

IRENE CHIRICO

Tra Barocco e Controriforma Il finto moro di Nicolò Lepori
Edizione del testo dal manoscritto Bibl. Nap. XIII E 65

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE CHIRICO

Tra Barocco e Controriforma Il finto moro di Nicolò Lepori
Edizione del testo dal manoscritto Bibl. Nap. XIII E 65

Conservato in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli, «Il finto moro» appartiene al genere letterario del 'dramma per musica', strumento di educazione sentimentale della famiglia colta e benestante tra la fine del XVII e tutto il XVIII secolo. Mediando tra cultura e musica questo genere avvia un filone artistico e culturale nuovo. Sulla base di ideologie e comportamenti percepiti come idee condivise e insieme rifiutate, «Il finto moro» realizza la contaminazione tra due sensibilità e due dinastie, l'Epiro e l'Egitto, vicine geograficamente e lontane idealmente.

Nel racconto l'autore ha raccolto immagini preesistenti ed extraindividuali (cioè mitiche, collettive), tuttavia ritessendole in una trama narrativa che ha l'evidente finalità di contribuire ad una rinnovata paideia.

La singolare duplicità dell'autore, vescovo cattolico osservantissimo e celebrato poeta barocco, realizza quasi esistenzialmente la contaminazione fra mondi e culture diverse, in una prospettiva di orizzonti nuovi.

Gli studiosi del rapporto tra parola e musica presso i teorici del tardo Rinascimento convergono pressoché unanimi nel sottolineare che quel dibattito si venne sviluppando nell'ambito della riflessione sull'antica tragedia greca, come un tentativo di ricrearla, dando per scontato che essa fosse eseguita dai Greci con l'accompagnamento del canto.¹ Quella discussione – va tenuto presente – scontava in positivo l'esperienza sviluppatasi già negli ultimi decenni del Cinquecento, e precisamente a partire dagli anni 1576-1582, riassumibile sotto la voce ben nota di 'Camerata dei Bardi'. Una lunga e non sempre lineare evoluzione alla ricerca di una nuova forma d'arte, nella quale la musica esaltasse il senso della parola, approdò allora al successo della monodia. È Ottavio Rinuccini l'autore che ha forse determinato il successo del genere nella società del suo tempo e che conferma con programmatica intenzione l'ascendenza classica del lungo esperimento nel *Prologo* dell'*Euridice*, a cavallo proprio dell'anno 1600: «È stata opinione di molti [...] che gli antichi greci e romani cantassero su le scene le tragedie intere: ma sì nobile maniera di recitare non che rinnovata ma né pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno».² Ci troviamo di fronte ai primi passi di un genere letterario che avrebbe avuto un successo enorme non solo in Italia ma in tutti i paesi europei e poi, a cascata, nelle Americhe e in Australia, fino a costituirsi come elemento caratterizzante della formazione dell'uomo colto e distintivo di ruolo e prestigio sociale nonché di eleganza formale nei comportamenti personali.³

Tuttavia, è proprio lo stretto legame alla questione dei connotati della tragedia greca a spiegare la prevalente tematica del mondo greco (storia, cultura, religione) come i titoli dei primi drammi per musica stanno chiaramente ad indicare.⁴

¹ Questa è l'opinione prevalente che emerge dagli studi di M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano. Il teatro dell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1946, III a quelli di F. TESTI, *Storia della musica. La musica italiana nel Seicento. Il melodramma*, Milano, Bramante, 1970, II; fino ai più recenti di Y. BONNEFOY, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilee, 2007 (tr. it. di F. Bergamasco, *L'alleanza tra la poesia e la musica*, Milano, Archinto, 2010), dell'americana W. WILDE MENOZZI, *L'oceano è dentro di noi. Letteratura, poesia e musica tra America e Europa*, tr. it. di S. Accorrà, Bergamo, Moretti & Vitali, 2011 e di B. Luiselli, *Poesia e musica: meditazioni esegetiche su un incontro*, Roma, Studium, 2013.

² A. SOLERTI, *Gli albori del Melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904, II, 107.

