

TRAGEDIA



Daniele Matteo Alvise Barbaro

(Venezia, 8 febbraio 1514 - Venezia, 13 aprile 1570)

La tragedia anepigrafa di Daniele Barbaro è tramandata da un manoscritto autografo in bella copia:

Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX, 29 (=6590).

45 cc., scritte al *recto* e al *verso*, senza titolo, né elenco dei personaggi. Non vi è suddivisione in atti e le 17 scene non sono numerate.

Nel primo foglio si legge per mano diversa da quella dell'autore: «Tragedia di Mons.^gignor Daniel Barbaro eletto pat.^{riarca} di Aquil.^{cia} fatta da lui nell'anno della sua età 24 et scritta di sua propria mano». È un'annotazione posteriore al 1550, anno in cui il Barbaro ottenne la carica di patriarca di Aquileia, ma la tragedia non può essere assegnata all'autore ventiquattrenne, e quindi al 1538, perché gli eventi storici rappresentati in scena sarebbero avvenuti solo nell'estate del 1541.

Il coro *Fuga col piè veloce* (vv. 1743-1805) è attestato anche in un altro manoscritto autografo:

Venezia, Biblioteca Marciana, It. I, 33 (=4856)

Lettere teologiche a suor Cornelia Barbaro, c. 6r-v (Il quarto Choro della Tragedia).

Edizioni

DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987 («Cahiers de la Renaissance italienne», 1), pp. 61-162.

Il testo si legge alle pp. 92-162. A p. 140 la trascrizione omette per errore 42 versi corrispondenti alle cc. 30^v-31^r del manoscritto marciano, da ricollocare tra il v. 1603 («tra quai sospetti, e intolerabil pene;») e il v. 1604 («che non è in noi ch'alcun vento spiri»).

DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, «Quaderni veneti», 15 (giugno 1992), pp. 7-79.

È una nuova trascrizione del manoscritto marciano in seguito alle riserve mosse all'edizione del 1987 in PADOAN 1988.

Minimi sono qui i refusi da correggere: «Il quale dinanzi all'opre» > «Il qual dinanzi all'opre» (v. 252); «al bene commun non vale» > «al ben commun non vale» (v. 360); «aprezza» > «apprezza» (v. 393); «sov'ogni» > «sovr'ogni» (v. 464); «offuscato il piacere, il gaudio scemo» > «offuscato il piacer, il gaudio scemo» (v. 477); «appunto» > «apunto» (v. 497); «saggo» > «saggio» (v. 568); «essilio» > «exilio» (v. 736); «sott'i» > «sotto» (v. 839); «nuovi» > «novi» (v. 868); «libertate» > «libertade» (v. 899); «felicitate» > «felicidade» (v. 990); «volgono» > «volgano» (v. 1140); «medesima» > «medesma» (v. 1173); «Noi siamo sotto il flagello» > «Noi siam sotto il flagello» (v. 1230); «prima» > «pria» (v. 1271); «gli uomini» > «gli uomin» (v. 1295); «contro» > «contra» (v. 1318); «quel» > «quei» (v. 1352); «raggion» > «ragion» (v. 1596); «spinga» > «stringa» (v. 1626); «col più veloce» > «col piè veloce» (v. 1743); «non sono altro che nebbie» > «non son altro che nebbie» (v. 1810); «se venghi» > «sen venghi» (v. 1935); «come nostro» > «come vostro» (v. 1982); «dontano» > «dontana» (v. 2017); «Ah» > «Ahy» (v. 2054).

Vi sono inoltre alcune correzioni non segnalate nella breve nota al testo: «a tal ch'io non discerno» > «è tal ch'io non discerno» (v. 200); «succiede» > «succede» (vv. 208 e 929); «occhi mei» > «occhi miei» (v. 872); «lamentarsi» > «lamentarci» (v. 959); «risserva» > «riserva» (v. 1123); «aprezzo» > «a prezzo» (v. 1141); «angoscie» > «angosce» (v. 1602); «inalza»

> «innalza» (v. 1651); «Lascia 'l men» > «Lasci almen» (v. 1878)¹; «camin»
> «cammin» (v. 2031); «diggiera» > «liggera» (v. 2095).

Argomento

La tragedia rispetta le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione. Si svolge in poche ore, sugli spalti della città di Buda, in uno spazio intermedio tra il palazzo del potere e il campo di battaglia. A pronunciare il prologo è la Pena accompagnata da suo figlio cieco e muto, lo Spavento.

János Szapolyai, re dell'Ungheria orientale, muore quando suo figlio non ha ancora compiuto un anno e l'Impero d'Occidente approfitta di questo vuoto di potere cercando di impadronirsi del regno in base a un presunto diritto di successione. Per impedire tale usurpazione, la regina Isabella fa appello al pascià ottomano Solimano il Magnifico che subito accorre in sua difesa.

Il sipario si alza sulla città di Buda assediata dalle truppe di Ferdinando d'Asburgo nel 1541, mentre la regina Isabella e il suo consiglio di reggenza attendono l'esito della battaglia decisiva tra l'esercito imperiale e quello ottomano nella pianura dinanzi alle mura.

Rimasti soli, due Consiglieri biasimano il Segretario della regina Isabella per la diffidenza che ha dimostrato verso le buone intenzioni e la lealtà di Solimano. Nell'ottica pavida e conformista dei due Consiglieri, il Segretario è solo un presuntuoso e Solimano un nobile liberatore.

Intanto arrivano le prime confuse notizie dal campo di battaglia mentre il popolo si dispera per la miseria e l'asservimento che la guerra porta sempre con sé. Nella scena successiva il Segretario dialoga con un Amico rivendicando di aver avuto il coraggio di dire sempre la verità e di offrire buoni consigli alla regina mentre nel palazzo dominano ormai gli opportunismi, le invidie, le menzogne. Arriva il Nunzio dell'esercito turco che proclama la vittoria di Solimano e viene accolto a palazzo. Il Coro loda la pace e la vittoria.

