

LAURA DROGHEO

*La fabbrica del Medoro di Delfino: da favola pastorale a tragedia.
Metamorfosi di genere e commento*

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA DROGHEO

*La fabbrica del Medoro di Delfino: da favola pastorale a tragedia.
Metamorfosi di genere e commento*

Le indagini recentemente svolte sulla prima redazione del Medoro di Giovanni Delfino, del 1647, hanno appurato che nella sua versione primitiva l'opera consisteva in una favola pastorale di argomento ariostesco, sugli amori di Angelica e Medoro. Letta e apprezzata da Ciro di Pers nel 1658, dietro consiglio di questi fu sottoposta a una riscrittura che ne alterò i tratti, tramutandola in tragedia. Tale metamorfosi avvenne nel segno di riflessioni teoriche accurate, che portarono Delfino a compiere precise scelte, il principale scopo delle quali fu la ricerca di una forma "grave" di tragicommedia, e poi, in una fase successiva, di tragedia di fine lieto, con caratteri, stili e contenuti modulati ad arte, non senza conservare, in tale passaggio, memorie ancora ben visibili della precedente veste pastorale. Direttamente collegata a tale operazione di riscrittura fu la redazione dell'Esame sopra il Medoro, lo scritto teorico che avrebbe preceduto il Dialogo sopra le tragedie, significativamente intitolato, in tale fase primitiva e incompleta, al dibattito teorico finora più impegnativo per l'autore. Tale intreccio fra le ragioni ideative e la riflessione critica costituisce un nodo preliminare per la messa a fuoco delle questioni metodologiche pertinenti l'approccio e le scelte di commento all'opera.

Il manoscritto 220 conservato nella biblioteca Arcivescovile di Udine contiene i testi delle quattro tragedie di Giovanni Delfino, cioè la *Cleopatra*, la *Lucrezia*, il *Creso* e il *Medoro*. Sul frontespizio furono trascritti i titoli delle tragedie e i numeri dei fogli che le costituivano, ma tale nota aveva raggruppato sotto la voce unica *Medoro* due documenti, cioè due versioni della stessa opera¹. Il particolare sfuggì sia al Mazzatinti, che nel suo *Inventario dei mss. delle biblioteche d'Italia* indicava solo le quattro tragedie², sia allo Scalon, che in tempi più recenti ha pubblicato un moderno inventario della biblioteca arcivescovile di Udine³. Il quinto manoscritto in questione era la prima stesura del *Medoro*, un testo inedito di cui fece menzione per primo, nel 1939, lo studioso friulano Chiurlo, il quale descrisse brevemente l'opera identificandone la struttura pastorale senza ulteriori approfondimenti, mettendo solo in evidenza come l'eliminazione della componente lasciva fosse in linea con la condotta morale dell'autore, che in quegli anni andava stracciando le sue liriche d'amore perché inadeguate alla sua nuova condizione di uomo di chiesa⁴.

Il *Medoro* non subì lo stesso destino delle liriche grazie all'intervento di Ciro di Pers; infatti, quando Giovanni subentrò alla guida del patriarcato d'Aquileia e dovette trasferirsi a Udine, in nome di un rapporto basato sullo scambio innanzitutto letterario, sottopose all'amico la sua opera:

Ho ricevuta la *Italia afflitta*, la quale ho già letta, ma voglio rileggerla più volte e poi, dopo fattala ricopiare, ne farò la restituzione, e intanto, avendomi dato per le mani quel mio *Medoro*⁵, lo mando per pegno, ma non con obbligo ch'ella lo legga interamente. Lo scrissi già dodici anni in otto giorni che mi fermai in villa solo per far seguire il risarcimento di alcuni argini del Pò, né mai l'ho riveduto, né l'ho lasciato uscir dalle tenebre del mio gabinetto, nel quale, perché vi è sempre entrato il s.r Daniello mio fratello, ora Eletto d'Aquileia, ha voluto copiarlo di suo pugno in tempo che era egli molto giovanetto, onde vi può esser anco qualche error nel trascrivere, oltre a quelli del compositore, che, quando ella avesse la

¹ Biblioteca Arcivescovile di Udine, d'ora in poi BAUD, ms. 220, cc. 354r – 398v. Il manoscritto unisce insieme carte risalenti a periodi diversi; per esempio la *Lucrezia*, anepigrafa, riporta correzioni autografe di Delfino e sembra trascritta per mano del Bertoli, mentre la *Cleopatra* e il *Creso* sono di diversa mano e non hanno nessuna correzione dell'autore; il *Creso* riporta sotto al titolo la data 1700. Il *Medoro* rivisitato in tragedia non ha l'elenco degli interlocutori e il titolo è posto sulla stessa carta da cui prende inizio il Prologo.

² Mazzatinti, III, p. 224.

³ C. SCALON, *La biblioteca arcivescovile di Udine*, Padova, Antenore, p. 221.

⁴ Cfr. B. CHIURLO, *I manoscritti letterari del patriarca d'Aquileia Giovanni Delfino*, Venezia, R. Deputazione, 1939.

⁵ Delfino aveva già parlato della sua opera con Ciro, forse in occasione del soggiorno con il fratello Daniele presso la dimora del Pers, che aveva avuto luogo nel mese di maggio dello stesso anno.

pazienza di leggerlo, mi farebbe favor di segnare, mentre non potrei neanche confrontar più questa copia coi fogli originali, perché non ho di essi tenuto conto, né ho altra copia di quelle scene, che questa⁶.

