnoletta?	
BUR.	Ma la spagnol in bocca altro non ha che nos, che bos, che dios, et io che non son cane ossa roder non vo', ma carne e pane.	1920
UNO	Hor questo ballo fia di genio a' riguardanti.	1925
BUR.	Come, come si chiama?	
CORO	La follia.	
BUR.	Non, no, che questa mai non volle entrar nella testaccia mia. Quest'altri la faranno ch'han la follia nel piè, nelle cervella.	1930
CORO	Sì, sì, ti morsicò la tarantella.	

¹⁹⁰⁴ ti] ci B.

¹⁹⁰⁸ il] al N.

¹⁹²¹ bos] vos B.

ATTO TERZO

Scena I

Alcidamante, Silveria e Celinda

ALC. Ferma altera, cor di fera,
al fuggir non esser vento,
se sei scoglio alla durezza.
Inhumana tigre hircana, 1935
odi al men l'ultimo accento
d'un che mor per tua bellezza.

SIL. S'io tigre son, che vuoi da me?

ALC. Fierezza.

CEL. Ferma il passo cor di sasso,
se ferisci qual saetta, 1940
non fuggir come baleno,
aspe sordo, già ch'ingordo
sei di morsi, ferma, aspetta,
deh, morir mirarmi almeno.

ALC. S'un aspe io son che vuoi da me?

CEL. Veleno. 1945

CEL. O Amor tiranno altero!

SIL. ALC.

SIL. Io manco.

ALC. Io moro.

CEL. Io pero.

SIL. Così al Re obbedisci?

ALC. Così il Re riverisci?

¹⁹⁴⁴ deh, morir] non fuggir B.; mirarmi] mirami B.

¹⁹⁴⁶ O [...] altero! om. B.

CEL.	Che a me del Re!	1950
	S'offende il Re per adorar un Nume?	
ALC.	Che reggi? Che leggi?	
	Hav'altra legge amor, ch'el suo costume?	
SIL.	O Amor, tu dammi scampo.	
ALC. CEL.		
SIL.	Io ardo.	
ALC.	Io bruggio.	
CEL.	Io avampo.	1955
SIL.	Così tu tratti un padre?	
ALC.	Così tratti un consorte?	
CEL.	Deh, pietà d'una madre!	
ALC.	Deh, pietà di mia morte!	
SIL.	S'il Re qui vien, che fai?	1960
ALC.	Che fai se il Re qui viene?	
CEL.	Me 'l diranno i miei guai.	
ALC.	Me 'l diran le mie pene.	
SIL.	O amor, pietà, ristoro!	
ALC. CEL.		
SIL.	Io gemo.	
ALC.	Io piango.	
CEL.	Io ploro.	1965
SIL.	Ancor ti fermi qua?	
ALC.	Ancor qua tu ti fermi?	
CEL.	Chi sol brama morir, fuggir non sa.	
ALC.	Chi sol brama morir, non cerca schermi.	
SIL.	O tu parti o ch'io fuggo.	1970
ALC.	O tu parti o ch'io vado.	
CEL.	Crudel pietà, mi struggo.	
ALC.	Crudel pietà, ch'io cado.	
SIL.	O Amor ver me crudele!	
ALC. CEL.		
SIL.	Io tosco.	
ALC.	Io mirra.	

¹⁹⁵³ Hav'altra legge amor, ch'el suo costume?] Ha forse leggi amor per suo costume? B.

¹⁹⁵⁶ tu tratti] tratti tu B.

¹⁹⁶⁷ qua tu] tu qui B.

¹⁹⁷⁴ O Amor [...] crudele!] Qui cado (oh Amor crudele!) B.

CEL.	Io fiele.	1975
SIL.	Hor su, rimanti a dio.	
ALC.	Hor su, a dio rimanti.	
CEL.	Sì sordo al pianto mio?	
ALC.	Così sorda a miei pianti?	
	Ma tu fuggita sei.	1980
CEL.	Ma tu non puoi fuggire se non col mio morire, luce degl'occhi miei.	
ALC.	E di nuovo m'allacci? E di nuovo m'abbracci? Lasciami.	1985
CEL.	Ah ferma, ingrato! Se non prezzi il mio amor, temi il mio sdegno. Concitarò contro di te spietato e Patria e Padre e Re, Reina e Regno. Già corro al Re, già dico che la mia fè tentasti, parricida impudico.	1990

Scena II

Tigrane, Hidraspe, Alcidamante e Celinda

TIGR.	Ecco il Re, ecco il Re. Tu non temer, tu non fuggir. Che cader? Che morir? Vedrai un crudo scempio quest'empio, senza fè. Ecco il Re, ecco il Re.	1995
ALC.	Padre.	
TIGR.	Padre di chi? Tanto ti fidi?	2000

¹⁹⁸⁶ Lasciami om. B.

¹⁹⁹⁷ Vedrai] Hor vedrai B.; un] con B.

Ah, che padre non son de parricidi!
 ALC. Re?
 TIGR. Ma quel Re, ch'alla tua infame testa
 il ferro sì, non la corona appresta.
 ALC. Giudice?
 TIGR. Hor ben m'appelli
 di carnefice ancor, che tal sarò. 2005
 Dal mio sangue nascesti?
 Figlio di Re? Non so.
 Hor hora col mio ferro
 (perfido traditore)
 spiarò l'origin tua dentro al tuo core. 2010
 Il letto che macchiasti,
 la fede che tradisti,
 il dì che profanasti
 lavarai col tuo sangue.
 Non aspettar da me viscere humane. 2015
 Sei mostro, son Tigrane.
 Hidraspe, hor si conduca
 nella prigion più oscura
 ove raggio non luca.
 Se cara hai la tua vita, 2020
 custodisci la sua.
 H IDR. Fia custodita.

Scena III

Clotidea sola nelle sue stanze

CLO. Che fate nel mio seno,
 o cocenti sospiri?
 Su in un baleno, su ite,
 volate, bruggiate, incenerite 2025

²⁰⁰¹ non] io non B.

²⁰⁰³ il ferro] la spada B.

²⁰¹⁰ spiarò] spiano B; al] il B.

²⁰²⁴ Su] Deh tutti B.

le catene del mio bene,
ne' cui giri il mago Dio
incantò, rilegò lo spirto mio.
Che fate ne' miei lumi
lagrime tutt'ardore? 2030
Su, sciolte in fiumi correte,
spezzate, liquefacete
i macigni, gl'aspri ordigni
ove amore avaro d'oro
carcerò, sePELLÌ il mio tesoro. 2035

Scena IV

Carmenta armata e Clotidea

CAR. Che gemere? Che piangere?
I gemiti, le lagrime
non rompono le carceri.
Su, armati. Su, sieguimi
e Venere da Pallade difendasi, 2040
scatenisi, sprigionisi il mio vago,
che sperimenta un Re peggior d'un Drago.
CLO. Carmenta, è così armigera?
Quant'è ch'appreso hanno le rane a mordere?
Col pianto a gl'occhi tu mi forzi a ridere. 2045
CAR. Se con miei denti io non li posso rodere
con questa spada i lacci io vo' recidere.
CLO. E chi al rovescio così mal ti cinge?
E su 'l petto, e su 'l tergo
la schienera, e l'usbergo, 2050
la spada al destro fianco
e l'alabarda per provarti in guerra
piagando va col crudo acciar la terra.
CAR. Dell'arte militare

²⁰³² spezzate] spezzate, bruggiate B.

quest'errore non fu, ma della fretta.
 Su, all'armi, alla vendetta!