Sotto un'apparenza di festa e di allegria, nella reggia di Isabella cominciano a diffondersi timori e inquietudini nascoste allorché la regina decide di riunire in consiglio tutti i funzionari di corte. Il Cortigiano inviato ad avvertirli ha così modo di ascoltare non visto il mesto soliloquio del Segretario e il dialogo ipocrita e spregiudicato tra i due Consiglieri

¹ Forse sarebbe più corretta la trascrizione «Lascia 'lmen».

che sperano di approfittare dell'occasione per accrescere il loro potere. Il Coro lamenta l'ostilità della Fortuna.

Mentre si svolge il Consiglio, il Barone ritorna dal terrificante campo di battaglia disseminato di corpi fatti a pezzi e ragiona con il Cortigiano della difficile situazione del regno, riconoscendo che solo i rovesci di fortuna mostrano la verità delle cose e gli racconta poi del breve incontro avuto con Solimano e della sua insidiosa pretesa che gli sia subito portato il figlio della regina per conoscerlo e onorarlo. Il Cortigiano dichiara sfiduciato che l'Europa divisa ormai è nemica di sé stessa e non offrirà nessun aiuto. Il Coro esorta l'Europa cristiana a combattere contro l'impero turco.

Finito il Consiglio, il Segretario e la Regina restano soli a dolersi della finzione di benevolenza e amicizia con cui Solimano cerca di farsi consegnare il fanciullo erede al trono. La Regina esprime tutto il suo dolore di madre che non si rassegna a separarsi dal figlio solo per consolidare un'alleanza politica e adempiere al proprio ruolo pubblico, ma il fedele Segretario, che un tempo l'aveva avvertita di non fidarsi di Solimano, le mostra che ormai l'unica condotta possibile è cedere alla richiesta del sovrano turco. Il Coro invoca la punizione di Dio per chi agisce in modo sleale e iniquo.

Disperata, la Regina depreca lungamente con il Segretario e le Nutrici la necessità di doversi separare dal figlio e di non poterlo vedere crescere e farsi uomo. Intanto arriva al palazzo un Messo di Solimano che reclama il bambino tra lusinghe e garbate minacce e la Regina, pur cercando pretesti per differire la separazione e compiangendo la sorte del figlio innocente e inconsapevole, cede infine alle pretese del potente vincitore. Nell'ultima scena il dialogo tra la Regina e il Coro sottolinea la devastante infelicità di chi subisce violenze e soprusi tanto odiosi, ma non può contrastarli apertamente ed è anzi obbligato a fingere contentezza e gioia.

Personaggi

La Pena, Primo Consigliere, Secondo Consigliere, Barone, Segretario, Amico, Noncio turchesco, Coro della guardia, Cortigiano, Reina, Nutrici, Messo turchesco, Coro.

Presenza dei personaggi sulla scena

La Pena	vv. 1-75.
Primo Consigliere	vv. 76-98, 107-18, 596-603, 608-14, 617-18, 621-23, 628-31, 637-41, 649-51, 663, 679-87, 690-96, 724-26.
Secondo Consigliere	vv. 99-106, 604-07, 615-16, 619-20, 624-27, 632-36, 645-48, 652-60, 670, 706-22.
Barone	vv. 119-62, 853-72, 881-85, 892-93, 900-03, 906-08, 918-19, 943-47, 952-1069, 1091-1102, 1109-13, 1119-20, 1123-26, 1129-30, 1137, 1149-52, 1159-64, 1169-72, 1179-80, 1200-01, 1211-18, 1222, 1229, 1237-53.
Secretario	vv. 163-75, 193-202, 207-27, 236-81, 295-318, 325-26, 331-40, 508-46, 558-65, 1315-87, 1501-14, 1518-21, 1526-30, 1538-40, 1549-51, 1553-56, 1569-76, 1587-90, 1593-1658, 1680-81, 1684, 1686-88, 1690-95, 1722-36, 1739-42, 1806-49, 1851, 1928-30, 1945-50, 1966-72, 2093-97.
Amico	vv. 176-92, 203-06, 228-35, 282-94, 319-24, 327-30, 341-70.
Noncio turchesco	vv. 371-79, 381-95, 747-802.
Coro della guardia	vv. 380, 396-399.
Cortigiano	vv. 459-507, 547-57, 566-95, 642-44, 661-62, 664-69, 671-78, 688-89, 697-705, 723, 727-46, 873-80, 886-91, 894-99, 904-05, 909-17, 920-42, 948-51, 1070-90, 1103-1108, 1114-18, 1121-22, 1127-28, 1131-36, 1138-48, 1153-58, 1165-68, 1173-78, 1181-99, 1202-10, 1219-21, 1223-28, 1230-36, 1254.
Reina	vv. 1388-1500, 1515-17, 1522-25, 1531-37, 1541-48, 1552, 1557-68, 1577-86, 1591-92, 1659-79,

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

	1682-83, 1685, 1689, 1696-1721, 1737-38, 1850, 1852-54, 1856-58, 1861-62, 1865, 1868-71, 1876-1906, 1913-27, 1931-37, 1951-59, 1973-75, 1986-90, 2001-11, 2020-32, 2040-84, 2108-11, 2116-24, 2140-65, 2181-92, 2210-44.
Notrici	vv. 1855, 1859-60, 1863-64, 1866-67, 1872-75, 1907-12, 2112-15, 2125-29.
Messo turchesco	vv. 1938-44, 1960-65, 1976-85, 1991-2000, 2012-19, 2033-39, 2085-92, 2098-2107, 2130-39.
Coro	vv. 400-58, 803-52, 1255-1314, 1743-1805, 2166-80, 2193-2209, 2245-56.