³ A questo tipo di funzione fa riferimento Foscolo quando, discutendo *Dell'Impresa di un teatro per musica*, in *Opere edite e postume*, Firenze, Felice Le Monnier, 1880, IV, scriveva che a questi spettacoli «niuno, uomo o donna, possa entrarvi se non in elegante e decente abbigliamento», 396 e altrove annotava che questi spettacoli avvenivano normalmente col «concorso della principale nobiltà e della più ricca cittadinanza», 399.

⁴ Gli autori di maggior successo di questa prima stagione del melodramma, tutti imbevuti di greicità, come è facile rilevare fin dai titoli delle loro opere, sono noti e per lo più già editi. Per Rinuccini cfr. SOLERTI, *Gli albori...*, 143-87; 65-99; 105-42 e *Drammi per musica: dal Rinuccini allo Zeno*, A. Della Corte (a cura di), Torino, Utet, I, 49-68, 73-106, 111-56; per Striggio, Chiabrera e Landi cfr. SOLERTI, *Gli albori...*, 1905, III, 243-74; 105-36, 75-87, 89-108; 298-337 e per Striggio anche *Drammi per musica...*, 159-93 e poi ancora vedi F. TESTI, *L'isola d'Alcina*, Modena, per Bartolomeo Soliani, 1648; O. TRONSARELLI, *La catena d'Adone*, Roma, appresso Francesco Corbelletti, 1626; G.F. PARISANI, *Diana schernita*, Roma, Gio. Battista Robletti,

È solo a partire dalla metà del secolo che l'interesse degli autori volge ai protagonisti della storia civile e politica, beninteso non per fare storia, perché la realtà dei fatti viene quasi sempre alterata a servizio del disegno poetico. I nomi dei re e delle regine sono assunti quasi sempre a supporto di vicende della vita interiore (l'amore, l'odio, l'amicizia, la fedeltà, la lealtà, l'inganno e la simulazione, la giustizia) che nel destino dei popoli spesso legano i fatti collettivi alle storie sentimentali dei singoli: insomma un tentativo di mostrare l'epica a braccetto della lirica attraverso la fusione di musica e parola.

Mi è parso questo il caso del testo – e del suo autore Nicolò Lepori – che qui presento sia pure per grandi linee, limitandomi a evidenziare le problematiche che hanno suscitato il mio interesse, inducendomi a predisporre un progetto di ricerca finalizzato alla sua edizione con apparato e commento.

Esso è conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli in un manoscritto cartaceo con rilegatura in pergamena e caratteristiche che lo assegnano al XVIII secolo, siglato XIII. E. 65, di dimensioni cm. 14 × 20, costituito da 82 pagine numerate probabilmente di recente solo sul *recto*. Le pagine 80, 81, 82 sono bianche e senza numerazione, due sono le pagine di guardia precedenti il testo. Discreto è lo stato di conservazione, anche se alcune macchie di umidità cominciano a ingiallire alcuni fogli, pur non provocando ad oggi difficoltà di lettura. La scrittura, minuscola, pur essa riconducibile al Settecento, ha un *ductus* fluido ed elegante, salvo i titoli all'inizio di ciascuna delle parti costitutive del testo, scritti in corpo di maggiore dimensione e con qualche svolazzo decorativo. Alla prima pagina un timbro tondo verso la fine del titolo, 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 provenga 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: «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 fù doppo vescovo di Saluzzo». Segue una pagina 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 / Alciamante / Clotidea Figli di Tigrane / Hydraspe Capitan della guardia del Rè / Carmenta, nodrice di Clotidea / Burleo eunuco servo della regina / Deifebo Rè d'Egitto detto Solimauro / Rodope sua sorella, co'l nome di Silueria / Coro di Zingarelle / Coro di cacciatori». Segue la indicazione di regia e di scena per collocare lo sviluppo dell'azione in un luogo determinato: «La scena rappresenta la Villa / Reale d'Epiro». L'ipotesi che si possa trattare di un autografo è per il momento esclusa, almeno fino a quando non avrò sottomano qualche documento autografo dell'autore, rinvenibile presso l'archivio storico della Diocesi di Saluzzo, già compulsato, o presso la Biblioteca della Chiesa della Minerva in Roma, dove per lo più l'autore dimorava quando si trovava a Roma, dopo esserne stato *discipulus*. Qua e là nel testo compaiono note a margine, chiaramente di diversa mano e non di tutte è chiara la comprensione o evidente la funzione. Ad esempio se oscuro è il significato dell'espressione «controarnese» alla scena XII del I atto, l'aggiunta «Re d'Inghiltera» alla scena XII dello stesso atto mi sembra una esplicitazione al testo di un qualche occasionale lettore, mentre la nota alla scena ultima dell'ultimo atto «O là, o là, nullo per me, nullo per te» si presenta come un'autentica variante ed esige attenta riflessione in quanto potrebbe aprire a scenari redazionali allo stato delle carte avanzabili solo in via di ipotesi.

