

GIORNALE

DI

FILOLOGIA ROMANZA

DIRETTO

DA

ERNESTO MONACI



TORINO ROMA FIRENZE
ERMANN0 LOESCHER E C.°

Via del Corso, 307.

PARIGI
Libreria F. Vieweg.

HALLE
Libreria Lippert
(M. Niemeyer).

LONDRA
Trübner e C.



CONTENUTO DI QUESTO FASCICOLO

A. GASPARY, <i>Il poema italiano di Florio e Biancofiore</i>	pag.	1
F. TORRACA, <i>Reliquie viventi del Dramma Sacro</i>	»	8
A. MACHADO Y ALVAREZ, <i>Juegos infantiles españoles.</i>	»	50
G. MAZZATINTI, <i>Storie Popolari Umbre</i>	»	63
E. TEZA, <i>Versi spagnoli di Pietro Bembo</i>	»	73
O. ANTOGNONI, <i>Le Glosse ai Documenti d'amore</i>	»	78
A. GRAF, <i>Un testo provenzale della Leggenda della Croce</i>	»	99
T. CART, <i>Sopra alcuni Codici del Tesoretto</i>	»	105

Varietà

A. GRAF, <i>Sopra i versi 58-60 del canto XXXII del Purgatorio</i>	»	112
--	---	-----

Rassegna bibliografica

A. GRAF, <i>Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo</i> (O. T.).	»	115
U. A. CANELLO, <i>Storia della Letteratura Italiana nel secolo XVI</i> (F. Torraca)	»	117

Bullettino bibliografico

.	»	123
-----------	---	-----

Periodici

.	»	127
-----------	---	-----

Notizie

.	»	128
-----------	---	-----

GIORNALE DI FILOLOGIA ROMANZA

Ogni volume di 16 fogli di stampa (256 pagine in 8° gr.) distribuiti per fascicoli, possibilmente trimestrali, da 4 a 8 fogli cadauno, costa 10 lire in Italia, 10 marchi in Germania, 12 franchi negli altri paesi dell'estero. — Gli abbonamenti si fanno per volumi e si ricevono dagli editori (E. Loescher e C.° Roma, Torino, Firenze) e da tutti i principali libraj.

Per quanto s'attiene alla compilazione, e per l'invio dei mss., cambj ed altre stampe l'indirizzo è al prof. E. MONACI, Roma, Piazza della Chiesa Nuova, 33; per quanto poi si riferisce alla amministrazione l'indirizzo è al signor ERMANNO LOESCHER e C.° Roma, Via del Corso, 307.

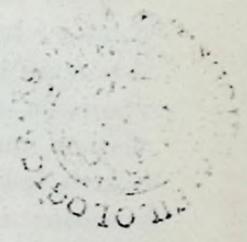
GIORNALE DI FILOLOGIA ROMANZA

... patriam diversis gentibus unam.
RUTILIO NAMAZIANO.

[Vol. IV, fasc. 1-2.]

N.° 8.

IL POEMA ITALIANO DI FLORIO E BIANCOFIORE



Il racconto del Boccaccio nel suo Filocolo mostra, come è ben noto, una parentela assai stretta, talvolta anche nelle più piccole circostanze, con uno dei due poemi di Floire e Blanche fleur, che ci restano in antico francese; ma con ciò esso riproduce un episodio importante contenuto soltanto nell'altra redazione francese, la quale del resto ha poco di comune col romanzo italiano. Perciò il Landau suppone, che il Boccaccio si sia servito o delle due versioni nello stesso tempo, o d'una terza perdutasi, che avesse riunito in sé i vari elementi delle due. Di fatto tutto ciò che nel Filocolo si allontana così dall'uno come dall'altro dei due poemi francesi, è di tal carattere, che ben potrebbe essere considerato come opera propria del Boccaccio, almeno fino a tanto, che forse per l'uno o l'altro di questi particolari cambiati si trovasse un riscontro in un'altra redazione della leggenda, la cui indipendenza dal romanzo italiano fosse fuor di dubbio. Veramente lo Zumbini nel suo bellissimo lavoro *Il Filocolo del Boccaccio* (Firenze, 1879, p. 22) citò due di tali riscontri notati già per incidenza anche dal Du Ménil. Ma questi due particolari del racconto rintracciati altrove hanno essi la forza di provare, che il Boccaccio ha attinto da altre fonti o esclusivamente o unitamente ai poemi francesi? Nel primo di questi ultimi i libri letti insieme dai due giovani son chiamati semplicemente *livres paienors*; presso il Boccaccio invece studiano Ovidio, e questa indicazione dell'autore pagano si ritrova nell'antica versione in prosa islandese e nel poema neerlandese di Diederic van Assenede, tutti e due certamente indipendenti dal Filocolo (cf. Du Ménil, p. XLIX). Il racconto islandese dice nell'una reda-

CONTENUTO DI QUESTO FASCICOLO

A. GASPARY, <i>Il poema italiano di Florio e Biancofiore</i> . . .	pag. 1
F. TORRACA, <i>Reliquie viventi del Dramma Sacro</i> . . .	» 8
A. MACHADO Y ALVAREZ, <i>Juegos infantiles españoles.</i> . . .	» 50
G. MAZZATINTI, <i>Storie Popolari Umbre</i> . . .	» 63
E. TEZA, <i>Versi spagnoli di Pietro Bembo</i> . . .	» 73
O. ANTOGNONI, <i>Le Glosse ai Documenti d'amore</i> . . .	» 78
A. GRAF, <i>Un testo provenzale della Leggenda della Croce</i> . . .	» 99
T. CANT, <i>Sopra alcuni Codici del Tesoretto</i> . . .	» 105

Varietà

A. GRAF, <i>Sopra i versi 58-60 del canto XXXII del Purgatorio</i> . . .	» 112
--	-------

Rassegna bibliografica

A. GRAF, <i>Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio ero (O. T.)</i>	» 115
U. A. CANELLO, <i>Storia della Letteratura Italiana nel secolo XVI (F. Torraca)</i>	» 117

Bullettino bibliografico

.	» 123
-----------	-------

Periodici

.	» 127
-----------	-------

Notizie

.	» 128
-----------	-------

GIORNALE DI FILOLOGIA ROMANZA

Ogni volume di 16 fogli di stampa (256 pagine in 8° gr.) distribuiti per fascicoli, possibilmente trimestrali, da 4 a 8 fogli cadauno, costa *10 lire* in Italia, *10 marchi* in Germania, *12 franchi* negli altri paesi dell'estero.— Gli abbonamenti si fanno per volumi e si ricevono dagli editori (E. Loescher e C.° Roma, Torino, Firenze) e da tutti i principali libraj.

Per quanto s'attiene alla compilazione, e per l'invio dei mss., cambj ed altre stampe l'indirizzo è al prof. E. MONACI, *Roma, Piazza della Chiesa Nuova, 33*; per quanto poi si riferisce alla amministrazione l'indirizzo è al signor ERMANNO LOESCHER e C.° *Roma, Via del Corso, 307*.

GIORNALE DI FILOLOGIA ROMANZA

... patriam diversis gentibus unam.

RUTILIO NAMAZIANO.

[Vol. IV, fasc. 1-2.]

N.° 8.

IL POEMA ITALIANO DI FLORIO E BIANCOFIORE

Il racconto del Boccaccio nel suo Filocolo mostra, come è ben noto, una parentela assai stretta, talvolta anche nelle più piccole circostanze, con uno dei due poemi di Floire e Blanchefleur, che ci restano in antico francese; ma con ciò esso riproduce un episodio importante contenuto soltanto nell'altra redazione francese, la quale del resto ha poco di comune col romanzo italiano. Perciò il Landau suppone, che il Boccaccio si sia servito o delle due versioni nello stesso tempo, o d'una terza perdutasi, che avesse riunito in sé i vari elementi delle due. Di fatto tutto ciò che nel Filocolo si allontana così dall'uno come dall'altro dei due poemi francesi, è di tal carattere, che ben potrebbe essere considerato come opera propria del Boccaccio, almeno fino a tanto, che forse per l'uno o l'altro di questi particolari cambiati si trovasse un riscontro in un'altra redazione della leggenda, la cui indipendenza dal romanzo italiano fosse fuor di dubbio. Veramente lo Zumbini nel suo bellissimo lavoro *Il Filocolo del Boccaccio* (Firenze, 1879, p. 22) citò due di tali riscontri notati già per incidenza anche dal Du Méril. Ma questi due particolari del racconto rintracciati altrove hanno essi la forza di provare, che il Boccaccio ha attinto da altre fonti o esclusivamente o unitamente ai poemi francesi? Nel primo di questi ultimi i libri letti insieme dai due giovani son chiamati semplicemente *livres paienors*; presso il Boccaccio invece studiano Ovidio, e questa indicazione dell'autore pagano si ritrova nell'antica versione in prosa islandese e nel poema olandese di Diederic van Assenede, tutti e due certamente indipendenti dal Filocolo (cf. Du Méril, p. XLIX). Il racconto islandese dice nell'una reda-

zione: « Li imparavano il libro, che è chiamato Ovideus; questo è fatto sopra amore », e nell'altra: « leggono il libro, che è chiamato Ovideus de arte amandi; questo è fatto sopra amore ». E Diederic si esprime in tal modo, v. 331 ss. (1):

Dat si oec dieken lesen horden
Die treken, die ter minnen horden,
Eude mense oec te lesene sette
In Iuvenale ende in Panflette
Ende in Ovidio de arte amandi.

Ora nel Filocolo si legge, I, 76: « E loro in breve termine insegnato a conoscer le lettere, fece leggere il saltero e 'l libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si deano ne' freddi cuori con sollecitudine accendere ». — Ma, se non isbaglio, si può qui benissimo ammettere un accordo fortuito, dacché i differenti redattori potevano, indipendenti l'uno dall'altro, sentire il bisogno d'indicare con più precisione i libri pagani, che trattano d'amore, ed allora il primo nome, che si presentava, era necessariamente quello d'Ovidio; del resto questo nel poema neerlandese e nel romanzo italiano è accompagnato da altre indicazioni, che non si riscontrano.

Nei poemi francesi e così quasi dappertutto la cesta di fiori, in cui sta nascosto Florio, è portata nella torre presso Biancofiore sulle spalle d'uomini; il Boccaccio la fa tirare su a una finestra per mezzo d'una corda. Lo stesso succede, secondo il Du Méril (p. XLV, n. 2), nella canzone neerlandese. Si noti prima, che questa poesia è moderna, e che qui un'influenza indiretta del Filocolo non è del tutto impossibile. Ma di più la somiglianza fra i due racconti è assai superficiale. Ecco il passo della canzone (2):

Blanchifleur die zag Floris vol waerde
Subietelyk voor den toren staen,
Zy liet een brief neervallen op der aerde
Dat men hem in een mand zou leggen gaen
Haer Floris vroomen
Bedeckt met blomen
Zy trokken hem zeer trouw
Op den toren met een touw.

Dunque l'episodio ha qui un tutt'altro significato; la cesta vien calata e tirata su in seguito a un appuntamento, come nella leggenda di

(1) MOLTZER EN TE WINKEL, *Bibliotheek van Middelnederlandsche Letterkunde*, 23. Allev. Groningen, 1879, p. 10.

(2) LOUIS DE BARCKER, *Chants historiques de la Flandre*. Lille, 1855, p. 125.

Virgilio, e non è presentata alla fanciulla come un regalo. Dall'altra parte il Boccaccio poteva spontaneamente giungere a un tale cambiamento del racconto francese; egli si diceva: se la cesta si porta sulle spalle, i portatori dal peso straordinario necessariamente devono accorgersi, che v'è dentro altro che fiori; bisogna scegliere un altro mezzo di trasporto, che non esponga l'amante al rischio d'essere scoperto; e se non si poteva portare, che vi restava se non farlo tirar su? Dunque anche qui il riscontro è forse prodotto dal caso.

Sarebbe molto più importante, se per il racconto spagnuolo e per il poema italiano su Florio e Biancofiore si potesse dimostrare la loro indipendenza dal Filocolo. Dacché, se così fosse, per un gran numero di particolari non contenuti nei poemi francesi pure si dovrebbe concludere, che il Boccaccio li avesse trovati nella sua fonte, e con ciò si restringerebbe assai quel che di propria invenzione si aspetterebbe da un Boccaccio nella composizione d'un suo romanzo.

Il poema italiano dal Bartoli fu dichiarato nient'altro che un'imitazione del Filocolo, v. *Rivista Europea*, Nuova Serie, Anno X, vol. XV, p. 470, e *I primi due secoli della lett. ital.* p. 562, n. Al contrario lo Zumbini lo crede indipendente dal romanzo (*Rassegna Settimanale*, V, p. 346): « Di questa redazione » dice « va notato che s'essa, come a me par certo, è posteriore al Filocolo, non n'è certamente un'imitazione; e si avvicina talvolta ad altre redazioni straniere, dalle quali, nei luoghi corrispondenti, discorda il racconto boccaccesco. » L'accordo continuo e perfetto del poema col racconto principale del Filocolo si fa manifesto anche a chi lo esamini superficialmente (1). Gli estesi episodi di Fileno, del circolo elegante della Fiammetta, ecc. tutto l'apparato mitologico mancano nel poema popolare. Invece esso riproduce certi particolari, che ognuno sarebbe disposto a prendere per propria invenzione del Boccaccio, perché sono specialmente nel suo gusto, come la storia lasciva della tentazione di Florio per le due ragazze a Montorio, e, ciò che è più, il poema ha perfino delle parole di comune col romanzo. Nel Filocolo, I, 15 si dice di Lelio: « E fatta la degna orazione tornò al suo militar palagio », e nel Poema:

(1) I bibliografi citano varie stampe del poema della fine del quattrocento e del principio del cinquecento. La Biblioteca Nazionale di Firenze possiede tre edizioni, l'una intitolata *Storia di Florio e Biancofiore*, Firenze, 1549, di 131 stanze, le altre due intitolate *Innamoramento di Florio e Biancofiore*, Firenze, 1587, di sole 57 stanze, dacché una lacuna di più della metà del poema separa il principio e la fine, e Trevigi e Pi-

stoia (s. a.) di 137 stanze. La prima di queste tre edizioni è di gran lunga la migliore e, a giudicare da alcuni saggi, più vicina al racconto del Boccaccio. Pure ho dovuto servirmi quasi esclusivamente della terza, perché di questa sola ebbi a mia disposizione una copia manoscritta. Ma anche il riscontro di questa è sufficiente per giungere a un risultato sicuro sulla relazione del poema col Filocolo.

Dentro di Roma si fa la processione,
Stando nel palazzo della militia.

Fil. I, 76: « E loro... fece leggere il saltero e 'l libro d'Ovidio », nel P.:

E prestamente gli 'nsegnò il Saltero
Poi gli 'nsegnò Ovidio d'amore.

Fil. I, 199, quando Florio s'accinge a combattere per Biancofiore contro il siniscalco: « E alzata la visiera dell'elmo, voltato verso il grande popolo che a vedere era venuto, disse così ». P.:

E la visiera dell'elmo s'alzòne
Si come cavalier di gran potenza,
E innanzi a tutto il popolo parlone.

Fil. I, 197, Florio dice al siniscalco: « quella gola per la qual tu menti »... e P.:

O Siniscalco, tu menti per la gola.

Poco dopo Fil. « e però tratti addietro e quanto vuogli del campo prendi »... P.:

Prendi del campo, che ti vo ferire.

Fil. I, 209, Florio, per nascondere al duca Feramonte il suo soggiorno a Marmorina, lo fa credere di essersi trattenuto « in uno bellissimo giardino con donne e con piacevoli damigelle », e P.:

E Florio disse: io mi son sollazzato
In un giardino odorifero e sano
Stato son con dame e damigelle.

Fil. I, 309, dei due cavalieri mandati da re Felice per trattare coi mercanti la vendita di Biancofiore, vien detto che « montarono sopra la bella nave », e P.:

Poi sopra d'una nave son montati,

Fil. I, 311, Biancofiore entrando nella sala sparge uno splendore come il sole, che rompe le nuvole: « così pareva che dove Biancofiore giungeva nuovo splendore crescesse ». P.:

E quando apparve quella chiara stella,
Tutto il palazzo rendeva splendore.

Fil. II, 162, Sadoc, il custode della torre, parla della festa imminente come d' « una festa grandissima, la quale noi chiamiamo de' cavalieri », e P.:

Lo fresco giorno di Pasqua Rosata
Che sarà festa per li Cavalieri.

Fil. II, 164, Sadoc « il cuopre di fiori e rose », in P.:

Infra le rose e fiori era nascosto.

Fil. II, 163, Florio si rannicchia sotto i fiori, « come la grù sotto il falcone ». P.:

Stava come grua sotto lo falcone (1).

Fil. ib. l'ammiraglio mette le mani fra i fiori: « tanto affettuosamente di quelle prese, ch'è biondi capelli seco tirò ». P.:

E si ne prese per tal volontade,
Che a Florio si tirò forte i capelli.

Fil. ib. l'ammiraglio comanda « che (la cesta) per amore di lui a Biancofiore si presentasse », e P.:

E l'Ammiraglio disse: per mio amore
Appresentate questa a Biancofiore.

Trovando nel poema riscontri di tal carattere col romanzo, difficilmente potremo sottrarci alla conclusione, che il cantatore popolare abbia semplicemente copiato il Filocolo, come crede il Bartoli; dacché, se il poema fosse indipendente dal romanzo e solamente derivato dalla stessa fonte, il Boccaccio avrebbe dovuto seguire il suo originale con una servilità, che presso di lui non pare ammissibile. Se non che si presenta una difficoltà: lo Zumbini ebbe perfettamente ragione sostenendo, che il poema riproduce alcuni particolari delle versioni straniere non contenuti nel Filocolo. Quando Florio nel suo viaggio in cerca di Biancofiore si è fermato in un albergo, il poema continua in questo modo:

A tavola sedeva il bel donzello,
Si mangiava con sua camerata;

(1) Questa è la lezione dell'edizione del 1549, lontana di più: « Come pernice sta sotto il della quale qui per caso mi potei servire; falcone ». l'edizione citata di sopra in terzo luogo si al-

In mano si teneva un bel coltello,
 Una tazza di vetro hebbe spezzata.
 E l'hoste disse: o nobil garzoncello,
 Che la tazza di vetro sia pagata.
 E Florio disse: non haver spavento,
 E fegli dar una tazza d'argento.

Un tale scherzo dell'oste raccontano, con circostanze alquanto differenti, p. e. anche le due versioni francesi, Du Méril, p. 46 e 195. Invece presso il Boccaccio non se ne fa motto. Dunque l'una delle due: o il poema non ha attinto nulla dal Filocolo, o esso ha avuto un'altra fonte insieme con quella. Quest'ultima possibilità lo Zumbini non la prese neanche in considerazione; probabilmente gli parve del tutto esclusa dal carattere del poema; come mai a un cantatore di piazza sarebbe venuta l'idea di attingere da due libri diversi per la sua modesta composizione? Eppure appunto così è successo qui, e un altro passo ce lo prova con evidenza. Quando Florio è sorpreso dal castellano vicino alla torre, egli cerca di scusarsi:

El castellan lo prese a dimandare,
 S'egli era cavalier over donzello,
 E Florio disse: io son d'oltra mare,
 Son venuto a veder questo castello;
 Ch' in verità un altro voglio fare
 A questa simiglianza e così bello;
 Un sparviere di pugno m'è fuggito;
 Se vuoi giocare a scacchi, io t'invito.

Come si vede, Florio dà due spiegazioni differenti come scusa d'aver infranto la difesa dell'ammiraglio, due spiegazioni, che pure non possono valere nello stesso tempo, anzi distruggono vicendevolmente la loro credibilità. L'autore con poco accorgimento ha mescolate qui due versioni differenti, forse unicamente per riempire comodamente la sua stanza. La prima delle due spiegazioni, quella dell'intenzione di costruire in patria una simil torre, si legge nei poemi francesi, Du Méril, p. 80 e 202; la seconda, dell'uccello di caccia calato sulla torre, si trova nel Filocolo, II, p. 151: « E ora innanzi, quando il mio cavallo mi trasportò, tornava con un mio falcone pellegrino da mio diporto, il quale avendolo ad una starna lasciato, ed egli non potendola prendere al primo volo, sdegnato in su questa torre se ne volò, e richiamandolo io, il palafreno temendo il romore a correre si mosse, qui recandomi come mi vedeste ».

Ora, se è sicuro, che il cantatore almeno per un passo ha attinto da due fonti diverse, nulla ci vieta più di ammettere, ed al contrario mi pare certo, che la sua fonte principale è stato il Filocolo. Per altro non è cosa tanto straordinaria, che anche un modesto poeta popolare abbia

adoperato più libri per il suo lavoro. Era tale il procedimento di Antonio Pucci, il quale spesso si è servito anche di fonti francesi, e non è impossibile che appunto lui, il Pucci sia l'autore del poema di Florio e Biancofiore come di tanti altri simili. La più antica delle tre stampe conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze finisce colle parole: « E la historia è finita al vostro honore », la solita licenza del Pucci, comunque si trovi anche presso altri contemporanei. Di più, quel frammento del Libro di Fiorio e Blanzaffore, che fu pubblicato dal Lidforss (*Il Trattato dei Mesi di Bonvesin da Riva*, Bologna, 1872, p. XIV-XVII), e che non è altro che una parte del nostro poema in una lezione molto corrotta, si trova nel ms. di Toledo immediatamente dopo il poema d'Apollonio di Tiro, che è opera del Pucci. Antonio Pucci conosceva il Boccaccio di persona; era ben naturale, che a lui fosse venuta l'idea di accoppiare il Filocolo per il popolo fiorentino. Ma, sia il Pucci l'autore o no, in ogni caso il poema italiano di Florio e Biancofiore, come in maggior parte derivato dallo stesso Filocolo, perde ogni importanza nella ricerca delle fonti di quello. A un simile risultato giungerebbe, come credo, anche per il racconto spagnuolo del cinquecento, chi avesse agio di esaminare questo libro raro e di farlo conoscere meglio che non è dalle poche notizie del Du Méril.

Che dunque unica fonte del Boccaccio siano state le due versioni francesi conservate, non è sicuro; ma non è stato provato finora che non lo siano.

Breslavia, 30 Novembre 1881.

A. GASPARY.

RELIQUIE VIVENTI DEL DRAMMA SACRO
NEL NAPOLETANO

(Al prof. E. MONACI)

Carissimo Amico,

Vengo a pagare un vecchio debito. Or è più d'un anno, vi promisi uno scritto intorno alle reliquie viventi del dramma sacro nel Napoletano. Ci pensavo fin da quando lessi il libro del nostro amico prof. A. D'Ancona su le *Origini del Teatro*, perché mi parve che alle due pagine di esso (cap. XLII) relative all'antico Regno, con un po' di buona volontà, si sarebbe potuto aggiungerne parecchie altre. Cominciai delle ricerche; mi rivolsi ad amici ed a conoscenti, ed ebbi il piacere di ricevere non poche informazioni. Non fui del pari fortunato nel tentativo di avere in mano mia i testi de' drammi sacri, che tuttora si rappresentano in più luoghi. O poca sollecitudine da parte di chi poteva ottenermeli, o, ch'è assai più verosimile, timore, da parte de' possessori de' testi medesimi, che non si volesse prenderli a gabbo, o altre ragioni, le quali non è necessario indagare, il fatto è che soltanto tre o quattro drammi manoscritti ho potuto leggere.

Mentre raccoglievo il materiale, fantasticavo di un articolo ricco, pieno di notizie curiose o importanti: allora vi feci quella promessa. Ma non molto dopo lasciai Napoli, e parecchi che ancora non avevano soddisfatto il mio desiderio, nonostante le assicurazioni contrarie, non se ne sono più curati. Si sa, *lontan dagli occhi, lontan dal cuore*. E io misi da parte le mie note, e non ci pensai più. Ora me ne sono ricordato, e ho detto tra me che forse voi vi sareste contentato di esse, grezze e monche come sono, in vece di un lavoro ordinato ed ampio; che forse il pubblicarle potrebbe incitare qualcuno a continuare le ricerche; che, ad ogni modo, agli occhi di chi si occupa di questi studi, non sarebbero parsi interamente dispregevoli i dati finora raccolti, benché meno numerosi e importanti di quel che avevo sperato.

Ma, senza stare più ad infastidirvi parlandovi di me, vi trascrivo le note, delle quali farete l'uso che vi piacerà e alle quali ho stinato bene aggiungere particolari già fatti conoscere da altri. Soltanto permette-

temi, caso mai le pubblicaste, di ringraziare vivamente i bravi giovani miei discepoli de' Licei Vittorio Emanuele e Domenico Cirillo di Napoli, che mi aiutarono più di tutti a metterle insieme.

I

Sono più di cinquanta i luoghi del Napoletano a me noti, dove rimangono reliquie di dramma sacro. Li indicherò in ordine alfabetico, con le notizie relative ad ognuno.

Acerra. Il venerdì Santo, nelle vie, si assiste all'*Incontro*. Mi manca la descrizione precisa dello spettacolo, ma so che non differisce molto da altri, che descriverò or ora.

Anoia Superiore (Reggio di Calabria). Mentre il venerdì Santo si ascolta la predica in chiesa, a un dato momento s'apre la porta maggiore ed entra la Madonna Addolorata, seguita dagli Apostoli e da Giuseppe di Arimatea. Ella va in cerca del figliuolo e si ferma a piè del pergamo. Allora il predicatore stacca il Cristo dalla croce, scende, va a posarlo su le braccia della Madonna.

Antignano. La sera del Sabato Santo, o la mattina di Pasqua molto per tempo, si porta l'immagine di Cristo *risorto*, avvolta in un panno, in un palazzo poco lontano dalla piazza. All'ora opportuna vien fuori la Vergine, coverta di un manto nero, tra la Maddalena e S. Giovanni. Quando arrivano in mezzo alla piazza, si fermano. La Vergine invita S. Giovanni ad andare in cerca di Cristo. San Giovanni parte: dopo non molto ritorna e *dice* di non averlo trovato. Riparte insieme con la Maddalena: eccoli, di lì a poco, venire col Cristo risorto. In quel punto si tira giù il manto della Vergine e si dà il volo a molti uccelli, ch'erano chiusi in una gabbia, a piè della statua. I cacciatori sparsi ne' fondi circostanti alla piazza tirano agli uccelli; il popolo grida e batte le mani (1).

Sembra che più volte la curia di Napoli negasse il permesso di celebrare questa funzione, perché, dicono, per la grande moltitudine che accorreva a vederla, spesso avvenivano disgrazie. Ma la Congregazione del Vomero ottenne formale rescritto, che d'allora in poi chiuse la bocca agli oppositori. Devo al sig. F. de Leo una copia del curioso documento:

« *Eminenza.* Avendo proposta al Re una rappresentanza del Vicario Generale di Napoli, colla quale ha fatto sapere i motivi per i quali la Curia non aveva voluto dare licenza alla Congregazione del

(1) Cfr. D'ANCONA, *Origini* ecc. Vol. II, pag. 307.

« SS. Rosario del Vomero, di poter fare la processione nella mattina
 « della S. Pasqua. La M. S. si è degnata risolvere che vuole, che si
 « faccia la solita processione, e che V. Emz. da una via e la Polizia
 « dall'altra, usino quella vigilanza ciascuno nei proprii limiti, onde si
 « eviti ogni sconcio e disordine, che fosse accaduto altra volta, o per
 « accadere, in maniera che sia di edificazione.

« Nel Real Nome le partecipo questa risoluzione sovrana per intel-
 « ligenza ed adempimento nella sua parte, nella prevenzione, che per
 « quella riguardante la polizia la M. S. ha dati gli ordini alla R^e Segre-
 « taria di Giustizia. — Di V. Emz: — Palazzo 15 Aprile 1797 — *Il Mar-*
 « *chese Ferdinando Corradini.* »

Arzano (presso Napoli). Il 4 aprile si celebra la festa dell'Annunziata. Le campane della parrocchia suonano a distesa mentre esce la processione. Uno stendardo comparisce in fondo alla via, si avvanza lentamente, seguito da una croce e da una Congregazione; poi vengono altri tre stendardi, seguiti ciascuno da una Congregazione. Passa la banda musicale, poi parecchi giovani raffiguranti angeli o personaggi dell'antico Testamento. Innanzi a tutti è l'arcangelo Michele con la spada brandita. Gabriele porta nella destra un fiore e lo addita con la sinistra: le sue ali si congiungono su la colonna vertebrale per mezzo d'una corda e d'infiniti nastri. Passano l'angelo Raffaele e Tobia. La processione si ferma: si posa a terra un pesce; Raffaele fa cenno a Tobia; questi lo solleva con le mani tremanti. Passa Abramo con Isacco, il quale ultimo porta sulle spalle un piccolo fascio di legna. Nuova fermata: Abramo benda gli occhi del figliuolo con un fazzoletto bianco, e, mentre Isacco s'inginocchia, sguaina un pugnale che porta alla cintola; ma l'angelo viene a impedire il sacrificio. Passa Davide, seguito da guerrieri e preceduto dal proprio angelo: il primo s'inginocchia, il secondo, mostrandogli una sciabola, gli dice: « Davide, Davide, questa è la spada che il Signore Iddio tiene sempre in mano ». Il re con riverenza: « *Domine, Domine, miserere mei* ». Passa Adamo tra Caino ed Abele, poi tre statue di santi, il clero e il popolo.

Mentre la processione percorre il paese, grande moltitudine si pigia innanzi alla chiesa per assistere alla sacra rappresentazione. C'è un palco: la scena raffigura un'alta montagna. Torna la processione: i personaggi già nominati salgono sul palco e si nascondono dietro la scena. Il suggeritore va al suo posto. L'angelo Gabriele comparisce sulla cima della montagna e dice le lodi di Maria. Da una porta vien fuori San Michele (1) che, con aria marziale, percorre il palco in

(1) Il mio discepolo Caserta, da cui ebbi queste notizie, testimone oculare ma distratto dalla folla e dalle belle fanciulle, diceva: « una porta praticata nella montagna ».

tutt'i sensi, mentre la banda suona un'aria popolare. S'ode un tintinnio di catene, uno scoppiettar di fuochi-artificiali: ecco il diavolo, che, vestito di maglia rossa, corona nera in capo, sbucca di sotto la montagna e va contro San Michele. Combattono; il diavolo precipita tra le gambe del suo avversario. Sopraggiunge un diavoletto ad aiutare il compagno, ma, visti inutili i suoi sforzi, si ritira. Il primo diavolo, arrabbiato, si strappa la corona; poi la riconficca in capo con tanta furia, che gli scorrono due rivoli di sangue per le gote. Gabriele gli predice che verrà una donna e gli schiaccerà il capo; poscia i tre attori si ritirano.

Dopo una diecina di minuti, si presentano sul palco l'angelo Raffaele e Tobia. L'angelo addita un pesce e dice: « Tobia, piglia quel pesce ». Il giovanetto ubbidisce. Entrambi si ritirano; la folla che si aspettava una scena più lunga, rumoreggia e fischia.

Compare Abramò con turbante, tunica bianca, calzoni rossi, manto rosso ricamato in oro e guarnito di pelliccia, e... stivalini lucidi. Lo seguono due servi, che indossano corazze inargentate, e Isacco. Un angelo comanda ad Abramò di sacrificare il giovanetto: Abramò si dispone ad ubbidire (*grande commozione nel popolo*), ma l'angelo stesso lo trattiene. Tutti gli attori si ritirano. Quando la banda ha finito di suonare un valzer, sul palco si avvanza Davide. Egli dà ordini ai suoi generali. Vede Bersabea, se ne innamora, manda il marito di lei a combattere tra le prime file. Non tarda a venire la notizia della morte del povero marito. Davide ha un figliuolo da Bersabea: infine si pente, e Dio gli perdona. — Tutto ciò accade sulla scena; ma Bersabea non si lascia vedere.

Vengono infine a sedersi (su tre sedie) innanzi al pubblico, Adamo e i figliuoli. Adamo calza i coturni, indossa tunica bianca e manto verde; Caino (capelli biondi e barba nera) su la tunica rossa porta una pelle, ha la clava in mano: Abele porta un turbante rosso in capo, càmicc bianco, manto rosso ricamato in oro, calze di lana, coturni. Non ha barba, ma piccoli baffi. Adamo narra a' figliuoli come fu scacciato dal Paradiso terrestre e li esorta a offrire sacrifici al Signore. I giovani promettono di farlo; poi tutti e tre si ritirano. Poco dopo esce Caino, manifestando la invidia che sente di Abele, i sacrifici del quale sono più accetti al Signore. Tra l'altro dice (1): « Ora incomincio a credere che in cielo non vi sia nè giustizia, nè misericordia, ma soltanto

(1) Il 4 aprile 1880, pronunziando queste parole, Caino volle tirarsi la barba « la quale, diceva il Caserta, si riversa tutta da un lato. Egli cerca di riparare al guasto; non riu-

scendo, si pone la clava tra le gambe, volta le spalle al pubblico, e ricolloca la barba al posto ».

dispotismo, e che il mondo si regoli a caso, — non come si vuol far credere.... ». Va a chiamare Abele, lo invita a una passeggiata, lo uccide. La rappresentazione finisce con la disperazione del fratricida, spaventato dalla voce dell'angelo della vendetta.

Nello stesso paese si rappresenta anche un dramma sul martirio di S. Sebastiano e un altro su Santa Giustina.

Atessa. Il giorno di S. Giuseppe, in una casa di signori si rappresenta, scrive il De Nino, una pia scena: « la scena si fa in un luogo privato, ma gli attori e gli spettatori sono il pubblico ». Una giovane, un vecchio e un fanciullo, scelti tra i poveri del paese, sono vestiti « come nelle più belle pitture i personaggi della sacra Famiglia » e menati in una gran sala, dove si fa l'adorazione. Si presentano gli omaggi al futo Gesù (tra l'altro gli si offre un agnello); tre ragazzi presentano, in coppe di argento, oro incenso e mirra. « La funzione finisce con un pranzo alla Sacra Famiglia, mentre ad altri poveri si largisce moneta e pane » (1).

Atripalda. Il Venerdì Santo i fratelli d'una Confraternita, vestiti a bruno, vanno in processione: ognuno ha in mano uno strumento della Passione; chi la frusta, chi la croce, chi l'aceto e il fiele, chi la corona di spine. Portano anche il Cristo *morto* e l'Addolorata. Ai canti delle vie un prete o un frate sta a predicare: passata la processione, seguito da quattro uomini che portano il pulpito, egli corre in un'altra via per ricominciarvi la predica.

Avellino. Il Venerdì Sauto si portano in giro per la città, accompagnati dai canonici e dalle confraternite, oltre il Cristo morto e l'Addolorata, i *Misteri della Passione*. Sono gruppi di statue di carta pesta, uno dei quali rappresenta la Cena, un altro gli Apostoli col Maestro, un altro la Crocifissione ecc. Le statue sono vestite e collocate su panche, ognuna delle quali è sostenuta da otto persone.

Barile (Basilicata) (2). La mattina del venerdì santo, assai per tempo, dalle tre *Congreghe* escono giovanotti e ragazzi avvolti testa e corpo in un camicione bianco: sulla testa portano una corona di spine. Muniti d'un pezzo di fune nodosa, l'adoperano a percuotersi le spalle. Due, che hanno avuto l'accortezza di acquistarne il diritto prima di altri, pagando, si vestono uno da *Ecce homo* e l'altro da Cristo. Quest'ultimo porta un'enorme croce di legno. Si radunano tutti in una delle tre Chiese; di là escono per girare pel paese e visitare le altre. Dopo i ragazzi e i confratelli, vanno giovanette vestite a bruno, che portano quale il martello, quale la tanaglia, quale la scala, quale un

(1) *Usi abruzzesi*, Vol. I, pag., 74 (Firenze, Barbèra, 1879)

(2) Da una comunicazione del sig. Domenico Guarnieri.

vassoio con dentro *piastre* d'argento, ossia pezzi da 12 *carlini*. Una, vestita da zingara, porta de' chiodi in un panier. Subito dopo, va *Ecce homo* con le mani — che stringono una croce di canna — legate sul petto, a piedi nudi, trascinando una lunga e grossa catena di ferro. Sei *Giudei*, con giacca a vari colori e l'elmo, tengono ognuno in una mano una fune (le sei funi si riannodano sulla persona di *Ecce homo*) e nell'altra una lancia. Questa serve per punzecchiare *Ecce homo* quando mostra di essere stanco. Segue il Cristo con la croce, legato e scalzo, in mezzo a sei altri *Giudei*. Ancorché ci sia la neve, Cristo ed *Ecce homo* camminano scalzi. Dopo, è portata la statua di *Cristo morto* sopra una bara, e quella dell'Addolorata. Di tratto in tratto la processione si ferma: si cantano allora versetti dello *Stabat Mater*. — Quasi tutta la popolazione prende parte alla processione. Da qualche anno si usa far vestire un giovane da trombettiere *giudeo*: su di un cavallo bianco, egli precede la comitiva, dando fiato, di tanto in tanto, alla sua tromba. Così si arriva al Calvario, donde si torna alla chiesa.

Barrea. Nella festa della Madonna delle Grazie, si posa la statua della Madonna sopra un altare, in mezzo alla piazza. Da una finestra scende più volte, per una fune, un fanciullo vestito da angelo. Offre candele la prima volta, poi reca un incensiere e l'agita innanzi alla statua (1).

Brienza. Il tre di Maggio si porta sul *monte del Crocifisso* un gran Crocifisso; in Settembre si va a riprenderlo. Quando la processione che viene dal monte è giunta presso il borgo, un'altra move dalla Chiesa parrocchiale, con la Madonna Addolorata, ad incontrarla. L'*incontro* avviene sul ponte di S. Velaso. Le due statue del Cristo e della Madonna rimangono un poco insieme, come se discorressero, e intanto la banda suona una marcia funebre, e i preti intonano lo *Stabat Mater*. Le due processioni si confondono in una sola e s'avviano al paese: i preti menano per mano una schiera di *angioletti*, fanciulli dai sette ai nove anni: son vestiti di gonnellini di seta guerniti d'oro; portano gl'istrumenti della passione. Giunta la processione in piazza, si fa il *Volo*. Tra due palazzi corrono due funi, le quali sostengono una puleggia. Da un alto padiglione tutto porpora esce l'angelo col cimiero rosso-verde e scende giù per le due funi, sino alla metà della piazza: là si tiene, sospeso in aria, ad una terza fune; s'inchina al Cristo e all'Addolorata, che stanno sopra un trono, e recita una strofetta, mentre presenta alle due statue uno strumento della passione. Il *volo* si ripete una diecina di volte, perché l'angelo reca, un dopo l'altro, l'incenso, il calice, i flagelli, la corona di spine, la croce, i

(1) DE NINO, *op. cit.*, Vol. II, pag. 219.

chiodi, la spugna, la lancia, la spada, un cero. Ecco un saggio delle strofette:

Se di spine acuto un serto
 Corònd tua bella fronte,
 Dell'amor si è questo il merto
 Che ti addusse scherni ed onte;
 Nell'offrirlo ti presento
 D'esta gente il pentimento.

Dopo ogni strofetta l'angelo grida:

Evviva la Croce
 Sorgente di gloria,
 Eterna memoria
 Del mio Redentor.

L'ultima è caratteristica:

O gran Verbo, vivo e vero,
 Sì ridotto da ria gente,
 Or Brienza in questo cero,
 V'offre il core riverente
 Per mia mano in santo zelo.
 Io ti adoro, e torno in cielo.

Bucchianico. Mentre correggo le bozze di questo scritto, mi capita il n. 2.° della *Cultura*, che contiene una recensione del sig. Firmani su gli *Usi Abruzzesi* del De Nino. Ivi leggo: « Il De Nino descrive parecchie sacre rappresentazioni e feste. Ma è egli certo di aver descritte le più notevoli ed originali insieme? Non crediamo. Potremmo indicare alcune, p. es. quelle di Bucchianico e di Villamagra nel Chietino, che ben meriterebbero di figurare nella sua raccolta ».

Calabritto (pr. d'Avellino). Il 19 Marzo, ben per tempo, i giovani del paese si radunano e, preceduti dalla statua di S. Giuseppe, muovono alla volta di un monte, sul fianco del quale sorge una chiesetta. Da questa esce la statua della Madonna, seguita da contadini. In mezzo alla strada le due processioni s'incontrano, le due statue si fanno reciproche riverenze: l'*incontro* è salutato dallo sparo di cento fucili. Tutti insieme s'avviano poi verso la piazza principale, dove è eretta una guglia, tutta drappi e festoni di fiori. Le due statue sono posate sopra una specie di palco, innalzato presso la guglia. Di fronte ad esse, tre fanciulli vestiti da angeli son tirati su per mezzo di funi e vanno per aria qua e là, aprono dei canestri e fanno cadere su la moltitudine una pioggia di fiori, declamano versi. Poscia si riprendono le statue e si va in chiesa, dove, sopra un palco, si rappresentano i

fatti principali della vita di Gesù. Una bella giovinetta è inginocchiata e prega: un angelo (che talvolta è il fidanzato della fanciulla) le si presenta, la saluta, recita l'*Ave Maria*, le annunzia che ella concepirà e partorirà il figliuol di Dio. La giovinetta risponde; una schiera di angeli canta le lodi di lei. — La scena cambia: viene un bel giovine (San Giuseppe) con la Madonna, la quale porta in braccio un bambino, lo guarda, lo bacia, gli parla. — Nuovo cambiamento: la Madonna, avvolta in ampi mantelli, fugge in Egitto con lo sposo e col figliuolo. — Finalmente apparisce il Calvario e s'ode un gran terremoto. Si piange, si dà fuoco a una bomba, si esce di chiesa. Nelle ore pomeridiane quindici o venti statue *passeggiano* pel paese. La rappresentazione è in versi.

Calvanico (presso San Severino, provincia di Salerno). Il Venerdì Santo si vede, nella chiesa, un gran catafalco, che vuol parere il sepolcro di Cristo, sul quale è una turba di Giudei. Dopo tre lunghe ore di predica, l'oratore sacro dice, alla fine: « Mirate, ecco quel Cristo, che voi avete ucciso! » E dalla sagrestia vien fuori il corpo del Figliuol di Dio sopra una bara parata a nero: ai quattro lati sono quattro angeli abbrunati: portano veli neri in capo e ceri in mano. Gli angeli sono fanciulli; le famiglie del paese li mandano alla cerimonia per ottenere l'espiazione dei loro falli. La bara è seguita e preceduta da altri angeli, ognun dei quali porta un'asta con in punta qualcosa che ricordi la grande scena della crocifissione. Qui è il sole ora splendente di tutta la sua luce, ora coperto da una nuvola, secondo che piace all'angelo; là è la luna di colore rosso sanguigno; più oltre la croce con la scala, i dadi ecc. Quando la bara è giunta sotto il pulpito, il predicatore leva la voce, ed il popolo piange. Il prete benedice il cadavere, le candele si accendono, la processione si ordina ed esce dalla chiesa, a lento passo, a suono di *raganelle* e di tamburi. Innanzi a tutti son guerrieri muniti di tromba. Gli archeologi del paese dicono che così appunto, *in quei tempi*, si menavano al supplizio i condannati. Vengono dopo i *confratelli*, in due file, con gli occhi lagrimosi e con candele in mano; li segue una frotta di angeli che portano gli strumenti della passione; poi la bara di Cristo in mezzo a' preti salmodianti, la Madonna Addolorata, la banda, il popolo. *Calvanico* è scompartito in tre rioni: in ognuno di essi si ferma il corteo, e si ferma pure ad ogni crocicchio, ed innanzi a tutte le case delle famiglie principali. Allora il Cristo è posato sopra una tavola, la musica tace, gli angeli cantano:

Ahimè! che giorno è questo
D'orror, di lutto e pianto!
Perché di nero ammanto
Il ciel si ricoprì?

Perché dalla sua sede
Balza con moto orrendo
La terra? Intendo, intendo,
Gesù, Gesù morì....

Morì per l'uomo ingrato
Morì pel mondo intero!
Io sol desio e spero
Che or si salverà.

Se l'universo attonito
Oppresso dal dolore
Compiange il suo fattore
Il morto buon Gesù,
Più dei macigni stupido
In mezzo a tauto duolo
Resterà l'uomo solo
Fratello di Gesù?

Sull'imbrunire, la processione rientra in Chiesa, a suon di banda, tra gli spari di schioppi, di pistole, e di botte (1).

Campobasso. Ho poco da aggiungere a ciò che ha scritto il D'Ancona intorno ai *Misteri* (macchine o ingegni), i quali si portano in giro per la città il giorno del *Corpusdomini*. Posseggo un volumetto illustrato col titolo: *La Festa | del Corpusdomini | In Campobasso | ossia | Descrizione, e spiegazione dei Misteri che si portano | in processione nella detta festa, estratta dall'opera | intitolata: Monografia di Campobasso | dell'Avv. Pasquale Albino.—Campobasso | Tipografia Domenico de Nigri | 1875.* L'autore dichiara essersi « avvaluto ampiamente » dell'Opuscolo *Rimembranze patrie* di Camillo De Luca, citato dal D'Ancona. Da lui tolgo le notizie seguenti.

I *Misteri* sono 12 gruppi (prima erano 18), che rappresentano: un miracolo di sant'Isidoro (cinque figure, — Sant'Isidoro, il cavaliere Giovanni de Vergas e tre angeli); la predizione del martirio di San Crispino (sei figure, — il santo, due operai e tre angeli); San Gennaro in atto di comandare alla lava del Vesuvio di fermarsi (cinque figure, — il Sebeto, San Gennaro e tre angeli); il sacrificio di Abramo (tre figure, — Abramo, Isacco e l'angelo); la Maddalena che sale al cielo (sei figure, — S. Massimino, la Maddalena e quattro angeli); la tentazione di Sant'Antonio (sei figure, — il santo, due angeli e tre diavoli, uno di questi ultimi in forma di vaga donzella) (2); l'Immacolata Concezione

(1) Non è molto, Calvanico era un grosso borgo, ed allora, si narra, « le cerimonie della Settimana Santa erano sorprendenti e vi accorrevano spettatori da tutta la provincia ».