Struttura e metri

La tragedia del Barbaro si compone di endecasillabi e settenari liberamente rimati sul modello della *Canace* di Sperone Speroni. Rari sono i versi più brevi del settenario: 2 quadrisillabi (vv. 1223-24) e 4 quinari (vv. 1225-26, 1539 e 1850). Per il resto, questa è la proporzione tra endecasillabi e settenari quantificata scena per scena:

scena	endecasillabi	settenari
[1] La Pena	23	52
[2] Due Consiglieri	18	25
[3] Barone mandato dalla Reina al campo	12	32
[4] Secretario et Amico	95	113
[5] Noncio turchesco e il Coro della guardia	12	17
[6] Coro: lauda la pace et la vittoria	8	51
[7] Cortigiano mandato a richiamar il Secretario	35	102
[8] Due Consiglieri, Cortigiano	10	141
[9] Noncio turchesco, che esce dal castello	1	55
[10] Coro, alla Fortuna	13	37
[11] Barone, Cortigiano	72	326

[12] Coro: essorta i cristiani contra 'l Turco	39	21
[13] Secretario, Reina	136	291
[14] Coro	47	16
[15] Secretario, Reina, le Notrici	22	99
[16] Secretario, Reina, Notrici, Messo turchesco	65	173
[17] [Coro e i precedenti]	26	65

La tragedia del Barbaro si compone in tutto di 2256 versi², di cui 634 sono endecasillabi (28,1%) e 1616 settenari (71,6 %).

Tranne l'ultimo Coro, le scene 6, 10, 12 e 14 hanno forma di canzone, le prime due di schema non petrarchesco, le ultime due modellate su *Rvf* 119 (ABbC ABbC CDdEFeF) e *Rvf* 71-73 (aBC bAC CDEeDfDFF):

scena	numero di stanze	schema metrico	Congedo
[6]	7	abc acb dD ³	xyY
[10]	4	aBc Bca ddefF	xyxyzZ
[12]	4	ABC ABC cddEFeF	vxxYyZyZ
[14]	4	aBC bAC CDEeDfDFF	XYX

Nella scansione del verso vi è un uso duttile e libero delle unioni o separazioni vocaliche: ad esempio «Pi-ù e pi-ù volte» vale come settenario e «accetta questi pre-ci-o-si doni» vale come endecasillabo. Nonostante ciò, vi sono alcuni versi ipometri o ipermetri per i quali si deve supporre qualche minimo errore d'autore nella trascrizione in pulito della tragedia: «d'esso stato ne sei! Ma dimmi» (v. 879) forse è un endecasillabo alterato dalla caduta di una parola (ad esempio: «d'esso stato «oggi» ne sei! Ma dimmi»); analogo pare il caso di «per

² Nell'edizione dei «Quaderni veneti» un errore d'impaginazione dopo il v. 1835 fa scivolare la numerazione in avanti di uno riducendo il totale dei vv. a 2255 anziché 2256. D'ora in avanti i riferimenti ai versi rettificano sempre tale inesattezza.

³ Alla prima, seconda, quarta e quinta stanza con schema abc acb dD sono però congiunte tre stanze che presentano la variazione abc abc dD.

tanto prega la Reina» (v. 1032); in «e potemo arditamente» (v. 915) occorre invece espungere la “e” iniziale per ripristinare la misura del settenario; per la stessa ragione, «L’instabil Fortuna» (v. 1159) andrà corretto in «L’instabile Fortuna»; e «O Reina e Signora, dove ne mandi?» (v. 1855) andrà modificato in «O Reina e Signora, ove ne mandi?».

Modelli letterari

Non vi è ancora un’indagine approfondita sui modelli letterari della tragedia del Barbaro. LUCAS 1987 ha sottolineato alcune analogie con i *Persiani* di Eschilo:

Sur ce point [le drame de tout un peuple privé de sa liberté] et sur bien d’autres, la *Tragedia* rappelle fortement *Les Perses* d’Eschyle, que caractérise aussi une interminable attente, pour la reine-mère et les notables, des nouvelles de l’expédition contre les armées grecques, tandis que le désastre final est aussi la défaite d’un pays et l’assujettissement d’un peuple à un autre. Les deux pièces sont dominées par un sentiment religieux intense et la *Tragedia* pourrait sembler une sorte de version chrétienne de son ancêtre païenne (LUCAS 1987, p. 76).

Ma i tratti simili non escludono peraltro un’originalità d’impostazione:

Le fait que le public des *Perses* soit dans le camp des vainqueurs, tandis que celui de la *Tragedia* est plutôt dans celui des vaincus, modifie radicalement le fonctionnement cathartique des deux œuvres (LUCAS 1987, pp. 76-77).

A parte quest’indicazione di rispondenze tematiche, una verifica più estesa dei rapporti con i tragici greci resta ancora da fare, ma già una sentenza come «Doni non doni son quei de’ nemici: | stolto chi di sua voglia gli dà fede; | misero chi sforzato, | infelice comunque il voglia o ’l faccia» (BARBARO