Va osservato l'uso delle didascalie per indicare variazioni di scena e il susseguirsi degli attori nel passaggio da una scena all'altra. Esse tuttavia in sede di trascrizione vanno recuperate con cautela, distinguendole con cura dal testo, perché mentre in alcuni casi sono chiaramente identificabili (vedi, per esempio, l'espressione «Clotidea esce fuori» alla scena IV del I atto o l'altra «si rompe il laccio e cade» alla scena X del III atto o l'indicazione «Carmenta viene, cominciando a gridar di dentro» nell'ultima scena dell'opera) per altre occorre attenta vigilanza

1629; G. STROZZI, *Proserpina rapita*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1630; G.C. COPPOLA, *Le nozze degli dei*, Firenze, per Massi Amadore e Landi Lorenzo, 1637; O. PERSIANI, *Le nozze di Teti e di Peleo*, Venezia, presso Giacomo Sarzina, 1639.

per distinguerle dal testo, perché con esso graficamente unite, come nel *Prologo* l'espressione «Uno del coro» dopo il verso «io n'andrò, son io, son io» e, a conclusione della scena X del II atto, l'espressione «cavalca il drago». Altra singolarità è la presenza nel testo di espressioni chiuse tra parentesi tonde, per lo più di brevissima ampiezza, ma in un caso si tratta di un intero endecasillabo. Ne ho registrate ben undici: nel *Prologo* «o dea del terzo giro»; in scena XVII atto I «ahi lasso»; in scena XVIII atto I «tropp'alta brama»; scena XIX atto I «benché dea»; scena II atto II «vergogna intempestiva»; scena II atto II «o Numi»; scena VII atto II «o vicende»; scena XVII atto II «ma nelle stanze sue»; scena II atto III «perfido traditore»; scena VII atto III «mentre il cuor su la ruota il pianto spezza»; scena VIII atto III «ahi piangi, o ciglio», rilevandone per la verità l'impressione che in qualche caso l'autore va alla ricerca di una zeppa per sistemare i conti con la metrica, come è evidente in «o dea del terzo giro» che è secondo settenario in una strofe dove il quarto è «nel bel regno d'Epiro». In altri casi rimane la difficoltà di una ragionevole spiegazione e quindi la necessità di approfondimenti, sia nella direzione di una analitica introspezione del testo sia nella definizione degli orientamenti linguistici, metrici e di cultura letteraria in genere dell'autore sia ancora nel tentativo di portare alla luce e studiare le altre possibili sue testimonianze scritte, anche relative al testo in esame.

Allo stato un altro testimone de *Il finto moro* è conservato a Brindisi nella Biblioteca pubblica arcivescovile A. De Leo. Il manoscritto, siglato F/11, cartaceo, è composto da quattro unità codicologiche (tutte contenenti opere teatrali), la prima delle quali (cc. 1-58, data stimata 1691-1710) mostra una copia del nostro dramma per musica. L'ampia lacuna relativa all'argomento del dramma, errori ed omissioni evidenti già ad una prima lettura rendono tale testimone utile solo per sanare qualche luogo del manoscritto napoletano, là dove la lezione del manoscritto di Brindisi offra quella filologicamente sostenibile.

