

IAPIGIA
RIVISTA
DI ARCHEOLOGIA
STORIA E ARTE



ANNO V FASC. III

MCMXXXIV·XII





IAPIGIA

RIVISTA
DI ARCHEOLOGIA STORIA E ARTE

Direttore: LEONARDO D'ADDABBO

COMITATO DI REDAZIONE: R. Bartoccini - G. Gabrieli

G. M. Monti - G. Petraglione - M. Schipa

M. Gervasio, *segretario di redazione*

Segretario amministrativo: Dott. Prof. G. B. Ferri

ANNO V

FASC. III

SOMMARIO

L. D'ADDABBO, <i>Saluto al DUCE</i>	pag. 217
F. BABUDRI, <i>Sull'antica sequenza « Si quaeris » di S. Nicola di Bari</i>	> 219
G. ANTONUCCI, <i>Per la storia giuridica della basilica di S. Nicola di Bari</i>	> 244
D. NARDONE, <i>Un'opera di Giovanni da Nola?</i>	> 259
A. CAPONE, <i>Le corporazioni d'arte nel vicereame di Napoli dal 1600 al 1707</i>	> 261
F. NITTI DI VITO, <i>Note sul dialetto barese</i>	> 289
R. COTUGNO, <i>Giovanni Di Giacomo (ricordi personali)</i>	> 295
G. DE SEMO, <i>La propaganda corporativa in Terra di Bari</i>	> 307
M. BELLUCCI LA SALANDRA, <i>Saggio cronologico delle opere teatrali di Gaetano Latilla</i>	> 310
NOTIZIARIO, a cura di G. Petraglione	> 336

IAPIGIA si pubblica in fascicoli trimestrali di circa 120 pagine, con illustrazioni nel testo.

PREZZI DI ABBONAMENTO ANNUO:

Italia L. 30

Estero L. 45

Un fascicolo separato L. 8 in Italia e L. 13 per l'Estero.

Per gli abbonamenti e per quant'altro concerne l'amministrazione rivolgersi alla

Casa Editrice Comm. ALFREDO CRESSATI - Bari

Via dei Martiri Fascisti, 15 - Telef. 13509 - C. C. Postale 13835

La corrispondenza scientifica (manoscritti, bozze di stampa, libri, opuscoli, periodici in cambio, ecc.) deve essere tutta indirizzata al prof. Michele Gervasio, *Museo Provinciale (Ateneo) Bari*.

I libri e gli opuscoli per recensioni devono inviarsi sempre in doppio esemplare.

SALUTO AL DUCE

L'antico voto dei Baresi, di tutta la gente di Puglia, si compie: il Duce sarà a Bari tra poche ore!

Duce, a Noi!

Voi, nel primo anno del Regime, diceste a una rappresentanza di operai baresi venuta a rendervi omaggio: « Sapete che io ho un debole per Bari e per il suo popolo forte e laborioso. Bari e Napoli devono essere le metropoli meridionali e a vicenda debbono completarsi. Ammiro la forte gente di Puglia che io ben conosco, e ho già in grande estimazione i vostri compagni e lavoratori ».

E nei dodici anni passati da allora avete dimostrato con i fatti quel « Vostro debole » per Bari: dall' Università Adriatica al grande porto di Bari, dalle bonifiche del Tavoliere ai lavori delle nuove province di Taranto e Brindisi, dalle magnifiche sedi dei pubblici uffici alle innumeri provvidenze sociali — cento opere imponenti sono state compiute; il volto di Bari è trasformato; e tutto ciò per opera Vostra. È inutile elencare: queste creazioni si vedono, sono già conosciute ormai anche fuori d' Italia, da sole possono formare l'orgoglio di un Regime.

Epperò domani il popolo nostro sensibile Vi lancerà il grido del suo animo grato.

Ma già la forte gente apula, in questi anni di ansie e di combattimento, anch'essa a fatti — che soltanto i fatti a Voi son cari — Vi ha manifestato gratitudine, questa esprimendo in una disciplina di ferro, in una compattezza da legionari antichi, in

una fedeltà a tutta prova — nelle ore buone e nelle tristi —, in una tenacia di lavoro senza pause, anche se duro, anche se ingrato.

Non chiedete questo Voi al popolo italiano come corrispettivo al Vostro grande amore per esso?

Ebbene, il popolo barese può essere annoverato tra le genti più fedeli e grate. Lo noterete nella rassegna che farete del lavoro pugliese di questi dodici anni; vedrete di persona quanto la nostra gente è stata degna del Vostro particolare affetto. Allora si cementserà, in una sintesi armoniosa di sentimento commosso, la Vostra simpatia e la nostra devozione: e quando, domani, darete al popolo barese il nuovo comandamento per gli anni venturi, Voi proverete, nella certezza della fedele esecuzione, la gioia divina ritemperatrice di un Capo che si sente compreso.

Bari fascista, consapevole della sua missione, avverte che la visita Vostra rappresenta una data storica per il suo destino: una tappa si compie, un'altra se ne apre per il cammino di domani. Da questa sponda che conobbe grandi Ere storiche, Voi direte anche all'Oriente la parola nuova: voglia Iddio che quei popoli l'ascoltino nell'interesse stesso della civiltà.

È la parola di Roma: l'Oriente, per antica tradizione, ne conosce la saggezza.

Duce! Il popolo barese, all'unisono con tutto il popolo italiano, è pronto ai Vostri ordini, così come Voi lo avete plasmato: forte nella volontà, saldo nel cuore, incrollabile nella fede.

LEONARDO D'ADDABBO

SULL'ANTICA SEQUENZA "SI QUAERIS", DI S. NICOLA DI BARI

La bibliografia su S. Nicola di Bari, per quanto copiosissima (1), non ha ancora detto, nè la dirà forse mai, la parola «basta». Intorno allo svolgimento e al significato delle vicende, dei monumenti e della letteratura, che riguardano questo gran nome, c'è a dire ancor sempre, e molto (2), talchè rimane un posto anche per queste mie note circa un testo nicolaino latino, molto conosciuto, divenuto, quasi direbbesi, popolare, specialmente a Bari e in buona parte di Puglia, nella sua veste d'invocazione impetratoria. È la sequenza, che incomincia con il versetto «Si quaeris miracula» (3), ed ha, secondo me, maggiore importanza di quanto non si sospetterebbe.

(1) Se ne ha un'idea dall'ottimo lavoro di G. GABRIELI, *Apulia Sacra Bibliographica*, in «Iapigia», Bari, 1932, X, an. III, fasc. III, p. 338. Cfr. *Codice Dipl. Barese*, V, 79.

(2) Un chiaro esempio lo dà l'illustre GENNARO MARIA MONTI, *Per la storia di S. Nicola di Bari*, in «Pagine di Storia e d'Arte», Bari, 1933, tip. Gius. Laterza e Figli, pp. 95-117, in cui dimostra l'infondatezza della *societas* nicolaina, che, secondo Francesco Carabellese, sarebbe fondata fra i rapitori del Corpo del Santo nel 1087.

(3) La si legge in «Officium/S. Nicolai Magni/Episcopi, et Confessoris/Bariensis Civitatis, ac Provinciae/Patroni Principalis/in hac novissima editione recognitum, et emendatum./Ad usum Regalis Basilicae Bariensis; necnon coeterarum omnium/Ecclesiarum, in quibus ex Apostolica Auctoritate idem/recitatur Officium juxta ritum praedictae Basilicae.//Neapoli MDCCXLIV./Ex Typographia Mutiana/Superiorum permissu». - p. 115, con il titolo: *Responsorium Divi Nicolai Barensis ad implorandum omne auxilium*. La stessa sequenza trovasi poi esposta in due quadretti appesi, per comodo dei fedeli, alle due colonne, che stanno di fronte all'altare del Santo nella celeberrima cripta della Basilica. È poi riportata nelle varie edizioni di ABBRESCIA F. S., *Novena dei Baresi in*

Giacchè poi risale agli ultimi anni del secolo XIII, essa entra in quella curiosa, interessante e quasi sempre dilettevole letteratura latina medievale, che, sia sacra sia profana, riserva allo studioso non lievi argomenti di ricerca, di novità critica e insieme di diletto. È quindi bene che se ne parli di proposito, trattandosi di testo antico, venerabile per il suo addentellato di pietà con un Santo universalmente onorato e invocato, sì in Oriente che in Occidente, e insigne anche per l'intimo suo riferimento di sacro patrono a una città storica illustre, qual'è Bari.

Si noti bene, che questo mio lavoro ha due scopi:

a) chiarire l'origine, la natura e l'epoca del componimento nicolaino;

b) tentarne una ricostruzione ritmica, per lo specifico motivo della struttura prosodica presentata nelle prime strofe.

I.

Sotto il nome improprio di « responsorio », la sequenza appare nell' « Officium » del 1744, come pure nelle precedenti viziate edizioni del 1633, 1655 e 1712 (1), e nell'edizione veneziana del 1500 (2), che ne sono le fonti a stampa più antiche (3). In tutte le fonti essa è metricamente scorretta, con avvicendamenti di versi non sempre

memoria della traslazione del Corpo di S. Nicolò da Mira a Bari (Bari, Fratelli Cannone, 1850, 1853, e via via sino alle edizioni (VI) del 1871 e Gissi, Bari, 1884). Vedasi *Sacro Triduo in onore di S. Nicola...*, 1846. Cito anche l'edizione *S. Nicola di Bari - Compendio storico - Sacre Novene e Preghiere*, Bari, tip. Samele, 1909, pp. 83-84. La riporta pure il P. PIO SCOGNAMIGLIO O. P., tanto in *La Manna di S. Nicola nella storia, nell'arte, nella scienza* (Bari, S.T.E.B., 1925, pp. 53-54, non esattamente), quanto in *Vita di S. Nicola di Bari* (Roma, Scuola tip. Missionaria Domenicana, 1930, pp. XLVIII-L, con fedeltà). Nella *Pagella per gli Associati al Patronato di S. Nicola* (ed. il R. Capitolo Palatino di S. Nicola) è riportata la traduzione in versi italiani (8 strofe di 6 senari ognuna: *Se chiedi miracoli*).

(1) DONATI-ANTONII STUCCI, *Praefatio*, all' « Officium » cit. nella nota precedente, p. 3.

(2) STUCCI, *Praefatio* cit., p. 7. L'edizione veneziana ha questo inizio: « Incipit Psalterium secundum ordinem sancti Dionysii Parisiensi, et consuetudinem Sancti Nicolai Parisiensi », in cui è chiara la confusione fatta tra l'indicazione geografica « Parisiensis » e « Barenensis ».

(3) STUCCI, *ibidem*, p. 3, ricorda un antico manoscritto della Basilica di S. Nicola attribuito a Carlo II d'Angiò.

omogenei e di prosa solo qua e là parzialmente e lievemente ritmica.

La sequenza propriamente detta è composta di nove parti, le quali, appunto perchè mancanti d'omogeneità prosodica, non si possono dire strofe, ma piuttosto commi. È preceduta da due antifone, di cui una in prosa (« *Pax vobis: nolite timere; pro salute enim vestra misit me Dominus ante vos* »), l'altra in semiritmo con birima baciata (« *Sum Nicolaus ego — vobiscum qui modo dego — ut me verum experiamini* »). Vedremo a suo luogo che queste due antifone hanno il loro valore « drammatico » (1).

I nove commi che seguono sono una sintesi biografica, di quelle elogiative chiamate dai Francesi « *allélujatiques* », con i capisaldi di svolgimento sui temi fondamentali dei miracoli, dei meriti e della potenza del Santo.

Trascrivo il testo, distinguendo in corsivo le parti poetiche — anche se soltanto semiritmiche — dalla prosa.

1. *Si quaeris miracula,*
caeci vident,
claudi ambulat,
resudant manna ossa Nicolai.
2. *Pereunt pericuta,*
cessat et tempestas,
dicant navigantes.
3. *Datur patri Deodatus,*
admirantur Agareni,
trinae virgines consolantur,
narrent cives Patarae.

(1) Quest'affermazione di sacra autorità *Sum Nicolaus ego*, è tolta dalla vita del Santo. Gli *Acta S. Nicolai*, nel riportare vari episodi del suo portentoso intervento, specie sul mare in burrasca, vogliono annunzi così la sua presenza. Nella deliziosa *Legenda Aurea* di JACOPO DA VARAGINE, secondo il volgarizzamento inedito del Codice Panciatichiano XXXVIII della Biblioteca Nazionale di Firenze (carte 135 e segg.), donde GUIDO BATTELLI tolse la sua *Leggenda di san Niccola* (in « *Le più belle leggende cristiane* », Milano, Hoepli, 1924, pp. 515-524), risulta che ai marinai, i quali lo invocavano durante una bufera, il Santo comparve dicendo: « Io sono presente, non temete: son Niccolò vescovo ». In questo passo sono comprese entrambe le antifone introduttorie della sequenza, che qui esaminiamo. La stessa affermazione è nella comparsa del Santo all'imperatore in difesa di Nepoziano, Orso e Arpillone, e in quella al Prefetto.

4. *Pignus datur Bariensibus,
cunctis manna populis,
omnes exteri ad te veniunt,
simul munera deferentes, o foelix Barium.*
5. *Naufrogantibus – ad te clamantibus
cito fertur auxilium,
et placantur fluctus maris,
te deprecante Virginem.*
6. *Parturientibus – te invocantibus*
statim datur manna, et cessant partus pericula, et aegrotantium
pariterque omnes sanantur,
te rogante Dominum.
7. *Sint, et omnes tribulati,
et infirmi liberati,*
gloriose Nicolae, ab omni malo. Amen.
8. O pavor Aarii, extirpator haeresis, tribunorum liberator,
triumve puerorum protector, Nicolae,
tu qui potens es et vales,
pro nobis mortalibus indulge gratias.
9. Amicus Dei Nicolaus, pontificali decoratus infula,
omnibus se amabilem exhibuit.

La discontinuità fra la prima parte della sequenza, cioè tra i primi tre commi, e la seconda, come pure la profonda diversità di linea ritmica e semiritmica, al pari che di lingua e di stile tra i vari commi della stessa parte seconda del testo, dimostrano che esso ebbe più autori, e presumibilmente un compilatore, il quale accostò le varie parti laudatorie e impetratorie, formando un florilegio di strofette, di antifone e d'invocazioni, quasi in procedimento drammatico, sul fare di quelli che si trovano molto spesso nella letteratura devozionale fino al Trecento inoltrato.

Si osservino ad ogni modo questi dettagli. Nel quarto comma la parola elogiativa è rivolta a « Bari felice », e nel V, VI e VII il discorso si rivolge, similmente in seconda persona, al Santo, con procedimento sintattico irregolare e insueto ne' bei ritmi medievali lirici. È perciò ch'io vi ravviso quello spunto di dialogo drammatico, di cui dirò. Infatti la sequenza fece parte a sè, e non appartenne all'« Officium » di S. Nicola — ad esempio quale responsorio d'una o più lezioni del Mattutino — fu quindi una prece aggiunta

ai già citati breviari, o meglio agli uffici particolari, che nel 1304, con bolla di permissione di Bonifacio VIII, Carlo II d'Angiò prescrisse alla Basilica di S. Nicola di recitare « *secundum ordinem Parisiorum Ecclesiae* » (1).

Il comma ottavo è un'antifona con accenni di ritmo; il nono è invece l'antifona in prosa del salmo mariano *Magnificat* ai vesperi e del *Benedictus* alle laudi (2). Anche questi sono elementi, che formano un accenno speciale di « oratorium » o, insomma, di breve « devozione » drammatica.

Ma innanzitutto è la prima parte, composta dei tre primi commi, che fa da guida per fissare la cronologia dell'interessante sequenza nicolaina. Essa richiama immediatamente alla memoria il brevissimo e notissimo responsorio di S. Antonio di Padova, tutto squisitamente ritmico nella sua concisa brevità, in senari sdruciolli di trochei, divulgato soli quattro anni dopo la morte del Santo, avvenuta il 13 giugno 1231.

È necessario e utile porre in due testi l'uno a fianco all'altro per il dovuto confronto. Segno in corsivo le identità e le affinità.

Responsorio Antoniano

1. *Si quaeris miracula*
mors, error, calamitas,
daemon, lepra fugiunt,
aegri surgunt sani.
2. Cedunt mare, vincula,
membra resque perditas
petunt et accipiunt
iuvenes et cani.
3. *Pereunt pericula*
cessat et necessitas,
narrent hi, qui sentiunt,
dicant Paduani.

Sequenza Nicolaina

1. *Si quaeris miracula,*
caeci vident,
claudi ambulant,
resudant manna ossa Nicolai.
2. *Pereunt pericula,*
cessat et tempestas,
dicant navigantes.
3. Datur patri Deodatus,
admirantur Agareni,
trinae virgines consolantur,
narrent cives Patarae.

(1) « Ordinamus, et volumus, quod in ipsa deinceps Ecclesia secundum ordinem Parisiorum Ecclesiae per libros, quos eidem Ecclesiae dedimus, divinum Officium celebretur », Cfr. STUCCI, *Praefatio* cit., pp. 4-5, ove si cita l'UGHELLI, *Italia Sacra*, VII, 896, oltre al relativo manoscritto dell'Archivio di S. Nicola. I tre uffici sono: a) « in solemnitate Divi Nicolai » (6 dic.); b) « in traslatione Divi Nicolai » (9 maggio); c) « de traslatione S. Coronae Domini ».

(2) *Officium* cit., del 1744, pp. 22, 59, 65, 114. Antifona molto antica e senz'altro anteriore al resto della sequenza.

I punti di contatto fra i due componimenti, o a meglio dire fra l'intero responsorio antoniano e la prima parte della sequenza nicolaina, sono molto chiari. Ambidue incominciano con il caratteristico senario trocaico « Si quaeris miracula »; entrambe le prime strofe enumerano i più tipici prodigi dei due taumaturghi; è identico l'inizio della terza strofe antoniana « Pereunt pericula » e del secondo comma nicolaino; c'è affinità nel secondo verso della terza strofe « Cessat et necessitas » nell'antoniano e « Cessat et tempestas » (non sdruciolato, ma con finale di trocheo intero) nel secondo comma nicolaino; si verifica infine netta simiglianza di concetto e di verbi « narrent » e « dicant » iniziali, nei versi « Narrent hi qui sentiunt » e « Narrent cives Patarae », come « Dicant Paduani » e « Dicant navigantes », nelle testimonianze, che vengono invocate per i miracoli dell'uno e dell'altro Santo.

Il ritornello antoniano « Cedunt » non venne invece preso a modello, forse perchè il componimento nicolaino non era un responsorio, e non abbisognava quindi di verun ritornello.

Ma emergono anche le divergenze in quanto a struttura e a tecnica. L'antoniano è veramente un responsorio (*responsorium* o *psalmus responsorius*, da *respondere*) nel senso tecnico della parola, cioè un inno breve, con il ritornello « cedunt », ripetuto tre volte, cioè dopo le due strofe (« si quaeris » e « pereunt ») e dopo la dossologia alla SS. Trinità (« Gloria Patri etc. »). Ha quindi carattere amebeo, cosicchè venne introdotto nell'ufficio del Santo, per quella varietà di recitazione, che il breviario esige dopo la lettura delle lezioni nel Mattutino (1). Avulso dall'ufficio, esso servì come responsorio devozionale, cantato o recitato fra assolo e coro (ritornello) amebeicamente, come si sente cantarlo in non pochi conventi francescani.

Il componimento nicolaino invece — come dissi già — non fece parte dell'ufficio di S. Nicola, benchè fosse pubblicato in appendice all'ufficio, ma fu sempre una sequenza encomiastica e impetratoria a sè, senza risposta, senza riprese e senza ritornello. Essa potè essere tuttavia recitata per devozione — direi quasi « ufficiale della basilica » — in coro, dopo finito l'ufficio, specialmente durante l'ottava della traslazione (9-16 maggio), come la « sequenza prosa », che incomincia « Sospitati dedit aegros » dell'ottava del « festum » di S. Nicola (6-13 dicembre) (2).

(1) BAUMER, *Histoire du Breviaire*, Paris, 1905, I, 173.

(2) *Officium* cit., p. 75.

Comunque, i due testi ebbero indubbiamente un accostamento, il quale ebbe a sua volta uno speciale motivo.

È lecito infatti sostenere, che l'essere stati celebrati per antonomasia « taumaturghi » ambidue i grandi Santi, divenuti per di più in breve tempo popolarissimi, l'uno di Lisbona, passato alla storia con il toponimo di Padova, l'altro di Pàtara, *rispettivamente* di Mira, passato alla storia con il toponimo di Bari, deve aver agevolato l'anonimo autore della prima parte della sequenza nicolina a ricorrere al ritmo antoniano, che in pochi anni, dopo il 1235, era divenuto quanto mai noto alle folle dei devoti.

Giorgio Goyau, dell'Accademia di Francia, scrisse, che quando comparve, nella seconda metà del secolo XIV, il celebre *Liber Miraculorum*, vero poema antoniano, « l'opinione cristiana, docile e innamorata, si compiacque di rappresentare la vita di Antonio come una passeggiata del sovrannaturale attraverso il mondo ». La stessa idea era stata esposta però, nel suo simpatico latino, da fra Giuliano da Spira già pochi anni dopo la morte del Santo padovano.

Eguale sensazione fu provata, molti secoli prima, si sa, per S. Nicola, tantochè S. Pier Damiani (1007 — + 1072), nel suo forbito « sermo sancti Nicolai » poteva affermare: « Hic est Nicolaus, cuius miracula per totam mundi latitudinem diffunduntur, quem laudat orbis terrae et qui habitant in eo. Tot enim et tanta miracula cumulantur, ut omnes literatorum argutiae vix ad scribendum sufficient, nos ad legendum ». La quale glorificazione mondiale si accrebbe di tono dopo la traslazione delle ossa del Santo da Mira a Bari.

La cripta e la basilica del Santo a Bari formarono di per sè un eloquentissimo « Liber Miraculorum », scritto a lacrime di universale riconoscenza e illustrato con preziosità di memori doni e con speciosità di testimonianze viventi e cosmopolite, concorrenti a nimbare l'immortale aureola di « taumaturgo », sotto il quale titolo fu esaltato e invocato sin dal secolo VI S. Nicola, come attesta il Baillet.

Tale stretta relazione fra i due taumaturghi è precisata assai felicemente dal Barbier de Montault: « Par reconnaissance, le peuple a, depuis lors, nommé à Bari S. Nicolas le *saint tutélaire*, comme à Padoue, S. Antoine est le *saint* par excellence. Ces appellations emphatiques attestent la foi des fidèles » (1).

(1) X. BARBIER DE MONTAULT, *L'Église Royale et Collegiale de s. Nicolas à Bari*, in « Revue de l'art chrétienne » (1894), p. 18.

Ecco perchè il responsorio antoniano, la cui grande e precoce popolarità fece credere a qualcuno, che si trattasse d'un cantico popolare del Trecento, potè più facilmente esercitare la sua influenza di modello per la sequenza nicolaina, la quale nella seconda parte andò poi prendendo una piega, ben lontana dal modello stesso.

Dunque — si chiederà a questo punto — il responsorio antoniano è cronologicamente anteriore alla sequenza nicolaina?

E si risponde: Senza dubbio. La precedenza di epoca gli spetta senz'altro.

Il « Si quaeris » antoniano per moltissimo tempo e da molti fu attribuito a S. Bonaventura (1221-1274), fissandone anzi come anno d'origine il 1250. Era un errore, perchè è ormai assodato, che ne fu autore il già ricordato fra Giuliano da Spira, l'autore della dilettevole e pur profonda « Legenda Liturgica ». Fra Giuliano morì vecchissimo nel 1285 (1), e compose il celebre responsorio subito dopo la morte di S. Antonio da Padova, ch'egli conobbe. Come dissi, il responsorio lo si legge in un breviario, ch'era in uso nel 1235-1236, quattro soli anni dopo la morte del Santo.

Secondo questo piccolo gioiello, il primo autore della sequenza nicolaina intese certamente di condensare le lodi del Taumaturgo di Bari in tre sole strofette — numero tradizionalmente simbolico — siccome fece fra Giuliano per il Taumaturgo di Padova.

Quindi la sequenza di S. Nicola è per lo meno posteriore al 1235-1236, prescindendo dalle aggiunte più tarde.

Nel comma ottavo ho segnato in corsivo l'ottonario « tu qui potens es et vales »: verso che invincibilmente richiama alla memoria il primo verso dell'ultima strofa della « sequentia SS. Sacramenti » di S. Tommaso d'Aquino (n. 1225 + 7 marzo 1274): « tu qui cuncta scis et vales ». Si sa che l'Aquinate compose il suo meraviglioso officio dopo il miracolo eucaristico avvenuto nel 1264 a Bolsena, quando il papa Urbano IV trovavasi a Orvieto, ben fortificata e sicura, per sottrarsi a re Manfredi, che già nel 1262 aveva minacciato Roma. Anzi dopo quel fatto prodigioso Urbano IV, il pontefice devotissimo dell'Eucaristia, estese a tutta la Chiesa, con la bolla « Transiturus de hoc mundo » dell'8 settembre 1264, la

(1) Cfr. P. VITTORINO FACCHINETTI O.F.M., *Antonio di Padova* (Il Santo - l'Apostolo - il Taumaturgo), Milano, 1925, cap. XX, *Il responsorio antoniano*, pp. 524 e segg.. Vanno segnalate specialmente le pp. 525-528, con le testimonianze del Delorme e del De Kervel.

fešta del Corpus Domini, da lui istituita per la sua chiesa di Liegi nel 1249. Ne viene, che la sequenza nicolaina contiene aggiunte che sono posteriori anche all'anno 1264.