1992, p. 17, vv. 278-81) potrebbe suggerire l'utilità di un'indagine condotta anche al livello del singolo enunciato perché quella battuta ricalca un verso di Sofocle anche nello schema sintattico, che è sempre indice di un sicuro rapporto intertestuale (*Aiace*, 664-65: ἀλλ' ἔστ' ἀληθῆς ἢ βροτῶν παροιμία | ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα κοῦκ ὀνήσιμα, «È pur vero il proverbio degli uomini: non sono doni i doni dei nemici, né arrecano vantaggio», ed. MEDDA 2004, pp. 170-71). D'altro canto, la scrittura tragica del Barbaro documenta, con le sue cadenze limpide e solenni, un interesse particolare per i proverbi e i detti morali della saggezza antica: così, una considerazione quale «Et se ben ora il velenoso serpe | s'oppone al ver [...] | con la bugia et con l'adulatione, | il tempo pur, ch'è d'ogni cosa padre, | non lascerà sepolta la ragione» (BARBARO 1992, p. 14, vv. 166-67 e 170-72) riprende un noto verso di Pindaro (*Olimpiche* II 15-17: τῶν δὲ πεπραγμένων | ἐν δίκῃ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποιήτων οὐδ' ἄν | Χρόνος ὁ πάντων πατήρ | δύναίτο θέμεν ἔργων τέλος, «nemmeno il Tempo | che di ogni cosa è padre | può far sì che consumato non sia», ed. FERRARI 1998, pp. 88-89)⁴; analogamente, un pensiero disperato ed eroico come «ma quando a quel si viene, | ch'estinta è la speranza, | un sol conforto è non sperar conforto» (BARBARO 1992, p. 15, vv. 209-11) ripete un celebre verso di Virgilio (*Aen.* II 354: «Una salus victis nullam sperare salutem», «Unica salvezza ai vinti, non sperare nessuna salvezza», ed. PARATORE 1978, vol. I, pp. 84-85). Sono indizi che potrebbero suggerire l'opportunità di un supplemento d'indagine.

Ovviamente, sul piano della lingua risulta fondamentale il modello del Petrarca e basti qui l'esempio di *Rvf* XXIX 27-28 («la qual piombo o legno | vedendo è chi non pave», 'veden-

⁴ È una sentenza ripetuta anche nel dialogo *Della eloquenza* (BARBARO [1957], p. 344: «et il tempo padre d'ogni cosa») e già sul frontespizio della *Predica dei sogni* figurava il motto «Veritas filia Temporis» (BARBARO 1532). Si veda al riguardo PANOFSKI 1999, pp. 89-134.

do la quale, chi non si intimorisce è insensibile come piombo o legno’) trasferito dall’ambito del turbamento amoroso a quello della psicologia tesa e contraddittoria del politico: «Et nel certo periglio | la mente e ’l nostro ingegno | diventa piombo o legno» (BARBARO 1992, p. 18, vv. 306-08)⁵. A volte il richiamo ai testi della tradizione volgare non è però soltanto un fatto di lingua. Valga da esempio il rimando all’*Inferno* di Dante che serve qui a sottolineare la «strage» e l’«orrore» indicibile del campo di battaglia:

Può ben nel cieco inferno, ove Cerbero, fiera e crudel e diversa, con le Furie dimora, sempre vedersi e assai nuovi tormenti e nuovi tormentati: ma sì spiacenti e orrendi non si vedran già mai, come quei ch’hanno visto oggi quest’occhi miei (BARBARO 1992, p. 35, vv. 863-72).	[<i>Inf.</i> VI 13: Cerbero, fiera crudele e diversa] [<i>Inf.</i> VI 4: novi tormenti e novi tor- mentati]
---	--

Cerbero e le Furie diventano un modo per suggerire che la storia contemporanea è già un «cieco inferno», un luogo atroce di punizione nel momento in cui la «luce d’Europa» cede alle tenebre inquietanti e demoniache delle divisioni e dei massacri.

Certi tratti di enfasi fantastica non allontanano comunque il Barbaro da uno scrupoloso rispetto del verosimile e dei par-

⁵ Sul petrarchismo dell’Accademia degli Infiammati si veda GIRARDI 2005. Così Varchi interpretava *Rvf* XXIX 27-28: «la qual Madonna Laura chi vedendo, cioè è quando la vede, non pave di meraviglia, è *piombo o legno*, cioè è senza sentimento»; e spiegava poi: «piombo o legno: al tutto insensato, cavato fuori dalle *Tusculane* di Marco Tullio dove dice: “Nisi plane in physicis plumbei sumus” et altrove: “O plumbeum pugionem”, ovvero da Terentio: “Plumbeus, stipex, asinus”» (GIRARDI 2005, pp. 703-04 e 707).

ticalari storici e persino geografici. Così ad esempio il Coro si rivolge alla dea Fortuna: «Quale, direi, t'invoglia | pensier di sollevare | genti servili e ignare | e far l'Oaro e 'l Sergio, | l'ignobil Tana e 'l Lyco, | pari in onor all'Oceano antico» (BARBARO 1992, p. 34, vv. 819-24). Qui il Barbaro vuole indicare le popolazioni feroci e primitive dell'Europa settentrionale e orientale che minacciano la civiltà cristiana e lo fa con un esatto riferimento ai fiumi che scorrono nei territori dei Tissageti:

Thyssagetae, populi fuerunt in Scythia, ultra Sauromatas. In horum agro sunt quatuor flumina, videlicet Lycus, Oarus, Tanais, & Syrgis (CALEPINO 1530, c. 411^v).

Ed è un'esattezza di riferimenti che presuppone una lettura attenta della *Poetica* di Aristotele.

Questioni critiche

Già NERI 1904 aveva considerato errata la datazione della tragedia al 1538 ricavabile dalla nota sul primo foglio del manoscritto («fatta [...] nell'anno della sua età 24») e segnalava una lettera di Pietro Aretino al Barbaro, già citata da MORELLI 1780:

La lettera dell'Aretino, ricordata dal MORELLI (*Bibliot. ms. di T. G. Farsetti*, p. II, p. 227) come sola testimonianza di questa tragedia, è di Venezia, aprile 1548; da essa risulta che il Barbaro aveva in quel tempo riveduta l'opera sua: «con il medesimo giuditio che l'avete composta» diceva l'Aretino, cui pareva senz'altro «istupenda». (*Lett.*, ed. cit. [Parigi, 1609], l. IV, c. 192^a).