Questa lettera portava la data del 22 settembre 1659, dunque il *Medoro* fu composto intorno al 1647, quando Delfino era trentenne. Allo stesso decennio del Seicento risale il gruppo di poesie barberiniane, databili al biennio 1644-46, riferite alle vicende dei nipoti di Urbano VIII e quelle riguardanti le prime fasi della guerra di Candia (1645-1669).

Il primo *Medoro* consisteva in meno di cinquanta carte molto travagliate, in cui numerose serie correttive di mano dell'autore erano intervenute a modificare il testo⁷. C'è una sequenza di variazioni che potrebbe dirsi in blocco migliorativa, che modifica forme stilistiche e singoli termini, e una sequenza per lo più demolitiva, che taglia vaste porzioni di testo e riassegna alle scene nuove collocazioni, oppure che rimanda a parti di testo assenti su queste carte, ma evidentemente già pronte altrove per essere qui trascritte. Le ragioni di tali profonde variazioni risultano evidenti dopo aver esaminato il documento, che porta i segni della censura di molti tratti distintivi della favola pastorale, cioè l'eliminazione del personaggio del Satiro e di alcuni cori di pastori e pastorelle. Infatti, se il *Medoro* che fu dato alle stampe era una tragedia, questa prima versione era una favola pastorale, e tutte le variazioni furono apportate nel segno di una metamorfosi del testo.

Anche se soggette alle critiche degli aristotelici più rigorosi, in questi anni le favole pastorali riscuotevano a teatro un successo sempre più grande e più diffuso, e questo primo *Medoro* conservava vistosi legami con le più note del periodo, in particolare con l'*Aminta* e il *Pastor fido*. Il *Medoro* era stato concepito con una trama lineare, in cui la favola risultava nobilitata dall'alto rango della regina Angelica. Il linguaggio alternava registri diversi, dall'elegiaco al sentenzioso; spunti comici ed erotici sortivano dalle scene del Satiro con Angelica che, essendo in grado di sparire a suo piacere grazie alle virtù del magico anello, poteva liberarsi dalle attenzioni del suo ferino ammiratore dopo aver finto di essere consenziente e innamorata.

La trama era imperniata sull'alternanza tragicomica di scene gravi e liete. Così, in un duplice movimento si affiancavano le vicende tristi della sepoltura del re Dardinello, della tragica morte di Cloridano e del ferimento di Medoro a quelle liete, consistenti nell'incontro di questi con Angelica, nell'innamoramento e nel lieto fine. Nonostante l'alternarsi di tanti elementi eterogenei, la favola conservava una struttura unitaria e fluida, debitrice di un modello pastorale ormai consolidato.

La riforma del *Medoro*, che avvenne nel 1659, implicò un processo di nobilitamento e di ampliamento della vicenda, in vista della sua trasformazione in tragedia⁸. All'agile trama si aggiunse un più consistente insieme di contenuti e allo schema originale venne addossato un complicato espediente retorico, il primo costituito dalla "sodezza" delle dottrine, dalla "chiarezza" delle argomentazioni e dagli ingredienti nobili di politica e alto lignaggio, il secondo da una macchinosa agnizione che aveva nobilitato Medoro, scopertosi di stirpe reale. Inoltre, erano stati aggiunti gli ingredienti costitutivi del genere tragico: il sogno, l'apparizione dell'ombra, la peripezia, l'agnizione. Unico elemento mancante, la catastrofe, quindi, tragedia di fine lieto.

Sappiamo già che il manoscritto era stato riesumato solo grazie alla curiosità di Ciro di Pers, che l'aveva voluto leggere dopo averne sentito parlare. L'invio dell'opera fu accompagnato dal suo autore da una serie di considerazioni teoriche, la prima delle quali riguardava le regole del comporre, che Delfino dichiarava di non aver osservato. Aveva buttato giù l'opera d'impulso,

⁶ M. SARNELLI, «Maravigliosa chiarezza», «Raccomandazioni» e «Mal di pietra»: il carteggio Delfino – Pers, in «Studi Secenteschi», XXXVII, (1996), pp. 243 – 244.

⁷ La grafia del copista del primitivo *Medoro* sembra corrispondere a quella di Daniele, mons. Eletto.

⁸ Il *Medoro* di Delfino è esaminato nell'ottica della mescolanza dei generi da Paola Cosentino, che però analizza il risultato finale senza attraversare le fasi della riscrittura. P. COSENTINO, *La tragedia seicentesca fra spettacolo e romanzo*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 238-240.

senza riflettervi troppo, in otto soli giorni, con l'intento originario di “far solamente qualche scena”⁹. I cinque atti che egli compose avevano invece preso la forma di un'opera ben articolata, in cui l'originale ambientazione pastorale adottata da Ariosto nell'episodio del *Furioso* era stata arricchita degli elementi stilistici e contenutistici del genere, come dimostravano gli intermezzi comici delle scene con il Satiro che Delfino, in prima istanza, aveva aggiunto alla vicenda ariostesca.