Ma la posteriorità cronologica della sequenza di S. Nicola è provata dalla stessa sua forma ritmica scadente, in confronto al responsorio di S. Antonio. Essa infatti, anche nella prima sua parte, dove meglio apparisce la sua intonazione sull'andamento e sulla dicitura delle strofette di fra Giuliano da Spira, è ritmicamente deficiente tanto nella fattura dei versi, quanto nel loro numero complessivo. Poi se ne scosta, come vedemmo, totalmente.

Il responsorio antoniano all'incontro è scrupolosamente prosodico, perfino nella monorima finale delle tre strofe: *sani, cani, Paduani*. Questa superiorità ritmica è la prova apodittica dell'antiorità d'origine del responsorio antoniano sulla sequenza nicolaina.

Sarebbe un grave errore il credere, che appunto per le sue manchevolezze, la sequenza nicolaina potesse dirsi più antica, come se Giuliano da Spira si fosse ispirato ad essa, creando a sua volta il responsorio antoniano, il quale ne sarebbe divenuto quasi un perfezionamento stilistico e prosodico. A prescindere dal fatto che allora l'adattamento sarebbe stato integrale, seguendo tutti i nove commi, e non soltanto i tre primi, tanto più che, per farlo, la biografia del Santo di Padova offriva materiale più che dovizioso: e a prescindere dalla circostanza storicamente assodata, che il ritmo antoniano ha lavoro originale, biograficamente completo nella sua voluta concisione, sta appunto nella manchevolezza di forma e di struttura ritmica una ragione in più, e di natura sostanziale, per avvalorare la posteriorità della sequenza nicolaina. La migliore forma ritmica latina è prova di maggiore antichità.

Il dotto P. Donato van Adrichem O.F.M., dell'« Archivum Franciscanum Historicum », edito dal Collegio di S. Bonaventura a Quaracchi (Firenze), da anni studioso del Santo di Bari, specialmente per quanto riguarda la parte iconografica, cortesemente interpellato per me dall'illustre canonico primicerio del Capitolo Palatino della celebre Basilica, mons. Giovanni Rotondo fu Vito, direttore del bollettino semestrale, intitolato « S. Nicola di Bari », diede questo giudizio sul conto del cosiddetto responsorio nicolaino: « Mi pare che non sia molto antico, perchè poco perfetto e un po' duro nei suoni, specialmente nella seconda parte. Forse della fine del Medio Evo ».

Ed è proprio così.

Senza ricorrere a inutili citazioni erudite, che in proposito sa-

rebbero assai numerose, basti convenire, che l'orecchio dei moltissimi scrittori d'inni sacri, di sequenze e di responsori del buon Medio Evo, fu davvero mirabilmente fine e sensibile. E se si passi dalla produzione innologica latina ecclesiastica a quella profana, specialmente goliardica, tale finezza di musicalità non accenna a scemare.

Non era più — è vero — la ritmica quantitativa greca, la quale, trapiantata a Roma, era stata immortalata da Orazio, ma era, per il novantanove per cento, la ritmica popolare, la quale, coesistita a Roma assieme al ritmo classico, aveva un po' per volta preso il sopravvento, mettendo generalmente in voga la musicale distribuzione dell'accento tonico grammaticale. Il Cristianesimo poi aveva ben presto assimilato questo sistema poetico, nobilitandolo.

Non so esimermi dal ricordare, come sull'originale di questa lirica religiosa latina, che perdurava nel Duecento già da oltre un millennio, e poteva ben dirsi con il Bertoni « getto di lirica umile e fresca, sgorgante dai nuovi ideali e dai nuovi sentimenti cristiani: poesia non metrica, ma ritmica, cioè regolata dall'accento » (1), ci sieno tre opinioni. Essa infatti venne detta:

a) continuazione d'un verso accentuato popolare latino, che sorvisse sempre accanto a quel predominante verso classico, nel quale i Romani imitarono e perfezionarono i metri lirici greci;

b) influsso e diffusione della poesia siriana fra i Greci e i Latini;

c) ulteriore decomposizione della poesia metrica quantitativa dei Romani.

Il Bertoni osserva che le teorie seconda e terza sono le più quotate. Io credo che sieno giuste tutte e tre.

Una lirica popolare a Roma, non metrica, ma ritmica sul tipo dell'etrusca, dovette essere esistita già al tempo della lirica classica romana. Avvenne sempre così in tutte le liriche del mondo, e tanto più dovette avverarsi a Roma, dove la lirica classica rappresentò, in fondo, un che di aristocratico, ben lontano dalla musicalità insita del popolo. All'avvento poi del Cristianesimo, l'innologia ebraica siriana, la quale, senza badare nè a piedi nè a quantità di sillabe, assecondò il conteggio numerico delle sillabe, e quindi

(1) BERTONI, *Il Duecento*, vol. II della « Storia Letteraria d'Italia », edizione Dr. Francesco Vallardi, Milano, 1930, cap. XI, pp. 187 e 207, ov'è data una copiosa e preziosa bibliografia, con le opinioni del Meyer e del D'Ovidio.

la distribuzione naturale e tonica degli accenti, s'innestò nell'innologia siriana cristiana, e questa a sua volta influenzò ancor meglio l'innologia greco-romana d'Occidente, dove il popolo trovò la nuova versificazione ben più facile della classica e ben più consentanea con quella sua propria antica tradizione latina popolare ritmica, coesistita qua e là con la metrica classica, per cui il ritmo era stato la decomposizione popolare felice del metro. E avvenne così che il ritmo latino ebbe il suo sopravvento assoluto, specialmente dalla pace religiosa di Costantino in poi.

Ma in questa tradizione ritmica, la musicalità dell'andamento poetico fu la gran signora invitta, che non si piegò ad alcuna concendenza nè ad alcun compromesso.

Dai grandi nomi di S. Ambrogio, di S. Gregorio Magno, di Prudenzio, di S. Damaso papa, di Claudiano Mamerzio, di Sedulio, di Venanzio Fortunato, di S. Ilario di Poitiers e della siciliana Elpidia, rappresentanti l'innologia dei secoli IV-VI, per giungere via via a S. Anselmo di Cantuaria, a S. Paolino d'Aquileia, a papa Callisto III, e finalmente ai poeti e verseggiatori, i quali si mossero intorno alle due costellazioni luminari, che furono S. Tommaso d'Aquino e S. Bonaventura di Bagnorea, dunque fino al secolo XIII, si vedrà tutta una fioritura di strofe, talora soltanto metriche, ma sempre ricche e sonanti di musicalità, proveniente dalla regolazione dell'accento tonico, conservata con vera passione artistica. La serie di tempi regolari, che il grande tarentino Aristossene chiamava « táxis chrónon », è seguita come regola sovrana e inderogabile.

Ci fu anzi per secoli una gara, una tenzone, a chi sapesse meglio comporre queste musicalissime strofe, per cui, ovunque sorgesse un chiostro, un monastero, una casa canonica, con o senza vita monacale, anzi alle stesse reggie dei grandi, pullularono tali composizioni, in cui il ritmo era rispettato con l'ossequio dovuto a una norma severamente imprescindibile.

Si snodarono così a centinaia e centinaia le strofe, progredienti con spiccata musicalità di versi e di accenti, sino al leggiadro artificio di rime finali, di rimalmezzo, di bisticci poetici ingegnosi, di assonanze abilmente colorite e persino di ridonanze eccessive. Ma ci fu sempre ritmo, nient'altro che simpatico ritmo (1).

(1) Oltre a W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik* (Berlin, 1905), II, 1 e segg., e a FRANCESCO D'OIDIO, *Versificazione italiana e arte medievale* (ristampa, Milano, 1910, dal « Giornale storico della

La mancanza di tale andatura ritmica e la inosservanza delle battute musicali, imposte dalla distribuzione degli accenti tonici, come in un bel pezzo di musica, sono segni di epoca più tarda.

E qui osservo — credo a buon proposito — che se anche in un componimento si passava a mutamento di ritmo, così da dare origine a un polimetro con variazioni di tempi, oppure si procedeva a un rimaneggiamento di composizioni altrui, o vi si avvicendava qualche prosa, il ritmo era sempre a suo posto. In Italia le eccezioni a questa tradizione musicale ritmica sono pochissime.

Esempio classico in questo riguardo è la già ricordata magnifica « sequentia SS. Sacramenti » (« Lauda, Sion, Salvatorem ») di S. Tommaso d'Aquino, preziosissimo carne invero (1), dove la libertà di metro, come notava molto a proposito Luigi Venturi, ha per guida soltanto il movimento del pensiero, che nell'autore lavora e crea, al pari del resto che negli autori della sequenza barese di S. Nicola. Ma la differenza sta in ciò, che nella piena libertà di metri e nella varietà numerica delle sillabe, delle rime e delle strofe, l'andamento ritmico del « Lauda, Sion » è conservato gelosamente, anche nei cambiamenti di metro; nella sequenza nicolina invece l'andamento ritmico si perde.

Potrei anche aggiungere, come segni di questa forte sensibilità ritmica, tra altre, le strofe degli inni medievali di Parenzo in Istria, da me a suo tempo studiati, e in parte scoperti (2).

Ma basta, come esempio classico, lo stesso officio parigino della traslazione di S. Nicola, tutto poeticissimo, tutto musicalità ritmica, con dovizia di versi omogenei, di rime, di assonanze, persino nell'invitatorio del Mattutino, che di solito ha un andamento solenne bensì, ma non tecnicamente poetico.

letteratura italiana », XXXII, 1-89), devonsi consultare i lavori di G. MARI, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale* (in « Studj di filologia romanza », VIII, 35 e segg.) e *I trattati medievali di ritmica latina* (in « Memorie dell'Istituto Lombardo », Milano, 1898, tom. XX, fasc. VIII). Da questi scritti, ricordati tutti anche dal Bertoni citato, dimostrasi, come le leggi ritmiche fossero, nell'epoca da noi precisata, rispettattissime.

(1) FÉLIX CLEMENT, *Carmina e poetis Christianis excerpta* (Parigi, 1880, p. 522) chiama la sequenza dell'Aquinata « un monument unique et inimitable ».

(2) F. BABUDRI, *Frammenti corali parentini*, in « Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria », Parenzo, 1913, vol. XXIX, p. 252. Vedasi poi specialmente l'officio di S. Mauro in « Folium Dioeceseos Parentinae-Polensis » (Parenzo, 1888), serie I, an. II, pp. 189-192 e 205-211, oltre al frammento d'inno da me scoperto, del sec. XII-XIII: *Frammenti* cit., p. 251.

Uni deo et simplici
gloria sit et laus,
quem orat ore supplici,
stans in coelo Nicolaus(1).

Quindi la sequenza nicolaina « Si quaeris » si presenta con senso di regolarità ritmica e con andamento di musicalità quasi completamente nulli. Ci si domanda pertanto, se in essa non si riscontri forse verun valore. Tutt'altro! Non solo vi abbonda una simpatica esaltazione dei fatti taumaturgici e devozionali, capaci di suscitare, anche senza ritmo, sentimenti di riconoscenza verso il Santo di Bari e di esaltazione delle sue gesta, ma esso appartiene alla classe di quelle prose parigine, le quali costituiscono un elemento letterario medievale a sè, d'importanza assai notevole. Questa importanza, anche se il componimento presenta una innegabile imitazione del responsorio antoniano nelle sue parti iniziali, e anche se più tardi subì interpolazioni e aggiunte, rimane assai cospicua, specialmente per i motivi che verrò illustrando.

Il Barbier de Montault ricorda che la stessa sequenza si trova manoscritta in un libro della cattedrale del Principato di Monaco, la quale per molti secoli fu sotto l'influenza della liturgia « ad usum ecclesiae parisiensis » e delle pratiche di pietà ad essa connesse (2). Questo è un motivo di più, per far rientrare la sequenza di S. Nicola in quei componimenti, misti di prosa e di semiritmo, quasi totalmente venuti dalla Francia e più precisamente da Parigi. Ed esempi non difettano.

Ricordo: la famosa « prosa liturgiae parisiensis antiquae », con il verso iniziale « Angelus ad Virginem », che si trova per la prima volta in un messale di Cluny del 1523 (3), tradotta in magnifici versi italiani da Giansevero Uberti, il quale vi notò, come caratteristica, la deficienza di forma (4), sia pure entro quel movimento di dialogo e quel processo logico di emotività e di semplicità quasi ingenua, che piacciono e commuovono, come appunto avviene pure nella sequenza nicolaina; ricordo: l'« hymnus liturgiae parisiensis

(1) *Officium* cit., p. 79.

(2) X. BARBIER DE MONTAULT, *Oeuvres complètes*, XIII, p. 459. Non ne parlano invece gli altri storici, nemmeno il Dr. Meissen nel suo splendido lavoro su S. Nicola.

(3) UBERTI GIANSEVERO, *Gli Inni Liturgici*, (Milano, Sonzogno, 1925) pp. 426-429.

(4) UBERTI, *op. cit.*, p. 512, nota 148.

antiquae», che incomincia con il verso «Mittit ad Virginem» del pari asimmetrico e aritmico, ma con andamento salmodico ebraico, sul tipo dei semiritmi ebraico-siriaci cristiani.

Alla medesima classe appartengono le antifone mariane, con ogni probabilità d'origine monastica, le quali si trovano pubblicate in un salterio ambrosiano del 1555, rese poi obbligatorie dal papa S. Pio V per la liturgia romana. Sono tre: «Alma Redemptoris Mater», «Salve Regina» — attribuita da alcuni a S. Bernardo, francese, da altri a Ermanno Contratto, lo Zoppo, di Vöringen, senza contare altre attribuzioni — e «Regina coeli, laetare». Sono tutte aritmiche, benchè presentino certe rime. La chiesa ambrosiana le aveva adottate sin dal secolo XIV, togliendole dalla liturgia francese. Si possono elencare tra i cosiddetti «inni idiotici».

Ed è proprio da questa medesima liturgia, che Bari ereditò anche la sequenza «Si quaeris» di S. Nicola, a Bari poi riformata e completata.

Non dirò certo una cosa nuova, ricordando che Parigi fu una fonte assai feconda anche di prose sacre, più o meno accennanti a ritmo, e più o meno irregolari; come è stata una fucina magnifica di poesie e di inni sacri, di singole antifone a strofa e di singoli versetti musicali, di cui riempi il rito, detto con onore «parigino». In sostanza questo era il rito romano, ma con una considerevole aggiunta di Santi e con una rifioritura di uffici propri, tutti squillanti di rime e tutti profumo di ritmi. Ne resta esempio singolare il già ricordato ufficio della traslazione di S. Nicola, fissato per la basilica nicolaina da Carlo II d'Angiò (1).

Vale poi la pena di confermare, come la Francia, e Parigi in particolare, abbiano avuto un culto, divulgatissimo e squisitamente manifestato in documenti d'alto valore letterario, verso S. Nicola, in parte prima della sua traslazione a Bari, ma assai di più dopo. Se altro paese civile non ci fosse per attestare l'internazionalità del culto nicolaino, basterebbe la Francia, per dare completa ragione all'enfatica, ma pur obbiettiva affermazione già citata di S. Pietro Damiani (2). Il quale fatto ha novella conferma nel grande numero di chiese francesi dedicate al Santo di Bari e nella serie non meno grande di sue reliquie in Francia (3).

(1) BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., p. 100 (cap. XXXVI).

(2) Vedasi il bellissimo lavoro di IDA DEL VALLE, *Leggende di san Nicola nella tradizione poetica medievale francese* (Firenze, 1921).

(3) BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., pp. 16-17.

La traslazione poi delle ossa del Santo da Mira a Bari fu un sorprendente fatto di storia medievale, che scosse l'attenzione della cristianità, assai più di quel che non si creda, e *rincalorò* il culto del Santo, specialmente in Francia, dove, come in gran parte di Italia, si seguì la speciale versione data al rapimento compiuto dai Baresi dalla « Legenda Aurea » di Jacopo da Varagine, il quale, secondo la versione in volgare del citato codice Panciatichiano, narra così: « Dopo molto tempo vennono gli Turchi e presono la città di Mira, e sì la distrussono. E poichè alcuni soldati di Bari in quel tempo passavano per la città, i monaci li chiamarono e apersono la sepoltura dov'era il corpo di santo Nicolò, e l'ossa sue, le quali notavano nell'olio che s'era colato d'esse, reverentemente ne portarono alla città di Bari. Negli anni del nostro Signore milleottantasette ».

Questo fatto originò un più forte concorso di pellegrini francesi a Bari, un più vivo desiderio delle varie chiese francesi di recitare le lezioni e gli inni del Santo (1) e infine una più calorosa fioritura di scrittori sacri, dal secolo XII in poi (2).

Qual'è infatti la ragione vera, oltre a quella di politica interna, per la quale si possono più agevolmente spiegare le particolari attenzioni e le peculiari generosità dei due re, Carlo I e II d'Angiò, verso la Basilica di S. Nicola, se non il culto nicolaino francese, da essi ben conosciuto e praticato già a Parigi e in Provenza, e logicamente rinfocolato a Bari, sul posto? Quando Carlo II stabilì per Bari il duplice officio della « sollemnitas » e della « translatio » del « Divo Nicolao », secondo il rito parigino, e donò personalmente i manoscritti, che dovessero servire a tale recitazione (3), volle dare solenne concretezza di fatto in Bari al culto nicolaino di Francia.

(1) Abbiamo in pieno secolo XIX l'esempio citato dal Barbier, della chiesa di Candé, diocesi di Angers, ch'ebbe approvate dalla S. Congregazione dei Riti, con rescritto dell'8 aprile 1868, le sue belle lezioni di S. Nicola di Bari.

(2) Interessante è quanto ne dice il BEATILLO, *Historia della vita, miracoli, traslazione et gloria dell' illustrissimo Confessor di Christo S. Nicolo il Magno Arcivescovo di Mira Patrono et Protettore della Città di Bari* (« compiuta dal Padre Antonio Beatillo di Bari della Compagnia di Gesù, Terza edizione, in Napoli. Per Camillo Cauallo. M.DC.XLV »), pp. 217-221, 361-364, e passim.

(3) « ... per libros, quos eidem Ecclesiae (cioè alla basilica nicolaiana di Bari) dedimus »: cfr. la nota 8. C'è un breviario nell'Archivio della Basilica di S. Nicola, che venne attribuito a Carlo II d'Angiò. Incomincia: « Incipit psalterium ordinatum secundum ecclesiam parisiensem ». Ma è invece del secolo XV. Vedasi BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., pp. 102-103.

Ma nella letteratura nicolina di Francia dobbiamo distinguere tre correnti, importantissime, alle quali la sequenza « Si quaeris » ha un riferimento, che ne aumenta considerevolmente l'importanza storica e letteraria.

A) La prima corrente fu quella, che sentì tutta la suggestione epica della gesta del Santo e contemporaneamente della gesta dei Baresi, che ne trafugarono il corpo, così da rendere fatti e sentimenti in poesia vera e propria, ritmicamente composta e avvivata da tutte le vaghezze della musicalità latina medievale. Questa durò, costantemente, sin oltre la metà del secolo XIII, giungendo alle soglie del Trecento.

Vi appartengono gli inni sulla Manna di S. Nicola, fra i quali van ricordati i versi di quel grande poeta e teologo, che fu Adamo da San Vittore, canonico dell'omonima abbazia parigina, morto l'8 luglio 1177. Egli è il poeta medievale, che ben a ragione il Gautier esalta e che Augusto Nicolas vorrebbe vedere più noto e più letto per la sua dolcezza di sentire e di poetare (1). Adamo infatti cantò così la tomba barese del Santo:

Ex ipsius tumba manat
unctionis copia;
quae infirmos omnes sanat
per eius suffragia.

Si aggiungano l'inno di Roberto, re di Francia, figlio di Ugo Capeto, del secolo XI; i componimenti poetici di Fulberto, vescovo di Chartres, anch'essi del secolo XI; il poema « Saint Nicholas » in versi ottonari a rima baciata, non però in latino, ma in francese antico di Roberto Wace, poeta epico dei Bretoni e Normanni (1110-1175); e altri inni ancora, alcuni dei quali derivati, sempre in Francia, da ritmi latini composti in Italia e ricordati dal Mone (2).

(1) AUGUSTE NICOLAS, *La Vierge Marie vivante dans l'Eglise*, vol. I, lib. II, cap. IV.

(2) MONE, *Hymni latini Medii Aevi* (Friburgo, 1855), vol. III, pp. 450 e segg. GUIDO BATTELLI, *Le più belle leggende cristiane*, cit., p. 525, ricorda un inno in onore di S. Nicola di Bari, pubblicato dal BORGIA, *Memorie di Benevento*, vol. II, p. 333. Esso ebbe risonanza in Francia, e FEDERICO OZANAM, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie* (Parigi, 1850), pp. 232 e segg., lo rimise in luce come inedito.

Un inno francese canta:

O beate Nicolae,
nos ad portum coeli trahe
de maris augustia (1).

Vi appartiene poi tutto il bellissimo, più volte rammentato ufficio parigino della traslazione del Santo, dove le cinque antifone dei primi vesperi compongono un'esaltazione storica e letterariamente importantissima di Bari e di Puglia (2) e dove non solo l'invitatorio del Mattutino, ma perfino le lezioni sono infiltrate di rime, come, ad esempio, alla fine della III lezione del primo notturno, in cui si esclama, *dopo tutta una prosa*,

ex cuius tumba indesinenter oleum manat,
quod languidos cunctos sanat,

reminiscenza evidentissima della più su citata strofe di Adamo da S. Vittore.

Con questa corrente ha un addentellato diretto quella parte della nostra sequenza, la quale è più evidentemente ritmica, e in modo speciale quella, che venne modellata sul « Si quaeris » antoniano.

B) Nella seconda corrente entrano le « prose », senza o con accenni, più o meno forti, di semiritmo. Ricordo il graduale della Biblioteca Nazionale di Parigi del sec. XII — la prosa semiritmica dello « Speculum Ecclesiasticum » di Onorio d'Autun — le varie *liturgiae antiquae* francesi, di dopo il 1250 circa, le quali si svolgono particolarmente sul tema della Manna del Santo (3) e, si sa bene, questa sequenza « Si quaeris », che fu preferita come testo devozionale a molti altri ritmi e inni, prosodicamente assai migliori, sia perchè fu un'appendice impetratoria dell'ufficio del Santo, sia per una speciale simpatia incontrata, al pari della prosa mariana « Salvè Regina », la quale non ha che le rime finali « o clemens, o pia, — o dulcis Virgo Maria ». Tale simpatia decisiva di scelta poté poi essere stata avvalorata anche per qualche grazia ottenuta con la costante recitazione corale o individuale della sequenza stessa.

(1) BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., p. 119.

(2) F. BABUDRI, *Esaltazione di Puglia e di Bari in antichi inni sacri francesi*, in « La Gazzetta del Lunedì », Bari, 28 maggio 1934, XII.

(3) Vedasi, ad esempio, SCOGNAMIGLIO, *La Manna*, cit., pp. 53-57.

Ma c'è un altro motivo, che poté influire, perchè si prescegliesse alla divulgazione popolare tale sequenza, anzichè un qualche altro componimento strettamente ritmico. Questo scostamento dalla ritmica regolare, specialmente in Francia e in Germania, per cui si cercò di diffondere tra il popolo le prose, dipese da un'esuberanza di delicatezza religiosa, mossa dalla volontà di staccarsi da quei ritmi, ch'erano diventati, per opera dei goliardi, una forma di poesia ultraprofana, anzi profanatrice delle cose sacre e del tutto antitetica con la Chiesa, i cui riti ed inni venivano parodiati dai goliardi (1).

Tale innologia acutamente anticlericale, inalberata come vessillo borghese contro una vera o fittizia oppressione del clero e come una vana rivincita del paganesimo sul cristianesimo, fece aborrire anche le forme ritmiche e prescegliere le forme in prosa, specialmente in Francia, come dissi, e in Germania.

Accadde allora il contrario di quel che doveva fare secoli appresso Girolamo Savonarola, che adattò invece ai metri carnascialeschi, e perfino alla musica relativa, testi cristiani, per meglio introdurre nel popolo sentimenti di ravvedimento, di religiosità e di moralità.

Siffatta prosa speciale, solo lievemente accennante a ritmo o a rime, in fatto di novità letteraria e più precisamente di lirica, non fu nè carne nè pesce. Lasciò poi troppo a desiderare per la sua inarmonicità, perchè volle e non volle essere poesia nel tempo stesso che fu prosa, e invero prosa non sempre fiorita. La sequenza nicolaina che qui si esamina ne fa buona testimonianza.