2055

Scena V

Clotidea, Carmenta e Tigrane dietro la portiera

CLO. Parmi udir chi camina: è il Re ch'ascolta.
 O Amor dettami tu l'arte e l'inganno
 per vincere un tiranno.

Hor sentimi, o Carmenta:

2060

con suoi sogni Amor cieco
 sin hor sì m'ingombrò ch'io non distinsi
 fra il nemico e l'amante.

Hor, che con la raggion me stessa vinsi,
 scerno che sarei folle

2065

se morir voless'io

perché molle ancor'è del sangue mio.

TIGR. O Cielo, o Dea! Qual voto,

di voto hor'io ti scioglio,

purché s'ammolli questo duro scoglio.

2070

CAR. O sempre, e nell'amore e nello sdegno,
 variabile ingegno!

TIGR. O vecchia maliarda!

E tu per ben fermar le tue follie

l'appoggi all'alabarda?

CLO. Amai, sognai, conosco il mio fallire,

2075

n'ho rossor, pentimento,

ma il fallo emendarò col suo morire.

TIGR. Et è ver quel ch'io sento?

²⁰⁵⁷ camina] camini B.

²⁰⁶² io om. B.

²⁰⁶³ fra] tra B.

²⁰⁶⁷ perché] per chi B.

²⁰⁷⁰ purché] pur B; questo duro] lo B.

²⁰⁷¹ e nell'] nell' B.

²⁰⁷⁶ rossor] rossor e B.

- CAR. Quest'è il fin de' tuoi pianti,
de' sospir, de' lamenti? 2080
- CLO. Ma s'egli è Re del Nilo
io sarò cocodrillo, e fia mio vanto
sparger col sangue suo misto il mio pianto.
- CAR. E questo afflitto seno
da cui bevesti il latte, 2085
perché non fu veleno?
Dove il mio cuor io serro
pur passerai col ferro.
- TIGR. O, come l'empia strega
ben persuade e prega! 2090
- CLO. Non mi parlar di latte
quando l'ira nel cor m'accende il tosco.
Troppo tardi conosco
ciò ch'al fratello, al genitor io devo:
s'il suo sangue non bevo 2095
non sarò mai contenta.
- CAR. O misera Carmenta!
- CLO. Vanne a chiamarmi il Re.
- CAR. Tu vuoi ch'io vada a cercar la mia morte?
- TIGR. Non la cercar, non già ch'è su le porte. 2100
Brutta, fetente arpia,
sì, sì, ch'un buon maestro
con lacci del tuo amor, di tua pazzia
ti filerà il capestro,
di collo sì gentile 2105
ben condegno monile.
E tu mia cara figlia
o quanto godo, o quanto
che tornasti in te stessa.
Il tutto udij. Su va, fatti vermiglia 2110

²⁰⁷⁹ tuoi] tuo N.

²⁰⁸² fia] sia B.

²⁰⁹⁸ a chiamarmi] e chiama B.

²⁰⁹⁹ tu vuoi] vuoi tu B.

²¹⁰⁴ ti om. B.

²¹⁰⁷ mia cara] cara mia B.

²¹⁰⁸ quanto godo] quanto io godo B.

col sangue del crudel, ecco l'anello
con cui le ferree porte
segnai col mio sugello:
quest'alle mie, quest'alle tue vendette
fia che t'apra la strada. 2115
Eccoti la mia spada.
Vanne, uccidi quel fiero,
e 'l cielo ti promette
per una testa tronca un Regno intero.
CLO. Hor vado, e impiegherem su l'inhumano 2120
tu la spada, io la mano.

Scena VI

Alcidamante nella prigione e Celinda fuori

ALC. Saetta, o ciel, saetta.
M'uccidesti l'amico,
mi rapisti l'amante,
la madre mi tradì, 2125
il padre mi dannò.
Ma pudico, ma costante
tacerò. Va così.
Erri la madre, il padre,
me solo il duolo atterri. 2130
A me col mio morire
sepellir tante infamie, a me s'aspetta.
Saetta, o ciel, saetta.
CEL. O dell'anima mia dolce catena,
catenato tu sei?
ALC. Chi mi chiama? 2135
Cel. Colei che per te more
ogn'hor t'offre la vita,

²⁰¹³ col] del B.

²¹²⁰ e om. B.

²¹²⁹ Erri] errò B.

- gradisci i doni miei;
chi il sol negli occhi additta,
tra tenebre funeste i giorni mena. 2140
O dell'anima mia dolce catena!
- ALC. O Ciel! La morte io chieggi
e tu m'offri la vita?
Reina, e ti riveggio?
- CEL. Della tua prigionia 2145
innocente son'io, non t'accusai,
non parlai, non mi dolsi:
la vergogna, l'amor, lo sdegno, i guai
mi ligaron la lingua,
ma l'intese Tigrane. 2150
Tacqui io, né ti difesi.
Ma col trarti di pene
vo' il mio fallo emendar, se pur t'offesi.
S'io son la rea, mie sian le catene.
- ALC. Tu vivi, io muoia, e sia 2155
tua pena e mia vendetta
la tua vita, il tuo amor, la morte mia.
- CEL. La bellezza?
- ALC. Già morìo.
- CEL. La corona?
- ALC. Io l'ho ne' piè.
- CEL. Crudo è il Re!
- ALC. Lo so ben' io. 2160
- CEL. Vuoi morir?
- ALC. Sì, vo' morire.
- CEL. O tiranno, o martire!
L'età fresca?
- ALC. Io non la prezzo.
- CEL. Il Re vecchio?
- ALC. Io no 'l conosco.

²¹⁴⁶ son'io] io son B.

²¹⁴⁷ non mi] né mi B.

²¹⁵⁴ le] le tue B.

²¹⁵⁵ Tu vivi, io muoia] Vanne Reggina e vivi; Io mora B.

²¹⁶² o martire] o il martire B.

²¹⁶³ l'età] è l'età B.

CEL.	Ecco il toscò.	
ALC.	Io son vi avezzo.	2165
CEL.	Vuoi morir?	
ALC.	Sì, morir vo'.	
CEL.	T'ucciderò, crudel t'ucciderò. Piango il Regno.	
ALC.	Io vengo meno	
CEL.	Sdegno il Cielo.	
ALC.	E pur non erro.	
CEL.	Ecco il ferro.	
ALC.	Ecco il mio seno.	2170
CEL.	Vuoi morir?	
ALC.	Sì, vo' morire.	
CEL.	O tiranno! O martire! Io t'adoro.	
ALC.	Et io ben sollo.	
CEL.	Io son fuoco.	
ALC.	Et io son giaccio.	
CEL.	Ecco il laccio.	
ALC.	Ecco il mio collo.	2175
CEL.	Vuoi morir?	
ALC.	Sì, sì che morir vo'.	
CEL.	T'ucciderò, crudel, t'ucciderò.	
ALC.	Ma quando, ahi, quando! O feminil ingegno, che di stabil non hai né pur lo sdegno. M'ami tu?	
CEL.	Che mi chiedi?	2180
ALC.	Ardi per me?	
CEL.	Non vedi le ceneri su 'l volto?	
ALC.	Sei ferita?	
CEL.	S'io sono? Il pianto mio, ch'è sangue del mio cor, non te l'addita?	
ALC.	Dunque da te sperar mi lice un dono?	2185

²¹⁶⁵ io om. B.