Ciro aveva apprezzato molto lo scritto, e Delfino ne era estremamente compiaciuto, tanto da sfoderare la sua *captatio benevolentiae* preferita, cioè dichiarare di aver scritto qualcosa di buono senza aver fatto la minima fatica e soprattutto senza tributare la minima attenzione al risultato:

Le sue lettere dei 4 mi trovano qui, dove sono arrivato in questo giorno. [...] Ho veduto con particolare sodisfazione quello che mi dice sopra il Medoro. La assicuro che fu un impeto di otto soli giorni, e che non badai molto a regole, perché lo principiai con pensiero di far solamente qualche scena.¹⁰

In realtà, quella favola pastorale aveva dato da pensare non poco al suo autore:

Non è meraviglia che pecchi in alcuni luoghi nella lascivia, perché fu composto in anni non solo, ma in tempi che ero caduto in quei giovanili errori dei quali la memoria ancora se ne vergogna, e quando ero più che in parte altr'uomo da quel che ora sono.¹¹

La presenza della componente erotica era la principale preoccupazione del neo patriarca, che non a caso citava poco latamente Petrarca; il *Medoro* era un poema sull'amore, dal primo verso all'ultimo: l'Amore fatto persona del prologo, l'amore leale tributato con dignità dall'umile Medoro al suo re, l'amore santificato dall'unione matrimoniale degli innamorati, l'amore sensuale e ferino del Satiro, esorcizzato in vena comica e destinato a rimanere inappagato, e perfino l'amore crudele cantato dal Coro di Pastorelle, imposto alle donne dalla convenzione, dal *rito funesto*

Che serva fa la libertade umana
Di chi non conoscete
O di chi in odio havete.¹²

La lettera proseguiva, insistendo sul versante teorico:

Conobbi sino allora il Satiro parte oziosa, e procurai, col far condurre da esso Angelica nel bosco dove trovò Medoro, di farlo parte, benché troppo lieve e insensibile.¹³

La leggerezza dell'opera ebbe breve vita, poiché il consiglio di Giro, subito accettato, fu quello di nobilitare e abbellire la favola pastorale:

Conosco verissimo che si potrebbe migliorare la favola e con una agnizione e con altro, ma replico che il mio fine fu di far una prova di me stesso in scene, per far poi una favola meno imperfetta in qualche materia anco migliore, ma li negocii me ne divertirono, e quanto a questa non solo non ricusarei un vescovato per non publicarla, come fece Eliodoro, ma lo rifiuterei se dovessi publicarla.¹⁴

⁹ Lettera del 11 novembre 1659, Delfino a Pers, in *Il carteggio Delfino – Pers*, cit., p. 245.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² BAUd, ms. 220, c. 398r.

¹³ Lettera del 11 novembre 1659, Delfino a Pers, in *Il carteggio Delfino – Pers*, cit., p. 245.

¹⁴ Ivi, pp. 245 – 246.

Ora Delfino era sincero: non avrebbe mai consentito che le sue opere fossero pubblicate. Anzi, il furore distruttivo avrebbe investito anche il *Medoro* se non fosse stato per Daniele, che aveva impedito che il manoscritto raggiungesse le poesie d'amore nel focolare:

Più d'una volta il mio giudizio la ha condannata alle fiamme, e se ho differita la esecuzione della sentenza, eseguita da me in molte altre composizioni, è stato perché sino a questi ultimi mesi è stata appresso m.r Eletto mio fratello, ma non la ho però mai rievocata, né sono per rievocarla.¹⁵

Dall'alto della sua ormai consolidata fama di poeta, Ciro così rispondeva:

Rimando il *Medoro*, et inorridisco in sentirlo con tanta severità condannato. Vorrei intercedere, ma dubito che, avendo fatta la parte dell'accusatore, con poco credito io possa sostener quella dell'intercessore. Certo egli è troppo bello per dover perire. A' gran meriti sogliono condonarsi le colpe leggiere. Nel morir delle cose mortali non v'è perdita che di poco tempo, ma che manchi ciò che è capace d'una eternità, il danno partecipa dell'infinito. Dico ingenuamente che lo stile al mio gusto è in sommo grado, et ha un carattere proprio, che è ciò che io soglio ammirare, perché alcuni hanno lo stile buono, ma tirato in su la foggia d'un altro che si son presi ad imitare; e questi tali sono più tosto esenti dal biasmo, che meritevoli gran fatto della lode. Viva il *Medoro*, e viva sconosciuto, rinunciando a titoli paterni.¹⁶

Ciro aveva scritto queste parole il 27 novembre, già il giorno dopo Delfino replicava:

Ho ricevuto le sue lettere con il *Medoro*. Le preghiere che ella porta a favor suo hanno da stimarsi, ma se non potranno valere al rievocare la sentenza contro di lui, valeranno forse a sospenderla contro altre mie composizioni, che se lo stile è di gusto suo, non essendo in esse alcuna parte lasciva, meritano maggior pietà di quel parto, che nacque in tempo che non potevo totalmente dire: *Lasciva quidem pagina, vita proba*.¹⁷

Giovanni appose numerosissime correzioni autografe su queste carte, a testimonianza dell'intenso processo di revisione in vista della riscrittura.