Io sarei tentato poi di ricordare, che anche a Bari la goliardia ebbe i suoi cultori, così che non disdegnarono d'indulgere ai carmi più o meno scapigliati, sull'esempio di Morandino da Padova, eletti e seri ingegni pugliesi, dalla fine del secolo XI sino a tutto il secolo XIII (2). Chi sa quindi, che questo non sia stato un motivo di più, per far cadere la scelta da parte del popolo devoto su questo componimento devozionale in prosa, o quasi?

(1) GIULIO BERTONI, *Il Duecento* cit., pp. 235-239, discorre acutamente della natura e del parodismo della lirica goliardica. A p. 245 cita i due ottimi lavori STRACCALI, *I Goliardi ovvero i Clerici vagantes nelle Università medievali* (Firenze, 1880) e FRANCESCO NOVATI, *I Goliardi e la poesia latina medievale*, in «Biblioteca della Scuola Italiana», 1 genn. 1900, oltre ad altre magnifiche fonti.

(2) F. BABUDRI, *Di alcuni antichi frammenti goliardici baresi*, in «La Puglia Letteraria», Roma, a. II, n. 7, 31 luglio 1932, p. 2.

C) Alla terza corrente letteraria nicolaina di Francia appartengono non pochi drammi liturgici, detti « miracula », su S. Nicola. Nel famoso *Monasterium Floriacense*, cioè nell'abbazia di Saint-Benoit-sur-Loire a Fleury, se ne composero quattro (1): 1) la risurrezione dei tre « clerici vagantes » (studenti), uccisi dall'oste avaro; 2) la dotazione delle tre fanciulle per il loro onesto matrimonio; 3) la vicenda dell'ebreo derubato; 4) il miracolo sul figlio di Getrone.

Il dotto Filippo Ermini, eminente studioso della letteratura latina medievale, che illustrò il primo dei quattro brevi, ma importanti drammi (2), dimostra che questa leggenda, su canto fermo, fu composta nel secolo XI in Occidente, e precisamente in Francia. Infatti essa è sconosciuta ai biografi greci del Santo, e fece parte del rito in onore di S. Nicola. È dovuta a una confraternita parigina, che onorò il Santo e che ne sarà rimasta — aggiungo io — certamente scossa in meglio dopo la traslazione della salma del Taumaturgo da Mira a Bari. L'ignoto monaco di Fleury, il quale fu il compositore di questo dramma liturgico, fu pure l'ispiratore del già ricordato *Saint Nicholas* del poeta Wace e di Jean Bodel del principio del secolo XIII, autore del dramma *Le jeu de Saint Nicolas*, dove il fatto miracoloso è trasportato in Oriente, tra le battaglie dei Crociati. Il dramma era destinato ad essere rappresentato per la festa del Santo, 6 dicembre, ed esaltava il Taumaturgo di Bari, come protettore della scuola (3).

Molto ricca è la bibliografia dell'Ermini, e tale da dimostrare ad evidenza la supremazia della Francia nell'ambito della letteratura nicolaina (4).

Anche a questa corrente si accosta la sequenza « Si quaeris », e forse è quella che meglio la determina e la caratterizza.

(1) Biblioteca d'Orléans, codice ms. n. 178-201.

(2) FILIPPO ERMINI, *Il miracolo drammatico di S. Nicola di Mira e la leggenda dei tre chierici risuscitati*, in « Studi Medievali », nuova serie, III, 110-120. Un utilissimo cenno bibliografico ne dà « Iapigia », (Bari, 1933), a. IV, fasc. I, pp. 95-96.

(3) Sul particolare, che dice la festa di S. Nicola « festa degli scolari », c'è una bibliografia a sè. Vedasi, ad ogni modo, il BEATILLO, *op. cit.*, lib. VII, cap. VII, pp. 376-381. Per quello, che da secoli e secoli ne rimase, ad esempio, nel popolo veneto-giuliano, vedasi il mio scritto *Bari nel culto di San Nicola a Trieste e in Istria*, in « La Gazzetta del Lunedì », Bari, 30 nov. 1931, ove si citano anche notevoli fonti.

(4) « Iapigia », *loc. cit.*, p. 96, vi aggiunge con molta opportunità l'attraente vita di S. Nicola di AUGUSTO MARGUILLIER (Paris, Henry Laurens, 1930).

Infatti chi bene la esamini, vedrà subito in tutto il testo il chiaro abbozzo d'un andamento drammatico. Nel I comma c'è l'azione d'un cronista, esemplato sul responsorio di S. Antonio Patavino, dopo il solenne annunzio nelle antifone « Pax » e « Sum Nicolaus ego » di S. Nicola in persona. Segue il coro di esaltazione nei commi II e III. Ed ecco l'assòlo con il IV comma, seguito dal coro nel comma V. Tengon dietro gl'invocanti, che si avvicinano nei commi VI, VII e VIII, per concludere nel coro, il quale si indugia nell'ultima invocazione « pro nobis » del comma VIII e finisce con l'antifona del comma IX.

Tale sceneggiatura, sia pur tenue nel suo canovaccio, coordina anche quanto nel testo sembra slegato e inconcludente.

Riepilogando, questa sequenza, sorta in Francia dall'imitazione del responsorio antoniano, e poi allargatasi in aggiunte, alle quali Bari stessa non dovette essere stata estranea, ebbe l'onore, tra la fine del Duecento e del Trecento, di venir aggregata, come appendice devozionale, all'ufficio nicolaino della traslazione, così da essere poi costantemente recitata in coro, in date fisse dell'anno, e dal popolo in ogni occasione impetratoria.

A questo, ch'è il suo valore storico e religioso, si aggiunge anche un valore letterario, in quanto che, oltre ad essere una delle sempre notevoli prose, vagamente ritmiche e rimate, che tradiscono nella loro stessa struttura il luogo e l'epoca di loro origine, e oltre ad avere l'evidentissimo riferimento al celebre responsorio antoniano del 1235, essa presenta, non meno evidente, quella forma drammatica, dalla quale, benchè qui abbreviata e contratta, la poesia religiosa delle laude dialogate doveva ricevere alimento essenziale, con procedimento più forte di dialogo, come fa fede, in mezzo a un cumulo d'altri componimenti similari, lo stupendo canto del corrucchio « Donna del Paradiso » di Fra Jacopone da Todi.

II.

Ma del testo nicolaino, importante per vetustà e nobiltà di origine, come per significato agiografico letterario, io pensai di compiere una riduzione prosodica, come esercizio mio personale, ma non tuttavia indegna della grande tradizione barese.

Volli cioè ridurre la sequenza « Si quaeris » a un componimento, che avesse forma prosodica di strofette omogenee, sul tipo di senari trocaici del primo verso, non altrimenti che nel respon-

sorio antoniano, e possedesse quindi continuità ritmica. Di conseguenza si dovevano comporre altrettante strofette, di quattro senari sdrucchioli ognuna, salvaguardando in tal guisa la progressione eufonica dell'intero ritmo.

Naturalmente non si doveva fare alcuna immistione di lingua classica, conservando invece la particolare forma linguistica medievale, che nell'innologia cattolica dell'età di mezzo ha quel suo certo sapore d'ingenuità sacra, pari a un che di simpaticamente ufficiale.

Un'altra cosa doveva poi essere osservata rigorosamente: non tormentare e tanto meno profanare il testo tradizionale. Mantenni perciò il massimo rispetto al contenuto originale della sequenza, con lievissimi scostamenti, non essenziali mai, dovuti a necessità di accentuazione ritmica. Venne per tal motivo mutato solo qualche vocabolo piano nel suo sinonimo sdrucchiolo.

Al quarto verso della prima strofe si troverà infatti per sineddoche « tumulus », anzichè « ossa », il contenente per il contenuto. S. Metodio, patriarca di Costantinopoli, grande biografo di S. Nicola, dice pure: « e marmore tumuli eius sacrum redundat oleum », anzichè « ex ossibus ».

Al terzo verso della decima strofe, mentre la sequenza tradizionale parla di gloria del Santo (« gloriose Nicolae »), ne adombra la potenza con la versione « Nicolai numina », nel senso, che Cicerone dà al comunissimo vocabolo « numen » (anche al plurale) di « potere singolare, che hanno gli uomini particolarmente meritevoli di quasi celesti dignità »: concetto ch'è appropriatissimo alla personalità di S. Nicola di Bari.

Ho messo così insieme il ritmo che faccio seguire a questo mio studio, e che è, in fondo, un fratello della traduzione italiana in otto strofette; compresa la dossologia, di sei versi senari ognuna, che si legge stampata a comodo del pubblico (sdr. a, sdr. a, sdr. tronco).

La mia versione comprende quattordici strofette, di cui due sole sono affatto nuove, la IV cioè, ch'è esplicativa in riguardo ai miracoli esaltati nelle tre prime, e la XIV, dove sono incorporati i concetti delle invocazioni XXVI e XXVII delle « litanie di S. Nicola » - « sancte Nicolae, oleum effusum » e « sancte Nicolae, Bariensium Patrone » (1).

(1) Vedansi in BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., pp. 121-122; SCOGNAMIGLIO, *Vita* etc., cit., p. LII.

L'invocazione «oleum effusum», molto importante sott'ogni riguardo storico, è un palese ricordo della varia nomenclatura della cosiddetta «manna» famosa di S. Nicola, che, sebbene sia un'acqua, venne nominata analogicamente «olio» in cento e più antichi documenti scritti (1). Con una mistura di parole fu detta anche «aqua olei» e «liquor olei» da Onorio d'Autun (2).

(1) Oltre al diligentissimo, e a torto misconosciuto, BEATILLO, vedasi la bella raccolta di fonti nicolaiane francesi, di straordinario valore, del BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., pp. 21-29. Cir. pure SCOGNAMIGLIO, *La Manna*, pp. 27-30, 52-53, 57.

(2) Ricordo tuttavia alcuni testi in proposito. Nell'*Officium* parigino della traslazione di S. Nicola c'è la strofa dell'inno al Mattutino (tolto dal Breviario di Toledo?):

Cuius tumba fert oleum
matris olivae nescium:
quod natura non protulit,
marmor sudando parturit.

L'antifona «ad laudes» canta:

Adipe et pinguedine
redundant eius ossa:
olei multitudine
semper plena est fossa.

Il responsorio dei vesperi dice:

Ex eius tumba marmorea
sacrum redundat oleum.

L'antifona del 6 dicembre «ad II vespas» decanta:

Nam ex eius tumba oleum manat,
cunctosque languidos sanat.

La nota e citata «sequentia prosa» (BARBIER DE MONTAULT, *L'Eglise* cit., p. 22; Biblioteca Naz. di Parigi, sec. XIII, suppl. lat. n. 269) dice:

sospitati dedit aegros
olei perfusio.

Il poeta Robert Wace ha i notissimi versi:

... un sains oiles que de lui cort,
par l'oile qui del cors issi...
... et l'oile à decorre cessa...

D'altronde lo stesso S. Metodio di Costantinopoli ha la medesima locuzione, volta in semiritmo latino:

qualiter ex marmore tumuli
eius sacrum redundat oleum.

Ci sono poi le scritte su listerelle di pergamena, attaccate alle antiche fiale di Manna, con le scritte «de oleo Scti Nicolai» - «oleum salutare».

Il prospetto sinottico della mia riduzione in rapporto all'antica versione è il seguente:

- strofe I (vv. 1 - 4) = I comma nicolaino;
- strofe II (vv. 5 - 8) = II comma;
- strofe III (vv. 9 - 12) = III comma;
- strofe IV (vv. 13 - 16) è nuova, come detto sopra;
- strofe V e VI (vv. 17 - 24) = IV comma;
- strofe VII (vv. 25 - 28) = V comma;
- strofe VIII e IX (vv. 29 - 36) = VI comma;
- strofe X (vv. 37 - 40) = VII comma, che finisce con l'Amen ed è seguito dalla dossologia;
- strofe XI e XII (vv. 41 - 48) = VIII comma o antifona;
- strofe XIII (vv. 49 - 52) = IX comma o antifona aggiunta;
- strofe XIV (vv. 53 - 56) è nuova, come già detto.

Io spero, che questo procedimento di riduzione metrica non abbia ad essere interpretato come una profanazione del testo tradizionale. Non c'è intenzione davvero.

Riduzione nuova

Testo tradizionale

- | | |
|--|---|
| <p>1. Si quaeris miracula,
caeci vident, ambulat
claudi, Mannā resudat
Nicolai tumulus.</p> | <p>1. Si quaeris miracula,
caeci vident,
claudi ambulat,
resudant Mannā ossa Nicolai.</p> |
| <p>2. Pereunt pericula,
tempestates fugiunt:
praedicent qui navigant,
nil paventes fluctibus.</p> | <p>2. Pereunt pericula,
cessat et tempestas,
dicant navigantes.</p> |
| <p>3. Deodatus redditur
Agarenis flentibus;
tres ditantur virgines,
narrent cives Patarae.</p> | <p>3. Datur patri Deodatus,
admirantur Agareni,
trinae virgines consolantur,
narrent cives Patarae.</p> |
| <p>4. Quae sunt haec facinora,
quibus coelum panditur?
Nicolai splendida
haec sunt testimonia.</p> | |

5. Corpus Bariensibus
datur, Manna gentibus:
quare, felix Barium,
ad te currunt exteri:

6. deferentes munera,
corda habentes candida,
tot ac tanta pignora
cuncti petunt populi.

7. Te invocanti naufrago
fertur cito auxilium:
et placatur pelagus,
te precante Virginem.

8. Manna si puerpueris
fisis vel porrigitur,
cedit dolor illico
fitque partus facilis.

9. Simul aegrotantibus
valetudo redditur:
Mannae sublevamine
morbi abhorrent soleas.

10. Curis omnes liberent
atque infirmos tribulis
Nicolai numina,
quodque malum dissipent.

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

11. Teque, o pavor Arii,
extirpator haeresis,
ac tribunos miserans,
fautor tribus pueris,

4. Pignus datur Bariensibus,
cunctis Manna populis:
omnes exteri ad te veniunt,
simul munera deferentes,
o felix Barium.

5. Naufragantibus ad te clamantibus
cito fertur auxilium,
et placantur fluctus maris,
te deprecante Virginem.

6. Parturientibus te invocantibus
statim datur Manna
et cessant partus pericula,
una simul et aegrotantium,
pariterque omnes sanantur,
te rogante Dominum.

7. Sint et omnes tribulati,
et infirmi liberati,
gloriose Nicolae,
ab omni malo. Amen.

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

8. O pavor Arii,
extirpator haeresis,
tribunorum liberator,
triumve puerorum protector,
Nicolae,
tu qui potens es et vales,
pro nobis mortalibus
indulge gratias.

12. Nicolae, quaesumus,
ut, qui potens valeas,
nobis, heu, mortalibus
gratias indulgeas.

13. Expugnator daemonum,
Christi amicus optimus,
decoratus infula,
exhibens se amabilem.

14. Nicolaus Bario
extat magnus pontifex,
mirum fundens oleum
omnibus vulneribus.

9. Amicus Dei Nicolaus,
pontificali decoratus infula
omnibus se amabilem exhibuit

E qui faccio punto.

Al culto di S. Nicola è derivata, dunque, dalla liturgia antica parisiense, tanto alta e autorevole nella letteratura latina medievale, una sequenza di quelle che possono dirsi la parte più decorativa del sentimento di allora. Il Barbier de Montault anzi ne scriveva « Sous prétexte de romain pur, nous avons banni les séquences de nos liturgies renouvelées: elles en étaient pleines autrefois. Lyon et Paris ont eu le bon esprit de les conserver ».

Ma anche Bari ha conservato questa, dimostrando lo stesso buon gusto d'arté e di pietà.

Tale testo infatti, per quanto disadorno, inarmonico e non scevro d'imitazioni, che lo possano svalutare, non perde della sua qui più volte rilevata importanza storica e di quel suo speciale profumo letterario, che nel nome di S. Nicola di Bari ci riporta a un secolo che fu grande per i fulgenti geni immortali di Francesco d'Assisi, di Antonio di Padova e di Tommaso d'Aquino, e infine di quel loro gigantesco epigone, Dante Alighieri, il quale, di due almeno, doveva cantare le perfezioni e i mirabili fasti di terra e di cielo, accostandoli alla più che nota terzina (*Purg.* XX, 31-33), la quale del nome di « Nicolao » s'impresiosisce.

FRANCESCO BABUDRI

PER LA STORIA GIURIDICA DELLA BASILICA DI S. NICOLA DI BARI

La traslazione delle reliquie di S. Nicola da Mira a Bari, compiuta nel maggio del 1087, segnò un avvenimento di grande importanza per la storia locale. La venerazione larga e profonda che circondava il Santo di Mira, la fama diffusa dei suoi interventi miracolosi, il culto delle reliquie vivissimo in quell'epoca turbinosa e superstiziosa, sollevarono Bari nell'opinione di tutti, e la indicarono al mondo cattolico come utile meta di pellegrinaggio, come fonte di bene divino agli uomini travagliati dal male.

Una leggenda genovese, raccolta nei primi anni del quattrocento da un notaio, da un certo Nicola de Porta, ci testimonia il vasto culto di S. Nicola in occidente, ed anche il grande desiderio che animava le città italiane di possedere le reliquie di Mira. La riassumo, rimandando il lettore, desideroso di maggiori particolari, al testo che fu pubblicato da G. Banchemo nell'appendice del rarissimo libro su *Il Duomo di Genova*.

Papa Urbano II, sollecitato di aiuti dal re Balduino di Gerusalemme che è seriamente minacciato dai Saraceni, si rivolge ai Genovesi, *veri legittimi filii sancte matris ecclesie*; e costoro, armate subito sei navi e ventisei galee, salpano verso l'Oriente, dove con fortunate battaglie riescono a sbandare i nemici. Indi approdano nei pressi di Mira, *credentes corpus beati Nicolai ibidem esse et Januam defferre volentes*. La frase è chiara: era precisa intenzione dei Genovesi di trasportare nella loro città natale le spoglie di S. Nicola; ma la frase è resa più chiara, più rispondente cioè al delineato assunto, da quanto in seguito è detto. *Disponentes prefatum corpus sancti Nicolai capere et Januam defferre ut ad maiorem reverentiam et devotionem haberetur. Nam*

*inter alias nationes mundi Januenses a prefato sancto Nicolao dilecti fuerant tempore vite sue et ipsi Januenses dum essent in vita eum pro sancto tenebant et reverebantur et post eius mortem ipsis Januensibus gratia prefati sancti Nicolai deus multa miracula fecerat et iterum facit et tam in mari quam in terra. I monaci che custodiscono il tempio li invitano a desistere dal loro proposito, perchè le reliquie di S. Nicola le avevano portate via i Baresi: *Dicimus vobis et iuramus per sanctam religionem et penitentiam nostram quod jam diu est quod Baresenses corpus beati Nicolai ad propriam nationem suam portaverunt.* Ma i Genovesi, diffidenti, iniziano senz'altro le ricerche sotto l'altare maggiore; vi rinvennero l'arca marmorea, ma questa è vuota: *et primum reppererunt lavacrum marmoreum vacuum de quo exportatum fuerat a Baresensibus corpus sancti Nicolai predictum.**

Il resto non interessa; interessa invece notare che secondo la leggenda genovese gli autori della sottrazione furono dei *Baresenses*; il che corrisponde a quanto registrato dall'*Anonimo* sotto l'anno 1087: *nono die intrante magii adduxerunt nostri Baresenses beatissimi S. Nicolai corpus.* Anche nella *Historia satyrica* di Fra' Paolino (Muratori, *Antiq. Ital.*, IV, 971) è detto che quando i Veneti giunsero a Mira e chiesero ai monaci che custodivano il tempio *de beati Nicolai corpore*, fu loro risposto: *Baresenses partem reliquiarum (S. Nicolai) tollentes, partem reliquerunt.*

Ma furono davvero tutti, indistintamente, cittadini di Bari, coloro che parteciparono alla *translatio* di S. Nicola? Leggesi nella *recensio* di Niceforo, contenuta nel codice vaticano: *ut quidam barentium, sagaces atque illustres viri, causa mercationis cum tribus ratibus oneratis frumento ceterisque mercibus pergerent Antiochiam*: i tre navigli erano dunque partiti da Bari con ben altri intenti, per scopi di mercatura, e quindi niente di più facile che fra i marinai si trovassero dei forastieri.

Nel documento della seconda metà del sec. XII illustrato da Francesco Nitti di Vito troviamo registrati 62 nomi: sono i *participantes* ai benefici della basilica nicolaina e segnano, secondo il Nitti, il numero preciso ed i veri marinai che compiono la gloriosa *translatio*. Trascuro per il momento quest'ultimo inciso ed osservo solo che tre di quei nomi sono accompagnati singolarmente dall'appellativo *monopolitanus*, uno della qualifica *tarantinus*, sette dalla specificazione *de Poliniano*.

Nella *recensio* di Niceforo contenuta nel codice beneventano troviamo notato che alla numerosa schiera di marinai di Bari si

erano uniti nove tranesi e due monopolitani: *ut quidam varentium... secum connexis novem tranensibus duobusque monopolitanis*; ma nell'elenco che sussegue a tale inciso solo otto nomi sono accompagnati dalla qualifica *tranensis* ed uno solo è fiancheggiato dallo appellativo *monopolitanus*.

Tali discordanze furono colte dal Carabellese, il quale, con fretta eccessiva, formulò senz'altro questa osservazione: che mentre nel doc. edito dal Nitti mancano i nomi dei marinai di Trani, nella *recensio* di Niceforo mancano i nomi dei marinai di Polignano. Trattasi però, ripeto, di un'osservazione frettolosa e ne dò subito la prova.

Nella *tabula participantium* edita dal Nitti troviamo al n. 4 *Idelmannus de Poliniano*, cui va fatto corrispondere senza esitazione l'*Ildemannus* registrato nello schematico elenco di Niceforo al n. 56. Nel primo doc. leggiamo al n. 55 *Pandilfus de Poliniano*, cui va riferito il *Pandolfus* che è al n. 34 dell'elenco di Niceforo. Nel primo doc. ancora troviamo al n. 18 *Miro de Poliniano*, che va identificato col *Milo* che è al n. 2 dell'elenco di Niceforo.

Nel gruppo dei *Tranenses* segnalati dalla *recensio* beneventana di Niceforo troviamo al n. 23 un *Maio*, che richiama subito, per la compiutezza del raffronto, il *Maior* segnalato dalla *recensio* stessa al n. 47. Nella *tabula* edita dal Nitti troviamo di contro al n. 44 un *Maio de Poliniano* e al n. 53 un *Maio de Adelfo*. Ricordo al proposito che nella enumerazione dei marinai riportata dal Beattillo tra i Polignanesi è indicato « Maggio, o veramente Masio, che vuol dire Tomaso », e tra i Baresi è indicato « Maiore, over Maione d'Adelfo ». Non mi attardo sulle fantastiche note esplicative del Beattillo; rilevo invece che nulla vieta di identificare *Maio de Poliniano* con *Maior*, e *Maio de Adelfo* con *Maio (tranensis)*. Nell'elenco di Niceforo oltre a *Petracca*, fratello di *Leo*, registrati l'uno e l'altro ai nn. 14 e 15 e corrispondenti a *Petracca Pelillus* ed a *Leo Pelillus* registrati ai nn. 42 e 43 del doc. edito dal Nitti, si trova un secondo *Petracca*, il quale fa parte dei *Tranenses*. Nella *tabula* troviamo di contro al n. 37 un *Petracca Caperrone* ed al n. 46 un *Petracca de Rossemanno*. A quali di questi due corrisponda il *Petracca* traneese non si sa, nè è dato poter sapere; ma ciò che importa è ben altro, è la possibile corrispondenza, la quale, escludendo la mancanza del richiamo, implica una diretta e specifica registrazione.

Ma ciò non è tutto. Nella *recensio* vaticana e beneventana di Niceforo dicesi: 47 furono i marinai che entrarono nel tempio di

Mira; gli altri rimasero alle navi. Nel codice beneventano sono indicati i nomi degli uni e degli altri: ma i primi sono 41, e 21 gli altri. Ed ancora: nello stesso codice, a proposito di un gruppetto di cinque marinai, è ricordato un *Sere... varensis*, che, anche se fatto corrispondere per la sua genericità al *Sire Azzo Caballo* che è al n. 36 della *tabula*, eleva di una unità il numero dei marinai (62) segnalati dallo stesso Niceforo. Ed infine: nella *tabula* troviamo registrati dei nomi che non corrispondono in modo assoluto a quelli segnalati da Niceforo, e viceversa. Ad esempio: il *Romano Sancte Pelagie*, l'*Elefantus*, il *Melis de presbitero Germano*, il *Melis de Germano*, il *Leo de Guisanda*, il *Michael de Zizula* che occupano rispettivamente i nn. 10, 20, 25, 27, 39, 49 della *tabula participantium*; e il *Mundus tranense*, il *Maraldus*, lo *Anastacius*, lo *Sparanus*, l'*Andreas (tranensis)* che occupano rispettivamente i nn. 16, 19, 21, 36, 62 dell'elenco di Niceforo.