²¹⁶⁹ Sdegno] Sdegni B.

²¹⁷⁵ mio om. B.

²¹⁷⁶ Sì, sì che morir vo'] Sì, morir vuo' B.

- CEL. Nulla darti qui poss'io
mentre tutta tua sono.
Ma qual dono tu brami?
- ALC. Ferro al sen, laccio al collo, e tosco al core
dona, dona, se m'ami.
- CEL. Ah traditore! 2190
Tu sei, tu, tu, al mio collo, al cor, al seno
laccio, ferro e veleno.

Scena VII

Solimauro nella prigione, fuori Clotidea e Burleo

- SOL. O carcere, o tenebre!
O tenebre, o carcere!
Benché infrangibile, benché palpabili, 2195
pur sei godibile, pur siete amabili.
Dolci pene, o catene,
stringete il piè, stringete il cor, stringete.
Voi ruote sete, o care anella,
ove Amor le sue quadrella 2200
(mentre il cuor su la ruota il pianto spruzza).
Amor, gran fabro, aguzza.
O care anella, o d'una eterna fede
trofei, freggi, e mercede!
- CLO. S'io finger so 2205
chi stupirà?
Amor con sogni suoi ben m'insegnò,

²¹⁸⁶ qui om. B.

²¹⁸⁷ tua] esca B.

²¹⁸⁹ Ferro] Il ferro B.

²¹⁹¹ tu, tu] tu sei B.

²¹⁹² laccio, ferro e veleno.] laccio, ferro e veleno/ Così mi lasci? Hor scappi/ ch'ho cor in
petto anch'io, ch'audace e forte/ già pria di te sa incontrar la morte B.

²¹⁹⁵ infrangibile] infrangibili B.

²¹⁹⁶ pur sei godibile om. B.

²²⁰⁰ Amor om. B.

²²⁰³ o d'una] d'una B.

bambino e tutto sa,
 tutto può, tutto riesce,
 e sol per gran malitia ei mai non cresce. 2210
 Già fui, ma per error, giudice iniquo,
 ch'a morte condannai l'anima mia.
 Hor vuol amor ch'io sia
 carnefice innocente,
 ma sol di volto e vesti, 2215
 ch'al vincitor dell'horrido dragone
 non involi la vita, anzi la dona.
 Miracoli son questi
 d'un Proteo troppo amante
 che sol per troppo fè sembra incostante. 2220
 BUR. Chi va là?
 CLO. Gente amica.
 BUR. Al tuo sembiente
 tu mi sembri gran for, for, for, formica.
 Dami il nome.
 CLO. Il saprai.
 BUR. Frust, frust, frust, frust,
 frustato esser poss'io, se me la fai.
 Non t'accostar.
 CLO. Ma senti 2225
 BUR. Sento che ben ti puzza la, fa, fa.
 CLO. Tediosa favella.
 BUR. Ma se tu sei sentina, io sentinella.
 CLO. Son ministro del Re.
 BUR. E ben, che vuoi da me? 2230
 CLO. Che m'apri la prigione.
 BUR. O bel min, min, ministro muoia, muoia,

²²⁰⁸ e] ei B.

²²⁰⁹ tutto può] ei tutto può B.

²²¹¹ iniquo] iniqua B.

²²¹³ io om. B.

²²²⁰⁻²²²¹ incostante / Chi va là] incostante / Qui tra tenebre tremende/ il mio bel sol
 risplende/ Qui l'amato Deifebbo/ tra caten' e fra ceppi avvinto sta/ BUR.: Chi va là B.

²²²² for, for, for] for, for N.

²²²⁶ fa, fa] fa, fa, fa B.

²²³² muoia] muoi B.

- saresti forse il boia?
CLO. Chi ti fece indovino?
BUR. L'antipatia.
Sin quando ero bambino 2235
seppi da bell'ingegni
ch'il mio monte infecondo
potrebbe un dì produr canapi e legni.
CLO. Dunque obbedisci: ecco il real anello.
BUR. Vo' vederlo: è pur bello. O Corte, o Corte, 2240
che con oro e con gemme
apri al morir le porte, oh sfortunato!
Mastro mio, tu alla voce et all'aspetto,
se ben sei mascherato,
mi sembri giovinetto. 2245
Portati ben, no 'l far morir ste, sten,
ste, ste.
CLO. Sì, sì, t'intendo,
non più stentar, che perderesti il fiato.
BUR. Pria tu di lui: ste, ste, ste, ste, stentato.

Scena VIII

Silveria sola

- SIL. Fugga la corte, fugga 2250
chi ha stilla di pietate:
cada un fulmine e strugga
le mura scellerate.
Ove con impietade
rapiscono la vita (ahi piangi, o ciglio!) 2255
e la figlia all'amante, e 'l padre al figlio
Cada la Regia, cada,

²²⁴³ mastro] moro B.; tu om. B.

²²⁴⁹ ste, ste, ste, ste om. B.

²²⁵¹ stilla] stille B.; pietate] pietà B.

²²⁵² strugga] distrugga B.

tana d'antropofagi
 il cui scettro è la spada.
 Le fortune naufragi 2260
 di sangue, che rapisce (ahi piangi, o ciglio!)
 e la figlia all'amante, e 'l padre al figlio.
 O Re dannato a torto!
 O Principe tradito!
 Deifebo, Alciamante, ahimè, sei morto? 2265
 O troppo fidi amici,
 ma, o troppo anco infelici!
 Qual prima, qual da poi
 con sanguinose stille,
 mie svenate pupille, 2270
 io piangerò di voi?
 Il fratello o l'amante?
 Deifebo o Alciamante?
 Chi cerca furie
 chiuse nel circolo 2275
 d'una corona
 le troverà.
 Chi brama fulmini
 su sogli regij,
 se ben non tuona, 2280
 cerchi, egl'havrà.
 Son le sanguigne porpore
 insegne del martoro,
 e per aprir il baratro
 lo scettro è il ramo d'oro. 2285
 Fascia vermiglia, fascia,
 insegna del mio foco,
 bevesti il sangue mio,
 ma se fu forse poco,
 ecco negl'occhi un rio, 2290
 ch'è pur sangue dell'alma,
 e corre al mar vermiglio

2279-2281 su sogli [...] havrà] se ben non tuona,/ su Reggi culmini,/ pogg'egli havrà B.

2284 e] che B.

2291 è om. B.

ch'affogò (per dar calma
alla figlia et al padre) amante e figlio.
Fascia vermiglia, fascia, 2295
fosti d'amor diadema,
laccio hor sij della morte.
Il diadema sia laccio
alla mia sorte estrema,
che tra le sorti infauste è la suprema. 2300
Ma troppo è la mia destra
e pietosa, e innocente.
Andiamne al Re (meglio dirò) al serpente
ch'l toscò hereditò del fier dragone.
Che più tardo? Che faccio? 2305
Si precipiti il piè:
s'un diadema è mio laccio,
sia carnefice un Re.