Il *Medoro* nella sua forma originale era una favola pastorale a tutti gli effetti, pur se inserita in modo singolare nelle vicende dell'*Orlando Furioso*.¹⁸ Delfino scriveva di aver preso spunto dall'*Isola di Alcina* di Fulvio Testi, un'opera nata anch'essa nel segno della fusione di elementi diversi. L'evento ispiratore, un matrimonio, aveva spinto Testi a prendere le distanze, nel Prologo, dagli spargimenti di sangue, tipici della tragedia, ma non dalle strutture del melodramma, al quale l'*Isola di Alcina* finiva per somigliare molto di più, che non a una tragedia: evidentemente, il gusto del pubblico di fronte quale l'opera doveva essere rappresentata limitò Testi nell'uso delle strutture tipiche del genere tragico.

Anche Delfino nel *Medoro* aveva operato scelte che si allontanavano dalle costanti del genere pastorale, in primo luogo scegliendo un'ambientazione, tutto sommato, lontana dall'Arcadia; tuttavia, ad esclusione della localizzazione e della trama ariostesca, gli altri elementi erano conformi a quelli della favola di pastori. La semplice trama esibiva la sua anima musicale, che si percepiva nei numerosi ritornelli e nel ritmo battente delle frequenti rime.

¹⁵ Ivi, p. 246.

¹⁶ Ivi, pp. 247 – 248.

¹⁷ Ivi, p. 249.

¹⁸ La commistione di pastorale e ambientazione di tipo ariostesco è ingrediente anche della *Florinda*, di Giovan Battista Andreini: il coro di ninfe e l'argomento amoroso riportano agli elementi della pastorale, mentre lo sfondo della Scozia cavalleresca ricorda le vicende del *Furioso*. La tragedia diventa un contenitore nel quale vengono convogliate parti eterogenee, allo scopo di dare vita a un'opera che sia rispettosa delle norme classiche ma che nello stesso tempo abbia in sé gli elementi necessari alla rappresentazione. G. B. ANDREINI, *Florinda*, Milano, Appresso Girolamo Bordone, 1606.

Suddivisa in cinque atti, l'opera si apriva con il prologo affidato ad Amore, divinità dalla forza incontestata che dichiarava la propria sovranità sul mondo intero. Le prodezze di Amore sugli Dei, sugli uomini e sugli animali introducevano il tema principale, cioè la ritrosia di Angelica, che pur sola e bella, era decisa a non sottomettersi ai capricci del dio. Il personaggio condivideva questi tratti con le ninfe sfuggenti e ritrose delle trame pastorali, si pensi a Siringa della *Egle* di Battista Giraldi, a Callinome del *Sacrificio* di Agostino Beccari¹⁹, o a Silvia dell'*Aminta* di Tasso.

Giustapposto all'agile trama originale, il pesante fardello di dottrine e argomentazioni conferiva il tratto *utile* a un'opera nata solo per dilettere, quindi non degna di ricevere dal suo autore il permesso di essere letta. Il *Medoro*, infatti, era sopravvissuto solo perché chiuso nel cassetto, e, ciononostante, se la riscrittura lo aveva preservato dal fuoco, questa non aveva eliminato del tutto i motivi per cui il suo autore aveva temuto obiezioni e critiche.

L'anno seguente, siamo al 29 novembre 1660, Delfino aveva finito di rivedere la favola pastorale, e aveva programmato di affidare a Ciro l'ingrato compito di tenerla a battesimo e quindi di definirla tragicommedia oppure tragedia a lieto fine:

Quando [mons. Eletto] m'invierà il *Medoro*, glielo trasmetterò perché lo aggiusti e perché gli dia il nome, cioè di tragicommedia o di tragedia di lieto fine, come ne abbiamo nei Greci, mentre quanto ai personaggi, ora che *Medoro* è divenuto, per favore ricevuto da V.S. Ill.ma, un gran prencipe, sono aggiustati alla tragedia.²⁰

Non è arduo intendere che l'autore avrebbe preferito la definizione di tragedia, a motivo delle aspre polemiche che aveva suscitato la formalizzazione della tragicommedia. A tale proposito Delfino avrebbe composto a posteriori, dopo il 1663 (data che si desume dal riferimento, nel testo, alla morte di Ciro di Pers), un *Esame sopra il Medoro*²¹, abbozzo di quello che poi diventerà il più noto *Dialogo sopra le Tragedie*. Il pretesto di questo scritto apologetico fu, quindi, proprio il *Medoro*, anche se poi il lavoro avrebbe finito per dare spazio a tutte e quattro le tragedie. Come è prevedibile aspettarsi, il fulcro ruotava intorno all'essenza retorica dell'opera, alla sua etichettatura teorica di tragedia oppure tragicommedia. Sin dall'inizio del suo *Esame* Delfino poneva l'accento sulle caratteristiche formali del *Medoro*, un soggetto che egli definiva *capace di aggrandimento*, fonte di *nobili sentenze*. Lo stralcio che segue riproduce l'inizio dell'*Esame*:

Dopo l'aver io nella mia gioventù adoprato la penna per qualche anno in Poesie Pindariche volli sperimentarla nelle Drammatiche ancora; e perché ciò deliberai leggendo l'*Alcina* del Conte Fulvio Testi, ho voluto trarre il soggetto dallo stesso Ariosto, et lessi *Medoro*, parendomi, ch'egli fosse capace di aggrandimento, e che dasse luogo a nobili sentenze.²²