Come spiegare tali e tante discrepanze?

Il numero preciso di coloro che parteciparono alla glorificata gesta non è conosciuto, e quindi si è nella necessità di dar comodo posto ad ogni possibile ipotesi.

È circostanza saliente il particolare che il documento illustrato dal Nitti venne redatto oltre mezzo secolo dopo la *traslatio beati Nicolai*.

Se è da seguire l'ipotesi, comunemente accettata, che la registrazione dei nomi nella *tabula* venne compiuta in riferimento ai marinai che per aver partecipato alla detta *traslatio* erano investiti di determinati diritti sulla basilica di S. Nicola, deve di conseguenza pensare che i nomi segnalati da Niceforo e non corrispondenti a quella della *tabula* siano derivati o da distrazioni di copisti, o da orgogli e tradizioni di famiglia.

Se invece è da supporre, come appare più probabile, che nella registrazione si considerarono solo coloro che, al momento della registrazione stessa, di quei diritti erano investiti, si deve ritenere che i nomi datici da Niceforo e non ripetuti nella *tabula* siano i nomi dei primi concessionari o di coloro che per dissenzioni si distaccarono o furono distaccati, colla perdita d'ogni diritto, dal gruppo principale.

Comunque, esagera senza dubbio il Carabellese quando si fa ad attribuire le rilevate discordanze a gelose rivalità cittadine fra Bari e Trani, alle pretese dell'arcivescovo Ursone, supposto oriundo tranese, e concertate coi suoi conterranei, di avere presso di sé le spoglie di S. Nicola, di far cioè « cadere nell'orbita della

sua autorità quello che egli prevedeva sarebbe diventato una fonte inesauribile di ricchezze morali e materiali »; ed esagera perchè non risulta che tutti i Tranesi furono esclusi dal partecipare nel godimento della basilica di S. Nicola, e perchè l'autorità vescovile si estendeva senza limitazioni di sorta su tutta la città.

Probabilmente le insistenze di Ursone di avere nell'episcopio le sacre reliquie non rimasero del tutto inefficaci nell'animo dei marinai, e forse alcuni di costoro finirono col dichiararsi favorevoli alle sue pretese. Un'analoga *contentio* del resto si era verificata in Oriente, all'atto della partenza, circa la scelta della nave che doveva trasportare il sacro tesoro: *optabat enim unumquodque sodalitiū*, riferisce l'arcidiacono Giovanni, *in suo illud portare navigio*. E rileggendo l'*Historia satyrica* di Fra' Paolino trovo che anche a Venezia, quando vi giunsero i resti di S. Nicola, sorse una *dissentio* circa la scelta del luogo dove deporli: *Fit in populo et in clero ingens gaudium. De eo collocando diversi diversa sentiunt. Quidam juxta sanctum Marcum, quidam in ecclesia Sancti, quidam in episcopali ecclesia propter laborem et industriam episcopi locandum censebant*. Di conseguenza niente di più facile che i pochi marinai parteggianti pel vescovo si allontanassero o venissero allontanati dagli altri, animati da ben diversi propositi: dal quale allontanamento sarebbe derivata la mancata registrazione dei loro nomi nella *tabula* dei partecipanti ai favori concessi dall'arcivescovo Elia.

Ma procediamo con ordine. La *recensio* dell'arcidiacono Giovanni ci informa che lo sbarco avvenne non a Bari, come scrisse Niceforo, ma nella rada di S. Giorgio, *qui locus a Barenibus moenibus non amplius quinque abest milliariis*. I marinai si ordinarono in corteo e si avviarono verso Bari; non tutti però, perchè alcuni di essi si eran portati di corsa avanti per informarne i cittadini: *interdum quosdam de suis nuncios praemiserunt ad clerum populumque Barensem; qui cum illos audivissent, confestim civitas tota gaudio inopinato novo et mirabile est repleta; omnique mox dilatione remota, uterque sexus et omnis aetas, atque adeo etiam infirmi ad litora convenerunt*. Il vescovo Ursone non si trovava in città, ma a Trani, dove apparecchiavasi per un viaggio a Gerusalemme: *Urso enim Barinorum archiepiscopus vir religiosus, Deoque dignus et dominis Italicis notissimus et familiaris amicus, erat tum apud Trantum, cum quo et nos illo die eramus. Navis enim illic praeparata stabat, quam post diem alterum ingredi statuerat, causa orationis Hierosolymam profe-*

cturus. Stando a Niceforo il vescovo Urso si trovava invece a Canosa: *qui (Ursus) eo scilicet tempore aberat in Canusium pro causa sanctitatis implenda*. Ma fu subito informato dai cittadini di Bari del grandioso avvenimento.

Giunse frattanto il corteo dei marinai, che fu accolto dal clero cittadino, desideroso di ritirare le sacre reliquie. Recita infatti la *recensio* di Niceforo: *clerici vero varenses, sacratis induti vestibus, celestibus intenti favoribus, rapidis cum passibus descenderunt in portum, expectantes sanctum suscipere corpus*. Ma i marinai, che si promettevano dal possesso del sacro tesoro benefici non soltanto spirituali ma anche materiali, si dichiararono tutt'altro che disposti ad accontentare il desiderio del clero, allegando che un voto era stato da loro fatto, di costruire cioè una degna basilica per la custodia e per la venerazione di quelle reliquie. *Interea nauclerii simul et naute, per legationis officium, suis nuntiaverunt civibus dicentes: quando nos sacrum tulimus corpus tunc promisimus ut pariter vobiscum condissemus ei dignam ecclesiam*. Era una scusa bella e buona: il voto invero poteva benissimo essere fatto salvo depositando il tesoro nell'episcopio temporaneamente, sino alla costruzione della basilica. La verità vera era ben altra: non si voleva cioè perdere il possesso, la immediata disponibilità, e quindi ogni immancabile diretto beneficio. Questo rifiuto provocò una *dissentio*: alcuni presero a parteggiare pel clero, altri di contro appoggiarono i marinai. *Ex quo dicto, grandis inter omnes orta est dissentio: alii eorum qui plures videbantur illorum sponsiones; alii nequaquam, sed cupiebant ut sanctus dei confessor ferretur in episcopio*. Di questa *dissentio* fece cenno anche l'arcidiacono Giovanni: *Inter cives namque varenses civilis dissensio et seditio oriens, in duas est partes divisa. Alii enim in hac civitatis parte, alii in altera sanctum collocare nitebantur*. Ma a por termine alla contesa intervenne Elia, l'abate di S. Benedetto; a lui fu affidata la cassetta delle reliquie ed Elia la depose *super altare sancti Benedicti*, sotto opportuna custodia: *omnibus ex partibus dispositis armigeris classium, ne aliquam paterentur vim a quacumque parte civitatis*.

Facile riesce immaginare l'affluenza dei fedeli nella chiesetta di S. Benedetto, le fervorose preghiere e le cospicue oblazioni. Se dobbiamo credere a Niceforo nella notte dell'arrivo e nel giorno seguente si verificarono ben quarantasette miracoli: *nocte illa et ferie secunde die sani facti sunt quadraginta et septem homines utriusque sexus et etatis*.

E arrivò poscia l'arcivescovo Ursone, il quale, animato dallo stesso desiderio manifestato dal clero, insistette perchè le sacre reliquie venissero custodite nell'episcopio. Ecco quanto ci riferisce Niceforo: *Ingredivensque civitatem, festinus ad sanctum declinavit corpus; cui debitam reddens venerationem tali gavisus munere ad proprium remeavit sedem, disponens ut reverenter illud ad sanctum gestaret episcopium.* Questa nuova e più autorevole insistenza dovette preoccupare i marinai, i quali però decisero di opporre un nuovo riguardoso rifiuto. *Quo audientes nauclerii cum sociis suis immo et populi qui eorum consenserant velle, omnes eque concurrunt ad resistendum.* Il vescovo, offeso da tale rifiuto, si ritrasse, non dette ascolto alle preghiere dei notabili mandati dai marinai per indurlo a desistere dal manifestato proposito, e cercò anzi di trovare il modo onde ottenere il possesso delle reliquie. *Quòd dum idem presul audisset, suum e tali protectione retraxit pedem. Tunc missi sunt ei legati nobilissimi ac sagacissimi varinorum viri, deprecantes ut eorum consentiret voluntati. Presul vero ipse rennuens eorum acquiescere verbis, meditatus est cum suis qualiter per vim vel qualecumque ingenium sanctum haberent corpus.* Ciò riaccese gli animi stati sopiti da Elia e ne derivarono sanguinosi tumulti: due giovani vi trovarono infatti la morte. *A quo reversi sine cupita ratione omnes graviter tumultuantes; ex utrisque partibus subito arreptis armis aggressi sunt ad pugnam. Et invicem dimicantes, accidit ut ex utrisque populis morerentur duo adolescentes.* E proprio per tali tumulti, sempre più pericolosi pel sicuro possesso del sacro tesoro, i marinai asportarono le reliquie da S. Benedetto e le collocarono nella chiesa di S. Eustrasio, sotto guardia armata. *Quibus adhuc dimicantibus sanctum corpus e vestigio sublatum est ab ipso monasterio, cum grandissimo honore armigerorum aliorumque populorum innumerablem... illud per pusterulam eiusdem monasterii a parte maris detulerunt in curte domnica apud ecclesiam sancti Eustratii martyris Christi... Quod ne invaderetur ab aliquibus per vim ad tollendum, summa cum custodia vigilabatur die ac nocte cum diverso modo armigerorum, donec honorifice locatum est in eandem ecclesiam.* La chiesetta di S. Eustrasio sorgeva nella corte del capitano, presso le case dei marinai: in luogo quindi di facile difesa contro ogni possibile colpo di mano; in luogo ancora di immediato profitto per coloro che con sperata, e fondatamente sperata fortuna, avevan trasportate dall'oriente quelle reliquie.

Ma la piccola chiesa di S. Eustrasio dovè dimostrarsi ben

presto insufficiente allo scopo cui era stata destinata, e perciò fu deciso di attuare con sollecitudine quanto i marinai si eran proposto, di costruire cioè per la custodia ed il culto delle gloriose reliquie una nuova basilica, ma nella medesima corte del catapano. Leggesi al proposito nella *recensio* di Giovanni: *Deinde solícite cogitare coeperunt, cui viro idoneo, digno et fideli tantum thesaurum fideliter custodiendum committerent, qui et oblationes fidelium susciperet, fideliterque ad necessaria basilicae opera servaret, omnibusque praesent utilitatibus providus dispensator. Sed neminem alium tantae rei magis idoneum hac tempestate reperire potuerunt, quam antedictum Eliam abbatem. Itaque omnium consensu et favore archiepiscopus loculum corporis et caetera supramemorata illi commisit, agendisque omnibus eum praepositum esse voluit.* La direzione di tutto venne dunque affidata ad Elia, col consenso dello stesso arcivescovo Ursone. Anche Niceforo ci attesta quest'ultima circostanza: *Coustructa est... sat magnifica ecclesia... disponente eam a fundamine eodem domno Haelia abbate cum varinorum nobilibus, qui preerat custos eiusdem sancti corporis, rogatus ab eodem archiepiscopo cunctisque civibus.* Ed è una circostanza non certo trascurabile, perchè smentisce il voluto atteggiamento ostile di Ursone alla nuova basilica.

Il terreno necessario fu concesso dal duca Ruggero: *in loco iuris publici per ducis Roggerii cyrographum dato*; e su quel terreno vennero iniziati i lavori sotto la direzione di Elia: *dominus Helias venerabili helecto sancte canusine et barine sedis et rector ecclesie sancti Nicolai que deo laus laboras in predicta curte que fuit domnica*, recita un documento del maggio 1089. Prova questa evidente che un'aria di pace spirava sotto il cielo di Bari, o quanto meno che gli orgogli, le competizioni, i contrasti personali non alteravano l'equilibrio della vita cittadina.

Ma i marinai non dimenticarono che le reliquie da essi asportate costituivano una fonte di ricchezze morali e materiali, e perciò vollero ed ottennero dall'arcivescovo Elia particolari diritti sulla nuova basilica. Chi ci informa di tutto questo è Leo Pelillus, che fu uno dei marinai che parteciparono alla gloriosa *translatio* di S. Nicola: *unus fui ego de marinariis et nauticis qui tulimus corpus sancti Nicolai de civitate Mirea*; ed in riconoscimento ed a corresponsione della gesta compiuta Elia concesse a lui come ad ognuno dei marinai diritti diversi sulla basilica: *qua pro causa Helias, munere divino barensis et canusine ecclesie archiepiscopus*

fecit michi et sociis meis communiter quandam concessionem;
e cioè:

1. di avere una sepoltura lungo il muro esterno della chiesa e di potervi fabbricar su una camera o loculo: *ut haberem sepulturam extra ecclesiam iuxta parietem ecclesie, et, si volerem, fabricarem cameram super eandem sepulturam.*

2. di avere in chiesa un sedile pel proprio uso ed un altro per la moglie: *in ipsa ecclesia concessit michi sedile pro me et aliud pro uxore mea.*

3. di essere accolto, nel caso volesse diventar chierico, gratuitamente dai rettori della basilica, che gli avrebbero assegnato un beneficio come a qualunque chierico: *si voluero clericalem vitam ducere, recipiar ab eiusdem rectoribus ecclesie absque munere, et beneficium detur mihi quemammodum datur clericis qui serviunt in ecclesia.* Questa concessione era trasmissibile agli eredi: *similiter et heredibus meis concessit.*

4. di essere accolto, nel caso avesse abbandonato l'abito secolare e volesse rimanere a far parte della chiesa, gratuitamente dai rettori, che lo avrebbero fatto vivere sui beni della chiesa come uno qualunque dei migliori affratellati: *si relicto seculari habitu in ecclesia manere voluero, recipiar similiter ab eiusdem rectoribus ecclesie absque pretio vel munere; et vivam de bonis ecclesie, ut unus et alter de melioribus fratribus.*

5. di essere sovvenuto, nel caso che venisse a trovarsi in istato di assoluta indigenza, unitamente alla famiglia, coi beni della chiesa, nei limiti del possibile: *si contigerit paupertate cogente ut ad inopiam deveniam adeo ut vitam meam sustentare non valeam, de bonis sustentat ecclesie cum familia domus mee, ut eidem erit ecclesie possibile.* Anche questa concessione era estensibile agli eredi: *similiter concessit et heredibus meis.*

6. di avere una parte dell'offerta raccolta ogni anno nella festa di S. Nicola: *concessit etiam michi habere partem meam in oblatione que offertur omnibus annis in festivitate traslationis corporis sancti Nicolai, secundum scriptum quod communiter factum est pro omnibus sociis.*

Nel 1105 il Pelillo avendo sentito *per sapientes ecclesiasticos viros, quod peccatum esse et contra legem ecclesiasticam atque canones, ut laica persona haberet aliquid dominium in ecclesia vel rebus ecclesiis, excepto concessum communem introitum ad orandum et officium audiendum,* si portò dall'abate Eustasio e cedette alla chiesa per la somma di 50 soldi michelati i diritti su

riferiti. Questa rinuncia ci prova il carattere oneroso delle concessioni largite da Elia ai singoli marinai e quindi ci spiega il fatto attestatoci, oltre che da documenti diversi, dalla consuetudine raccolta da Andrea (I. 3), che cioè quei diritti sulla basilica formarono oggetto, non solo di successione, ma anche di donazioni e di alienazioni: « A primis initiis, ex quo custos et patronus noster confessor Nicolaus terram nostram dignatus est inhabitare, primitiva concessione et continuo inveterato usu quidam ex nostris quaedam exenia et quasdam habuerunt in eadem ecclesia splendidissimas sortiones, quas vendere consuevimus, et in aliis dotis et alio quolibet alienationis iure transferre ».

La *convenientia* rogata da notar Leone su istanza del Pelillo, e rimasta poi inattuata, dette motivo al Carabellese di delineare l'esistenza di una « Società » di S. Nicola, la quale avrebbe finito con l'imporsi nella vita e nel reggimento del comune cittadino. Ma se è vero che Pelillo parla di *socii* e di *fratres*, è anche vero che Pelillo chiama *socii* coloro che furono con lui nella gloriosa impresa, e *fratres* coloro che erano *fratres* non suoi, ma della chiesa di S. Nicola. Anche nella leggenda genovese su richiamata i partecipanti alla *translatio* di S. Giovanni sono detti *socii*: è lo stesso rapporto che univa in *sodalitas*, per ripetere la parola dell'arcidiacono Giovanni, coloro che insieme erano raccolti su ognuno dei tre navigli partiti da Bari alla volta d'Oriente. E che i *fratres* raccolti intorno al rettore di S. Nicola nulla avessero in comune coi marinai che furono insieme nella gloriosa gesta, lo prova il fatto del loro richiamo come paragone nel trattamento da farsi dalla Basilica a colui *ex nauticis* che avesse voluto *in ecclesia manere*.

Dimostrato così l'errore che inficia il punto di partenza, non occorre dimostrare l'errore che vizia, annullandolo, il punto d'arrivo. Del resto diretta conseguenza dell'errore iniziale è l'indecisa terminologia usata dal Carabellese, che parla congiuntamente di *società*, di *fraternita*, di *corporazione* di S. Nicola, quando invece non si ebbero che delle persone singole investite di eguali e separati diritti, cedibili *ad nutum* e con assoluta indipendenza.

Altra conseguenza del detto errore iniziale è l'assunto — a proposito del *communiter* che è nell'atto del Pelillo — avanzato dal Carabellese; stando al quale, i marinai, proclamato loro rettore Elia « concordarono insieme (*communiter*) come una carta costituzionale della società, per la quale i *socii* di essa acquistavano una serie di diritti e privilegi »; quando invece quell'avverbio

va riferito alla concessione largita da Elia a tutti (*communiter*) i singoli marinai.

Ed in conseguenza sempre del rilevato errore il Carabellese, come non ebbe cura di rispettare l'inciso del Pelillo, che cioè le concessioni furono fatte da Elia quando era arcivescovo, quando cioè la fabbrica della basilica era già avanti, così arrivò a dire che il patrimonio iniziale della voluta società, assai considerevole perchè costituito dai riferiti diritti, rimase ben presto accresciuto dal ricchissimo provento degli annui pellegrinaggi. Quel rispetto era imposto dal fatto che le concessioni largite da Elia presupponevano l'esistenza di *fratres* della chiesa di S. Nicola, e tale esistenza non era certo possibile al momento dell'incarico passato ad Elia, di custodire le reliquie, di dirigere la costruzione della basilica, di raccogliere le oblazioni dei fedeli, nè subito dopo.

D'altro canto quei separati diritti, appunto perchè separati e indipendenti, non potevano costituire un patrimonio sociale, neanche in riferimento alle annuali oblazioni, sulle quali i marinai avevano nei confronti della chiesa che le raccoglieva un semplice diritto di quota, che, appena delimitata, passava in proprietà assoluta dei singoli investiti.

L'accertata natura delle varie concessioni largite da Elia ai singoli marinai ci induce a respingere la valutazione datane dal Besta. Il quale, ricordate le *adfratationes* o *colligationes* che lungo tutto il medioevo furono nelle terre bizantine con notevole frequenza costituite allo scopo di erigere e dotare qualche chiesa, e posto in risalto che sui redditi di questa non di rado qualche diritto fu riconosciuto ai *colligantes* o *sortifices* dai quali la chiesa stessa era stata costruita e provvista della necessaria dotazione, finì col ritenere che da una simile pratica dovettero probabilmente derivare le concessioni largite da Elia ai singoli marinai, e in ispecie i diritti che sugli *ensenia* offerti a S. Nicola spettavano a coloro che avevano cooperato all'edificazione della chiesa. Su questi rilievi, di chiaro carattere ipotetico nella parte conclusiva, il Besta formulò e foggì la seguente osservazione finale, incondizionata e sicura: « Noi sappiamo dunque con la più desiderabile precisione come e perchè sia sorto codesto *onus redditus partiendi* che già nel 1105 la chiesa tendeva a sopprimere come contrario ai canoni e ai sentimenti della carità cristiana ».

Ma tale conclusione non si dimostra accettabile neanche nella sua anteriore forma congetturale.

Dove invero la prova che i marinai investiti da Elia dei suin-

dicati diritti avevano cooperato all'edificazione della chiesa? Stando alla *recensio* dell'arcidiacono Giovanni alle spese necessarie per la costruzione della basilica fu provveduto con le oblazioni dei fedeli; e di un qualunque contributo finanziario da parte dei marinai non v'è cenno di sorta. E ciò non è tutto, perchè un eguale silenzio è mantenuto dall'una e dall'altra *recensio* circa una qualunque contribuzione dei marinai alla dotazione della basilica; del resto le cospicue offerte dei fedeli dovettero rivelarsi ben presto superiori ai bisogni se provocarono quei riparti annuali descrittici da Pelillo.

Certo il particolare diritto agli alimenti riconosciuto sotto il numero cinque in favore dei marinai pel caso d'incolpevole povertà fa ricordare l'analogo diritto che i fondatori delle chiese avevano da tempo nei confronti delle chiese medesime. Merita di essere qui ricordato il can. 10 del IV Concilio di Toledo (n. 663): « Praebendum est a sacerdotibus vitae solatium indigentibus et maxime his quibus restituendi vicissitudo est. Quicumque ergo fidelium de facultatibus suis ecclesiae devotione propria contulerint, si forte ipsi aut filii eorum redacti fuerint ad inopiam ab eadem ecclesia suffragium vitae pro temporis usu percipiant. Si enim clericis vel monachis seu peregrinis aut quamlibet necessitatem sustinentibus pro solo religionis intuito in usum res ecclesiasticae largiuntur, quanto magis his consulendum est quibus retributio iusta debetur ». In questo canone l'obbligo della chiesa di alimentare colle sue rendite i propri fondatori e i loro discendenti è considerato come un dovere di gratitudine; ma per opera di Graziano (c. 29 C. XVI qu. 7) quell'obbligo divenne poscia un dovere giuridico; « Si vero fundatores ecclesiarum ad inopiam vergere ceperint, ab eisdem ecclesiis temporalis vitae suffragium percipiant ». Si trattò però sempre di un diritto personale del fondatore, e come tale non estensibile alla moglie, ai figli ed in genere alle persone della sua famiglia. Forse il canone 10 del Concilio di Toledo e e riportato in parte nel Decreto di Graziano potrebbe far pensare, là dove fa menzione dei *fili*, che anche costoro avevano diritto agli alimenti; ma come bene osservò lo Schiappoli in « Riv. di dir. eccles. », XVI, 1916, p. 134, per *fili* non si debbono intendere quelli che esistono all'epoca in cui il fondatore si ridusse in miseria, bensì i discendenti di lui, che dopo la sua morte ne prendono il posto, gli *heredes* giusta l'espressione del *Pontificale Romanum*: « Quod si fundatores et eorum heredes casu ad egestatem pervernerint, grata recordatione ecclesia fundatoris piam liberalitatem re-

cognoscit». Di conseguenza la su rilevata analogia va subito abbandonata pel fatto che il diritto riconosciuto da Elia era estensibile alla famiglia tutta del marinaio divenuto povero: *de bonis sustentat ecclesie cum familia domus mee*.

Il diritto agli alimenti riconosciuto da Elia ai singoli marinai va a mio giudizio uguagliato alla concessione fatta dallo stesso Elia nel settembre 1091 a certo Passaro, in parziale compenso a quanto da costui era stato ceduto alla chiesa di S. Nicola (*Cod. Diplom. Barese*, V, 16): «Et pro ipsa supradicta benditione placitum fecisti michi per stantiam et conventionem ut diebus vite mee tu iamdicto domino archiepiscopo et posteris tui regatis me de victu bestimentis et calciamentis ut non patiam malum». Qui per la verità non è esplicitamente prospettata la *condictio paupertatis*, ma essa è presupposta dall'inciso finale: *ut non patiam malum*.

Lo si è detto e lo si ripete: quell'*onus partiendi... que offertur omnibus annis in festivitate translationis corpori sancti Nicolai* sorse in corresponsione di ben altro contributo: in sostanza i marinai furono singolarmente chiamati a partecipare al *redditus* del prezioso tesoro da loro ceduto alla chiesa; però al solo *redditus* accertato *in festivitate traslationis* e che veniva dai singoli goduto non in comune ma a quotizzazione compiuta, dopo cioè la ripartizione sua *in sortiones*.

I marinai non si dissero mai *fratres*, ma ottennero solo di poter *absque munero*, volendolo, far parte della chiesa e ricevere il trattamento particolare *melioribus fratribus*; continuarono a chiamarsi *socii*, ma della gloriosa impresa, e da nessun vincolo associativo si dichiararono uniti intorno o di fronte all'ente ecclesiastico; non allegarono mai pretese a beneficii spirituali, nè obblighi a cerimonie religiose, ed agli uni ed alle altre rimase estraneo il diritto ad avere una sepoltura ed un banco in S. Nicola. Ricordo al proposito che per la segnalata carta del 1091 l'arcivescovo Elia versò a Passaro, che gli aveva venduto nell'interesse della basilica nicolajna la metà della chiesa di S. Giovanni Evangelista, la somma di 223 soldi e gli concedette inoltre *due sepulture et due sedie de masculo et feminam*. La quale distinzione da una parte richiama alla memoria un atto divisionale rogato in Amalfi l'8 maggio 1161 (*Cod. Diplom. Amalfitano*, n. 169) tra i germani Sergio, Leone e Costantino Caridenti: *ipsa sedia feminiles quod habemus in suprascripta ecclesia sancti Samone siant omni tempore comunales de tote suprascriptis tribus portionibus*; e dall'altro canto concorre a farci escludere in modo decisivo nel rapporto fra i marinai e la

basilica di S. Nicola il vincolo dell'affratellamento frequentissimo nel medioevo.