Scena IX

Carmenta sola

CAR. La Corte sempre fue
scelerato macello: 2310
fugga chi è agnello
e v'entri chi è bue.
Et io che faccio ancora
dove l'agnel s'uccide e 'l bue s'adora?
Il mio moro agnellino 2315
già vi rimase ucciso;
e se ben mutò viso

²²⁹⁶ d'] ad' B.

²²⁹⁷ sij] sei B.; della] ma di B.

²²⁹⁸ Il diadema sia laccio om. B.

²³⁰³ (meglio dirò) al om. B.

²³⁰⁴ del] dal B.

²³¹² e om. N.

²³¹⁵ moro] mort' B.

non mutò già destino.
 O nastro bianco e nero! O dono onesto
 d'amante e nero e bianco, 2320
 ma più bianco che nero, è a me funesto.
 Che più fai nel mio fianco?
 Su, su, passa al mio collo,
 e 'l vegga il Re crudel, fatto indovino
 ch'al mio collo gentile 2325
 un capestro è monile.

Scena X

Solimauro e Carmenta

SOL. O sdegno, o amore, o sorte!
 Chi di voi più mi stratij io non lo so.
 Il capo ho sotto i tuoni,
 la speme su l'arene, 2330
 il cor tra le ritorte;
 mi scaccian le prigionie
 mi fuggon le catene
 mi rifiuta la morte.
 Fuggo, ma dove vo'? 2335
 O sdegno, o amore, o sorte!
 Chi di voi più mi stratij io non lo so.
 CAR. O nastro, o vario nastro, alla mia gola
 tu interromper sol puoi
 i sospiri, i lamenti e la parola. 2340
 SOL. Chi da' ceppi mi sciolse
 le mie vesti mi tolse,
 le sue mi diè tra ciechi horrori involto,
 non viddi il volto e 'l nome ei dir non volle.
 CAR. Felice prigionia! 2345

²³²³ Su, su] Su B.

²³³⁰ su] ho su B.

²³⁴² mi] si N.

- Tomba del mio tesoro,
in te vo' sepellir l'anima mia.
- SOL. Con voce e man tremante
quest'anello mi porse
ch'all'uscita mi scorse. 2350
- CAR. Tu ferrata finestra
apri la porta all'alma: a te m'afferro
a sostener de' miei dolor la salma,
forca di legno no, vi vuol di ferro.
- SOL. Ma la pazza Carmenta 2355
da quei ferri che cerca?
- CAR. Lascio alla fossa l'ossa
già che carne non ho quanto un cardello,
e lo spirito a quel zingaro infelice
ch'in vita altro non fe' che dar martello, 2360
e morendo per trarmi al fin d'ambascia
una forca di ferro ecco mi lascia.
- SOL. Che fa ella? Che dice?
- CAR. Della tomba infelice
sia questo l'epitafio: 2365
riposa in quest'avello
chi requie mai trovò ne' suoi martiri.
Per amor dell'Egitto un zingarello
un mantice si fe', ma di sospiri:
l'alma, la voce, il cor in strani modi 2370
condannava a tormenti,
se ben non havea denti
ros' anch'ella i suoi chiodi
per divenir Regina
del Nilo, ove regnò l'amante afflitto, 2375
qual fumo di fucina
in aria se n'andò, mumia d'Egitto.
Qui piramidi inalza, o tu che passi,

²³⁵³ a] per B.

²³⁶⁶ avello] anello N.

²³⁷⁰ la voce, il cor] il cor, la voce B; in] e in B.

²³⁷¹ condannava] condannat' B.

²³⁷³ ros'] pose B.

ma non siano di sassi. *(Si rompe il laccio e cade)*
 SOL. Carmenta, o là Carmenta, 2380
 e qual pazzia ti mena
 a lacci della morte?
 CAR. Laccio, e non sei sì forte
 la donna a sostener, ch'è vento e foglia?
 Ma ben diss'io, che troppo 2385
 è grave la mia doglia.
 SOL. Carmenta, su, su vivi
 ch'il moro non è morto.
 CAR. O bugiardo conforto!
 SOL. Poss'io morir hor hora, 2390
 s'egli non vive ancora!
 CAR. E Alcidamante?
 SOL. E come? Anch'ei si trova
 tra perigli di morte?
 CAR. Se non è morto già.
 SOL. In qual prigione?
 CAR. Ecco là: non la vedi? O come corre! 2395
 Alla voce, alla gratia, all'andamento,
 il mio moro mi sembra,
 ma l'occhio mal distingue: ohimè mi sento
 peste tutte le membra.
 Tanto e tanto ho menato il can per l'aria, 2400
 ch'un mal baston trovai per mia vecchiaia.

²³⁸³ Laccio] Oh laccio! B; sì om. B.

²³⁹¹ s'egli non vive ancora!] se non è vivo ancora! B.

²³⁹⁶ andamento] andamenti B.

²³⁹⁸ distingue] distingue/ Io vuò seguirlo B.

²⁴⁰¹ vecchiaia] vecchiaia/ Hor m'accorgo qual sia,/ la mia grande pazzia./ Fugge da vecchia etad' Amor bambino./ Hor sì, che l'indovino,/ Chi giovane non è, sola si corca,/ che le vecchie rifiuta anche la forza B.

Scena XI

Tigrane e Burleo

TIGR. Che fa il tuo prigioniero?
BUR. Dorme Signor.
TIGR. Sì poco
dunque ei teme la morte?
Occhi privi del sol, e hormai vicini 2405
a chiudersi per sempre
come dormir mai ponno?
BUR. Dorme il meschin per forza.
TIGR. E chi a dormir lo sforza?
BUR. La sorella del sonno. 2410
TIGR. Tanto tu sai Burleo?
BUR. Di bere e di dormire
io ne so più di Bacco e di Morfeo.
TIGR. Dunque morì?
BUR. Morì.
TIGR. Vanne, e la testa
hor hor qui si trasporti. 2415
BUR. Da carcerier divenni beccamorti.
TIGR. Dolce vista è mirar nemico estinto.
Chi sarà che perdoni
se nelle piaghe ancor d'un huom che langue
contro di chi l'aperse 2420
lo sdegno avampa e fa bollir il sangue?

²⁴⁰⁸ meschin] me, me, meschin B.

²⁴¹⁰ sorella] sor, sorella B.

Scena XII*Hidraspe, Tigrane, Burleo e Clotide*

- HIDR. Già la fatal sentenza
fu eseguita, o mio sire.
- TIGR. Il figlio indegno
sotto il ferro già cadde?
- HIDR. In questo punto 2425
nelle mani il lasciai del manigoldo:
che il cor non hebbi di mirar il viso
del mio Prencipe ucciso.
- TIGR. A tutti è padre, a tutti è Re chi regna.
Sopra ogni capo uguale 2430
vibra Astrea la sua spada,
sparge ogni sangue reo, benché reale.
- BUR. Oh, chi mi dà soccorso!
Il morto è risorto
et io per pa, pa, vi, vi, perdei la voce. 2435
- HIDR. E tu per pan, per vin sempre sei folle.
- BUR. Et io per pa, paura
vi, vivo ancora, e sudo
dal capo al piè, et ho il calzon già molle.
- CLO. Padre.
- TIGR. Ma di quai figli? 2440
Padre ancor tu m'appelli?
Carnefice spietato, osi cotanto
quando di fier nemico
porti più il cor che 'l manto?
Chi ti diè quelle vesti?
- CLO. Amor, ch'è nudo. 2445
- TIGR. Ov'è l'empio? Ov'è il crudo?
- CLO. Ove guidollo il Cielo.