Sotto il profilo linguistico, nella svolta decisiva che la lingua italiana realizza nel corso del Seicento, il testo de *Il finto moro* si colloca piuttosto nel campo della conservazione, affatto adeguandosi allo spirito innovatore che, con la pubblicazione dell'edizione 1612 del *Vocabolario della Crusca*, da Firenze e dalla Toscana tentava di imporsi ai letterati di tutt'Italia, indirizzando la scrittura all'adeguamento fonetico al posto delle forme latineggianti, in un processo che incontrò notevoli resistenze nelle aree più settentrionali dello Stivale e in tutto il Mezzogiorno. A mo' di esempio valgano alcuni rilievi: 'v' ed 'u' sono adoperati senza alcuna relazione con la fonetica della parola, sicché puoi trovare 'dove' e 'doue', 'trovar' e 'trouar'. Larghissima è la presenza della 'h' etimologica, sia all'inizio sia nel corpo della parola e quasi costante nelle voci del verbo 'avere'. Così trovi con la 'h' iniziale 'onestà', 'holocausto', 'hor', 'havuete', 'huom', 'choro', che tuttavia si trova anche senza 'h' dopo la gutturale. Viene conservata la 't' senza sostituirla con 'z' in termini come 'amicitia', 'gratie', salvo a eliminarla per una napoletanissima 'paciencia' alla scena IV dell'atto II, messa in bocca a un servo nel rigoroso rispetto dell'adeguatezza lingua-personaggio. Il testo presenta comunque una molteplicità di opzioni linguistiche, variabili al mutare delle situazioni, del carattere e del ruolo dei personaggi. Salvo qualche caduta di tono tali opzioni risultano coerenti col registro stilistico richiesto dall'azione e perciò mai uniforme. Esso spazia dal fantastico – come nel caso del *Prologo* dove l'endecasillabo «su'l teatro del Ciel danzan le stelle» ha una sua leggiadria per la elegante presenza, insieme con i toni in terza, sesta e decima, di un semitono perfettamente inserito in settima – al tragico, all'aulico, all'ironico e perfino al comico. Strumento di questa *variatio* stilistica è l'uso diffuso – che tuttavia in qualche raro passo diventa abuso – di figure retoriche che l'autore dimostra di applicare con sapiente consapevolezza. Dall'allitterazione («mio morire» I, 2;) all'assonanza («progne [...] lagno» I, 14; «procelle [...] pecorelle» I, 14; «scorse [...] spinse» I, 15) all'eplanadiplosi («d'Alcidamante innamorata è forse, / forse l'amor di Clotidea lo vinse» I, 15; «[...] se anche con finti uccidi? / Uccidi, uccidi amor che ben si finge» II, 6; «O sogni o Dei o ombre / o ombre o Dei o sogni» II, 16) e ancora alla anafora, alla iterazione, alla epanalessi, per le quali riservo le esemplificazioni ad altra sede. Ma un cenno mi sembra già qui necessario all'uso della metafora, persuasa – con le parole di un grande maestro – che essa è «prima che un

fatto retorico [...] una visione della vita»⁵ e perciò è il più utile strumento di analisi per comprendere dal di dentro l'autore e ricostruirne la formazione intellettuale e morale, collocandolo nella sua dimensione effettuale. Se essa è una sorta di lente attraverso la quale lo scrittore percepisce la realtà (un esempio per tutti Clotidea che prima respinge l'innamorato e poi se ne innamora fino a sciogliersi in un mare di lacrime: «prima fu scoglio, poi sia mare», *Prologo*), la sensazione complessiva è che l'autore possiede una sostanziale avversità per formulazioni normative vincolanti, come i principi della Crusca miravano ad imporre. La lente della metafora – fulcro dell'attività poetica – è il prodotto singolare di una argutezza, a sua volta frutto di un ingegno arricchito da ampie letture: Dante, Ariosto, Machiavelli, Tasso, oltre i professionali testi delle Sacre Scritture, che si accompagnavano ad un'ampia esperienza di vita, come le cariche ricoperte rivelano, insieme con l'accenno a grandi eventi politici contemporanei, come la rivoluzione inglese di Cromwell (I, 12). L'esito di lettura risulta per lo più scorrevole, anche per l'uso quasi costante dell'asindeto nella coordinazione, mai stancante, per l'abilità con cui si gioca con le parole finalizzate, per effetto di scintillio, non solo a tener desta l'attenzione dello spettatore, ma a suscitare la meraviglia, facendo emergere attraverso l'esperimento drammaturgico la perizia di un grande oratore, che nella versificazione adotta il precetto barocco secondo il quale è «del poeta il fin la meraviglia».