Quale ora la conclusione? È da negare senza dubbi di sorta l'esistenza della Società Nicolajna delineata e supposta dal Carabellese come organo della vita cittadina nel periodo normanno: ma è da riconoscere l'importanza della Basilica di S. Nicola per la storia di Bari, importanza segnata e delimitata dal numeroso e continuo affluire dei pellegrini.

Quest'ultimo giudizio contrasta con l'affermazione del Monti, per il quale l'importanza di S. Nicola « dal punto di vista politico » sarebbe provata da una osservazione del Calasso e da una osservazione del Nitti.

Scrisse il Calasso che nell'esame delle lotte interne ed esterne che travagliarono nel periodo normanno la vita cittadina di Bari e che non rimasero prive di conseguenze nel campo degli ordinamenti locali « non va dimenticato il Vescovo, che tra queste vicende tumultuose ebbe spesso gran parte, e fu, nei momenti difficili, la persona verso cui si puntavan gli sguardi di tutti. Egli non era il capo della città: ma, poichè tutto il popolo concorreva, col clero, ad eleggerlo, egli non poteva straniarsi dalla vita cittadina ». Trattasi, come chiaro appare, di un'osservazione che pone in giusto risalto la figura dell'arcivescovo Elia, al quale i Baresi, stanchi delle lotte fratricide, giurarono nel 1095 « *obscultandum illum quod iusserit, pro communi salvatione* »; ma di un'osservazione inopportuna richiamata dal Monti in quanto che se Elia potè nel 1095 assumere le redini della vita cittadina, lo potè non perchè rettore di S. Nicola, ma perchè arcivescovo di Bari.

Scrisse il Nitti nella prefazione al vol. VI del *Cod. Diplom. Barese*, in cui son raccolte le pergamene di S. Nicola dell'epoca sveva, che la basilica nicolajna divenne ben presto per la sua potenza « un elemento tutt'altro che trascurabile ne' movimenti politici, per cui prese subito il suo posto di combattimento di fronte a un'altra chiesa, la metropolitana ». Trattasi però di un'osservazione troppo generica nella forma e nel contenuto: e come tale, non potendo reggere sè stessa, è insufficiente a reggere altro. L'unico episodio, al quale è consentito riferirla, trovasi specificato nella bolla del 18 novembre 1105, colla quale Pasquale II, su domanda dell'abate Eustazio, e anche di Boemondo, *postulante filio nostro... Boemondo barensis nunc civitatis domino*, prese la chiesa di S. Nicola sotto la immediata soggezione della S. Sede, *sub tutela apostolice sedis*, sottraendola alla giurisdizione dell'ordinario locale.

Ma quest'episodio, semplice e non isolato, non si presenta, nè consente di essere considerato come effetto di lotte politiche cittadine, e si riduce nella sua interezza ad una mera contesa, per quanto vivace e loquace, di giurisdizione ecclesiastica. D'altro canto, cosa aveva affermato lo stesso Nitti nella prefazione al vol. V del *Cod. Dipl. Bar.*, e nel quale sono raccolte le pergamene di S. Nicola dell'epoca normanna? «È ancora lontano il turbinio delle quistioni giurisdizionali con l'Ordinario, che, cominciate probabilmente nel sec. XIII, dovevano formare gran parte della sua (di S. Nicola) storia fino ad epoca recentissima». Non opportuno quindi a me pare, anche sotto tale riflesso, questo secondo richiamo del Monti.

GIOVANNI ANTONUCCI

NOTA BIBLIOGRAFICA.

- F. CARABELLESE, *L'Apulia e il suo comune nell'alto medio evo*. Bari, 1905, cap. XXXI e XXXVI.
- F. NITTI, *La leggenda della traslazione di S. Nicola di Bari*, in «Rassegna Pugliese», XIX, 1902, p. 33 segg.
- E. BESTA, *Il dir. consuetudinario di Bari*, in «Riv. ital. per le scienze giuridiche», XXXVI, 1903, p. 44 seg.
- G. M. MONTI, *Per la storia di S. Nicola di Bari*, in «Iapigia», I, 1930, p. 273 seg. (cfr. però E. BESTA, in «Arch. stor. ital.», 1907, ser. V, tom. XL, p. 140).
- La *Translatio S. Nicolai... auctore Johanne archidiacono* è in N. PUTIGNANI, *Vindiciae vitae et gestorum S. N.*, 1757, p. 223 segg.; la *Translatio S. N... auctore Nicephoro* è in N. PUTIGNANI, *Istoria della vita... di S. N.*, 1777, p. 552 segg.

UN'OPERA DI GIOVANNI DA NOLA?

Una delle migliori opere cinquecentesche possedute dalla città di Gravina di Puglia, è un magnifico Mausoleo esistente nella chiesa dell'ex convento di Santa Sofia, a sinistra dell'altare maggiore. Eretto nel 1518 a cura del Duca Ferdinando Orsini, esso contiene i resti della moglie Angela Castriota Scandeborg, deceduta in giovane età come si rileva dalla seguente epigrafe contenuta nel piedistallo rettangolare che ne sorregge l'urna marmorea:

*Angelae Castriotae inter principes foeminas
religione pudicitia prudentia caritate man
suetudine fecunditate insigni. Immatura morte
praereptae, Ferdinandus Orsinus Gravinensium
Dux, Perpetuo eius desiderio superstes, Uxori
concordissimae ac benemerenti:*

ann: autem sal M.D.XVIII

Il monumento misura alla base metri 3.30, ed ha un'altezza di metri 6. Data la ricchezza e precisione degli ornati, magistralmente modellati ed intagliati, esso rappresenta un'opera d'arte veramente eccellente da farla ritenere produzione di non ignoto autore. È appunto su questa ricerca che sono state rivolte le mie indagini. La sua quasi somiglianza col monumento di Galeazzo Pandone della Basilica di S. Domenico Maggiore in Napoli, mi induce a ritenerlo opera dello stesso scultore, qualificato dai più per Giovanni Miriliano da Nola, mentre studiosi recenti vogliono vederci un artista toscano.

Difatti la positura dei grifi alati che con gli stemmi di famiglia ne ornano il fronte del basamento, la forma dell'edicola ergentesi su di essa, gli ornati scolpiti sui pilastri, la foggia dei capitelli, nonchè altri piccoli dettagli, trovano perfettamente riscontro in quelli del monumento di S. Domenico Maggiore. E poichè la data stessa del monumento della Castriota coincide con la maturità del prelodato artista, vissuto dal 1478 al 1558, e il Duca Ferdinando



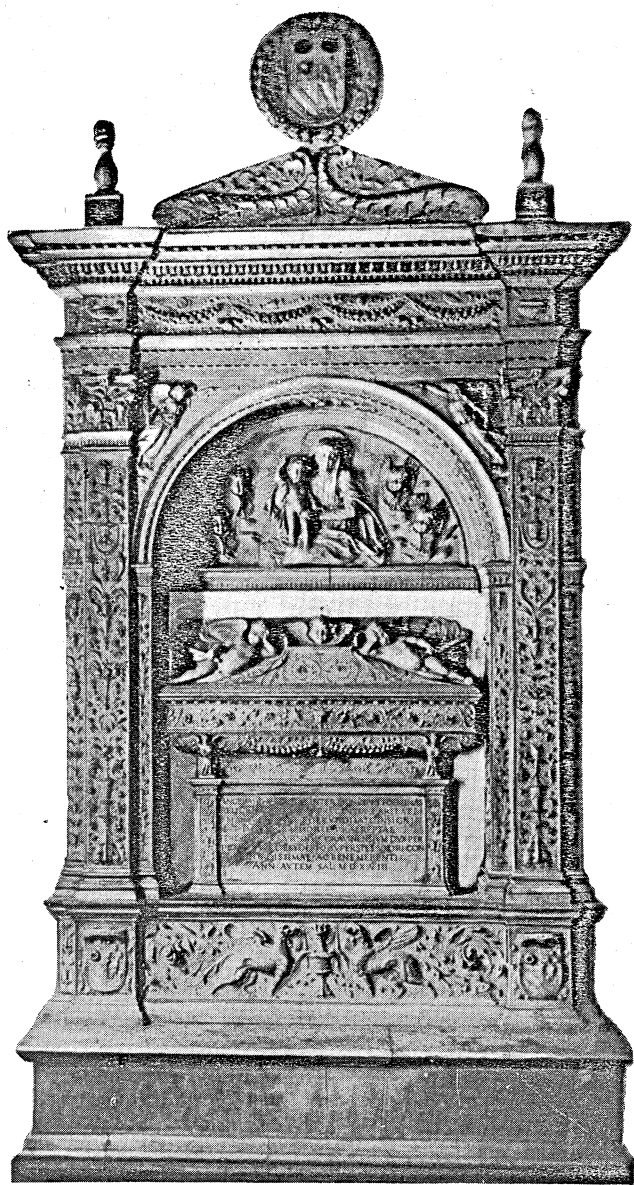
GRAVINA (BARI) — Mausoleo della Duchessa Angela Castriota (1518)
nella chiesa di S. Sofia. — *Particolare.*

Orsini era in quel tempo presso la Corte del Re di Napoli, noi troviamo in queste circostanze altri due elementi probativi a sostegno della nostra ipotesi, che noi mettiamo innanzi per richiamare l'attenzione dei competenti su questo monumento di Gravina che merita di essere maggiormente conosciuto e valorizzato. E se la nostra ipotesi, fosse trovata giusta, noi saremmo lieti di aver segnalata agli studiosi la presenza in Gravina di una bella opera d'arte cinquecentesca, attribuita all'insigne nolano che fu un seguace di Michelangelo.

D. NARDONE



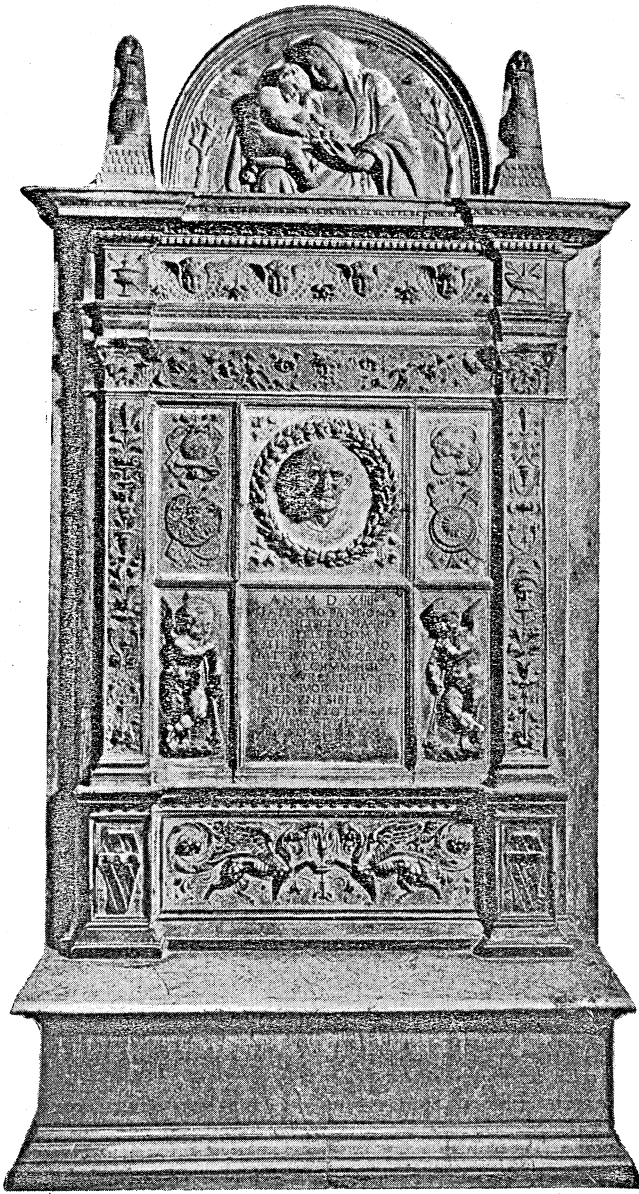
GRAVINA (BARI) — Mausoleo della Duchessa Angela Castriota (1518)
 nella chiesa di S. Sofia. — *Particolari.*



GRAVINA (BARI)

Mausoleo della Duchessa Angela Castriota (1518)
nella chiesa di S. Sofia

Fot. Cav. V. Simone - Gravina.



BASILICA DI S. DOMENICO MAGGIORE (NAPOLI)
Monumento di Galeazzo Pandono.

LE CORPORAZIONI D'ARTE NEL VICEREGNO DI NAPOLI DAL 1600 AL 1707

PREMESSA E BIBLIOGRAFIA.

In questo studio si vuole, sia pure sinteticamente, dare un'idea chiara delle Corporazioni d'Arte nel Napoletano dal 1600 al 1707, nel secondo periodo, cioè, del Viceregno Spagnuolo.

Seguendo con qualche lieve modificazione la divisione che il Martin Saint-Léon fa nella sua opera *Histoire des Corporations des Metiers*, si sono illustrate le Corporazioni d'Arte con esempi tratti dalle Capitolazioni delle medesime esistenti presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico Municipale di Napoli, cercando non di riportare integralmente gli Statuti, ma mettere in evidenza le caratteristiche con simiglianza e dissimiglianze, in modo da dare l'idea, non della singola Corporazione, ma di tutto l'assieme del meccanismo corporativo.

Più precisamente, noi abbiamo studiato:

I — Da « *Privilegiorum del consiglio del collaterale* » esistenti presso l'Archivio di Stato di Napoli:

Vol. 210, Foglio 10, Priv. 14, Anno 1630-31. Alcalà e Monterej, Capitolazione de' Bottegai, Fruttaioli e Venditori di vino di Salerno.

Vol. 218, Foglio 166, Priv. 18, Anno 1631-32. Monterej, Capitolazione degli Ortolani di Castellammare.

Vol. 217, Foglio 96, Priv. 20, Anno 1631-32. Monterej, Capitolazione de' Consoli dell'Arte de' Tiraloro di Napoli (Orofi).

Vol. 228, Foglio, 71, Priv. 28, Anno 1632-33. Monterej, Capitolazione de' Cositori di Napoli (Sarti).

Vol. 230, Foglio 160, Priv. 31, Anno 1633-34. Monterej, Capitolazione dell'Arte de' Scopari di Napoli.

Vol. 234, Foglio 78, Priv. 35, Anno 1633-34-35. Monterej, Capitolazione de' Padroni di barche di Gaeta.

Vol. 246, Foglio 1, Priv. 48, Anno 1635-36. Monterej, Capitolazione de' Recamatori di Napoli.

Vol. 252, Foglio 22, Priv. 49, Anno 1635-36. Monterej, Capitolazione de' Potecari lordi e salzumi di Napoli.

Vol. 263, Foglio 163, Priv. 8, Anno 1638-38. Medina, Capitolazione de' Padroni di barca e Marinai della marina di Napoli.

Vol. 264, Foglio 102, Priv. 5, Anno 1638. Medina, Capitolazione dell'Arte de' Coivari della Guardia di Napoli.

Vol. 274, Foglio 4, Priv. 22, Anno 1640-41. Medina, Capitolazione de' Coivari di Napoli (Cuoiai).

Vol. 282, Foglio 184, Priv. 26, Anno 1631-42. Medina, Capitolazione de' Mercanti di lana di Atrani.

Vol. 292, Foglio 115, Priv. 2, Anno 1644-45. Admiratus, Capitolazione degli Indoratori di Napoli.

Vol. 295, Foglio 45, Priv. 5, Anno 1644-45. Admiratus, Capitolazione de' Consoli dell'Orefici di Napoli.

Vol. 273, Foglio 104, Priv. 6, Anno 1644-45. Admiratus, Capitolazione de' Consoli de' Tiraloro di Napoli.

Vol. 301, Foglio 7, Priv. 1, Anno 1646. Arcos, Capitolazione de' Sartori di Castellammare.

Vol. 314, Foglio 32, Priv. 3, Anno 1648-49. Agnatte, Capitolazione de' Padroni di barche di Praiano.

Vol. 325, Foglio 99, Priv. 14, Anno 1650-1651. Agnatte, Capitolazione de' Scarpari di S. Maria di Capua.

Vol. 325, Foglio 174, Priv. 14, Anno 1650-51. Ognatte, Capitolazione de' Pescivendoli di S. Maria della Grazia di Napoli.

Vol. 327, Foglio 138, Priv. 15, Anno 1650-51. Ognatte, Capitolazione dell'Ottonari di Napoli.

Vol. 322, Foglio 30, Priv. 16, Anno 1650-51. Ognatte, Capitolazione de' Cositori di Napoli.

Vol. 322, Foglio 90, Priv. 16, Anno 1650-51. Ognatte, Capitolazione de' Pullieri di Napoli (Pollivendoli).

Vol. 331, Foglio 53, Priv. 23, Anno 1651-52. Ognatte, Capitolazione de' Drappi d'oro e d'argento a spolino di Napoli.

Vol. 334, Foglio 144, Priv. 24, Anno 1651-52-53. Ognatte, Capitolazione de' Consoli de' Cositori di Cosenza.

Vol. 323, Foglio 37, Priv. 1, Anno 1650. Beldrani, Capitolazione de' Consoli de' Cedrangolari di Napoli (Rivenditori di agrumi).

Vol. 323, Foglio 150, Priv. 1, Anno 1650. Beldrani, Capitolazione de' Fab-

bricatori, Peperniari e Tagliamonte di Napoli, (Muratori, cavatori di piperne e cavamonti).

Vol. 320, Foglio 68, Priv. 2, Anno 1650. Beldraai, Capitolazione de' Consoli de' Fabbricatori, Peperniari e Tagliamonte di Napoli.

Vol. 344, Foglio 18, Priv. 1, Anno 1653-54. Castrilli, Capitolazione de' Consoli de' Maestri funari di Napoli.

Vol. 342, Foglio 108, Priv. 2, Anno 1653-54. Castrilli, Capitolazione dell'Arte de' cordari di liuto di Napoli (Fabbricanti di corde per strumenti musicali).

Vol. 333, Foglio 126, Priv. 4, Anno 1654. Castrilli, Capitolazione dell'Arte de' Coivari di Napoli, (Cuoiari).

Vol. 346, Foglio 30, Priv. 5, Anno 1654-56. Castrilli, Capitolazione de' Pescatori di Pozzuoli.

Vol. 328, Foglio 149, Priv. 6, Anno 1654-55. Castrilli, Capitolazione delli Musici di Napoli (Suonatori di strumenti musicali).

Vol. 349, Foglio 30, Priv. 12, Anno 1655-56. Castrilli, Capitolazione de' Mercanti et huomini dell'Arte della lana di Amalfi.

Vol. 360, Foglio 12, Priv. 6, Anno 1659-60. Pegnaxander, Capitolazione dei Pescivendoli di Salerno.

Vol. 368, Foglio 131, Priv. 7, Anno 1659-60. Pegnaxander. Capitolazione, de' Calzolari e Sartori di Napoli.

Vol. 380, Foglio 97, Priv. 18, Anno 1661-62. Pegnaxander, Capitolazione de' Congolari e salzumari di Napoli.

Vol. 386, Foglio 170, Priv. 22, Anno 1662-63. Pegnaxander, Capitolazione de' Scamosciatori di Napoli.

Vol. 393, Foglio 25, Priv. 29, Anno 1663-64. Pegnaxander, Capitolazione de' Fornari di questa Città (Napoli).

Vol. 399, Foglio 169, Priv. 5, Anno 1665. Il Cardinale d'Aragona, Capitolazione de' Mercanti d'opera bianca di Napoli.

Vol. 400, Foglio 149, Priv. 6, Anno 1665-66. Il Cardinale d'Aragona, Capitolazione de' Bottegari e Pizzicaroli di Napoli.

Vol. 402, Foglio 31, Priv. 10, Anno 1665-66. Il Cardinale d'Aragona, Capitolazione de' Bambaciari di Napoli.

Vol. 411, Foglio 151, Priv. 2, Anno 1666-67, Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Formellari di Napoli (Fabbricanti di bottoni).

Vol. 408, Foglio 102, Priv. 3, Anno 1666-67. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione delli Indoratori di Napoli.

Vol. 418, Foglio 163, Priv. 8, Anno 1667-68. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Cositori di Catanzaro.

Vol. 421, Foglio 136, Priv. 9, Anno 1667-68. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Seggiolari di paglia di Napoli.

- Vol. 416, Foglio 190, Priv. 10, Anno 1667-68. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Suonatori di fiato di Napoli (Suonatori di strumenti a fiato).
- Vol. 413, Foglio 12, Priv. 11, Anno 1667-68. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Sartori di Monteleone.
- Vol. 427, Foglio 1, Priv. 22, Anno 1669. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Sosamellari di Napoli (Rivenditori di sesamelli).
- Vol. 438, Foglio 12, Priv. 27, Anno 1670-71. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Bocciari di Napoli (Beccai).
- Vol. 438, Foglio 113, Priv. 27, Anno 1670-71. Don Pietro d'Arahona, Capitolazione de' Mastri d'atti e scrivani di Napoli.
- Vol. 438, Foglio 103, Priv. 27, Anno 1670-71. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Incisori di seta bianca di Napoli.
- Vol. 435, Foglio 127, Priv. 30, Anno 1670-71. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione de' Calzolari e scarpari di Salerno.
- Vol. 429, Foglio 35, Priv. 39, Anno, 1670-71. Don Pietro d'Aragona, Capitolazione delli Indoratori di Napoli.
- Vol. 441, Foglio 127, Priv. 1, Anno 1671. Villafranca, Capitolazione delli Calzolari e scarpari di Salerno.
- Vol. 442, Foglio 31, Priv. 2, Anno 1671. Villafranca, Capitolazione delli Stagnari di Napoli.
- Vol. 445, Foglio 114, Priv. 5, Anno 1672. Mastamari, Capitolazione de' Tarallari di Napoli.
- Vol. 446, Foglio 144, Priv. 9, Anno 1673. Mastamari, Capitolazione de' Cositori e giupponari di Napoli, (Sarti per uomo e per donna).
- Vol. 451, Foglio 1, Priv. 10, Anno 1673. Mastamari, Capitolazione de' Merciarci di Napoli (Rivenditori di panno).
- Vol. 461, Foglio 34, Priv. 17, Anno 1674. Mastamari, Capitolazione de' Marinai di Torre del Greco.
- Vol. 461, Foglio 193, Priv. 17, Anno 1674. Mastamari, Capitolazione de' Pellettieri e scamosciatori di Napoli (Lavoratori di pelli scamosciate).
- Vol. 468, Foglio 65, Priv. 2, Anno 1675-76. De Los Velez, Capitolazione de' Saponari di Napoli.
- Vol. 468, Foglio 18, Priv. 2, Anno 1675-76. De Los Velez, Capitolazione dei Nevaioli di Napoli.
- Vol. 469, Foglio 124, Priv. 4, Anno 1675-76. De Los Velez, Capitolazione dell'Arte della lana di Amalfi e Casali.
- Vol. 473, Foglio 7, Priv. 7, Anno 1676-77. De Los Velez, Capitolazione de' Marinai della marina del Vino.
- Vol. 485, Foglio 156, Priv. 17, Anno 1677-78. De Los Velez, Capitolazione dell'Arte piccola dei coivari di Napoli.

Vol. 486, Foglio 142, Priv. 22, Anno 1678-79. De Los Velez, Capitolazione de' Marinai di Capri.

Vol. 495, Foglio 85, Priv. 28, Anno 1679-80. De Los Velez, Capitolazione de' Merciaioli e trippaioli di Napoli.

Vol. 493, Foglio 1, Priv. 29, Anno 1679-80-81. De Los Velez, Capitolazione dell'Arte de' scarpai di Napoli.

Vol. 496, Foglio 50, Priv. 31, Anno 1680-81. De Los Velez, Capitolazione de' Spetiali, manuali e droghieri di Napoli.

Vol. 494, Foglio 65, Priv. 31, Anno 1680-81. De Los Velez, Capitolazione dell'Arte piccola de' coivari di Napoli.

Vol. 498, Foglio 45, Priv. 32, Anno 1680-81. De Los Velez, Capitolazione de' Consoli de' salumari et caso et olio di Napoli.

Vol. 498, Foglio 45, Priv. 32, Anno 1680-81. De Los Velez, Capitolazione de' Consoli de' salumari et caso et olio di Napoli (Rivend. di generi alimentari).

Vol. 498, Foglio 76, Priv. 32, Anno 1680-81. De Los Velez, Capitolazione de' Sonatori di trombone e corda di musica di Napoli.