²⁴²³ mio om. B.²⁴³⁷ pa om. B.²⁴³⁸ ancora] appena B.

- TIGR. Menti, o mostro d'Averno.
Se tu guida li fosti
sua guida il Ciel non fu, ma fu l'Inferno. 2450
Dunque ei fuggì?
- CLO. Fuggì.
- TIGR. Dunque ancor vive?
- CLO. Vivo partì.
- TIGR. La morte a lui rapita
tua sarà.
- CLO. Mia la morte e sua la vita.
- TIGR. T'aprirò il sen ferigno.
- CLO. Egli è già aperto.
- TIGR. Il cor ti svellerò.
- CLO. Mi fu già svelto. 2455
- TIGR. Sarai pasto di fiere.
- CLO. Ho in seno i mostri.
- TIGR. Sì, da Tartarei chiostri
le furie più spietate
trasmigrate già son dentro al tuo petto,
o con nome di Cloto, alma d'Aletto. 2460
Ma vivi, e la tua vita
della morte di lui sia la mercede.
Hor hor pubblico editto
promulghi al nostro Impero:
che Clotidea, di mia corona herede, 2465
premio sarà di chi, vivo o trafitto,
darammi il Re d'Egitto.

²⁴⁴⁸ o om. B.

²⁴⁵⁶ Ho] Sto B.; i] ai B.

²⁴⁵⁹ al] il B.

²⁴⁶⁰ con] Can B.

²⁴⁶⁴ promulghi] si promulghi B.

Scena XIII*Silveria, Celinda, Tigrane, Clotidea, Hidraspe e Burleo*

- CLO. Su satiati di sangue,
di ferite e di morti,
o coronato mostro! 2470
Su struggi il sangue nostro, alza trofei
su l'eccelse ruine
della stirpe real de'Tolomei
Uccidesti Deifebo: estinta cada
per la medema spada e insieme mora 2475
col fratello la suora.
- TIGR. O giorno portentoso! Al Re d'Egitto
dunque sorella sei?
- CEL. Non, si lasci costei,
in me sola volgete 2480
tutti gli sdegni, e i ferri.
Me, me sola uccidete:
Alcidamante, Alcidamante è morto,
et è morto innocente Alcidamante.
- TIGR. O figlio!
- HIDR. O Prence!
- CLO. O fratello!
- SIL. O amante! 2485
- CEL. Dove, dov'è la morte?
Tradito Re, tradito padre; e dove,
o tradito consorte,
l'armi, l'ire homicide?
Chi per pietà m'uccide? 2490
Io son, io son che tolsi

²⁴⁷⁹ Non] Deh B.²⁴⁸² Me, me] Me B.²⁴⁸⁴ Alcidamante] Oh, Alcidamante! B.²⁴⁸⁶ Dove] Dov'è B.²⁴⁸⁷ Re] il Re B.; padre] il padre B.; e om. B.²⁴⁸⁹ l'armi] l'arm', e B.

al padre il figlio, al figlio e vita e fama,
l'honor, l'anima a me, l'erede al Regno.
TIGR. O che madre!
HIDR. O che figlio!
SIL. O amore!
CLO. O sdegno!
CEL. O alma, o alma grande! 2495
Se quinci ti raggiu ombra innocente,
mira il pianto che spande
parricida dolente.
Quelch'io posso ti rendo
l'innocenza e la fama, 2500
l'alma rendi tu a me, anzi all'Inferno
rendila, onde già venne, a lui ritorni,
discacciala da te, che s'al tuo viso
potrà fissar i lumi,
godrà fin nell'Inferno il Paradiso. 2505
Su Re, vendica il Regno,
vendica, o padre, il figlio,
il talamo, o consorte,
io stessa, io mi condanno.
TIGR. O fé!
HIDR. O costanza!
CLO. O tradimento!
SIL. O inganno! 2510
CEL. Chi primiero, chi più fiero,
per pietà,
mi fulmina, m'esanima, m'annichila?
Niuno v'è? La crudeltà
tutt'è ristretta in me, furia maligna, 2515
son donna, son Regina, e son madrigna.

²⁴⁹² e vita] vita B.

²⁴⁹⁸ parricida] marricid' B.

²⁵⁰² lui] mi B.

²⁵¹⁰ fè] fede B.

²⁵¹³ mi] quivi mi B.; annichila] annichila/ Va cos'indegno Amor vattene, o Anima/ E come? B.

²⁵¹⁴ La] Che B.

²⁵¹⁵ tutt'è ristretta] come pietosa B.

TIGR. O dì vie più solenne
 per le sciagure mie,
 che per le glorie tue, casta Diana!
 O figlio, o casto figlio! 2520
 Tu dell'infamie altrui pagasti il fio,
 et io senza consiglio
 sparsi per le tue piaghe il sangue mio.
 E tu, tu donna infame,
 tu mostro, di madrigna anche peggiore 2525
 nell'odio e nell'amore!
 Tanti festi infelici e pur, infida,
 non trovi un che t'uccida?
 Ah no, non ho sì debole la destra,
 la mente sì benigna 2530
 ch'ad uccider non basti
 te donna, te Regina, e te madrigna.

Scena XIV

*Alcidamante, Solimauro, Tigrane, Celinda, Clotidea,
 Silveria, Hidraspe e Burleo*

ALC. Ferma Re, padre ferma
 Cada l'ira col ferro:
 Alcidamante vive 2535
 viva Celinda ancora,
 sol il suo amor, sol il suo sdegno mora.
 TIGR. Vivi, o figlio? Tu vivi
 luce degli occhi miei?
 Del giorno ecco mi privi, o giorno d'oro! 2540
 L'anima acquisto e moro.
 SIL. CEL. E chi li diè la vita?

²⁵²⁷ Tanti festi] Tanto fost' B.

²⁵³¹ ad om. B.

²⁵³⁴ col] non che B.

²⁵⁴⁰ Del [...] privi om. B.

- Forsi l'anima mia?
HIDR. Dalla soverchia gioia oppresso langue.
BUR. Poco vi vuole a far morir un vecchio. 2545
CLO. E qual miro nell'armi
chiuso altiero semblante?
L'armi conosco: o Ciel, trovo il fratello,
e perderò l'amante?
TIGR. Dolce mi fia morir tra le tue braccia, 2550
figlio due volte nato.
Ma chi ti tolse al fato?
ALC. Quest'invitto guerriero.
TIGR. Lascia ch'anco t'abbracci,
o ignoto cavaliere! 2555
A te devo il mio Regno,
mentre la mia corona
da te né so ben come hebbe il sostegno.
O s'insieme col figlio
mi donaste il nemico!
ALC. Appunto diede 2560
nelle sue mani il Re nemico ancora.
TIGR. Che dicesti? È pur vero?
Il mio cor tanto il brama, e pur no 'l credo.
ALC. Sì, sì, ch'il Re nemico
ei fe' suo prigioniero. 2565
SIL. Frat'infelice!
TIGR. O alto voler divino!
Non può mentire il Cielo,
e s'incontra fuggendo anco il destino,
ma col destin s'adempia il nostro editto.
Sian celebrate insieme 2570
di Clotidea le nozze,
e del nemico Re l'essequie estreme.
Sian sue bellezze infide
la mercé di chi a lei l'amante uccide.