I dati essenziali sulla vita di questo autore sono quelli indicati nel citato frontespizio del manoscritto. Già essi sarebbero sufficienti a suscitare qualche perplessità, determinata dalla circostanza che l'autore di un dramma di contenuto accentuatamente profano diventa poi vescovo in piena temperie controriformistica. Non è un miracolo né caso raro, certamente, singolare tuttavia la circostanza che il personaggio da vescovo abbia applicato indicazione e spirito tridentini con zelo al limite della crudeltà.

Come quasi sempre accade per le cose di Napoli e di area napoletana (dove il manoscritto si colloca) l'indagine per arricchire le scarse notizie del frontespizio parte dal solito imprescindibile Toppi e dalla sua *Biblioteca napoletana*, il cui primo volume vede la luce nel 1678. Almeno la citazione di Toppi merita l'integrale riferimento:

Nicolò Lepori da Pontecorvo dell'ordine de' Predicatori, Maestro, Filosofo, Teologo et 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 ed un Poema funebre nel lib. de' Panegirici del P. F. Reginaldo Sgambati per la morte di quello.

Ha composto molti altri Sonetti, Poemi e Comedie in Verso, fra' quali è celebre quella intitolata *Il finto moro*.⁶

È dalla *Italia sacra* di Ughelli che ricaviamo le coordinate per fissare con sufficiente esattezza oltre la data di morte (1686) espressamente indicata, la data di nascita al 1623-1624, ricavandola dalla data di inizio del suo episcopato: 9 aprile 1668 «aetatis annum agens 45». ⁷ Non combacia invece tra le due fonti il luogo di nascita, perché l'uno lo dice nativo di Pontecorvo, l'altro – Ughelli – lo dà nato «oppido Pici diocesis Aquinatis». La differenza non influisce per nulla sull'economia delle valutazioni letterarie, tuttavia per amore di completezza un approfondimento potrà essere fatto con rilettura dei decreti di nomina a vescovo nei quali potrebbe essere indicata la data dell'accesso al fonte battesimale o altro ancora. D'altronde che l'accertamento sia superfluo dal punto di vista sostanziale è chiarito dalla circostanza che Pico e Pontecorvo sono così attigui che il castello medievale per il quale Pico è riconosciuto nelle carte turistiche si trova di fatto incluso nel territorio comunale di Pontecorvo e quindi le due località sono sovrapponibili. Suscita perplessità la circostanza che al di là dell'apprezzamento delle sue doti oratorie «insignis sui aevi concionator» nulla si dica dell'opera in esame. Tuttavia l'aggiunta

⁵ G. GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, 427.

⁶ N. TOPPI, *Biblioteca Napoletana*, Napoli, Bulifon Antonio, 1678, I, 222.

⁷ F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Bologna, A. Forno, 1972, I, 1225 (ripr. facs. Dell'ed.: Venetiis, apud Sebastianum Coleti, 1717).

di due fonti al termine della voce, quasi come autorevole rinvio bibliografico, scioglie a mio giudizio le perplessità: «eius meminere Fontana de Rom. Prov., p. 331 et Toppus in Biblioteca Neapolitana». Di Toppi si è già detto, mentre il primo lo ricorda come «praedicator celeberrimus» non soltanto «in Italia tota» ma anche fuori d'Italia «apud imperatorem et duces 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 che sarà utile compulsare:

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 salutem tantum attendens, id habuit felicitate ingenii donoque coelesti, ut flores linguaeque laenocinia quasi a natura orientur 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 aliaqua dum anno MDCLXXXI Florentia transire, comunicante S. T. M. F. Thoma Maria Larini legi absolutissimas et elegantissimas, qui et quantum memini 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 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 conciones habita Venetiis anno 1667 in Ecclesia SS. Jo. et Pauli a R. P. Nic. Lepori singula totidem dystichis cantata*.⁸