Vol. 503, Foglio 38, Priv. 34, Anno 1681-82. De Los Velez, Capitolazione de' Seggiolari di Napoli.

Vol. 511, Foglio 172, Priv. 4, Anno 1683-84. Carpi, Capitolazione de' Recamatori de Napoli.

Vol. 508, Foglio 123, Priv. 6, Anno 1684-84. Carpi, Capitolazione dell'Arte del ferro di Chieti.

Vol. 514, Foglio 73, Priv. 10, Anno 1684. Carpi, Capitolazione de' Maestri d'ascia, carrieri, bottari e falegnami di Foggia.

Vol. 517, Foglio 50, Priv. 12, Anno 1674-85. Carpi, Capitolazione de' Pulieri et crapettari di Napoli.

Vol. 512, Foglio 90, Priv. 17, Anno 1675-86. Carpi, Capitolazione de' Cordari di Napoli.

Vol. 523, Foglio 139, Priv. 23, Anno 1686-87. Carpi, Capitolazione de' Ferrari di Napoli.

Vol. 530, Foglio 137, Priv. 29, Anno 1687. Carpi, Capitolazione de' Consoli de' tiratori d'oro di Napoli (Orafi).

Vol. 532, Foglio 40, Priv. 1, Anno 1687-88. Carpi, Capitolazione de' possessori di barche di Azzano.

Vol. 534, Foglio 124, Priv. 9, Anno 1688-89. Santo Stefano, Capitolazione de' Centrellari e chiovaroli di Napoli.

Vol. 546, Foglio 79, Priv. 10, Anno 1689. Santo Stefano, Capitolazione de' Tiratori di ferro e d'ottone a trafilata di Napoli.

Vol. 539, Foglio 1, Priv. 11, Anno 1689. Santo Stefano, Capitolazione de' Scrittoriani di Napoli.

Vol. 547, Foglio 145, Priv. 15, Anno 1689-90. Santo Stefano, Capitolazione de' Pettuaroli e formellari di Napoli.

Vol. 552, Foglio 30, Priv. 23, Anno 1691-92. Santo Stefano, Capitolazione de' Tarallari di Napoli.

Vol. 557, Foglio 31, Priv. 25, Anno 1691-92. Santo Stefano, Capitolazione de' Stagnari di Napoli.

Vol. 563, Foglio 130, Priv. 30, Anno 1692-93. Santo Stefano, Capitolazione de' Fabbricatori di Napoli.

Vol. 562, Foglio 139, Priv. 32, Anno 1692-93. Santo Stefano, Capitolazione de' Formellari e pettuaroli.

Vol. 562, Foglio 149, Priv. 32, Anno 1692-93. Santo Stefano, Capitolazione de' Bottegari e pizzicaroli.

Vol. 473, Foglio 42, Priv. 41, Anno 1694. Santo Stefano, Capitolazione de' Pizzicaroli di Napoli.

Vol. 573, Foglio 164, Priv. 41, Anno 1694. Santo Stefano, Capitolazione dell'Arte de' salcicciari di Napoli.

Vol. 577, Foglio 164, Priv. 43, Anno 1694-95. Santo Stefano, Capitolazione de' Fabbricatori di Foggia.

Vol. 578, Foglio 1, Priv. 47, Anno 1695. Santo Stefano, Capitolazione dell'Arte de' buccieri di Napoli.

Vol. 595, Foglio 44, Priv. 7, Anno 1696-97. Medina Coeli, Capitolazione delli Ortolani e padulani di Napoli.

Vol. 594, Foglio 180, Priv. 8, Anno 1696-97. Medina Coeli, Capitolazione de' Profumieri e quantari di Napoli.

Vol. 609, Foglio 89, Priv. 20, Anno 1698-99. Medina Coeli, Capitolazione de' Barbieri et parrucchieri di Napoli.

Vol. 618, Foglio 181, Priv. 25, Anno 1699-700. Medina Coeli, Capitolazione de' Merciaioli e trippaioli di Napoli.

Vol. 620, Foglio 59, Priv. 32, Anno 1699-700. Medina Coeli, Capitolazione de' Vermicellari di Napoli.

Vol. 616, Foglio 89, Priv. 34, Anno 1700. Medina Coeli, Capitolazione de' Proprietari di barche di Anacapri.

Vol. 630, Foglio 73, Priv. 43, Anno 1701-02. Medina Coeli, Capitolazione de' Scarpari di Napoli.

Vol. 643, Foglio 181, Priv. 7, Anno 1703-04. Villena, Capitolazione de' Brandaioli e ferraioli di Napoli.

Vol. 641, Foglio 35, Priv. 9, Anno 1703-04. Villena, Capitolazione della famiglia carpentiera di Napoli (Carpentieri).

Vol. 651, Foglio 99, Priv. 15, Anno 1704-05. Villena, Capitolazione de' Pescivendoli e terrazzani della strada di Porto di Napoli.

Vol. 650, Foglio 120, Priv. 16, Anno 1704-05. Villena, Capitolazione de' Re-camatori di Napoli.

Vol. 650, Fogli 162, Priv. 16, Anno 1700-05. Villena, Capitolazione dell'Arte piccola de' coivari di Napoli (Rivenditori di minuterie in cuoio).

Vol. 680, Foglio 33, Priv. 6, Anno 1709. Grimani, Capitolazione de' Verdumari di Napoli.

II — *Nell'Archivio Storico Municipale di Napoli:*

Vol. 2575, Anno 1628. Capituli et consolato de la arte de li molinari tanto di dentro come nel territorio et dextricto di Napoli.

Vol. 2576, Anno 1601. Capituli dell'arte de' merciaioi e trippaioli di Napoli. Assenso alla capitolazione fatta per gl'infrascritti consoli et huomini dell'arte, de' nevaioli cosi circa il modo di regolare l'arte suddetta come la di loro cappella sotto il titolo di S. Maria della Neve.

Vol. 2578, Anno 1634. Capitolazione dell'arte de maccheronari.

Vol. 2578, Anno 1704. Capitolazione dell'arte de' brennaioli (Rivenditori di foraggio).

Vol. 2578, Anno 1694. Capitolazione dell'arte de' buccieri (Macellai).

Vol. 2578, Anno 1654. Capitolazione dell'arte de' giardinieri ed ortolani di Napoli.

Vol. 2578, Anno 1654. Capitolazione dell'arte e cappella de' stallieri (Proprietari di pubblici stallaggi).

Vol. 2578, Anno 1651. Capitolazione fatta per l'arte e cappella de' pescivendoli della pietra del pesce.

Vol. 2579, Anno 1685. Capitolazione dell'arte e cappella de' pullieri et crapettari.

Vol. 2579, Anno 1691. Copia di decreti emanati a pro de' pescatori cannucciari (Pescatori con canna).

Si sono inoltre consultati i quattro volumi delle « *Pragmaticae, Edicta, Decreta, Interdicta, Regiaeque sanctiones Regni Neapolitani* », edite da Antonio Cervonio in Napoli nel 1777.

Circa, poi, i lavori sull'argomento, abbiamo consultato:

BESTA, *Il Diritto Pubblico Italiano: Dai Principati allo Stato contemporaneo*, Cedam, Padova, 1931.

CAGGESE, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, vol. I, Bemporad, Firenze, 1930.

BROCCOLI, *Le Corporazioni dell'arte e mestieri in Napoli e lo Statuto dei Fabbricatori di Capua*, in « *Archivio Storico Campano* », vol. II, fascicolo II.

- CAPASSO, *Catalogo ragionato dei libri, registri e scritture dell'Archivio Municipale di Napoli*, vol. I, parte II, Giannini, Napoli, 1889.
- CAPASSO, *Circoscrizione Civile ed Ecclesiastica della Città di Napoli*, Tipografia della R. Università, Napoli, 1883.
- CORTESE, *Gli avvertimenti ai nipoti di Francesco d'Andrea*, in « Archivio Storico Napoletano », Nuova Serie, Anno 1921, vol. VII.
- CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Laterza, Bari, 1931, II Edizione.
- CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1922.
- GRAZIANI, *Istituzioni di Economia Politica*, Bocca, Torino, 1904.
- MONTI, *Lineamenti di Storia delle Corporazioni*, Cressati, Bari, 1931.
- MONTI, *Dal 200 al 700*, Itca, Napoli, 1925.
- MONTI, *Il Collegio Napoletano dei dottori in diritto sotto Giovanna I*, Estratto dalla rivista « Samnium », 1929, Benevento.
- MONTI, *Un importante comune demaniale del Mezzogiorno: Catanzaro nei secoli XV e XVI*, Estratto dell'« Archivio Scientifico », vol. III, Cressati, Bari, 1928-29.
- MONTI, *Le Confraternite medioevali dell'alta e media Italia*, vol. I e II, Tipografia La Nuova Italia, Venezia, 1927.
- PESCIONE, *Il Tribunale dell'Arte della seta*, Unione Tipografica Combattenti, Napoli 1923.
- RENARD, *Syndacats, Trade-Unions et Corporations*, O. Doln, Paris, 1909.
- RUCGI OSCAR, *Le Giunte di Stato a Napoli nella prima metà del sec. XVII*, Contini, Napoli, 1920.
- SAINT-LÉON, *Histoire des Corporations des métiers*, III ed., Librairie Félix Alcan, Paris, 1922.
- SALVIOLI, *Storia della Procedura Civile e Criminale*, parte II, Hoepli, Milano, 1927.
- SARTHOU Y UNAS, *Las Asociaciones obreras en España*, G. Juste, Madrid, 1900.
- SCHIPA, *Masaniello*, Laterza, Bari, 1925.
- TRIFONE, *Le Giunte di Stato nel secolo XVIII*, Jovene, Napoli 1909.

CAPITOLO I.

La corporazione considerata nelle sue linee generali

Prima d'intraprendere lo studio oggetto del nostro esame, premettiamo alcuni cenni sommari sull'ordinamento corporativo dell'età moderna (secoli XVI-XVII) che varranno d'inquadramento per una maggiore e proficua comprensione successiva. E delineaeremo la corporazione nella sua organizzazione, nella sua amministrazione, nei suoi scopi, nella legislazione.

I. — Organizzazione.

L'organizzazione corporativa, salvo che nel dettaglio, è di tipo uniforme, e viene suddivisa nei tre gradi: garzoni, lavoratori, maestri.

Allo stesso modo che nell'organizzazione feudale si diviene successivamente paggio, scudiero, cavaliere, e si deve, per salire dall'uno all'altro scalino della gerarchia, compiere un certo tempo di servizio e di educazione militare (sebbene, mentre tutti i paggi divenivano cavalieri, non tutti i garzoni al contrario dovevano necessariamente divenir maestri, per le ragioni che in appresso diremo), così nell'organizzazione corporativa si è dapprima garzoni durante uno o più anni, poi lavorante sotto ordini altrui per un tempo indeterminato, infine maestro, esercitante l'arte per proprio conto, e con tutti i diritti inerenti al grado (1).

Non è raro però che non vi sia alcun grado intermedio fra garzoni e maestri.

Il garzonato rappresenta il primo scalino dell'artigianato.

Il neo garzone di età fra gli otto e i dodici anni, cerca un maestro nell'arte che vuol seguire, e si pone al suo servizio; occorre però che tale maestro, oltre che esser capace, sia di

(1) Cfr. RENARD, *Syndacats, Trade-Unions et Corporations*, p. 12, O. Doin, Paris, 1909.

buoni costumi e di buona vita, di carattere paziente, ed è sotto il diretto controllo dell'arte, che ne verifica le qualità richieste per la delicata funzione di educatore.

Alle dipendenze e servizio del maestro, il garzone acquista le prime nozioni del mestiere che intraprende, segue gli insegnamenti e le iniziative di quello, sicuro anche del controllo della Corporazione, che mette il suo punto d'onore in tale insegnamento professionale.

Dopo un dato tempo l'apprendista passa lavorante.

Costui è il compagno del maestro, lo coadiuva nell'opera e ne percepisce il salario. Egli può scegliere il maestro che più gli garbi, sebbene faccia definitivamente parte del mestiere, contratta liberamente con lui le condizioni d'ingaggio. Egli poi, a sua volta, dovrà dar prova della sua capacità e della sua buona condotta.

Trascorso il tempo minimo stabilito da alcune arti per il passaggio al grado di maestro, superato l'esame, soddisfatte le tasse inerenti, il lavorante esercita in proprio nome e con propria responsabilità il mestiere.

Da maestro egli gode di tutti i diritti spettanti a tale grado; concorre alle elezioni dei consoli e può esserne eletto, partecipa alle assemblee del mestiere, dà il suo giudizio su punti controversi e gode di ogni assistenza; deve però contribuire ad accrescere le condizioni e materiali e morali del mestiere, e con lo scrupoloso lavoro e la buona condotta deve far onore all'associazione cui appartiene.

In gerarchia superiore troviamo un Consiglio che vigila sull'arte, la rappresenta presso le autorità politiche, compie il controllo tecnico se non giurisdizionale sul mestiere. A tale Consiglio appartengono i Consoli, Maestri d'Arte, Governatori di Cappella, Tesoriere, Cancelliere. Su tutti poi v'è l'autorità diretta di tutti i maestri del mestiere riuniti in assemblea.

II. — Amministrazione.

La corporazione godendo di capacità giuridica, ha una propria autonomia: essa perciò è una persona morale e giuridica, e può possedere sia mobili che immobili, può contrattare, stipulare, obbligarsi.

Essa dà leggi ai corporati, limitando nell'interesse della collettività le facoltà dei singoli.

Il potere legislativo è esercitato dall'assemblea generale dei soci: questa costituisce gli Statuti, e apporta agli stessi, quando lo creda opportuno, tutte le modificazioni necessarie. Qualsiasi atto d'importanza che ingaggi l'intera corporazione non può essere concluso senza l'avviso e la ratifica dell'assemblea.

Ma gl'interessi sono troppo complessi, gli affari troppo frequenti; perchè tale assemblea possa essere ad ogni istante convocata: onde la necessità di creare un organo di governo, ossia un potere esecutivo, che agisca in nome di tutta la corporazione: tale potere esecutivo è esercitato dai Consoli.

Il loro numero è vario a seconda del numero dei corporati, a seconda dell'estensione del territorio e delle condizioni generali dell'Arte.

La loro carica è di breve durata: uno, due o eccezionalmente di tre anni, e finisce con la resa dei conti a coloro che subentrano.

Varie sono pure le loro funzioni: danno il loro giudizio in casi controversi, esaminano coloro che aspirano a diventare maestri, convocano le assemblee, applicano multe per infrazioni agli Statuti. Costoro vengono coadiuvati da altri ufficiali, ognuno dei quali occupa una branca dell'ordinaria amministrazione della corporazione.

III. - Scopi.

Ogni corporazione aveva degli scopi nello svolgere la propria attività: tali scopi possiamo raggrupparli in tre categorie: scopo economico, scopo sociale e morale, scopo politico.

a) Lo *scopo economico* ha la precedenza in ordine d'importanza. La corporazione rappresenta la difesa degli interessi professionali di coloro che ne fanno parte ed è gelosa della prosperità e dell'onore del mestiere, cose tra di loro intimamente legate, giacché una buona riputazione è condizione essenziale di buoni affari.

Tali principi vanno applicati nel controllo della produzione e della vendita. Tanto per l'una che per l'altra, essa offre al consumatore una garanzia ufficiale attraverso il controllo che i suoi rappresentanti fanno dei corporati: noi infatti molto spesso negli statuti troviamo comminate multe, talora molto forti, contro i contraffattori, contro i contravventori, multe che possono essere precedute da richiami, seguite da diffide, o dall'espulsione dall'arte del diffidato.

La corporazione mette tutto il suo amor proprio nel non la-

sciare uscire dalle sue botteghe se non prodotti richiesti e perfetti nel loro genere, tutela la proprietà intellettuale di essi sancendo pene contro gli imitatori che non abbiano pagato la trovata all'inventore (Capitolazione degli stagnari di Napoli). La vendita é sorvegliata quanto la produzione: non possono i pesi e le misure essere messi in uso se prima non siano verificati e controllati.

Prima e profonda conseguenza di tale stato di cose é la completa assenza di concorrenza. Si guarda a tener segreti i procedimenti industriali che hanno in uso, allo stesso modo, nota il Renard, « che oggi una nazione copre di mistero il sottomarino o il nuovo esplosivo che possiede » (1).

È ovvio perciò come fossero ancora più gelosi degli stranieri che venivano quivi ad esercitare la loro arte, ed osserviamo al riguardo come per coloro che, stranieri, entravano nell'arte, le tasse fossero raddoppiate, triplicate e talvolta quadruplicate, come espressamente le Capitolazioni degli scarpari di Napoli, dei pellettieri e dei scamosciatori di Napoli, ecc.; altre volte si inibiva a tali stranieri di aprir bottega in città, (dato che dovevano, pur essendo maestri, sostenere l'esame ovunque andassero), se prima non fosse trascorso un dato numero di anni, come per i maestri della Capitolazione de mastri d'ascia, carrieri e bottai di Foggia.

L'assoluta esenzione della concorrenza, la padronanza assoluta delle piazze e dei mercati, portano al monopolio, monopolio che ha i suoi riflessi sulla vita stessa della corporazione, che limita rigorosamente, almeno alcune, il numero dei propri maestri.

Tale limitazione, sebbene trovi senso nella restrizione per bocciatura d'esame, o per non essere l'aspirante maestro in condizioni di poter soddisfare gli oneri corporativi, tuttavia va pure ed in principal modo ricercata nel monopolio esercitato da quell'arte.

b) La corporazione oltre che perseguire uno scopo economico tende anche ad uno scopo *morale e sociale*. Come ben dice il citato autore, « essa vuol stabilire tra i maestri che la compongono una concorrenza legale, una lotta ad armi pari; essa vuole impedire al grossista di sopraffare il piccolo bottegaio, al ricco di rovinare il povero, e per prevenire ciò, distribuisce fra tutti pesi e vantaggi. La sua divisa é questa: Solidarietà (1). E tale solidarietà dei suoi membri, la notiamo in qualsiasi manifestazione della attività corporativa: la troviamo in caso di miseria allorché il socio

(1) RENARD, *op. cit.*, p. 44.

bisognoso vien soccorso con denaro comune; in caso di malattia allorché egli riceve assistenza medica e spirituale; in caso di morte allorché la sua salma é circondata dall'affetto dei suoi compagni.

Oltre questa assistenza sociale, troviamo ancora assistenza morale e religiosa: istituzioni di cappelle, feste corporative, fondazioni di monasteri per le « figliuole dell'Arte », tutto ciò insomma, che, dando sicurezza all'artigiano e per sè e per i suoi, faceva in modo che compisse con minore preoccupazione il suo diuturno lavoro.

c) Necessariamente la corporazione doveva tenere delle relazioni con l'autorità politica, né poteva, per sua natura, prescindere da questa.

È ovvio che le corporazioni fossero soggette all'autorità politica: era proprio questo, infatti, che le riconosceva giuridicamente, ne approvava gli statuti, ne esigeva le tasse, decideva questioni insorgenti fra le varie corporazioni, e questioni importanti avvenute anche internamente alle stesse, ratificava l'elezione dei consoli.

La corporazione era poi in diretta relazione colle autorità, allorché gli artigiani riuniti nelle piazze, davano il loro voto di elettori per la nomina degli Eletti delle varie ottine, e di altri pubblici ufficiali.

IV. — Legislazione sulle arti.

L'importanza assunta dalle corporazioni nella vita degli stati, la giusta valutazione data loro dai governanti, fa sorgere una quantità di norme e d'indole svariata, che disciplinano le diverse attività di esse.

Tale considerazione per le arti da parte delle autorità, si accentua man mano che quelle s'inoltrano nel tempo, finché si giunge nel nostro periodo a fissare minuziosamente le rispettive sfere di competenza delle varie corporazioni, delimitandone i caratteri peculiari, disciplinandone, in una parola, le varie manifestazioni della loro attività.

Tali norme, che direttamente riguardano la costituzione delle arti, le prerogative di queste, la minuziosa regolamentazione del lavoro e della vendita, le competenze, sono in gran numero contenute nella raccolta delle « *Pragmaticae* », edite nel '700 (2).

(1) Cfr. RENARD, *op. cit.*, p. 49.

(2) Cfr. *Pragmaticae, edicta, decreta, interdicta regiaeque sanctiones regni neapolitani*, vol. I, II, III, IV, Antonio Cervonio, Napoli, 1777.

Con esse si cura l'interesse pubblico e la legalità della fabbricazione, si prevengono tutti i tentativi di frode eventualmente perpetrati dai corporati di una data arte in danno del pubblico.

Si bada acchè il produttore non commetta frode a danno del consumatore (1), che il venditore osservi le assise stabilite per le singole merci (2), che adoperi bilance controllate dalle autorità (3).

Lo Stato si dà inoltre pensiero della produzione, ed all'uopo controlla le singole fabbriche (4), affinchè il produttore, per guadagnare illecitamente, non adoperi materie prime di poco valore, depreziando in tal modo la produzione nazionale, e facendo conseguentemente diminuire l'esportazione (5); si dà pensiero acchè

(1) Tale cura non era solo dello Stato, ma anche, e specialmente delle singole arti, che nelle Capitolazioni relative comminano pene molto gravi contro coloro che pregiudicassero il buon nome dell'arte.

Nel 1641, ad es., il Vicerè Duca di Medina, fa porre un bando, col quale vieta agli « Scrittoriani » di costruire mobili lucidati in nero, che « poi vendono e smaltiscono come fossero fabbricati d'ebano negro in danno notabile del pubblico ».

Cfr. *Pragmaticae*, ecc., vol. I, tit. CXLII, De magistris artium seu artificibus. Prammatica I, p. 471.

(2) Le tariffe stabilite per ogni singola varietà e qualità di merce, venivano esposte al pubblico in luoghi determinati. I venditori dovevano uniformare il prezzo a quello stabilito dalle assise e esporlo su ogni singola merce. Dalla prammatica relativa all'arte dei buccieri (macellai), rileviamo come costoro dovessero, su ogni singola qualità di carne tenere esposto il prezzo relativo.

Cfr. *Pragmaticae* ecc., vol. I, tit. IX, Annonariae urbanae leges, p. 184.

(3) Tanto i pesi quanto le misure erano soggetti al controllo dello Stato. Da una prammatica del Conte di Venavente, in data 12 settembre 1609, rileviamo come prima di tale tempo il controllo veniva fatto dalla R. Zecca, e che poi era passata all'Università.

Cfr. *Pragmaticae* ecc., vol. III, De ponderibus et mensuris, Prammatica III, p. 626.

(4) Lo Stato, specie per le arti di grande interesse nazionale (ad es. l'Arte della Seta), si rendeva conto dell'entità e della fattura della produzione stessa.

Il Vicerè Duca d'Arcos, nel 1647, con apposita prammatica obbliga i setaioli a denunciare il numero dei telai che ciascuno possedeva; nella prammatica successiva proibisce di esercitare tale arte fuori Napoli e « suoi borghi ».

Cfr. *Pragmaticae* ecc., vol. II, De magistris artium seu artificibus. Prammatiche III e IV, p. 472.

(5) Come chiaramente si vede non era certo il buon nome dell'arte, ciò che stava a cuore allo Stato, ma era l'interesse suo proprio che predominava; alimentando perciò gl'interessi superiori della produzione, li dichiarava, come già oggi nella Carta del Lavoro, interessi nazionali.

Il Vicerè D. Andrea Guerrero de Torres, con due prammatiche successivamente emanate nel 1702 e 1704, ordina ai corporati dell'arte della seta, di

non si monopolizzi il mercato da pochi, la qual cosa sarebbe andata a discapito dei produttori e dei consumatori. Proibisce perciò l'immagazzinare enormi quantitativi di merce, pena la contravvenzione della merce stessa (1).

In tal modo favorisce la piccola industria, bandisce la disoccupazione, fomita la concorrenza fra i piccoli artigiani. Vigila perchè i fornitori di vettovaglie alla città siano sempre in completa efficienza, che i venditori spaccino la merce in luoghi stabiliti (2).

Le ragioni di tale ultima disposizione sono d'indole svariata, principali però a noi sembrano le seguenti: perchè la assise vengano rispettate (queste venivano esposte solamente nei luoghi in cui abitualmente si commerciava); perchè il compratore non potesse venire agevolmente frodato (le piazze adibite alla vendita venivano spesso sorvegliate da pubblici ufficiali e perciò più difficilmente il compratore era soggetto ad essere tratto in inganno); perchè non potesse vendersi merce altrove rubata; perchè la concorrenza fosse più libera e fatta ad armi pari.

In definitiva possiamo concludere che lo Stato vigilava assiduamente sulla produzione e sulla vendita; che favoriva lo spezzettamento dell'industria e si rendeva conto minutamente delle necessità della classe produttrice.

migliorare la bontà delle tinte delle loro stoffe. Nel contempo ricorda di essere addivenuto a tale provvedimento, causa la minorata esportazione dei prodotti stessi.

Cfr. *Pragmaticae* ecc., vol. IV, De magistris artium seu artificibus, titolo CXLII, Prammatica XI e XII, pp. 341 e 343.