¹⁹ A. BECCARI, *Il Sacrificio*, In Ferrara, Ad istanza di Alfonso Caraffa, 1587. La pastorale del Beccari fu rappresentata nel 1587, in occasione del convito per le nozze tra Benedetta Pio di Savoia e Gerolamo Sanvitale, marchese di Colorno; l'opera fu dedicata dall'autore al fratello della sposa, Marco Pio di Savoia, signore di Sassuolo. Il Prologo annuncia una *Favola nova* pastorale; ambientata in Arcadia, la rappresentazione è incorniciata in un quadro agreste delimitato là dal monte Menalo, quà dall'Erimanto, con al centro la città d'Arcadia. Nell'elenco dei personaggi compaiono tre giovani coppie, alcuni anziani pastori e un Satiro, che sarà dileggiato. Erasto, pastore giovane figlio di Aminta, è innamorato non ricambiato, vorrebbe bere al Lete per dimenticare la sua bella; sopraffatto dalla passione, Erasto non governa più la sua greggia, che sparsa senza pastor se ne va intorno. Il nemico della ninfa che lui ama è proprio Amore, dal quale ella vuole stare libera. Non ci sono cori posti in fine di atto, ma nel terzo atto, terza scena, c'è un coro cantato.

²⁰ *Il carteggio Delfino – Pers*, cit., pp. 273 – 274.

²¹ Biblioteca Civica Joppi, Udine, ms. 441. Alle cc. 1r – 11v il manoscritto contiene l' *Esame sopra il Medoro*, nel quale sono presenti numerosi interventi di correzione di mano dell'autore e che riproduce una parte del futuro *Dialogo sopra le Tragedie*. Alle cc. 13r – 16r ci sono le pagine iniziali del *Dialogo*, anepigrafo e adespoto; per finire, alle cc. 23r – 51r c'è l'intero dialogo con il titolo e le indicazioni riferite agli interlocutori; questa copia contiene correzioni che sembrano essere autografe.

²² Ivi, c. 2r.

Le poesie in stile pindarico richiamavano alla mente Chiabrera e Testi, mentre l'attenzione posta alle *nobili sentenze* mostrava come la poetica del giovane Delfino già in queste prime fasi si delineasse come esercizio eminentemente morale. Di seguito l'autore chiariva meglio alcuni tratti riguardanti lo stile *forito*:

Lo composi in età molto verde, onde sarà forse più ricco di fiori delle altre mie Tragedie.
L'ho lasciato sepolto in un cassetto per lo spazio di dodici anni, che sono tre più di quelli,
che prescrive Orazio che dice
Nonum prematur in annum
Membris intus positus, delere licebit
*Quod non edideris, nescit vox missa reverti.*²³

I motivi per cui fosse lecito scrivere e lasciare celato ciò che si era scritto non erano però solo relativi al timore di lasciar uscire prematuramente la propria opera, e quindi perdere per sempre il controllo su di essa, come era affermato nella citazione oraziana, bensì erano connessi alle finalità per le quali l'opera stessa aveva preso vita. Delfino spiegava che l'occupazione di scrivere costituiva una fuga dall'ozio e dal vizio, mediante quello che doveva essere un esercizio di virtù:

Il mio pensiero era, ch'egli stasse, ò sepolto sempre, ò che cambiasse il sepolcro col rogo, perché io non haveva scritto, né quel Dramma, né le Odi per desiderio di lode, ma per non mi lasciar vincere dall'ozio, e per ubbidire al genio, che mi sforzava ad amare la Poesia seria, e morale, e perciò molte delle mie compositioni ho condannate al fuoco subito nate, senza permettere, che nessun Giudice ascolti le loro ragioni...²⁴

Ciò premesso, restava però da chiarire al lettore con quale modalità una custodia tanto gelosa fosse stata violata:

...ma finalmente uno de' miei fratelli senza saputa mia lasciò vedere il *Medoro* a qualche amico suo, e così è passato in diverse mani, onde ho convenuto dire a lui, come dice Orazio a quel suo libro, cioè che potrebbe rincrescerli assai di haversi lasciato trar fuori del sepolcro
Non erit emisso reditus tibi. Quid miser egi?
*Quid volui? Dices, ubi quid te laeserit.*²⁵

Una disamina matura, come quest'*Esame* pretendeva di essere, non poteva, ora, continuare a eludere lo snodo principale del discorso, costituito dai dubbi inerenti alla collocazione teorica all'interno dei generi del *Medoro*, al quale, senza dubbio, poteva adattarsi perfettamente la definizione ambivalente di tragicommedia:

Confesso, che in quel Dramma non mi restrinsi a certa esattezza di regole, mentre io non le haveva in quel tempo esattamente studiate; tuttavia non credo essermi allontanato molto dal segno nelle cose almeno più importanti. Confesso ancora, ch'io all'ora deliberai di fare un Dramma senza pensare ad altro, onde solamente dopo, che uscì dal gabinetto considerai qual titolo se gli dovesse, e dubitai se fosse, ò Tragedia, ò Tragicomedia.²⁶

La conoscenza delle *regole* non tardava a farsi spazio nella trattazione, che si faceva sempre più specialistica e perfettamente in grado di sostenere un esame normativo circa le differenze tra la tragedia di fine lieto, di cui quelle di Euripide costituivano l'antecedente classico, e la tragicommedia, che rispecchiava la norma della pastorale:

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ivi*, cc. 2r – 2v.