(2) « Secondo il disegno fattone dall'Artista, dovrebbe essere atteggiata più lascivamente e seminuda, ma il buon costume ciò non comportando, le si denuda solo un piede ».

(sei figure, — la Vergine e cinque angeli); la protezione di S. Leonardo pei carcerati (sette figure, — il santo fra tre angeli, un soldato e due carcerati); la protezione di San Rocco per gli appestati (quattro figure, anzi cinque, — il santo, due angeli, un appestato e un cane); l'assunzione della Vergine (sette figure, — la Vergine, Gesù e cinque angeli); San Michele in atto di scacciare gli angeli ribelli (quattro figure, — Michele e tre diavoli); San Niccola che rapisce il figliuolo di Gerone dalla presenza del soldano (otto figure, — il santo, il giovinetto, il soldano, la moglie, tre loro figliuoli, un angelo).

Queste macchine furono inventate dal campobassano Paolo di Zinno, e costruite verso il 1740. Prima i gruppi si componevano alla meglio, in vari punti della città, da persone vive.

Carlantino. (Capitanata). Il Venerdì Santo il Clero e il popolo accompagna una bara, ove è stato posto il corpo di Gesù, ad una chiesetta fuori del paese. A un certo punto, si vede spuntare da lontano un'altra processione. Gli uni e gli altri si fermano, come incerti, esitanti. Alla fine quelli che venivano s'avvicinano in fretta, in atto di gente che cerca qualche cosa: dopo alcune soste, le due processioni s'incontrano. La seconda (Maria, le Maddalene e Giuseppe d'Arimatea) cercava il corpo di Gesù per seppellirlo. Dopo l'incontro, continuano insieme verso la chiesetta dov'è pronta la tomba. Dopo preci e salmi, si depone il corpo, per farlo poi risorgere all'indomani.

Castellamare di Stabia. Il Venerdì Santo l'altar maggiore della Chiesa è coperto di una gran tela su la quale, a vivi colori, è dipinto il Calvario, e poche case in lontananza. Innanzi alla tela sono tre croci — Cristo fra i ladroni, — custodite da due *Giudei*. Un predicatore recita un discorso diviso in *sette* parti: quando è giunto, con la narrazione, alla morte di Gesù, si vede su la croce abbassarsi il capo del morente. Più tardi, il predicatore invita alcune persone a portar il cadavere del Salvatore al sepolcro: g'invitati appoggiano due scale alle due braccia della croce, e vi salgono su facendo un gran fracasso con martelli e tanaglie. Schiodano le mani e lasciano cader penzoloni le braccia, poi schiodano i piedi; stringono con un lenzuolo il petto del morto, e, tenendolo a quel modo, lo lasciano scendere giù: è raccolto e deposto in una bara. In tutto quel tempo, il predicatore ha continuato a lamentarsi, il popolo a piangere. E s'avvia la processione: innanzi a tutti procedono donne velate, ciascuna delle quali porta uno degli strumenti della passione; poi è la bara, portata da quelli stessi che schiodarono il cadavere, poi l'Addolorata. Quando la bara, facendo il giro della chiesa, giunge sotto il pergamo, il predicatore, con la sua eloquenza, strappa nuove lagrime e singulti. Il Cristo è portato al *sepolcro*, presso l'altare, ed è deposto in terra: la madre gli dà l'ultimo addio e si allontana.

Catanzaro. Il prof. Apollo Lumini, nel suo *Saggio* su le *Sacre Rappresentazioni italiane* (1), riferisce da un libretto popolare questa descrizione d'un presepe: — « Il marito e la moglie vanno al Presepe, non in chiesa, ma entro un basso: in Catanzaro ve n'ha più d'uno. È uno spettacolo *sui generis*, alla maniera delle marionette, e dove non mancano tratti di spirito, rivestiti di certa beffarda ironia, proprietà del Catanzarese.... Il teatro presepe è in piena regola: la parte anteriore rappresenta la famosa grotta di Betlemme con tutti gli elementi riproduttivi della straordinaria scena; i genitori, il figlio, le due bestie (la orecchinta e la cornuta) e gli angeli, i serafini, il sampugnaro, i pastori che accorrono coi donativi, la cavalcata coi Re Magi, la stella che li guida ed accessori. Alla parte interna poi, e girando lo sguardo da destra a manca trovansi per le prime le carceri e poi un palagio, ed accanto a questo un monastero di cappuccini e la chiesa, s'intende, da presso alla chiesa una monaca bizzarra. Più in là è la gran porta *ci-vitatis*, accosto al palazzo reale dello stragimaniaco Erode ». Il Lumini aggiunge: « I personaggi si muovono, gestiscono, parlano precisamente come i burattini, ponendo tutto a rifascio in modo che il ridicolo e il grottesco sono in curioso contrasto colla santità del soggetto. Così per esempio quando Erode ha inteso da un soldato che è nato un Re più potente di lui, padrone del cielo e della terra, va su tutte le furie e dà ordine *chi ssi accidano tutti li criaturi de quattro anni in sotto*. E segue la strage degli innocenti colle grida miste ai loro *'nga 'nga*. I frati escono dal convento a difenderli e toccano pur essi le busse. Finché uscitine altri cantano salmi su i morti. Questa sorte di rappresentazione si chiama *U' Presepiu cchi ssi motica* ».

Fino a pochi anni fa, s'usava la *cunfrunta*. Il Sabato Santo, non appena risorto il Cristo, San Giovanni e la Maddalena andavano a dare il lieto annunzio alla Madonna, nella chiesa dell'Immacolata. La Madonna usciva e s'incontrava col Cristo in mezzo alla piazza principale della città. La popolazione, accalcata per le vie, si abbandonava a frenetiche dimostrazioni di giubilo.

Catanzaro (provincia). Tolgo da una lettera del mio amico Francesco Bona: « Nella nostra provincia, i comuni dove ancora si usa rappresentare la *sacra farsetta*, sono — *Albi, Brognaturo, Gagliano, Carlopoli, Settingiano, Tiriolo, Gimigliano, Staletti, Marina di Sellia, Sant'Andrea, San Pietro Apostolo*. In qualcuno di questi paesi si attribuisce tuttora grandissima serietà alla cosa; in Albi, per esempio, essa è stata causa di una completa crisi municipale. Qua e là, invece, la rappresentazione non serve che a far ridere. Così, in Gimigliano, l'anno scorso colui

(1) Palermo, Tipografia Pietro Montaina e comp. 1877.

che sosteneva la parte di Cristo, ed era legato ad un albero, si trovava d'essere padre d'una avvenente giovanetta, di nome Grazia. Parecchi capiscarichi del paese pensarono di avvicinarsi, l'uno dopo l'altro, al Cristo, inginocchiarglisi innanzi, dirgli, in atto di compunzione: *Concedeteci Grazia!* Il *calembourg* era troppo chiaro perché non fosse compreso anche da quel povero disgraziato, il quale finì col perdere la pazienza, rompere le corde ond'era legato, dar botte da orbo all'ultimo de' capiscarichi, che aveva invocato *la Grazia!* »

Forio. La mattina di Pasqua, in Forio (Ischia), escono da una chiesa due statue; rappresentano l'una *la Risurrezione* (1), l'altra l'angiolino che solleva la pietra del Sepolcro. Esse vanno a fermarsi ad un certo punto, donde si vedono, poco lontano, le statue di Maria, della Maddalena e di S. Giovanni, in mezzo a folla grandissima. L'angelo si muove pel primo, per accostarsi alla Vergine: giunto innanzi a lei, la saluta con tre inchini e le annunzia la risurrezione del figliuolo. Maria non crede; lo prega che vada ad appurare la verità. L'angelo, giunto presso *la Risurrezione*, le si inchina tre volte, poi, quasi recando la risposta desiderata, torna alla Vergine. Ella continua a far cenno di non voler credere. Ed ecco muovere di conserva l'angelo e San Giovanni alla volta di Gesù: quando è vicino, Giovanni si affretta, gli si accosta come per abbracciarlo, gli fa tre riverenze e corre a portare la lieta notizia alla due donne. Tutti insieme s'avviano: dal canto suo, Gesù va loro incontro: quando le statue son raccolte in un solo gruppo e si salutano scambievolmente, i sacerdoti intonano il *Te Deum*, il popolo grida *Osanna al re del cielo*, sparge fiori e sprigiona uccelli. L'angelo prima, poi San Giovanni, poi la Maddalena, poi la Vergine e, infine, Gesù son portati in chiesa, dove si celebra messa solenne.

Frattagrano. Riferirò quasi testualmente una comunicazione ricevuta dal giovanetto N. Fontana, perché la vivacità delle impressioni e il calore con cui sono manifestate mostrano quale fascino possano ancora esercitare, sulle anime ingenuè, gli spettacoli religiosi. « Da più anni, per misure politiche (?) più non si celebravano le molte processioni che erano l'entusiasmo e l'amore di questo popolo. Però un novello sindaco di Frattamaggiore, amore ed onore della patria (1879), fece sì che la festa del Lunedì in Albis fosse con maggior pompa e magnificenza che per lo innanzi celebrata. Ed i Frattesi grati al loro capo erano accorsi, con migliaia di forestieri, nella principal piazza per godervi la tanto aspettata festa. Dopo circa un'ora d'aspettativa, renduta più molesta dall'impazienza degli spettatori, tra gli *evviva* del popolo e le allegre note della banda musicale, la statua della Maddalena si presenta sul piaz-

(1) Così chiamano la statua di Gesù.

zale della Parrocchia: indi, a poco a poco, con passo lento e come mesta s'avanza, e s'incammina in traccia del Signore. Ella percorre prima il Corso *Durante* e dopo poco ricomparisce vie più mesta ed afflitta: ha camminato invano! Poi s'inoltra nella via che mena al Largo *Riscatto*. In questo mentre, San Giovanni, malinconico in volto e con gli occhi imbambolati, esce dalla Chiesa e percorre la medesima via percorsa dalla Maddalena; però, ritornando dal Corso *Durante*, entra nella via che porta lo stesso suo nome. Ed ecco la Maddalena tornare indietro di nuovo e mettersi per via *Genuino*. Un lampo di speranza pare le brilli sul volto: forse.... chi sa?.... troverà il Salvatore. All'improvviso corre a raggiungere S. Giovanni, lo saluta, gli annunzia che ha trovato Gesù. S. Giovanni, o perché non creda a tanta gioia, o per il troppo amore che sente pel suo divino maestro, vuole accertarsene co' propri occhi. Poco dopo, con passo veloce e con volto ridente torna e va a portar la notizia a Maria. Ella esce di chiesa: il suo volto è composto a mestizia, un funebre manto le copre le spalle, innumerevoli candele le ardono intorno. Appena Maria è giunta nel mezzo della piazza, si vede la Maddalena venire a ritroso, sorridente insieme e guardinga, quasi temesse di perdere il suo signore che la segue. Il volto di Gesù risorto è raggianti di gioia, un celeste sorriso gli erra sulle labbra. Avvolto in reale ammanto, con una corona in testa, sostiene con la vincitrice destra la bandiera, la quale un dì deve essere l'insegna della Cristianità Chiesa. Egli è bello e maestoso, in lui s'ammira l'Uomo-Dio. Fra il pianto degli astanti, lo sparo dei mortaletti, il suono della banda e lo squillo delle campane, Gesù incontra Maria, la quale, al comparire del divino figliuolo ha gettato il manto nero e bella e col sorriso su le labbra si mostra agli spettatori ».

Gagliano (prov. di Catanzaro). Il signor Antonio Battistella ha descritto lungamente nella *Rassegna Settimanale* (Vol. 8, N. 194) una rappresentazione, alla quale egli ha assistito in Gagliano il venerdì santo di quest'anno. Il popolo la chiama *'a Pighhiata*. Esiste il testo stampato di un' *Opera della Passione di N. S. G. C. rappresentata in Gagliano l'anno 1824*; ma gli attori si servivano d'una riduzione in prosa poetica, di fattura recente e di carattere « più grossolanamente popolare ». L'azione si svolse in quattro luoghi diversi, alle due estremità del borgo e nelle due piazzette di esso: qui erano due tavolati larghi quattro o cinque metri, alti da terra circa due. « Sul palco scenico salivano naturalmente soltanto i personaggi principali, e solo quando dovevano recitare; se no, essi stessi e gli altri, come ad esempio le turbe e i soldati, stavano giù torno torno a guardar i compagni, a contenere la folla, a dar calci ai cani e a far mille piccoli servizi. » Maddalena, Marta e le altre donne erano rappresentate da uomini sulla cinquantina, con la barba rasa, vestiti solo d'un ampio mantello nero.

Sui due palchi « si svolgono quelle parti dell'Opera che richiedono luogo chiuso, come ad esempio i concili dei Demoni e dei Sacerdoti, la cena, i vari dibattimenti ». Per la cattura di Cristo si va fuori il villaggio, ad un luogo che si figura sia l'Orto di Getsemani, e dove una bambina vestita da angelo, scendendo per una fune tesa tra due alberi, presenta a Gesù il calice. Si torna in piazza *della fontana*, dove si assiste al processo e alla flagellazione; poi si va sopra un poggio (il Golgota) all'altro capo del villaggio; là erano già legati a due croci i due *tiranni*. Si toglie la tunica al Cristo, lo s'insacca in una camicia color carne, lo si solleva in croce; Longino gli dà la lanciata e da una vescaia coverta dalla camicia sgorga il sangue.

« Nel rimanente del dramma non c'è di curioso altro che il suicidio di Giuda. Egli, come tutti sanno, s'impicca a un albero, ed ecco come. Un po' più sotto della nuca, attaccato saldamente ad una fascia che gli cinge il torace, egli ha un grosso anello di ferro: dall'albero pendono i due capi d'una corda ben saldata, uno dei quali è armato d'un gancio pure di ferro. Giuda s'avvicina, attacca il gancio all'anello, poi passa attorno al collo l'altro capo della corda e lo annoda leggermente: fatto ciò spinge via il panchettino su cui era salito e così rimane sospeso apparentemente per il collo, ma in realtà per quell'anello dietro la schiena. La cosa non è sempre scevra di pericolo, e mi si raccontò che due anni fa in Gimigliano al povero Giuda gli si scucì l'anello, sicché restò impiccato per davvero. Un'altra cosa curiosa è la *Cena* dove Cristo e gli apostoli mangiano pane, pesce fritto e delle torte e inaffiano tutto ciò con delle vere bottiglie di vino; e Giuda, divorata la propria porzione, va rubacchiando quella degli altri, mettendo con tutta franchezza la mano ne' loro piatti ».

La rappresentazione durò sei ore, dalle 10 ant. alle 4 pomeridiane, e fu fatta « davanti a un pubblico numerosissimo composto per la maggior parte di contadini accorsi dai vicini villaggi ».

Gioiosa (Reggio di Calabria). Il giovedì santo, prima delle funzioni sacre, escono dalla Chiesa due processioni, per vie opposte. La prima rappresenta Gesù preso dalla turba, che lo conduce a Pilato; con la seconda sono la Vergine, San Giovanni e gli altri discepoli, che cercano Gesù. Più camminano, più s'allontanano gli uni dagli altri; le ricerche si fanno più vive, più grande lo scoramamento di Maria e de' compagni suoi. Finalmente, tra i pianti e le preghiere del popolo, s'incontrano, e tutti rientrano in Chiesa.

Il venerdì, finita la predica, alcuni preti prendono sulle spalle la bara in cui è stato depresso Cristo morto e, seguiti da Maria, dai discepoli, dal popolo salmodiante, percorrono le vie del paesello. La domenica nuova processione con Cristo risorto, Maria, i discepoli, a suon di banda, tra gli spari de' mortaletti.

Giugliano (presso Napoli). S'usa una *funzione* alla quale prendono parte *Giudei* e Cristo, e sono uomini, non statue. Mi mancano più precisi particolari.

Grecci (Avellino). Si rappresenta la decorticazione di San Bartolommeo: la persona che fa la parte del santo è rivestita anticipatamente d'una pelle, la quale gli è strappata al momento opportuno. Non ne so altro.

Lanciano. In Lanciano e in altri paesi degli Abruzzi, la vigilia di Sant'Antonio girano compagnie di sonatori, e innanzi a ciascuna c'è Sant'Antonio in abito da eremita o da abate. « Sant'Antonio si ferma, e la musica gli fa corona. Comparisce il diavolo: uno vestito in rosso, col forcone, con le corna ritorte, ossia con peperoni rossi sul capo. Cominciano le tentazioni diaboliche; e che pazienza, quel povero vecchio! Il diavolo corre, salta, scatta, ora gli tira il cànice, ora il mantello, ora il cordone. E Sant'Antonio, tetragono! Arriva a togliergli la mazza e il campanello e la mitra; ma dopo disperata lotta, il Santo trionfa. Un coro canta le sue lodi (1) ».

Il giorno di Pasqua, in Lanciano, si colloca ad un'estremità della piazza il Salvatore, all'altra estremità la Madonna vestita di nero. San Giovanni fa, come dicono a Lanciano, da *ruffiano*. Dapprima egli va, o, per dir meglio, è portato innanzi al Salvatore, col quale finge d'intrattenersi: poi, fatta una riverenza, va dalla Madonna, e innanzi a lei abbassa due volte il capo, come per dire: *Tuo figlio è risorto*. La Madonna, movendosi della persona, risponde che non ci crede. San Giovanni, fatta un'altra riverenza, torna dal Salvatore per dirgli che la madre non crede alla risurrezione; Cristo, con un altro cenno del capo risponde (si suppone): *Va, dille che andrò io da lei*. Il discepolo, ripetendo sempre i suoi inchini, porta l'annuncio: allora si muove la Madonna, si muove il figliuolo. Nel mezzo della piazza è eretto un padiglione: come la Madonna vede Cristo, e questi vede la madre, si affrettano, e nel padiglione s'incontrano e, in quel punto, lei depone la veste nera, dalla quale sbucano delle colombe, ed appare vestita di bianco. Al volare delle colombe, le campane suonano a *gloria* e comincia lo *sparatorio* delle bombe, delle *botte*, da cui metà della piazza è coperta. Sulla loggia del palazzo Municipale è imbandito il pranzo de' poveri: questi, il più delle volte, mangiano con le mani legate dietro le reni, mentre si appicca il fuoco a parecchi fasci di botte sotto la mensa. Il pranzo finisce presto, perché c'è una vivanda sola, i maccheroni: quando anche lo sparo è finito, i santi tornano alla Chiesa accompagnati da tutti i cittadini. Lo spettacolo si ripete il martedì dopo Pasqua. Non c'è

(1) DE NINO, Vol. II, pag. 186.

famiglia in Lanciano che, potendo spendere un par di lire, non mangi, quel giorno, i maccheroni fatti in casa, e impastati con le uova.

Marano. Il lunedì *in albis* le autorità municipali, in forma pubblica e con seguito numeroso, vanno alla chiesa, dove le aspetta il clero. Si prende la statua della Madonna e si colloca sopra un carro tutto adorno di foglie, fiori e ricchi drappi. Lo tirano tre paia di buoi, anch'essi adorni di foglie verdi (le corna e la coda) e foglie verdi portano i boattieri. La processione percorre tutte le vie del paese; il popolo si genuflette e largisce danaro. Tornata la statua in chiesa, la si pone alla destra di Gesù *risorto*.

Mirabello Sannita. Il 23 aprile sbucava da una grotta il dragone, detto *ciocio* dai terrazzani, e tentava avventarsi contro una fanciulla. Sopraggiungeva S. Giorgio a cavallo, armato di tutto punto: dopo non breve combattimento, uccideva il mostro tra gli applausi della folla festante. Ora non c'è più drago, nè donzella, nè San Giorgio. Il signor Domenico Bellini di Campobasso mi scriveva che, giovinetto, egli assisté alla festa di Mirabello, e aggiungeva: « Non parrà credibile che questa ridicola rappresentazione nel passato anno (1878) si era tentato riprodurla dalla parte liberale e progressista di quel Comune, e vi sarebbero riesciti, se non avessero commesso l'imprudenza di domandarne il permesso al capo della Provincia ».

Montemarano (Avellino). Si rappresentava, anni sono, un dramma, intitolato da un S. Giovanni, che fu vescovo in quelle parti. Ora non più, ed ecco perché. Nel dramma, S. Giovanni era calunniato dal demonio: era un uomo, « ma lo chiamavano *demonio* per aver osato incolpare un santo, cosa di cui non è capace se non un abitante dell'inferno ». Il santo, mentre lo si menava al patibolo, diceva all'accusatore: « Tu resterai cieco ». Una volta avvenne che il disgraziato, al quale toccò la profezia, perdette davvero la vista. Da allora in poi si rinunziò alla rappresentazione.

Montepaone (circondario di Catanzaro, mandamento di Gasperina). Si rappresentava tempo fa, e forse anche oggi si rappresenta, la Passione. Que' contadini chiamavano un uomo qualunque e, dopo averlo pagato, lo ubbriacavano, quindi lo conducevano in mezzo alla piazza, dove era spogliato, battuto, poi legato ad una colonna ed infine ad una croce. Fanno fede di ciò alcuni rozzi versi, specie di epigramma, che gli abitanti de' paesi vicini cantano:

Bona gente de Montepaone
Scendite Cristo che vi fa (vuole?) c....
Ch'arzera (a) 'ngurdao (b) de maccarune
E mo 'nchiovato 'n croce no pote stare.

(a) Iersera (b) Nap. *abbottaje*, s'empì.

Morra Irpina (Avellino). Scrive il De Sanetis nella *Storia della Letteratura Italiana* (vol. I, pag. 35): « In Morra, mio paese nativo, ricordo che nella festa della Madonna, quando la processione è giunta sulla piazza, comparisce l'Angiolo, che fa l'annunzio ». E nel *Viaggio Elettorale* (pag. 68): « Il nocciolo di Morra è il monte delle croci, o il Calvario, o anche il monte della passione, ch'è una vera *via crucis*, dove gli abitanti nella settimana santa andavano a celebrarvi i Misteri ».

Napoli. Parecchi giorni prima del Natale, ne' piccoli teatri, specialmente nel *Partenope*, si rappresenta con gran concorso di spettatori la *Nascita del Verbo umanato*, ovvero il *Vero lume tra l'ombra*, ossia la *Cantata dei Pastori*. Dovrò discorrerne più tardi.

Qualche volta ne' piccoli teatri (mi ricordo averlo visto al *Goldoni*), ma ordinariamente in *casotti* di legno o in qualche *basso*, si rappresenta con le *marionette* la nascita di Gesù, ossia *u' presepio ca se friccica*, — simigliantissimo a *u' Presepiu cchi ssi motica* della Calabria (v. sopra). Non c'è casa, per così dire, che non abbia il suo *presepio*, senza parlare di quelli pubblici, assai spettacolosi. È celebre la passeggiata del giovedì e del venerdì santo per via Toledo: a molti essa è pretesto di sfoggiare le *toilettes* primaverili, ma molti sono anche quelli che seriamente e con perfetta divozione fanno la passeggiata, pel solo scopo di visitare i *sepolcri*. Il sepolcro dove c'è sempre maggior folla, è quello della chiesa di S. Anna de' Lombardi, la quale possiede statue *ad hoc* della Madonna, della Maddalena e non ricordo bene di quali altri personaggi.

Nella chiesa di S. Maria degli Angeli alle Croci il sepolcro rappresenta una montagna, cioè il Golgota. Su per i greppi e i sentieri della montagna sono collocati gruppi, ognun de' quali riproduce un episodio della passione. Si comincia dalla cena. Un casolare è il *Cenacolo*: v'è una lunga tavola, alla quale siedono Cristo e gli apostoli per cenare. Ciascun commensale è fornito di tovagliuolo, di tondo col cibo, di forchetta; di bicchiere, di vino. Innanzi alla mensa, sul suolo, è accumulata gran quantità di biscotti (*taralli*) e ciambelle, che poi si distribuiscono al popolo. Nella stessa chiesa, il Venerdì santo, dopo la predica, al suono dell'organo, due preti montano su scale appoggiate a una croce, dalla quale pende il corpo di Cristo. Toltolo di lassù, lo depongono in una bara e, seguiti dalle *Marie*, lo portano in processione per la Chiesa.

Nola. Non so se devo mettere tra le reliquie di rappresentazioni sacre la festa de' *gigli* di Nola. Son sei o sette enormi piramidi di legno rivestite d'ogni sorta d'ornamenti, alte come campanili, così grandi alla base da poter portare una fanfara. Son tirate o spinte a braccia per il paese; dietro tutte va una barca, con *turchi* e altri personaggi, — ricordo del ritorno di S. Paolino ai lidi della Campania, dopo la sua prigionia tra gl'infedeli.

Ottaviano. Il giorno otto maggio si rappresenta un dramma intitolato *La caduta del diavolo*, e si ripete in settembre. Ne riparlerò più oltre.

Palena. L'ultimo giorno di carnevale, « un uomo si veste con cà-mice e cappuccio bianco; s'asperge il viso di fior di farina; per denti si mette in bocca una fila d'agli mondati; in mano poi una gran falce. Mentre si fa l'esposizione del Santissimo Sacramento, questa finta Morte si mette di sentinella nell'ingresso della chiesa; e, finita la funzione, percorre quasi tutte le strade del paese in gran sicumera » (1).

Pastene. « Nel comune di Pastene (Benevento) solennizzano ai 19 Marzo di ogni anno la festa di S. Giuseppe, e dopo di aver portato in processione pel paese la statua, la fermano sulla piazza della Chiesa, dove dall'alto del campanile un ragazzo vestito da angelo con la spada in mano, raccomandato ad una corda pel dorso, cala avvicinandosi al santo. Indi, da una specie di palco scenico, eretto appositamente sulla piazza, escono parecchie persone vestite da diavoli, che sparano razzi e mortaletti ad imitare fulmini, con Lucibello alla testa. E principia il seguente dialogo, tra l'Angelo e Lucibello:

Ang. Io sono angiole di Dio,
Da lo cielo ne vengo,
Me ci à mannato lo mio Dio
A fare la pompa della festa
Per voi gente e tutti quanti,
Viva Dio che sempre comanda.

L'Angiole dopo questi versi vede sotto di sé Lucibello e dice:

Ohimè! chi veggio!
Veggio un mostro.
Bruto ancora qui ti truovi?
Diav. Io non mi parto da qua
Se non m'impadronisco di tutte quèste anime.
Ang. Ma tu sei pazzo?
Non sai che ti combatterò
Con tutte le tue schiere?
Diav. Ed anche io combattere voglio?
Orsù, via diavoli venite meco
A combattere contro Dio e l'onnipotente.
Io songo Lucibello
E porto queste armi in guerra.
Ang. Per ordine di Dio, ti comando
A partir subito da questo luogo (2).

(1) DE NINO, Vol. I, pag. 187.

(2) « Un g'orno avvenne che Lucibello, a queste parole dell'Angiole, facesse una *sgnessa* (cioè una voce insultante); a questo l'angiole rispose: *'n faccia a f... e' mam-mata*. Tutte le donne si scandalizzarono

nel sentire che l'angiole adoperasse questo linguaggio poco paradisiaco. Da questo caso è nato il motto, comune in Benevento, che quante volte una persona fa la *sgnessa* l'altro risponde: *a risposta dell'Angiole delle Pastene* ».

Diav. E che credi o Michele
 Che col tuo parlar mi fai spavento?
 Ma io non tremo ne di te ne dell'Onnipotente
 E te dico pure,
 Che di tutto questo popolo che ti sente
 Me ne faccio padrone io
 Con i miei pensieri che volano.
 E la prima che condussi al peccato fu Eva.

Ang. Lucibello e si sei di spirito
 Fa qualehe tua bravura?

Diav. E a te Michele al duello ti chiamo.

E si battono, e dopo che la spada del diavolo va in pezzi l'angelo esclama:

Lucibello ti ho vinto!...
 E per Dio ti comando
 A partir subito da qua.

Il Diavolo strappandosi i capelli dice:

Diav. Ohimé ò perduto la battaglia,
 Mi strapperò tutti i capelli
 E diventeranno serpenti incatenati
 In corpo a queste femmine,
 E con gran furore e spavento
 Mi butto nelle fiamme ardenti.

e si butta nell'apertura del palco con tutti i diavoli, donde escono fiamme, e razzi.

Infine l'angelo, sospeso sempre sulla corda, fa la preghiera a San Giuseppe, raccomandando la prosperità del re, dell'arciprete, e del popolo (1) ».

Pescara. Tolgo da uno scritto del sig. G. Mezzanotte (2):

« Havvi una chiesetta fuori le mura della mia città, attaccata al carcere, votiva a S. Francesco di Paola, a cui ricorrono ogni venerdì d'aprile le figliuole che vogliono maritarsi. Quella chiesetta il giovedì santo era frequentata da una folla immensa accorrente a vedere i più

(1) V. CORAZZINI, *I Componenti minori della letteratura pop. Ital.* ecc. (Benevento, 1877), pag. 383 e seg.

(2) Lo scritto porta il titolo: *Soste del Pensiero*, nel *Corr. del Mattino* del 9 e 10 maggio 1879. Altrove il sig. Mezzanotte dice: « Eravamo in fondo alla piazza del mercato della mia patria.... In quella striscia di

cielo sereno spalancava le braccia nere una croce enorme barcollante, mentre una fila di puntini luminosi illuminava incertamente altri trofei della passione.... Quel bel giovane di Cristo morto e quella Madonna impietrita dal dolore.... sono entrambi simulacri di legno ».

grotteschi sepolcri del mondo. Erano fantocci impagliati con abiti e volti di maschère, fatti con molta cura da *Egidio* e *Carlusmeo* procuratori della chiesa e famosi cantori dalle voci impossibili. Ci capitai una sera.... Su un palcoscenico di frasche vidi in trono un Caifasso vestito come Salvini nel Saul; quattro o cinque guerrieri come le comparse dei Fiorentini; un Cristo digiuno da quarantott'ore e tifico, e un notaio vestito in borghese che leggeva la condanna di morte... A quel sepolcro ci si andava per ridere; e pare che Egidio e Carlusmeo, di quel successo, di quella folla e di quegli oboli che tintinnavano ogni tanto sullo scudo di ottone appiedi del Cristo, ne fossero soddisfatti. Questo appariva nei loro volti, quando smoccolavano le candele e le enormi lucerne di ottone a tre, cinque ed otto luminelli, che ogni mamma nostra porta in dote e si pregia prestare al sepolcro della sua chiesa prediletta. È inutile: ci si crede quasi per abitudine, ma in sostanza, alle pratiche religiose si va come ad ogni altro spettacolo ».

Pescocostanzo (Abruzzo Ultra 2.º). Questo paesello merita speciale ricordo nella storia delle rappresentazioni sacre. Nelle *Memorie | intorno alla origine e progresso | di | Pesco Costanzo | raccolte | per Liborio De Padova* (1), trovo una pagina, tradotta dalla cronaca latina di D. Placido Petrucci, degna d'essere qui riportata:

« Nell'anno 1600 famoso per la dispensazione dei tesori del S. Giubileo... fra tutte le confraternite che si recarono a Roma, a giudizio di molti, sì per ordine che per vestimento, tenne il primato quella dello Spirito Santo di Pesco Costanzo nel Sannio (vuol dire: *nell' Abruzzo*), di giurisdizione spirituale Cassinese. Si noveravano in essa cento uomini ornati di lunghe tonache con cappucci pendenti dalle spalle, di cappelli e coturni da viaggio, e di bordoni torniti, quali cose erano tutte di color rosso. Ciascuno di essi si menava per mano con laccio rosso, un castrone mansueto, il cui vello era anche tinto di porpora. Venti di quella Confraternita rappresentavano altrettanti santi, tra i quali uno imitava Santo Bernardo cacciatesi innanzi un finto demonio di orribile aspetto, avvinto di catene. Innanzi a tutti si portava una croce di argento ed uno stendardo rosso tutto di seta, il cui contorno era adornato di frange d'oro. Accompagnavano la croce e lo stendardo quattro Angeli, dei quali due menavano incensieri di argento, e gli altri due portavano grandi doppiieri accesi. Visitando in questa guisa le Sacre Basiliche di Roma, tenevano loro dietro, oltre un gran numero di donne, condotte con loro dal Sannio, alle quali rosso panno copriva il capo, quanti pellegrini del nostro regno erano in Roma, e grande moltitudine di popolo di essa città, ai quali destavano maraviglia i castroni che tante

(1) Tip. di Monte Cassino, 1856.

volte si accosciavano, quante piegava le ginocchia il crocifero. Locché avendo fatto altresì nel Monte Quirinale alla benedizione Pontificia, insieme col castrone che aveva forma di demonio, il Santo Padre piaciutosi dello spettacolo, sorridendo disse: Che! anche i demoni e le bestie si traggono in Roma a tesaurizzare le dovizie del Giubbileo? Allora dai confratelli e da tutti i pellegrini fu gridato: Viva Papa Clemente VIII! Viva Monte Cassino! In quello stesso giorno furono essi dall'ospizio dello Spirito Santo in Roma accolti a sontuoso e magnifico banchetto in vasi d'argento ».

Il De Padova narra inoltre che nel 1639, per l'andata a Pesco Costanzo dell'abate Cassinese, « il Clero ed alcuni dei laici per fare onore a lui, e procacciargli un onesto piacere, rappresentarono nella Chiesa maggiore con magnifico apparato e con grandissimo concorso di cittadini e di stranieri un dramma tragico composto da uno di loro, sul martirio di S. Barbara ». L'attuario cassinese, che registra il fatto, dice: « *martyrium praeclaræ Christi Virginis Barbarae eleganti tragico carmine compositum* ». E nel 1767, pel centenario di S. Felice Martire, « un pescolano compose l'oratorio sacro ».

Ai giorni nostri, ecco ciò che accade in Pescocostanzo, durante la settimana santa. Sin dal mercoledì le chiese sono parate a lutto, e vi si costruiscono i *sepolcri*, ne' quali Cristo, la Madre, Nicodemo, Giovanni, Pilato ec. sono posti a rappresentare le scene più notevoli del Vangelo, come la crocifissione, Pilato che si lava le mani ec. Le statue sono vestite e ornate con somma cura. La mattina del giovedì, quattro o cinque *cafoni*, muniti d'elmo, corazza, spadaccia, asta lunga in mano, gonnellino rosso fino alle ginocchia, bracciali e manopole, vanno a prender posto su i seggioloni intorno al sepolcro: sono i *Giudei*. Verso il mezzogiorno anch'essi vanno visitando le varie chiese. La sera, mentre si fa la predica, i *Giudei* si adagiano carponi per terra, e rimangono così per tutta la notte. Il venerdì, durante la messa, i *Giudei*, nei loro seggioloni, fanno le viste di addormentarsi e cominciano a dimenare il capo. A un tratto s'alzano e si gettano per terra con grand'impeto e fortissimo strepito, quasi a ricordare che i soldati posti a guardia del monumento tramortirono allorché Gesù risorse (1). Intanto i preti, scalzi, pian piano, mentre i *Giudei* stanno per terra, entrano nel sepolcro, prendono la pisside, escono e, dopo qualche passo, intonano un canto. Ed i *Giudei* a levarsi, sfoderare le spade, precipitarsi nel sepolcro, correre qua e là in cerca di Gesù, ma inutilmente. Finite le funzioni in chiesa, si fa la processione per il paese.

(1) Il DE NINO, che descrive la scena con minor numero di particolari, dice che questo si chiama: *fare la cascata*.

Pietrapertosa (Basilicata). Le persone d'età matura ricordano i bei tempi che in Chiesa si facevano i *sepolcri* con i *Giudei* e altri personaggi, i quali talvolta erano fantocci e tal altra uomini vivi e veri.

Oggi ancora, dalla mattina del mercoledì a quella del sabato santo le campane non suonano: tutte le funzioni religiose, l'ora di mezzogiorno e quella dell'*ave maria*, sono indicate dal suono della raganella (*tróccola*). I ragazzi son tutti armati, in que'giorni, di *tróccole* grandi e piccine, e fanno un continuo frastuono. Fanno qualcosa di peggio o di meglio, secondo i gusti. Se ne vanno, muniti di tavole, di bastoni e di vere clave (*paróccole*) alla Chiesa principale e a quella del convento: quando i preti e i monaci, recitando l'uffizio, giungono al racconto della flagellazione di Cristo, uno di essi batte tre colpi sul leggio; allora i ragazzi danno e danno sulle tavole, sino a ridurle in frantumi. Chi non ha portato tavole, batte su' confessionali e su gli sgabelli. Il sabato, quando le campane *ch'eran morte*, risorgono col Cristo, i bastoni e le clave servono a percuotere i letti, mentre si canta: « *Mora, mora cimmicchio, È suscitato Gesù Cristo!* » Il giovedì si fa in chiesa la cerimonia della lavanda de' piedi e la cena; e che gara per essere uno degli *undici* apostoli buoni! Il pane ch'è servito per quest'ultima, si chiama il *pane benedetto* e si mangia assai divotamente. Il venerdì santo processione, con la Madonna e i simboli della passione. I giovanotti fanno a portar l'Addolorata un po' per uno: si cantano versi molto simili a quelli di Calvanico. La notte di Natale l'ufficio ecclesiastico è (o era, non è grau tempo) mutato in un vero *dramma liturgico*: si cantano *pastorali*, si suonano zampogne, si vede andare per aria, da un capo all'altro della chiesa, la *stella*, si presenta al popolo il *bambino* in una piccola cesta ripiena di paglia. La *stella* e il bambino restano lì sino all'Epifania, allora la paglia *benedetta* si distribuisce e il popolino la pone in serbo con le *palme* della domenica degli ulivi, con le candele della *Candelaiu* e con gli altri suoi talismani.

Polistena (Reggio di Calabria). Il giovedì santo, nelle ore pomeridiane, dalla chiesa del Rosario esce una processione. Ci sono le statue di Cristo all'Orto, di Cristo legato alla colonna, di Cristo coronato di spine in mezzo a' Giudei che gli conficcano nel capo la corona, di Cristo in croce fra le donne, e, infine, di Cristo morto in tumulo. Il tumulo è preceduto da' *fratelli* che portano le camice del Redentore, la colonna, le scale, il calice, la corona ecc. La processione percorre tutte le vie del paese, visita i *sepolcri* e torna là donde è partita.

Il venerdì, all'alba, l'Addolorata esce dalla chiesa madre e visita tutte le altre: alcuni *fratelli* che il giorno innanzi rappresentavano gli Apostoli, precedono l'Addolorata; ognuno di essi porta una lancia. Nel mezzo è un uomo che raffigura Cristo; veste un càmice rosso, porta una parrucca color castagno e una corona di spine in capo, ha i piedi scalzi.

Egli trascina una croce di legno grandissima, sostenuta, per mezzo di corde, da alcuni fratelli. Quando questa prima processione è tornata alla Chiesa, va fuori un'altra, con un gruppo che rappresenta la deposizione dalla croce: essa visita tutte le chiese, poi va al Calvario, dove il predicatore si trattiene a discorrere a lungo, infine torna alla chiesa.

La Domenica, nel largo del Plebiscito, si assiste all'*Affrontata*. Cristo è in un canto del largo, nascosto dietro lo spigolo d'un muro, la Madonna è all'estremità opposta. Ad un segno, tutti e due vengono fuori, corrono di qua e di là, sinché non s'incontrano. Allora tornano alla Chiesa, e la Madonna dà la destra al figliuolo.

In altri paesi, vicini a Polistena, le statue son tre, perché a quelle della Vergine e del Redentore si aggiunge quella di San Giovanni. Prima dell'incontro, egli va e viene dalla madre al figliuolo, o, come dicono i paesani, « fa l'imbasciatore ».

Procida. Il venerdì santo, per tempissimo, esce dalla chiesa di S. Michele una processione. Innanzi a tutti è una statua, che raffigura Gesù in orazione nell'orto, ed è seguita da un grande numero di fanciulli vestiti a bruno. Segue un gruppo rappresentante il bacio di Giuda, con la turba de' Giudei; e c'è il piatto co'trenta danari. Vengono dopo: il gallo, S. Pietro piangente per avere rinnegato il maestro, accompagnato da molti uomini carichi di funi, Cristo legato alla colonna, Cristo flagellato e coronato di spine, seguito da vecchi, l'*Ecce homo* seguito da monaci che trascinano catene, Gesù con la croce addosso, Gesù spogliato, Gesù disteso su la croce, Gesù in croce tra i due ladroni e infine Gesù nella tomba. La processione percorre tutte le vie di Procida, poi torna in chiesa, dove le statue son disposte in bell'ordine. Il predicatore sale sul pulpito e parla; quando tocca d'un episodio relativo ad una delle figure, questa si porta via. Rimane penultimo *Gesù in croce*, e il predicatore parla dell'agonia; la statua è portata nella sacrestia, e rimane solo *Gesù nella tomba* esposto sull'altare, dove la gente va a baciarlo.

Lo spettacolo attira nell'isola molta gente. Esso varia un poco secondo le circostanze; cioè, per mancanza di uno de' *misteri* o per altro motivo, il parroco muta l'ordine della processione.

Roccamaramanico. Ventiquattro persone *vestite da Farisei*, dodici con tuniche rosse, dodici con verdi fanno guardia al Cristo morto, dalla mattina del venerdì santo in poi. D'ora in ora i rossi succedono ai verdi e viceversa. Mentre si celebra la messa di risurrezione, si pianta vicino all'altare maggiore un gran ramo d'albero, presso il quale è *Giuda* che litiga con Caifasso. Giuda vuol restituire la borsa dei trenta danari, e Caifas la respinge. Intanto tocca ai *rossi* guardare il Cristo: al *Gloria* essi cadono a terra, Giuda s'impicca. I Farisei verdi sentono il rumore, entrano di corsa, trascinano via, ad uno ad

uno, i rossi, infine depongono Giuda in una bara. Caifas va dietro alla bara (1).

Sant' Anastasia (presso Napoli). Anni sono, secondo mi scrive il sig. Gaetano Miranda, usavasi rappresentare la *Tentazione di S. Anna*. A' giorni nostri, il giovedì santo si fa la *Cena*, il Venerdì la *deposizione* (*schiovarione*) come a Castellamare, con questo di speciale, che l'Addolorata *bacia* il figliuolo mentre lo portano al sepolcro.

Sant' Antimo. Si rappresenta la *sacra tragedia del Prodigioso Martire Sant' Antimo*, della quale toccherò a suo luogo.

Santacroce (presso Napoli). Il venerdì santo, tolto Gesù morto dal sepolcro, lo portano in processione per le vie del borgo. Lo portano i preti, sugli omeri. Lo seguono uomini e donne vestiti di nero a capo scoperto: quelli hanno i capelli cosparsi di cenere, queste li hanno scarmigliati e sormontati da una corona di spine. La faccia delle donne è coverta d'un velo nero. Finita la processione, si va ad assistere ad una rappresentazione, che è d'ordinario il *Sacrificio di Abramo*.

S. Giovanni in Galdo. Il 29 agosto si poteva godere, non è molto (e forse si può ancora) di una strana scena. Sopra un palco comparivano Erode, Erodiade, San Giovanni Battista e il Diavolo. L'ultimo istigava Erodiade a chiedere ad Erode la testa del Battista. Erode faceva condannare il *precursore* da un tribunale, poi firmava la sentenza intingendo la penna nell'a.... del Diavolo, tra gli schiamazzi degli spettatori, non sai se più maravigliati o compiaciuti di quell'atto.

Scanno. Per la festa del *Corpusdomini* s'innalzano nelle vie palchi (*sepoleri*) a foggia di teatrini, sui quali non statue, ma persone vive rappresentano scene religiose. Al giungere della processione, sopra uno de' palchi, un vecchio, che ha in mano un coltello, si accinge a ferire un ragazzo nudo, che sta sopra una catasta di legna, ma l'angelo lo rattiene. Altrove si vede San Giuseppe, la Madonna e un sacerdote, Simeone; al giungere del Sacramento, San Giuseppe pone l'anello al dito della Madonna e Simeone li benedice. C'è, vicino ad essi, una mensa imbandita, alla quale subito dopo s'appressa Simeone e comincia a mangiare (2).

Secundigliano. Si rappresenta un dramma: *San Cosimo e Damiano*, del quale avrò a riparlare.

Soccavo (presso Napoli). Il giorno 29 giugno si rappresenta un dramma *su la vita di Nerone*. Uno de' personaggi, come avrò a dire più distesamente in seguito, è San Paolo. Tempo fa si decollava l'apostolo alla presenza del popolo, ma perché questo, pur non avendo letto Orazio, se ne mostrava scontento, la decollazione non avviene più sulla scena.

(1) DE NINO, Vol. 11, pag. 210.

(2) DE NINO, Vol. 1, pag. 22.

Stilo. Il giovedì e il venerdì santo si rappresenta, in teatro, il *Martoro*, o dramma della Passione. Il Lumini ne ha data l'analisi nel *Suggio* citato.

Sulmona. Il giorno di pasqua esce una lunga processione dalla chiesa di S. Maria della Tomba, con una ventina di statue, — San Pietro, San Giorgio, S. Rocco — e va alla piazza. A un lato di questa è già costruito un altare, sopra il quale è la statua di Gesù risorto con una banderuola in mano. Le statue della processione vanno a visitare Gesù. S. Pietro e San Giovanni s'avviano verso il vestibolo d'un palazzo, si accostano alla Madonna, le annunziano la risurrezione del figliuolo. La Madonna non si muove, segno che *ella non crede alla notizia*. I due santi si allontanano, poi tornano e invitano la Madonna a seguirli. Ella si avvia, in mezzo ai due: giunta a un trenta passi dall'altare, comincia a correre. Le cade allora la veste nera e appare un manto celeste stellato; cade anche la spada che le trafiggeva il seno; volano di sotto la veste colombi e rondini: *la Madonna*, dice il popolino, *ha riconosciuto il figlio risuscitato*. Al momento dell'incontro, suonano le campane, sparano i mortaletti. I *fratelli* si mettono in via portandosi le statue; Gesù va sotto un baldacchino e dietro a lui la Madonna: così si percorre la città.