²⁵⁴⁴⁻²⁵⁴⁵ Dalla [...] vecchio om. B.

²⁵⁴⁶ E] Ma B.

²⁵⁶⁰ diede] ei tiene B.

²⁵⁶³ il om. B.

²⁵⁶⁶ Frat'infelice] Misero fratello B.

Clotidea dà la destra 2575
 a chi la destra fu di mia vendetta.
 CLO. I cenni del mio Re siano mie leggi.
 Ch'io li porga la destra
 tu mi comandi? O cavalier sovrano
 prima l'alma ti porgo, indi la mano. 2580
 SIL. O di reo genitor figlia peggiore!
 BUR. La donna è un bel humore,
 e sempre fu così:
 con la lingua dice no,
 con la man dice di sì. 2585
 TIGR. L'elmo, o forte, ti slaccia
 ch'io vo' bacciar la fronte,
 d'onde venne il sereno a' pensier miei.
 Ma chi ho tra le mie braccia?
 Che dico? Che dicea? Che fo? Che fei? 2590
 A chi promisi i baci,
 la figlia a chi sposai?
 ALC. A chi con le sue faci
 l'amicitia e l'amor ornò di rai,
 a chi col cor donai 2595
 la sua, la tua corona.
 SIL. O Proteo sventurato,
 in quante forme ti trasforma Amore!
 CLO. Ben il mio cuor piagato
 conobbe il feritore. 2600
 HIDR. Varia colori e pelo,
 costumi mai.
 BUR. Per dio siam parenti,

²⁵⁷⁸ io om. B.

²⁵⁸⁰ indi] e poi B.

²⁵⁸⁵ di om. B.

²⁵⁹⁰ dicea] dicei B.

²⁵⁹¹ chi] chi chi N.

²⁵⁹³ sue] tue B.

²⁵⁹⁴ l'] d' B; l'] d' B.

²⁵⁹⁵ a chi [...] donai] ch'il Ciel a rari dona B.

²⁶⁰¹ colori] colore B.

²⁶⁰² costumi] ma i costumi B.

²⁶⁰³ Per dio] ahè, che B.

SOL. egli è camaleonte, io son camelo.
Ecco potente Re, ecco a' tuoi piedi
l'odiato nemico, 2605
ecco a' tuoi piè la testa
che tanto et odij e chiedi,
e col pianto e col sangue
si smorzi l'odio antico,
ecco, in tua man ripongo 2610
il mio dubbio destino.
Dammi ciò che ti piace,
o la morte o la vita.

ALC. CLO. Ah pace, pace

CEL. SIL.

SOL. Giostrai più col destin che col tuo figlio,
e volle il cieco Marte e 'l cieco caso 2615
ch'ei trovasse l'ocaso.
Ma non fu mia la palma,
perdemmo entrambi, egli la vita, io l'anima.
E vinto e vincitore
con la corona in fronte, 2620
con le catene al core al verde Egitto
ritornai, col ritratto
d'Alcidamante amico.
Tu, mia sorella, a un tratto
emola divenisti al foco mio. 2625

SIL. Misera, il so ben'io!

HIDR. O che strane sventure!

BUR. Par zingaro che dia male venture.

SOL. Posto in non cale il regno,
con color luttuoso 2630
per celarmi al tuo sdegno,
mi dipinsi su 'l volto il cor doglioso.

²⁶⁰⁴ potente]o potente B.

²⁶¹³ vita] pace B; pace] deh pace B.

²⁶¹⁵ il cieco] il dubbio B; e 'l] 'l B.

²⁶²¹ con le catene] colla caten' B.

²⁶²⁴ Tu] Lei B.

²⁶²⁵ divenisti al] divenir del B.

²⁶²⁷ che] le B.

- E Mauro anco nel nome
qui d'amor mi guidò l'infesta face
a cercar morte o pace.
- ALC. CLO. Ah pace, pace 2635
- CEL. SIL.
- SOL. Il tradimento enorme
che sognò Clotidea
fu error, non di mia man, ma di sua mente.
Lo stral io sì spingea,
ma contro il petto mio: quindi innocente 2640
pugnai col drago e 'l vinsi,
né il tuo sdegno smorzai, se ben l'estinsi.
- SIL. CLO. Miserabil vittoria!
- BUR. Ma come parla terso!
Si vede ben che l'imparò a memoria. 2645
- SOL. Da pietà sconosciuta
al secondo morir sottratto io fui.
Quest'armi e quest'anello
m'apersero le porte,
ma io con queste e quello 2650
corsi a cercar, non a fuggir la morte.
Corsi a salvar l'amico,
il custode ingannai,
l'amico scarcerai.
Hor, s'un figlio ti tolsi, 2655
ecco un figlio ti rendo,
ma involontaria fu la mia rapina,
è volontario il dono.
In tua mano già sono,
tu il fato mio destina. 2660
- ALC. Ma sia fato felice.
- CLO. SIL. Pietà d'un innocente.
- HIDR. Pensa, ma nulla dice.
- BUR. Ma chi tace, consente.

²⁶³⁵ o pace] o vita B.

²⁶³⁹ spingea] porgea B.

²⁶⁴¹ 'l om. B.

²⁶⁴⁴ Ma] Oh B.

TIGR.	Gran pugna al cor mi sento e d'ira e di pietà, da cui confusa è la mente e la lingua.	2665
TUTTI	Vinca, vinca pietà, l'ira s'estingua.	
TIGR.	Chiede un figlio vendetta, due chiedono il perdon: che fo, che dico? A chi niego? A chi dono?	2670
TUTTI	Non vendetta, no, no, perdon, perdono.	
TIGR.	Solimauro, Deifebo tra di hor lieti, hor tristi, molto oprasti e soffristi.	2675
	Grand'amor, grand'ardir, gran fè, gran senno ammiro in te: vincesti. Io son huomo, et eterne l'ire nell'huom caduco esse non denno, se nell'etereo ciel lungo è il sereno, ma il fulminar baleno.	2680
	Solimauro non muora, perché a morte condusse il fier serpente. Viva Deifebo ancora, perché a morte involò figlio innocente.	2685
	Io ti dono la pace, anzi la palma, la vita, Clotidea, che in man già stringi. Già che, caso o destino, ella ti diè il mio anello, io la sua destra. Hor se furon reali i vostri amori, segni il real sugello i vostri cori.	2690
SOL.	Giorno pietoso e lieto!	
CLO.	Sospirato decreto!	
ALC.	O iride ridente!	
SIL.	Figlia d'un Ciel piangente!	2695

²⁶⁶⁷ è] s'è B.

²⁶⁷⁴ di] casi B.

²⁶⁸⁷ vita] vita e B.

²⁶⁸⁸ caso]oh caso B.; o] oh B.

²⁶⁸⁹ Diè] Diett' B.