Nonostante qualche sommessa reticenza sulla sua attività drammaturgica, che la fama letteraria di questo autore fosse affidata all'opera che stiamo esaminando viene confermato esplicitamente da Pietro Napoli Signorelli che, in un lavoro utile quanto quello del Toppi ma non da esso dipendente,⁹ in anni posteriori e ancora nella edizione del 1811 tra le opere e gli scrittori che illustrarono il Mezzogiorno d'Italia nel secolo XVII ricorda *Il finto moro* di Nicolò Lepori come la commedia per la quale egli andava massimamente lodato. Sta di fatto comunque che dopo aver conquistato gran fama in Italia e in Europa, entrato nelle grazie del principe Carlo Emanuele II, Lepori fu da costui segnalato a Papa Clemente IX – estimatore di artisti e promotore in Roma dell'opera in musica – per la nomina a vescovo di Saluzzo, la cui consacrazione avvenne 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.

Da quel momento le cose cambiarono in maniera radicale. Sia pure nei limiti della scarsa documentazione in nostro possesso, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una personalità aliena da qualsiasi interesse estraneo ai suoi doveri di pastore di anime; doveri che esercitò con energia e rigore severissimi, a cominciare dalle cose di casa propria: 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

⁸ J. QUÉTIF, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, Lutetiae Parisiorum, ed. J.B.C. Ballard, II, 1721, 710-11.

⁹ 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, V, 368.

operatori di polizia dello Stato Sabauda di arrestare e imprigionare gli ecclesiastici che fossero stati sorpresi armati.¹⁰ 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 – l'incondizionata adesione 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 sono illuminanti se non raccapriccianti: «*omnem actus redolentem familiaritatem cum Iudaeis Christi fidelibus omnino prohibemus*»; «*abstinebunt ideo ab eorum conviviiis, nuptiis, synagocis, corei, 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*». Che nei diciotto anni di episcopato abbia potuto trascurare fino al totale abbandono i suoi interessi di letterato e poeta resta incredibile e impone un approfondimento, anche alla luce di quella espressione più su citata ambiguamente dubbiosa di Quétif «*an aliqua ediderit mihi incompertum*», salvo poi a dare per certo che «*conciones eius exscriptas tota Italia volitasse*». Allo stato il direttore dell'Archivio diocesano di Saluzzo, richiesto di una visita alle carte relative si è mostrato all'oscuro di un manoscritto napoletano del suo vescovo, ha ritenuto che dopo l'assunzione alla cattedra episcopale non potesse avere avuto il tempo di impegnarsi in divagazioni letterarie. Promesso poi l'invio di un opuscolo su Lepori predisposto dalla Diocesi, ha implicitamente e con gran garbo rinviato l'ipotesi di una mia visita.

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 1685 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. È sulla base di queste considerazioni che ho impostato il mio programma di indagine volto ad illuminare documentalmente la personalità del Lepori e collocare in giusta luce il dramma presente a Napoli, come un tassello dai numerosi legami con l'evoluzione della civiltà italiana ed europea del Seicento.

Nella struttura il testo assume evidentemente a modello lo schema della tragedia greca, ma l'adeguamento al modello – che già per se stesso non era fisso e standardizzato – è flessibile. Gli antecedenti dell'azione – che nel teatro classico erano spesso affidati al prologo – nel testo in esame costituiscono un lungo capitolo in prosa intitolato *Argomento del drama*, che vede al confronto due principi di due regioni dell'area mediterranea, l'Epiro e l'Egitto, Tigrane coi figli Osmida, Alcidamante e Clotide, e Deifebo con la sorella Rodope, in una epoca imprecisata. Viene riferito, in questo *Argomento*, che in una giostra svoltasi per festeggiare le seconde nozze di Tigrane con Celinda Deifebo uccide Osmida, il primo dei figli di Tigrane. L'animo di costui si infiamma del desiderio di vendetta mentre il presunto assassino Deifebo – immamoratosi nel frattempo di Clotide – è costretto a fuggire in Egitto con l'aiuto di Alcidamante, divenuto suo amico perché non lo ritiene responsabile consapevole della morte di Osmida. In Egitto Deifebo reca con sé un ritratto di Alcidamante e di esso la sorella Rodope si innamora. La lontananza di Clotide non è però tollerata dal giovane principe egiziano il quale, lasciata la guida del regno

¹⁰ 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 in eius secunda diocesana sinoda habita diebus 16 et 17 Majj 1673*, Saluzzo, Vallauri, 1673.