San Valentino. Il venerdì santo si portano in processione i simboli della Passione e il Cristo morto: due peccatori trascinano grosse croci, due altri si battono le spalle con un grosso canapo; tutti e quattro sono coperti di càmici che impediscono di riconoscerli (1). Si fa un'altra processione con la Madonna e la Maddalena. In chiesa si rappresenta la cena.

Torricella Peligna. Questa va descritta con le parole testuali del mio buon amico De Nino: « La processione di venerdì santo è preceduta da tamburi e pifferi. Dopo la solita fila di fanciulli vestiti col càmice nero, viene il Buonladrone con la croce sulla spalla. Da parecchi anni il Buonladrone è rappresentato dal servo del Municipio, soprannominato *Trich*. Segue poi Gesù Cristo, rappresentato da un vecchio col soprannome di *Pungichittu*. Questi indossa un càmice bianco come la sua barba. Sulla testa calva porta una corona di spine. La fronte e il viso sono spruzzati di acqua tinta di rosso per rappresentare, così, il sangue che gronda. Legate con funi le mani: sulla spalla una grossa croce. Egli cammina lento e grave. Circondano il Cristo cinque Giudei vestiti da guerrieri con gladî e lance e corazze luccicanti di carta inargentata. Dopo Gesù Cristo, si vede il Malladrone col viso tinto di nerofumo. Nella strada principale, il Cristo fa tre cadute. I

(1) Il DE NINO discorre a lungo di quest'usanza, Vol. II, pag. 206.

Giudei lo aiutano a rialzarsi, e gli rimettono la croce sulla spalla, tra i pianti del *devoto sesso*. Viene in ultimo la bara con la statua del Cristo morto e la statua della Madonna Addolorata. I preti sotto il baldacchino cantano il *Miserere*.

« Ma già la processione è giunta alle *Piane*, cioè a una pianura fuori del paese, dove, sopra un rialzo, sorgono tre croci. Si ascende quel colle. Dal feretro si toglie la statua del Cristo morto, la quale è appoggiata alla croce di mezzo. Intanto il Cristo vivo, *Pungichittu*, il Buonladrone, *Trich*, e il Malladrone, un altro qualunque, si spogliano del càmicie e si mischiano tra la folla, come semplici mortali. La statua di Cristo allora si ripone nel feretro, e la processione finisce come tutte le altre ».

Troia. Il mio amico prof. A. Salandra mi ha fornito queste notizie su la processione del venerdì Santo:

La processione esce dopo le tre ore di agonia. Vanno avanti i cinque *misteri* (statue di legno). Il primo rappresenta la cattura di Gesù nell'Orto: ci è Giuda che bacia il maestro e lo consegna agli sgherri; — il secondo, Gesù legato alla colonna, flagellato da soldati romani; — il terzo, Gesù coronato di spine con la canna in mano; — il quarto l'andata al Calvario, cioè Gesù con la croce sulle spalle preceduto da un soldato che a suon di tromba bandisce la condanna; — il quinto la crocifissione, cioè Gesù moribondo sulla croce, ai piedi della quale stanno i crocifissori, tra cui il soldato che lo trafisse con la lancia al costato.

Segue i *misteri Cristo morto* in un'urna di cristallo portata dai signori, poi l'Addolorata, poi la banda che suona la marcia funebre e grandissima folla. Ciascun mistero è preceduto dalla Congrega alla quale appartiene. Per la processione si riuniscono tutti nell'antica cattedrale: essa si chiama *popolare*, perché il vescovo e i canonici non ci vanno; ci vanno bensì pochi preti e i direttori spirituali delle Congreghe. La processione si ferma cinque volte, in cinque *larghi*, e in ciascuno di essi un prete, talvolta un alunno del seminario scelto tra i *grandi*, sale sopra una panca e grida per venti minuti o più, spiegando al popolo il *mistero*. La processione va in giro tre o quattro ore, torna in Chiesa a un'ora di notte. Il popolo tiene ad essa moltissimo, e perciò non si è potuto sopprimerla, benché il vescovo non si sarebbe opposto: odia cordialmente i *giudei*, ognuno de'quali ha un nomignolo dispregiativo.

Villalfonsina. Dietro l'altar maggiore della Chiesa s'innalza un tavolato, sopra cui, con veli, drappi e fiori, si costruisce il *sepolcro*. In un angolo di questo si collocano grandi fantocci a rappresentare i Giudei: c'è un tavolo, al quale sono assisi, in atto di giuocare, due di questi Giudei: più in là ci son degli altri con lance e spade, intenti a custodire il sepolcro; in un canto, dolorosa in vista, è Maria.

La sera del mercoledì Sauto, pochi anni son passati, l'Arciprete batteva sullo sgabello dell'altare con una frusta; era il segnale d'un gran diavoletto. Bastoni, cortecce d'albero, *raganelle*, facevano tale fracasso che pareva la chiesa dovesse crollare, e ciò per memoria delle battiture che ricevette Cristo. Ora, tutto si riduce a' pochi e leggeri colpi del prete sullo sgabello. La sera del Giovedì si colloca su d'una coltre l'immagine di Cristo, tra le statue della Madonna e della Maddalena. La moltitudine va a baciare l'immagine, ode la narrazione dolorosa del predicatore e rimane, in gran parte, a vegliare tutta la notte nella chiesa.

La mattina del Venerdì una processione gira pel paese. Innanzi a tutti è un uomo con lungo cànice macchiato di rosso, con corona di spine, co' piedi scalzi, con le mani insanguinate: porta in dosso una grossa croce. Intorno al suo corpo s'avvolge una corda tenuta pe'due capi da due Giudei, che si spassano a tirarla di qua e di là, in guisa da far traballare quel poveraccio, o, per dir meglio, il figliuol di Dio. Seguono due file di bimbi raffiguranti angioletti, poi delle fanciulle coronate di spine; esse portano il martello, i chiodi, i dadi, la piccola scala a piuoli, un gallo di legno, una spada insanguinata su cui è dipinto un orecchio, — l'orecchio di Malco, — ecc. Vien dopo Cristo, sopra una bara portata da quattro uomini insaccati in lunghe camice, coronati di spine, incatenati; dietro la bara è la Vergine vestita di nero, portata da quattro fanciulle anch'esse abbrunate. Ultimo è il parroco, sotto un baldacchino: egli intona il *Miserere*, cantato in coro dalla moltitudine. Si va al *Calvario* e si ascolta, in mezzo alle croci conficcate in terra, la voce tremula d'un prete, che narra un'altra volta la morte di Gesù; poi si torna alla Chiesa.

La mattina del Sabato si scopre la statua di Gesù, ch'è in atto di salire al cielo con la bandiera in mano. In quel punto suonano le campane a festa, s'ode lo sparo de'*mortai*.

Zammaro. Il Venerdì Santo, da Zammaro, villaggio poco distante da Monteleone, parte una processione e va sino a S. Gregorio d'Ipbona. I Santi della processione sono Cristo morto, *Eccomo* e la Madonna Adolorata. Seguono quasi tutti i contadini e le contadine del luogo; i primi col petto e con le reni scoperti si flagellano con delle canne: il loro capo è cinto di grosse corone di spine. Tutti a coro cantano:

La mattina di Giovedì Santo
 Madre Maria s'ha miso lo manto
 Se l'ha miso cu gran dolore
 Cu perdiu nostro Signore.
 Nostro Signore era a Monte Calvario
 Cu na grande croce 'neuoddu.
 Croce 'neuoddu nun putia

Sangu russu ce scurria,
 Ce curria a poco a poco
 Funtanedita d'ogni loco.

Contemporaneamente un'altra processione parte da S. Gregorio d'Ipbona e va a Zammaro. Questa andata rappresenta la salita di Cristo sul Calvario. È portato innanzi uno stendardo rosso, al quale è attaccato un grosso coltello, che chiamano *coltello* di Giuda; poi viene un contadino con una fune, che è avvolta attorno alla vita di Gesù; un secondo, con veste di mussola rossa, che porta sulle spalle una croce formata da due travi; un terzo, il quale figura da Giudeo, maltratta Gesù.

II

Ora, carissimo amico, dovrei dirvi qualcosa de' drammi, stampati o manoscritti, che m'è riuscito di avere; ma prima mi par utile fermarmi per poco a certe produzioni della musa popolare, le quali io son propenso a porre, sia pure facendone una classe speciale, tra le reliquie delle rappresentazioni sacre. E' chi sa che non si possano riattaccare con i primissimi e rozzi saggi della drammatica popolare, tramandatisi con poche trasformazioni attraverso i secoli? Mi mancano dati perché mi sia lecito supporre che l'origine di queste composizioni sia antica, e di tutte sia proprio *napoletana*. Giudichi chi è in grado di farlo.

Ogni anno Luigi Russo, o altri editori d'infimo grado, ristampano poemetti, leggende, *contrastì* ecc. su fogli grossolani piegati in forma di libretti, con la prima pagina adorna di rozza incisione. Da quelle officine escono e si spandono nelle provincie, dove non sono soltanto letti, ma imparati a mente e spesso recitati dalle mamme ai figliuoletti, lo *Stupendo Miracolo del Santissimo Crocifisso di Salerno con la vita e morte di Pietro Bailardo*, il *Tradimento di Gano*, *Guerino il Meschino* (da non confondere nè col romanzo omonimo, nè col poema di Tullia d'Aragona; sono poche ottave); le storie di *Beppe Mastrilli*, di *Bartolomeo Romano*, di *Antonio di Santo* e d'altri famosi *briganti*, non escluso *Chiarone*; la *Istoria di S. Gio. Bocca d'Oro*, quelle di *Costantino e Buonafede*, di *Sant' Elena*, del *Cavalier Turchino*, della *Gran Sultana* ecc.; i *Contrasti* tra *Due Poeti*, tra *la Fame e l'Amore*, tra *Un Povero di campagna e un ricco di Città*, tra *La Gatta e il Sorco*, tra *Annuccia e Tolla* (con Pulcinella) tra una *Socera ed una Nora* ecc. Nella quasi infinita serie di questi fogli, ce ne sono alcuni, come vi dicevo, non indegni d'un'occhiata almeno di chi ricerca le ultime vestigie del dramma sacro.

Ho innanzi un' *Opera nuova sopra tutta la Passione di Nostro Signor Gesù Cristo*, e una *Nuova Operetta spirituale sopra il pianto che fa la Madonna*. Solo il titolo merita la nostra attenzione, poiché sono sem-

plici racconti. Invece pare un racconto, e non è, l'*Istoria Esemplare del Ricco Epulone*. Siamo avvisati fin dalla prima ottava (1):

Io sono venuto a fare riverenza
 Alli miei stimatissimi Patroni,
 Che s'han degnati per loro clemenza,
 Sentir questa tragedia in canzone,
 Non troverete una dotta sapienza:
 Nemmeno concerti (*concelli?*) del Re Salomone
 Ma di Lazzaro predico (*mendico?*) pazienza;
 E quanto avvenne allo ricco Epulone.

Immediatamente dopo, il cantore sparisce, comincia una vera rappresentazione. Parla l'Epulone ai servi:

Or via Paggi miei, a che si pensa,
 Forse non vi par ora di mangiare?
 Già l'ora è tarda, si cangi la mensa,
 Il Bottigliero metta ad annevare,
 Il Credenziero conci la credenza.
 — Signor la tavola è posta ad ordinare
 Talchè ogni cosa è già posta a lenza.
 Il coco non può molto tardare.

Chiama il coco qui fallo affacciare,
 Presto, che son passate le sei ore.
 — Adesso Signore lo vado a chiamare.
 — Coco — Chi batte? — Ti vuole il Signore.
 — Eccomi pronto: che cosa devo fare?
 — O benvenuto: t'hai da fare onore!
 Voglio questa mattina io mangiare
 Con vero gusto, appetito e sapore.

— Ditemi, che avete d'appetito?
 — Io voglio una pernice allo teano ecc.

Assistiamo al pranzo, « banchetto d'importanza » come dice soddisfatto il ricco Epulone; sentiamo i suoi comandi al maggiordomo, al coppiere. Ed ecco una voce lamentevole:

Io son Lazzaro povero pezzente,
 Che se mangio oje, non mangio dimane.
 Sono venuto per i tuoi fragmente;
 Delle molliche, che cadono dal pane.

(1) Farò alcune correzioni, per lo più ortografiche, nel testo, zeppo di spropositi.

— Vattene via, non voglio darti niente.
 Paggi. — Signor. — Sciogliete quelli cane.
 — No, no che io me ne vo così scontente
 E voi maugiate pernice e fagiane.

Il ricco continua a brontolare contro Lazzaro. Viene un paggio a portargli « una buona novâ », quella della morte del mendico. Il ricco dà, per la contentezza, un « veveraggio » al servo; ma, mentre si sta sciacquando la bocca, si sente venir male e muore: i servi si dolgono non per lui, ma perché la morte improvvisa del padrone farà sospettare di essi. A un tratto siamo sbalzati alla porta dell'inferno:

Io son Caronte, cane disperato.
 Mandato da quell'alto Dio superno,
 Vuole lo ricco Epulone sia portato,
 Alli tartarei cippi dell'Inferno...

Ferma, gli dice l'Epulone, perché vedo « una gran visione ». È Abramo. L'Epulone gli si raccomanda, ma il patriarca risponde che non può nulla per un perverso come lui, nemmeno mandargli Lazzaro con una goccia d'acqua. Caronte fa aprir le porte da Cerbaro cane, presenta il dannato ai *compagni*, che gli danno il « mal venuto », poi lo conduce innanzi a Lucifero: questi lo dà in mano ai suoi « ministri ». Assistiamo ai primi tormenti (1). L'Epulone grida dolorosamente:

(1) Mi pare non inutile trascrivere questa *scena*, come ben si potrebbe chiamarla:

— Aprici Cerbaro cane. — Olà, chi viene?
 — Apri che porto il ricco Epulone.
 — Che vieni a fare tu tra tante peno?
 — Vengo per compagnia di Plutone.
 — Cho hai fatto in vita? — Mai feci del bene
 Fui crudele, superbo ed avarone.
 — Dunque trase, chè stare ti convieno
 Eternamente a pianger con Plutone.

— Compagni, eccovì lo ricco Epulone.
 — O mal venuto sia, giacchè viene
 Quell'uomo scialator, ricco mangione
 Quello, che mai al mondo ha fatto bene,
 Quello che maltrattò senza ragione
 Lazzaro, ch'era uom tanto da bene.
 Dunque gli compete con ragione
 Affanno, fuoco, gual, tormenti e pene.

— Passa, cammina avanti di Lucifero:
 Inclinati in terra, a fargli riverenza,
 Se no la testa ti sfracasso e sbifero
 Uomo superbo e di mala coscienza.
 Questo è quel ricco Epulone pestifero
 Che coll'Altissimo è stato in competenza
 Che a Dio tanto benigno e salutifero
 Ha portato sempre odio e irriverenza.

— Ricco Epulon già ti finì la lite,
 Ti fu dato contro la sentenza
 Perché si trovan mal le tue partito
 Ed esso stato di mala coscienza
 Eternamente all'inferno starite.
 Così deciso ha l'Onnipotenza!
 Ministri voi in potere già l'avete
 Sì clemenza veruna gli userete.

— Or che dannato sei, non ti muovere,
 Per servo miser l'hai da sottoscrivere,
 Perché nemico fosti delli poveri
 Solo attendesti al mangiar e bere,
 Non ti volesti mai a pietà muovere.
 Le pene che averai non si può esprimere.
 I flagelli sopra te dovranno piovere
 Per ora assaggia st'amarore e in polvere.

— Ohimè! brutto diavolo che fai?
 — Che fo? quel che a far sono obbligato.
 — A che sei obbligato? — A farti patir gual
 Perché beffe t'hai fatto del peccato.
 — Questo tormento deve durare assai?
 — Sarai eternamente flagellato.
 — E quest'eterno non finirà mai?
 — L'eterno non ha tempo terminato.

Ohimè, meschino me, sono dannato.

— *Nato*. L'eco risponde. — A patir guai.

— *Ahi*. — Che dolore acerbo e spietato!

Causa son'io, che mai Dio amai.

— *Mai* — Conosciuto nè morto nè peccato (?)

— Ma tu anima che ragion hai?

Hai inteso l'Eco che t'ha condannato?

-- *Nato* — Ahi nato, che non fossi mai.

Segue un dialogo tra l'Epulone e Caino, poi una ottava di commiato e d'esortazione.

Tutta la *Istoria* comprende quarantanove ottave, di cui tre sole hanno la rima *baciata* nell'ultimo distico: manca assai spesso la corrispondenza delle rime, e talvolta invece di rima c'è la semplice assonanza. Una è monorima, poiché i versi terminano rispettivamente con queste parole: *muovere, sottoscrivere, poveri, bere, commuovere, esprimere, piovere, polvere*. Tutto ciò sembra indizio di origine popolare. Oltre l'impronta dialettale evidente, la *Istoria* sembra composta nel Napoletano, perché vi abbondano vocaboli, frasi e modi napoletani. L'Epulone a pranzo chiede *sfogliati, pròvola, casocavallo, lo soffritto*; dice che lui beve « e poi si zuca la mostazza », si arrabbia perché Lazzaro viene a dargli la *susta* ecc. Nell'inferno gli si predice che sarà « come mulo di centimolo ».

Anche il *Pianto che fa la Misera Anima dannata*, per dirla con il poeta anonimo dell'*Istoria* precedente, è una « Tragedia in canzone ». C'è prima di tutto una preghiera alla Trinità perché conceda « grazia di cantare » il pianto dell'anima: alla seconda ottava comincia l'Anima. Qui abbiamo le *didascalie*. L'anima si rimprovera i peccati, e questi sono indicati l'un dopo l'altro prima delle ottave rispettive. Quindi, l'*Anima si volta a Cristo, Cristo all'Anima* e così via per un pezzo. Poiché Cristo sordo alle preghiere, la maledice, l'*Anima si rivolge alla SS. Vergine; Maria Vergine all'Anima; l'Anima si rivolge agli angeli e ai santi*, questi a lei. Infine l'*Anima è tirata all'inferno da' demoni; i demoni buttano l'Anima nel foco e spariscono; essa seguita a lamentarsi del mondo*. Sono quarantaquattro ottave: le prime diciannove corrono regolari, dalla ventesima in poi le rime zoppicano assai spesso. In generale la lingua è

— Dunque dovrò stare sempre in trivolo?

Dimmi demonio quando ti sazierai?

— N'avrai nessun che dica compatimolo

Non gli lasciam patire tanti guai:

Ma tutti ti diranno: uccidilo,

Perché è degno di patire assai,

Sarai come mulo di centimolo

Camina sempre e non arriva mai.

— Dimmi che ti ho fatto, cano perro?

— Non parlare Epulone: zitto caglio (?)

Tu sai che quando a lo spesso t'afferro

Ti faccio cartapista e reisonaglia (*sic*)

Io son la calamita o tu il ferro,

Io son l'ombra che tiro o tu la paglia,

Io maglio, tu pallottola o t'afferro

Io sono la lucerna e tu la paglia ecc.

pura, e tutto il componimento rivela intenzioni letterarie. Eccone un breve saggio:

O fedeli di Cristo onnipotente
Vi prego che tutti ascoltate un poco,
Che intenderete li mie gran lamenti,
E la gran pena, che io pato nel foco,
Per avere offeso Iddio mortalmente,
Son messa condannata in questo loco,
E per la mia vita passata,
Iddio Eterno mi ha nel foco condannata.

Misera me, che pena, che dolore,
Che affanni, che tormenti e [che] martiri
Che orrende visioni, e che terrore,
Che provo ogni ora senza mai finire,
Che pena insopportabile, o Signore,
Che io pato per un minimo piacere,
Poiché misera me sempre mi detti
Nelli mondani e carnali dilette.

E non è fattura popolare il dialogo intitolato *La Conversione che fece N. S. Gesù Cristo nella Samaritana*. Assai più ingenuo è un altro: *La Zingarella che indovina, come piamente si può contemplare quando la Beatissima Vergine con Gesù, e S. Giuseppe se ne andavano fuggiti in Egitto, loro incontrò ed alloggiò*.

Zingarella

Dio ti salvi bella signora e ti dia buona ventura,
Benvenuto vecchiarello co sto bello bambinello.

Madonna

Ben trovata sorella mia. La tua grazia Dio ti dia
Ti perdoni i tuoi peccati l'infinita sua bontate.

Zingarella

Siete stanchi li meschini, credo poveri pellegrini
Che cercate da alloggiare. Voi signora scavalcate.

Madonna

Voi siete sorella mia tutta piena di cortesia,
Dio ti renda la carità per l'infinita sua bontà.

Zingarella

Sono una donna zingarella, benché son poverella,
Ti offrisco la casa mia, benché non è cosa per tia.

Madonna

Sia sempre Dio lodato, e da tutti ringraziato.
Sorella le vostre parole mi consolano il mio core.

Zingarella

Ora scavalca signora mia, hai la faccia di una Diva,
Che io terrò la creatura che sto core m'innamora.

Madonna

Noi veniamo da Nazzaretto, siamo senz'alcun ricetto,
Arrivati alla strania, stanchi e lassi dalla via.

Zingarella

Aggio qua una stalicella buona per la somarella,
Paglia e fieno se ne getto vi è per tutti lo ricetto.
Se n'è come meritate, signoruccia perdonate
Come possa la meschina recettare una Regina.
E tu vecchiarello siedì, sei venuto sempre a piedi.
Avete fatto bella Regina da trecento e tanta miglia.
Oh ch'è bello sto figliariello, pare fatto col penniello.
Non ci è chi l'assomiglia, bella Madre e bello figlio.
Hai presenza di Regina, il mio core l'indovina.
Il tuo figlio e lo tuo sposo molto è bello e grazioso.
Se ti piace o gran signora t'indovino la ventura.
Noi signora facciamo sempre indovinare (*sic*).
Ma quello che dirò a te, tu lo sai meglio di me.
Alla tua bella presenza, mostri assai gran sapienza.

La Zingarella qui comincia a raccontare la storia di Maria e di Giuseppe. A un certo punto s'interrompe:

Ora tu signora mia, che sei piena di cortesia,
Mostramello per favore il tuo figlio Redentore.

Madonna

Datemi o caro sposo il mio figlio grazioso,
Quanto il veda la meschina Zingarella che indovina ecc.

Tutto il resto è discorso della Zingarella, la quale predice quello che accadrà alla madre e al figliuolo. Alla prima suggerisce di tessere e filare per non patire la fame. Finite le predizioni, dice:

Non ti voglio più tediare, signora sai ch'hai [da] dare,
Dona la limosinella a sta povera zingarella.
Non voglio oro nè denaro, benché me ne possi dare,
E sebben pari pezzente, hai con te l'Onnipotente.
Voglio una vera contrizione per la tua intercessione,
Acciò quest'alma dopo morte entri alle Celesti Porte. *Amen*.

Il carattere della Zingarella è abbastanza ben delineato: il frasario che ella adopera, è proprio quello adoperato dalle sue pari, quando s'offrono a *dire la ventura* e trovano chi stia ad ascoltarle.

III

I pochi drammi di cui posso parlarvi, non sono antichi e non hanno quasi niente di popolare. Son pochi, perché è molto difficile persuadere chi ne possiede, che, a darli a leggere a chi non è del paese, non si rischia niente, che non si vuole punto gettare il ridicolo né su la religione né su care e tradizionali costumanze. Questa ritrosia mi ha impedito, per quante istanze abbia fatte, di avere i testi del *Sacrificio d'Abramo* e del *Martirio di San Sebastiano*, che si rappresentano ad Arzano, alle porte di Napoli. Il parroco di Fuorigrotta ne conserva uno, che dicono antico, in versi, intitolato *S. Vitale martire*; ma chi glielo tira fuori del cassetto?

Non c'è quasi niente di popolare, dicevo; ma hanno valore indiretto, se così posso esprimermi, come documenti della diffusione e della persistenza della drammatica religiosa. Anzi devo notare due fatti curiosi. Si ristampano gli antichi drammi, prova la *Fortezza trionfante*, | *rappresentazione sacra* | *per S. Elena* | *vergine romita* | *composta* | *da Nicolò Politi* | *ristampata a cura e spese* | *del* | *cav. Raffaello Perelli* (Napoli, Tip. all'insegna del Diogene, 1864). La ristampa è fatta sull'edizione di Napoli del 1742, « interamente esaurita », ma non per i ricercatori di curiosità bibliografiche, perché io ne ho visto esemplari presso un rivenditore di libri in via Costantinopoli, a Napoli, in mezzo a un gran fascio d'altri drammi ed opere e tragedie sacre del seicento e del settecento. *La fortezza trionfante*, che non so se, dopo la ripubblicazione, fu rappresentata, è in versi, — un prologo e tre atti. Il prologo ci fa assistere a un concilio di demoni: gl'interlocutori del dramma sono: « *Elena*, *Consalvo* suo padre, *Don Simplicio* monaco Benedettino zio di *Fiorildo* innamorato di *Elena*, *Arcania* vecchia, *Scatozza* napolitano servo di *Fiorildo*, *Angelo* custode di *Elena* in propria forma, da pescatore, da povero e da pastore, *Asmodeo* demonio in propria forma, da pescatore, da povero, da pastore, da padre di *Elena*, da orso, da innamorato, da monaco ». La scena « si finge in Laurino ». *Scatozza* parla il dialetto.

L'altro fatto curioso è che si compongono tuttora drammi sacri: prova *San Cesario Diacono* | *Levita e Martire* | *protettore* | *del Comune di Cesa* (Napoli, Tip. di Antonio Lanciano e C.ⁱ 1879). L'autore, cav. Michele de Chiara, che data la sua dedica *al Clero e al Municipio del Comune di Cesa* da Aversa, 2 Febbraio 1879, ci fa sapere di aver scritto per incarico del parroco di Cesa, al quale « parve buon divisamento istruire e alimentare per tale piacevole guisa la pietà del suo popolo ». Il dramma è in tre atti, in prosa.

La Caduta del diavolo, che si rappresenta ad Ottaiano, rimonta al primo ventennio di questo secolo, è in versi, ed è condotta, se ricordo

bene, alla maniera metastasiana. La | *Sacra Tragedia* | del | *Prodigioso martire* | *S. Antimo* |, che si rappresenta nel paesello cui il santo ha dato il nome, è lavoro « del padre maestro Giuseppe Campanile dell'ordine dei predicatori detto tra gli Arcadi Litide Metimneo ». Ne ho innanzi un'edizione del 1858 (Aversa, a spesa di Filippo Torno). I personaggi sono: « *Antimo* prete, *Sisinio* Diacono, *Faltonio Piniano* proconsole, *Lucina* sua moglie, *Prisco* proconsole, *Euridio* sacerdote dell'Idolo Silvano, *Valeria* serva di Lucina, *Fabrizio* cristiano occulto confidente di Piniano, *Gladione* manigoldo, un servo di Piniano, Littori e Soldati Pretoriani, Eco ». La *tragedia* è in tre atti, in prosa. Antimo guarisce Piniano da una fiera malattia, converte lui, la moglie, la serva e fino il sacerdote Euridio; gettato per ordine di Prisco nel Tevere, scampa miracolosamente, ma muore decollato: però all'istesso momento la terra s'apre e inghiotte Prisco.

Merita attenzione la presenza dell' *Eco* nella *tragedia* del padre maestro Campanile, perché non è un caso isolato. L' *Eco* è nel *Ricco Epu-lone* (già analizzato); la troviamo nella *Fortezza trionfante*, nel prologo del *Vero lume fra l'Ombre*, prologo che mi pare di fattura recente ecc. È un'eredità lasciata al dramma sacro dalle Pastorali del Cinquecento? Pare di sì; certo l'intervento dell' *Eco*, nello svolgimento dell'azione, dovè sembrare adattissimo a colpire l'immaginazione degli ascoltatori (1).

(1) *As.* Vieni, vieni al cimento, e vedi, o Cielo
Solo a' rossori avvezzo,
Nascer dalle mie glorie il tuo disprezzo. *Sprezzo*
O di perfida lingua accento indegno!
Adunque d'Asmodeo l'alto potere
Tu disprezzi così? *Si*
Temerario, e non tremi?
E qual braccio robusto, al Ciel fedele,
Avvillirà la gloria di Babele? *Etc*
Ehe? Che tronchi accenti?
Parla, spiegati su, lingua villana. *na*
Ehe, na? Ah si, t'intendo:
Elena tu vuoi dir, Elena forsi? *Si*
La Fort. trionf. Atto I, Scena 1.^a

Prisco..... Necessario è ormai spiegare il mio rigore, in contrar'io presto, o tardi tutta Roma diverrà cristiana. *Con forza ed entusiasmo, alzandosi.*

Eco. Cristiana.

Pris. Qual voce ritorna alle mie orecchie!... Stolidi gente. Orda ribelle: vedrai, vedrai se spianterò la stirpe rea fin dalla sua radice. In Roma la Croce non vi sarà.

Eco. Sarà.

Pris. Ma che odo! Si tumultua forse

dalla canaglia? I loro gridi mi percuotono l'udito!... Pria che tramonti il giorno, la testa di quel malvagio convien che sia recisa. Perduto il capo, ed i seguaci dispersi, sarà tranquilla Roma.

Eco. Roma.

Pris. Roma!... *riflette.* Cristiana, sarà Roma, *furioso.* Nò, nol sarà, *sempre credendo che sia il popolo.* Empj.. il Cristo in Roma non trionferà.

Eco. Trionferà.

Pris. Trionferà! Trionferà il vile figlio di un fabro! Un plebeo sconosciuto! Un'indemoniato! Un reo che carico di delitti, e di misfatti, fù giudicato a morte, e spirò sulla Croce.

Eco. Croce.

Pris. Ma fin' a quando io soffrirò, che si prosiegua ad insultarmi? *pien di furore sona il campanello, e ripete:* Cristiana.... sarà.... Roma.... Trionferà la Croce.... Lo vedremo.

Sacra tragedia ecc. Atto II, Scena 9.^a

Pluto

Il più importante de'drammi, di cui posso far cenno, è, senza dubbio, per la grandissima popolarità sua in Napoli, *Il Vero lume tra l'Ombre*. Ne ho due diverse edizioni, entrambe del 1879. Il titolo preciso è: *La Cantata de' Pastori | ossia | il vero Lume tra l'Ombre | per la nascita | del | Verbo Umanato ! Opera pastorale sacra | del dottor | Casimiro Ruggiero Ugone |*. Una delle edizioni non porta indicazione della tipografia, ma queste parole: « Si vende presso la Libreria d'Ambra »; l'altra ha il nome dell'editore, Domenico de Feo. Quest'ultima è arricchita d'un *Prologo* intitolato: *Il Congresso di Pluto*: vi discorrono Pluto e le quattro furie, « cioè Asmodeo, Belfegor, Astarotte e Belzebù ». Tra parentesi, anche nel *S. Antonio di Padova, opera sacra secondo il buon gusto moderno* (In Napoli, MDCCXC, presso Domenico Sangiacomo), son chiamati *furie* Lucifero, Astarotte, Satanasso, Belfegor, Demot, Belial e Babele: il più bello è che, a un certo punto dell'azione, Asmodeo e Belzebù, vinti dall'*Angelo*, selamano in coro: « Deh sbranatemi voi *furie d'Aletto!* e tra gli *Avvertimenti* si legge: « *le sei furie* di sopra sono ligate, ed in varii modi tormentate da Tesifone e compagni ». Tornando alla *Cantata*, il prologo non è uscito dalla penna del dottor Ugone, perché questi sa fare i versi, e, piuttosto che versi, quello, contiene righe lunghe e righe brevi. L'*Opera* è in tre atti. La scena « si finge in una campagna di Betlemme con veduta di Grotta, e di fiume ». Gl'interlocutori sono: « *Maria Vergine, Giuseppe, Gabriele Arcangelo* da Passaggiere, da Sibilla, e da Pastore, *Belfegor* demonio, da Masnadiero, da Oste e da Satiro, *Armenzio* vecchio pastore ebreo, *Cidonio* cacciatore, *Benino* bifolchetto suoi figli, *Ruscello* pescatore gentile, *Razzullo* vagabondo napoletano, da Scrivano, da Pescatore, da Cacciatore, da Oste, e da Capraro, Coro e Comparse di demonii ». Razzullo, cui è affidato il compito di far ridere il pubblico, parla il dialetto: oggi, sulle scene, lo sostituisce Pulcinella. Il dottore Ugone ha immaginato parecchi tentativi di Asmodeo per far capitar male i due sposi, tentativi mandati sempre a vuoto da Gabriele. Ha trattato il suo tema con libertà, fermandosi più volte, e non brevemente, a far discorrere i personaggi secondari di cose attinenti alla loro condizione, e che non hanno relazione di sorta

Il ritorno felice di tutti voi attendo,
E del Cielo a scorno fate
Che dell'opera sua risulti il nulla. (Eco-Nulla)
Nulla, come tu pensi
Ti riuscirà, o Ciel codardo
Quello che bramerete, o stelle ingrato,
Al certo non sia, no,
Ma così si farà
E quel che bramato non vi riuscirà (Eco-Riuscirà)
Ma riuscirà sì come tu dici,
Ma pensa che pur tengo

A cenni miei anch'io nobili spirti. (Eco-Spirti)
Spirti, sì, ma dei più prodi e più altieri
Ch'ebbero in Ciel la meglio nella pugna
E per mia gloria son da te rubelli. (Eco-Rubelli)
Chi ne dubita ancora?
Gloriare me ne posso e me ne vanto
Ma qual voce è mai questa
Che i detti miei ripeto?

(Nulla riuscirà spirti rubelli).

La Cantata ecc. Prol. scena 2.^a

con la nascita del Verbo Umanato. Ma, nell'ultimo atto, si trovano al presepe:

Arm. Che vedo! — *Cid.* Che rimiro!
Rus. Che contemplo! — *Ben.* Che ammiro!
Raz. Che cosa se present'a ll' uocchie miei!
Arm. Che beltà! — *Cid.* Che splendore!
Rus. Che gloria eccelsa!
Ben. Che trionfo è questo!
Raz. Oh bene mio cca ncantato io resto!

Maria e Giuseppe presentano « ai pastorelli amici » il figliuol di Dio, l'aspettato Messia. Quelli l'adorano, poi gli offrono doni, — Armenio un vaso, Cidonio una lepre, Ruscello delle frutta, Benino un serto di fiori, Razzullo... ma sentiamo lui:

E io, che songo nn' affritto e sbentorato,
 Ch'aggio tanto passato
 E disgrazie e pericole, e travaglie,
 Tutte lle benedico,
 Perchè aggio visto a prova,
 Cca ppe via de travaglie Dio se trova.
 Io de llo mio non aggio che te dare,
 St' Ajeno (agnello) che tt' appresento
 Te ll' ha mannato lo patrone mio
 Tu Nennillo, Dio mio,
 Accettane da me ll' arma e llo core.
 Ninno mio, mio doce amore,
 Sempe pe tte vedere,
 Pocca l' arma nce sazie,
 Vorria pe tte pati nove disgrazie.
 Nè songo cchiù pezzente,
 E giù sto core ogne tesoro sprezza.
 Quanno se vede Dio, che chiù ricchezza!

Il *Dramma sulla vita di Nerone*, che si rappresenta a Soccavo, è manoscritto e in prosa. Nel I atto Nerone, istigato da Publio Flammine, decreta che sian messi a morte tutti i seguaci del Nazareno: Martiniano e Processo si adoperano a difendere innanzi a lui i cristiani e forse lo indurrebbero a più miti consigli, se non giungesse Publio ad annunziargli che Paolo « alla testa di un numeroso popolo invade le contrade, sconvolge l'ordine pubblico ed incita ognuno alla rivolta ed al tumulto ». La scena cambia; vedesi Paolo nella prigione, si ode un suo monologo. Cambia di nuovo: Paolo è menato al cospetto dell'imperatore, il quale si irrita tanto delle ardite risposte di lui, da correrli addosso con la spada sguainata: poi lo manda a morte. Nell'atto II, un angelo annunzia a Paolo il prossimo martirio. Publio incarica Martiniano e Pro-

cesso di condurre l'apostolo al supplizio, ma essi rifiutano. Nerone li condanna ai tormenti. Paolo e gli altri due cristiani si avviano impavidi, mentre Nerone grida: « Non più clemenza, ma rigore. Saprà in un mare di sangue tuffare questa empia setta stabilita dal Nazareno, distruggerò, annienterò le loro case e famiglie, e tra gli incendi e le rovine del Mondo calpestando i loro cadaveri, inalzerò il trofeo della mia vittoria ». L'atto III è una scena sola, la quale ci presenta Nerone da un punto di vista singolare:

Ner. Publio — *Pub.* Cesare — *N.* Soccorso dammi. — *P.* E che ti avvenne? — *N.* Non so... un tremore... tetri fantasmi!... Pareami la reggia tutta contornata di spettri!... le volte di essa agli occhi vacillanti pareami rovinare sopra il mio capo. Fuggo dalla stanza e come afferrato da una mano invisibile non posso per più fiato oltrepassare la soglia... Grida sotterranee, dal fondo delle pareti, fanno rimbombare lugubri echi... alfine mi sprigiono, oltrepasso questo e quel limitare e qui ne vengo. — *P.* Fa cuore. — *N.* Paolo dov'è? *P.* Condotta a morte. — *N.* E Martiniano e Processo? — *P.* Dannati al taglio della mano. — *N.* Corri, vola, impedisci. — *P.* Cesare così parla? — *N.* Quale strazio ho nel core! — *P.* Io non intendo. — *N.* Il Dio dei Cristiani. — *P.* Che può?... — *N.* Troppo egli può, io lo veggo. — *P.* Ricorri ai nostri Dei. — *N.* Lo feci invano. — *P.* Che pensi? — *N.* Va, corri, sospendi; — *P.* Prosegui. — *N.* Di Paolo il supplizio. — *P.* E poi? — *N.* Quello di Martiniano e Processo. — *P.* Ma a quest'ora? — *N.* Ubbidisci (*con impero*). — *P.* Vado (*via*). — *N.* È tremendo il Dio di Paolo... Io non ho pace, non ho riposo, divora le mie viscere fiamma distruggitrice... Oh cielo! con rimbalzi suoi dal petto si diparte il cuore. (*va per andare, lampi e tuoni*). Ecco il castigo orrendo... Paolo... Martiniano... Martiniano... Processo... Che mi avvenne?... Furie dell'Erebo, distruggete questo petto crudele... quale notte si appresenta allo sguardo... Quali larve... Ahi! chi mi vibra da tergo colpi di Morte? (*grida lontane*) Morte, deh! vieni... Publio. — *P.* (*affannoso*) Sire. — *N.* Sospendesti? — *P.* Tardi io giunsi. — *N.* Paolo? — *P.* È morto. — *N.* Martiniano e Processo? — *P.* In carcere. Roma fa eco al Dio dei Cristiani, al cader della testa invitta il Cielo si mostrò turbato. Il popolo sollevatosi va gridando per le strade... Viva il Dio dei Cristiani... mora, mora il tiranno (*grida dentro e fuori*). Senti, senti le grida, già sono presso la reggia. — *N.* Misero me! dove fuggo... dove mi nascondo? (*fine del terzo atto*).

La *Sacra Tragedia* del maestro Campanile ha intime relazioni di somiglianza col dramma *S. Cosmo (sic) e Damiano*, che suol essere rappresentato a Secondigliano. Quest'ultimo è in cinque atti e in versi. L'azione si svolge nell'isola di Egea. I protagonisti, come indica il titolo, son due; due fratelli che si amano assai, amano infinitamente la loro madre lontana, e vanno volenterosi alla morte per la loro fede. Tolta questa differenza negli eroi principali, tolta la diversità de' luoghi dove si svolge l'azione, e tolta la diversità del primo supplizio (poiché anche Cosimo e Damiano son salvati da morte una prima volta), essendo i due fratelli gettati nel fuoco, Antimo invece nel Tevere; il dramma di Secondigliano è affatto simile a quello di S. Antimo. In tutti e due, hanno

parte personaggi che si chiamano Antimo, Euridio, Piniano; Euridio in tutt'e due è un sacerdote pagano che si converte; Piniano in tutti e due recupera la sanità per mezzo de' Santi: c'è anche nell'uno un Gladiatore, che nell'altro diventa semplicemente Claudione. Ma perché mi fermo a queste corrispondenze di valore secondario, mentre posso dire che il *S. Cosmo e Damiano*, dalla scena 6.^a dell'Atto I in poi, è la *Sacra Tragedia* dalla scena 5.^a dell'Atto II in poi, trasportata in versi? Con una certa libertà, s'intende. Mi consentite un breve confronto?

Piniano seduto su di una sedia mesto e penseroso. — Lucina col capo chino su di un tavoliere, che piange.

Pin. (si alza da sedere). Ho risoluto Lucina. Tutto farò. Il nuovo giorno non mi vedrà in Roma. Deh tu gran Dio seconda i voti del mio cuore, che io già ti consacrerai.

Luc. E che pensi?

Pin. Le dignità, gli agi e gli onori mi sono tutti divenuti odiosi, e di peso, onde sollecito depongo. In solitario luogo vivrem felici.

Luc. E Diocleziano?

Pin. Diocleziano non è per me più quel di pria. Egli non ha potere sù degli affetti. Il mio volere è libero. La mia salvezza lo richiede.

Luc. Potrebbe fermar la nostra marcia Potrebbe.

Pin. E allora abbiam vissuto abbastanza. Affretterem per noi la sorte toccata al nostro amico ecc.

(*Sac. Trag. Atto III, scena 1.^a.)*

Piniano penseroso ed Antimo.

Piniano. (si alza da sedere) Antimo, alfine è risoluto, al nuovo
Sol tu me qui più non vedrai, in Egèa.
Deh! gran Dio d'Israello, i voti miei
Ch'io diggià ti sacrarai, or mi seconda.
Antimo. Ma che pensi eseguir?

Piniano.

Gli agi, gli onori,
Le dignità mi annoiano, mi sono
Già di peso, e odiosi, è duopo dunque
Che io li deponga, e in solitario luogo
Meni mia vita.

Antimo.

E del tuo sir, dell'empio
Dioclezian?

Piniano.

Dioclezian più quello
Di pria per me non è: né più potere
Egli ha sui nostri affetti. Il mio volere
Liberio io sento in me, la mia salvezza,
Finalmente il richiede.

Antimo.

I nostri passi
Troncar potrebbe

Piniano.

E allora, amico, abbiamo
 Abbastanza vissuto, e allretteremo
 Per noi la sorte che toccò poc' anzi
 Ai nostri amici.

S. C. e D. Atto III, scena 1.ª

Chi vuol risolvere questo problema: fu il padre maestro che inìtò, anzi copiò dall'anonimo poeta dei Santi Cosimo e Damiano, o viceversa? (1)

Ho serbato per ultima una scena o *Contrasto* (manoscritto) tra *Belzebù Demonio e l'Angelo*, che si recita in *Sellia* (Calabria).

L'autore, di cui non so il nome, ha creduto scrivere versi; ma mi è impossibile ristabilirli tutti. Dapprima è Belzebù (*Berzabubbo*) solo, che minaccia il cielo e impreca al *Rosario*; poi viene l'angelo.

Ang. Che millanti? Che dici? Mostro di abisso! Cessate i furori. Rispondi.

Volta a me [l'] altero viso,
 Io Gabriele son del Paradiso.

Belz. E quale ardir ti sprona? Vedermi e non fuggir?

Ang. Questo Rosario che Maria già donò.

Belz. Parli forse con un trastullo? O fai da senno? Io fido solo al mio Pluto. Spiritello già vinto, sai che ti cozzi il fronte?

Ang. Pluto non pole con Dio. Ti conosco ha più tempo,

In quell'altra magione
 Fosti e non fosti e più non sei campione.

Belz. Iddio non ha che fare con noi. Fui e tal sono,

E delle stelle a scorno
 Se allora cadei, ora ritorno.

(1) Copia del *S. Cosmo e Damiano* (che è manoscritto) mi è stata procurata dai miei antichi e cari discepoli V. Tirabella e V. Della Sala.

È quasi inutile avvertire che la scena dell'*Eco* si trova nel dramma di Secondigliano come in quello di S. Antimo, ed è proprio la stessa. Però nel primo l'*Eco* ricomparisce alla fine:

Sireno.

Che tardi più, che più dimori?

Eco.

Mori

Sireno. Mori? ma chi dunque m'uccide? Oh fuoco
 Deh scendi puro a incenerirmi il corpo
 Fracido, puzzolente; non è degno
 Di viver più chi già fu un mostro.

Eco.

Mostro

Sireno. Sì sono un Mostro e morir bramo e tosto
 Acqua inondami alin, come inondasti
 Per li peccati il mondo
 E che far deggio in questi
 Miseri affanni? Oimè! Chi mi consiglia!
 Fate che l'empio mostro mora.

Eco.

Mora

Sireno. Mora? (*imbrandisce il ferro*) si mora alin ecc.

Ang. Ebbene, a combattere. Eccomi solo.

Belz. Intesi col mio audito un vanto. Basta, o sia Rosario o sia Corona, venne il Domenico, predicò al mondo

E poi (*noi?*) lo trascineremo al profondo.

Ang. E questo adunque è il tuo impegno?

Belz. E che forse ne temo?

Ang. E vanne e vanne al tuo bellaggio.

Scorgerai quanto invano applichi il tempo.

Stabilite per sempre o gran divoti

Di recitare il salterio di Maria

Con tutto il cuore

E scacciate dal petto ogni timore.

Belz. Sei tu che la spalleggi?

Ang. Ove il bisogno occorra

Mandato da Gesù e da Maria

Fiaccherò le tue corna e il tuo brio.