Si può dunque collocare la tragedia del Barbaro tra la fine del 1541 – la conquista turca di Buda avviene infatti il 21 agosto 1541 – e la primavera del 1548 quando l'Aretino legge

non una prima stesura, ma un testo risalente a qualche tempo prima e ora rivisto dall'autore:

Tornando mo a la tragedia da voi rivista, con il medesimo giudizio che l'avete composta, a me pare ella istupenda. Onde me ne rallegrò come di cosa uscitami del proprio ingegno; e rileggendola mi piace nel modo che mi è cara (ARETINO 2000, p. 280).

È da notare che, dalla formulazione della lettera, sembra probabile che quella rilettura abbia avuto luogo a distanza di qualche anno dalla composizione del dramma. Del resto, la prima stesura della tragedia può verosimilmente essere ascritta al soggiorno padovano del Barbaro che, dopo la laurea nel 1540, «continuò sino al 1545» (ALBERIGO 1964, p. 90). Non si tratta perciò solo di una tragedia d'argomento contemporaneo, ma essa risulta composta a ridosso di un avvenimento storico sconcertante e minaccioso al fine di denunciare l'inertezza e i particolarismi dell'Europa cristiana:

Non caratteri, né contrasti: si sente un errore, si subisce la violenza di un aiuto mal fido: tutti ne sono certi e come rassegnati fin dal principio. Azion vera non c'è: il Barbaro ha fatto la sua tragedia con un solo sentimento, una vena sempre crescente di timori, d'angosce, di lamenti; ha voluto stendere su la scena di terra cristiana – fra quei pochi signori della corte e quei messi che si partiscono il racconto del fatto – la grande ombra del Turco minacciante (NERI 1904, p. 110).

Proprio la particolare scelta dell'argomento consente un'interpretazione politica dell'impianto drammatico e ciò porta NERI 1904 ad accostare l'esperimento del Barbaro alle tragedie del tardo Cinquecento ispirate alla caduta di Famagosta nel 1571: l'*Irene* di Vincenzo Giusti (1579), l'*Isifile* di Francesco Mondella (1582) e il *Bragadino* di Valerio Fuligni (1589). È una proposta di lettura comparativa poi messa a frutto da LUCAS 2006 e CIMMIERI 2016 («*Tragedia, Irene, Isifile and Bra-*

gadino were written in the wake of a literary and artistic celebration of the power of the victorious Serenissima»). Ciò che più colpisce nella tragedia del Barbaro è anzitutto l'assenza di una vera e propria azione e l'inquieto clima di attesa scandito dai dialoghi tra anonimi funzionari di corte:

Effectivement, dans cette tragédie il ne se passe rien, si ce n'est une attente interminable de l'issue des combats. De surcroît, il n'y a pas de héros: le roi (Zápolya) est mort; son fils, on l'a dit, est trop jeune pour faire un personnage de tragédie; la reine, sa veuve, n'entre en scène que dans la seconde moitié de la pièce pour déplorer et pleurer (LUCAS 2004, p. 86).

Di là dall'atmosfera sospesa di un'«attesa interminabile», per CIMMIERI 2016 la tragedia del Barbaro si propone anche come «reflection on the diplomacy of words» e per la prima volta consiglieri e ambasciatori campeggiano infatti al centro della scena come personaggi principali:

Indeed, in the plays, the protagonists and their enemies communicate through the language of the ambassadors and legates, enabling us to appreciate the general picture of the figure of the ambassador in theatre, but also encourage us to enquire into the true identity of their fearsome Turkish enemy and to discern his intentions (CIMMIERI 2016, p. 96).

Invero, nella tragedia del Barbaro la «diplomazia delle parole» non si colloca solo tra gli esponenti della corte cristiana della regina Isabella e gli ambasciatori del campo ottomano. Al centro della scena non compare la figura del tiranno come male estremo ed evidente, ma i nascosti cedimenti morali di un mediocre ambiente di corte, i calcoli del realismo politico, i pretesti dell'opportunismo, le finzioni e le maldicenze dell'interesse individuale. Ciò che il Barbaro intende rappresentare non è il tiranno già bell'e fatto come nell'*Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinthio, ma lo smarrimento e il servilismo che rendono possibile e ben accetta la sua inquietante

ascesa al potere. E il problema del dialogo tragico non è più allora solo una questione di stile elevato, ma dietro il decoro espressivo si deve percepire anche altro: l'ambizione, l'asservimento, il conformismo, la menzogna, insomma l'eco di ciò che è taciuto. Vi è un nuovo statuto tragico della parola come osserva LUCAS 1987: da una parte, anche all'interno della corte ungherese, «l'échange verbal est surtout un instrument de brouillage du réel», e alla fine, «pour celui qui s'exprime, le verbe est une arme tournée contre lui-même», perché il linguaggio assume una «fonction répressive» e, «loin d'exprimer une situation conflictuelle, sert au contraire à la refouler»; ma, d'altro canto, le decisioni inderogabili del potere si ammantano invece di un cupo, minaccioso silenzio: Solimano «ne s'abaisse pas à parler» ed «exerce son pouvoir sur l'adversaire en se taisant» (LUCAS 1987, pp. 66-67). A dominare la scena, più che la minaccia turca, è allora la nuova figura tragica del «cortigiano intrigante» che compromette la possibilità di decisioni politiche ponderate e razionali:

Despite the opportunity offered by immediate history, the play describes a wider world of scheming courtiers set against a backdrop of conflict, where war and peace are seen as the consequences of the political choices made by the sovereign. The Turkish threat is a part of the action but does not constitute its main element (CIMMIERI 2016, p. 96).

Walter Benjamin ha descritto il personaggio del «cortigiano intrigante» come figura costitutiva del teatro tragico del Seicento (BENJAMIN 1980, pp. 85-92 e *passim*). Del resto, a detta di Beatrice Alfonzetti, quella tipologia di personaggio si era già imposta nella «tragedia di corte» del tardo Cinquecento:

Attorno a questi personaggi [segretari e consiglieri] che, forse più dei tipici tiranni modellati sulle tragedie greche e latine, cifrano lo spessore storico della tragedia di corte, ruota la drammaturgia tragica del maturo Cinquecento (ALFONZETTI 2003, p. 19).