²⁵ *Ivi*, c. 2v.

²⁶ *Ivi*, cc. 2v. – 3r.

Non mi dava già dubietà il fine lieto poiché io non era così ignaro, che non sapessi, che il fine non altera l'essenza della Tragedia, nella quale pur che vi sia la mutazione della fortuna, e la maestà delle persone, non porta alterazione, che la connessione sia, o nell'allegrezza, o nella mestizia; e sapeva, che Aristotele, dove parla della grandezza della favola, dice queste parole

Eum sane dicimus legitimum fore magnitudinis terminum, cum sive ad commodam fortunam ex incommoda, sive ex commoda ad incommodam perpetua serie mutata fuerit.

Io sapeva pure, che diverse Tragedie di Euripide terminano con fine lieto, e che lo stesso Aristotele di ciò parlando ha detto

Illi quidem decipiuntur ob id idipsum, quo Euripidem damnant, quia Tragoediarum suarum plures in felicitatem terminentur, id quod omninò ex arte est.

Io vedeva, che l'agnizione da me inventata in *Medoro* levava la opposizione pure quanto a lui, ma mi dava un poco di fastidio l'intervenire nel dramma qualche altra persona non regale, l'esserci Cori di Pastori, e di Pastorelle, e in somma un non so che, ch'io non sapeva ben capire, e che non sò ne pur adesso ben esprimere ma che mi lasciava dubio nel dare a quel Dramma il Titolo di Tragedia.²⁷

In realtà il disagio era causato dalla perfetta identità del primo *Medoro* con il genere tragicomico, identità che risultava solo parzialmente modificata dalla riscrittura, tant'è che l'editore Comino aveva scelto di decorare la prima pagina della tragedia con una scena satiresca; ma d'altro canto, tale scomoda etichettatura garbava poco all'autore, che aveva preferito rimettere il giudizio al Pers non senza alludere agli elementi che avevano nobilitato e reso degno del nome di tragedia il nuovo *Medoro*:

Dall'altra parte io non trovava fra gli antichi ricevuto il nome di Tragicomedia, mentre Aristotele non ne parla mai; ed io non haveva veduto, che dai Greci, né dai Latini tragici si fosse usata quella qualità di Dramma, e pure in Euripide, il *Ciclope* in particolare ha molto del comico. A queste considerazioni poi tornava il mio animo ad opporre mentre si vede, che Plauto ha voluto dare il titolo di Tragicomedia al suo *Anfitrione* dicendo nel Prologo

Faciam, ut commista sia Tragicomoedia; nam me perpetuo facere ut sit Comoedia Reges quo veniant et Dii, non par arbitror. quid igitur, quoniam hic servus quoque partes habet, faciam sit, proinde ut dixi, Tragicomoediam.

Volli perciò rimettere questa decisione al sig. Cav. Frà Ciro di Pers, che allora viveva. Egli dunque decise a favore della Tragedia, onde portando la sentenza et il Giudice, termino questo punto col dire, che se non piacesse ad alcuno tale sentenza, se ne appelli, e se non gli piace, che sia Tragedia, se la pigli per Tragicomedia.²⁸

Delfino riconosceva un ruolo nobilitante alla qualità dei caratteri, alla regalità che *Medoro* aveva ottenuto attraverso l'agnizione, ma nello stesso tempo nutriva dubbi circa l'ambientazione pastorale, quindi circa il ruolo dello sfondo prospettico entro il quale aveva posto il dramma, la scena *satyrica* descritta da Sebastiano Serlio nel 1545 nel *Secondo libro di prospettiva*.

La polemica intorno alla tragicommedia aveva le sue radici nel secolo precedente, iniziata a partire dalla rappresentazione a corte a Ferrara del dramma satiresco *Egle*, nel 1545, in merito al quale il suo autore, Giambattista Giraldi, aveva composto nel 1553 la *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena* allo scopo di formalizzare il nuovo genere; tuttavia l'acme della disputa venne probabilmente raggiunta nel 1590, quando Giason Denores replicò al *Pastor fido* del Guarini con l'*Apologia*, definendo la tragicommedia una mostruosità insanabile, mistura di cose diverse, indefinibile e inaccettabile dal punto di vista teorico. Ma la tragicommedia, nonostante la propria stranezza, continuava ad avere grande successo ovunque e Delfino stesso, da una posizione che avrebbe voluto mostrarsi, tutto sommato, ossequiosa delle regole poetiche di Aristotele definiva, nel *Dialogo sopra le Tragedie*, il *Pastor fido* «meraviglioso».

Durante la prima metà del Seicento il melodramma era approdato nei teatri di Venezia dove il pubblico, avvezzo più che altrove a decretare la liceità dei nuovi generi, aveva accolto tali

²⁷ Ivi, cc. 3r – 3v.

²⁸ Ivi, cc. 3v – 4r.

ibridi e ne aveva promosso la traduzione in musica. Se il Cinquecento era stato il secolo che aveva stabilito la perfetta forma delle cose, attraverso la teorizzazione di tutte le espressioni del vivere, il Seicento assistette alla messa in discussione di tutte le ortodossie, anche in ambito poetico. Il dettato aristotelico si era rivelato insufficiente a regolare i nuovi generi, e questi a poco a poco assunsero forme miste, mostruose, ma contuttociò gradite e apprezzate.