Or dunque, dite: Viva Gesù e il Rosario di Maria. (*Li dà un colpo di spada nelle corna, l'Angelo.*)

Belz. Ah! cruda sorte.

Ang. Come, come, il brio così perdesti?

Belz. Hai ragion, mi vincesti. Or che più brami?

Ang. Voglio che di tua (*bocca?*) le vergogne esclami.

Belz. Non più, lasciami. Che vuoi?

Ang. Ma ti vinsi al fin.

Belz. Ah, che non fusti tu.

Ang. Chi fu?

Belz. Fu il Rosario.

Ang. Confessa ora se puoi, e dite che patite l'inferno per questo Rosario.

Belz. Già saper tu lo vuoi?

Ang. Sì, lo confesso.

Belz. E poi?

Ang. E poi di andar via ti do il permesso.

Belz. Sì, già lo confesso. Siamo per questo Rosario stretti, incatenati e ardenti

Ed abbiamo per lui fieri tormenti.

Ang. Vanne abbattuto a Pluto,

E dilli che ho vinto e lui ha perduto.

Belz. Ah! rabbia! E non mi crepi? Furia, e non mi squarci? Monti, di voi copritemi. Fiere, deh, laceratemi. Sassi, il mio cuore dirompetemi, ed alla fine voi terra ricevetemi (*si butta a terra*).

Ang. Orsù, via Berzabubo, dite viva Gesù e il Rosario di Maria?

Belz. Or questo non lo farò giammai.

Ang. Ti farò vedere se lo farai.

Belz. Pluto, così sonnacchioso dormi? Svegliati e mira quanto opra il Rosario contro l' inferno.

Ang. Dite presto Viva Gesù e il Rosario di Maria.

Belz. Viva, Viva Gesù e il Rosario di Maria (*si butta nell' inferno*).

Ang. (*al popolo*). E voi fidi mortali, quanto si affligge (*siete afflitti?*) per questo Rosario,

Siate costanti a non lasciarlo mai,
Anzi con cor divoto e più fervore
Spesso abbiatelo in bocca e sempre in core.

E vi accerto per parte di Maria essere felici in vita e nella morte, godere nel Regno la bella sorte. Questo Rosario

Vi raccomando con fervore e zelo,
Restate in pace, arrivederci in cielo.
(*Evviva il Rosario di Maria.*)

Per questa volta, egregio amico, ho finito: se mi capiteranno, come spero, altre notizie o documenti, non mancherò di comunicarveli.

Credetemi

Roma, novembre, 1881.

Tutto vostro
FRANCESCO TORRACA

JUEGOS INFANTILES ESPAÑOLES *

(Al Señor D. JOSÉ PITRÉ).

De un boton nace una rosa,
 Y de una pepita un arbol;
 Y de un niño se hace un hombre,
 Y de un hombre se hace un sabio.

Muchos y muy diversos elementos, afines algunos y contrapuestos otros, concurren hoy, prestándose mutuo auxilio, á echar los cimientos de esa ciencia niña conocida en Inglaterra con el expresivo y adecuado nombre de *Folk-Lore*. El sentimiento nacional y el santo amor á la independencia de los pueblos desgraciados; el orgullo de las naciones poderosas; el afan de lujo de las prósperas y ricas; el recuerdo de sus gloriosas tradiciones en los pueblos que fueron en el mundo antiguo los dueños y maestros de la humanidad; y las irresistibles corrientes de la ciencia, que tienden de una parte á someter todas las cosas á la piedra de toque de la experimentacion, y de otra parte á una reflexion ordenada y sostenida; todos estos elementos, decimos, presididos y dirigidos por el triunfo innegable de los métodos seriamente positivos, cooperan y coadyuvan á un mismo fin; esto explica el amor con que se recogen hoy materiales para la nueva ciencia en las, por distintos conceptos, desgraciadas naciones polaca y española; en Grecia y en Italia, siempre artistas; en Alemania, siempre pensadora; en Francia, siempre activa y hoy próspera, y en Inglaterra, que ha debido á un concurso feliz de circunstancias llevar en ésta época la bandera de las ciencias naturales, á cuyo prodigioso desarrollo, enlazado con el poderoso movimiento intelectual de la noble nacion alemana, se debe el progreso de la psicología, que hoy marcha por nuevos é inexplorados senderos á la consecucion de verdades de altísima importancia; verdades que empiezan á vislumbrarse desde el feliz momento en que, desprestigiado para siempre el

(*) Questo scritto ci fu comunicato dal nostro amico Pitré, al quale l'autore l'aveva dedicato in occasione della nascita del suo primo figlio. (LA DIREZ.)

añejo dualismo entre el espíritu y el cuerpo, se considera como posible el descubrir las leyes del mundo espiritual, que no es distinto, sino correspondiente y coordinado al mundo físico, mundo espiritual que forma, como con tanta razón afirma el ilustre Tylor, el más bello é interesante capítulo de la historia de los seres naturales.

Con esta noble tendencia, más ó ménos explícitamente reconocida por los cultivadores del Folk-lore, trabajan como incansables obreros multitud de hombres eminentes en todos los países, reconociendo en estos momentos la necesidad de allegar materiales ántes de lanzarse por los aventurados caminos de las teorías y de las interpretaciones, siempre ocasionadas á errores de larga trascendencia y á piadosos fraudes. Con este sentido se recogen hoy en todos los pueblos cultos de Europa las leyendas, tradiciones, cantares, cuentos, preocupaciones, refranes, usos, costumbres y juegos de todas clases, formándose de estos y otros muchos elementos, cuya enumeración sería prolija, grupos que tienen cierta independencia relativa de los otros y cierta clase de interés científico más determinado; que no es igual, como al mismo sentido común se alcanza, el interés de una colección de cuentos, por ejemplo, al que ofrece una de refranes ó adivinanzas. El grupo de los juegos y canciones infantiles de que voy á ocuparme en este ligero artículo es, á mi juicio, uno de los principales, y su interés tanto, que temo que no he de poder enumerar, siquiera brevemente, los aspectos más importantes que ofrecen para nuestro estudio. Basta, en efecto, con abrir cualquiera colección, antigua ó moderna, para convencerse de que la importancia de los juegos es tal, que sólo con el concurso de muchos hombres entendidos sería posible presentar una que respondiera plenamente á las exigencias del hombre científico.

Obsérvase ya en el título de las obras que tratan de esta materia, y sírvame de ejemplo, para no citar muchos á quien tantos conoce, la del señor Gianandrea, *Saggio di giuochi e canti fanciulleschi*, que los juegos y canciones infantiles son poco ménos que inseparables, hasta tal punto, que muchos de aquéllos no consisten en otra cosa que en cogerse de las manos, formando una rueda, varios niños ó niñas, niñas por lo general, y entonar una de estas canciones. Véase, pues, que hay una clase de juegos, especialmente en los de niñas, interesantes bajo el triple aspecto del movimiento, de la canción y de la música; pero si inmediatamente estudiamos por separado cada uno de estos tres elementos, vemos la necesidad de acudir al músico, al literato y a los entendidos en el arte coreográfico para que nos auxilién en nuestro trabajo, sin contar con la necesidad del pintor ó el dibujante, que nos presente por medio del lápiz ó el pincel la forma y disposición del juego. Y tan interesantes son cada uno de los aspectos que ofrece esta clase de juegos, que hay por cierto hombres muy eminentes que se dedican con

sumo acierto á recoger sólo las canciones infantiles. El mismo padre del niño a quien dedico este artículo, y el Sr. Imbriani, por no acudir á buscar ejemplos fuera de Italia, acreditan este extremo con sus lindas colecciones de *Canti fanciulleschi* publicados respectivamente en el tomo segundo de la obra *Canti popolari siciliani* en un opúsculo titulado *Le canzonette infantili pomiglianesi*, pudiendo apreciar dichos escritores por sí propios cuán interesantes son estas canciones, que ofrecen vasto campo de indagacion no sólo al poeta y al historiador, sino á los que estudian con interés la formacion y primeros gérmenes del lenguaje: que en esa multitud de formas estrañas y de palabras sin sentido ni significacion, hallau los filólogos riquísimos veneros de conocimiento para la hermosa ciencia que cultivan. En España encuéntranse á veces cancioncillas, que no son más que romances ó fragmentos de romances cantados; materiales importantes para la historia, por encubrir, unos, hechos y tradiciones y leyendas no referidas por los historiadores, y otros, reminiscencias de los antiguos cultos que usaron las diversas gentes que poblaron nuestra Península; fragmentos la mayor parte de las veces descompuestos, alterados, confusos y medio borrados, pero que, como las monedas de igual índole, esperan diligentes colectores que los reunan para entregarlos despues modestamente á los que se encuentren en disposicion de depurar su valor científico.

En estos juegos y canciones, únicos que acaso merecen el título de *infantiles*, comprendemos en primer término los que se refieren á esa edad en que el niño no habla ni anda todavía y en que se están echando, por decirlo así, las primeras raíces y gérmenes de lo que ha de constituir más tarde su carácter moral y su temperamento físico: que así como el médico aprecia en todo su valor la poderosa influencia que ejerce la época de la lactancia sobre la constitution fisica del individuo, así al psicólogo y al filólogo ofrecen un inmenso interés esas primeras acciones con que el niño anuncia su naturaleza interior, naturaleza tan fácil de guiar y modificar en estos primeros momentos de la vida, como difícil y arduo es más tarde cuando ya los caracteres y temperamentos se hallan formados; época preciosísima tambien para estudiar el modo con que se indican los primeros lineamientos del lenguaje ántes de ese día, nunca bastante previsto, en que el niño sale hablando de la noche á la mañana, no de otro modo que pudieran hacerlo las teclas de un delicadísimo piano que, heridas repetidamente por una mano torpe, comenzaran un día dado á sonar produciendo delicados acordes, cada vez más ricos y complejos: así el niño, repitiendo sus vacilantes é inseguros pasos y terminando los monísimos y graciosísimos píninos con que recrea y entusiasma á sus padres y familia, llega día en que, segun la feliz expresion del pueblo, *se suelta á andar como ántes rompió á hablar*, tambien en el momento en que ménos se esperaba.

En este punto, sin necesidad de recurrir para nada á creencias y religiones positivas, el hombre medianamente reflexivo se siente poseido de un profundo sentimiento religioso al ver éstos, nó milagros, sino verdaderas maravillas de la naturaleza. Esta ha sido hasta tal punto generosa con nosotros, que entrega á cada padre en cada uno de sus hijos un ejemplar acabado y completo de la humanidad; en cada niño se dan y reproducen los estados todos porque ésta ha pasado, á la manera que en la vida embrionaria ó intrauterina el germen recorre, segun aseguran eminentes naturalistas y fisiólogos, todo el desenvolvimiento de la vida animal; y si esto es cierto, como todo parece indicarlo, preciso es reconocer que la naturaleza al darnos un hijo nos entrega *el mejor y más hermoso libro* que pudiéramos apetecer para el estudio de la vida del lenguaje y de la vida física y psicológica; pero si grande es el beneficio que la naturaleza, siempre pródiga y sólo calumniada por los que le atribuyen los dolores, casi siempre hijos del desconocimiento de sus leyes, grande es también la responsabilidad que con ella contraemos al hacernos cargo de los inestimables tesoros que nos confía. ¡ Feliz quien, como el niño á quien dedico este artículo, ha tocado la suerte de estar encomendado á padres tan inteligentes y tan buenos! ¡ Feliz él, que ha caído en manos de quien sabe que el primer acto de su voluntariedad debe ser corregido ó modificado como germen que, guiado por el camino del bien, puede conducir al heroísmo, y descuidado al crimen! Es incalculable, y perdóneseme la insistencia en este punto por lo que interesa á esos verdaderos ángeles, conocidos en el mundo con el más sagrado de los títulos, el de madres de familia, hasta que extremo conviene que el sentimiento del cariño no se imponga á la reflexión para atender y encaminar á esa delicadísima planta, que se llama niño, desde el primer día de la vida: en esto la intención nos salva y no tememos incurrir en el defecto de pesadez; en la insistencia del niño para ser colocado en una determinada posición, por ejemplo, para coger el pecho de su madre, se notan ya y significan los primeros gérmenes de su carácter y condiciones interiores. Por estas razones, que pudiéramos comprobar con multitud de ejemplos, nunca triviales tratándose de la materia que nos ocupa, son para nosotros de un interés superior á todos, los juegos y cancioncillas encaminados á desenvolver las facultades del niño en su primeros pasos; juegos que tanto pudieran llamarse *infantiles*, por referirse á seres que no hablan, como *maternales*, por ser el cariño de la madre quien los emplea, aceptando las formas y modos consagrados por una antigua tradición. En España se conocen multitud de estos juegos, varios de ellos citados por el Sr. Maspons en su bonita colección de *Jochs de la infancia*, juegos que, aunque para los ojos de muchos no tienen otro objeto que distraer y divertir al niño, son, en mi opinión, eficaz recurso para ir despertando, por decirlo así, las facultades y fun-

ciones del espíritu humano. Conocidísimos son los inocentes, que harán, de seguro, asomar una sonrisa á los labios de los *esprits forts*, que tienen por título el *gazapito*, el *miso-gatito*, el *bilindin-bilindon*, las *mocitas*, el *pon-pon*, las *tortitas*, y otros varios que se emplean con niños menores de dos años, y consisten todos en hacer la madre ó nodriza un sencillo movimiento con las manos, movimiento que repite el niño á compás de la cancioncilla, por lo comun de antiguo abolengo, con que la madre lo acompaña.

Entre los juegos enunciados no es difícil distinguir que hay unos relativamente más complicados que otros, hallándose en este caso el *pon-pon* y las *tortitas*, en que yá el niño toma una parte más activa que en el *bilindon*, las *mocitas*, el *gazapito* y el *miso-gatito*, más fáciles de imitar, y que al exigir de su parte movimientos ménos complejos que el de aquéllos, son, o al ménos parecen, ménos reflexivamente voluntarios. En estos juegos, mejor dicho, en el más sencillo de ellos, se ejercitan y desarrollan paralelamente la atencion, la inteligencia, la memoria, la voluntad y el instinto de imitacion de los niños y sus fuerzas físicas, latentes como aquellas facultades en los primeros momentos de la vida.

Los juegos que llamaremos hoy provisionalmente de *manos* y *dedos*, forman una serie encadenada y progresiva tan interesante para el psicólogo como para el pedagogo; tan digna de atento exámen y séria reflexion para el que se proponga estudiar los primeros gérmenes, lineamientos y movimientos del espíritu humano, como para quien desea hallar en el sistema natural y espontáneo con que el amor maternal va proviendo á las necesidades del hijo, las verdaderas bases de un sistema de educacion real y natural, y por tanto científico. El observador ménos escrupuloso distingue, en efecto, si se detiene un poco, que no es lo mismo el simplicísimo juego de las *mocitas*, que consiste únicamente en que el niño lleve una de sus manitas á la cabeza, imitando á la madre ó nodriza que le canta:

Dame las mocitas
En la cabecita,
Con uno cantito,
Con una pedrita.
Díome, díome, díome
Y descalabróme;

que el del *pon-pon* en que ya el niño da con el índice de su mano derecha, invertido hácia abajo, en la palma de su mano izquierda, que mantiene extendida, miéntras su madre, colocadas las manos en igual posicion, le canta

El pon-pon:
El dinerito en el bolsón;
Pónmelo aquí,
El ochavito y el maravedí.

El observador ménos lince diferencia el juego de las *tortitas*, en que el niño junta acaso por vez primera sus inocentes manos al són de esta cancioncilla:

Las tortitas,
Y las tortitas,
Para madre, que son muy bonitas;
Y con azúcar,
Para madre, que se las manduca;
Y con miel,
Para que le sepan muy bien;

del otro. ya más complicado, en que la madre va enseñando á distinguir al niño los dedos de la mano, separando con el índice de su derecha cada uno de los de la izquierda del hijo, diciendo:

Este puso un huevo (el meñique),
este lo puso á asar (el anular),
este le echó la sal (el del corazon),
este lo menecó (el índice),
y este pícaro gordo se lo comió (el pulgar).

Cuanto progreso no revela ya este juego en relacion al del *gazapito*, que consiste en abrir y cerrar la mano como en actitud de llamar; el del *bilindin-bilindon* que consiste en enseñar al niño la mano por ambos lados, haciéndola girar suavemente, y el del *miso-gatito*, que consiste en agarrarle la mano y pasársela la madre por la cara diciendo:

Miso gatito,
Pan conegito,
¿Qué me guardaste?
Sopitas de la olla.
Zape, zape, zape.

Por mi parte puedo confesar que en los juegos de dedos hay algunos tan complicados y de difícil ejecucion, que hoy mismo no me atreveria á desempeñarlos; me refiero al conocido con el nombre de « *El padre fray Andrés* », que es un verdadero drama en que cada dedo desempeña el papel de un personaje, pudiéndose considerar el de en medio como el protagonista de la funcion. Hé aquí el juego:

El dedo de en medio: Trás, trás.

El meñique: ¿ Quien es?

El de en medio (con voz campanuda): El padre fray Andrés.

El meñique (con la voz atiplada que conviene á su estatura): ¿ Qué quiere el padre fray Andrés?

El de en medio: El dinerito del mes.

El meñique: Madre, madre, aquí está el padre fray Andrés. (Esto lo dice dirigiéndose al dedo gordo, que es la madre.)

El dedo gordo (como quien no oye bien): ¿Qué?

El meñique: Que aquí está el padre fray Andrés.

El gordo (levantando la voz, pero con cortesía): ¿Qué quiere el padre fray Andrés?

El meñique: El dinerito del mes.

El gordo: Dile que entre.

El meñique: Padre, dice mi madre que entre V.

El de enmedio (contoneándose con aire satisfecho): Con licencia de V. entraré y saldré, entraré y saldré.

Para hacer este juego se coloca la mano en forma de cucurucho, con los dedos unidos por las yemas, hácia arriba, moviendo separadamente el dedo que representa cada uno de los distintos interlocutores y concluyendo por doblar y meter hácia adentro y sacar el dedo de en medio, que hace de *padre fray Andrés*, cuando éste dice *entraré y saldré*, por debajo de los otros cuatro, que permanecen unidos por sus yemas. Inútil creo decir que el niño de tres ó cuatro años que llega á repetir este juego, que le enseña la nodriza, será capaz, andando el tiempo, de dejar en mantillas á Fidiás y Praxiteles.

En la imposibilidad de determinar el orden rigoroso, en cuanto es posible, de estos juegos, que comenzando en aquellos pequeños movimientos imitativos llegan, hasta él que á mí parece complicadísimo, del *padre fray Andrés*, voy á limitarme á indicar algunos de los que pertenecen á la serie de *dedo* y *manos*, de que me vengo ocupando. Otros más entendidos podrán colocar cada uno en el puesto que le corresponda, dentro de su escala respectiva.

Conocidísimo es, y tiene analogías en muchos puntos de Europa, el llamado « juego de *pipirigaña* »: de él conozco dos versiones, ámbas procedentes de Zafra, provincia de Badajoz, en Estremadura: debo una de ellas á mi querido amigo el Sr. D. Francisco Rodríguez Marin. Dice así:

Pipirigaña,
 Jugaremos á cabaña;
 Con el agua que cayó
 la gallinita bebió:
 — ¿Dónde está la gallinita?
 — Poniendo el huevo.
 — ¿Y el huevo?
 — Los frailes se lo comieron.
 — ¿Dónde están los frailes?
 — Diciendo misa.
 — Tape V. esa marabisa (1).

(1) La palabra *marabisa* no tiene significado: el señor Marin se ha limitado á facilitarnos la cancioncilla, sin indicarnos el modo de verificarse el juego.

Debemos la otra version de este juego con su explicacion correspondiente á nuestro amigo el señor Sergio Hernandez, que la recogió tambien en la ciudad de Zafra :

Pipirigaña,
Mata la agaña,
Un cochinito
Muy peladito:
¿ Quién lo peló?
La picara vieja
Que está en el rincon.
Alza la mano
Que te pica el gallo
Con un dedito azul
Y otro canario.

Al acabar esta primera parte, la niña que tiene puesta la mano con la palma hacia abajo sobre una mesa, mueble ó una de sus rodillas para que le tiren pellizquitos, se coloca la mano, al acabar la canturia, en la frente, y entónces la que pellizca sigue pellizcando en la otra mano, que se sitúa donde estaba la primera, al son de la misma cancioncilla : al terminar, se coloca la segunda mano en el pecho, entablándose el siguiente diálogo entre la pellizcadora y la pellizcada :

— ¿ Quien te ha puesto abí la mano?
— El rey.
— Quitatela.
— ¿ Y si me mata?
— No te matará.
— ¿ Y si me echa al pozo?
— No te echará.
— ¿ Y si me pega?
— No te pegará.

Al decir esto se quita la mano de la frente la pellizcada y se vuelve á repetir, para quitar la mano del pecho, el mismo diálogo, con la diferencia de nombrar á la *reina* en lugar del *rey*.

Análogo á este juego es el conocido con el nombre de *Pin, pin*, que consiste en sentarse una niña en el suelo y varias á su alrededor, colocando sobre sus faldas las manos extendidas: la que hace de directora va recorriendo todas las manos, tirando pellizquitos y diciendo:

Pin, pin,
Salamacatin:
Vino la pollita
Por su sabanita;
Sábana redonda,

Polla del pollar,
 Vino por la sal,
 Sal menuda
 Para la cuba,
 Cuba de barro,
 Tapa-caballo;
 Caballo morino,
 Tapa tubisco.

Al decir esto, la directora da una guantadita en la mano última que pellizca; la niña á quien pertenece la mano la guarda, y sigue la relacion, hasta que todas las manos están escondidas; entónces la maestra del juego, *capogioco*, dirigiéndose á una y haciendo con las demás lo mismo, hasta que acaba con todas, dice:

- Saca, saquilla.
- No quiero; que me la come la ratilla.
- Saca, sacon.
- No quiero; que me la come el raton.
- Sácala, sácala, que lo mando yo.

Por extremo popular es tambien el que dice: *Cuando vayas á la carnicería*, que es como sigue: la madre ó nodriza coge una de las manecitas del niño y extendiendo el brazo, con su mano derecha, á guisa de cuchillo, va haciendo indicaciones de cortarle, primero por la muñeca, despues por el antebrazo, luego por el codo y el brazo, hasta concluir haciéndole debajo de éste cosquillas que hacen prorrumpir al niño en una carcajada: durante el juego, la madre ha ido diciendo:

Cuando vayas á la carnicería,
 Que te corten una cuarta de carne;
 Pero que no te la corten de aquí,
 Ni de aquí,
 Ni de aquí,
 Sino de aquí; sino de aquí.

Los niños, por lo general, de un año proximamente, gozan mucho con este juego, que contribuye, como todos, al desenvolvimiento de sus facultades mentales, por representarles una accion en los distintos momentos de su desarrollo; el niño va fijando su atencion y siguiendo con curiosidad creciente el movimiento de la mano, hallándose preparado anticipadamente á experimentar el para él agradable y ya conocido resultado de unas cosquillas que excitan su sistema nervioso, produciéndole risa.

En estos mismos *juegos de dedos* los hay que se enlazan con las oraciones infantiles y ceremonias religiosas. Sirva de ejemplo la conocida cancioncilla, que se repite á los niños, colocándole los dedos en forma de cruz:

Por la señal
De la santa canal;
Cayó una teja,
Mató una vieja;
Cayó un chinillo,
Mató un chiquillo;
Cayó un mollete,
Me dió en los dientes;
Mejor pa mí,
Que me lo comí.

Cancioncilla picaresca, como se vé, con que el pueblo parodia el conocido:

Por la señal de la santa cruz, etc.

Otra variante bastante curiosa dice:

Por la señal
De la canal,
Manica-ná,
Potente-já,
De la cuz-cuz,
Amen, Jesús.

En los términos *manica-ná*, *potente-já*, de la *cuz-cuz*, que no tienen significado en español, parece hallarse como el remedo de voces arábigas.

Juegos hay, tan sencillos como el de *Alza la saya*, que consiste únicamente en levantarse un poco la falda del vestido la madre ó nodriza, enseñando al niño á imitar este movimiento, mientras le canta:

Alza la saya,
Hermana Francisca,
Alza la saya
Que te salpicas;
Alza la saya
Que te salpicas;
Alza la saya,
Hermana Isabel,
Alza la saya,
Que quiero yo ver;

y el de *los cuatrocientos caballos*, que estriba únicamente en dar con la palma de la mano sobre una mesa, cantando:

Con cuatrocientos caballos
Que quitan la vista al sol,
Salí de Flándes, mi patria,
Solo á deciros, señor,
Que no teneis vos
Calzas coloradas,
Como tengo yo.

cuyos últimos tres versos se acompañan con un gran repiqueteo sobre la mesa.

Sencillos son también los juegos llamados *Los cinco lobitos* y *El policancon*; que consisten, el primero, en unir y separar los dedos de la mano, invertida hacia arriba, diciendo:

Cinco lobitos
Parió una loba;
Cinco lobitos,
Detrás de una escoba.
Cinco parió,
Cinco criaba,
Y á todos cinco
Tetita le daba;

y el segundo, en mover la mano como en *El bilindon*, cantando:

Polincanquito,
Policancon,
Qué bonitas manos
Que tengo yo.
Para bordar, sí,
Para limpiar, nó.

El juego llamado del *Mindoño*, consiste únicamente en cerrar las manos hacia adentro, como quien toca las castañuelas, cantando al niño:

Mindoño, mindoño,
Mindoño mi abuela,
Hacía mi madre
Bizcochos y hojuelas.
Mindoño, mindoño,
Mindoño Isabel,
Hacía mi madre
Palillos también.

El juego del *Calienta manos*, ó del *Té, chocolate y café*, se emplea ya entre niños de más edad, y aún entre personas mayores, y consiste en dar primero con las palmas, abiertas sobre las rodillas, después una con otra, á modo de aplauso, y por último con las palmas, también extendidas, contra las del compañero que está enfrente, cuyos movimientos coinciden con los nuestros; diciendo á cada uno de ellos:

Ellos eran tres,
Araña, Concha y Cortés,
Té, chocolate y café.

Otra forma de este juego estriba en colocar los jugadores las manos extendidas unas sobre otras, é ir sucesivamente sacando la que está debajo y dejándola caer sobre la que está encima, con más ó ménos fuerza, segun la intencion más ó ménos santa del que juega.

El juego de *Rabia, rabiña* consiste únicamente en fingir uno que echa una saliva sobre la palma de la mano izquierda, restregando con el puño de la derecha y diciendo á otro con aire picaresco:

Rabia, rabiña,
Tengo una piña,
Tiene piñones,
Y tú no los comes.

De propósito no me ocupo del juego de *Aserrín, aserrín*, ni del de *Pun, puñete*, del que dí ya cuenta en el artículo sobre el de *Recotín, recotán*, publicado en un número de *La Enciclopedia*, del año 1880, ni tampoco del conocido con el nombre *Pinto, pinto, gorgorito*, análogo al de *pipirigaña* ni del juego de los *pares y nones*, que se enlaza con el de la *morra* y tiene en la historia un remoto abolengo; ni por último, del de *dar la china*, que se usa como preliminar de otros juegos y consiste en meter una piedrecilla en una de las manos y presentar ámbas cerradas á cada uno de los jugadores, para que toquen en una de ellas, salvándose el que acierte la mano libre y perdiendo el que toca en la que contiene la china. Al ir á elegir, dicen tocando sucesivamente en las dos manos:

Esta ballesta
Camino me cuesta:
La pura verdad.
Dice mi madre
Que en ésta está.

entendiéndose que opta por la mano donde toca al pronunciar la última palabra.

Los juegos hasta aquí mencionados, que son entre los *de dedos* que recordamos, los únicos que merecen el verdadero nombre de infantiles, son, como hemos dicho, dignos de estudio, por que acompañan los primeros pasos del la vida del niño y de su desarrollo físico é intelectual. Ni el número de ellos, ni nuestros conocimientos, ni el escaso tiempo que, por desgracia, podemos dedicar á estas materias, nos permiten intentar clasificarlos con arreglo á lo que exigiria, no ya la ciencia, sino un sentido comun medianamente ilustrado. El movimiento científico moderno ha enseñado que en el espíritu, como en la naturaleza, no hay salto ni vacío y que cada hombre recorre en su vida particular la vida entera de la especie humana y que, así como ésta habitó la caverna y la cabaña ántes de construir los suntuosos edificios donde hoy

se alberga, el niño pasa por estados psicológicos muy poco complejos, ántes de llegar á esas soberbias concepciones científicas que asombran á la humanidad: no de otro modo, por ejemplo, la casi micrósopica semilla del eucaliptus conviértese, en la Australia, donde las condiciones del suelo le son propicias, en gigantesco árbol que puede cobijar, bajo la benéfica sombra de su magnífico y espléndido ramaje, centenaes de familias. Por esta razon concedo tanta importancia á la clase de juegos de que, desordenadamente, acabo de ocuparme y me lisonjeo de ver cumplidos mis más ardientes deseos para con el niño á quien dedico este artículo (*), deseos toscamente sintetizados en el cantar que puse al principio y que repetiré para concluir:

De un boton nace una rosa
Y de una pepita un árbol;
Y de un niño se hace un hombre,
Y de un hombre se hace un sabio.

Sevilla, 23 de Febrero de 1881.

ANTONIO MACHADO y ALVAREZ.

(*) Vedi la nota a pag. 50.

STORIE POPOLARI UMBRE

AVVERTENZA

Come saggio di una vasta serie di poesie popolari umbre, raccolte a Gubbio, pubblico ora queste quattro « Storie ».

Al primo di tali componimenti ebbi occasione di accennare nell'Avvertenza che premisi a certe poesie umbre, edite testé secondo un Cod. eugubino (1): ivi mi contentai di ricordare semplicemente che il contadino umbro suole tuttor recitarlo nella sera del Venerdì santo. La parte narrativa è per lo più esposta dal padre di famiglia: quando occorre il dialogo, vi prendono parte gli altri della casa. Chi assiste a codesta devota recitazione ricorre subito col pensiero ad una di quelle Rappresentazioni, che nell'età media divulgaronsi ampiamente pei Disciplinati. Questo « Canto » — come i contadini umbri lo chiamano — è, secondo ch'essi attestano, remotissimo: a me fu recitato da una vecchia poco meno che centenaria, la quale m'assicurava averlo appreso fin da fanciulla dall'avola sua, decrepita anch'essa. E che esso tragga la sua origine da qualche antica rappresentazione, probabilmente divulgatissima in Italia, me lo conferma un fatto, a parer mio, abbastanza notevole: che cioè io l'ho raccolto non solo in molte parti dell'Umbria, ma eziandio nella Marche e a Frascati: tutte queste versioni non offrono, instituiti gli opportuni confronti, che lievissime differenze, derivanti dalla diversità del dialetto, e qualche rara variante. Una redazione poi, ma imperfetta se la si confronti coll'umbra, del medesimo Canto fu ultimamente raccolta a Chizzola nel Trentino Meridionale, sulla destra dell'Adige, dal mio caro amico A. Zenatti, il quale con più che letteraria cortesia me la comunicò. Io non la pubblico ora, perché esso medesimo la inserirà fra i Canti Trentini, di cui sta preparando per la stampa un'ampia raccolta.

Del secondo componimento fu edita nel N.° 5 di questo *Giornale* una

(1) *Poesie religiose del Sec. XIV* pubblicate secondo un Cod. Eugubino. Bologna, Gaetano Romagnoli, 1881; pag. VI e segg.

versione toscana, raccolta nella provincia aretina, da Giulio Salvadori (1). Poco fa, per le nozze di Bice Carducci, O. Guerrini ne pubblicava, unitamente ad altri canti, una lezione romagnola col titolo di « Rizzòl d'Amor » (2). Giustamente osserva il Salvadori che fra la seconda parte di questa « Storia » e la ballata danese « Sir Oluf » tradotta dal Prof.^r G. Carducci (3), c'è qualche somiglianza; e che un fatto consimile occorre anche nell'Edda (4).

Una versione della terza « Storia » raccolta a Castellana (Terra di Bari) fu pubblicata dall'Imbriani (5): la nostra ha il titolo di « Ruseлина », la meridionale di « Fior-d'-auliva »: i nomi di Contusciello e di Contumace che occorrono in quest'ultima lezione, non esistono più, come avverte l'Imbriani stesso, nel dialetto basilisco.

Conforme alla seconda parte dell'ultimo componimento è un canto di Montella (6) e una variante romanesca (7). Quel procedere poi del racconto per domande e risposte, che notasi alla metà di questo canto, è proprio della poe-ia popolare italiana e straniera: rimando il lettore, per confermar questo fatto con esempi opportuni, agl'importanti *Studj* ecc. del Prof.^r A. D'Ancona (8). Non ometto finalmente di avvertire che la presente lezione umbra ha perfetto riscontro con una veneta (9) raccolta da Widter-Wolf N.º 27, con un'altra dal Bernoni (10), e con una veronese dal Righi (11).

Colgo questa circostanza per attestare che vivissima riconoscenza mi lega al mio maestro A. D'Ancona e al Prof.^r E. Monaci, i quali ne' miei studî di letteratura popolare umbra mi furono larghi d'aiuto e di amorevoli consigli.

Dott.^r GIUSEPPE MAZZATINTI

allievo della R. Scuola Normale di Pisa

(1) Era stata già da lui pubblicata nella *Rassegna Settimanale*, vol. III, pag. 485.

(2) *Alcuni Canti popolari romagnoli* raccolti da OLINDO GUERRINI. Bologna, Zanichelli, 1881; p. 3 e seg.

(3) V. in *Rassegna Settimanale*, n. 1.

(4) Cfr. PIZZI, *Antologia epica*. Loescher, 1877, pag. 233.

(5) *Canti delle provincie meridionali*. Loescher, 1871; vol. I, pag. 192.

(6) *ivi*, vol. II, pag. 116.

(7) *ivi*, pag. 117.

(8) *La Poesia popolare italiana*. Studj di A. D'ANCONA. Livorno, Vigo, 1878; pag. 88 e seg.

(9) WIDTER-WOLF, *Volkslieder aus Venetien*. Wien, Gerold, 1864.

(10) *Canti popolari Veneziani*. Puntata V, pag. 9.

(11) *Saggio di Canti popolari Veronesi*. Verona, Zanich, 1863; pag. 29.

I

LA PASSIONE

Versione I

Maria piannella del Giovedì santo
 2 Da pio la croce cuperta col manto
 Aspetta che lo su fijo s'arvenga;
 4 Quanno del fijo je venne novella.
 Decco Giuanne che a lei se ne viene.
 6 — Giuanne, avete visto lo mi fijo?
 — Sì che l'ho visto e ce so stato con esso
 8 E su la croce me l'honno già messo.
 — E tu, Giuanne, nun l'abbi ajutato,
 10 Che t'era commo 'n fratello 'ncarnato?
 — Io, matre Maria, nun ho poduto
 12 Perché i giudei me l'hon preso e ligato,
 E 'n tela croce me l'honno 'nchiodato.
 14 Allora gimo via, matre Maria,
 Che si è morto lo sepelirimo,
 16 E si è vivo l'arimenarimo.
 E quanno che Maria fu pe la strada
 18 Trova le pantanelle del su sangue:
 Piagneva e l'abaciava e le strignea,
 20 Ch'era lo sangue del fijolo suo.
 Quanno arivoue a la prima citae,
 22 Ancontrò 'l fabbro che feva li chiodi.
 — E Dio te salvi, fabbro: 'n cortesia,
 24 Quisti enno i chiodi pe lo fijo mio?
 Fateli cusì belli e più sottile,
 26 Ch'hon da passà quelle carne gentile.
 — E grossi e brozzoluti i vojo fà:
 28 Carne gentili ce vo flagellà
 E su sta croce le vojo 'nchiodà.
 30 Quanno matre Maria gionse più 'n lae
 Ancontra 'l fabbro che facea le lance.
 32 --- E Dio te salvi, fabbro: 'n cortesia,
 Quiste en le lance pe lo fijo mia?
 34 E falle cusì belle e più sottile,
 Ch'hon da passà quelle carne gentile.
 36 — E grosse e brozzolute le vo fà,
 Carne gentile ce vo flagellà
 38 E su la croce le vojo 'nchiodà.
 Quanno matre Maria gionse più 'n là,

- 40 'ncontra 'l maestro che faceva la croce.
 — E Dio te salvi, mastro: 'n cortesia,
 42 Quista è la croce pe lo figo mia?
 E falla cusì bella e più sottile,
 44 Che ce hon da stà quelle carne gentile.
 — E grossa e brozzoluta la vojo fane,
 46 Carne gentile ce vojo flagellane
 E su sta croce le vojo anchiodane.
 48 Quanno matre Maria se ne fu gionta
 Da piede a quella porta, pija 'na pietra,
 50 Pija 'na pietra e ce dà 'na gran botta.
 Arisposero i giudei: — Chi è che bussa?
 52 Arispose 'l signore da la croce:
 — Quista credo che sia la matre mia:
 54 Pijate 'n velo e sciuccateme 'n poco,
 Che nun me vegga tanto rovinato.
 56 I Giudei pijorno 'l frusto e lo frustorno,
 Le piaghe ta Gesù j' arinovorno.
 58 — O matre mia, che sete nuta a fà?
 — O figo mio, te so' nuta a vedé.
 60 — O matre, matre mia, andate via.
 — O figo mio, nun me ne vojo gi,
 62 Da pio sta santa croce vo' morì.
 — Sì, matre mia, nun ve vulete gi,
 64 'na goccia d'acqua me podreste dà.
 — O figo, 'n so né fonte e né fontana
 66 E manco amici per poté mandane:
 Podreste abbassà 'l vostro santo capo,
 68 La zinna 'n bocca io ve metteria,
 E i santi labbri v' arinfrescaria.
 70 Quanno i giudei sentirono questo,
 Apparecchiorno 'l fiele co l'aceto.
 72 Quanno Gesù, lo fijolo de Dio,
 'l fiele co l'aceto se bevea,
 74 Allora svenne con dolor Maria.
 Questa santa Pascione
 76 Si fosse 'n po più longa la diria:
 La metto sulla pace de Maria.

Variante — V. 48-51:

Quanno fu gionta a piede a quelle porte,
 Pija 'na pietra e bussa forte, forte.
 Risposero i giudei da su de casa.
 — Chi è che bussa ta la nostra porta?

Una Var. dal v. 70 seguita a questo modo:

E quanno li giudei sentiron questo,
 Je presentorno lo fiele e l'aceto:
 Lo fiele co l'aceto era 'n po forte,
 E 'l signore restò 'n punto de morte:

'l fiele e l'aceto erano 'n po potente,
 'l signor nostro morio subetamente.
 Chi dirà questo per tre volte al die
 Mai mejo de me non pol morie.

Varianti di Frascati: v. 23-24:

Disse: Maestro per chi fai sti chiodi?
 — Per uno fiju che se chiama Cristo.

v. 27:

Più grossi e più porputi li vojo fane.

v. 48-58:

Quando Maria andette 'n po più sune,
 Trovone due su le porte scure,
 Pigliò 'na pietra e se misse a bussane.
 Se ne 'ffacciano due de li giudei:
 — Qui, Maria, non si può entrane,
 Ché c'è Cristo che s'ha da flagellane.
 Madre Maria volse entrà de filo.
 Ce ne menonno tante di le botte
 Che le su bianche carne erino morte.
 Rispose allora Cristo su la croce:
 — Nun me menate più, ch'è mamma mea.
 O Mamma mea, che se venuta a fane
 Da sti Giudei, arinegati cani?

v. 66:

Da ste parte nun so venuta mai.

v. 71:

Metterno a temperà aceto e fiele.

Versione II (1)

Chi vulesse ascoltà nostra pascione
 2 Quella che fece Dio nostro signore,
 Quella che fece Dio co le su mano,
 4 Che fu ligato 'l giovedì a mano.
 Andéa giù l'orto a fà su orazione
 6 E fu ligato senza occasione,
 Passorno do' Giodei e 'l salutorno:
 8 — E ben trováti qui, maestri mia,
 Tutte le volte ve saluto io.
 10 Co 'na bachetta je ne detton tante,
 Le carni sue l'aveon fatte sante:
 12 E lo sangue je usciva a vene a vene;
 Questa l'è la pasciou che Dio faceva.
 14 La madre stava 'n casa e 'n lo sapeva,
 E 'n angelo del cielo je lo diceva:

(1) Raccolta anche questa a Gubbio.

- 16 — E vo, matre Maria, state 'n ten casa,
El vostro fijo santo a vo m' envia.
- 18 Se mette pe la strada e pe la via
Tutta la treccia bionda buttò via,
- 20 La strada di capelli aricopria.
Quanno che fu 'n ten mezzo a quella via,
- 22 Trovò Giuanne che veniva via.
— O tu, Giuanne, sia pur benedetto,
- 24 L'hai già veduto 'l fijo mio santo?
— L'ho veduto e ce so stato con esso,
- 26 Sul legno della croce l'aveon messo:
L'ho veduto e con esso ce so stato,
- 28 Sul legno della croce l'hon caviato.
— Tu, Giuanne, 'n je l'hai dato 'n aiuto?
- 30 T'era fratello e nun l'hai conosciuto.
— Ce sono stati della mia messura,
- 32 Se son dati a fuggi da la paura.
La madonna non podde più ascoltare,
- 34 Se pija la strada e se mette a camminare.
Quanno che fu là 'n mezzo a quella via,
- 36 'ncontra i maestri che faceano i chiodi:
— E ben trovati qui, maestri mia,
- 38 Quisti enno i chiodi pe lo fijo mio?
Fateli più gentili e più piatosi,
- 40 Ch'hon da passà quelle carne amoroze:
Fateli più piatosi e più gentili,
- 42 Ch'hon da passà quelle carne sottile.
— O sì, Madonna, t'aubidiremo,
- 44 Di le sette once ci aricresceremo:
O sì, Madonna, t'aubidirò,
- 46 Di le sette once ci aricrescerò.
La Madonna non podde più ascoltare,
- 48 Pijò la strada e se messe a camminare.
Quanno che fu là 'n mezzo a quella via,
- 50 'ncontra Giuanne che veniva via:
— O tu, Giuanne, sia pur benedetto,
- 52 Venghi a piede a quella porta con me?
— O sì, Madonna, ch'io ve ce verria,
- 54 De quante pene che ve cavarìa:
O sì, Madonna, ch'io ve ce verrò,
- 56 De quante pene ch'io ve cavarò.
Quanno furono a piede a quella porta,
- 58 Raccoje 'n sassarello e bussa forte:
— O araprite, ché questa è Maria,
- 60 La più dolente donna al mondo sia.
— No: per tre giorni 'n se lassì passare.
- 62 Quaranta giorni la fecion penare.
Annalza i occhi pe 'na finestrella

61 E vede 'l suo fìjolo ad alta voce:
 — Da già che, mamma, sete nufa qua,
 66 'na goccia d'acqua me podreste dà?
 — Io non so né fonte né fontane
 68 E le veciue 'n me la vojou dane.
 I Giuderi ch' ebbero bene anteso,
 70 Je dettero a bé lo fiele e l'aceto.
 — O mamma mia, niente me pòi fà,
 72 Ch'io so 'nchiodato e 'n me posso schiodà?
 È mejo che ve levate de qui,
 74 Ch'ha da passù 'na lancia dal mi core.
 — O fìjol mio, dimme dua ho da gire.
 76 — Andate su 'n quel monte del Calvario,
 Chiedete albergo pe l'amor de Dio:
 78 Tutti ve lo furan, se piace a Dio:
 Tutti, se piace a Dio, ve lo faranno
 80 E in paradiso se l'artoveranno.

II

RUGIERO

Quando che prese moje Rugiero,
 2 Era 'n giorno d'amor fiorito e bello:
 Quando che fu là per la strada piana
 4 La sua sposa la prese per la mano.
 I suoi fratelli che stimon l'onore,
 6 Je donno 'n colpo e nun founo rumore:
 Je donno 'n colpo con 'na spada liscia,
 8 Passa la carne e la sottil camiscia.
 Quando Rugiero se senti acorato,
 10 Diede 'na speronata al su cavallo.
 — Parenti mia, venite via bel bello
 12 Menate la mi sposa al mi castello.
 Quando Rugiero a casa fu rivato,
 14 La madre a la finestra fu ffacciata:
 — O Rugiero, ch'hai fatto a sto cavallo
 16 Tutto grondante de sangue e sudore?
 — O Mamma mia, bada a 'n t'apari,
 18 Quest'è 'n cavallo che suda così.
 Lo cavallo non magnarà più biada,
 20 Manco Rugiero 'n monterà più 'n sella.
 O mamma mia, arapreme ste porte,
 22 Ecco Rugier ch'è condannato a morte.
 Se la mi sposa pija a dimandare,

- 21 Diteje che so 'n tel letto a riposare.
 Quando la sposa a casa fu rivata,
 22 La madre a la finestra fu 'ffacciata.
 — A me me se convien de dimandare,
 23 Che fa Ruggier, che 'n me viene a trovare?
 — O nora mia, badete a passà,
 24 Rugiero sta 'n tel letto a riposà.
 — A me me se convien de dimandà
 25 Che fa Rugier che nun viene a pranzà?
 — O nora mia, badete a pranzà,
 26 Rugero sta 'n tel letto a riposà.
 Prendete li tu panni e li tu anelli,
 27 Vattene a casa co li tui fratelli.
 — Io no, che a casa nun ce vojo andare,
 28 'n ce ho ricevuto né bene, né male.
 — Prendete li tu anelli e li tu panni,
 29 Vattene a casa co li tui compagui.
 — Io no, che a casa nun ce vojo andare,
 30 'n ce ho ricevuto né bene né male.
 — Sorella mia, non te desperare,
 31 Che 'n cavaliere te vol maritare.
 — Passerò pe li monti e li castelli,
 32 L'amor del mi Rugier 'n lo trovo 'nvelle:
 Li monti e li castelli passarò,
 33 L'amor del mi Rugier non troverò.