Ed è allora un fatto significativo che il Barbaro abbia scelto di lasciare sullo sfondo i due sovrani e di porre in primo piano l'andirivieni confuso di segretari e messaggeri. È come se i personaggi minori dell'*Orbecche* – il buon consigliere Malecche e i servili ministri Tamule e Allocche – diventassero ora le figure portanti dell'azione teatrale. In tal modo il Barbaro può mettere al centro del dramma il tema aristotelico della «virtù politica»:

Barbaro chose an oblique treatment of the occupation of Buda, metonymically reduced to processus of decision making and their consequences. Thus he raised the question of political virtue. Reprising the Aristotelian figure of the *enkratès* (the continent man), Barbaro emphasized the importance of political constancy and self-control (CIMMIERI 2016, p. 97).

Vero è che l'interpretazione politica della tragedia del Barbaro richiede anche una verifica dell'attendibilità storica dei fatti rappresentati e quindi anche delle fonti di cui l'autore si è servito. Soprattutto gli studi di area ungherese hanno posto a confronto i documenti della storia con le figure del dramma identificando i personaggi anonimi e riflettendo sulla verosimiglianza del profilo psicologico della regina madre (VARGA 1944; BARLAY 1986; PETNEHÁZI-KASZA 2020). Quanto alla conoscenza di personaggi e avvenimenti, VARGA 1944 ha supposto che la fonte principale del Barbaro fosse la seconda parte delle *Historiae sui temporis* di Paolo Giovio, ma quel volume sarebbe uscito solo nel 1552 e la sua stesura risulta comunque posteriore al 1548. Certo è possibile che il Giovio, amico e corrispondente del Barbaro, avesse condiviso in precedenza informazioni di prima mano sulla caduta di Buda, ma non restano documenti che possano comprovare tale ipotesi e appare più probabile che un nobile veneziano come il Barbaro potesse attingere alle notizie e ai resoconti diplomatici che giungevano a Venezia. Per altro, LUCAS 1987 rileva che lo

schema della tragedia del Barbaro – l’ambigua pace con l’impero ottomano in funzione anti-imperiale – ricalca anche il dibattito seguito alla conclusione della guerra veneto-turca nel 1541 e va dunque considerata «la présence dans cette œuvre théâtrale, au cachet par ailleurs très classique, de thèmes qui renvoient à un vécu d’actualité typiquement vénitien» (LUCAS 1987, pp. 74-75).

Tuttavia, l’interesse per gli aspetti storico-politici della tragedia non ha condotto finora a tenere nel dovuto conto l’ambiente letterario entro cui ha preso forma l’esperimento teatrale del Barbaro. Nel 1542 Sperone Speroni aveva letto la *Canace* nelle riunioni dell’Accademia padovana degli Infiammati e il Barbaro non solo era tra i fondatori di quel sodalizio culturale, ma era legato allo Speroni dal «santo e sincero nome dell’amicizia» e in quell’anno aveva curato la stampa del suo *Dialogo della retorica* (POZZI 1978, p. 1178)⁶. Nella Padova dei primi anni Quaranta prendeva avvio un vivace dibattito sul genere tragico e il Barbaro aveva tutti gli strumenti per prendervi parte essendo stato allievo del grecista Benedetto Lampidio e del filosofo Vincenzo Maggi che dopo il 1541 intraprendeva il suo commento alla *Poetica* di Aristotele nell’orma della lezione tenuta da Bartolomeo Lombardi «in Aristotelis librum De Poetica» proprio in una riunione dell’Accademia degli Infiammati (MAGGI - LOMBARDI 1550, pp. 1-11). Perciò non può essere solo un caso che la tragedia del Barbaro sia modellata sul medesimo spartito metrico della *Canace* dello Speroni, scartando l’endecasillabo sciolto di Gian Giorgio

⁶ È un rapporto suggerito solo da GIRARDI-SIGNORI 1997, p. 659, nota: «Non va dimenticato, comunque, che l’interesse per la scrittura tragica era stato al centro dell’attività degli Infiammati, quando lo Speroni, nei primi mesi del 1542, sottoponeva passi della sua *Canace* che andava componendo al giudizio degli accademici; come la *Canace*, la *Tragedia* del Barbaro è in settenari».

Trissino e di Giovan Battista Giraldi Cinthio a favore di una dinamica più mossa di versi brevi liberamente rimati⁷.

La verseggiatura risente l'influsso dello Speroni: versi sciolti, con grande prevalenza dei settenari sugli endecasillabi, e qualche raro quinario: frequenti rime, quasi tutte bacciate, a concludere discorsi e periodi (NERI 1904, p. 109, nota).

Proprio la somiglianza dell'impianto metrico rende peraltro evidente una differenza nell'impostazione di fondo: l'argomento non è più tratto dal mito classico come nella *Canace*, ma la tragedia del Barbaro porta in scena la storia contemporanea proponendosi un fine di edificazione morale e civile. Certo, anche lo Speroni aderiva alla lettura moralistica della *Poetica* aristotelica impostata dal Maggi in base alla quale «la tragedia [...] insegna fermezza e giustizia», ma il Barbaro interpretava quella prospettiva in modo ben più rigido e austero e lo si vede già dalla scelta di evitare le «girandole di parole inutili e soverchie», le «figure puerili» e i «modi di dire distorti e adombrati e non convenevoli alla materia tragica» che sarebbero diventati argomento di vivace polemica nell'anonimo *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo* (cfr. SPERONI 1740, pp. 177-78, e SPERONI 1982, p. 116 e *passim*). Ad esempio, una delle «figure puerili» criticata nel *Giudizio* era l'Ombra del bambino nato dall'incesto dei due fratelli e ucciso atrocemente subito dopo il parto per ordine del re Eolo (*Giudizio*, in SPERONI 1982, pp. 111-12, 139 e *passim*). In quel prologo, lo Speroni gioca sull'antitesi ingegnosa e paradossale tra l'inconsapevolezza del neonato e la coscienza adulta del suo fanta-