²⁶⁹²⁻²⁶⁹³ SOL.: Giorno pietoso e lieto! [...] decreto] DEIF. CLOD.: Caro, pietoso e lieto / Sospirato decreto! B.

²⁶⁹⁴⁻²⁶⁹⁵ ALC.: O iride [...] piangente] ALC. SILV.: O iride ridente! / Figlia d'un Ciel piangente! B.

- TIGR. Ma alla mia pastorella
Deifebo il tuo perdono
(se l'impetri da me) negar non dei.
Conosci tua sorella?
- SOL. Troppo ben la conosco, 2700
consorte ella si fe' di casi miei,
ma non merta perdon.
- TIGR. Dunque, a miei prieghi
ciò che da me impetrasti ora tu nieghi?
- SOL. La sua fé, l'amor suo da me richiede
non perdon, ma mercede. 2705
- TIGR. Stringan dunque le destre
Alcidamante e Rodope, e le selve
si lascino alle belve.
- ALC. SIL. Stringansi pur le palme,
e su' le palme amor innesti i mirti, 2710
ma più stringansi l'alme
e sia cielo un anello a nostri spirti.
Questo bel cerchio d'oro
coroni il mio tesoro.
- TIGR. Ma acciò che sì gran giorno 2715
cada in tutto sereno
a Celinda condono il nostro scorno,
errai di te non meno,
me lo scettro, te il sesso
scusa, l'etade entrambi: 2720
tu troppo accerbi et io
troppo maturi ho gl'anni.
Te scusa il fallo mio
né fia ch'io ti condanni.
- CEL. Già dannata son'io 2725
ch'il tuo perdon sarà l'inferno mio.

²⁷⁰¹ di] de' B.

²⁷⁰² perdon] ella perdono B.

²⁷⁰³ tu] mi B.

²⁷¹² cielo] il ciel B.

²⁷¹³ bel] ber N.

²⁷¹⁷ condono] io perdon' B.

²⁷²⁰ l'etade] e l'etade B.

SOL. O dì felice!
CLO. Ah pur mi lice.
ALC. La man toccar.
SIL. Ch'il cor mi ferì. 2730
ALC. SIL. La man bacciar
che l'alma rapì.
SOL. CLO. Son vicini i pianti e i risi.
ALC. SIL. Son confini l'Inferno, e gl'Elisi.
A 4 E bambinetto Amor piange e combatte. 2735
Ma i dardi suoi vanno a ferir nel latte.
(*Carmenta viene, cominciando a gridar da dentro*)
CAR. O là, o là,
nullo per me?
BUR. Nullo per te,
vattene, va, 2740
sola ti corca,
che le vecchie rifiuta anco la forca.

²⁷²⁷⁻²⁷³² SOL.: O dì infelice [...] che l'alma rapì] DEIF. CLO. SILV. ALC.: O dì infelice [...] che l'alma rapì B.

²⁷⁴¹ sola] sol'e cheta B.

INDICE DEI NOMI*

- | | |
|--------------------------------|--|
| Abbattista G., 9 n. | Borromini F., 11. |
| Alfieri V., 14 e n. | Bragaglia A. G., 57 n. |
| Amoretti G. B., abate, 48, 49. | Braudel F., 9 n. |
| Anceschi L., 15 e n. | Brecht B., 17. |
| Andreoli L., 22. | Brognoligo G., 54 n. |
| Andrisano A. M., 54 n. | Brugnelli Biraghi G., 25 n. |
| Angelini F., 57 n. | Bruno G., 8, 13. |
| Antigone, 37. | Burckhardt J., 5 e n., 6. |
| Araspe, 26, 27. | Bussagli M., 11 n. |
| Ariosto L., 39, 52. | |
| Aristotele, 51 e n., 52 n. | Caccini G., 57. |
| Artaud A., 17. | Caiiffe, 26, 27, 28. |
| Artioli U., 16 n. | Calcaterra C., 14 n. |
| Astolfo, 39. | Campanella T., 11, 13. |
| | Caproni G., 16 e n. |
| Baldassarri G., 19 n., 54 n. | Carandini S., 7 n., 57 n. |
| Battistini A., 5 n. | Caravaggio (Merisi M.), 11. |
| Bausi F., 55 n. | Carlo Emanuele Filiberto Giacinto Simiana di Pianezza, marchese, 47. |
| Benjamin W., 15 n. | Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 50. |
| Berenice, 37 | Carlo Emanuele II, duca di Savoia, 20 n., 24, 25 e n., 28 e n., 29 n., 30 e n., 40 n., 47 n., 48 e n., 49, 50. |
| Bernardini M. G., 11 n. | Carlo Magno, 26, 27, 28. |
| Bernini G. L., 11. | Castelli O., 52 n., 57. |
| Bettini M., 45 n. | Castelvetro L., 51 n. |
| Bianchi F., 7 n. | Cavalieri G. M., 20 e n., 21 e n. |
| Bianconi L., 7 n. | |
| Bisello L., 7 n. | |
| Bisi M., 24 n. | |
| Bissing von W. Fr., 44 n. | |
| Bollati G., 15 n. | |
| Bonora E., 5 n., 54 n. | |

* Non sono indicizzati i nomi presenti ne *Il finto moro* e il nome del suo autore

- Cayro P., 19, 20 e n.
 Cherchi P., 54 n.
 Chiabrera G., 7 n., 14, 57.
 Chirico I., 19 n.
 Claretta G., 25 n., 28 n., 29 n.,
 30 n., 40 n., 47 n., 48 n., 49.
 Clemente IX, papa, 20, 21, 28.
 Cleopatra, 36.
 Clodoaldo, 26, 27, 28.
 Copernico N., 8.
 Corneille P., 17.
 Cornelio M. P., 26.
 Cotticelli F., 57 n.
 Croce B., 6 e n., 7, 15 e n.
 Cromwell O., 40 e n., 46, 47.
 Cuniberto F., 15 n.

 D'Onofrio C., 9 n.
 D'Ors E., 15 e n.
 Damiani R., 14 n.
 Dante A., 12.
 De Caro G., 7 n.
 De Fiore G., 16 n.
 De Leo F., 67.
 De Leo T., 67.
 De Sanctis F., 12 e n.
 De Sanctis G., 37 n.
 De' Rossi A., 24 n.
 Del Monte G., 16 e n.
 Delcorno C., 20 n.
 Denoyé Pollone M. B., 25 n.
 Di Iasio V., 19 n.
 Di Marco M., 33 n.
 Dioscuri, 44 e n.
 Doglio M. L., 8 n., 20 n.
 Doni G. B., 57.

 Eliot T. S., 44 n.

 Euridice, 7 n., 53 n.
 Fabbri P., 7 n., 55 n., 56 n., 57 n.,
 58 n.
 Fabrizi A., 14 n.
 Fassò L., 58 n.
 Faustino, 26, 27, 28.
 Fedra, 45 e n.
 Ferrari A., 44 n.
 Ferroni G., 19 n.
 Ficara G., 12 n.
 Filippo San Martino d'Agliè, 50.
 Fontana V. M., 20 e n., 21 e n.
 Fortunio G. M., 23 n.
 Fragnito G., 10 n.
 Frajese V., 5 n.
 Francavilla T. L., 31 e n.
 Francesca Maddalena d'Orléans,
 duchessa di Savoia, 25, 49, 51
 Frare P., 7 n.
 Frye N., 45 n.