III

ROSELINA

- O mamma, mamma mia, vojo marito,
 2 Diteme 'n po chi me volete dare?
 Io di Marco so contenta poco,
 3 Ha tanta roba che 'n l'abruscia 'l foco.
 Quando che Marco le farà le nozze
 4 Con Roselina 'n ce dorme 'na notte:
 Quando che Marco 'n tel letto dormiva,
 5 La Rosa se calzava e se vestiva;
 Se prende li su panni e li su' anelli
 6 E pu se ne va via dal Contarello.
 — O Contarello, arapreme sta porta,
 7 Sta notte so scampata da la morte.
 — Io tista porta 'n te la vojo uprire,
 8 Eri zitella e 'n me volesti amare.
 — Prendi 'n curtello e dammelo 'n tel core,

- 16 Zitella ero e zitella serò;
Prendi 'n curtello e dammelo 'n tel petto,
18 Zitella ero e zitella so adesso.
Il Contarello la stette a sentire,
20 Da servi e servitor la fece uprire.
Allora Marco dal letto se sveja
22 Ed una mano mette là pel letto:
— O mamma, mamma, acendeme sto lume,
24 Sta notte me so perso Ruselina.
— Perché quanno 'n tel letto la portasci,
26 Dalla parte del muro 'n la mandasci?
— Se io ste cose l'avessi pensate,
28 Dal canto del muro l'avrei mandata.
— Prendete 'l tu fucile e lo scorcello
30 E pu vattene via dal Contarello.
— O Contarello, 'arapreme sta porta,
32 Sta notte me so perso Roselina.
— Prendi 'n curtello e dammelo 'n tel petto,
34 Ché Ruselina l'ho con me 'n tel letto:
Prendi 'n curtello e dammelo 'n tel fianco,
36 Ché Ruselina l'ho con me dacanto:
Prendi 'n curtello e dammelo 'n tel core,
38 Chè Ruselina l'ho sotto i lenzoli.
— O Roselina, 'ffacciate 'n fenestra,
40 Ché una parola sola t'ho da dire.
— Io 'n fenestra 'n me ce posso affacciare,
42 Ma dite su, che ve starò a sentire.
— Ridamme le mi perle e li mi auelli,
44 Che me costavan trentasei castelli.
— Ridamme lo mi bascio che t'ho dato,
46 Che vale più 'l mi onor che 'l vostro stato.

IV

R O S A

- | | | |
|---|-------------------------------|---------------------------|
| | — Du' 'l vai a batizare? | Te meno su 'n quel monte, |
| | — A la ghiesa de San Martin. | Te ce vojo 'ncasà: |
| | — Cosa li metti nome? | Te vo' fà 'na casolina |
| 4 | — Luigi Bastardin. | 12 De trentasei matton. |
| | — Ch' arte che tu l'impari? | Te la vojo fà murare |
| | — L'arte del su papà. | Da trentasei murator; |
| | — Sta zitta e nun dir niente, | Te la vojo fà dipignere |
| 8 | Io te vojo sposà. | 16 Da trentasei pittor. |

- Te vojo fà 'n vestitino
 Da trentasei color;
 Te la vojo fà tajare
 Da trentasei sartor;
 Te la vojo fà cuscire
 22 Da trentasei cuscitor.
 La Rosa è 'na gran donna
 Che tutto 'l mondo 'l sa:
 L'ha fatto 'l vestitino
 26 Per andare a ballà.
 -- Chi 'l vestito 'n l'ha fatto
 Nisciun la fia ballà.
 Ariva 'l fio del Conte,
 30 Tre balzi je fi fà.
 Ariva lo su putre,
 A casa l'arportò:
 Quauno fu pe la strada,
- 34 'ncomincia a bastonà.
 Quauno fu giunto a casa,
 Rosa non parla più:
 Vanno a pijà 'l dottore
 38 Per falla visità.
 -- Nun giovan medecine,
 Ché son pene di amor.
 Vanno a pijà lo prete
 42 Per falla confessà.
 Quauno ariva lo prete,
 Rosa non parla più:
 Vanno a pijà 'l su amore
 46 Per falla consolà.
 Quauno ariva 'l su amore,
 Rosa nou ha più mal:
 Capo de nove mesi
 50 'n bambino je donò.
-

VERSI SPAGNOLI DI PIETRO BEMBO

RISTAMPATI SULL' AUTOGRAFO

(Ad A. C. BURNELL)

Sapete che l'autografo è nell'Ambrosiana: che alcune strofe sono pubblicate dal Muratori (*Perf. poesia*, 1724, I, 349): tutte, meno correttamente, nelle Raccolte più compiute delle opere del cardinale. Tento ridarle con maggior cura: non che giovino alla storia della poesia ma perchè sono di scrittore illustre che pare un po' dimenticato.

Agli scorsi di penna, frequenti a chi adoperi lingua straniera, si agguingono piccole varietà che dobbiamo agli usi più antichi della ortografia spagnola: come il *gradesçeis* (I), il *sotil* (VII), il *nunqua* (XII). Per questo trascrivo i versi del Bembo vestendoli alla moderna.

Nella strofa V.^a pare manchi il primo verso: benchè non ci resti nè rima nè regolare assonanza (ove non leggessimo, con soverchia libertà, *un doblado penar*). Anche si potrebbe dire che la strofa cominciasse col *Mas quien* e sia rimasto nella penna il secondo distico. In questo caso il *primo verso* accennerebbe forse ad altra poesia alla quale il Bembo darebbe risposta. Supposizione che altri giudicherà: e così s'avrebbe a dire delle strofe IV.^a e VI.^a e IX.^a

I

Si mi mal no gradesçeis
Digo que muy bien hazeis
Pues mas que todas valeis
Che mas que todos yo pene.

II

Dond Amor su nombre scrive
Y su vaudera desata;
No es la vida la que bive
Ni la muerte la que mata.

I

Si mi mal no gradeceis
digo que muy bien haceis,
pues mas que todas valeis,
que mas que todos yo pene.

II

Donde amor su nombre escribe
y su bandera desata,
no es la vida la que vive,
ni la muerte la que mata.

Por que su fuerza tan fuerte
Y su ley assi temida;
Que biviendo da la muerte
Y moriendo da la vida.

III

Amor, que añuda y desata,
No hay poder que al suyo prive.
Su querer es lo que mata
Y el dolor es lo que bive.

IV

Es Amor una vision
Es un doblado dolor
Es un senzillo plazer;
Tan liviano de perder;
Quan penoso de ganar.

V

Agora que me acertastes.
Mas quien quiere matar perro
Siempre ravia le levanta.

VI

Vengo dallende la sierra
Ques tan vuestro servidor,
Quen vro poder consiste
Su ventura;
Como en manos del pintor
El pintar alegre o triste
La figura.

VII

O muerte, que suelessen
De todos mal recebida,
Agora puedes bolver
Mil angustias en plazer
Con tu penosa venida.

Porque es su fuerza tan fuerte
y su ley así temida,
que viviendo da la muerte
y muriendo da la vida.

III

Amor, que añuda y desata,
no hay poder que el suyo prive.
Su querer es lo que mata,
y el dolor es lo que vive.

IV

(Es amor una vision)
Es un doblado dolor,
es un sencillo plazer,
tan liviano de perder
cuan penoso de ganar.

V

.
agora que me acertastes:
mas quien quiere matar perro
siempre rabia le levanta.

VI

(Vengo dallende la sierra)
.
que es tan vuestro servidor
que eu vuestro poder consiste
su ventura:
como en manos del pintor
el pintar alegre ó triste
la figura.

VII

O muerte que sueles ser
de todos mal recibida,
agora puedes volver
mil angustias en plazer
con tu penosa venida.

V, 1. Non tocco l'ACERTASTES che è antico (= *accibistis*). La bella edizione veneziana del 1729, poi seguita da altre, legge *altcapus*.

VI. La edizione del 1729, dall'onde la Zurra e più sotto, *alegra o Vistr*.

I puesto que tu herida
A sotil muerte condena
No es dolor tan sin medida
El que da fin a la vida,
Como el, que la tiene en pena.

VIII

No se para que nasci,
Pues en tal extremo sto,
Chel bivar no quiero yo,
Y el morir no quiere a mi.

IX

Vista sta la perdicion.
Por que a queste dessear
De tal mereçer se ordena;
Que la causa del penar
Es galardon de la pena.

X

Pues no tiene que vencer
La muerte para acabarme;
O si pudiesse cobrarne
Para tornarme a perder.

XI

De bivar ya desespero,
Sin saber triste que haga;
Pues el remedio que spero
Con merecello se paga.

XII

Tan viva es mi firma fe
Y tan alto su sperar
Che aun que muerto e
Nunqua lo quere dexar.

Y, puesto que tu herida
á sutil muerte condena,
no es dolor tan sin medida
él que da fin á la vida
como él que la tiene en pena.

VIII

No sé para qué nací
pues en tal extremo estó
que el vivir no quiero yo
y el morir no quiere á mí.

IX

Vista está la perdicion;
porque aqueste desear
de tal merecer se ordena,
que la causa del penar
es galardon de la pena.

X

Pues no tiene que vencer
la muerte para acabarme,
¡ oh si pudiese cobrarne
para tornarme á perder!

XI

De vivir ya desespero
sin saber, triste, que haga;
pues el remedio que spero
con merecello se paga.

XII

Tan viva es mi firma fe,
y tan alto su esperar
que aunque muerto . . .
nunca lo quiere dejar.

A

4

VIII, 2. Antico e frequente *estó* per *estoy* (come *só* per *soy*). Per *nasci* (*naci*) la stampa veneziana *vusti*.

IX, 3. Difficile affermare che dica proprio *MERECER*. Certo non è *carere*, come vorrebbe la edizione veneta che legge ancora *pedizion* (*perdicion*) e *dessear* (*dessear*).

X, 3. La stampa del 1729 *acabarne*.

XI, 3. Se nelle antiche scritture usí lo *sperar* per *esperar* (come, tra le altre, trovo *Spino*), non so sempre lo ha il Bembo.

XII, 3. *Muerto e* pare dica il manoscritto: la rima ce lo chiama e la lingua non lo vuole. Più sotto (T.) 'è un *ay* (? = *he*) che ci fa supporre avere il Bembo rammentato fuor di tempo il provenzale

B

Tan bivo es mi fiel servir
Y tan muerto su alto sperar
Que lo uno no puede mas florir
Y la otra no lo quiere dexar

Tan vivo es mi fiel servir
y tan muerto su esperar,
. no puede mas florir
. no lo quiere dejar.

C

Tan es bivo mi

Tan es vivo mi
.
.
.

D

Tan

Tan
.
.
.

E

Es mi fe tau firma y biva
Que aunque es muerto su sperar
Nunqua lo quiere dexar

Es mi fe tan firma y viva
que aunque es muerto su esperar
.
nunca lo quiere dejar.

F

Ay mi fe tan firma y biva

. . . mi fe tan firma y viva
.
.
.

G

Tanto es bivo mi servir
Y tau muerto su sperar
Que no es l'uno para tenir
Ni lo otro para dexar.

Tanto es vivo mi servir,
y tan muerto su esperar
no es l'uno para tenir
ni lo otro para dejar.

Per non distaccare gli amanti aggiungo anche i versi di Lucrezia Borgia, già dati con diligenza dal sig. B. Gatti (*Lettere di Lucrezia Borgia a messer Pietro Bembo dagli autografi*. Milano, coi tipi dell'Ambrosiana, 1859).

Yó pienso si me muricese
y con mis males fuase
desear;
tan grande amor feneciese
que todo el mundo quedase
sin amar:
mas esto considerando,
mi tarde morir es luego
tanto bueno
que debo, razon usando,
gloria sentir en el fuego
donde peno.

Tan vivo es mi padecer
y tan muerto mi esperar
que ni lo un puede prender
ni lo otro quiere dejar.

Il Manoscritto dà: I, 4 *fenesciese*: I, 1 forse meglio *estó* (= *estoy*): I, 10 *dico*: II, 1 *lito*, *padecer*: II, 2 *sperar*: II, 4 *dezar*.

I, 2 la stampa veneta (II, 54) dava *finiesse*. È noto che lo spagnolo antico ha il *finar* (p. es. *Cid*, 3175: *Dico el rey: fne esta razon*. — Alej. M. 1547: *non quiero yo finar*. — Primav. 1, 123: *cuando el rey finava*). Così l'italiano, il provenzale e il portoghese.

Del metro scelto dalla duchessa trovo saggi antichi: nei versi di un quattrocentista, di Giorgio Manrique. Nè direi che fosse *metro.... tan cansado, tan poco armonioso* come pareva al Quintana (*Tesoro del par-raso español*; 1838, pag. 38).

E perchè scriverne a voi, perchè dedicarvi queste cose da nulla? Molti sanno quanto a voi debbano i buoni studi sui fatti e sulle lingue dell'India: pochi indovineranno che nei tesori della vostra libreria c'è anche una bella raccolta degli scritti del Bembo. Per questo voi scusate se colgo l'occasione per testimoniarmi la molta stima che ho per i vostri lavori e il sincero affetto col quale mi onoro di dirmi

Milano, 14 settembre 1881.

vostro amico
E. TEZA

LE GLOSSE AI *DOCUMENTI D'AMORE*

DI M. FRANCESCO DA BARBERINO

E UN BREVE TRATTATO DI RITMICA ITALIANA

I

Federico Ubaldini nel pubblicare in una splendida edizione (1) i *DOCUMENTI D'AMORE* DI MESSER FRANCESCO BARBERINO usò quel metodo di ricerche proprio ai nostri letterati; verso i quali noi forse pecchiamo per una certa indifferenza, imaginando falsamente che ora soltanto s'inauguri una scuola nuova e per noi italiani d'imitazione.

Egli comincia a raccogliere dagli Archivi, dai mss. e dalle stampe le testimonianze sul Barberino, ne tesse la vita desumendola dai fatti così conosciuti, pubblica il poema, cercando nel lungo commento latino, dall'autore stesso con rara accuratezza aggiunto ai suoi *Documenti*, notizie e rime che insieme a quelle trovate in altro codice costituiscono il suo libro di liriche; e finalmente, avendo riguardo alla quistione della lingua, forma un'estesa *Tavola delle voci, e maniere di parlare più considerabili usate nell'opera di M. Francesco Barberino*, confermandole con gli esempi d'altri scrittori: e di questi, distinti in volgari e provenzali, fa un indice con citazioni delle opere manoscritte. Non trascura inoltre di parlare di vari costumi antichi, che dalle opere del Barberino ricevono non poca luce. Di più essendo il codice, da cui egli traeva il testo ed io sto ricopiando le glosse (2), illustrato da figure, che sono tanto intimamente connesse alla poesia da non intendersi bene questa senza di quelle, e che l'Ubaldini credé di mano dello stesso Barberino, l'edizione va adorna delle incisioni dei più valenti artisti (3) del

(1) *In Roma. | Nella Stamperia di Vitale Miscardi. | MDCXL. | CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

(2) Biblioteca Barberiniana, XLVI-18. N.º antico 1525.

(3) Inventarono, fecero e disegnarono: A. CAMAS — NIC. PUCCI — ALESS. AB. MAGALOTTI — C. MASSIMI — D. FABIO DELLA

CORNIA — LOR. GREUTER — G. B. CAV: MUTI — FED. ZUCCARO — LOD. MAGALOTTI — MALAT: ALBANI — FRANC. CO: CRESCENTI. Scolpirono e intagliarono: C. BLOEMAERT — V. S. — G. F. GREUTER.

L'edizione divenne quindi rara e cercata così dagli amatori dei libri di Crusca, come dai raccoglitori delle incisioni.

tempo; nelle quali è degna di nota la trasformazione che nell'arte del seicento hanno subito le accurate miniature di oltre a tre secoli innanzi.

Il metodo era dunque eccellente; ma per cattiva sorte l'Ubalduini non leggeva le glosse latine che in carattere minutissimo circondano il testo dei *Documenti* (1). Esistono due grossi volumi nella Biblioteca Barberiniana (2) contenenti una copia di questo commento di mano del secolo XVII, evidentemente fatta eseguire dallo stesso Ubalduini. Per maggiore disgrazia poi il copista fu tanto ignorante da interpretare a suo modo più tosto che trascrivere l'originale (3).

Chi legge nella stampa i *Documenti* incontra non poche difficoltà ad intenderne il senso: a questo provvede l'autore aggiungendo alle glosse, il cui intendimento è d'illustrare con esempi le regole date dai versi, una traduzione letterale latina del testo. A questa parafrasi anzi corrisponde ogni glossa. Leggiamo a pag. 20 dell'edizione Ubalduini (v. 1-4):

« E s'è contra, e dallato
 Alcu; rispondi a scusa, et a difesa,
 Ch'ell' è viltà contesa
 Contra color, con cui perde hom vincendo. »

Niente di più oscuro: ma la traduzione latina dice: « Quod si forsau aliquis et contra surrexerit, ad excusationem respondeas et defensionem ipsarum (parla innanzi delle donne). Nam uile contendere noscitur contra illos cum quibus si obtineas perdere comprobaris. (4) »

E a c. 9º il commento: « *Nam uile etc.* licet litera ista in vulgari testu uideatur obscura, latinum tamen eo de loco est clarum. (5) »

L'Ubalduini ha voluto spesso correggere l'ortografia. Confrontiamo la prima *gobola* nella stampa e nel codice. L'edizione ha:

« SOMMA virtù del nostro sire Amore
 Lo mio intelletto nouamente accese;

(1) Ne sono prova gli errori del copista da lui stesso ripetuti; fra cui, per esempio, che il Barberino rispondeva a XXIV quistioni d'Amore, mentre nelle glosse dicesi più volte che tali quistioni furono XXIII.

(2) Mss. XLV-70-1. N.º antico 1532-3.

(3) Fra gl'infiniti errori basti accennare come la parola *rime*, che spesso ricorre in alcuni brani e che poteva dar sull'occhio all'editore, fu quasi costantemente trascritta *immo*, con quanto svantaggio del senso è facile immaginare.

(4) Cod. Barber. XLVI-18, c. 8 v.

(5) Anche il Baudi di Vesme riporta che il Barberino « nella CIUSA ai DOCUMENTI dichiara, che, impedito dalla rima, espresse talora meno pienamente il suo pensiero nel testo volgare, che non nel testo letterale, che lo accompagna ». *Del Reggimento e Costumi di Donna di Messer Francesco Barberino secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano* per cura del Conte CARLO BAUDI DI VESME; Bologna, Romagnoli, 1875, pag. XXXIX.

Che di ciascun paese
Chianasse i serui a la sua maggior rocca. »

Il testo porta:

« Somma uertu del nostro sir amore
lo mio intellecto nouamente accese
che di ciascun paese
chiamasse iserui ala sua maggior roccha. »

Tralasciando le differenze ortografiche, resta dubbio se la seconda proposizione sia relativa o finale: nel primo caso il soggetto sarebbe quello della proposizione antecedente; nel secondo non altro che il pronome personale *io* sottinteso. L'edizione deciderebbe il lettore più tosto per quella che per quest'ultima interpretazione; mentre è appunto il contrario, come la parafrasi dimostra: « ut seruos eius ad suam maiorem archem de quacunque patria euocarem. (1) »

Questi ed altri esempi, che si potrebbero addurre, fanno sentire la necessità di una riproduzione del testo, qual'è dato dal codice, insieme con la traduzione latina. Ma quello che ha somma importanza, tanto per la intelligenza del poema quanto per la biografia del Barberino, è il commento pieno di notizie intorno agli uomini, ai costumi, alle condizioni politiche, letterarie e scientifiche del tempo (2).

Sto riunendo tutta la parte che in queste molte glosse è riserbata agli aneddoti, e mi lusingo che la novellistica ne ritrarrà quell'utile che può attendersi da chi è ragionevolmente creduto autore o raccoglitore di un *Fior di Novelle* (3).

(1) Col. cit. c. 1 r.

(2) A proposito della quistione sul *Novellino* il D'Ancona s'esprime così intorno alle glosse: « Del resto, che il Barberino veramente componesse cotesto *Fiore di Novelle*, non mi pare abbastanza provato dalle sole parole dell'Ubal dini; e bisognerebbe meglio conoscere quel commento latino ai *Documenti* che disgraziatamente giace inedito nella Barberiniana, non lontano ormai da total distruzione ». *Del Novellino e delle sue Fonti*, Studi di critica ecc. pag. 265-6.

(3) Questo libro, citato dal Barberino come suo, fu tenuto dall'Ubal dini e, fra gli altri ai nostri tempi, dal Galvani pel *Novellino*. La quistione fu riassunta e discussa dal BARTOLI (*I primi due secoli* ecc. pag. 295-6), dal d'ANCONA (op. cit. pag. 263-74), dal BIAGI (*Le Novelle Antiche* ecc. Introduzione,

pag. XXX-XXXII, XLV-XLVII), dallo stesso BARTOLI (*La prosa italiana nel periodo delle origini*, pag. 240-9); ma non si può dir risolta, per quanto le opinioni del Galvani sieno state ormai vittoriosamente confutate. Infatti non si è veduto che un solo lato della quistione; cioè se il *Flos novellarum* non fosse altro che il *Novellino*, e tutto quanto n'è stato detto si fonda su le asserzioni dell'Ubal dini (che, come osservammo, si giovò del commento in una copia piena di errori e in alcuni punti vuota affatto di senso) e su i pochi frammenti pubblicati dal Bartsch. Un primo passo lo ha fatto il Prof. D'Ancona cominciando a dubitare (op. cit. pag. 266 nota 2, pag. 267 n. 1.) se questo *Flos novellarum* fosse la stessa cosa del *Flores dictorum nobilium provincialium*, e se il M. Beriola citato dall'Ubal dini come soggetto

A dimostrare inoltre il vantaggio di queste ricerche basterà forse il breve trattato di ritmica italiana che mi fu dato rinvenire e comporre riavvicinando due lunghe glosse, e che viene qui pubblicato. A me sembra molto pregevole sia per l'antichità, essendo il primo ove si discorra brevemente sì ma di tutti i generi di poesia del tempo, sia per le notizie che vi si danno intorno alle diverse scuole di rimare: la qual cosa porterà luce alla storia letteraria.

Ad alcuni componimenti poetici sarà bene ridare il loro vero nome tecnico, sotto cui gli antichi li avevano classificati e che andò poi del tutto perduto.

II

Accennai come l'Ubal dini creda il codice figurato per mano dello stesso Barberino. Innanzi di chiarire fino a che punto ciò possa esser vero, è bene avvertire qualche tratto caratteristico di questo poeta.

Egli si compiace facilmente delle opere sue, citasi spesso volentieri dando l'argomento de'suoi libri e invitando i lettori a volerli cercare. Così parla, ad esempio, de'suoi *Documenti* nell'altro poema *Del Reggimento e Costumi di Donna* (1):

« Ora vi priego che tengniate mente,
Quando udirete parlar di quel libro
O far menzione in questo in alcun(o) loco,
Vengniate qua, elleggieteci un poco. »

È inoltre sollecito a notare il favore che i suoi scritti incontrassero nel pubblico. Ci riferisce egli stesso di un padre che rispose ai lamenti di un figliuolo studente il testo della regola CXLIII:

« Libri non chera scolaro apparenti
quanto sufficienti. (2) »

di una novella del *Flos*, che avrebbe riscontro col M. Berio della novella LVII (testo gualteruziano), non fosse più tosto il trovatore *Peivols*. Nel tempo stesso che posso assicurare non aver qui l'Ubal dini preso equivoco e il *Flos novellarum* apparire proprio compilato o meglio compendiato dal Barberino, mi sembra che il Prof. D'Ancona con questi dubbi, che necessariamente movevano da un giusto o severo metodo d'investigazione, aprisse la via a un nuovo lavoro, a cui porrò mano, guardando la quistione

sotto un altro punto di luce.

(1) Ediz. cit. pag. 91.

(2) Cod. cit. c. 52 v. Nella glossa a questi versi, dopo aver paragonato il lusso dei libri a quello delle vesti, l'autore aggiunge: « Sic et de libris est: nam qui habet carissimos libros nec iacere cum eis nec super eis notare aliqua audeat, ut plurimum delecteris ergo in mediocriter pulcris et bene correctis et de utili lictera; quare, ut sequitur in testu, nil releuat habere libros hominū scientia carenti. inmo est quedam infamia volenti pul-

Così prendesi cura di raccontarci l'effetto che sortì la canzone:

« Madonna allegro son per uoi piagere. »

Il Barberino l'aveva composta ad istanza di un assai noto e bel Cavaliere, il quale tenevala ancora in mano quando, nove giorni dopo, fu trovato cadavere. La crudele, per cui quegli aveva fatto così tragica fine, udita dai compagni d'arme dell'amante la verità del fatto, sei di appresso anch'ella era morta (1).

Basta osservare il codice dei *Documenti*, che credesi originale, per esser colpiti dall'esattezza e precisione con cui l'autore condusse a termine l'opera sua, cercandone l'armonia in ogni parte.

Intorno alla poesia sta in ciascuna pagina, in due piccole colonne laterali, una parafrasi latina del testo; di più in altre due colonne, che formano come la cornice di un quadro, sono distese le chiose in carattere finissimo ed elegante. Parla di tale disposizione egli stesso tanto nelle glosse al proemio dei *Documenti* quanto nella quarta parte del *Reggimento*:

« Ivi è uno testo volgar per la giente
C' a più non è intendente;
E intorno a quello un testo letterale
Per chi più sa e vale;
E poi intorno ancor di questi due
Sou(o) chiose letterali,
Dove s' aducon tutte similglianze
E concordanze di molti altri detti
Di savi e di filosafi,
Della divina leggie e dell'umana,
D' autori e dicitori
Santi e non santi, detti,
Come porrai, settù 'l vedi, trovare. (2) »

cros libros et non student: exemplum est breue. Misit pater filium ad studium legale cum decentibus libris et quos ipse manu sua correxerat. cum ille esset aurelianus in studio vidit aliquos habere pulciores. quadam inuidia motus, ignorans quod nulli inuidet uir bonus, scripsit ad patrem quod non studeret nisi libros mieteret pulciores. TUNC EI PATER RESCRIPSIT HUIUS REGULE TESTUM. subingens: caue ne propter tales petitiones apud bonos inuidus dicaris. nosti enim Aristotile (sic) dicere thopicorum primo: Inuidus est qui tristatur in bonorum prosperitatibus.»

(1) Il fatto viene riassunto dall' Ubaldini

in poche parole nelle quali notasi questa inesattezza. Il Cavaliere non manda alla Donna la canzone scritta dal Barberino, ma la Donna la vede in casa del Cavaliere: « Et ex casu ob uisitationem erat ibi domina pro qua moriebatur seu mortuus erat etc... Que domina audita scripta et quibusdam solis militis narrata uera excusatione similiter mortua est infra sex dies etc. » (c. 100 v.)

Il Barberino è incerto se la Donna s'incontrasse a questo fatto quando il Cavaliere stava per morire od era già morto. Cfr. con la Novella della Damigella di Scalot nel *Nocellino*.

(2) Op. cit. pag. 90-1.

Interrompono di frequente la severità della pagina belle miniature che fanno parte integrale del poema, formando uno dei maggiori pregi del codice e in fine una di quelle particolarità che distinguono da ogni altro suo contemporaneo il Barberino.

In fatti ogni virtù, che si personifica e sotto il cui reggimento si ragiona, viene descritta a seconda della figura. Di qui nascono quadri che dal lato artistico si vantaggiano su la corrispondente descrizione poetica. L'autore stesso lo dice nel principio della parte sesta dei *Documenti*.

« Poi si guardate ben la sua figura
che già sol per lettura
non si poria veder sua derittura

Così dell'altre dico il simigliante. (1) »

Tra le figure meglio riuscite è quella della Speranza, che tiene in mano un mazzo di corde, alle quali molti si attaccano, cercando tutti salire per quelle fino a lei: altri è innanzi, altri caduto ne mostra nel volto la fiera tristezza. E basti accennare al *Trionfo d'Amore*, a cui fa seguito, come illustrazione, la canzon distesa:

« Io non descriuo in altra guisa amore. »

È facile immaginare quanta importanza abbia questa rappresentazione (2), di cui nel cod. Barber. XLV-47, ove è riportata la stessa poesia (3), esiste anche una copia (4).

Qui sorge la quistione. Il Barberino, che usò tanta diligenza nel suo lavoro da esemplare, come si crede, tutto il codice di sua mano e illustrare in tanti modi il suo poema, qual parte ebbe nell'adornarlo di figure? Ordinariamente quest'incarico veniva affidato a chi ne faceva professione. Se il Barberino si fosse taciuto su questo punto, noi saremmo inclinati a credere che nel codice la parte figurativa fosse opera del miniatore: ma egli così tenero, come vedemmo, delle cose sue ci mette nel dubbio; nel quale peraltro saremmo venuti egualmente osservando come la rappresentazione figurata non sia qui una delle solite illustrazioni dei codici, ma il punto di partenza delle creazioni poetiche.

Ecco le parole dell'Ubal dini: « Imparò dunque a disegnare, et auanzouisi in guisa, che riguardando l'originale de' Documenti d'Amore da lui scritto, e figurato, vi si scorge vn nouello Pacuio poeta, e pittore

(1) Cod. cit. c. 66 r.

(2) Ne darà una illustrazione il Prof. Monaci; a cui godo dichiararmi grato per le molte notizie portemi, e specie per avermi spontaneamente offerto di lavorare su questo

prezioso codice, del quale egli aveva annunziato di occuparsi fin dall'aprile 1875. (V. il programma delle *Comunicazioni delle Biblioteche di Roma*).

(3) Pag. 124.

(4) Pag. 126.

a un tratto (1) ». Vediamo ora quello che ne dice l'autore. Nella canzone già citata:

« Io non descriuo in altra guisa Amore »

egli illustra esclusivamente il disegno, dà le ragioni perché si discosti da quegli antichi che rappresentarono *Amore*, e discorre di ogni particolarità, di cui spiega il significato. E tutto ciò è detto così soggettivamente, che non lascerebbe luogo a pensare che altri fuori di lui avesse messo mano a quella figura.

« Or io non muto este fatteçe sue
ne do ne tolgo ma vo figurare
una mia cosa e sol per me la tegno.
Io nol fo ciecho.... »

E più sotto:

« Nudo l o fatto per mostrar com anno
le sue uertu spiritual natura. »

E qui pongasi mente:

« epoi per onestura
non per significauça il coure alquanto
lo dipintor di ghirlanda enon manto. »

Si parla dunque di un dipintore: l'unica frase in tutta la canzone che si discosti da quel soggettivismo che abbiamo notato. È a caso o con qualche ragione che il Barberino ha scritto così?

Osserviamo intanto che la *ghirlanda*, questa parte della figura, non è stata messa, com'egli dice, *per significanza*, cioè non entra nella creazione artistica del quadro, ma il *dipintore* l'ha posta per onestà.

Nel *Reggimento* l'autore a proposito della Paziienza ci avverte:

« E questa Donna ha stracciata sua vesta,
E quella porta di bigio colore.
Come lei stare, elle ragion dillei,
Porrai veder; ch'io la feci ritrarre
In quinta Parte del libro che parlo
Al cominciar della seguente Parte. » (2)

E nella seguente, cioè nella quarta parte, egli discorre dei *Documenti* e dice:

« una donna,
Lo chui nome è Speranza;
La chui ighura e l'effetto e l'usanza,

(1) Op. cit. pag. n. n. 28.

(2) Op. cit. pag. 81.

Co' molte altre figure
 C' apartengon allei,
 Veder' porrete, ch' *io feci ritrarre*
 In sesta Parte d'un(o) libro c' ha nome
 DOCUMENTI D'AMORE. » (1)

Dunque è chiarissimo per le sue parole medesime ch'egli *ha fatto ritrarre* le figure da un *dipintore*. Di ciò l'Ubalдини, che non conosceva il *Reggimento*, poteva non solo concepire il sospetto da quel passo che abbiamo citato della canzone ove si rappresenta il Trionfo d'Amore, ma ancora dalle stesse glosse, in cui troveremo la spiegazione di questo fatto.

Fra gli altri dubbi che l'autore si muove è appunto il seguente:

« Sed posses tu querere, figuras istas quas tu designasti vidisti tu ibi et quomodo tu eas, licet crosso modo factas, cum non esses pictor, nel in hoc primo aliquatenus instructus fecisti. omnia ista dicuntur plene infra in principio xjº partis gratitudinis ecc. (2) »

Ecco in qual modo egli risponde a sé stesso nel luogo a cui ci rimanda: « quero a te . . . quomodo has figuras, que presentantur in curia et in aliis libri partibus, habuisti, quis tibi piusit, cum te sciam penitus non pictorem . . . sic dicas quod etsi non pictorem, designatorem tamen figurarum ipsarum me fecit necessitas, amoris gratia informante: cum nemo pictorum illarum pretium, ubi extitit liber fundatus, me intelligeret insto modo. Poterunt hiis et aliis meis servatis principiis reducere meliora (3). »

Il senso è evidente. Egli per virtù d'Amore (mantenendo con queste parole la personificazione usata in tutto il poema) è disegnatore delle figure, non esecutore: nessuno avrebbe potuto intenderne giustamente il valore, su cui il libro ha tutto il suo fondamento. Poterono portarvi dei miglioramenti, mantenendo peraltro questi ed altri suoi concetti.

È così che si spiegano le apparenti contraddizioni che avevamo notato. La creazione artistica non è, e non poteva essere, che del Barberino, l'esecuzione di qualche bravo miniatore o *dipintore*, com'egli costantemente lo chiama; il quale dimostrandosi tanto valente ci ha tramandato un prezioso documento pei costumi del suo tempo.

Ne abbiamo la riprova in alcune delle parole che l'autore prepone alla canzone già citata:

« Madonna allegro son per uoi piagere. »

Poiché, egli dice, questa novità (cioè la morte del Cavaliere e di Madonna, belli e valorosi entrambi) avvenne nel tempo che si facevano le dette figure, il pittore vi rappresentò quei due tali e quali. E siccome

(1) Op. cit. pag. 89-90.

(2) Cod. cit. c. 4 r.

(3) Cod. cit. c. 94 r.

sono conosciuti da parecchi, per farti piacere ho voluto dirti queste cose (1).

Ciò non toglie importanza alla parte figurativa del codice. La mente del Barberino concepiva e l'esperta mano del pittore, forse anche guidata da un abbozzo del poeta (ricordiamo le parole citate *in hoc primo aliquatenus instructus*) eseguiva; anzi, se dell'opera materiale fosse stato capace l'autore, noi avremmo forse veduto in questo triplice lavoro di poesia, di prosa e di miniatura non altro che uno sfoggio di tutte le sue abilità.

Il Barberino adunque non si contenta di lasciare al pittore alcuni spazi dell'originale, solo perché il libro sia elegante per adornamenti; ma chiama presso di sé l'artefice, gli dà il disegno del lavoro, lo fa eseguire sotto i suoi occhi, e crede la figura parte così essenziale del poema che, diffidando di poterla ritrarre tanto bene a parole, egli stesso afferma che il libro ha la sua base e il suo maggior pregio nelle pitture.

Ci riferisce spesso, come ne abbiamo veduto un esempio nella illustrazione alla canzone:

« Madonna allegro son per voi piagere »

gli aneddoti del suo tempo e, ciò che è più singolare, ci riproduce anche le fisionomie di coloro dei quali parla. Così che, ove alcuni di simili fatti, come quello già accennato, si venisse a capo d'illustrarlo con documenti storici, potremmo trovare fra le molte figure di quest'opera dei ritratti interessanti.

E, lasciando questo, quanta nuova luce non viene da sì prezioso lavoro alla storia del nostro costume medioevale?

III

Sorge naturale la curiosità di cercare in questo commento i riscontri coi fatti d'allora che oggi più c'interessano. Poiché le glosse furono stese nel lungo periodo di circa sedici (2) anni, e rivelano spesso un carattere di cronaca. Ce ne son prova le digressioni frequenti, di cui talora è occasione un vocabolo più che un pensiero od una coincidenza notevole. L'autore stesso non si cura (3) di dare al commento, a una

(1) « Pictor . . . quod istud nouum tempore inuentionis dictarum figurarum occurrit, personas eorum representauit ad punctum. Et quo l cogniti a quibusdam sunt, ad danda tibi solatia hec referre curauit ». (c. 100 r.)

(2) « Illa uero que in glosis sunt ut puero- rum more non loquar qui dicunt se res dif-

ficiles in festinantia fabricasse, cum multis uigiliis laboribus atque studiis per annos *se. decem* fere tradidi ad hunc statum ».

(c. 24 v.)

(3) E dico *non si cura*, poiché questo carattere che mi giova notare non procede già da fretta di compilazione. Ho riferito

stessa nota un'unità, nè di nascondere, per dir così, quelle ricuciture che vengono necessarie scrivendo a sbalzi. Ogni tanto troviamo com'egli sia costretto a tralasciare perché si è fatto tardi, perché è stanco, ha già suonato matutino.

Non entriamo per ora nella quistione del tempo in cui furono stese le glosse. L'Ubal dini mettendo qui a profitto le stesse parole dell'autore stabili con un criterio abbastanza giusto che quelle fossero scritte prima del 1312. E siccome, già lo vedemmo, quasi sedici anni egli vi spese, argomenta che dovessero essere cominciate verso il 1296.

Comunque sia, in questo lasso di tempo vien segnalato dalla nostra storia letteraria un grande avvenimento. Dante aveva pubblicata la sua prima cantica.

Si parla di Dante in questo lungo commento? Qual giudizio ne porta il Barberino suo coetaneo (non era nato che un anno prima di lui) e forse suo condiscipolo?

In un'importante nota su gl'illustri suoi contemporanei il Barberino cita Dante senza alcun particolare riguardo (1).

Si è inoltre voluto trovare nelle glosse la citazione di un distico latino di Dante. Il Bartsch nell'articolo « Beiträge zu den romanischen Literaturen » (2) fra i brani provenzali che estrasse dal commento del Barberino volle produrre quel distico. Il Grion (3), per confortare una sua opinione, ne trova nel distico edito dal Bartsch una conferma e non se la lascia sfuggire.

A c. 6^r del codice trovasi non *Vnde Arrigherius*, come il Bartsch lesse, ma chiarissimamente *Vnde Arrighettus*!

Il Barberino parla di Dante in altro luogo a proposito di Virgilio e dice queste parole che a noi possono sembrare assai fredde. Entrava qui un po' di ruggine? o solamente una specie di orrore per le arditezze che un uomo, come il nostro poeta, non avrà potuto condonare a Dante? Del resto egli non tenta che di fargli un elogio.

« Hunc (Virgilium) dante arigherij in quodam suo opere, quod dicitur comedia et de infernalibus inter cetera multa tractat, commendat protinus ut magistrum; et certe si quis illud opus breui conspiciat, uidere poterit ipsum dantem super ipsum virgilium uel longo tempore studuisse, uel in paruo tempore plurimum profecisse ». (4)

più sopra le parole con cui l'autore dice di avere speso molta fatica, molto studio e molte veglie a comporre le glosse. Parlando pure delle quali egli aggiunge: « corrigendo rescripsi et rescripta iterum et iterato correxi. et hic porrigo pro correctis ut est hominis in hoc posse ». (c. 2^a v.)

(1) È riportata ed esaminata dal sig. DEL

LUNGO, *Dino Compagni e la sua Cronica*. Firenze, Le Monnier, 1879-80; vol. I, p. 413 e seg.

(2) Nello *Jahrb. f. rom. u. engl. Lit.* XI, 43.

(3) Il pozzo di S. Patrizio, nel *Propugnatore* vol. III, parte I, pag. 75-6.

(4) Cod. cit. c. 63 v.

IV

I DOCUMENTI D'AMORE e il REGGIMENTO E COSTUMI DI DONNA, poemi morali e allegorici entrambi, ci offrono molte e singolari notizie intorno al periodo importante dell'età del Barberino (1264-1348), e trovano nella storia letteraria un posto fra il *Tesoretto* e l'*Intelligenza*. A parte l'utilità, che indirettamente ce ne viene, l'autore non ha quanto a sé, come nota il Bartoli, che « il merito di avere in Italia applicata la poesia ad insegnare cose utili, uscendo dalle astrazioni amorose, e di avere rivolte le sue cure alla donna della vita reale. (1) » Come autore di un *Fior di novelle* non possiamo giudicarlo; la quistione, se non già abbandonata, è tutt'altro che chiarita; così che nulla sarebbe di più strano che fabbricar teorie su l'incerto.

Come lirico non abbiamo di lui che pochi componimenti. La canzone sua più comune è quella del Trionfo d'Amore (2), ma di lirico non ha che la forma, e in essa non dobbiamo vedere che la parte finale del suo poema polimetro, i *Documenti*. Le altre due canzoni, la ballata, il sonetto e i frammenti hanno come caratteristica una studiata oscurità.

Egli stesso dice:

« Non marauigli alchun s oscuro tratto. (3) »

E inoltre:

« Questo lamento e di cotal natura
che non si puo intender dala gente,
che non a sottil mente
ne an da quella ch aue lo intelletto;
se non auesse ben ferito il pecto. (4) »

Un'altra particolarità di questa lirica e in genere di tutta la poesia del Barberino è la soverchia imitazione del provenzale. Il Bartoli lo ravvicina giustamente a Fra Guittone d'Arezzo (5). Il sonetto

« Testo d un herba ch a nom çentilina (6) »

ce n'è chiara prova.

(1) *I primi due secoli* etc. p. 249.

(2) « Io non descriuo in altra guisa amore. »
Cod. cit. c. 99 v.

(3) Canzone:

« Se più non raggia il sol et io son terra »
st. I.^a, v. 4. Cod. cit. c. 98 v. e 99 r.

(4) Ib. st. V.^a, v. 1-5. — In verità la canzone rimane anche più oscura in alcuni luoghi per la poca diligenza dell'Ubal dini nel pubblicarla. Sia d'esempio la st. III.^a in cui fu tralasciato il quarto verso.

(5) Op. cit. p. 239.

(6) Cod. Barber. XLV-47, pag. 177.

Ma le liriche del Barberino sono così poche e alcune di queste scritte in così giovane età, come il frammento della canzone distesa

« Madre difallo chiami » (1)

da non potersi dedurre un giudizio su i criteri artistici dell'autore senza tema ch'esso riesca precipitato.

Dice infatti il Barberino, riportando questo brano, non solo d'averlo composto quasi fanciullo, ma ancora, sebbene la citazione faccia al caso suo, di fermarsi a quella prima stanza, increndogli di citare le altre (2). Questa riserva credo poterla attribuire non tanto a modestia o a scanso di fatica, poiché il lungo e paziente lavoro delle stesse glosse ai *Documenti*, in cui sono infinite digressioni e altri richiami alle cose proprie, sarebbe prova contraria; quanto a quel fastidio proprio a chi debba trascrivere ciò che compose quando l'età non gli concedeva che criteri e stile diversi da quelli formati più tardi.

Anche i poemi sono scritti quando il Barberino era ancor giovane. Nel proemio del *Reggimento* si parla appunto dell'età dell'autore:

« Essi grande èlla fede
Ch'io porto all'eccellente vostra altezza,
C'avengnia ch'io potesse
Parlar con' Ysaya e dir a voi:
« I non so ch'io mi parli,
Che fanciullo sono » (3).

Le sue due opere maggiori egli le ha ideate a non molta distanza di tempo, alternandone la composizione: ce n'è prova il fatto che ognuna di esse contiene citazioni dell'altra con lo scopo evidente di completarsi a vicenda.

Il *Reggimento* adunque fu scritto, per amore di una donna (4), in età molto giovanile, come vedemmo; e i *Documenti*, secondo la probabile ipotesi dell'Ubalдини, sarebbero stati composti innanzi al 1296. Quali si sieno poi le correzioni di forma, le aggiunte fatte ai poemi, è facile persuadersi ch'essi restassero nella maggior parte quali furono concepiti e di-

(1) « Vide quod in quadam distesa uulgarī parauit mihi semel quasi puero uerba similia in hunc modum Madre difallo chiami etc. » Cod. cit. c. 28 v.

(2) « Tres stantie sunt. uide illas. multum faciunt ad istam licteram. tedet me hic ponere illas. » (ib.)

(3) Ediz. del Vesme p. 10-1.

(4) A proposito del *Reggimento* in fine del Proemio ai *Documenti* (cod. cit. c. 4 r.)

si legge:

« Io qual [libro] io scrissi e mando
alei, che mel comando. »

Intorno a questa donna, al mistero di cui il poeta vuol circondarla, alla sua effigie e a molte particolarità su la composizione del *Reggimento* si aggirano alcune glosse e altri versi del testo; ma non è qui il luogo di parlarne.

stesi (1). Ma quelle glosse, a cui il Barberino attese vegliando, faticando e studiando per quasi sedici anni (2), sono il maggior documento che ci rimanga dei concetti artistici di questo scrittore. Egli spesso nel faticoso lavoro di commento si rivela candidamente al lettore, espone il proprio modo di scrivere, le idee che lo guidano, ciò che vorrebbe veder fatto anche dagli altri. Qui pertanto noi dobbiamo attingere notizie e giudizi intorno ad un uomo che fu stimato assai dotto anche dai contemporanei (3). Se dunque, come cercammo dichiarare, le composizioni poetiche le quali di lui ci rimangono debbansi quasi tutte attribuire al primo periodo della sua vita, al secolo XIII; nei 48 anni che visse del XIV non avrà per nulla cangiato o modificato le proprie idee in arte? Specialmente in principio del 300 dopo di aver viaggiato in Provenza e altrove (1309-1313), dopo aver presa pubblicamente la laurea dottorale (8 agosto 1313), nel tempo che la nuova scuola del *dolce stil nuovo* era venuta a tanta altezza con Cino da Pistoia e con Dante?

Non toccando le molte quistioni che sorgono leggendo il voluminoso commento, mi limito a cercare se nel breve trattato, che ora do in luce, intorno ai diversi modi di rimare egli mostri di aver modificato alquanto, come credevo possibile, i suoi concetti artistici.