(1) I commercianti di cereali, infatti, talvolta accumulavano grandi quantitativi di merce, comprandola a buon mercato, e rivendendola a prezzi alti, quando tale merce veniva a mancare in città. Per ovviare a simili inconvenienti vengono emanate due prammatiche che proibiscono tale forma di commercio, pena la contravvenzione della merce stessa, oltre gravi pene corporali a beneplacito del Vicerè.

Cfr. *Pragmaticae* ecc., vol. I, titolo VIII, De annona civitatis Neapolis et Regni. Prammatica XII e XV, pp. 133 e segg.

(2) Cfr. *Pragmaticae* ecc., vol. I, p. 495, Prammatica XIV e vol. II, p. 471, Prammatica II.

CAPITOLO II.

Gerarchia della Corporazione**I. — Il garzone.**

Il garzonato è il punto di partenza per l'apprendimento dell'abilità professionale, nella quale la corporazione, con la più viva sollecitudine, pone tutto il suo attaccamento. Il garzone è un ragazzo al quale i genitori, o chi per essi, vogliono far imparare il mestiere per il quale lo avviano. Possiamo col buon senso stabilire gli anni che occorre per tale mansione: dieci o dodici in media, dato che le Capitolazioni non ne parlano.

Scelto il maestro adatto per le mansioni di buon educatore, il genitore o il tutore stipulavano con costui un contratto d'ingaggio, contratto che poteva essere verbale o scritto. Il contratto scritto a sua volta poteva essere redatto o da notaio pubblico, oppure ne era stabilita la redazione obbligatoria dal notaio della corporazione.

La Capitolazione degli scarpari di Napoli proibisce espressamente ai maestri di assumere garzoni senza che prima conferiscano nella « congregazione del governo », e senza che abbiano stipulato istrumento « perchè non si pongano patti iniqui, impertinenti et contra bonos mores ».

Come chiaramente si vede, la corporazione aveva cura che i maestri non defraudassero i garzoni e non ponessero nell'ingaggio di questi, condizioni sfavorevoli o contro le tradizioni dell'arte stessa.

I tarallari, « sotto pena di pagare libre quindici di cere », obbligano i maestri di dare avviso ai consoli, qualora assumano lavorante o garzone. Tale avviso ai consoli dell'arte era obbligatorio per varie ragioni, come possiamo desumere, ma principalmente, a nostro avviso, poichè un maestro non tenesse garzoni oltre il numero stabilito, perchè i consoli fossero portati a conoscenza dei patti stipulati col garzone, perchè potesse avvenire l'immatricolazione dello stesso nei registri dell'arte, perchè potesse

controllarsi se il garzone fosse stato o meno, in precedenza, al servizio di altro maestro (1).

Se i maestri erano obbligati ad osservare prescrizioni rigorose, i garzoni pure, a loro volta, dovevano scrupolosamente attenersi alle norme fissate nel contratto: i calzolai e sartori di Giugliano infatti comminano un'ammenda di venti libbre di cera contro i garzoni che lasceranno il maestro, senza che siano da costui licenziati, o prima della risoluzione del contratto.

Circa il numero di essi, in generale possiamo dire che non vi fosse limitazione alcuna, lasciando ai maestri tale facoltà; però alcuni statuti espressamente lo stabiliscono per due ragioni che noi riteniamo le più importanti: sia perchè, dato il numero esiguo di essi, i maestri potessero con maggiore attaccamento e più precisa cura avviarli all'esercizio professionale, sia perchè, rappresentando costoro i futuri capi di bottega, la Corporazione non avesse ad aumentare il numero dei maestri, avendolo alcune arti determinato (2).

Occorreva che costoro fossero matricolati, ossia che fossero iscritti nell'albo dei garzoni dell'arte, per poter godere di quei pochi vantaggi (3).

Pene erano stabilite sia contro i maestri che licenziavano, che contro i garzoni, che senza preavviso, se ne andassero: diremo ancora che tale preavviso per lo più era di otto giorni.

(1) I brandaioli e ferraioli di Napoli stabiliscono che nessun maestro potrà « pigliarsi alcuno garzone che attualmente sia al servizio di un altro di detta arte senza che prima non sia stato licenziato dal suo padrone con chi sta.... sotto pena di docati dieci »; i sartori della città di Monteleone proibiscono la assunzione di garzoni al servizio d'altri, se prima non siano stati licenziati; i vermicellari di Napoli dispongono che nessun maestro possa accettar garzone che attualmente stia al servizio di altro maestro « senza cercarne licenza al primo padrone », e qualora ciò avvenisse, i consoli potranno « far tornare di nuovo il garzone alli servizi del primo padrone », ed imporre al contravventore della presente regola un'ammenda, in beneficio della cappella, da soddisfarsi in cera; i saponari di Napoli comminano un'ammenda in cera contro quel maestro che abbia stipulato contratto, con garzone già al servizio di altro maestro, senza chiederne il permesso a quest'ultimo.

(2) Un solo garzone potevano avere i tarallari di Napoli, i tosamellari di Napoli, ed i pullieri di Torre del Greco.

Potevano tenere più garzoni, invece, i bambaciari di Napoli, i calzolai e sartori di Giugliano, i cositori di Napoli, i potecari lordi e salzumi di Napoli.

(3) Di tale matricolazione parlano le Capitolazioni dei saponari di Napoli, dei bambaciari, dei cositori, dei tiratori d'oro, dei sosamellari di Napoli, ecc.

Coloro che apprendevano il mestiere dovevano piena e assoluta soggezione ai loro maestri e consoli dell'arte, ne dovevano seguire le iniziative e consigli, ed all'occasione ascoltarne i richiami. Talvolta accadeva che costoro, o per maltrattamenti subiti o per altre ragioni, abbandonassero di sorpresa il maestro presso cui lavoravano; in tal caso, se il garzone fosse ritornato nel termine stabilito era ripreso e punito, altrimenti i suoi genitori avrebbero dovuto indennizzare il maestro, ed il fuggitivo non poteva più rientrare nel mestiere che aveva abbandonato. Qualora tale fuga poi fosse avvenuta per angherie o maltrattamenti da parte del maestro, costui veniva punito, e il garzone, sotto il controllo dei consoli del mestiere, veniva affidato ad altro maestro.

Il periodo di garzonato varia da un'arte all'altra, a seconda delle difficoltà che questa presentava nell'apprendimento, e a seconda delle restrizioni nelle Capitolazioni stabilite: invero sono pochi gli statuti che stabiliscono la durata di tale periodo, però noi possiamo sommariamente fissarla dai quattro ai dieci anni, come dal computo degli anni di permanenza nell'arte dell'artigiano, prima di diventar maestro. I tiratori d'oro di Napoli non permettevano ai loro garzoni di poter sostenere l'esame per essere promossi lavoratori, prima che fossero trascorsi sette anni di permanenza in tale grado.

Accenneremo a tal punto la questione, se si potesse cioè, scavalcando il grado intermedio di lavorante, passare da garzone a maestro. In generale il tirocinio dei tre stadi deve compiersi da tutti e senza eccezione di sorta: però non è raro il caso che troviamo tale passaggio saltuario: tal fatto noi lo spieghiamo a seconda delle difficoltà che s'incontravano nell'apprendimento del mestiere, per cui in alcune arti di maggior difficoltà e pubblico interesse, tale salto è vietato (1), e a seconda dell'intento della corporazione, nel non aumentare il numero dei maestri.

Ben poco gli statuti ci tramandano circa le condizioni economiche dei garzoni. Alcuni ci fanno conoscere del pagamento che costoro facevano, o settimanalmente o mensilmente o annualmente all'arte (2), per i lievi benefici che ne ricevevano, principale tra i

(1) Cfr. *Capitolazione dei Consoli dei tiratori d'oro di Napoli*.

(2) I garzoni degli ortolani e padulani di Napoli pagano dodici grana e mezzo, quelli dei cositori di Catanzaro un tornese la settimana, i bambaciari di Napoli due carlini al mese; l'arte dei potecari lordi e salzumi di Napoli lascia facoltà ad essi di concorrere secondo le proprie forze.

quali l'iscrizione sui registri dell'arte, che dava loro la facoltà di poter raggiungere il grado di maestro.

Le liti eventualmente occorrenti fra maestri e garzoni dovevano essere risolte in generale dai consoli, però in qualche statuto troviamo l'intervento dell'Eletto del Popolo (1): i cedrangolari di Napoli infatti, dispongono che per qualsiasi contestazione, debba esserne arbitro « il Signor Eletto del Fedelissimo et Nobilissimo Popolo (2), che giudicherà « simpliciter et de plano »; lasciano però facoltà di appellare alla Gran Corte della Vicaria (3).

(1) Tale carica, politico-amministrativa, era una di quelle che formavano il potere esecutivo nella città di Napoli. Tale potere era tenuto dal Tribunale di S. Lorenzo o degli Eletti. Questo tribunale era composto di sette eletti, sei delle piazze mobili con cinque voti, ed una del Popolo. Gli Eletti venivano scelti per elezione dai 58 deputati (che erano due per ogni ottina o piazza), che a loro volta venivano scelti dai capi di famiglia di ciascuna ottina « per imbussolamento », in una chiesa a ciò destinata. Aveva l'Eletto del Popolo particolari attribuzioni nei riguardi dei mestieri e delle arti: sanzionava l'elezione dei consoli delle arti stesse, vigilava le Confraternite, faceva giustizia sulle controversie che sorgevano fra persone che esercitavano mestieri diversi, ed amministrava giustizia sommaria tra i venditori che vi concorrevano; dava licenza di nuove fabbriche o le interdiceva; vigilava sull'uso dei pesi e delle misure affinché la buona fede dei compratori non fosse frodata; curava che le vie non fossero ingombre di artigiani nell'esercizio del loro mestiere, e sfrattava coloro che, con rumorosi mestieri, disturbassero la quiete dei vicini.

Cfr. CAPASSO, *Catalogo ragionato dei libri, registri e scritture dell'Archivio municipale di Napoli*, vol. I, parte II, Giannini, Napoli 1889.

(2) La *Capitolazione dei vermicellari* dispone: « ch'in tutte le cause, liti e differenze nascessero fra gl'huomini presenti e futuri di dett'arte, debia esserne giudice competente detto Magnifico Eletto del Fedelissimo Popolo pro tempore che sarà, in prima istanza », ed in caso d'appello la « Piazza del Fedelissimo Popolo s'in come s'osserva con altre arti suddite ».

(3) La Gran Corte della Vicaria era uno dei maggiori tribunali di Napoli nel '600. Essa giudicava cause civili e penali, ed era perciò divisa in due ruote. Nel 1645 era formata da 10 Presidenti: 7 togati (di cui 4 regnicoli e 3 spagnuoli), e tre di « cappa corta ». Era presieduta da un Luogotenente, ed aveva un avvocato e procuratore fiscale. Esclusivamente ad essa venivano riservate le cause delle vedove e dei pupilli, quelle dei nobili non domiciliati a Napoli; poteva applicare la tortura, la condanna « ad modum belli » per i delitti gravi. Tale Corte verso il 1700 mutò le proprie funzioni giurisdizionali in quelle di polizia, che molto più tardi, nel 1806, furono assegnate al Ministero di Polizia.

SALVIOLI, *Storia della procedura civile e criminale*, parte II, pp. 48 e segg., Hoepli, Milano 1927.

La facoltà di appellare alla Gran Corte della Vicaria, fu una delle concessioni fatte alle arti da Re Fernando.

Cfr. *Capitolazione dei cedrangolari*, vol. 323, fol. 37 della Raccolta dell'Archivio di Stato.

Per poter adire al grado di lavorante, il garzone doveva sostenere gli esami, e pagare le tasse per questi stabiliti.

Riassumendo, la fine del garzonato poteva avvenire in senso assoluto o in senso relativo, a seconda che terminava il tempo di prova imposto a chiunque aspirasse a divenir maestro, o finiva il periodo fissato nel contratto con un determinato maestro.

Nel primo caso o in senso assoluto, avveniva:

- 1.) Per espulsione dalla corporazione dell'apprendista fuggitivo, rientrato dopo il termine fissato, o perchè recidivo.
- 2.) Per la morte dell'apprendista.
- 3.) Per lo spirare del termine fissato nel contratto.

In senso relativo:

Per la morte del maestro. (Non è necessariamente causa di risoluzione perchè la vedova può in taluni casi continuare l'arte del marito defunto). In tal caso i consoli piazzano il garzone presso un altro maestro.

II. — Il lavorante.

Raramente il garzone, finito il periodo di garzonato, aveva le risorse necessarie e l'istruzione professionale sufficiente per poter lavorare da sé; e specie per questa seconda ragione, la maggior parte dei mestieri vietano e sanzionano con pene il passaggio non graduale da garzone a maestro. Non è da intendersi però, che il lavorante o compagno fosse, come già da apprendista, legato con forti vincoli col maestro: egli può liberamente scegliere il maestro che più gli garbi, contrattare con lui le condizioni d'ingaggio, e lasciarlo quando voglia, sempre non violando le clausole contrattuali e dello Statuto della propria arte.

Il contratto, abbiamo detto, veniva discusso e firmato dalle parti, e per lo più aveva durata giornaliera, mensile o annuale, raramente veniva apposto un termine di più lunga durata; le parti contraenti s'impegnavano a rispettare i patti: qualora poi una delle due veniva meno alle clausole espressamente stabilite, l'altra doveva ritenersi sciolta, ed essere risarcita degli eventuali danni (1).

(1) I vermicellari stabiliscono: « nessuno lavorante possi licenziarsi dal dal padrone de fatto, ma debbia praticarsi la dilazione di giorni otto, fra il qual spatio di tempo possi il padrone ritrovarsi altra commodità di lavorante, et osservandosi il contrario, debbia il lavorante pagare di pena libre quattro

Severamente proibito era pure il passaggio di un lavorante da un maestro ad un altro, prima che fosse scaduto il contratto col precedente maestro; ciò, come già per i garzoni, per evitare rivalità, concorrenze e liti fra artigiani esercenti lo stesso mestiere.

Lo statuto dei sosamellari dispone che nessun maestro possa prendere lavorante non licenziato dal maestro precedente, allo stesso modo che i saponari stabiliscono che un maestro non possa ingaggiare lavorante già al servizio d'altri, se prima non abbia chiesto permesso a colui presso il quale il lavorante serviva.

In tali casi, il lavorante, che valutata la necessità della sua opera presso un maestro, lo avesse abbandonato, violando le norme contrattuali, e chiedendo un salario più elevato, poteva, previo avviso ai consoli da parte del maestro, e col consenso dell'Eletto, essere financo incarcerato. I vermicellari stabiliscono che i lavoranti, che durante il Carnevale avessero abbandonato il maestro presso cui prestavano la loro opera (occorrendo di Carnevale maggior quantità di maccheroni, vi era maggior lavoro), potevano essere costretti a ritornare presso il maestro abbandonato mediante qualsiasi mezzo. Lo statuto dei ricamatori proibisce a lavoranti « a tanto il giorno o a staglio », di abbandonare i rispettivi maestri, prima che il lavoro sia compiuto, per evitare, come la capitolazione espressamente menziona, la diffusione del segreto.

Circa la durata del periodo da lavorante (1), diremo che nella maggior parte degli statuti essa non viene tassativamente fissata; in generale però è da ritenersi che occorre il tempo necessario perché il futuro maestro potesse perfezionarsi nell'arte, dando al pubblico completo affidamento e garanzia di buon servizio (a parte, s'intende, coloro che rimanevano lavoranti l'intera vita).

La stessa ragione che anima tali misure, faceva sì che vi fosse assoluto divieto di aprir bottega durante tale stadio; poiché in tal modo sarebbe stata fatta disonesta concorrenza ai maestri, sui quali gravavano maggiori oneri, e una frode in danno della corporazione. Per tali ragioni era proibito ai lavoranti di esercitare il proprio mestiere autonomamente, di tener presso di sé apprendisti, e « di pigliare a lavorare in casa propria », o sotto nome altrui (Arte pic-

di cera... et versa vice che nessuno capo di bottega possi licenziare lavorante de fatto, senza detta dilatione di giorni otto ».

(1) I vermicellari, i cordari ed i cordari di liuto di Napoli, nelle Capitolazioni relative, dispongono che i lavoranti non possono sostenere l'esame a maestri, se non abbiano trascorso almeno dieci anni nell'arte.

cola dei coivari). Tuttavia occorre tener presente alcune eccezioni, tra le quali quella dei centrellari e chiovaroli. Lo statuto di costoro infatti stabilisce che qualora un maestro venga a morire, la vedova possa continuare l'arte del marito con l'aiuto di un lavorante nominato dai consoli. Tale specie d'eccezione trova ragione negli sforzi compiuti dalle corporazioni in genere nel mantenere l'equilibrio economico tra i soci, nel fare in modo cioè che, vivendo la vedova del maestro defunto con l'esercizio che già era del marito, non ne ricevessero nocimento, tanto dal lato materiale, dovendo soccorrere coloro che versassero in non floride condizioni finanziarie, sia dal lato morale, con la menomazione del buon nome del mestiere.

Il lavorante poteva continuare da solo l'arte del maestro, previa autorizzazione dei consoli, qualora quello fosse infermo, sia per il servizio della clientela, sia per evitare che il maestro potesse, durante tale stato, riceverne danno finanziario.

Il numero dei lavoranti é vario da arte a arte (1), secondo la richiesta di lavoro, salvo però le restrizioni fissate da alcune Capitolazioni. In generale possiamo ritenere che ogni maestro poteva ingaggiare il numero di lavoranti necessario per l'esercizio della propria bottega, e che gli statuti che lo limitano, vogliono, come già per i garzoni, impedire un rapido aumento dei maestri.

Le condizioni economiche dei lavoranti differiscono in generale da quelle dei maestri, in quanto, mentre essi coadiuvano nell'opera i rispettivi maestri e perfezionandosi nell'arte ne ricevono il salario, i maestri invece, con la gestione di una propria bottega, e sottoponendosi al rischio inerente, ne ritraggono il guadagno: tra gli uni e gli altri perciò passa la differenza come da prestatori di mano d'opera a datori di lavoro.

Anche il lavorante offre all'arte il suo contributo (2), e riceve da quella le agevolazioni ed i benefici specificamente fissati dai vari statuti. Alcune Capitolazioni prevedendo qualche eventuale insolvenza da parte dei lavoranti, obbligano i maestri a trattenere

(1) Gli stagnari di Napoli possono avere un sol lavorante; è proibito ai tarallari d'ingaggiarne più di tre; uno solo possono averne i sosamellari ecc.

(2) I lavoranti dei maestri stagnari pagano all'arte 5 grana al mese; quelli dei centrellari e chiovaroli 10 grana; quelli dei seggiolari 15 grana; quelli dei cedrangolari 7 grana; quelli degli ottonari mezza cinquina ogni sabato; quelli dei potecari lordi e salzuni 5 grana ogni settimana; quelli dei panettieri 5 grana al mese; quelli dei merciaioi e trippaioli un grano ogni sabato; quelli dei ricamatori 7 grana al mese.

sul salario, giornaliero o settimanale, la quota spettante all'arte, e di versarla al momento opportuno: qualora non adempiano a tale incombenza, dovranno contribuire « de proprio » (1).

Il pagamento di tale quota era in ragione dei benefici offerti dalla corporazione: occorreva per il godimento di essi, che il pagamento fosse puntualmente adempiuto. Lo statuto dei ricamatori infatti dispose che il lavorante che non abbia pagata « con puntualità la detta misura » per sei mesi consecutivi non debba godere beneficio alcuno.

I pagamenti fatti dai lavoranti all'arte, sia per quota mensile, sia per ammende dovute da costoro, venivano elencati in appositi registri sotto il controllo del tesoriere. Essi contribuivano ancora con propria quota alla festa corporativa (2).

Se tali erano i contributi che ciascun lavorante pagava alla corporazione, se essi dovevano obbedienza cieca ed assoluta ai consoli, se a punizioni più o meno gravi andavano soggetti coloro che non fossero ossequienti agli statuti dell'arte, tuttavia essi avevano da questa tutta quell'assistenza morale e materiale, che può farci sicuramente asserire che le condizioni dell'artigiano-operaio fossero migliori di quelle dell'odierno operaio (3).

Essi infatti venivano visitati dai consoli e finanziariamente aiutati nelle malattie; le loro figliuole godevano della dote che veniva costituita dalla corporazione; in caso di morte spesso ricevevano i funerali dall'arte; avevano onorata sepoltura nella cappella della stessa; godevano sovvenzioni in caso d'indigenza e di vecchiaia. Erano infine garantiti nei loro interessi, specie nei rapporti coi maestri, dall'autorità dei consoli, i quali pensavano pure a definire qualsiasi controversia insorgente fra di essi.

III. — Il Maestro.

Il grado di maestro rappresenta la perfezione nell'arte raggiunta dopo i successivi stadi di garzone e di lavorante. Costui esercita l'arte in nome proprio e sotto propria responsabilità, de-

(1) Cfr. *Capitolazione dei sartori della Città di Monteleone*.

(2) I vermicellari pagano per la festa della corporazione due carlini; coloro che rifiutavano tale obolo, potevano essere « astretti realiter et personaliter ».

(3) Cfr. RENARD, *op. cit.*, p. 18.

tiene compagni nella propria bottega, che lo coadiuvano nell'opera, e apprendisti che ne seguono le iniziative.

1. *Età*. — Come già abbiamo visto, non tutti coloro che intraprendevano un mestiere, riuscivano a raggiungere tale grado, e per la mancanza di reddito necessario per aprir bottega, e perchè non dichiarati idonei all'esame relativo, e per il ristretto numero di coloro che potevano accedervi del numero fissato dalle corporazioni.

Tuttavia il tirocinio preliminare di quelli di sufficiente capacità, era differente da arte ad arte, a seconda cioè delle qualità personali, a seconda delle restrizioni poste dagli statuti circa il tempo necessario minimo di permanenza nel grado, a seconda delle difficoltà che presentava l'apprensione del mestiere. I vermicellari dispongono che potevano essere eletti maestri coloro che avessero trascorso almeno dieci anni nell'arte; i cordari prescrivono che non si possa aprir bottega se non vi siano almeno dieci anni « continui » di permanenza nell'arte, esercitata però sempre a Napoli; e dieci anni continui di esercizio continuo dell'arte, per la promozione a maestro, vuole pure lo Statuto dei cordari di liuto.

2. *Esame*. — Antecedentemente abbiamo accennato ad esame da sostenersi per l'abilitazione a maestro; esame, che, salvo qualche rara eccezione, è stabilito in tutti gli Statuti.

Le eccezioni poste dagli Statuti circa il passaggio a maestro senza esame, le troviamo principalmente per i figli di maestri defunti, che possono esercitare senza essere esaminati, pagando però le tasse stabilite, e per le vedove di maestri d'arte, che devono essere assistite da lavoranti assegnati dai consoli. Qualora però si rimaritassero, il nuovo marito, se non è già maestro, dovrà sostenere l'esame relativo.

Altro caso in cui si poteva esercitare senza aver sostenuto l'esame, lo troviamo presso gli stagnari: quando cioè un lavorante dell'arte avesse sposato una figlia di maestro approvato; anche in tal caso però occorreva pagare le tasse alla cappella.

Esempi abbastanza numerosi troviamo negli Statuti circa l'esame da sostenersi da maestri già approvati altrove, e che avessero voluto aprir bottega a Napoli.

Mediante l'esame perciò il candidato doveva dimostrare la sua attitudine professionale e le sue conoscenze tecniche in ge-

nere, sebbene alcuni statuti stabiliscano le prove che i candidati dovranno sostenere (1).

Esaminatori sono sempre i consoli, che dovranno essere o tutti o nella maggior parte, per i mestieri che ne avevano più d'uno.

Dopo di aver sostenuto tale prova ed essere stato dichiarato idoneo, avveniva l'iscrizione del neo maestro nei registri dell'arte; iscrizione che veniva preceduta dal pagamento di alcuni tributi, dai quali generalmente non si esentava alcuno.

3. *Le donne.* — Prima di parlare della posizione che veniva occupata dai maestri, sia nei riguardi del mestiere, sia nella formazione di società fra più maestri, crediamo opportuno chiarire il problema, se cioè le donne potessero o meno esercitare un'arte autonomamente.

In nessuna Capitolazione, tra quelle oggetto del nostro studio, abbiamo trovato mestieri che fossero gestiti esclusivamente da donne; spesso però negli statuti si parla di gestione di bottega da parte di vedove di maestri d'arte. Esse possono continuare l'opera del marito, con l'autorizzazione dei consoli che penseranno pure ad assegnare loro un lavorante che le coadiuvi nell'esercizio dell'arte: la qual cosa trova il suo fondamento nel pensiero che portavano gli statuti nell'impedire che gli associati all'arte versassero in ristrettezze finanziarie, ciò che, oltre di disonore, sarebbe stato anche di peso per la corporazione, dovendo essa provvedere per i suoi figli che fossero caduti nell'indigenza.