Denores aveva mosso al *Pastor fido* accuse gravi non solo dal punto di vista formale, ma anche da quello etico, definendolo un'opera «di alcun beneficio a coloro che vivono nelle città», e senza «alcun fine utile». ²⁹

Denores temeva che la pastorale potesse costituire «un tacito invitar gli uomini a lasciar le città et ad innamorarsi della vita contadinesca» oppure che potesse, attraverso un finale doloroso, «procurar che gli uomini aboriscano totalmente una simil vita». ³⁰ È noto come il Guarini si sentisse chiamato direttamente in causa, e rispondesse con i due *Verati* e con il *Compendio della poesia tragicomica*, dove il più importante argomento era costituito dal ruolo della poesia, se questa avesse dovuto farsi portatrice dell'utile oppure del dilettevole. ³¹

Nel passaggio dalla favola pastorale alla tragedia delfiniana, si era assistito a una progressiva contrazione del primitivo *Medoro* all'interno dei primi quattro atti della versione tragica. Le variazioni si assieparono nella parte finale del dramma, e, mentre il quinto atto della tragedia era stato quasi integralmente riscritto, Delfino non aveva apportato alcuna variazione a livello del Prologo. Negli ultimi versi si alludeva direttamente all'argomento della favola e all'essenza mescolata di questa: una fanciulla sorda all'amore, strana e mostruosa, come strana era la struttura mista di riso e pianto che la conteneva.

Come preannunciato nell'epistolario, Delfino aveva eliminato tutte le parti in cui compariva il personaggio del Satiro, presente negli atti centrali della favola: secondo, terzo e quarto. Il registro comico del suo parlare si alternava a quello elegiaco, e se nel secondo atto, con modi petrarcheschi, lodava la bellezza della «donna che fa col volto invidia al sole», nel terzo aveva costretto Angelica a seguirlo «In quella selva, ed ivi / con tuo contento, e gusto / Comprenderai s'io son forte, e robusto». ³²

I cinque atti sia della favola che della tragedia si chiudevano con i cori, probabilmente progettati per essere musicati, con schemi rimici precisi e ritornelli. Tali tratti furono attenuati dalla riscrittura, che ad esempio rielaborò ex novo i versi del coro del secondo atto perché l'originale era troppo rimato.

È importante notare che anche nella sua struttura primitiva il *Medoro* era stato equipaggiato di un consistente bagaglio di contenuti, che, soprattutto nei cori, aveva avuto modo di essere adeguatamente espresso, nel segno delle sollecitazioni addotte dal De Nores. Quindi, l'apostrofe ai governanti presente nel Coro di Pastori era di forte attualità, un vibrante atto di accusa contro la fame di potere che portava alla guerra, un invito alla pietà e alla saggezza. In modo analogo, l'argomentare del pastore Nicandro nel quarto atto invitava a riflettere sui vantaggi della vita rurale, semplice, povera, ma felice, contrapposta alle false gioie della vita di chi è ricco e governa, degli *stolti potenti*. Non poteva mancare una riflessione sulla mutabilità delle cose, argomento del coro del quarto atto. Nell'ultimo atto Angelica si scopriva innamorata di un Medoro affabulatore, come la Desdemona shakespeariana, un uomo che le faceva esclamare:

O Dio Come facondo
Mi narrava i suoi casi, anzi mi narra
che se ai miei sensi io credo
benché lontano or sia, pur l'odo, e 'l vedo. ³³

²⁹ G. DE NORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti...*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, p. 415.

³⁰ Ibidem.

³¹ Cfr. E. SELMI, *'Classici e Moderni' nell'officina del "Pastor Fido"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 11 – 74.

³² BAUd, ms. 220, c. 375v.

³³ Ivi, cc. 390r – 390v.

Medoro non era però l'uomo ideale che la protagonista si aspettava di incontrare, perché egli era povero, «peregrino ignoto», un servo. La nobilitazione del personaggio aveva richiesto l'introduzione, nella versione tragica, del personaggio del padre, Ermene, funzionale a svelare i segreti e nobili natali di Medoro, oggetto dell'agnizione.

Nella versione originaria un crescendo gioioso chiudeva la storia dei due amanti felici, ai quali si univano le pastorelle, giunte cantando le bellezze del vivere semplice e senza orpelli della campagna - contrapposto polemicamente al vivere artificioso e ipocrita delle «città famose». Come già nelle prove poetiche, Delfino criticava qui le vuote convenzioni, le abitudini invalse in una società corrotta, in cui troppo frequentemente predominavano la superficialità, l'avidità, l'invidia; ora il bersaglio erano le «abitatrici altere», le donne di città, imbellettate e ipocrite, nonché la crudele consuetudine sociale di combinare i matrimoni, definita «legge inumana». Pur denso di significati morali e sociali, la censura delfiniana aveva espunto questo coro e ridotto considerevolmente il lungo epilogo, alla ricerca di una morale e di una misura classicheggiante che tuttavia aveva stravolto l'essenza originaria del finale. Infatti, la riscrittura aveva azzerato la connessione originaria dell'ultimo inno ad amare con le argomentazioni del Prologo, di cui originariamente inverteva le premesse, con l'avvenuta presa di coscienza che l'amore è gioia, vita e felicità.