È nelle glosse, che appunto trattano delle rime, una parte dedicata a classificare i difetti in cui facilmente incorre chi si mette a tale studio: parte che mi sembra la più soggettiva, per quanto possa essere stata desunta da trattati anteriori a noi non pervenuti.

Diciotto sono i *vizi*, com'egli li chiama, da evitarsi *in uariis inueniendi modis*. Credo poterli dividere in due classi: quelli comuni a qualunque genere di scrittura sia in prosa sia in verso, come usar parole improprie e sconvenienti al componimento che si tratta (VII *vizio*) — vituperare le cose degne di essere lodate (XVI) — vantarsi (XVII) — o dispregiar gli altri negli scritti (XVII); e quelli che non sono propri d'altro che della poesia.

Il *vizio* delle sillabe false (I) è quello in cui cadono i novizi che fanno versi contando le sillabe, le quali possono essere giuste quanto al numero e non quanto al suono, secondo cui vuolsi rimare. Un altro *vizio* (III), che è stato assai poco evitato in ogni tempo e che il Barberino dice molto diffuso, è quello che noi chiamiamo comunemente delle *zeppe*, il quale ha il suo contrario (IV) quando si lasci il senso incompiuto troncando bruscamente la frase.

(1) Dice in una glossa dei *Documenti* che non v'è lettera nè figura in quel libro ch'egli non abbia almeno copiato quattro volte. Cod. cit. c. 24.^v

(2) Ib. c. 24.^r

(3) V. le molte testimonianze riportate dall'Ubal dini.

Offiende specialmente il nostro orecchio la frequente ripetizione delle stesse voci (VIII), la quale, sebbene fosse assai più tollerata dagli antichi, viene qui annoverata fra i *vizi*: così pure incorrere nello iato (IX), *vizio* al quale, come difficile ad essere evitato, si suole perdonare, purché fra le due parole che formano iato ci sia una pausa, un punto.

Tralascio di enumerare gli altri *vizi*, e quanto ai già notati di mostrare come in essi il medesimo Barberino pecchi non di rado, specie nel *Reggimento*, dove spesso non si sa se alcuni versi debbano leggersi per prosa, tanto poco ne differiscono. È vero che altro è dettar precetti altro metterli in pratica; ma il nostro autore così scrupoloso prima di dar definitivamente al pubblico un'opera sua, egli che la correggeva e trascriveva tante volte, se avesse avuti in mente ben determinati i precetti descritti poi, facilmente avrebbe potuto osservarli; tanto più che essi non riguardano quasi che la parte esterna, la forma, in cui lo vediamo alcune volte riuscir felicemente, e non la creazione, l'organismo del poema, l'immagine chiara e l'argomento efficace; cose tutte che essendo proprie delle facoltà poetiche di uno scrittore, possono, senza meraviglia, riuscire al di sotto della sua stessa volontà.

Ma i due *vizi* seguenti fermano maggiormente l'attenzione. Per comodo di rima, egli dice, non devonsi introdurre vocaboli impropri (XIV) « uulgarem inducere minus aptum »: parole molto generiche, ma che ben considerate ci ridanno uno dei caratteri della ritmica del tempo e ci chiariscono una quistione non sempre facile ad essere risolta.

Avvezzi al convenzionalismo del linguaggio poetico moderno, nel leggere i nostri poeti antichi per ricerche filologiche ci siamo domandati se alcune forme esistessero da vero nel parlar comune o fossero foggiate a piacere degli autori per trovar facile il verso o la rima. Il parallelismo di molte di queste forme ci può al più far credere che il poeta avesse tanto da scegliere, nè sforzasse in alcun modo i vocaboli. Ed oggi si procede generalmente guidati da questo criterio. Nelle parole citate del Barberino un tal difetto è chiaramente formulato; così che non ci resta che stare in guardia, fidandoci solo di quelle forme che trovano riscontro ove simili dubbi non possano nascere.

Ma oltre alla varietà delle forme, noi possiamo incontrarci in vocaboli tolti da altre lingue con desinenza e foggia nostrana: la frase del Barberino include, a mio credere, anche questo concetto, tanto più che ad esso corrisponde un fatto importante in quel tempo. Distinguiamo nella letteratura di allora tutta una scuola di *provenzaleggianti*, fra i quali vedemmo annoverato il Barberino stesso. È ben singolare adunque che egli ci venga a notare come difetto una delle maggiori particolarità della scuola medesima: di cui un'altra caratteristica è appunto la studiata oscurità, che accennai formare uno dei canoni della poesia di questo autore. Or ecco l'altro vizio da lui notato che credo più d'ogni

altro importante. Egli raccomanda ai giovani, che vorranno imparare i vari modi di trovare in rima, a non essere oscuri nelle cose facili (XV) « *obseurare levia* », e di non venir meno nella trattazione di materia sublime « *in altis deficere* ».

Tutto questo giustifica abbastanza il dubbio che io moveva quando sembravami non potersi completamente giudicare il Barberino dai suoi poemi; ma doversi tener conto eziandio delle glosse ai *Documenti* che ce lo rappresentano, per età, per viaggi, pel tempo e la città in cui viveva, sotto un aspetto diverso.

E non sarà forse troppa audacia il pensare che la scuola del *dolce stil nuovo* cominciasse a tirarlo a sé: chè sebbene dei grandi poeti contemporanei non troviamo particolari elogi, tuttavia essi sono sempre ricordati da lui con rispetto, nè, molto meno, sono in alcun modo esplicitamente censurati. Gli stessi precetti che abbiamo esaminati e gli altri che egli soggiunge, ci mostrano come nel suo ideale poetico ci fossero quella eleganza e proprietà di vocaboli, quella corrispondenza fra il pensiero e la forma (1) che erano le aspirazioni della scuola più avanzata d'allora, e che raggiunsero poi col Petrarca la perfezione.

Le glosse che seguono sono tratte dal cod. barberiniano XLVI-18 più volte citato. Ho apposto ad esse qualche nota, riserbandomi di farne un esame accurato in uno studio speciale che sto preparando su la nostra ritmica dei secoli XIII e XIV (2).

Sarò lieto se queste poche notizie desteranno l'attenzione degli studiosi su tale argomento e sui saggi che mi propongo di pubblicare; dai quali ho fiducia debba riconoscersi troppo severo, perchè incompiuto, il giudizio che del Barberino si è dato anche in questi ultimi tempi.

Roma, 20 marzo 1882.

ORESTE ANTOGNONI.

(1) Nel Barberino non troveremo certo un consiglio della natura di quello dato dal Baratella; il quale ingenuamente afferma che « *grandemente zoua, se le consonantie sia trovade, avanti se faça li versi. Cumzosia- che la fatiga in ornato de le cosse da fir dicte, menor sia, etiandio per che uenusta belezza de le sententie exira, da le consonan-*

tie trovade ». *Delle rime volgari trattato di Antonio da Tempo* ecc. Bologna, Romagnoli, 1869; p. 235-6.

(2) Formerà parte degli *Studi e Documenti per servire alla storia dell'antica ritmica italiana*; serie di pubblicazioni che spero poter presto incominciare.

DE VARIIS INVENIENDI ET RIMANDI MODIS (1)

(Cod. Barber. XLVI-18.)

GLOSSA I.^a

(c. 53 r. e v.)

Sequitur de secundo (2) quomodo pertractari scilicet de uariis inueniendi modis. Vnde pone hic oculus in q... tueris qui forsan in talibus delectaris. Et nota quod generalitate obmissa [que] (a) de completo numero subiungitur. ¶ Vndecim modi sunt inter antiquos et nouos in usu, et tres alii surrepserunt (b) de nouo qui nondum obtinent cursum plene. ¶ duo alii in desuetudinem abierunt. De quibus omnibus per ordinem uidemus ut super eis nouiter dirigantur aduersus hic tamen quod hoc loco totum (c) quibus tractat glosa. ad illos ergo redeamus qui sunt presentialiter inter nostros (3) in usu. ¶ Super quibus ut securius transeamus primo de uitii est notandum. Vnde dico quod .xviij. uitia in inueniendo uitantur a probis. primum est sillabarum falsarum et hoc nouitios multos tangit. que licet inuicem sibi conrespondeant numero, sonitu attamen non se habent ad cursum. et quare hoc tangit nouitios dico tibi. quod nesciunt suas componere cantiones nisi silabis numeratis. quod in aliis non ita contigit, qui non ad numerum sed ad sonitum rimant. ¶ Secundum completio inexpedientium silabarum. ut cum breuitatis causa etiam per prosam solet de aliqua minui dictione, tu addis ut habeas rimam tuam. quod uitium est. eo quod qui proferunt more solito detrahentes, defectiuum relinquunt. ¶ Tertium addere ultra sententiam uel infra rimarum habendarum gratia. quod magis uitium est co-

(1) Nell'indice del cod. le due glosse qui pubblicate sono comprese sotto il titolo: INVENIENDI ET RIMANDI MODI.

(2) Questa non è veramente una intera glossa, ma la seconda parte di una assai lunga; della quale, in una divisione sommaria fatta in principio, così scrive l'autore: «Secundo . . . multos inueniendi modos propter Inuenes qui ad hoc anelant et nesciunt referabo.» E poco prima aveva detto: «glossas istas de intentione amoris ab industria cui hec pars subditur PLENIUS INFORMATUS, circumponere procuravi. PER QUAS UTILITATEM MAXIMAM EX EODEM POTERIS REPORTARE.» Fra le glosse che sono composte con tanta

cura è questa DE VARIIS INVENIENDI MODIS: le parole su riferite ne accrescono l'importanza.

(3) Da queste parole si potrebbe argomentare che il Barberino avesse riguardo alla poesia di altra letteratura, probabilmente della provenzale. Avendo distinto i generi antichi dai moderni per parlare di questi ultimi gli sarebbe stata sufficiente la parola *presentialiter*. *Inter nostros* sembra richiamare più una differenza di nazione che di scuola. Può congetturarsi ancora che una tale distinzione sorgesse naturale alla sua mente per aver sott'occhio qualche trattato di ritmica, forse provenzale.

N. D. Quanto all'ortografia mi sono attenuto esattamente a quella del codice: ho sostituito con virgole il comma. Ho sciolto i nessi.

(a) Riportato sopra.

(b) Di mano posteriore. Sino alle parole *quibus tractat* la scrittura è incerta con correzioni fatte poi.

(c) Segnava parole inintelligibili, che furono rase. Il copista dell'Ubal dini qui interpreta *ex leuoribus modorum occupat de*; ma è troppo poco lo spazio nel codice per contenere tutto questo.

mune. ¶ Quartum non continuare. ¶ Quintum non concludere. ¶ Sextum ante concludere quam tua prolatio compleatur. ¶ vij^m. uti dictis. quod in compilandis libris uel dictamine non procedit. ¶ viij. eisdem dictionibus uti sepe. ¶ viij. latis uti. ¶ x. Similitudinibus finium ad initia dictionum. que duo cum commode uitari nequeunt excusantur in punctis. ¶ .xj. rimam aliquam dimictere solam. quod in principio aliquando non uitatur (1). ¶ .xij. non saltem in tribus licetis cum interuenit consonans concordare, uel in duabus cum simul sunt consonantibus in fine rimarum (2) ¶ .xij. inchoatum ordinem non seruare. ¶ .xij. ob habendas rimas, uulgare inducere minus aptum (3). ¶ xv. obscurare leuia. et in altis deficere. ¶ .xvj. uituperare laudanda. ¶ xvij. se iactare in dictis. ¶ .xvij. alios contempnere in dictis. et hec .xvij. principalia notata sufficiant quibusdam aliis non descriptis. et ad propositum redeuntes dic (a) quod (b) unus modus inueniendi est cantionis extense. ¶ .ij. - ballate. ¶ tertius sonitij. ¶ .ij. seruentis ¶ .v. gobularum ¶ .vj. discordij ¶ .vij. concordij. ¶ .vij. contentionum ¶ .vij. libratij. ¶ .x. prosaici. ¶ et ¶ .xj. uoluntarij. (4) Illorum autem qui de nouo emergunt primus est collationum ¶ Se-

(1) Dante ricorda questa regola a proposito delle canzoni: « Quidam alii sunt, et fere omnes Cantionum inventores, qui nullum in Stantia carmen incomitatum relinquunt, quin sibi rithimi concrapantiam reddant, vel unius, vel plurium. » *De Vulg. Eloq.* l. II., cap. XIII.

(2) Si condanna evidentemente l'abitudine di non usar rima perfetta. Più chiaramente il Baratella parlando dei piedi del sonetto: « per li quali octo versi le consonantie se intende vocal penultima e vltima nel fin del verso. » *Op. cit.* p. 233. — E a completar la regola aggiunge: « E da considerar li accenti longi e breue in le penultime sillabe. » p. 234.

(3) Dal difetto qui notato, rimproveratogli dal suo critico Garagrassolo Gribolo, si difende l'A. nel commento ai *Documenti*. Dice il testo (parte VII, doc. XV):

« Eforte eða blasmare
 quel che uol medicare
 Se non sa ben doctrina
 di donna medicina. »

La parafrasi: « Estque plurimum arguendum qui medendi summit officium, si doctrinam non nouit domine medicine. »

E la glossa: « *domine medicine*. hic in latino dixit amor domine medicine in uulgari autem dixit doune medicine. et utrumque est idem nam in pronicie (*sic*) pronicie fuit hoc pronulga'um. Vbi si mater te uocat Respondebis donna quod idem sonat ibi quod in

nostro uulgari madonna, et plus quod ibi generaliter eam dominam ponit. Vnde non notes hic uitium. licet dixerit garagrassulus gribolus quod madonna non ueniebat ad rimam uel quod de medicina dictum fuerit despectiue. hodiebat enim iste medicos ualde. »

(c. 83 r.)

(4) Il Da Tempo dice di non dover curare l'etimologia dei nomi che gli antichi *ad libitum* imposero ai diversi generi di ritmica, pur che si abbia riguardo alla sostanza (*op. cit.* p. 73). E a proposito del seruentese aggiunge queste parole: « Non tamen multum curandum est de huiusmodi etymologiis, scilicet quantum ad significationem uocabuli, quid dicatur seruentisus uel similia, sed de sententiis sic, quia nomina specialia rithimorum quibus utimur quasi ad libitum veterum et rithimantium divulgata sunt. Et sic posset hodie nomen ad libitum imponi, si quis nouum rithimandi modum aliquem inueniret. Et plura nomina in hac arte certis rithimis imposui rebus consequentia. (p. 147-8) » Queste parole, assai importanti, ci spiegano come esistesse la differenza di terminologia che riscontriamo nel Barberino. Ci è forza credere come il Da Tempo, eccetto quei nomi che, per essere corrispondenti ai generi di ritmica più comuni, erano già fissati dall'uso, non avesse adoperato e forse nè pur conosciuto gli altri, che non porgevano più nè meno l'idea della maniera di ritmo che de-

(a) Così il cod. Forse è da leggere *dicimus*.

(b) Riportato sopra.

cundus Piccinacorum. ¶ et tertius cursorum. § Qui uero in desuetudinem habierunt. sunt hij primus lamentatio quo ad nomen. ¶ et Secundus consonium. ¶ primorum autem modorum diuerse sunt species. nam cantionum extensarum, dum modo fiant similes primi pedes et postea sibi similes due uolte tot sunt modi, quot subtilis homo sciuerit commutare. (1) de similitudine autem intelligas, ut sub eisdem uocibus concurrant ad cantum. (2) posses etiam facere plures pedes et uoltas. habet etiam cantio que in fine ponitur huius libri (3) quoddam additum post uoltas quod egeret alio per se sono (4). Istud addere et mutare non est nouorum sed sequi. ballate uero dummodo responsum concordet cum uolta et duo pedes inuicem uel tres quod raro fit nisi sint multum breues sufficit. ¶ Sonitorum alij alij (*sic*) simplices alij catenati (a) alii duplices. (5) ¶ primi de medio ad medium habent rimas concordet per ordinem. ¶ secundi concor-

signavano. Egli erasi trovato innanzi alla difficoltà di spiegare l'etimologia di tali denominazioni: non curiamole, dice; poichè veramente il soccorso che potevagli offrire la sua scienza etimologica e storica non era tale da poterlo contentare; da metterlo anzi in imbarazzo, quando nel discorrere del serventese (di cui il Barberino, senza fare eccezioni, parla con un certo disprezzo) deve pur riconoscere che la Commedia di Dante è composta in questo genere, e fa delle sottili distinzioni. Se qui troviamo una difesa, dobbiamo supporre altrove un'accusa? Ad ogni modo dal fatto che Gidino, il quale segue passo passo il Da Tempo, a questo punto si tace, rileviamo come la questione dovesse essere alquanto spinosa. Qui peraltro non c'importa notare se non il ragionamento del Da Tempo, che conclude aver gli autori assegnato questi nomi a capriccio, e crede seguirne l'esempio. Non ci sembra dover supporre con lui tanto contributo individuale nella terminologia ritmica: ciò che apparisce più certo è che nel presente trattato del Barberino si citano nomi non trovati dallo scrittore delle glosse, ma esistenti nell'arte. Se poi a noi non pervennero che in questo prezioso commento, lo dobbiamo in gran parte anche a questa comoda opinione in cui s'adagia il Da Tempo, il cui libro incontrò sì grande fortuna.

(1) Su la libertà di costruire una Canzone dico Dante: « modum Cantionum, quae *casu nugis, quam arte* multi usurpare uidentur, enucleemus. Et quod huc usque *casualiter* est assumptum, illius artis ergasterium reseremus etc. » Op. cit. l. II, cap. IV.

E riassume il cap. X così: « Vide igitur,

Lector, quanta licentia data sit Cantiones poetantibus; et considera, cujus rei causa tam largum arbitrium sibi usus asciverit; et si recto calle ratio te direxerit, videbis auctoritatis dignitate sola, quod dicimus, esse concessum. Satis hinc innotescere potest, quomodo Cantionis ars circa cantus divisionem consistat, et ideo ad habitudinem procedamus. »

Ed ora tratterà dell'*abitudine* della stanza, del numero dei piedi e delle sillabe e dei versi ecc. Siccome nella divisione del canto s'è visto seguire più che altro l'autorità, ora così dice: « Videtur nobis haec, quam habitudinem dicimus, *maxima pars eius, quod artis est* etc. » Op. cit. l. II, cap. XI.

Così il Barberino dovendo anche qui trattare brevemente, si occupa subito di questa seconda parte.

(2) Dante conclude definendo la stanza della canzone: « Stantiam esse sub certo cantu et habitudine, limitatam carminum et syllabarum compagem. » Op. cit. l. II, cap. IX.

(3) La Canzone:

« Io non descriuo in altra guisa amore. »

(4) Il Barberino ci offre qui, se non il nome del *ritornello*, così chiamato dal Da Tempo e da Gidino, un fuggevole cenno su l'accompagnamento musicale e la storia di quest'ultima parte della canzone distesa.

(5) Tralasciando tutte le altre divisioni sottili del Da Tempo, ripetute da Gidino, è da osservare che il Barberino chiama sonetti *catenati* non quelli detti dal Da Tempo e da Gidino *incatenati*, ma quelli chiamati da essi *dimidiati*.

(a) Questa parola è scritta sopra una rasura.

dantem finem pedis cum fine medij. ꝛ Tertii habent in pedis medio uel in fine .v. uel .viij. silabas plures. ꝛ omnes .iiij.^{or} pedum ut [ut] (a) et .ij. mutarum. que tertia sunt parte maiores scilicet utraque. Seruente a probis expirauit. et si uis scire, cecos audi. (1) gobula. est aliqua breuis oratio circumthonsa et rimata nec breui uel longo ordine limitata. ꝛ Discordium est contentio inter duos, similibus uel diuersis concursibus rimarum tamen serie trattis ex utraque parte per unum. ꝛ concordium est contrarius intentione modus loquendi, et rimis idem. ꝛ contentio est super similibus inter duos. de quibuscumque similis ordo. et ista tria versicolorum numero non ligantur. ꝛ libricum est per quod diuersis modis liber componitur sub certis limitibus atque rimis. ꝛ prosaicum est cursiuum uulgare in uulgaribus licteris seu libris. ꝛ uoluntarium est rudium inordinatum concinium. ut matricale et similia. (2) Secundorum autem qui de nono uenerunt dico ꝛ quod collatio est trium uel plurium personarum concurrens locutio. in diuersis uocibus, similes similibus partes habens. et completis personis ad circulum se reuoluens. ꝛ Piccinacum est sonitium .viij. silabis, sui medio pede sitis. ad .xj. complementi, hoc idem in mutis obtinens. quod ad tertiam partem mute. ꝛ Cursor est .xxx. pedum et .v. capitum sonitium pedes portans. ad consequentiam gobularum. ꝛ Duorum uero qui in desuetudinem habierunt ꝛ lamentatio dicebatur omne doloris concinium. hodie si ponitur lamentatio in cantione uel aliis perdit nomen. ꝛ consonium antiquitus dicebatur omnis inuentio uerborum que super aliquo caribo, nota, stampita, uel similibus componebantur, precompositis sonis. hodie uerba talia nomen soni uel sonum fabricantis secuntur. Ritornelli autem et multa alia que sunt partes a partibus uel non digne relatu, in hoc opere non subduntur. Si autem eorum qui in usu sunt exempla uolueris ut doctrinam. uade infra in partem prudentie documento Nono. ibi ubi tractatur de ponenda scripta cum domina in capsula. cum ponitur in mare. et ibi glosam habes. Nos uero ad propositum redeamus. Tertium prosequentes.

GLOSSA II.^a (3)

(c. 77 r.)

Or descendamus infra ad locum illum *scriptam unam etc.* Et a te quero quomodo et sub quo tenore facies scriptam istam. Et respondeas quod testus hic amoris tibi tradit notitiam singulorum quorum in ipsa mentio est fienda Et tu postea scriptam illam quam melius ordinate poteris fabricabis. Ex hoc igitur sumpta causa quod superius parte secunda in tractatu de mottis in glosa circa principium dicuntur modi ed uitia Inuentorum hic decens est ut Iuuenibus imperitis qui anelant ad talia de quibusdam inueniendi ordinibus referamus tractatum. Ecce ergo Iuuenis quidam amore licito quamdam dominam diligebat cui ut placeret uoluit in eius laudes

(1) Vedasi quanto si è detto alla nota 5.

(2) Notisi questo genere di componimenti brevi e liberi: fra cui il *matricale*. Il Prof. Arnone affermò non ha guari che questa *forma poetica sorse più tardi* del Cavalcanti (*Le rime di G. Cavalcanti*, Firenze, Sansoni 1881, p. CXXXIV). Il *voluntario*, in cui viene compreso il *matricale*, non è nemmenonotato dal Barberino fra i modi di rimare *qui de nouo emergunt*.(3) Questa glossa è, secondo le parole dell'A., un *Tractatus de quibusdam inueniendi ordinibus*; ho creduto peraltro di comprendere le due glosse sotto un titolo generale.

(a) Ripetuto sopra.

inducere super quadam sua materia (a) ballatellam. poterit eam sic colligere faciat responsum ad similitudinem lictero que ponitur supra parte secunda documento .v.º ut in regula. v.ª (1) uel ut in .vj.ª uel ut in .xij.ª (2) et si uelis responsum longius fabricare summe similitudinem xxij.º regule (3) facto responso poteris facere duos breues pedes quorum similitudinem habes (b) infra in parte .xj.ª gratitudinis in qualibet gobula sua (4). uel fac duos pedes ad modum regule .lxij. (5) et non cures quod unusquisque pes habeat concordantiam in se ipso sed cum feceris primum ad similitudinem dicte regule fac secundum qui concordet primo in finibus particularum. Quod si tres pedes uelis facere fac tertium concordans ad primum et secundum. hoc tamen non est in usu nisi cum forte tibi occurrerent pedes breues in longa materia. factis pedibus fac uoltam ut fecisti responsum cuius uolte initium concordet cum fine ultimi pedis et finis uolte cum fine responsi. et sic de singulis Si autem uelis facere cantionem extensam, fac duos pedes inuicem correspondentes quorum uterque sit ad similitudinem (c) unius gobule ex gobulis prime partis docilitatis (6) uel ex gobulis .iij. partis discretionis (7) uel ex gobulis tertie constantie (8). postea fac duas uoltas inuicem correspondentes quarum finis prime concordet cum fine ultimi pedis ut melius memorie commendetur non autem ex necessitate et istorum pedum quemlibet fac ad similitudinem unius ex gobulis secunde partis industrie ex documentis que precedunt documentum regularum (9) uel ex gobulis partis .v.º patientie (10) uel ex gobulis partis .x.º Innocentie (11) uel ex gobulis gobularum prohemij libri huius primis duabus gobulis exceptis. (12) Et si uis facere sonitium. (d) ista est una forma fac vnum pedem ad similitudinem duorum uersiculorum ex regula .xv. et duorum dico primorum (13) uel ex regula sequenti (14) et multe sunt similes postea fac tres alios pedes ad illius pedis similitudinem .xlv.º regule (15) uel .xlviij. (16) ita fac et secundam de quibus sufficit interuenire concordiam in finibus trium uersiculorum. Et si primi pedis finem medij concordet (e) cum fine finis secundi (f) pedis et e contrario erit

(1) (Dando le formole di queste *gobole* indico con la maiuscola i versi endecasillabi, con la minuscola i settenari, con la minuscola e un apice i quinari. Due lettere chiuse da parentesi indicano un verso solo con la rimalmezzo). AbB.

(2) ABB.

(3) AaBB.

(4) aB-bC-cD-dE-e ecc.... uV-vZZ.

(5) (a'-B)(a'-B)C.

(6) aBbC-cDdE-ecc.

(7) aaB-bcC.

(8) AbbA.

(9) Abbc'c'A.

(10) a'a'ba'a'b. La misura di questi versi è incerta: talora quelli qui segnati quinari sono quadernari; i settenari, senari.

(11) Aab'b'cC.

(12) AbbccD-DeeffG-ecc.

(13) Aa... La differenza ritmica tra questi e i due versi segg. non consiste in altro fuorché i primi due hanno per rima una parola uguale quanto al suono: *vita* (sostantivo) e *vita* (verbo).

(14) Aa...

(15) ABB.

(16) ABB.

(a) A questo luogo è incerto se ci sia un *per* abbreviato; molto probabilmente non è che un *p* cancellato; cominciando la parola seguente per una labiale, era facile scambiare la tenue per la media.

(b) Fu prima scritto *supra*, abbreviato, poi si cancellò.

(c) Un *p* cancellato.

(d) Seguono le seguenti parole cancellato: *Si uelis sonitium facere*.

(e) È veramente scritto *concordet* senza cancellature.

(f) Era stato scritto *secundis*, L'ultimo *s* fu cancellato.

hec alia forma que multum bene sonat ad uocem. sed tunc oportebit te reuolutionem similem facere in mutis tolle aliam formam sonitorum fac unum pedem ad modum (?) trium uersicolorum .l. regule (1) uel in alia forma ad modum .lii.^o (2) uel in alia forma lv.^o (3) et de istis tribus uersiculis non cures inter se concordantiam ponere. sed sequentem pedem eodem ordine fabricans facias quod in finibus trium ipsorum uersicolorum concordantiam (a) inducas (b). Et tis (c) facias quod tantum apponas amplius in unaqueque quantum addidisti per has formas omnes forme predictae sonitorum semper faciens in uersicolorum finibus conformitatem de muta ad mutam ut ad cantum inuicem concurrant. poteris etiam sicut hic addidisti (d) in alia quadam forma minueris (?) tolle et fac omnes (e) pedes ad similitudinem duorum primorum uersicolorum et regule (f) secunde (4) in preallegato documento et concordas fines et media altero ex predictis modis postea fac utramque mutam tot sillabarum et partium ut sunt tres alij uersiculi eiusdem regule utramque cum altera altero ex predictis modis finibus concordantem. Sunt et alij plures modi qui non sunt pronouitiis de quibus legitur et notatur supra plenissime parte (g) secunda documento .vj. circa principium in magna glosa. et ibi reperies nomina predictorum et etiam aliorum et a quibus in huiusmodi adinventionibus tibi uitiis sit cauendum. Et nos quia tempus est ad sequentem licteram descendamus. Sed ante omnia dicas quam scriptam de qua supra fit mentio ponendam cum ista domina fabricabis ad modum ex ordinibus partium libri huius qui tibi magis placuerit.

(1) AbE...

(2) ABb...

(3) aBB.

(4) a'A.

(a) Potrebbe leggersi anche *concordantias*. In questo tratto l'inchiostro è molto svanito.

(b) *Inducis*?

(c) Intintelligibile.

() Un segno appena percettibile su la parola *addisti* sembra poter essere una correzione.

() Parrebbe doversi leggere più tosto *omnis*.

(f) Qui è un *supra* cancellato.

() Incominciato a scrivere forse un r, poi cancellato.

UN TESTO PROVENZALE DELLA LEGGENDA DELLA CROCE

Ultimamente Guglielmo Meyer pubblicò negli Atti dell' Accademia Regia di Monaco (1) il testo provenzale del Viaggio di Seth al Paradiso terrestre, che si sapeva contenuto nel cod. Fr. 858 della Bibliothèque nationale di Parigi. Il testo che qui pubblico, e che sembra essere rimasto sinora ignoto, è tratto da un codice miscelaneo del Museo Britannico, segnato Harlej. 7403, e scritto apparentemente nella seconda metà del XIV secolo. Esso è molto diverso dal testo parigino, col quale potrà non inutilmente confrontarsi, essendo anche assai più corretto. Tutt' a due, del resto, appartengono al gruppo C delle versioni della leggenda, quale lo venne distinguendo il Mussafia nel suo dotto lavoro *Sulla leggenda del legno della Croce* (2).

Lascio al testo le mende grammaticali che vi si trovano, e che accennavo alla declinazione della lingua e alla origine piuttosto recente.

A. GRAF.

(1) *Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus, Abhandl. der k. bayer. Akad. der Wiss.*, Cl. I, v. XVI, p. 2.

(2) *Sitzungsberichte d. kais. Akad. d. Wissenschaften zu Wien, Phil.—hist. Cl.* LXIII, 165 segg.

[*F. 36 r.*] Apres que adam fon gitatz de paradis. per lo peccat de la inobedientia que el hac trespasat el cridet merce a nostre senher ih'u xpist. e nostre senher li promes que a la fi del mon li donaria l'oli de misericordia. El trames adam e sa molher en la ual d'ebrom. et aqui suffri adam molts trebals. e moltas
⁵ suzors gitet de son cors. et en aquel luec engenret .ij. fils kaim et abel. e aquels .ij. fazian sacrifici a nostre senher en las montanas et aissi era lur costuma. E nostre senher regarda al sacrifici d'abel plus que al sacrifici de kaim per lo que
 [*f. 36 v.*] abel era plus drechuriers e sacrificava de bon cor e de bona uolontat. Et al sacrifici de kaim no uole regardar per so que el no sacrificava de bon cor
¹⁰ ni de bona uolontat. E quant ui que nostre senher se tenia mais per pagat del sacrifici d'abel que de lui hac mot grant euega uas son fraire abel e aucis lo. E quant adam ui que kaim hac mort son fraire. el fon mot dolenz e mot iratz e dis. las. Quant mals et quantas dolors aueno per femena. E sapehatz

senher dieus que ieu no conoisserai ma femena d'aici enant. Et en aquesta ma-
 15 niera fon adam en la ual d'ebrom. ses corrumpeument de sa femena .cc. anz e
 plus. Et apres [*f. 37 r.*] per mandament dell'angel conoc adam sa molher eua.
 et engenret .i. fil. que ac nom seht. Et aquest enfant quant fo grans fo mot
 obediens a son paire adam. Et en aital maniera uisquet adam en la ual d'e-
 brom .cc.xxxij. anz. E pueis li acomenset mot a freuolir sa uida. E pueis si
 20 perpesseth que trebals conueuria assufrir. Et apres apelet son fil seht. que mot
 li era obediens. E dis li bels fils. ieu t'enuiria uolontiers en paradís. a cherubin
 que garda l'arbre de uida. E seht li respon. bel paire ieu son aparellatz de far
 la uostra uoluntat sol que uos me mostretz la uia e m'essenetz so que [*f. 37 v.*]
 ieu deurai dir. El paire li a dig. bel fil tu diras a cherubim que ma uida m'e-
 25 nuicia forment. E pregaras li de part de mi que mi fassa certain de l'oli de mi-
 sericordia que dieus mi promes quant mi gitet foras de paradís. E aqui mezeis
 el li enenet la uia en aital maniera. E dis li. Tu uenras a l'issida d'aquesta
 ual de part orient en una uia uert que ti menara tot dreg en paradís. Et ueiras
 en la uia las pezadas de mi. e de ta maire per los nostres peccatz totas apa-
 30 risenz que nos fezem quant fom gitat de paradís que nostres pecatz foron tan
 grans que hanc pueis no i poc creisser erba. per lai om nos passsem. Et en [*f. 38 r.*]
 aital maniera fon enenatz seht de son paire. E seht se n' Janet tot dreg en pa-
 radís aissi co son paire li auia dig. Et aissi co se n'anaua per so cami de la
 gran clartat qu'el ui. cuiet fos fueg et enombret si forment e fo espauentat.
 35 Mais el fes en aissi co son paire li auia ensinatz. Et anet tant qu'el uenc en
 paradís. E cant cherubin lo ui demandet li per que era uengutz. Et el li re-
 spondet. Mou paire si nueia mot fort de sa uida. e per aisso mi trames a uos.
 E manda uos pregant per mi que uos lo fassatz certain de l'oli de misericordia
 que nostre senher li promes quant fo gitatz de paradís. E l'angel li respondet
 40 e dis li. uai a l'intrada de paradís [*f. 38 v.*] e met ton cap solament de dinz
 e regarda apessadament que ueiras de dinz en paradís. E seht fes en aissi co
 l'angel li auia enseynatz e comandatz. Et el ui de dinz paradís tant grans iois
 e tans grans clartatz que lengua no o poiria dir. ni cor pessar dels angels ni dels
 delietz de paradís que de dinz son de diuersas manieras de flors ni de frutz. e
 45 dels douz chanz de diuersas manieras de iois (1) e de bonas odors que ieisson de
 dinz paradís. Mais el ui una fontaina mot clara don ieisson .iiii. flums. Et
 aquels .iiii. flums apella hom en aissi. lo primer ha nom gizon. lo segon frizon.
 lo ters tigris. lo quart eufratem. Et aquest .iiii. flums donan aiga [*f. 39 r.*]
 dousa a tot lo mon. Et el mieg d'aquesta font auia .i. albre grant ramut ses
 50 fuelha e ses escorsa. Et esmot fort aquel albre tant tro que li menbret de las
 pezadas de son paire e de sa maire. que el auia uistas en la uia tot nutz e tot
 despuilatz (ses fuelha. e ses escorsa.) e ses erbas. Aquel albre li semblet ben
 que per aquela rason mezesma que las pezadas eran ses erbas. que per aquela
 raso era l'albre ses fuelhas e ses escorsa. Seth sen tornet areire a l'angel. e
 55 dis li so que el auia uist. E l'angel li mandet que el tornes areire. e gardes outra
 ueiada de dins paradís. E seht sen tornet areire et esgardet l'albre don uos auem
 parlat. E ui .i. serpent [*f. 39 v.*] que auia enuironat l'albre don uos auem parlat.
 E seht fo mot espauentatz de la serpent e torna a l'angel. E l'angel li comandet
 que el esgardes la tersa ues. E el si fes. E ui l'albre don uos auiam parlat haut

(1) auzeis?

60 tro al cel. Et en la cima de l'albre ui .i. efant euolopat en draps. e semblet li que mantenent fos natz. Seth fo mot espauentatz et esgardet uas la terra e ui la razitz de l'albre trespasar aual tro ins en. ifern. e ui l'arma de son fraire abel. Seth sen tornet a l'angel e contet li so que auia uist. E l'angel li comenset a parlar de l'efant que el auia uist en la cima de l'albre. so es lo fil de

65 dieu qui plora los peccatz de ton paire e de ta maire. e d'aquels [f. 40 r.] qui nasqueron (1) de tot en tot de dir lurs peccatz. E quant el nenra en terra aquel efant que as uist aquel oli de misericordia que dieus (2) a ton paire adam. en fara a totz tos parens misericordia e a cels que apres uenran. Seth pres comiat de l'angel per retornar a son paire. l'angel donet a seth quant el uole anar .iii. gras

70 del pomier don sos paire auia maniat lo frugtz. pueis li dis tom paire (3) de fra .iii. iorns que tu seras uengutz ad el. E metras aquest .iii. gras en la boca de ton paire quant tu lo sebeliras. e .iii. uerges naisseran. E seran .iii. manieiras d'albres. l'una de las uergas sera cidres. E l'autra sera ancipres. e l'autra sera pis. En lo cedre entendem [f. 40 v.] nos lo paire per so que el creis plus

75 haut que nul autre albre. En l'ancipres entendem lo fil per aiso que el ten plus de cors que degun autre albres. En lo pi entendem nos. lo sanh esperit. per la natura dels pinols que so dintre las pinas.

Seth sen tornet ab gran choia a son paire e contet li so que li es anengut. E son paire hac gran gang e ris. una sola uegada en tota sa uida. E cridet merce

80 a nostre senher. e dis recebes m'arma car ma uida m'enuega molt fort. Adam fo mortz dins. .iii. iorns aissi quan l'angel auia dig a so fil seth. Seth sebeli adam so paire en la ual [f. 41 r.] d'ebrom. e mes li los .iii. gras de sot la lengua aissi con l'angel li auia essenhat. Et en pauc de temp issiron .iii. uergas de la boca d'adam d'aquest .iii. gras. E cregiron be .iii. palms d'aut cascuna uerga.

85 Et esteron en la boca de adam. m. ans en tro a la uenguda de noe. E de noe tro abraam .m. ans. E d'abraam. tro a moisen .m. ans que anc las uerges non cregiron ni descregiron ni perderon lur uerdor. Apres auenc que moises amenet foras d'egipte lo pobol d'israhel per mieg la mar roga. E pharao que els encaussaua i fo negatz e tota sa compania que ab el anaua. Moises amenet son pobol

90 en la ual d'ebrom. e quant moises [f. 41 v.] i fo uengutz aqui s'alberguet et al uespre el pobol fo sanctificatz las .iii. uergas qu'eran en la boca de adam aparegiron a moisen. E quant moises las ui el s'ageuillet en terra e las pres ab gran gang de la boca d'adam per mandament del sant esperit. En apres dis que aquellas .iii. uergas eran en significansa de la sancta trinitat. E quant moises

95 las hac trachas de la boca d'adam foras tot lo pobol en fo ademplitz de tan gran dousor quant si els fosso en paradís. E mirauillaoussen molt fort don es issida ni uenguda entr'els tan gran odor ni tant bona.

[F. 42 r.] Moises ac molt gran gang e fo molt alegre d'aquela demons-transa. et enuolopet las .iii. uergas en .i. ric drap molt noblament et aissi quant

100 si fos .i. sanctuari. E portet las ab si aitant quant estet el desert. E estet i .xlvi. ans. e quant negus d'els era eucironatz d'alguna serpent o d'autres ponchuras.

(1) Qui saltò forse il copista una riga.

(2) Manca probabilmente promes.

(3) Manca probabilmente trespasara.

uenian a moisen lo propheta e baisauan las uergas. Et eran demantenent guirit. En apres quant los fils d'israhel agron tenso contra moisen. el fo mot iratz e dis. Genz meinscredeuz. no poirem nos traire aigua d'aquesta roca. Ad aquesta
 105 paraula feri la roca .iii. ues de las uergas el nom de la trinitat [f. 42 v.] E issi foras de la roca grant aigua. Quant aquist miracle foron auengut nostre seynher aparec a moisen. E dis li. per que tu as sanctificat ton nom deuant los
 110 fils d'israhel tu nols menaras en la terra de promission. E moises dis. Qui los menara doncs. E nostre seynher respondet. Negus d'els non intrara estiers caleph. et ioseph. Adonc conoc moises qu'el era pres de son feniment. Et anet
 al pe de monte sinai e plantet las .iii. uergas al pe de la montanila et el fes la fossa pres d'iquel loc. e pueis si mes de dins la fossa e trespasset d'aquest segle.

[F. 43 r.] Apres aisso esteron las .iii. vergas a pe del mont de synai. m. ans tro al temps que dauid reguet en iudea. e pueis fon dauid amonestat per lo sant
 115 esperit que el anes en arabia e prezes las .iii. vergas que moises auia plantadas. e que las en portes en iherusalem car nostre senher auia promes la salut del pobol per las .iii. uergas el menistre de la sancta crotz. David si mes el cami et anet tant que el uenc al pe de monte synai e trobet las .iii. uergas en aissi
 cant l'angel li auia eseynat. E quant las uergas foron trencadas doneron tan
 120 gran odor que tot pobol fon adumplitz de la gratia de dieu. Dauid fes sonar arpas e uiulas e sauteri- [f. 43 v.] os. e moltas manieras d'estruments per far gran gaug a nostre seynher. Quant Dauid sen tornaua en iherusalem moltas
 manieras de gens qu'era malautas uengron encontra lur. Et el los guiria per uertut de la crotz. E dizia lo pobol. hui no es donada salud per la uertut de
 125 la crotz. Et adoncs entenderon l'anuntiatio de la crotz. E uenc en iherusalem ab grans processios at ab gran pobol. E pisset si en cal luoc las poiria metre honrablement. et auenc si quant el fo uengutz que el mes pres de la tor que hom apela la tor de Dauid. Car el las uolia l'endema plantar. E mez i
 bonas gardas per gardar las .iii. uergas. E fes i far grant luminaria. pueis anet
 130 sen pau [f. 44 r.] sar la nueg. E la uertut de nostre senher adresset las uergas e mes las en una cisterna. En aital guisa qu'el mati las trobet lo rei dauid en la cisterna ben enrazigadas. E dis lo rei dauid. Tot lo mon deuria auer
 paor d'aquest seynhor que aitals miracles fai que tan son mirauillosas. E per aisso que dauid ui ben que nostre seynher las auia plantadas no las en uole ges
 135 moure. Mais el fes piner los miracles tot entorn aissi com li era esdeuengut. En aissi foron en aquel luoc .XXX. ans. E pueis i fes metre Dauid .i. celecle tot entorn per couoiser quant creisserian l'an. En aissi tro a .XXX. ans. metia
 ca-cun an un nouel celecle. apres .XXX. [f. 44 v.] ans quant cel albre fon cregut
 las .iii. uergas foron essemes e preseron .i.^a grossesa. E estet dauid en aquel
 140 luoc per los grans peccatz que el auia fag. E ploret aqui sos peccatz de sotz l'albre. E dis a nostre seynher. Senher dieus aias merce de mi. E de sotz aquest albre fes dauid miserere mei deus. E apres fes sauteri e parlet per la boca del sant esperit. Quant ac cumplit lo sauteri de sotz aquest albre comenset
 edificar lo temple de nostre seynhor. mais per aisso qu'el era homicida et hom
 145 que sanc auia escampat. no uole nostre seynher que el li fezes maizo. an li dis. Tu no me faras maizo car tu ies home qui as fag homicida e sanc escampat. E dauid li dis. Seynher qui [f. 45 r.] lo fara doncs. E nostre seynher li dis. Ton fil salamon lo fassa. Adoncs dauid entendet qu'el no uiuria gaire. et apelet
 sos baros e totz los plus nobles de son regne. E lur dis lials et obediens siatz

¹⁵⁰ a mon fil salamon en aissi quant a mi soliatz esser. Car nostre seynher l'a elegut e mon luoc.

Quant dauid fo mortz e sebelitz e lo sani rei salamon regnet en la terra de iudea e pueis fes complir salamon lo temple en .xlvi. ans ab gran gang. Els maistres de l'obra del temple non podian trobar nul albre en negun luoc. neis ¹⁵⁵ lai on las auennutz creisson que fos conuinable al [f. 45 v.] temple. ans ac obs quels maistres fezesson taillar aquel albre per forsa. E feron ne .i. trau que auia .xxx. coudes. Quant aquest albre fou taillatz et els lo mesureron e troberon lo plus lonc una coidada que la mesura dels autres traus. Pueis tongron ne en aissi quant auian fag a l'autra uez. e troberon lo. una coidada plus breu ¹⁶⁰ que los autres traus non eran. Et en aquesta maneira mezureron aquest albre e leuero lo en haut. la segunda ues e la tersa lo troberon a tot iorn a la mezura que era plus loncs. Et al metre era lor trop cortz. Adoncs apeleron salamon lo rei per uezer aquest miracles. [f. 46 r.] E quant lo rei salamon ui aisso comandet que hom lo mezes en .i. honorable luoc de dins lo temple. E totz cels ¹⁶⁵ qui intrarian lains las oresson. Apres aisso los maistres de la obra cerqueron trau conuinable al temple. E compliron lo temple.