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 del quale si è innamorata in ritratto e, naufraga, finisce sulle coste dell'Epiro, nei pressi del palazzo reale ospitata da un generoso pastore. Il capitolo in prosa continua dunque con una vera e propria esposizione-riassunto, anticipazione dello sviluppo dell'azione scenica, così allontanandosi dalla funzione del prologo classico. 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, è «ligato [...] da doppia catena e d'Amore verso Clotidea e d'amicizia verso Alciamante», superando il paradosso che si tratta del fratello e della sorella dell'uomo che ha ucciso per errore e il cui genitore mortalmente lo odia.

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

Ma accade che un dragone devasta il Regno e Tigrane per fronteggiare l'evento promette a chi l'avesse ucciso Clotidea in sposa. Solimauro si cimenta e uccide 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. Alciamante, innamorato di Rodope, è però 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 la quale, in Solimauro ridivenuto 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: fingendosi carnefice salva Deifebo, mentre questi con lo stesso inganno mette in salvo Alciamante. 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 prigionia. Lacrime e implorazioni di Clotidea spazzano via 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 Alciamante Rodope, alla moglie Celinda il perdono», lasciando così Solimauro «un vero esempio d'amicizia e d'amore». Sono i termini coi quali si era chiusa già la prima parte, quella essenziale alla comprensione dello spettacolo, e la loro collocazione anche a conclusione conferma che si tratta proprio della tematica di fondo.

Naturalmente quanto vi è di esteticamente valido nel dramma non è l'azione esterna, l'esposizione dei fatti riassunti in questo *Argomento* preliminare e sviluppati poi 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. Il cuore duro di lei incapace di nutrire amore dovrà poi sciogliersi in un mare di lacrime per un amore nato nel e dal sogno. In effetti il *Prologo* costituisce una sorta di scenografia onnicomprensiva, 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, essi più delle stesse persone fisiche, i protagonisti veri dello spettacolo e 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 Solimauro, disperato perché Clotidea lo sfugge. È nella coscienza interiore che 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» o dallo stesso Burleo, con termini spinti, «io son san, egli è vero / ma più sano sarei s'io fussi intiero» (I, 6). 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 «nel teatro del Ciel danzan le stelle» non è l'unica immagine destinata a creare stupendi effetti di luce e di moto e a generare il sentimento del tempo segnato dall'alternanza del giorno alla notte, realizzando gli spazi interiori. È così che dove l'oscurità vibra di propria vita intervallandosi con riflessi di luce, segnacolo di gioia e amore, spesso conviventi nel chiaroscuro dell'anima, come testimoniano in maniera luminosa i testi dei maggiori penitenzieri dell'epoca, che Lepori aveva certamente letto e studiato

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 propensione ad usare come legittimi 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. La vicenda potrebbe essere considerata 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 più drammatiche vicende 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. Inutile tentarne la identificazione sul terreno storico. Il personaggio è creato con lacerti di storia vera, fantasticamente elaborati, 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'exasperazione medita vendetta crudele: uccidere Deifebo che ritiene gli abbia ucciso il figlio Osmida e mandare a morte addirittura l'altro figlio Alciamante, che gli è stato fatto credere abbia insidiato la moglie Celinda. Il personaggio rivela la caparbiata 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 altra non è che Rodope, a sua volta innamorata del figlio Alciamante e lui, Tigrane, ignaro della complicazione nella complicazione commenta sornione «non sai, ch'amor, ch'ha l'ali, / può rendere anco i vecchi, agili e lievi?», in una scena, la sedicesima del primo atto, che è un

elegante gustoso duetto ricco di salaci realistiche battute. L'anziano sovrano, pur riconoscendo che «il tempo fugge / l'età si strugge / le ruine io sol conservo» 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», alle quali Silveria ribatte in termini che miscelano apparenti sentimenti con 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 / e già bianca la tua chioma / [...] / già degli anni la soma / t'ha rivolto il capo al seno / [...] il tuo legno già seccò», per chiudere, di fronte alla replica del vecchio «secco son, presto m'infoco», 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». Insomma una scena costruita tutta per metafore nelle quali è riflesso un sentimento perplessa 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 Alcideamante consentendogli di sposare Rodope, l'innocenza di Deifebo accogliendolo come marito della figlia Clotide 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, com'è, di prendere iniziative e assumersi responsabilità. Radicata nella fisicità di istinti e passioni che urgono dal profondo e non sono dominati dai principi della ragione e della civiltà, ella è, ormai in età avanzata, vittima di un amore nefando per il figliastro, perché in lui fantasticamente recupera la giovinezza di Tigrane.