 Galasso G., 6 n.
 Galilei G., 8, 10, 11, 13, 15, 55.
 Gallavotti C., 51 n.
 Gallo N., 12 n.
 Getto G., 8 e n., 13, 14 n.
 Giacinto, 26, 27.
 Gigliucci R., 5 n., 18 e n., 26 n.,
 53 n., 55 n.
 Giordano S., 10 n.
 Giraldi Cinzio G. B., 51 e n., 52,
 53, 54 n., 58 n.
 Gironda, 26, 27, 28.
 Gronda G., 58 n.
 Guarini B., 54 e n.
 Guerrieri Crocetti C., 51 n.
 Guglielminetti M., 14 n., 54 n.
 Guicciardini F., 12.

- Hegel G. W. F., 18.
 Ildegarde, 22, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 46.
 Ippolito, 45.
 Irminsulle, 26, 27.
 Ischirione, 26, 27, 28.
 Jori G., 7 n.
 Larini T. M., 21.
 Léger J., 47.
 Leoni G. B., 18 e n.
 Leopardi G., 14 e n., 15 n.
 Lombardi B., 51 n.
 Luigi XIV, re di Francia, 47, 48, 49.
 Luiselli B., 58 n.
 Luperini R., 15 n., 16 n.
 Lutero M., 11.
 Maggi V., 51 n.
 Mancino M., 36 n.
 Mango A., 16, 17 n.
 Mango L., 17 n.
 Maravall J. A., 5 n.
 Margherita Violante di Savoia, duchessa di Parma e Piacenza, 48, 49.
 Maria Cristina Borbone di Francia, duchessa di Savoia, 25.
 Maria Giovanna Battista di Nemours, duchessa di Savoia, 24, 25 n.
 Marino G. B., 7, 11, 12, 14, 15.
 Martinelli F., 9 n.
 Masaniello (Tommaso Aniello), 9.
 Mazzarino G. M., cardinale, 23 e n., 48, 49.
 Mei G., 55
 Menchini C., 5 n.
 Mingazzini P., 5 n.
 Mitridate Eupatore, 36.
 Molière (Poquelin J. B.), 17.
 Mongitore A., 21.
 Montale E., 16 e n.
 Monteverdi C., 11.
 Morland S., 47.
 Morpurgo-Tagliabue G., 5 n.
 Muratori L. A., 13 e n.
 Nacci B., 38 n.
 Napoli Signorelli P., 22 e n., 25 n., 46 n.
 Narciso, 45 e n.
 Nettuno, 45.
 Niccoli O., 5 n.
 Orfeo, 7 n.
 Oronte, 26.
 Paolo V, papa, 10 e n.
 Pavese C., 44 n.
 Pellizer E., 45 n.
 Perazzo J. B., 21.
 Perrucci A., 57 e n.
 Pfister F., 5 n.
 Piazza C., 22.
 Piccioli G., 56 n.
 Piccolomini A., 51 n.
 Pietrobon E., 19 n.
 Pirandello L., 16 n., 17.
 Pirro, 37 e n.
 Plauto, 53 e n.
 Po-chia Hsia R., 5 n.
 Polluce, 44.
 Pomilio A., 57 n.

- Portoghesi P., 11 n.
 Prosperi A., 10 n.
- Quétif J., 21, 22 n., 30.
- Raimondi E., 7 n.
 Reitano I., 21.
 Ricuperati G., 25 n.
 Rinaldi M., 54 n.
 Rinuccini O., 7 n., 53 n.
 Rolli P., 14.
 Robortello F., 51 n.
 Romeo G., 36 n.
 Ronga L., 58 n.
 Rosa M., 10 n.
 Ruggiero R., 9 n.
 Rurale F., 10 n.
 Ruschioni A., 13 n.
 Russo P., 7 n.
- Sarpi P., 11.
 Sassanelli G., 45 n.
 Savoca G., 15 n.
 Sberlati F., 5 n., 13 n.
 Scaligero G. C., 51 n.
 Schiavoni G., 15 n.
 Scotti M., 14 n.
 Selmi E., 54 n.
- Serpindo, 26, 27.
 Sgambati R., 19, 20, 24 e n.
 Shakespeare W., 17.
 Sinisgalli R., 16 n.
 Solerti A., 7n., 53 n.
 Stanchi M., 26.
 Stanislavsky K. S., 17.
 Striggio A., 7 n.
 Strindberg J. A., 17.
 Symcox G. W., 25 n.
- Tasso T., 12.
 Tempera M., 54 n.
 Tesauro E., 7 n., 23, 24 n.
 Teseo, 45.
 Testi F., 14.
 Tizzo A., 6 n.
 Tolomeo I, 37.
 Toppi N., 19 e n., 20, 22.
- Ughelli F., 18, 19 e n., 20, 21 e n.
- Villari S., 51 n., 54 n.
- Wölfflin H., 6 e n.
- Zanolli A., 36 n.
 Zuccolo L., 62 e n.

INDICE

Introduzione

I. Tra Barocco e Controriforma.....	Pag. 5
II. Un predicatore tra pulpito e teatro: Nicolò Lepori.....	« 18
III. Il finto moro.....	« 32
III 1. Storia di un amore nato dal sogno	« 32
III 2. Una probabile datazione	« 46
III 3. Qualche osservazione sul rapporto tra polimetria e semantica del testo	« 51
III 4. I testimoni	« 64
Nota al testo.....	« 73

NICOLÒ LEPORI

IL FINTO MORO O'VERO L'AMORE NATO DAL SOGNO	« 75
Interlocutori	« 77
Argomento del Drama	« 79
Prologo	« 83

ATTO PRIMO

SCENA I	« 89
SCENA II	« 90
SCENA III	« 91
SCENA IV.....	« 92
SCENA V.....	« 95
SCENA VI.....	« 96
SCENA VII	« 99

INDICE

SCENA VIII.....	« 100
SCENA IX	« 102
SCENA X	« 103
SCENA XI	« 104
SCENA XII	« 106
SCENA XIII	« 109
SCENA XIV.....	« 112
SCENA XV.....	« 114
SCENA XVI.....	« 115
SCENA XVII.....	« 116
SCENA XVIII	« 117
SCENA XIX.....	« 119

ATTO SECONDO

SCENA I	« 121
SCENA II	« 121
SCENA III	« 124
SCENA IV.....	« 125
SCENA V.....	« 128
SCENA VI.....	« 128
SCENA VII	« 131
SCENA VIII.....	« 133
SCENA IX	« 135
SCENA X	« 136
SCENA XI	« 137
SCENA XII	« 140
SCENA XIII	« 142
SCENA XIV.....	« 144
SCENA XV	« 146
SCENA XVI.....	« 147
SCENA XVII.....	« 149
SCENA XVIII	« 153

ATTO TERZO

SCENA I	« 155
SCENA II	« 157

INDICE

SCENA III	« 158
SCENA IV	« 159
SCENA V	« 160
SCENA VI	« 162
SCENA VII	« 165
SCENA VIII	« 167
SCENA IX	« 169
SCENA X	« 170
SCENA XI	« 173
SCENA XII	« 174
SCENA XIII	« 176
SCENA XIV	« 178
 Indice dei nomi	 « 187