Costumada causa era adoncs que totas las gens que estauan pres de iherusalem que els uenguesson a la festa annual per adorar nostre seynher al temple. Et esdeuenc .i. iorn ad una gran festa que moltas gens eran nengudas. al temple ¹⁷⁰ que aquel trau auian adorat. E uec uos una femna que auia nom maxilla. Et asetet si de sobre lo trau que anc non pres garda. E sos draps cremeron en aissi quant estopas quant son abrاندadas de fuec. Et ela si leuet sus espauentada e cridet en alta uos. lo mieu seynher ih'u crist aias merce de mi. E quant li iuzieu auziron que ela cridet lo nom de ih'u crist. disseron que ela auia ¹⁷⁵ dig blasfemia. E preseron la e meneron la foras de la ciutat e lapideron la. Et aquesta fo la primeira femna qee fo martiriada per lo nom de ih'u crist. Et adoucs preseron lo trau e giteron lo foras del temple e mezeron lo en .i. luoc [f. 47 r.] que hom apela probatica piscina. on om gitaua las bestias mortas que hom ofria adoncs al temple. E nostre seynher no uole ges que aquest trau fos ¹⁸⁰ ses oratios o ses honor. E trames .i. santh angel que descendet en aquela piscina per certainas obras e moc l'aigua. Et aquels qui primiers intreron apres lo mouement de l'aigua. eran demantenent guirit. Quant li (1) uiron aquels miracles traisseron foras lo trau de la piscina a fezeron ne .i. pont de sobre lo flum d'aquela aigua per aisso que els si cuiuan que la uertut del trau degues ¹⁸⁵ mentir per las pezadas dels peccadors que passarian [f. 47 r.] de sobre. En aquesta maneira estet aquest trau tro al temps de sibilla la reina que uenc en iherusalem per auzir la sapientia de salamon. E quant ella passet per lai on era lo sanht trau ela si mes a genoelhos. Et adoret lo sanht trau et descauset si e passet per lo flum d'outra. E quant ela fon passa[da]. dis com a profetia. ¹⁹⁰ Iudicii signum tellus sudore madesset. Ad aisso remas sibilla e salamons e parleron essems de moltas causas. E pueis sen tornet sibilla en sa terra. En aissi estet lo trau tro a la passion de ih'u crist. E quant nostre seynher fon

(1) *Manca* iuzieu.

iugatz. us dels niels iuzieus dis per la boca de la prophe[*f. 48 r.*]ta. prenes l'albre real que ias foras de la ciutat e fais ne crotz al rei dels iuzieus. los ¹⁹⁵ iuzieus feiron en aissi con aquel iuzieu auia dig. E taileron la tersa part del trau e feiron la crotz on ih'u crist lo fil de dieu fon pausatz. E auia la crotz .vii. coidadas de lonc. et .iii. de trauers. Et aquesta crotz li feiron portar d'aqui a monti caluari on el suffri mort e passion per nos peccadors atraire. del poder del diable que fes peccar adam nostre paire. et eua nostra maire.

²⁰⁰ Dieu ih'u crist per la soa sancta gratia e per la soa sancta passio nos tenga al sieu seruizi entz aia en sa garda. et en sa [*f. 48 v.*] sancta protectio e defentio e nostra uida et e nostra mort et nos aia uera merce. entz fassa uerai perdon de nostres peccatz. que perdonet a nostres primiers paires adam et eua. E a madona sancta maria magdalena et al layro quel reconoc per saluador del ²⁰⁵ mon sus en la cros. Et a longi quel trauquet lo costat. quant de bon cor uas lui sen fon tornatz. el nos garde entz defenda de tota laia vergoniabla mort. e nos done la sancta gloria en paradis. amen.

SOPRA ALCUNI CODICI DEL TESORETTO DI SER BRUNETTO LATINO (1)

Mentre attendevo a raccogliere materiali dalle biblioteche per uno studio sopra il *Tesoro* di Ser Brunetto e le sue fonti mss., mi avvenne anche di fare alcune ricerche sui codici del *Tesoretto*.

Comunicando ora queste agli studiosi, non m'illudo sulla loro importanza; ma credo che nemmeno saranno del tutto inutili per chi vorrà accingersi al non facile lavoro di una edizione critica di quell'antico poema.

Il *Tesoretto* di B. Latino è stato copiato molte volte. Codici intermedi andarono perduti o giacciono sconosciuti in qualche libreria particolare. La difficoltà della classificazione cresce ancora, quando si considera che i copisti avevano spesso l'abitudine di copiare da due o tre manoscritti diversi.

Nella maggior parte i codici del *Tesoretto* sono ben conservati. Nessuno d'essi contiene la divisione esatta in capitoli, come sta nell'edizione di Firenze, e in questo punto differiscono molto fra loro.

A fondamento della mia classificazione ho preso:

1.° la presenza o l'assenza della interpolazione dei versi 177 e 178 nel cap. XI;

2.° il confronto dei versi I 1-10, 70; II 22; VII 37-42; XIII 2; XIV 88-94; XVI 57, ecc. ecc.;

3.° le lacune comuni ad alcuni codici.

Ecco ora l'elenco degli 11 codici da me studiati: (2)

1) <i>Q</i>	Bibl. Querinalis	A.VII. II	Brescia	compl. (manca il
*2) <i>R</i>	» Riccardiana	2908	Firenze	» [Favol.]
*3) <i>C</i>	» Laurenziana	Plut. XL, cod. 45	»	»
*4) <i>S</i>	»	Strozzi 146	»	»
5) <i>N</i>	» Nazionale	E 5, 5, 29	»	»
*6) <i>G</i>	» Laurenziana	Pl. XC, inf. 47	»	»

(1) Così leggono i migliori manoscritti. Vedasi anche THOR SUNDBY, *Brunetto Latino's Lernet og Shrifter*, Kjobenhaven, 1869. risco sono stati adoperati dal ZANNONI per la sua edizione del *Tesoretto* (Firenze 1824). Conservo per essi la segnatura da lui adottata.

(2) I codici contrassegnati con un asterisco

*7) <i>M</i>	»	Nazionale	P. XI, cod. I.	Firenze	non completo
8) <i>L</i>	»	Chigiana	L.V. 166	Roma	» »
9) <i>B</i>	»	»	L.VII. 249	»	» »
10) <i>Z</i>	»	Marciana	C.II. 7	Venezia	» »
*11) <i>F</i>	»	Vaticana	3220	Roma	» »
12) Fav.	»	Laurenziana	Pl. LXI, cod. 7	Firenze	<i>Favolello</i> solo.

CODICI

I codici *Q* e *R* sono senza dubbio i più importanti. Benché siano i soli a non avere la interpolazione XI 177-178, non mi pare possibile di stabilire per essi una stessa ed unica fonte. Paragonandoli, ne do qui sotto la descrizione ed alcuni versi:

Q

Brescia. Bibl. Querinalis A. VII. II. Membr. cent. 22 × 14, 1; sec. XIV (XIII?), fogli 48. Iniziali rosse. Scrittura accuratissima. Legatura in legno, antica. Completo, ma senza il *Favolello*.

Fogl. 1-44^b *Tesoretto*; 45-47^b scritture diverse senza interesse per noi; 48^a alcuni versi del sec. XV che cominciano: « Quando da pria vidi el tuo Bello risso & toi begi ogi el tuo lezadro aspetto » etc.

R

Firenze. Riccardiana 2908. Membran. cent. 22 × 15, 1; s. XIV (XIII?), fogli 49. Iniziali rosse. Scrittura buona. Legatura in legno. Completo.

Fogl. 1^b div. scritture senza importanza per noi e sotto: « questo libro fu dantonio di giovanni di giambonello dambrugio gianbonelli »; fogl. 2^a-40^b *Tesoretto*; 41^a-49^a *Mare amoroso*; 49^b un sonetto (se non mi vale etc.) e la stessa iscrizione come sopra: (questo libro etc.) (1)

Cap. I, v. 1-10

*Al ualente signore
Di cui non so migliore
Su la terra trouare
Che non auete pare
Nen pace ne in guerra
Si cha uoi tucta terra
Chel sol gira lo giorno
El mare batte dintorno
Senza ful si conuene
Ponendo mente al bene etc.*

*Al ualente sengnore
Di chui nō so migliore
Sulla terra trouare
Che non auete pare
Ne in pace ne in guerra
Si cha uoi tutta terra
Chel sole gira il giorno
El mare batte dintorno
San faglia si chonuene
Ponendo mente al bene etc.*

Cap. I, v. 70

Io Brunetto latino

Io burnetto latino

(1) Vedi Grion, *Il mare amoroso*, nel *Propugnatore*, 1869.

Cap. II, v. 22

*Come sto Re nanfos**Chomesto re nã fosse*

Cap. VII, v. 41, 42

*Chio uolesse ritrare
Tu potessi imparare**Chio uolessi ritrare
Tu potessi aparare*

Cap. XIV, v. 89

*Ma chi le uol trouare
Cerchi nel gran tesoro
Chi faro per coloro
Channo lo cor piu alto
La faro grande assalto
Per dirle piu distese
Ne la lingua francese**Ma chil vorra trouare
Cerchi nel gran tesoro
Chio fatto per choloro
Channo il chor piu alto
La faro gran salto
Per dire piu distese
Nela lingua franzese*

Cap. XVI, v. 58

*Ne dire altrui uergogna**Ne dire altrui menzogna*

Cap. XIX, v. 245

*E tengno sue sentence
Al fino amico caro
A cui.... ecc.**E tengno sue sentenze
Finito Tesoretto
Sempre sio $\overline{\chi r o}$ benedetto
Or chomincia la penet̄za
La qualci chomuiene auer cõreue (1)
Al fino etc.*

Cap. XXII, v. 51

*Et ei con bella risa
Rispose in questa guisa
Chel gran thesor deuisa
In la lingua francisa.**E elli chon belle risa
Rispuose in questa guisa
Finita penit̄za
Che dio ci perdoni per sua potenza.*

Segue il Favolello.

Il Q è certamente importantissimo; non inferiore forse al cod. R, e l'affinità fra questi due codici è manifesta. D'altra parte: varianti troppo spesse e diverse per risultare dalla semplice negligenza; il fatto che il cod. Q non stabilisce una differenza fra il *Tesoretto* e la *Penit̄za* (come lo fa il cod. R), e finalmente l'assenza del *Favolello* nel cod. Q, mi

(1) La pagina qui è mutilata.

fauno supporre per *Q* una fonte molto vicina all'originale, mentre che quella del cod. *R*, benché di buona lezione, avrebbe già introdotto il *Favolello* ed alcuni modificazioni. Non considero punto quest'opinione come provata, ma la credo degna d'esser presa in considerazione.

Pei cod. *C* e *S* la questione è più semplice. Hanno fra loro una tale affinità, che mi paiono provenire d'uno stesso codice; invece, che siano copie l'uno dell'altro mi pare meno probabile. Le loro lezioni s'avvicinano più a quelle del cod. *R* che non a quelle del cod. *Q*. Sono (fuori pochissime lacune) tutti e due completi. Hanno l'aggiunta XI 177, 178.

C

S

Firenze. Laurenziana, Plut. XL, cod. 45. Memb. cent. 23 × 16 $\frac{1}{2}$. Sec. XIV (principio), fogli 27. Iniziali dipinte. Legatura in legno (Medici).

Fogl. 1^a-25^b *Tesoretto*; 26^a-27^a *Favolello*; 27^b diverse scritture fra quali il nome di: Antoni di Niccolao di piero di giorgo (sic) e la data: mile tercento ontantuni.

Firenze. Laurenziana, Strozzi 146. Membr. cen. 24 $\frac{1}{2}$, × 17, 1. Sec. XIV (princ.), fogli 30. Iniziali rosse ed azzurre a vicenda; in parecchie pagine disegni a penna (Ser Burnetto, el re di Spangua, dona de la natura ecc.). Legatura moderna. Fogl. 1^a-2^b scritture diverse; 3^a-28^a *Tesoretto* e *Favolello*; 28^b-30^b scritture diverse.

	I, v. 70		
<i>Io burnetto latino</i>			id.
	XIII, v. 1		
<i>Or ua mastro burnetto</i>			id.
<i>Per lo camino stretto</i>		<i>per lo cammino stretto</i>	
	XVI, v. 58		
<i>Non usar ranpongua</i>		<i>Ne non usare rampongua</i>	
<i>Ne dire altrui menzongua</i>			id.
	XVIII, v. 159		
Mancano i versi 159, 160.			id.
	XIX, v. 245		
<i>Et engno sue sentenze</i>		<i>En tengno sue sententie</i>	
Alcune righe bianche e poi:		<i>qui e compiuto il tesoretto</i>	
<i>Al fino etc.</i>		<i>Al fino ecc.</i>	
	XXII, v. 49		
<i>E come son legati</i>		<i>E come sono legati</i>	
<i>E insieme formati (1).</i>		<i>E insieme formati</i>	
<i>E de con belle risa</i>		<i>E de con belle risa</i>	
<i>rispuose in questa guisa</i>		<i>Rispuose in questa guisa</i>	
Alcune righe bianche		AMEN	
<i>forse lo spron ti moue</i>		<i>forse lo spron ti muoue</i>	

(1) Inversione che sta in questi soli due codici.

Fav. v. 5

Chettu difensione

Chetu difensione

Dopo il Favolello segue questa postilla

qui e compiuto il fauoletto che mando qui e compiuto il fagol'tto ke mando
ser burnetto latini a rustico di filippo ser burnetto latino arustico di filippo

Degli altri codici, due sono completi: *N* e *G*. Eccone una piccola descrizione:

N Firenze. Bibl. Nazionale, E 5, 5, 29 (già V. 188). Membr. 28 × 20, 2; ff. 66; legatura antica in pergamena. Contiene: 1.º fogl. 1-8ª Somma di sentenze; 2.º 8ª-13ª Catone de' costumi; 3.º 13ª-17ª Seneca delle 4 Virtù; 4.º 18ª-32ª Liber dictus Moralites (tradotto dal francese); 5.º 32ª-37ª Albertano, dei costumi; 6.º 39ª-66ª *Tesoretto* e *Favolello* con scrittura diversa dagli altri trattati, ma del sec. XIV; iniziali ornate. Ha più affinità col cod. *Q* che non gli altri manoscritti; non mi pare tuttavia essa sufficiente per istabilire con questo un rapporto di famiglia. Ha l'aggiunta XI 177, 178 (Legge: I 70 o burnetto latino; II 22 non fosse; VII 41 uolesse, 42 inparare; XIV 89 uuol, 91 fatto; XVI 58 uergongnia).

G Firenze. Bibl. Laurenziana, Pl. XC inf. 47. Cartaceo; 28 × 22, 3; sec. XV; fogli 120; legatura moderna. Contiene: 1.º fogl. 2-19ª *Tesoretto* e *Favolello*. Le iniziali dei paragrafi (fuori del primo) mancano da per tutto; alcuni titoli in rosso; 2.º 19ª-21 (manca 20) Jachopo da monte pulciano, terzine sulla morte d'un fanciullo; 3.º 21ª-36ª il Pataffio; 4.º 37ª-117. Diversi sonetti, una vita del Petrarca (vi mancano parecchi fogli); 5.º 117-120 Terzine sulle bellezze di Firenze. Questo codice, come tutti i seguenti s'avvicina più al cod. *R* che non al *Q*. Ha tuttavia parecchie discrepanze dal Cod. *R*, ha l'aggiunta e legge: I 70 brunetto; II 22 ne fosse; XI 190 pensa nento; XIV 89 uorra 91 fatto; XVI 58 uerghongnia ecc.

Gli ultimi cinque codici hanno tutti lacune più o meno considerevoli, e, come per *N* e *G*, non mi pare possibile di stabilire per essi una affinità certa coi manoscritti (*Q*) *R* o *C S*. Fra loro (fuori di *Z* e *V* che sono perfettamente identici), non hanno rapporti abbastanza importanti per valersene a fondamento d'una classificazione; sono, per così dire, copie ecclettiche. Tutti hanno l'aggiunta XI 177, 8.

M Firenze. Bibl. Nazionale, P. XI cod. I (già VII, 11, 1052). Membr. 14 ½ × 10 ½; sec. XVI, fogli 77, scrittura pochissimo accurata. Non contiene che il *Tesoretto* e il *Favolello*. Lezioni: I 70 brunetto; II 22 ne fosse; VI 61 e 62 mancano; VII 37-42 mancano; XIV 89 uorra; 91 faro; XVI 58 menzongna ecc.

L Roma. Bibl. Chigi L. V. 166. Membr. 26 ½ × 18 ½; sec. XV; fogli 28; iniziali rosse. Fogl. 1-25ª *Tesoretto* (al basso del foglio 1ª si legge « Di Carlo di Tomaso Strozzi »); 26ª-27ª *Favolello*. Un foglio di legatura porta scritto il nome: « A Pignore ». Lezioni: I 70 burneto; II 22 nanfusse; VI 61-VII 54 manc.; XIV 89 uorra; 91 faro; XV 155-184 manc.; XVI 58 uergogna. Dopo il capitolo XIX scrive: qui comincia lo penitencia chesse per prouedença il buon mastro burnecto cheffu sança defecto; dopo il *Tesoretto*: qui comincia il fauoletto il qual fu buono & bello che mando

mastro Brunecto a Rusticho di filippo; e chiude finalmente: *Explicit liber tesoreti domini Burnettii latini de florentia*.

B Roma, Bibl. Chigi (già posseduta da mon. Bonsi) L. VII. 249. Membr. 32 $\frac{1}{2}$ × 22; sec. XV; fogli 133; legatura collo stemma dei Chigi (Alessandro VII). Contiene: 1.° fogl. 1-24^b traduzione della Rettorica; 2.° 24^b-48^a Lettere e discorsi di papi ed imperatori (Innocenzo III e Frederigo II); 3.° 49^a-65^a traduzione di parecchi libri del Nuovo Testamento; 4.° 65^a-69^b frammento dell'istoria di San siluestro papa; 5.° 69^b-105 storia di alcuni degli apostoli (Tommaso, Marco, ecc.); 105-118^a discorso di Rettorica; 7.° 118^b 121^b frammenti del Tesoro (Rettorica); 8.° 119^a-133^b il *Tesoretto* (non completo). Lezioni: I 70 *brunetto*; II 22, *ne fosse*; XI 186 manca; XIV 89 *uol*, 91 *fatto*; XVI 58 *uergonga*; XIX 154-177 mancano.

Restano ancora i due codici *Z* e *V*. Il Vaticano mi sembra una copia del Veneziano.

Z

Venezia. Bibl. Marciana CII . 7 (già Zanetti, Cod. XLIX). Cartaceo; 22 $\frac{1}{2}$ × 16 $\frac{1}{2}$; sec. XVI; fogli 52; legatura della bib. Marciana. Contiene: fogl. 1-50^b *Tesoretto* e *I'avoello*; 51^a-52^b Favole di Esopo.

I 70	<i>In brunetto latino</i>
II 22	<i>Che si dengno non fosse</i>
VIII 1, 2	<i>Ancor son quattro</i> <i>Amori di diversi colori</i>
XIII 2	<i>Per lo sentiero astrecto</i>
XVI 57	<i>Non ne usare menzogna</i>
58	manca
152	manca
XVIII 196	<i>E sia prode e cortese</i>

Seguono queste parole chiuse fra quattro linee:

Non sia la clangnella
Rispuose saviamente
Et disse quegli ecc.
(spazio di otto righe)
Insino chemmi levai
Da color che uoi dite

V

Roma. Vaticana 3220. Membr. 22×15; sec. XVI (fine); fogl. 72; legatura moderna. Contiene: fogl. 6^a-26^b *Tesoretto* e *Favolello*; 26^b-27^b favole di Esopo; 27^a-55^a Vita del Petrarca scritta dal Beccadello; 56^a-71^a Vita del cardinale Bembo scritta dallo stesso.

	<i>id.</i>
<i>Che si degno</i>	<i>id.</i>
	<i>id.</i>

Qui (f. 19^a) alcune righe bianche. Comincia di nuovo al fogl. 19.^b col verso XIX 155.

Dopo queste parole si legge nel cod. *Z* la seguente notizia: *Nell'esemplare erano scritti qui dietro alcuni apologi che si sono copiati a carte (51) perche non pareuano al proposito del Tesoretto anzi parecchi uersi delli soprascritti et di questi che seguono sono di senso diuerso dagli altri. -- Nel libro donde si è copiato questo Tesoretto erano alcune altre operette et fra l'altre le fauole d'Esopo uolgarì scritte immediate dopo*

il *Tesoretto*. Tra le quali favole trouai quelle che qui sono a carte (51) si che si uede chiaro che furono per errore inserte nel *Tesoretto*. Et di più tutto qlo che qui sopra è circonlineato Era quiui il fine di una favola della Capra et dell' agnello et la favola del Leone amalato finiuu altramente. Et questi uersi che seguono possono molto ben essere del *Tesoretto* ma dubito di qualche mancamento (segue il verso XIX 155).

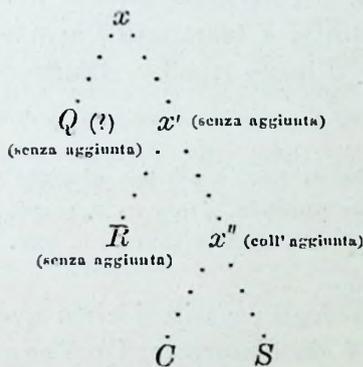
Z

V

XIX 155 *Choxi' ciascuno ti pare*
Adopera sua arte ecc.

id.
id.

In conclusione, dopo queste osservazioni, stabilirei la genealogia dei codici del *Tesoretto* nel modo che rappresento qui sotto. Nuove ricerche più complete ne potranno forse modificare alcune parti; intanto possiamo, credo, riguardare i punti più importanti come fuori di dubbio.



Ecclettici: N; — G, L, M, B, Z, V.

Onde il futuro editore del *Tesoretto* dovrebbe prendere a fondamento della sua edizione i codici *Q* o *R*, ajutandosi in prima linea dei codici *C S* e poi *N* e *G*. Quanto agli altri cinque codici mi paiono veramente troppo difettosi perché possa sperarsene qualche utilità (1).

Ile Napoléon (Alsace) janvier 1880.

TH. CART

(1) Il cod. Laurenz. 61 cod. 7, s. c. XIV, contiene il *Favolello* soltanto sotto il titolo: (fogl. 97.^b) *questa e la lettera che mando ser brunetto latinj a Rusticho di filippo.*

Occupava circa due pagine, ma non supera e nemmeno agguaglia in valore i migliori codici del *Tesoretto* (V. ZANNONI, op. cit. pag. XLVI).

VARIETÀ

SOPRA I VERSI 58-60 DEL CANTO XXXII DEL *PURGATORIO*

Tra i molti luoghi oscuri della *Divina Commedia* su cui da gran tempo e con poco frutto si è esercitato l'acume dei critici, questo cui accenno non è di certo il meno ribelle. Dante describe il rifiorire della *pianta dispogliata*:

Men che di rose, e più che di viole
Colore aprendo, s'innovò la pianta,
Che prima avea le ramora sì sole.

Delle molte congetture degli espositori circa quel *colore men che di rose e più che di viole* non è da discorrere; i più stimano che il poeta abbia voluto per esso alludere al sangue di Cristo e dei martiri, ma non recano argomento che provi. Io non pretendo sciogliere dubbii che forse non sono solubili, ma stimo che la produzione di un riscontro curioso sia per tornare ad ogni modo di qualche beneficio alla controversia. Negl'importantissimi sermoni galloitalici, recentemente pubblicati dal Förster (1) di su un manoscritto del XII secolo, si trova (VIII. Sermo in dominicis diebus, uel in anunciatione, v. 82-94) il seguente passo: « Curremus in odore unguentorum tuorum. Zo sun li comandament de de qui est bons pigmenz. e qui est faitz de le oratiun deil saint. qui sut flores odoriferi. sancta ecclesia a flors de molte manere. Car ela a le rose qui sun vermeille e olent. zo sunt li martyr. qui forun vermeil de lur sanc que il laiseren espandeer per amor Ihesu Xpist. Apres forun li lili qui sunt blanc e olent. zo sunt li saint confessor. li bon euesque. li bon preuer. li bon moine qui sun blanc e lor uita est

(1) *Galloitalische Predigten aus Cod. misc. lat. Taurinensis D. VI. 10, XII Jahrhunderts, nei Romanische Studien, IV.*

odorifera. per las bones oures. e per le astinencie. e per la paciencia. e per las digne oraciun que il offren a de. Apres sun le uiole qui an color de porpre. za sun le sante uergen. le bone uidue continentes. las quals pois qu'eles perden lor compaignun non volen mais neun altre. » Questi simboli dovevan riuscire a qualche luogo comune della paretesi cristiana nel medio evo, e non è improbabile che abbiano origine classica in alcun passo di dottore della chiesa, che ai commentatori potrebbe importar di conoscere.

Nel medesimo sermone VIII è un altro passo che potrebbe essere tratto a riscontro di quanto, nel canto I dell'*Inferno*, Dante dice del leone e della lonza. Quivi si descrivono i travagli dalla Chiesa sofferti per colpa dei leoni e dei leopardi. I leoni furono i malvagi principi persecutori. « Li leopart qui sòn menor que li leun zo forun li hereti. mas il sun plus engignos. e son griuelai e tacai de menue taque. e aisi forun li hereti tacai e griuelai de molte peruerse doctrine. e de prauie sentencie. » (v. 47-50). Parecchi commentatori pensarono che la pelle maculata della lonza fosse un simbolo delle discordie di Firenze e d'Italia, ma a nessuno cadde in mente, ch'io ricordi, che potesse essere un simbolo delle discordie della Chiesa, cioè delle eresie, ond'era afflitta la cristianità. Ora, se le tre fiere simboleggiano, come è da credere, tre forme di malvagità e di depravazione, le quali si oppongono a che, non solo Dante, ma tutta intera la umanità, ritorni sul retto cammino, fuor della selva, non è per nulla impossibile che nella lonza il poeta abbia voluto presentare una figura della eresia. E potrebbe anche darsi che ciascuna delle tre fiere s'avesse nella sua fantasia ma significazione molteplice. Di leoni, di leopardi, di lupi simbolici si fa assai di spesso parola negli scrittori ecclesiastici, ma la significazione loro è tutt'altro che costante.

A. GRAF.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

1. A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*. Vol. I, Loescher. 1882. In 8° di pp. XV-462.

Pochi argomenti, a' di nostri, potrebbero accogliere tante ragioni di universale interesse, quanto questo tolto a trattare dal dotto professore dell'Ateneo torinese, e il libro suo è per ventura fra' pochi, di cui più si provi piacere che siano usciti in Italia. Tanto era vivo il desiderio che su quel periodo, che potrebbe dirsi d'ibernazione per l'intelletto della società europea, per quel periodo che s'intitolò del medio evo e che si concentra ancora maravigliosamente nel nome di Roma, si facesse convergere l'indagine metodica e perseverante dell'odierna dottrina, per ravvisare la cagione di una serie di fenomeni storici, dei quali non era minore la spontaneità, di quel che fosse sincera l'illusione circa le cause, che in gran parte pareano averli determinati. Poiché una cosa è certa nelle manifestazioni le più elementari della vita sociale, che cioè gli uomini, cedendo sempre a una causa proporzionata ai loro moti, ne sentono vivacemente l'esistenza, quand'anche ne ignorino l'indole; ne confessano l'estensione, sebbene ne sconoscano la dirittura; ne additano il punto di partenza, quantunque ne sbagliano il nome. Di questa vita feconda, ma o inconscia o animata da una coscienza illusa, nell'umana storia, dà sentor la leggenda; della quale non è possibile ravvisare l'importanza reale se non a quella età che, ben deste e consapevoli di sé stesse, poterono accumulare i riscontri fra gli adombramenti mitici e le vicende certe della storia; di quelle età che, in certo modo e per quanto è possibile, disinteressatesi da' precedenti remoti, non li risguardano o non li prediligono più come cagioni immediate delle loro condizioni presenti. Ora, in età cosiffatte, la mente disciplinata dall'applicazione e dall'esperienza,

resa più modesta e più sincera dal metodo comparativo e da più lata comprensione di studi, non dispregia nulla di quel che può conferire alla conoscenza delle leggi naturali che costringono la convivenza degli uomini; e con curiosità quasi paterna ricerca e ravvisa le manifestazioni delle società umane pargoleggianti e fanciulle. A questo fine, e non per le sentimentali ubbie del Rousseau, cui sembrava che « *le pays des chimères est, en ce monde, le seul digne d'être habité* », e che « *il n'y a de beau que ce qui n'est pas* » (pag. IX); a questo fine, lo studio dei miti e delle leggende è attratto menti tutt'altro che fantasiose e svagate. Poiché da Platone al Kant, all'Hegel, al Comte, al Littré continuo e costante è il ragguglio fra l'essere collettivo idealeggiato, fra il genere umano, l'uomo in astratto, e l'individuo particolare della specie umana che n'è elemento costitutivo.

Ciò posto, il libro del sig. prof. Graf, considerato sotto i due aspetti, i due punti essenziali, storico l'uno, filosofico l'altro, come risponde ad entrambi?

È fuor di dubbio per chiunque scorra questo primo volume, che un larghissimo apparato di dottrina, una industrie e costante raccolta di fatti, ora capitati innanzi all'autore, ora ricercati con solerte pazienza, apparisce aver preceduto al concepimento del libro; tanto che per questo titolo non si può esitare a riconoscer per vero quant'egli afferma nella prefazione, che cioè la sua opera è « frutto di più anni di perseverante lavoro » (pag. XIII). E di questo gran merito gli va tenuto così giusta ragione, da confessar che non molti, per mala ventura, in Italia, potrebbero accingersi all'arduo viaggio di cui egli è al mezzo, forniti di sì ampia prov-

vista di sapere, scortati da tanto ingegno.

È anche fuor di dubbio che il pronunciato della critica, prima che l'opera di lui abbia nel secondo volume raggiunto il compimento promesso, corre rischio di parer prematuro e preoccupante, quand'anche abbia tutta l'intenzione d'esser equo. Tuttavia crediamo che queste considerazioni non debbano nè indugiare all'A. la meritata lode, nè trattenere la schiettezza di chi desidera rendergliene più piena. Ora, l'impressione che in noi nacque alla prima lettura del libro fu precipuamente questa: ch'egli, cioè, sia riuscito a gettare nel più grave imbarazzo la critica, costringendola a cercare, non già quello che dalla trattazione del soggetto attendevasi, ma bensì quale sia stato il fine che l'A. abbia proposto a sé stesso. Infatti il materiale ricchissimo vi si trova più accozzato che ordinato; e alla severità del metodo cronologico, che nella storia e nella discussione della leggenda è l'unico logico, sembra che il Graf si sottragga non di rado per seguire il vago criterio d'analogia. Eppure il filo cronologico, fra la molteplice azione delle cause diverse simultaneamente operanti, apparisce naturalmente come l'unica guida sicura, per uscire dal labirinto, senza correre il pericolo di sciupare i passi sopra strada già fatta. Poiché la questione della leggenda romana nel medio evo è quella del mondo degli oracoli che s'avviva, dell'antica universalità imperiale che si fracella, e della fratellanza di fede che si prepara; è lotta di razze, destinate a formare l'amalgama dell'umanità risorgente; è memoria d'una potente cultura che tramonta inafferrabile, fecondando co' suoi ultimi sgoccioli il pensiero che si rinnova. Però v'è un fantasma imperiale, che sembra ancora possanza, ed è mira alle conquiste della ferocia; un pontificato, fatto romano dalla scaltrezza e dal concorso spontaneo e non geloso delle plebi; un municipio che, nel nome stesso di Cesare, donde altri deriva il titolo dell'impero, combatte per risorgere a comunale grandezza. Ora tutti questi coefficienti della storia, innalzandosi a principio giuridico, anno presso che simultanea cagion di contrasto fra loro e cercano il fondamento della lor prevalenza nella comune oscurità dell'origine. Roma decapitata, contro a Bi-

sanzio che, con servile burbanza, s'intitola *Roma nova*, leva la sua protesta vivace, e al distico:

« *Constantinopolis florens nova Roma*
[vocatur
Moenibus et muris, Roma superba, cadis,

« che potrebbe risalire al VII secolo, ma che sicuramente non è posteriore al X » (pag. 46) risponde con quello, contenuto nella *Graphia*:

« *Roma vetusta fui, sed nunc nova Roma*
[vocator
Eruta ruderibus, culmen ad astra fero »,

che ci sarebbe piaciuto il Graf avesse citato, lueggiando l'evidente contrapposto, o lasciandone almeno trapelare il sentore, laddove appunto (pag. 18) tien proposito della *Roma nova*; sì diversa dalla *Roma secunda*, titolo pretensioso temporaneamente e senz'eco vantato da Aquisgrana, da Treviri, da Pavia, da Milano; e che non può trovarsi accanto a quel primo, senza che si osservi appunto come fra l'uno e l'altro corra un abisso. Donde seguita che, rannodando il fatto colle sue ragioni storiche, l'A. avrebbe fatto bene a mutar per lo meno l'intitolazione al primo capo del libro, che è, a dir vero, assai benevola, come si addice ad un'opera dedicata cortesemente « *URBI AETERNAE* ». Ma, in fatto di storia, la verità vuole il passo innanzi alla cortesia; e più che *della gloria e del primato di Roma*, non sarebbe stato male esprimere il significato della lotta, che non è senza gloria e che fu la caratteristica della città romana nel medio evo, e discuterne la natura, e osservare i procedimenti degli avversari di essa, e l'armeggio che da tutte le parti facevasi col suo passato glorioso. Pertanto come contro Bisanzio l'A. avrebbe potuto registrare la rivendicazione notata nella *Graphia*, così, dopo aver allegato l'autorità di Onorio Augustodunense (*De imag. mundi*, lib. I, c. 28) « unde Roma formam leonis habet, qui caeteris bestiis quasi rex praeerat », avrebbe medesimamente potuto a questa ricongiungere il vanto di Goffredo da Viterbo (*De gestis Fr. Rom. Imp.*).

« *Urbs Melana potens, meritis dicendi
leena* »

accennando il veleno recondito di questa bestiale allegoria. Nè col recare questi esempi è punto intenzione nostra di spigolar meschine omissioni a petto alla vastissima comprensione del lavoro del Graf, ma bensì porre in rilievo come spesso la sintesi e la critica, nel grandioso insieme di questo, non procedano del passo medesimo. Ben ravvisa il Graf che sopra la città eterna stanno leggende paesane ed esotiche, ma non cerca distinguere le une dalle altre, notandone lo svolgimento gradato; raccapazzando il bandolo de' vari interessanti da cui mossero e per cui s'intricarono, a diversi tempi, miti rabbinici, bizantini, cristiani, arabi, barbarici, comunali, gentilizi, clericali; cristianeggiamenti della coltura classica, adombramenti allegorici ed anagogici di vagheggiate forme religiose e politiche. S'egli avesse creduto di mettersi per questo sentiero, i sette primi capitoli del suo libro si sarebbero forse ridotti facilmente ad un solo, nel quale Roma sarebbe comparsa durante il medio evo, come città combattente e combattuta sempre. Le particolari leggende poi, di Romolo e Remo, di Curzio, di Cesare, di Nerone, di Tiberio Vespasiano e Tito (cap. VIII-XI), che costituiscono la parte migliore dell'opera, condotta anche col sussidio di nuovi documenti tratti da codici della biblioteca nazionale di Torino e pubblicati in appendice, lasciano anch'esse desiderare quella più precisa osservanza d'ordine cronologico nella trattazione, che si spesso vien meno, cagionando lo sconcio che si ritorni talvolta, a cagion d'esempio, da Flaminio Vacca a Corrado di Querfurt (pag. 160) o alle *Gesta Romanorum* dopo il Petrarca (pag. 276). Soltanto questo difetto di metodo potè indurre l'A. a sentenziare che una leggenda anteriore di tempo possa subordinare a se stessa e presupporre una posteriore (pag. 382-383); o a prestabilire che « la leggenda è singolarmente logica ne' suoi procedimenti » (pag. 80); o a giudicare che ve n'abbia di quelle « in cui non sia nessuna delle qualità che fanno pregevoli e degne di studio la leggenda » (pag. 244), e che « non metta conto tener d'etro ad alcune narrazioni prolisse, piene di particolari favolosi,

ma assai poco istruttive e punto dilettevoli » (pag. 256). Non a questo modo àno proceduto per fermo il Max Müller, il Benfey e il Comparetti, nè è possibile tener singolare ragione della vita d'un albero senza computare ordinatamente tutte le sue ramificazioni: si tratta d'un albero solo, per quanto mai apparisca frondoso!

Un'altra lacuna, che ci par finora di notare nel libro, è questa. L'A. si mostra in genere informatissimo dello stato in cui è ogni questione che tocca. Egli sa benissimo a che punto è la disputa circa l'antiorità della *Graphia* o delle *Mirabilia*, quante recensioni si suppongano delle *Mirabilia* medesime; egli enuncia le opinioni dell'Ozanam, del Dyer, dello Jordan, del Reumont, del De Rossi, del Gregorovius, dell'Höfler, del Parthey. (pag. 60 e segg. 68 e segg.); ma non s'inoltra più avanti colle sue proprie forze, come se al capitolo 2.^o del suo libro, circa le *Rovine di Roma e i Mirabilia* la trattazione di questo argomento potesse parer superflua. Così sfiora appena la controversia circa il tempo dell'origine degli *Atti di Pilato*, allegando le opinioni del Tischendorf e del Lipsius (pag. 373); e quanto all'origine e all'essenza della *Kaiserchronich* s'acqueta all'opinione del Massmann, del Gervinus e del Welzhof-r (pag. 235). Avverte in nota (pag. 115): « ogni qualvolta mi avverrà di riportare alcun passo del *Libro imperiale*, sappiasi che cito non dalle stampe, ma da codici di Venezia, di Francia e di Roma ». Perché? citare dalle stampe sarebbe stato un espediente ragionevole, quando, come ben osserva il Graf, « si è tuttora in difetto di un testo condotto secondo le norme della buona critica »; ma preferire l'una o l'altra lezione di manoscritti, senza vagliarne l'intrinseca bontà, senza lasciar intravedere altra causa di preferenza che l'occasione, senza neppure una noterella bibliografica, mentre ormai si sa che di manoscritti dell'operetta di Giovanni di Bonsignore se n'è un profluvio, e mentre ve n'è qualche esemplare dell'edizioni nelle biblioteche medesime delle quali l'A. cita i codici, non ci parve opportuno consiglio.

Per tutte queste considerazioni, e per molte altre che potrebbero aggiungersi, sembra poter concludere che quel del Graf risulta, in genere, un libro assai utile, come

quello che raccoglie gran numero di fatti; ma non è perfetto dal punto di vista critico; che è un libro cui l'autore à più pensato di quel che non l'abbia pensato. Gli storici potranno forse assimilarlo a un granaio aperto avanti una moltitudine famelica. I filosofi, a un bel carico di grano sprofondato nel mare. Ma gli storici troveranno assai comodo far

pane di quella ricchissima messe; e i filosofi non dureranno troppa fatica a ripescare la verità che affondò nel tragitto. A ogni modo al Graf non spetta il solo merito dell'ardimento per essersi accinto ad un lavoro colossale, e la riconoscenza degli studiosi di Roma e della patria gli è assicurata.

O. T.

2. *Storia della Letteratura Italiana nel secolo XVI*, di U. A. CANELLO. Milano, casa Editrice dott. Francesco Vallardi, 1880. In 4.º di pagg. num. XV-327.

Il tentativo, al quale dobbiamo il nuovo volume dell'operoso professore di Padova, non può non sembrare ardito. Si tratta d'una sintesi, la quale vorrebbe essere precisa ed ampia il più che fosse possibile, mentre le mancava, e le manca, la necessaria preparazione analitica. Poiché, per parecchie ragioni, il *Cinquecento*, il *Secolo d'oro* della nostra Letteratura, è il meno studiato, per non dire il meno conosciuto di tutti. Per un infinito numero di persone, anche colte, esso si riassume in tre o quattro grandi figure, l'Ariosto, il Machiavelli, il Guicciardini, il Tasso e qualche altro. Or, se è vero che il gusto mutato, dopo tre secoli, non consente sieno popolari molti scrittori cinquecentisti di second'ordine, non è giusto, d'altra parte, che l'ultima parola della critica, rispetto ad essi, sia l'ormai famoso e tradizionale: « Non li legge più alcuno ». Non è questo il momento di confutare l'opinione comune, di ricercarne tutte le cause: basti notare il fatto che non abbiamo ancora nessuno studio definitivo, condotto con metodo e criteri moderni, sul Bembo, sul Ca-

stiglione, sul Folengo, su l'Alamanni, su Bernardo Tasso, sul Caro ecc.

Ciò posto, non si ha diritto di esigere che il Canello avesse fatto da solo, e in breve tempo, ciò che richiederà il lavoro di molti e molti. Se il suo libro non tratta lungamente di tutti gli scrittori degni di attenzione, se non risolve alcune, ovvero non pone nemmeno altre questioni meritevoli di esame, chi vorrà attribuirglielo a colpa? Basta una semplice scorsa a mostrare che nel libro abbondano le lacune e, dirò, le disuguaglianze. Non dà se non la biografia di sei scrittori; trasforma non di rado l'esposizione in catalogo; accenna appena al Berni e ai berneschi; dimentica, tra i lirici, il Costanzo, il Tansillo, il Della Casa; si trattiene relativamente troppo poco intorno alla commedia, agli storici minori, ai filosofi. Questi e altri appunti si possono muovere. Ma se si bada alla vastità dell'argomento, alla mancanza di ricerche speciali anteriori su parecchi punti, ai limiti di tempo e di spazio ne quali ha dovuto contenersi, alla mancanza di validi sussidi bibliografici (1), l'A.

(1) Ci preme riferire alcune parole del prof. Canello, relative a uno sconolo lamentato generalmente dagli studiosi, ed al quale sarebbe tempo di rimediare. « E pur là dove avremmo avuto il tempo di leggere, più di una volta ci sono mancate le opere desiderate; chè alla naturale scarsezza d'un giovane studioso, male, pur troppo, sovenne la biblioteca universitaria di questa città. Anzi, senza offesa di alcuno, ci permettiamo di dire pubblicamente che la biblioteca universitaria di Padova, per cause antiche o recenti, ha tali e sì grandi lacune, riguardanti persino il testo dei classici italiani, da far veramente vergogna a chi, potendo, sollecitamente non vi rimedia. Davvero che anche a Padova, come per Bologna si lagnava un altro operaio della scienza (e come, soggiungiamo noi, in quasi tutti i centri di studio) solo i ricchi possono studiare: i quali del resto, hanno per norma ben altro per la mente, e lasciano a noi meno avventurati l'ingrato compito di lavoracchiare rifacendo più d'una volta ciò che altri, a nostra insaputa, ha fatto e fatto bene. »

è pienamente scusato. Forse, egli non misurò, quando si accinse all'impresa, tutte le grandi difficoltà alle quali andava incontro; e forse chi distribuì il vasto lavoro, di cui questo volume è parte, non badò che il secolo XVI si sdoppia naturalmente in un periodo di massima e splendida fioritura, e in uno di decadenza e d'esaurimento, così che non uno ma almeno due critici si dovevano invitare a studiarlo. Ma... ma del senno di poi son piene le fosse.