La metamorfosi aveva conferito al *Medoro* la natura didascalica dei contenuti e la forma di un modulo retorico ormai ben consolidato. Così come Guarini aveva concepito il *Pastor fido* nel tentativo di ridare alla letteratura la dignità e l'efficacia che mancavano alla lirica cortigiana del Tasso, e che quindi si era rivolto alla corte non adulando, bensì criticando³⁴, così Delfino strutturava il suo primo esperimento teatrale con intenti polemicamente in senso anti cittadino, e così come Guarini aveva criticato la condotta dissoluta delle donne di città attraverso la messa in scena del personaggio di Corisca, Delfino inneggiava nei cori a una vita semplice e vera, dove le convenzioni sociali e il lusso avessero la peggio:

O habitatrici altere
De le città famose
Il cui volto, il cui seno
I gigli dal pennel merca, e le rose
Noi veri gigli habbiamo, e rose vere
Qui 'l crin non si dipinge
La guancia non si tinge
Il riso non si finge
Sincera è la beltà candido il core
Né d'oro, ma d'Amor è prezzo Amore³⁵.

Secondo il Guarini, Giason Denores aveva frainteso completamente gli intenti della pastorale, che in realtà rappresentava il genere attraverso il quale gli autori cercavano di proporre nuovi e più saldi istituti al vivere sociale³⁶. Se Guarini aveva celebrato quello del matrimonio, Delfino affrontava lo scabroso tema dell'infrazione delle regole da parte di Angelica, che con la sua scelta di sposare Medoro aveva infranto «un codice profondo, distrutto il mondo maschile della cortesia cavalleresca, cancellando con un gesto tutta una civiltà»³⁷. Alcuni autori avevano rielaborato la storia di Angelica e Medoro senza innovare - è il caso del melodramma di Andrea Salvadori *Medoro*, del 1623, in cui Angelica si interrogava sul contrasto tra la «real grandezza, e lusinghiero Amore» e, incapace di risolvere il dilemma, si rendeva vittima delle macchinazioni di Venere e Amore, che decidevano di punirla facendola

³⁴ B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Utet, 1971, pp. 31-32.

³⁵ BAUD, ms. 220, c. 397v. I versi citano la *Mascherata di contadine* di GUARINI, *Rime*, CXLIX: « Qui nè treccia s'innesta o crin si tinge, / né guancia si dipinge: / l'oro, i gigli e le rose / l'alma natura di sua man vi pose ». Guarini, *Opere*, cit., p. 313.

³⁶ Ivi, p. 52.

³⁷ R. BRUSCAGLI, *Medoro riconosciuto* in ID., *Studi cavallereschi*, Firenze, Soc. ed. Fiorentina, 2003, p.77.

innamorare – altri avevano nobilitato il personaggio attraverso una regalità acquisita, che in alcuni casi discendeva per intervento di Angelica, che eleggeva Medoro suo regale consorte, mentre in altri irrompeva in scena attraverso un'agnizione, che rivelava i segreti e regali natali del povero soldato. L'intollerabile *mésalliance* era quindi uno stimolo per l'ideazione di laboriose varianti, di cui quella creata da Delfino era solo uno dei tanti esempi. In effetti, la vicenda ariostesca era percepita come inconclusa e provocante, e da questa si irradiava una vasta proliferazione di proseguimenti³⁸. In una prima fase ideativa Delfino aveva accettato che Medoro conseguisse la regalità attraverso quella della sua sposa Angelica, che diceva: « Quel Dio, che gode sempre / De le insolite cose / Vuol, che ritrovi in questa selva ascoso / Il mio regno il suo rege, ed io il mio sposo»³⁹. Nella riscrittura la regalità di Medoro era stata ricavata dai natali e non dall'unione con la regina, assumendo così le caratteristiche di una condizione felicitaria, beatificante, discendente da un'idea eminentemente virtuosa, ulteriormente nobilitata dall'affetto che il figlio intendeva tributare al padre: «che se a darmi corone il Ciel' assente / le bramo sol per coronar Ermene / ma non Ermene, la Virtù, ch'ellesse / per sua sede il suo seno, e la sua mente.» Soggiunge Ermene: «ecco il giorno felice, in cui si vede / l'innocenza difesa, / la pietà consolata, / la Tirannide vinta, e debellata.» Il *Medoro* delfiniano rientrava quindi nella categoria dei *riconosciuti*, i quali attraverso l'espedito dell'agnizione guadagnavano la nobiltà, di cui un ulteriore esempio era costituito dal *Medoro incoronato* di Prospero Bonarelli, del 1645, in cui il protagonista risultava essere figlio del «soldano d'Egitto».

La collazione delle due stesure del *Medoro* costituisce una strategia interpretativa e nello stesso tempo un approccio metodologico, a partire dal quale un commento all'opera può individuare i due nuclei costitutivi principali, consistenti da una parte nelle ragioni ideative e dall'altra nelle riflessioni critiche dell'autore. Tale modalità di indagine può chiarire anche le ragioni della positiva ricezione primo - settecentesca delle tragedie delfiniane, laddove la metamorfosi conferisce al *Medoro* la natura didascalica dei contenuti e, nello stesso tempo, la forma di un modulo retorico consolidato.

³⁸ Ivi, p. 85.

³⁹ BAUd 220, c. 396v.