Attraverso Celinda e altri personaggi l'eros è rappresentato come magma incandescente di impulsi e sentimenti non sempre facilmente controllabili dalla ragione. L'amore, insomma, senza essere follia è una forza irrazionale: nel penultimo verso della scena 4^a dell'atto I, è Alcideamante che si chiede: «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. In quest'ottica assume un rilievo particolarissimo, fino a caratterizzarsi 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 dai quali si estrapola un significato generale, d'indirizzo morale valido per tutti gli uomini, generato dalle vicende e dai fatti che il dialogo racconta. Ne richiamo solo alcuni: «Cinto è di perle un Re ma non di gioie» (I, 3); «ma chi alma non ha morir non può» (I, 18); «Vecchio che si congiunge / a giovinetta sposa / alla vecchiaia un peggior morbo aggiunge» (II, 15); «le pietre, anch'elle san parlar con l'eco» (II, 16), in bocca a Clotide che non riesce a dare concreta umanità al suo sogno; «dove pietà non è scettro non dura» (II, 18). Qui è sottesa 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. Si potrebbe a lungo continuare, ma chiudo qui ricordando il doppio settenario «So ch'in Corte si dice, / a re lice se piace» (I, 6) 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 con una 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 nulla 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 e degno di rilievo che la sottolineatura venga dalla penna di un teologo controriformista, immerso nella cultura barocca, senza alcuna ridondanza retorica, predicatoria e populistica.

Non può essere questa la sede per continuare in maniera esaustiva la caratterizzazione dei singoli personaggi, come lo stupendo Burleo, ma anche Carmenta, Clotidea, Silveria e l'esame delle problematiche di struttura che il testo pone, come la funzione del coro (anzi, dovremmo parlare di cori), presente nelle quattro occasioni in cui appare in scena diversamente costituito: una prima volta in «Coro di sogni» nel *Prologo*, una seconda volta alle scene 12^a e 13^a atto I «Coro di mercanti, di ciurmatore, di Bianti nella piazza del tempio», una terza volta alla scena 19^a dell'atto I «Coro di zingarelle partorite dal tronco fiorito», e una quarta volta «Coro di cacciatori» alla scena ultima del II atto. Né può qui valutarsi l'eccesso di sperimentazione metrica: essa, se è di gradevole interesse in molte parti, in alcuni passaggi diventa stucchevole perché si avverte disomogenea rispetto al contenuto e ai significati del testo.

Una riflessione meriterebbe il rapporto dell'autore col mito e i modi e le ragioni per le quali esso viene manipolato. In questa sede sottolineo che, mai identificato con la religione, esso da secoli aveva costituito la chiave di lettura della storia universale e delle passioni individuali in tutto l'Occidente. Nel testo in questione, pur non realizzando sempre esiti estetici sublimi, il mito contribuisce a definire una linea identitaria sulla cui scia si cimenteranno una serie di altri capolavori, e dirò fra i tanti, solo per esemplificare, l'*Ulisse* di Joyce e la stupenda invenzione di Nube e Issione nei pavesiani *Dialoghi di Leucò*.

Classificato, dunque, come «drama per musica» *Il finto moro* prende le distanze dal pur tanto sospirato modello classico, avviandosi a diventare quel genere che in tutta Europa chiamiamo opera lirica, ma che in questa invenzione di Lepori possiamo ben definire epico-lirica. Essa, infatti, lega, con lo strumento della parola, destinata alla musica, la storia di due popoli, del loro incontro, del loro scontro e della loro pacificazione e unificazione, alla rappresentazione delle passioni di singoli individui, fondendo così l'individuale con il collettivo, in una linea che corre come elemento identitario lungo tutta la storia civile e politica dell'Italia mediterranea.