Il libro comincia con due capitoli d'introduzione. Nel primo, delineate le condizioni politiche de' vari stati della penisola, al principio del secolo XVI, l'A. determina quella ch'egli chiama *idealità politica* del secolo stesso: è, secondo lui, l'idealità d'una grande unificazione, la quale scolora necessariamente ogni carattere nazionale dei popoli che vi sono accolti e costretti; unificazione che ha i suoi motivi in un'antica gloriosa tradizione, quella dell'impero romano e romanzo, e che ora è affrettata nella sua effettuazione dalla presenza d'un pericolo generale, cui ella è chiamata a respingere: l'invasione ottomana » (pag. 12). Carlo V, è « il Carlo Magno del Secolo decimosesto ». Nel secondo capitolo discorre della moralità, fermandosi a raccogliere le prove di questo suo concetto, cioè che il Cinquecento ristabilì la famiglia nelle sue basi, avendo l'antore cessato quasi del tutto « di perdersi per le vie anormali e negative della famiglia » ed essendosi rivolto « prima alla meretrice, che si rialza sotto il nome di signora e di cortigiana, e poi anche alla donna, che con rinforzate guarentigie viene sollevata a dignità di moglie » (p. 27). Il terzo capitolo contiene le biografie del Machiavelli, del Guicciardini, dell'Ariosto, del Bembo, del Tasso, del Bruno « procurando (scrive il C.) che i loro casi, i loro fatti e i loro caratteri, che tra i casi e nei fatti si mostrano, servano da un lato quasi di colorito alla gran tela che abbiamo tentato disegnare; dall'altro canto preparino l'intelligenza dei fenomeni letterarii, allo studio dei quali dedicheremo, liberi da ogni altro impaccio, tutto il resto del nostro lavoro » (pag. 28). Il capitolo IV comincia con l'analisi del *Furioso*, nel quale l'A. crede poter distinguere un poema (guerra tra Carlo e Agramante, furore amoroso di

Orlando) e un romanzo (amori di Ruggiero e Bradamante): segue un rapido cenno storico de' due cicli di epica romanzesca in relazione coll'opera Ariostesca e l'esposizione del giudizio dell'A. che ritiene il *Furioso* « in connessione necessaria colla ristorazione imperiale » attuata da Carlo V, e vi discerne il proposito del poeta di « preparare tempi ed uomini nuovi » (pag. 123). Nello stesso capitolo sono indicati altri poemi romanzeschi, enumerate le imitazioni e le traduzioni de' poemi classici. Dall'analisi dell'*Italia liberata* ricava che « se si bada all'intonazione generale e allo spirito stesso dell'argomento preso a trattare » il poema deve considerarsi un'imitazione di Virgilio piuttosto che un ricalco dell'*Iliade* (p. 129): quanto al concetto speciale che l'informa, pur desumendo da Omero gran parte della macchina soprannaturale, ad altro non riesce il Trissino « che a mescolare il concetto virgiliano con quello di Ovidio, il concetto dell'Ariosto con quello del Bojardo » vale a dire: il poeta che si proponeva coll'Ariosto di dannare l'amore quale causa di desidia, finisce col lodarlo d'accordo col Bojardo, come causa di estremo valore » (pag. 130). Dall'analisi dell'*Avarchide*, desume che l'Alamanni « tentò di rappresentare il suo ideale d'indipendenza nazionale », poichè vide « rispecchiarsi il presente nel lontano passato » e colse delle analogie « tra l'Europa del secolo XVI, tutta circuita dalle gran braccia dell'impero tedesco, e l'Europa del secolo V esordiente tutta minacciata dalle invasioni e dal dominio germanico, e strenuamente difesa e rivendicata in libertà dal mitico Arturo, re de' Britanni e de' Galli » (pag. 135). La *Gerusalemme liberata* rivela, seconda e in buona parte prepara « un movimento di reazione contro il grande agglomeramento di Stati operato dall'idea imperiale incarnatasi in Carlo V », tende a ridestare « i singoli spiriti nazionali »; ma più di tutto mira a contrapporre alla grande unità imperiale di Carlo V « una grande unità religiosa, che ha il suo centro a Roma e raccoglie intorno a sé tutta l'Europa cristiana pronta in armi a combattere, da qualunque parte vengano, i nemici della religione e della chiesa » (pag. 143). La favola della *Conquistata* ha più logica rapidità » di quella della *Liberata* e

caratteri meglio delineati, ma il rifacimento è inferiore al primo poema per lo stile (pag. 149 e seg.). Nella *Conquistata* si mette in rilievo maggiore il carattere nazionale del poema, e insieme lo spirito di esso diventa più schiettamente religioso, e « accoglie anche l'Impero come strumento del poter religioso »: anche dal punto di vista della morale domestica, il rifacimento segna un progresso, perché tutti gli eroi hanno famiglia e perfettamente regolata (pag. 155). Il capitolo V tratta de' poemi religiosi del Sannazaro, del Vida, del Folengo, del Tansillo ecc., delle epopee della natura come le *Sette giornate* del Tasso, le *Api*, la *Siphilis*, la *Coltivazione*; del romanzo pastorale; del romanzo cavalleresco (l'*Amadigi*, il *Floridante*, il *Rinaldo*, il *Girone*): in quest'ultimo « si comincia ad aver chiaro sentore della famiglia e de' suoi diritti; e della superiorità della famiglia legale su quella puramente naturale » benché ad essa manchi « il figlio » (pag. 169). Segue un paragrafo sul romanzo satirico, occupato quasi tutto dall'analisi del *Baldus*; l'A. vede nell'opera del Folengo oltre la Satira delle condizioni sociali e religiose del Cinquecento esordiente, anche « una solenne affermazione dei diritti novelli o rinnovati della ragione, la quale trova nella società e nella letteratura contemporanea più in voga, il suo più adatto rappresentante nel cavaliere, sostenitore del dritto e del libero pensiero, sempre e dappertutto, in odio alla brutalità delle leggi capricciose locali ». Baldo è concepito dal poeta con un gran fondo di serietà (pag. 175 e seg.). Il capitolo V si chiude con alcune pagine su i novellieri, specialmente sul *Bandello* e il *Giraldi*. Il VI è dedicato alla Lirica poetica, e pone in rilievo due opposte tendenze di essa: da un canto sono i poeti che deplorano l'invasione straniera, l'indipendenza nazionale pericolante e perduta, e invocano dalla Francia o da principi nazionali la redenzione e imprecano alle ladrerie di Spagna e di Germania; dall'altro sono i poeti che tutto aspettano dalla restaurazione dell'Impero, e ammirano Carlo V e Filippo II. Alla prima schiera (*guelfi*) appartengono il Cariteo, il Sannazaro, Pietro de' Ricci (*Crinitus*), il Tebaldeo, l'Alamanni, il Guidiccioni, la Terracina ecc. Alla se-

conda il Bembo, la Gambara, il Triss'no ecc. Il capitolo VII tocca prima della lirica religiosa e filosofica (Vittoria Colonna ecc.) poi più lungamente dice dell'amorosa nelle sue diverse forme: amore schietto, in veste idillica e pastorale, platonico, amor libero in mezzo agl'impacci sociali, amore che si rinchiede dentro l'ambito della famiglia legale. All'egloga e all'idillio son concesse pochissime righe; parecchie pagine invece ai petrarchisti: Cariteo, Alamanni, B. Tasso G. Stampa. Tra i poeti della famiglia sono annoverati Barbara Torelli, l'Ariosto, G. di Tarsia, il Rota, la Colonna, la Gambara, T. Tasso. Infine è un cenno intorno al Berni e ai berneschi, i quali volsero in burla tutti gl'ideali della lirica seria. Il capitolo VIII esamina la *Sofonisba*, la *Rosmunda*, la *Tullia* del Martelli, l'*Orazia* dell'Aretino. Il IX dopo alcuni cenni sul dramma religioso e sul filosofico (il *Torrismondo*, l'*Orbecche*, la *Canace* ecc.) esamina la *Calandria*, la *Mandragora*, le commedie dell'Aretino, l'*Assiuolo*, il *Candelaio*, nelle quali commedie l'A. trova l'intento, sempre meglio evidente, di correggere i difetti della vita coniugale. Poscia egli si occupa delle composizioni drammatiche in cui « si idealizza la sana ricostituzione della famiglia » p. e. i *Suppositi* dell'Ariosto, l'*Egle* del Giraldi e in principal modo l'*Aminta* e il *Pastor Fido*. Due capitoli sono destinati alla ricerca dell'«idea della vita pubblica» e dell'«idea della vita privata» nella storiografia; o piuttosto fanno la rassegna delle storie, delle autobiografie, degli epistolari ecc. Il XII tratta degli scrittori di politica, divisi in due grandi classi « la prima delle quali abbraccia quelli aventi in cima al loro pensiero una unità monarchica, che renda forte lo stato e protegga contro le propotenze aristocratiche il popolo; la seconda, quegli altri che vagheggiano come stato ideale una federazione di governi possibilmente repubblicani in mano dell'aristocrazia. Alla testa della prima sta il Machiavelli; alla testa della seconda il Guicciardini » (pag. 274). L'A. opina che l'orrore e l'antipatia provati da molti critici per il Machiavelli son derivati « dal pensare che tutti i suoi crudi insegnamenti fossero solo a vantaggio del *Principe* o d'un dato principe cui egli volesse accarezzare »: in-

vece, pel Machiavelli « il principe non è che uno strumento, lo stato è il fine, e scopo di questo stato grande, bene armato e sicuro è l'unificazione e quindi l'indipendenza d'Italia » (pag. 280). Il primo paragrafo del capitolo successivo, dice del movimento teologico, e, con maggiore ampiezza, del filosofico: dal Pomponazzi e dal Telesio a Giordano Bruno. Il secondo paragrafo, intitolato « La scienza dell'amore » enumera e analizza brevemente le opere dell'Aretino, del Bembo, del Castiglione, del Piccolomini ecc. intorno all'essenza e alle forme dell'amore; termina con le notizie degli scrittori che si occuparono a stabilire le leggi del buon vivere. Il capitolo XIV (ultimo) riassume le teoriche del Cinquecento intorno all'arte letteraria, poi le opinioni intorno alla lingua e le dispute relative. L'A. nota che la lingua si muove d'accordo con le nuove tendenze politiche « e di municipale tenta rifarsi italiana », e conchiude che al Cinquecento più ancora che al secolo di Dante « è dovuta la costituzione e l'ampliamento della lingua italiana; anche per ciò che nel Cinquecento, oltre l'uso vivo dell'e corti e degli scritti, se n'ebbe un'accurata analisi nelle opere grammaticali, critiche e storiche di cui essa fu oggetto » (pag. 318).

Ora, se non erro, il lettore è in grado di vedere i pregi ed anche i difetti del libro. Alcune pagine, qua e là, si posson dire interamente nuove, e con ciò stesso utilissime. Per esempio, tra le biografie del cap. III, ha l'attrattiva d'una novità quella di Pietro Bembo. Tutte le altre sono compilazioni di lavori ben conosciuti; quella è condotta su l'*Epistolario* e le *Opere* del cardinale e anche in parte ricavata da fonti poco accessibili. Per gli storici della Letteratura e per i critici è un luogo comune il dir male su tutti i toni dello scrittore degli *Asolani*: il Canello fa vedere che la vita di lui fu più intensa che non si creda da' più. Le sue relazioni con Lucrezia Borgia e con la Morosina, nelle loro diverse fasi, le quali si rispecchiano nell'epistolario, lo mostrano affettuoso nonostante la forte tendenza alla retorica, provano che aveva, come dice l'A., « cuor nobile e buono ». Le analisi dell'*Italia Liberata*, dell'*Avarehilde*, del *Baldus*, gioveranno in ispecie a un gran numero d'inse-

gnanti, i quali non hanno avuto modo o voglia di formarsi un concetto preciso di que' poemi, e son costretti a ripetere giudizi tradizionali troppo vaghi per soddisfare e la coscienza loro e la curiosità de' giovani. L'ultimo capitolo è un abbozzo di storia della critica letteraria nel secolo XVI degnissimo di lode: se non altro varrà, almeno è sperabile, a invaghiare qualche paziente studioso di esplorare un campo per quanto poco noto, per altrettanto meritevole di indagini, che meneranno alla esatta determinazione e spiegazione di non pochi fenomeni letterari.

Con tutto ciò, il libro non si può dire segni un grande progresso della critica storica e letteraria italiana: intendo che, dopo averlo letto, non si può formarsi un'idea del secolo XVI più chiara, più precisa di quelle si avevano prima. Dipende da ciò, che il libro è una costruzione sistematica e stavo per aggiungere, artificiale. Altri potrà rimproverare all'A. di avere staccato la vita di alcuni scrittori dalle loro opere, di avere parlato di queste a intervalli, in capitoli diversi e lontani: per me, è un difetto di secondaria importanza, se pure può giudicarsi un difetto, a tener conto dell'indole sintetica dell'opera e della necessità di classificazioni, ed anche del desiderio di non adottare le vecchie ripartizioni della materia. Il vero e grande difetto è di aver fatto servire la storia letteraria alla dimostrazione d'un preconconcetto. Invece di studiare così come si presenta, tutta intera, obbiettivamente, la letteratura del Cinquecento, l'A. e lo dichiara egli stesso, quasi non si è occupato se non di ricercare « il contenuto, vale a dire gl'ideali e le idee che si mostrano nelle forme letterarie » (pag. VI). Veramente egli aggiunge esser questo il principale, non il solo suo fine; ma in realtà si cura poco delle forme, della rappresentazione artistica del contenuto; tanto poco che, a lettura finita, chi non conoscesse del Cinquecento se non quanto l'A. ne dice, dovrebbe domandarsi: « Ma perchè quel secolo è così rinomato? Perchè è ritenuto il più splendido della letteratura italiana? Qual è mai la grandezza del *Furioso*? È un'opera d'arte la *Gerusalemme*? » E passi pure: ma il preconconcetto al quale accennavo è che « gl'ideali » l'A. non li ha ricercati e trovati nella letteratura del secolo XVI, ve li ha messi lui;

li ha visti dove non erano ed anche dove non potevano essere. Secondo lui, l'ideale della vita pubblica fu la ricostituzione dell'unità, quello della vita privata la ricostituzione della famiglia: l'uno e l'altro egli li vuol vedere manifestarsi nella poesia narrativa, nella lirica, nella drammatica, nella storiografia, ne' discorsi, ne' dialoghi e ne' trattati scientifici. Ma io temo che uno studio obbiettivo proverebbe, per il primo periodo del secolo, l'assenza assoluta di qualsiasi ideale, in quasi tutte le opere letterarie, e specialmente in quelle che più si accostarono alla perfezione artistica. E qui noto che se una distinzione matematicamente precisa non si può fare, se i germi della grande decadenza letteraria ch'è il carattere della seconda metà del secolo si trovano nella prima, non è esatto nè dal punto di vista storico, nè dal punto di vista meramente logico passar sopra alla differenza, alla contraddizione. Comunque, il contenuto politico e morale della letteratura italiana nel Cinquecento, l'A. può bene figurarselo al modo che s'è visto, ma non gli riesce di sorprenderlo — passi la parola — se non in qualche frase, ovvero attribuendo agli autori criteri e concetti di cui le loro opere non portano punto traccia. Singolare davvero, un contenuto che dà l'impronta, il carattere a tutto un secolo, e che non si lascia scorgere se non a fatica. « Noi cercheremmo invano, scrive l'A., l'intuizione o l'esposizione di questo concetto (l'unificazione politica) nei nostri storici, pur tanto acuti, ma più statisti che filosofi, del cinquecento: noi lo troviamo invece intuito, o meglio inconsciamente raccolto dalla leggenda carolingia, nell'opera geniale del massimo poeta di questa età, nell'*Orlando Furioso*. Carlo V è, infatti, il Carlo Magno del secolo decimosesto: Orlando, Rinaldo, Astolfo e tutti gli altri paladini più o meno devoti a Carlo, più o meno restii a sacrificare le loro personali passioni e ambizioni alla gran causa comune, sono i diversi stati, le diverse nazionalità che mal si sanno adattare, anche in vista dell'imminente pericolo, a dimenticare i vecchi rancori, le vecchie ambizioni, le antiche libertà. L'unità lassa e mal sicura del poema ha il suo pieno riscontro nell'unità politica lassa e malsicura che Carlo V riesce ad ottenere in Europa. La mancanza d'uno speciale co-

lorito nazionale nell'*Orlando Furioso* risponde esattamente a quelle tendenze più cosmopolitiche che nazionali, da cui era pervasa l'Italia e l'Europa di questa età (pagina 14) ». Ma l'Ariosto non ha inventato lui Carlo Magno e i paladini, e, ci sembra, l'elaborazione anteriore della materia epica medioevale, in Italia, dia ragioni più che sufficienti a spiegare i caratteri del *Furioso*. Sono riscontri un poco arbitrari, e de' quali si cercherebbero invano le prove nel poema. Se ce ne fossero, l'A. non avrebbe certo mancato di indicarle; ma non ci sono, ed egli è costretto ad allarmazioni senza dimostrazioni, qual'è la seguente: « l'estremo e supremo fiorimento dell'epopea carolingia, rappresentato dalle composizioni del Bojardo e dell'Ariosto, non può non essere in connessione necessaria colla ristorazione imperiale, che sotto l'influenza anche delle idee del rinascimento, si attua con Carlo V (pag. 120) ». In verità il prof. Canello, mi pare sia passato da un eccesso all'eccesso opposto. Una volta gli venne scritto che l'Ariosto e il Tasso « non poteano trovare « ciò che il secolo non possedeva: una vita veramente umana »; che l'ideale del *Furioso* è « un ideale frivolo perchè quella non è vita umana nel suo pieno significato » e simili (V. *Saggi di Cr. Lett.* pag. 66 e seg.). Ora vorrebbe attribuire troppa serietà a quel benedetto ideale del *Furioso* coerente a se stesso solo in quanto continua a misurare la maggiore o minore bontà d'un'opera d'arte alla stregua della bontà maggiore o minore della materia; ed ancora, in quanto si lascia andare con troppa facilità a desiderare e a credere che la storia segua cammino diverso da quel che ha seguito. Forse non è inutile osservare qui, che il *Furioso* era stato pubblicato quando Carlo V non era nè re nè imperatore.

Io credo che il prof. Canello non abbia esattamente interpretato una frase del Taine, che cita appunto a provare l'esistenza di un concetto politico e morale nel *Furioso*: « Au fond de chaque œuvre d'art — dice il critico francese — est une idée de la nature et de la vie; c'est cette idée qui mène le poète; soit qu'il le sache, soit qu'il l'ignore, il écrit pour la rendre sensible, et les personnages qu'il arrange ne servent qu'à produire à la

lumière la sourde conception créatrice qui les suscite et les unit. » Da questa premessa, senza dubbio giusta, non deriva necessariamente che quella tale idea della natura e della vita debba essere un *insegnamento politico e morale*; meno, poi, che tale insegnamento debba essere conforme a' criteri de' posteri lontani, non già a quelli del tempo in cui l'opera d'arte fu composta. Del resto il Taine medesimo ha indicato, e l'A. avrebbe dovuto ricordarsene, quale fu « l'idée de la nature et de la vie » nell'Italia del Cinquecento, o meglio, del Risorgimento: « *Le modèle idéal vers lequel tous les efforts se tournent, auquel toutes les pensées se suspendent, et qui soulève cette civilisation tout entière, c'est l'homme fort et heureux, muni de toutes les puissances qui peuvent accomplir ses désirs, et disposé à s'en servir pour la recherche de son bonheur* » (*Hist.*

de la Litt. Angl. Tom. I, Liv. II, chap. 1).

Andrei troppo per le lunghe se volessi confutare anche gli altri giudizi, ispirati all'A. dal desiderio di attribuire al secolo XVI ideali che — almeno, ripeto, nella prima metà — non ebbe. Chi avesse voglia di continuare per conto proprio la disamina, saprà, dal riassunto del libro, dove mettere le mani. E troverà, come ho già detto, con sua sorpresa, quegl'ideali rimanere nell' indefinito, non informare nessuna opera d'arte in guisa da non permettere dubbi sulla loro efficacia, anzi trasparire appena in qualche frase, che può essere anche un complimento, un'adulazione, un semplice accenno senza secondi fini, come nella *Gerusalemme* o nell'*Avarchide*, un motivo rettorico come ne' lirici.

F. TORACA.

BULLETTINO BIBLIOGRAFICO

1. *Una lettera glottologica* di G. I. ASCOLI, pubblicata nell'occasione che raccoglievasi in Berlino il quinto congresso internazionale degli Orientalisti. Torino, Loescher, 1981.

In 8.º di pp. num. 71. Estr. dalla *Rivista di filol. classica*, An. X. — Basta il nome dell'autore per chiamar l'attenzione su questa *Lettera* che presto speriamo veder seguita da altre. Di particolare interesse pei romanologi è la questione che vi si tratta, da p. 13 a 53, « dei motivi etnologici nelle trasformazioni del linguaggio »; e così ancora l'altra degli esiti neolatini di *qu* (nota I da p. 12 a 17). Recens. di W. Foerster nella *Zeitschrift* del Gröber V, 590; di G. Paris nella *Romania* n.º 41, p. 130.

2. *Os dialectos romanicos ou neo-latinos na Africa, Asia e America* por F. ADOLPHO COELHO. Lisboa, Sociedade de Geographia, 1881.

In 8.º di pp. num. 70. Estr. dal *Boletim da Sociedade de geographia de Lisboa*. Resoconti: della signora C. Michäelis de Vasconcellos nel *Literaturblatt*, II, 256; dello Schuchardt nella *Zeitschrift* del Gröber V, 580 e ss. Un supplemento pel creolo francese fu comunicato dal sig. M. Gaidoz alla *Revue critique*, 1881, n.º 35.

3. *L'italiano OTTA e il suo prototipo latino* per G. B. GANDINO. Torino, Loescher, 1881.

In 8.º di pp. num. 12. Estr. dalla *Rivista di filol. classica*, an. IX. — *Otta* nel significato di « ora » o « tempo » fu spiegata dal Canello come allotropo di *volta*, mentre il Diez congetturava potesse esser derivata dal got. *uht*. Il G. pensa invece che *otta* sia dal lat. *quota* [*hora*] con dileguo di *u*, come in *cotidie*, *cotidie*, *cottidianus* per *quotidie* ecc. e con successiva scomposizione in *c'otta* (= *che otta*), analoga a quella di *l'usignuolo* da *lusciniola* ecc. Così pure il *dotta* (Pulci: *in poca dotta*, cioè « in poca d'ora ») egli spiega per l'agglutinazione di *di* o di *ad* a *otta*, e questa spiegazione che l'egregio cattedratico avvalorava con saldi argomenti, ci pare preferibile anche perché più comprensiva delle precedenti.

4. *Visio Tnugdali lateinisch und altddeutsch* herausgegeben von ALBRECHT WAGNER. Erlangen, Deichert, 1882.

In 8.º di pp. num. LXXII-186. — Quattro sono le redazioni qui comunicate della famosa leggenda o visione di Tundalo. Una di esse, in 1601 esametri latini, era inedita e fu tratta dal Cod. Vat. 5977 (sec. XIII). Le altre, benché già note per le stampe, ebbero qui nuove cure. Due sono in antico tedesco e il W. le assegna alla seconda metà del sec. XII; l'altra è in prosa latina e rap-

presenta la redazione più antica di questa leggenda (1148), l'archetipo a cui direttamente o indirettamente risalgono tutte le altre redazioni finora conosciute. Le illustrazioni che corredano il volume sono assai benfatte, e meritano particolarmente di essere notati i rilievi grammaticali sul testo del poema latino tratto dalla Vaticana.

5. *Der Ludus de Antichristo und ueber die lateinischen Rythmen.* Von D.^r WILHELM MEYER aus Speyer. München, F. Straub, 1882.

In 8.^o di pp. num. 192. Estr. dai *Sitzungsberichten der philos.-philol. Cl. der k. bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1882, Hft. I. — Si tratta del celebre *Ludus* pubblicato la prima volta da B. Pez e poi da altri. La nuova ediz. del Meyer, accuratamente riveduta sul ms. unico di Monaco, è accompagnata da osservazioni letterarie e da un bello studio sulla ritmica, ove sono diffusamente trattate dal dotto autore le più importanti questioni sulla versificazione latina del medio evo.

6. *Il Teletologio di Ubaldo di Sebastiano da Gubbio*, opera inedita del Sec. XIV: Studio di GIUSEPPE MAZZATINTI. Firenze, Cellini, 1881.

In 8.^o di pp. num. 16. Estr. dall' *Archivio Storico italiano*, ser. IV, t. VII. — Questo poema interessa particolarmente per la storia della letteratura e delle rappresentazioni della Morte. Se ne conoscono due mss. uno nella Marciana di Venezia, l'altro nella Laurenziana di Firenze. Il M. dà un buon riassunto dell'opera, accompagnato da ricerche e notizie su l'autore e la sua famiglia.

7. *Cantare di Madonna Elena imperatrice.* Livorno, Vannini e F., 1880.

In 12.^o di pp. num. 57; p. p. nozze Soria-Vitali. — Il cantare è in 72 ottave e la edizione, dovuta al ch. sig. O. Targioni-Tozzetti, è fondata su due mss., uno pisano (libr. Palagi) e l'altro della Comunale di Perugia. V. recensione del *Literaturblatt*, II, 110.

8. TOMMASO CASINI. *Un repertorio giullaresco del secolo XIV*: lettere a Rodolfo Renier. Ancona, Sarzani e C., 1881.

In 8.^o di pp. num. 58. Estr. dal *Preludio*, an. V, n.ⁱ 13, 18, 22, 24. — Il repertorio descritto in queste lettere è il Cod. VII. 10. 1078 della Magliabechiana di Firenze, del quale il C. aveva pubblicata una prima notizia nella *Rassegna Settimanale*, VII, 312-15. Contiene, tra ballate, canzoni, sonetti e altre forme liriche, centoquarantun componimenti che il C. crede raccolti da un giullare. Oltre la tavola, il C. ha qui pubblicati varj saggi di questa raccolta, alcuni dei quali sono veramente interessanti per lo studio della nostra antica poesia borghese e popolana, ed è desiderabile che non si limitino a ciò soltanto le sue comunicazioni da questo pregevole manoscritto.

9. *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca* per cura di CARLO VERZONE. Sansoni, Firenze, 1882.

In 8.^o di pp. num. CXXIV-681, con un ritratto del Grazzini, inciso in rame. Fa parte della *Raccolta di opere inedite o rare di ogni secolo della letteratura italiana* diretta dal Bartoli. — Molte stampe già si avevano di rime burlesche del

Grazzini; ma tutte, se non cattive, pessime per la scorrezione del testo, per omissioni di molti componimenti autentici, per interpolazioni di cose apocriefe. Era dunque bene il caso di pensare a una nuova edizione, tanto più che il Grazzini, uno dei cinque fondatori della famosa Accademia Fiorentina onde poi venne la Crusca, è tale scrittore che, se per la semplicità e la eleganza del dire e per la piacevolezza dell'umore onde cosparses le sue rime va tra i primi del cinquecento, interessa non poco anche per la luce che i suoi scritti riflettono su quella società letteraria fiorentina del sec. XVI, nella quale il Lasca ebbe parte vivissima. Ma le difficoltà dell'opera non erano da meno dei desiderj che suscitava, e merita bella lode il D.^r Verzone per il modo come seppe portarla a compimento. Nelle centoventiquattro pagine della introduzione egli dà minutamente conto del processo con cui eseguì questo lavoro. Nel cap. I fa il catalogo delle molte edizioni di cose del Grazzini, ne saggia il valore, ne ritesse la storia; nel cap. II tratta delle fonti manoscritte, le descrive e la classifica secondo la diversa loro importanza e autorità; nel cap. III studia e risolve i molteplici problemi che sorgevano per varie poesie del Lasca che erano state attribuite ad altri e per poesie di altri che erano state attribuite al Lasca; finalmente nel cap. IV spiega i criterj ai quali si attenne nel preparare la nuova edizione e nel fissarne il testo. Sulla giustezza di questi criterj non abbiamo che dire; l'editore si è proposto di ridar tutte le poesie « integralmente, nella loro fisionomia nativa, e quando fosse possibile, nella lezione ultima in che uscirono dalla penna dell'autore », e convien riconoscere che anche nella applicazione di essi il Verzone ha data una bella prova della sua sagacia e della sua capacità critica. Le illustrazioni storiche delle poesie usciranno separatamente in un lavoro che il V. sta preparando intorno alle Accademie e alla vita fiorentina del sec. XVI. Sarà quello un complemento utilissimo alla presente edizione; ma anche un altro complemento sarebbe buono che non mancasse, quello cioè di un glossario. Non tutti intendono tutto nel Grazzini, e i glossarj speciali sono pur necessarj per rendere possibile un giorno il dizionario storico della lingua italiana.

10. *Tradizioni popolari abruzzesi* raccolte da GENNARO FINAMORE. Vol. I, *Novelle (Parte prima)*. Lanciano, Carabba, 1882.

In 16.º di pp. num. XI-248. — A quanti si occupano di letteratura popolare e di dialettologia giungerà gradito questo bel volumetto ove cominciano a venire in luce le tradizioni di quella regione tanto importante e tanto poco finora esplorata che è l'Abruzzo. L'autore si era fatto già conoscere vantaggiosamente pel suo *Vocabolario dell'uso abruzzese*, di cui parlammo alla pag. 247 del vol. II, e questa nuova pubblicazione lo raccomanda sempre meglio ai cultori degli studj nei quali si rende cotanto benemerito. Con savio consiglio egli ha messo a capo della sua raccolta le *Novelle*, che sono la forma più semplice e più schietta delle tradizioni popolari. Indi promette di dare una serie di leggende in verso, poi canti, poi proverbj. Le novelle qui pubblicate sono cinquantadue, e quaranta di esse offrono saggi dialettali delle varietà di Ortona a mare, Lanciano, S. Vito Chietino, S. Eusanio del Sangro, Casoli, Gessopalena, Roccascalegna, Borrello, Villa S. Maria, Civitaluparella, Palema. Ciascuna novella è seguita da note comparative, e non mancano nel volume copiosi appunti dialettologici. Insomma è un libro fatto a modo e ci auguriamo di vederne presto la continuazione.

11. *Messire Thibaut, Li romanz de la Poire.* Erotisch-allegorisches Gedicht aus dem XIII Jahrhundert nach den Handschriften der Bibl. Nat. zu Paris zum ersten Male herausgegeben von FRIEDRICH STEHLICH Dr. Phil. Halle, Niemeyer, 1881.

In 8.° di pp. num. 136. — Primo il Littré (*Hist. littér. de la France*, XXII, 870 e segg.) fece rilevare la importanza di questo poema per lo studio della letteratura erotico-allegorica del medio evo, e ne riparlò Holland in un articolo inserito nel *Jahrbuch f. rom. u. engl. Literatur*, II, 365 e segg. Ma il poema, tranne qualche saggio pubblicato qua e là, era rimasto inedito e fu una buona idea quella che ebbe il sig. S., di darne una edizione completa. Disgraziatamente pare che le sue forze non fossero corrispondenti alla buona volontà. Una recensione del Mussafia nella *Zeitschrift für österr. Gymnasien*, 1882, fasc. I, già gli faceva gravi appunti, ma l'altra recensione del Tobler, nel *Literaturblatt*, II, 438, è anche più severa nelle sue conclusioni. Ved. pure la nota del Bartsch nella *Zeitschrift* del Gröber, V, 571 e seg.

12. *Joufrois.* Alfranzösisches Rittergedicht zum ersten Mal herausgegeben von KONRAD HOFMANN und FRANZ MÜNCKER. Halle, Niemeyer, 1880.

In 8.° di pp. num. VIII-134. — È uno dei più graziosi e piacevoli romanzi d'avventure. La vita di corte dei secoli XII e XIII vi è rappresentata con tratti che spesso sono veramente felici, e il brio e la spontaneità dello stile manifestano nell'ignoto autore qualità artistiche ben rare fra i contemporanei di lui. Tra i personaggi che vi figurano, richiama particolarmente l'attenzione il trovatore Marcabruno. Il poema sembra composto nel sec. XIII; e il ms. unico che lo conserva e che pur troppo è frammentario, appartiene al sec. XIV; sta nella Biblioteca Reale di Copenaghen ed è assai scorretto nella lezione. Della edizione, dovuta al prof. Hofmann di Monaco e ad un suo scolare, diedero già conto G. Paris nella *Romania* X, 411; C. Chabaneau nella *Rev. des lang. romanes*, XIX, 88, e il Mussafia nel *Literaturblatt*, II, 60. Una nota del Foerster è nella *Zeitschrift* del Gröber, V, 575.

13. *Elis Saga ok Rosamundu.* Mit Einleitung, deutscher Übersetzung und Anmerkungen zum ersten Mal herausgegeben von EUGEN KÖLBING. Heilbronn, Henningens, 1881.

In 8.° di pp. num. XII-217. — Il prof. Kölbng si è reso già benemerito per altre pubblicazioni che, come questa, agevolano agli studiosi di cose romanze la conoscenza della vecchia letteratura nordica. Del suo *Tristano* già parlammo (v. vol. II, p. 114). La nuova saga che ora ci presenta, illustra un altro poema epico francese, l'*Elie de Saint-Gilles*, dal quale essa proviene; e il sig. K., dopo averne comunicata una traduzione in francese alla *Société des anciens textes*, qui dà una edizione critica dell'originale dovuto allo stesso autore della *Tristram Saga*, il monaco Roberto (1226-1263), e vi aggiunge una sua traduzione in tedesco e molte note filologiche.

P E R I O D I C I

1. REVUE DES LANGUES ROMANES, t. XIX (a. 1881), Janvier. — *M. Mila y Fontanals*, Lo sermo d'en Muntaner, adició. — Poésies: *J. Rous*, Gaifre d'Aquítania. — *L. Roumicieux*, A madamo Soubeyran. — *A. Langlade*, Lou pin e lou caniè. — *A. de Gagnaud*, Moun oustalet. — *P. Fesquet*, Redoundel. — Variétés: *A. Roque-Ferrier*, Formes extraites de la deuxième satire de Pers traduite en vers lodévois par M. Molinier. — Bibliographie. — Périodiques. — Chronique.

— Février. — *P. Guillaume*, Spécimen du langage parlé dans le département des Hautes-Alpes vers la fin du XII siècle. — *A. Balaguer y Merino*, La traducció catalana del Flos sanctorum. — *L. Clédat*, Note sur la déclinaison du pronom relatif français. — *J. Bauquier*, Izalar = *azilar. — *Ch. Chabaneau*, Les sorts des Apôtres, dernière addition. — *J. Bauquier*, Le premier sonnet fait par un français. — *A. Boucherie*, Technologie botanique. — Poésies: *Coulazou*, La font de Carroussel. — *J. Rous*, Bernat de Ventadour. — Bibliographie. — Chronique.

— Mars. — *A. Mir*, Glossaire des comparaisons populaires du Narbonnais et du Carcassez. — *A. Boucherie*, Technologie botanique. — Poésies: *J. Pépratx*, Lo llop y l'anyell. — *G. Azais*, Amfos de Balbastre. — *P. Fesquet*, Siaume CL. — Variétés: *A. Roque-Ferrier*, Le dieu qui lançait des pierres. — *J. Bauquier*, Odierne et Beaucaire. — Bibliographie. — Périodiques. — Chronique.

2. ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOGOLOGIE, IV, 5. — Supplementheft: *F. Neumann*, Bibliographie 1879.

— V, 1. — *P. Rajna*, Il Cantare dei Cantari e il Serventeso del Maestro di tutte le arti. — *L. Stünkel*, Flexion der Verba in der Lex Romana Utinensis. — *G. Wolpert*, Ein bisher unbekannte altfranzösische Hs. des Lebens der heil. Margaretha. — Miscellen: *G. Baist*, Die Heimath des lat. Hymnus auf den Cid. — *A. Gaspary*, Zur chrono-

logie von Jean de Mairels Dramen. — *G. Koerting*, Noch einmal Boccaccios Brief an Fr. Nelli. — *C. Michaëlis de Vasconcellus*, Zum Cancionero General de Nagera. — Zum Cancionero Geral. — *K. Vollmöller*, Zum Labyrinth Amorososo. — *E. Kölbinger*, Zu Marc. Gall. IV. — *E. Stengel*, Zu den Bruchstücken der Geste des Loherains. — *E. Stengel* und *G. Gröber*, Zu Bartsch, die prov. Liederhs. Q. — *W. Foerster*, Romanische Etymologien. — *A. Gaspary*, Altfranz. estrumelé. — *H. Schuchardt*, Gilet. — Recensionen un Anzeigen. — Berichtigungen. — Literar. Notizen.

3. FRANZÖSISCHE STUDIEN, I, 3 — *M. Hanning*, Poetik Alain Chartier's. — *G. Marx*, Ueber die Wortstellung bei Joinville. — *H. Soltmann*, Der Infinitiv mit der Präposition à in Altfranzösischen bis zum Ende des 12 Jahrhunderts. — *Th. C. H. Heine*, Corneille's Medée ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca betrachtet, mit Berücksichtigung der Medea-Dichtungen Glover's, Klinger's, Grillparzer's und Legouvé's.

— II. — *R. Mahrenholtz*, Molière's Leben und Werke vom Standpunkte der heutigen Forschung.

— III, 1. — *J. Schoppe*, Ueber Metrum und Assonanz der chanson de geste Amis et Amiles.

— III, 2. — *E. Görlich*, Die Südwestlichen Dialecte der Langue d'oïl: Poitou, Aunis, Saintonge und Angoumois.

— III, 3. — *J. Schlickum*, Die Wortstellung in der altfranzösischen Dichtung Aucassin et Nicolette.

— III, 4. — *J. Klapperich*, Historische Entwicklung der syntaktischen Verhältnisse der Bedingungssätze in Altfranzösischen.

— III, 5. — *K. Müller*, Die Assonanzen in Girart von Rossillon, nach allen erreichbaren Handschriften.

NOTIZIE

Alle molte effemeridi che già si avevano in servizio della filologia neolatina, altre sono venute di recente ad aggiungersene: una in Germania, una in Italia, una in Spagna, una in Portogallo. La tedesca, diretta dall'egregio prof. K. Vollmöller della Università di Göttinga, s'intitola *Romanische Forschungen, Organ für romanische Sprachen und Mitteleuropa*, e nella forma come nel modo di pubblicazione è simile ai *Romanische Studien* del Böhmer. A raccomandarla ai nostri lettori basterebbe metter loro sott'occhio il sommario della prima dispensa, un bel fascicolo in 8.º gr. di 144 pagine, edito dalla libreria Deichert in Erlangen: O. Dietrich, *Ueber die Wiederholungen in altfranzösischen chansons de geste*; K. Hofmann, T. M. Auracher, *Der Longobardische Dioskorides des Marcellus Virgilius*; G. Baist, *Die hochdeutsche Lautverschiebung in Spanischen*; K. Hofmann u. G. Baist, *Zum provenzalischen Pierabras*; G. Baist, *Etymologisches*; K. Hofmann, *Ein provenzalisches Ineditum; Zur Erklärung und Chronologie des Girart de Rossilho*; *Die Etimologie von tos*; K. Vollmöller, *Zum Joufrois*; G. Baist, *Berichtigungen*.

Di carattere più speciale, il periodico italiano, fondato dal Pitre e dal Salomone-Marino col titolo di *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, si propone « d'illustrare e mettere in evidenza le svariate forme della letteratura orale e le molteplici manifestazioni della vita fisica e morale de' popoli ». Gli studj popolari avranno così una specie di rivista internazionale ove sarebbe desiderabile che si raccogliesse quanto di meglio si va dovunque producendo in questo ramo della filologia. E che il nuovo Archivio abbia già saputo assicurarsi la collaborazione dei più valenti e autorevoli cultori di queste discipline non solamente in Italia ma anche fuori, ne danno prova i due fascicoli sinora pubblicati, nei quali fra i nomi degli stranieri che vi presero parte, figurano quelli di Max Müller, Reinhold Köhler, T. de Puymaigre, F. Pelay Briz, Demotilo, J. Leite de Vasconcellos, F. Liebrecht ed altri. Gli articoli in essi inseriti presentano bella copia e varietà di materie: descrizioni di costumi, giuochi fanciulleschi, illustrazioni di miti, credenze, superstizioni, e poi novelle, storie verseggiate, ninne-nanne, proverbi ecc. ecc. Vi è anche fatta larghissima parte alla bibliografia, che è trattata con particolar cura e competenza, e dal tutt'insieme sembra che la nuova rivista sia tale da appagar pienamente gli studiosi e da poter divenire un vero centro per tutti i cultori del « folk-lore ».

Senonché, la Spagna, o piuttosto una provincia di essa, l'Andalusia, ha già iniziato, sotto il titolo di *Folk-lore Andalus*, un altro periodico per gli studj popolari di quella regione, mentre la *Revista d'ethnologia e de glottologia* ha cominciato a fare altrettanto per il Portogallo. Non sarà soverchia tutta questa fioritura, almeno dal lato economico? Pur troppo ne temiamo. Il *Folk-lore Andalus* è organo d'una società promossa dal sig. A. Machado y Alvarez e costituitasi, a simiglianza del Folk-lore Inglese, col titolo di *Folk-lore Español*. Questa società, che ha per iscopo di raccogliere le tradizioni popolari della Spagna, si suddivide in sedici sezioni, ognuna delle quali ha un centro suo proprio e potrà anche avere, secondo lo statuto, un organo a sé per la pubblicazione dei materiali raccolti. Per ora soltanto la sezione dell'Andalusia ha il suo organo, che è quello annunziato di sopra; ma se le cose andran bene, è possibile che ne sorgano altri quindici, e non sarebbe poco. Del *Folk-lore Andalus* vedemmo già tre fascicoli (n' esce uno al mese) pubblicati sotto la direzione del sig. A. Machado y Alvarez, il quale gode di una bella reputazione in fatto di studj popolari. In questi fascicoli non mancano buoni materiali donde anche i dialettologi potranno trarre profitto; ma, come quasi sempre avviene nei periodici che sono organo di una società o di una corporazione anziché di una scuola, nemmeno vi mancano delle stonature. Tale, per esempio, è l'articolo del prof. Garcia Blanco nel fasc. I.

Opera non di una società né di una scuola ma di un solo studioso è invece la *Revista d'ethnologia e de glottologia* edita in Lisbona dal prof. A. Coelho. Non è dunque da temere di trovarvi quei difetti che dicevamo inevitabili in altre; ma ciò che maggiormente raccomanda questa rivista è che il Coelho comprende come pochi ancora lo comprendono il vero scopo degli studj sulle tradizioni popolari e che, ricco com'è di una vasta cultura filologica, egli ha potuto dare a questi studj precisione d'indirizzo e rigore di metodo strettamente scientifico. Con le sue ricerche l'A. mira ad illustrare la etnologia della penisola iberica e nelle due dispense già date alla luce (fasc. 1, 2-3) dopo di aver lucidamente tratteggiato il suo disegno in un bell' *Esboço de programma para o estudo da ethnologia peninsular*, comunica insieme con alcune note aneddotiche e bibliografiche i seguenti tre lavori che ci auguriamo di veder presto continuati: *Materiaes para o estudo das festas, crenças e costumes populares portuguezes*; *Ensaio d'onomatologia celto-iberica*; *Estudos para a historia dos contos tradicionais*.

ANNUNZI

di altre pubblicazioni pervenute alla Direzione.

- G. SALVADORI, Contro L'Aretino (VIII sonetti inediti). *Ancona, Sarzani e C.º*, 1881.
- F. TORRACA, Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro. *Roma, Loescher*, 1882.
- C. ANTONA-TRAVERSI, Della patria, della famiglia e della povertà di Giovanni Boccaccio. *Firenze, Tip. d. Gazz. d'Italia*, 1881.
- C. ANTONA-TRAVERSI, Il Petrarca estimatore ed amico di Giovanni Boccaccio. *Ancona, Sarzani e C.º*, 1881.
- F. NOVATI, L'Obituario della Cattedrale di Cremona. *Milano, Bortolotti e C.º*, 1881.
- G. FERRARO, Glossario Monferrino. *Ferrara, Tip. Sociale*, 1881.
- A. IVE, Dei banchi feneratizj e capitoli degli ebrei di Pirano e dei Monti di Pietà in Istria. *Rovigno, Bontempo e C.º*, 1881.
- F. D' OVIDIO, D'una iscrizione latina antichissima. *Torino, Loescher*, 1881.
- S. SALOMONE-MARINO, Lu Vespriu Sicilianu: storia popolare in poesia. *Palermo, Pedone*, 1882.
- C. PAOLI, Di un libro del dott. O. Hartwig sulla storia antichissima di Firenze. *Firenze, Cellini*, 1882.
- F. G. FUMI, Note glottologiche. Parte I: Note latine e neolatine. *Palermo, Tip. d. Statuto*, 1882.
- C. AVOLIO, Introduzione allo studio del dialetto siciliano. *Notò, Zammit*, 1882.
- E. FIEBIGER, Ueber die Sprache der Chevalerie Ogier von Raimbert von Paris. Inaug. - Diss. Univ. Halle. *Halle, Buchdr. d. Waisenhauses*, 1881.
- M. MIRISCH, Geschichte des Suffixes -olus in den roman. Sprachen mit besonderer Berücksichtigung des Vulgär und Mittellateins. Inaug.-Diss. Univ. Bonn. *Bonn, Neusser*, 1882.
- Ph. ROSSMANN, Französisches oi. Inaug.-Diss. Univ. Heidelberg. *Erlangen, Sunge & Sohn*, 1882.
- E. GÖRLICH, Die Südwestlichen dialecte der langue d'oil: Poitou, Annis, Saintonge und Angoumois. *Heilbronn, Henninger*, 1882.
- J. KLAPPERICH, Historische Entwicklung der syntaktischen Verhältnisse der Bedingungssätze in Altfranzösischen. *Heilbronn, Henninger*, 1882.
- W. MEYER, Die Geschichte des Kreuzholzes von Christus. *München, G. Franz*, 1881.
- J. U. JARNIK, Zur albanischen Sprachkunde. *Leipzig, Brockhaus*, 1881.

ADOLFO GASPARY

LA SCUOLA POETICA SICILIANA

DEL SECOLO XIII

Traduzione dal tedesco del D.^r S. FRIEDMANN
con aggiunte dell'autore e prefazione

DEL

PROF. A. D'ANCONA

Livorno, Vigo editore, 1882. — Prezzo L. 4.

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI

ROMA
NELLA MEMORIA E NELLE IMMAGINAZIONI DEL MEDIO EVO

DI

ARTURO GRAF

Prof. straordinario di Storia comparata delle letterature romanze nella R. Università di Torino

Volume primo di pag. XV-462, in 8° — Prezzo L. 6

In quest'opera, frutto di lunghi studii e di faticose ricerche, l'autore narra ed espone quanto nel medio evo fu dagli uomini immaginato e creduto di Roma antica e delle sue vicende. La riverenza, in mille modi addimostrata, per la città gloriosa che un tempo aveva dominato il mondo, le numerose leggende cresciute addosso ai monumenti più cospicui, le cui rovine indestruttibili empievano d'ammirazione le ingenue menti dei pellegrini da tutte le provincie dell'orbe cattolico accorrenti ai Santuari massimi degli Apostoli; quelle non meno numerose che si legavano ai nomi dei principali fra i Cesari e agli scrittori di cui più viva ed universale durava la fama; le fantasie, i giudizi, i rimpianti che in iscrizioni d'ogni maniera e d'ogni linguaggio si ritrovano espressi; tutto quanto fa testimonianza del culto di un passato indimenticabile, che tanto più glorioso si riaffacciava agli spiriti, quanto più trista e dolorosa era la condizione dei tempi, forma il tema così di questo come del volume che gli terrà dietro.

Sebbene scritto con metodo e con intendimenti severamente scientifici, il libro è tuttavia tale, e per la divisione e distribuzione delle materie, e per la qualità del dettato, da poter esser letto da chiunque vada fornito di buona coltura. Esso si raccomanda a quanti hanno a cuore il nome di Roma, a quanti avendo avuto parte nel rinnovamento de' suoi destini, o essendone stati spettatori amorosi e solleciti, volgono più curiosi che mai lo sguardo alle storie del suo passato; e non può dire di conoscere sotto tutti gli aspetti la Eterna Città chi non conosce ancora le molte finzioni, poetiche, profonde, alcuna volta terribili, nate dalle tenaci ricordanze della sua gloria passata. Queste finzioni affermano in tempi rimbarbariti l'incontrastabile primato di Roma; a noi, figli di nuova civiltà, giova che ciò sia richiamato in memoria.

FERDINANDO GREGOROVIVS

ATENAIDE
STORIA DI UNA IMPERATRICE BIZANTINA

Un volume in ottavo. — Prezzo Lire 5

La storia si svolge in quel notevole periodo di transizione, nel quale il vecchio paganesimo combatte la sua ultima, disperata lotta con la Fede Cristiana.

Con la maestria sua abituale e risaputa, l'Autore su questo fondo traccia il ritratto dell'avvenente ed intelligente figliuola del filosofo ateniese Leonzio, che, convertitasi a Costantinopoli al Cristianesimo e preso nome di Eudocia, si assise, qual moglie dell'Imperatore Teodosio II, sul trono di Bisanzio, e andò quindi a finire i giorni suoi, così pieni di avventure, a Gerusalemme.

Benchè basato in tutti i suoi particolari sopra dati storici, pure il racconto suscita quella tensione di spirito, che si prova leggendo un romanzo.