⁷ Non si tratta solo di una questione di gusto, ma di una scelta programmatica ribadita dallo Speroni nelle tarde *Lezioni in difesa della «Canace»*: «Ergo, nella nostra tragedia non cape lo endecasillabo per esser verso immobile e non atto alla mobilità delle azioni umane e cose agende che in tragedia si trattano: e tanto manco quello che è senza rime, il quale è sopra modo pigro e tardo» (SPERONI 1982, p. 265).

sma, costretto a rivivere lo strazio della propria morte prima che avvenga:

Io, misero innocente,
che non mi essendo accorto
d'esser mai stato vivo
non credea d'esser morto,
in un corpo fittizio,
maggiore assai del vero e più perfetto,
con non finta memoria
son mandato a sentire
la pena che nel mio di carne e d'ossa
non sapea di soffrire.
Così provo e conosco
qual fosse già la mia infelicitade,
che nello essermi ignota,
mentre mi fu presente,
posso parte chiamarla
di mia felicitade (*Canace*, in SPERONI 1982, pp. 12-13, vv. 49-64).

Dal canto suo, anche il Barbaro insiste sul contrasto tra inconsapevolezza infantile e coscienza adulta, non però in chiave intellettualistica di figura artificiosa e ornamentale, ma di allocuzione patetica della regina madre che deve consegnare il figlio a un mondo ostile:

Ahi figlio, ahi mio diletto
e mio solo conforto
dopo la morte del tuo caro padre,
che vincitor già fu di quelle squadre
che tu, misero e servo,
vedrai senza vedere; ché vedendo
senza conoscer quello che si vede
è proprio non vedere:
ma pure le vedrai
e spavento ne avrai (BARBARO 1992, p. 60, vv. 1712-21).

Sulle invenzioni eleganti e argute della fantasia letteraria prevale qui l'ottica morale e la verosimiglianza psicologica. È

infatti la regina a vivere quel contrasto quando guarda per l'ultima volta il sorriso innocente e ignaro del fanciullo immaginando quali scelte coraggiose avrebbe potuto compiere se fosse stato adulto:

Già son sicura e certa:
se senso di ragione,
s'animo fermo fusse
nella tenera mente,
tuo generoso core
asconderebbe in sé la sorte iniqua,
vincendo con sue mani
i casi acerbi e strani,
prima che mai volesti
seguir l'imperio altrui.
Ma ora abandonato
di forz' e di consiglio,
nel tuo certo periglio
scherzi, infelice, e giuochi,
né di tuoi danni ancora,
misero, te ne accorgi (BARBARO 1992, p. 71, vv. 2069-84).

D'altra parte, nel dialogo *Della eloquenza* il Barbaro avrebbe poi preso posizione contro le «gonfiezze» che rendono lo stile «affettato» e «rincreasevole» (BARBARO [1557], p. 403), adducendo fra l'altro come esempio dimostrativo un brano dei *Ragionamenti* di Bernardino Tomitano citati anche nel *Giudizio* per dare prova che le «gonfiate voci» e gli «intricati parlari» della *Canace* non sono solo una stravaganza d'autore, ma un «vizio» comune dell'Accademia degli Infiammati:

E questo mi pare oggi di particolar vizio d'alcuni di quei Padovani [...] che nell'Accademia degli Infiammati si sono intromessi, e di coloro similmente che si son dati a seguirli; i quali hanno pensato che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire; il che ha fatto che sempre ho tenuto che questa Tragedia, non meno di meno di questi vizi che di molti altri piena, sia stata composta da

uno di coloro di quella Accademia, tanto mi ha ella parso portar seco del Padovano (*Giudizio*, in SPERONI 1982, pp. 141-42)⁸.

Ora, se il *Giudizio* contro la *Canace* circolava manoscritto già nel 1544 o 1545 (ROAF 1982, pp. XXXIII-XXXIV), è possibile che il Barbaro ne abbia tenuto conto e che il suo esercizio di drammaturgo nasca anche per difendere la sperimentazione tragica degli Infiammati come tipologia di teatro più aderente alla *Poetica* aristotelica rispetto all'*Orbecche* del Giraldi. Non per niente il prologo pronunciato dalla Pena svolge una riflessione sull'“effetto” morale della catarsi:

Questi flagelli adunque,
ch'in mano mi vedete, e questi strali,
benché sian aspri e fieri
e a' vostri sensi gravi,
non son però senz'alcun dolce frutto
delle sapute menti:
perché sovente giova
alla via di salute
veder le pene altrui (BARBARO 1992, pp. 9-10, vv. 27-35).

Forse allora la scelta di un argomento di bruciante attualità potrebbe non essere l'aspetto più significativo dell'esperimento tragico del Barbaro.

Riferimenti bibliografici

ALBERIGO 1964 = G. ALBERIGO, *Barbaro, Daniele*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 89-95.

⁸ Vd. anche un passo analogo ivi, pp. 175-76. E per l'identificazione del brano dei *Ragionamenti* del Tomitano citato nel *Della eloquenza* del Barbaro cfr. WEINBERG 1970-1974, vol. II, p. 676, nota 55.

ALFONZETTI 2003 = B. ALFONZETTI, «*Il traditor d'Oronte*». *Consigliere e capitano: figure del tradimento*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILO, G. DISTASO e A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 19-38.

ARETINO 2000 = PIETRO ARETINO, *Lettere. Libro IV*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice.

BARBARO 1532 = HYPNEO DA SCHIO [DANIELE BARBARO], *Predica dei sogni*, In Venetia, per Francesco Marcolini da Forlì.

BARBARO [1557] = DANIELE BARBARO, *Dell'eloquenza*, in WEINBERG 1970-1974, vol. II, pp. 335-451.

BARBARO 1987 = DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987 («Cahiers de la Renaissance italienne», 1), pp. 89-162.

BARBARO 1992 = DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, «Quaderni veneti», 15 (giugno 1992), pp. 7-79.

BARLAY 1986 = S. Ö. BARLAY, *Romon virág. Fejezetek a Mobács utáni reneszánszról*, Budapest, Gondolat Kiadó, pp. 60-71 (*Izabella a „tragika”*).

BENJAMIN 1980 = W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.

CALEPINO 1530 = AMBROGIO CALEPINO, *Lexicon* [...], Basileæ, Apud Valentinum Curionem.

CIMMIERI 2016 = V. CIMMIERI, *The Performative Power of Diplomatic Discourse in the Italian Tragedies Inspired by the Wars Against the Turks*, in *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power: The Making of Peace*, Edited by N. RIVÈRE DE CARLES, London, Palgrave Macmillan, pp. 93-112.

FERRARI 1998 = PINDARO, *Olimpiche*, introduzione, traduzione e note di F. FERRARI, Milano, BUR.

FORNI 2025 = G. FORNI, «Questo orribile sogno». *L'interiorizzazione dello spazio onirico nella tragedia del Cinquecento*, «Iter», II, 1 [in corso di stampa].

GIRARDI 2005 = M. T. GIRARDI, *La lezione su «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi» (Rvf XXIX) di Benedetto Varchi accademico infiammato*, «Aevum», LXXIX, 3, pp. 677-718.

GIRARDI-SIGNORI 1997 = M. T. GIRARDI - L. SIGNORI, *Daniele Barbaro letterato e il «Della eloquenza»*, «Aevum», LXXI, 3, pp. 651-89.

LUCAS 1987 = C. LUCAS, *Jeux de miroirs entre Bude et Venise dans la «Tragedia» de Daniele Barbaro (1548)*, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 61-88.

LUCAS 2004 = C. LUCAS-FIORATO, *Cavalli, Ramberti, Barbaro. Regards vénitiens sur la Hongrie entre Mohács et Buda*, in *La circulation des hommes, des œuvres et des idées entre la France, l'Italie et la Hongrie (XV-XVII siècles)*. Actes du Colloque international (Paris, 21-22 janvier 2000), a cura di A. DI FRANCESCO e A. FIORATO, Napoli, M. D'Auria Editore, pp. 63-95.

LUCAS 2006 = C. LUCAS-FIORATO, *Tragédies des hommes de paille: Daniele Barbaro, Vincenzo Giusti, Valerio Fuligni*, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*. XXIX Convegno internazionale (Roma, 6-9 ottobre 2005), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre D'Orfeo, pp. 79-106.

MAGGI - LOMBARDI 1550 = VINCENZO MAGGI E BARTOLOMEO LOMBARDI, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes: MADII vero in eundem librum propriae annotationes. EIUDEM de Ridiculis: Et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetijs, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisijs.

MEDDA 2004 = SOFOCLE, *Aiace. Elettra*, introduzione di E. MEDDA, traduzione di M. P. PATTONI, note di E. MEDDA e M. P. PATTONI, Milano, BUR.

MORELLI 1780 = [IACOPO MORELLI], *Della biblioteca manoscritta di Tommaso Giuseppe Farsetti patrizio veneto, e balì del sagr'ordine Gerosolimitano*, Parte seconda, In Venezia, Presso Pietro Savioni, pp. 226-28 (CCXXVIII. Cod. cart. in 4° del sec. XVI. Tragedia di Daniele Barbaro).

NERI 1904 = F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci, pp. 108-11.

PADOAN 1988 = G. PADOAN, *Appunti su manoscritti marciani. Sulla recente edizione della "Tragedia" di Daniele Barbaro*, «Quaderni veneti», VII, pp. 103-19.

PANOFSKI 1999 = E. PANOFSKI, *Il padre tempo*, in ID., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 89-134.

PARATORE 1978 = VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE, traduzione di L. Canali, Verona, Fondazione Valla-Arnoldo Mondadori.

PASCHINI 1962 = P. PASCHINI, *Daniele Barbaro letterato e prelato veneziano nel Cinquecento*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XVI, pp. 73-107.

PETNEHÁZI - KASZA 2020 = G. PETNEHÁZI - P. KASZA, «*Sic fata volunt*»: *The Narrative Memory of the Tragedy of Queen Isabella and the Peril of Buda*, in *Isabella Jagiellon, Queen of Hungary (1539-1559)*, ed. by A. MÁTÉ and T. OBORNI, Budapest, Research Centre for the Humanities, 2020, pp. 103-130.

POZZI 1978 = *Trattatisti del Cinquecento*, t. I, a cura di M. POZZI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.

ROAF 1982 = *Introduzione a SPERONI 1982*.

DANIELE MATTEO ALVISE BARBARO, TRAGEDIA ANEPIGRAFA.

SPERONI 1740 = SPERONE SPERONI, *Opere tratte da' mss. originali*, Tomo quinto, In Venezia, Appresso Domenico Occhi.

SPERONI 1982 = SPERONE SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa*; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

VARGA 1944 = S. VARGA, *Barbaro Daniel (1513-1570)*, Budapest, Pátria Nyomda.

WEINBERG 1970-74 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza.

Immagine accanto al titolo (da Wikipedia): Paolo Veronese (1528-1588), *Ritratto del cardinale Daniele Barbaro* (1565), olio su tela, Amsterdam, Rijksmuseum.

Giorgio Forni

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla tragedia anepigrafa di Daniele Barbaro.

As part of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, a description of Daniele Barbaro's untitled tragedy is published.

Articolo presentato a maggio 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 dall'Autore; licenziatario Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Anno XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.149-172