La Capitolazione dei centrellari e chiovaroli stabilisce che le vedove di maestri d'arte possano continuare l'esercizio maritale, facendosi aiutare da un lavorante nominato dai consoli.

Altre volte, o per incapacità delle vedove, o per divieto

(1) Dispone la Capitolazione dell'Arte piccola dei coivari che « qualsivoglia persona sia regnicola o forestiera, ancorchè sia stato lavorante dell'arte suddetta, che voglia essere ammesso nel numero dei maestri di dett'arte, debbia soggiacere agli esami da farsi dalli consoli... e debbia l'esame suddetto farsi per tutte le parti e modi collo quali si fabbricano, congiuno e corredano li coivami d'ogni genere ». Gli stagneri prescrivono che l'esame si debba fare « nella bottega del consolo, con fare sette pezzi d'opera, cioè una lacerna con piede in otto angoli, due pezzi in forma di giaccio incanellate e scanellate; uno lampione in otto angoli, due lampioni per il Santissimo in sei angoli et una lucerna alla romana ».

espresso di Capitolazione, non è permessa tale continuazione di esercizio; esse però vengono sovvenzionate dall'arte (1).

In un solo statuto, quello dei cedrangolari dell'anno 1650, troviamo espressamente dichiarato che le donne possano gestire autonomamente bottega, pagando dodici ducati, e se vedove di maestri cedrangolari, solamente l'apertura.

4. *Numero.* — Circa il numero dei maestri (2), premetteremo che era variabile da corporazione a corporazione, e dipendeva da vari fattori. Dallo studio delle Capitolazioni rileviamo infatti come alcune Arti avessero un numero ben grande di maestri, altre invece, un numero assai ristretto, sebbene un'arte composta di maestri numerosi avesse maggiore ascendente sulle altre, tuttavia talora veniva delimitato tale numero, con stretto obbligo di non oltrepassarlo. Tale delimitazione trova il suo fondamento nel fatto che i maestri, essendo in pochi, avrebbero potuto ricavare un maggior guadagno, e nel non divulgare troppo i vari procedimenti industriali, dei quali la corporazione è di salvaguardia e gelosa tutrice.

5. *Condizioni del maestro.* — Sostenuto l'esame ed approvato, il neo maestro non poteva aprir bottega se prima non fosse stato immatricolato, avendo pagato tutte le tasse occorrenti.

Queste possono essere suddivise in « tasse inerenti al grado di maestro », e in « tasse per l'esercizio del mestiere ». Tale divisione ci pare opportuna poiché non tutti i maestri di uno stesso mestiere pagavano egual somma complessiva di tasse; ma i maestri che lavoravano per proprio conto pagavano una quota, mentre altri che fungevano da lavoranti ad altri maestri, pagavano minor quota (Arte piccola dei coivari di Napoli).

(1) I brandaioli e ferraioli sovvenzionano le vedove dell'arte con due carlini al mese; e così pure i cordari di liuto.

(2) Riportiamo qualche esempio circa il numero dei maestri: i ricamatori di Napoli erano in numero di 74; i pescivendoli e terrazzani di Napoli, 68; i brandaioli e ferraioli di Napoli, 29; gli scarpari di Napoli, 144; gli ortolani e padulani di Napoli, 225; i pullieri e crapettari di Napoli, 18; i sonatori di trombone e corda di musica di Napoli, 44; gli indoratori di Napoli, 39; gli scamosciatori di Napoli, 51; i calzalai e sartori di Giugliano, 69; i pescivendoli di Salerno, 21; i Maestri di drappi d'oro e d'argento a spolino, 44; i pescivendoli di S. Maria della Grazia, 55; i coivari di Napoli, 47; la maggior parte degli scopatori di Napoli, 18; i maestri dell'arte dei tira l'oro di Napoli, 104.

Sotto la prima divisione, ossia sotto le « tasse inerenti al grado », possiamo classificare:

a) *le tasse per esame*, quello cioè che si pagavano da coloro che con tale prova aspiravano a divenir maestri.

b) *le tasse d'entrata*, che venivano pagate da tutti indistintamente, compresi coloro che erano esentati dagli esami per il passaggio da lavoranti a maestri. Anzi in alcuni statuti vien prescritto che quei maestri che non avessero esercitato per un dato periodo di tempo, per essere passati ad altra arte e poi di nuovo ritornati, avrebbero dovuto ripetere il pagamento dell'entrata.

Circa le « tasse inerenti all'esercizio del mestiere », possiamo suddividerle in:

a) *tasse d'apertura*, pagate solamente da quei maestri che gestivano bottega propria, al momento d'apertura della stessa.

Le tre specie di tasse or ora esaminate, quelle per esame, per entrata e per apertura, venivano pagate una volta sola; invece le

b) *tasse periodiche*, quelle che venivano pagate dai maestri ad egual intervallo di tempo, ripetutamente, possono suddividersi in:

1. *tasse periodiche mensili* (1).

2. *tasse periodiche settimanali* (2).

Venivano esatte per lo più il sabato, o dai maestri d'arte o dal tesoriere, ed il ricavato veniva depositato in apposita cassetta.

c) *tasse saltuarie*, quelle cioè che venivano esatte allorché l'artigiano ricavava un reddito dall'esercizio del proprio mestiere, e che potremo chiamare « tasse sull'attività dei corporati » (3).

Questi erano i principali oneri che gravavano sui maestri: in compenso però essi venivano aiutati in caso di malattia con sovvenzioni mensili, ricevevano a spese della corporazione i funerali, o una quota parte di essi, qualora le condizioni economiche del

(1) Arte piccola dei coivari, ricamatori, vermicellari, stagnari, tarallari, tiratori di ferro e d'ottone a trafilata, centrellari e chiovaroli, seggiolari, bambaciari, fornari, musici, cordari di liuto, cositori di Cosenza, cositori di Napoli, scarpari di S. M. di Capua, potecari lordi e salzumi, scopari, molinari, panettieri.

(2) cordari, sartori di Monteleone, calzolai e sartori di Giugliano, ottonari, stallieri.

(3) Capitolazione dell'Arte piccola dei coivari del 1677, dei padroni di barche di Azzano, dei nevaioli di Napoli, dei formellari di Napoli, dei gongolari e salzumari di Napoli, dei cedrangolari di Napoli, dei pullieri di Torre del Greco.

defunto non fossero buone, venivano seppelliti nella cappella comune: benefici ben grandi qualora si considerino le tristezze dei tempi.

Accenneremo ora se potesse costituirsi fra maestri contratto di società, e se un maestro potesse possedere più botteghe.

Circa il contratto di società tra due o più maestri, in generale diremo che era proibito; non mancano però statuti che lo permettano. I cordari di Napoli infatti dispongono che volendo « due maestri approvati aggregarsi insieme e fare società, et incommunare le loro parti stia a loro elettione »; i saponari di Napoli prescrivono che nessun maestro possa aprir bottega in compagnia d'altri, se non abbia avuto licenza dai consoli; presso i cordari di liuto era stabilito che colui che avesse voluto associarsi ad altro maestro, avrebbe dovuto pagare altri dieci ducati come se aprisse bottega propria.

Riguardo al secondo problema, e cioè se uno stesso maestro potesse possedere e gestire più esercizi, ricordiamo che la maggior parte degli statuti ne parla. La ragione del silenzio degli statuti in proposito può spiegarsi, a noi pare, col fatto che ben difficilmente avveniva che uno stesso maestro aprisse più botteghe, date le tasse abbastanza forti alle quali s'andava soggetti per l'apertura di ciascun esercizio: in secondo luogo possiamo pur ricordare che l'apertura di più botteghe da parte di uno stesso maestro non sarebbe stata consona ai principi generali posti in essere dalle corporazioni, tra i quali l'equilibrio fra i corporati con assoluta mancanza di concorrenza. Poichè s'intende come, potendo uno stesso maestro gestire più botteghe, costui facilmente avrebbe potuto fissare il prezzo sul mercato, monopolizzandolo, formando cioè un piccolo monopolio nel monopolio detenuto dall'arte, cui accenneremo nel capitolo seguente.

(*continua*)

A. CAPONE

NOTE SUL DIALETTO BARESE (*)

I. — Dialetto antico.

Saggio di agnomi.

a) da documenti dei sec. X a XIV.

b) da documenti dal 1584 al 1589.

Molti vocaboli del basso fondo dialettale barese non si spiegherebbero oggi nella loro forma e nel loro significato, se non si risalisse un po' addietro nei secoli passati, seguendosi a ritroso un processo di trasformazioni, quasi tutte soggette a leggi determinate, attraverso le quali il vocabolo latino ha avuto la sua evoluzione, per ragioni etnografiche e fonetiche, sino a divenire il vocabolo dialettale di oggi.

Se noi avessimo dei testi, anche brevi, per i vari secoli, saremmo ben fortunati; ma purtroppo, tranne buone eccezioni (1), non ve ne sono neppure pel dialetto moderno; per cui si è costretti spesso spesso a raccogliere le parole dalle labbra dei nostri contadini e dei nostri marinai, i soli depositari, dirò così, del vero dialetto, che si va rapidamente trasformando e dileguando dinanzi al parlare italiano, o rivestendosi, vecchio fusto, di rami nuovi e foglie nuove, o cedendo addirittura il posto a vocaboli della lingua nazionale. Il nostro bambino, oggi specialmente con la lotta ammi-

(*) Lette nella XXII Riunione in Bari della Società Italiana pel Progresso delle Scienze, 16 ottobre 1933 XI.

NOTA. — Tutti gli *e* finali non accentati hanno, nel dialetto di Bari, un suono indistinto come di *e* muto. I suoni saranno, con la maggiore approssimazione, rappresentati con i segni più comuni: sarà pertanto *e* muto (interno o finale) quello che non ha accento; *l'e* e *l'o* aperti saranno rappresentati con *è* e *ò*; *l'e* e *l'o* chiusi con *é* e *ó*.

(1) Vedi le poesie di Francesco Saverio Abbrescia, di Davide Lopez e di Antonio Nitti.

revoles che il Fascismo combatte contro l'analfabetismo, sulla soglia della scuola dirà, magari spropositando, *abbiamo andato*, ma ricaccerà indietro nel suo cervello il *sime sciute*, che imparò a casa sua.

Pel dialetto antico siamo, com'è naturale, in peggiori condizioni: qualche vocabolo o qualche forma o qualche costrutto, che scappano fuori dai documenti privati, formano tutta la suppellettile dialettale di quei tempi; suppellettile, però, molto preziosa nella sua povertà e che risolve problemi, i quali, senza di essa, sarebbero rimasti forse per sempre insoluti.

Leggendo quei documenti, si scorge facilmente, per lo stile e per i costrutti, l'uomo barese d'allora padre del barese di oggi. Così nel 1101 di un pozzo per attingere acqua si legge: *puzzum ad implendum aquam* (*empire* per *attingere* acqua, dial. moderno *agni*, è normale nel dialetto moderno). Così un tale, volendo impedire che nel canale della sua casa si gettasse altra roba che non fosse acqua, dice nell'anno 1119: *volo ut nemo iactet in caravo meo suzzimen et rimatum*, e così via.

Ma dove si trova una vera miniera di elementi dialettali, è negli oggetti di uso domestico, specialmente di corredo femminile, e nei cognomi, che generalmente da principio sono degli agnomi, desunti per lo più o dal mestiere dell'individuo o da qualche contrassegno fisico o morale.

Ecco qualche saggio di corredo della *zita*: *camise bone subtiles*; *gipteca cusuta* (corpetto? copribusto? cucito); *facioli grecischi* (fazzoletti con la greca); *facioli coppibillati* (fazzoletti orlati); *circelli de auro* (orecchini a cerchietto); *cala guttulata ad serico* (cortina di seta, con fiocchettini pendenti, toscano *pèneri*); *lecto cabeato* (letto con gabbia, padiglione); *cortina ad giratoria* (giraletto); *planca ante lectum* (sgabello di pietra, per montare sul letto, anche allora come oggi, molto alto); *trappito bono* (tappeto buono); *sabano rosato* (lenzuolo dipinto a rose; cfr. *insavunare* dei siciliani: involgere nel lenzuolo, spesso funerario); *mandili scilitti* (asciugamani semplici, senza ricamo); *coclarile in modum caballo cum duodecim coclarie de osso*; *ampulla de scirubbo*; *cantara petrinea* (boccale, oggi *kandre*) di pietra; *conca, sicco, spito, caldare, frixoria* e *sartagine* (padella); *tripide* (treppie); *farnaro* (crivello); *stazzo* (setaccio); *gabata* (oggi *àvete* per bucato); *plaiuni* e *plagiuni* (oggi *ghiasciune*, lenzuoli); *investitura* e *investiturella* (federe da rivestire i guanciali: oggi *'mmestetridda* a Molfetta, *'mmestetrédde* a Noicattaro) etc.

E vengo agli agnomi:

Sec. X a XIV. Desunti dai mestieri: *calciolarius* e *scarparius*, *planellarius*, *quartararius* (costruttore di quartare), *bardarius* (maestro bardaio), *coriarius*, *confectarius*, *corduanerius* e *zocarius* (funajo), *vinivindulus* e *tabernarius*, *barberius*, *saponarius* etc.

Da qualità fisiche: *barbutus*, *surdo*, *tiniusus*; o morali: *demoniosus*, *rapicroce*, *maniapecure*, *scannamamma*, *pomaroli*, *piczulus corde*, *basalasin* (bacia asino), *rapigattulli* (rubagattini) *fur-necaca* etc.

Sec. XVI. (limitatamente agli anni 1584-1589). Precedono il nome e cognome e poi segue l'agnome, preceduto dalla formola *alias* o *detto*. Non tutti gli agnomi sono di facile spiegazione: paparone (con papera) tignuso, brocho, scarallo, baldino, pisara, boffulo, manu morzo, rizzo, grattacaso, braccio, campo longo, cattiveria, interesse, mal'herba, pilecchia, rizzo di leccio, della cera, fornaro, pantolosa, chiumento, della camera, ricco villano, cozzolo, ciccinato, fogliarudo, almoella, andriello, della paccia, meninno e mininno, marzagaglio, tosto, non fa sciacovo, occhio di ghezze, cacafuoco, cacasibale, scaldato, spogliacristo, cingariello, scarparo, zappa tavolato, quagliarulo, cicoraro, tatore, sanginale, spiculella, pitruzzella, volpe, stufiero, zocaro, chiappino, quattro e mezzo, del peluso, saltamergula, monacello, capognoro e caponigro, vammacaro, manzaro, lo muto, corvillo, bonavoglia, cola terrevole, carrescia, della rizza, sacchitiello, chiumbo e chiummo, della monacha, monacello, gatta, de lo cingaro, cingariello, crapuccio, colella, masilla, sciannachella, santacroce, Pietro cena, scianno mossuto, pizzichino, casolino, poveriello, chiancone, non me la sento, minciguerra, menchia bella, matilasso, mergulo, pepe, pane falso, ciomo, matafone, cagnolo, russo, vitillo, (1).

È un semplice saggio. Tanti di questi agnomi sono già cognomi o nella dizione integrale, passata da padre a figlio, o alterati da fenomeni glottologici, che vanno studiati, o da velleità di orgoglio, per distruggere il ricordo di difetti fisici e morali, che a questi cognomi avevano dato origine. Il fenomeno è comune a tutti i linguaggi e a tutti i dialetti: famoso il Pelavicino mutato in Pal-

(1) Cfr. i cognomi oggi esistenti, in relazione con quegli agnomi: broca, scarano, baldino, boffoli, recchimurzo, interesse, malerba, rizzi, pellecchia, fornari, chimenti, cozzoli, ciccinato, andriola, lapaccia, mininni e menunno, spogliamadonna, petruzzi, petruzzelli, petrizzelli, volpe, peluso, capobianco, manzari, lomuto, bonavoglia, rizzi, sacchetti, sacchitello, gatta, colella, massilla, santacroce, casolino, poverelli, pepe, panebianco, di cagno, russo, lorusso, beatillo.

lavicino, cui fa riscontro, per caso, il citato Pilecchia, del 1589, mutato oggi in Pellecchia. Uno studio ampio in questo campo, per quanto lungo e difficile, sarebbe davvero importante e — perchè darebbe sorprese impensate — divertente o anche pericoloso: l'immane pettegolezzo invaderebbe e inquinerebbe la serenità della ricerca scientifica.

II. — Dialetto moderno (1).

a) fenomeno di metatesi mutua e reciproca:

— kaserà Molfetta = karesá Bari, radere, tosare: cfr. *karone*, capo rapato.

— sevjire = visiera

— ghenezziande = negoziante

— sileme = simile

— jirgeme = embrice

— súrrue = sughero

— vúddeke = cubitum

— fuèrceue = forbici

cfr. il medievale *plupica* per *puplica*;

b) fenomeno d'invertimento:

— radiggue = orticula (accanto ad *ardiggue*)

— retuane = ortolano

— rebbagge = erbaggio

— ruagne = cantaro, vocabolo comune a vari dialetti e raro a Bari: Molfetta *ruégnele*; Napoli *rovagno*; Taranto *ruvagne* ecc., molto probabilmente da un'organium (gr. ὄργανον), oggetto necessario: cfr. Bari, dove il cantaro è chiamato il *necessario*. A conferma, pergamena Arch. S. Nicola del 1408: *vasa-que vulgo dicuntur rogagne*.

— rasule = orzaiolo (da *hordeolu*)

— remére = canterano, se da *armarium*

— zule e zòle = orciolo, da *rezzule e rezzòle*, tuttora esistenti, specialmente nei paesi della provincia dove se ne faceva e se ne

(1) Data l'indole della lettura, non son citati gli studi fatti intorno a' fenomeni, ai quali qui si accenna (oltre che dal prof. F. Ribezzo e dal compianto prof. C. Salvioni) nell'*Archivio Glottologico* dell'Ascoli, nel *Romanisches etimologisches Wörterbuch des MeyerLübke* e nella splendida rivista « L'Italia dialettale », che dal 1924 va pubblicando il prof. Clemente Merlo dell'Università di Pisa.

fa la fabbricazione, Ruvo, Noicattaro, Rutigliano, con l'avulsione della prima sillaba;

c) fenomeno del *ne* finale:

Il *ne* in fine di parola trovasi come appoggio fonetico: *sine* = *si*, *none* = *no* (cfr. il Toscano *sie*, *noe*), *'nzéne* = *in sè*: come sostituzione di *r*: *zambane* = *zanzara*; *statène* = *statera*: di *v*: *sangine* = *gengiva*; *lavatine* = *lavativo*; *kembettine* = *comitiva*; di *l*: *kanarine* = *gola*; *frauene Molfetta* = *fragola*; come dissimilazione: *patane* = *patata*; *kremone* = *cremore*; *arróuene Molfetta* = *errore*. Sono vocaboli dotti *pausine* = *poesia* e *mascine* = *magia*.

d) vocaboli latini trasportati integralmente nel dialetto:

Il popolo nel recitare le orazioni latine è solito di accentare l'ultima sillaba delle parole terminanti con *s* e specie in *us*. Ora nel dialetto barese ci sono alcune parole latine, che hanno mantenuto l'*us* finale accentato: così *piús* è il latino *pius*, deteriorato dal significato di *buono* a quello di *troppo buono*, *stolto*; *sandús*, detto a chi starnuta, ital. *salute*: non è estranea l'influenza del *sanctus* (cfr. l'augurio ai bimbi, che starnutano « pòzze ièsse sande » = possa essere santo); *'mbenetús* = lat. *in-penitus* = *del tutto*; *sand fertús* = *acqua cheta*, *nesci*, *santarello*: forse è un *sanctus fructus* ironicamente per influenza del *fructus* detto di G. Cristo in alcune orazioni (*Ave Maria*, *Salve Regina*). Può essere un buon riscontro il « beneditte fruttè » con cui si rivolge la madre « sopra il figliol deliro ».

e) fenomeno di fusione e falsi accostamenti:

In molti vocaboli si è avuta la fusione di due voci, occasionata dalla grande affinità di significato: onde avviene che, sorgendo in noi un'idea, alla nostra memoria si presentino due vocaboli nello stesso tempo, in modo che mentre abbiamo cominciato a profferir l'uno, lo tronchiamo per profferir l'altro, attaccandolo al primo. Così l'ital. *gironzare* da *girare* e *ronzare*; *battostare* da *battere* e *toastare*; *stamberga* da *stanza* e *albergo* ecc. Così il barese *brescequòre* sarebbe derivato da *bruciore*, con cui s'è fuso l'altro vocabolo di eguale significato *ascequòre* dal verbo *ascequé* = *bruciare* (lat. *ustulare*). Così in *krenze* s'è avuta la fusione di *credo* e *penso*; e forse anche in *rascidde* = *lapillo*, se si esclude il non sicuro etimo di *argilla*, si sarebbe accostato al vocabolo *lapillo* il vocabolo *rasce* = *raggio*, per quelle righe a guisa di raggi per lo più a colori, che sogliono trovarsi nei lapilli.

Curiosi esempi di falso accostamenti si hanno quando, trattandosi di vocaboli di una certa difficoltà di comprensione, lo spirito

popolare suole accostarli ad altri vocaboli a lui meglio noti, per darsi una ragione del loro significato.

Così *vendriòle*: esso si trova accanto a *'ndrame* = interiora di quadrupedi e bipedi, da *interamina*, comune e molti dialetti (cfr. l'ital. *entrame*, *entragno*, *entramenta*), ed è detto specialmente dei pesci. Ora il *vendriòle* è una derivazione più diretta di *interiora*, a cui, per falsa etimologia, s'è accostata la voce *vènde* = ventre.

Così *kazzavòne* = lumaca. È parola composta da *kòzze* = coccia (la variazione di *o* in *a*, onde *kazzavòne*, è frequente: *acchiale*; *acchiette* = occhiello; *agguanne* = hocque anno; *anore*; *addore*; *allorge* = orologio; *kanate* = cognato; *kappuine* = coppolino; *kanosce* = conoscere; *naticchie* = nottolino; *kalamedde* = camomilla ecc.) e *vóve* = bue (il *vóne* per fenomeno di dissimilazione). Il significato, dunque, sarebbe derivato dall'avvicinamento di un frutto di mare, con cui la lumaca ha comune il guscio, al bue, col quale ha comuni le corna. Spiegazione questa che soddisfa al confronto del veneto *bogolo*, da *bovolo*, *bove*, che significa appunto lumaca; e dei dialetti sardi, che, per dir lumaca, ci danno da una parte i seguenti riflessi del lat. *coclea*: *cocconi*, *coccoïdu*, *coccoleddu*, *gioga*, e dall'altra *saccaja* = lat. *ipsa vaccaria* (da *vacca*) letteralmente *la vaccaja*. Però il vocabolo subisce in alcune località della provincia una variazione, in apparenza notevole: a Bisceglie e Molfetta diventa *kazzavòmmèle*, che forse sarà un *coccia vongola*.

Un curioso esempio di falso accostamento l'abbiamo in *Sanda Nicola de la morena*: il *morena* non è che è de Mirea, cioè Mira, città donde gli arditi nostri marinai involarono e portarono qui gli avanzi del gran Santo, che di quella città era stato l'Arcivescovo. Il popolo che non capiva il *de Mirea* ne fece un *morene*, cioè S. Nicola moro, cosa che ha influito nella rappresentazione plastica del viso del Santo, che spesso si fa di color nero.

E ho finito. E credo che finire con S. Nicola sia buon augurio: è il protettore della nostra Bari, allietata da tanti studiosi qui convenuti. Se la materia di queste noterelle per sè arida, trattata per giunta da un modestissimo studioso, non ha dato alcun diletto allo spirito, valga, non a giustificazione, ma a semplice attenuante la opportunità che in un Congresso tenuto a Bari dovesse pure additarsi a' cultori della scienza glottologica lo studio di un dialetto, che ha oggi una buona letteratura poetica e non manca d'importanza per sè e per lo studio comparativo degli altri linguaggi.

SALVATORE DI GIACOMO

(RICORDI PERSONALI)

Mi trovavo a Roma quando lessi che Salvatore Di Giacomo era morto. Presi il primo treno della giornata e mi recai in Napoli. Dalla stazione alla casa dell'estinto, a S. Pasquale a Chiaja, non feci che riandare con la mente i giorni della nostra fraterna amicizia, mentre il cuore mi batteva forte e le lacrime mi rigavano il volto. Salgo le scale della casa affollata di gente d'ogni classe e d'ogni condizione. Tutta Napoli aveva voluto, con il Podestà alla testa, dare l'ultimo addio al suo poeta. Entro e primo mi viene incontro Errico De Leva. Ci abbracciamo singhiozzando. Bacio la mano alla vedova sconsolata e mi avvicino all'amico estinto che giace, vestito di nero, in atteggiamento come se dormisse.

Lo contemplo lungamente finchè alcuni pietosi mi allontanano con dolce violenza. Il corteo funebre, indi a poco, si muove. Nessuno manca all'appello. Quelli che l'amarono in vita, e furono legioni, ne hanno voluto seguire il feretro all'ultima dimora. Compiuto il rito, spunta l'apoteosi.

*
**

I giovani non sanno e forse non sapranno mai al giusto quello che Napoli fosse cinquant'anni or sono. La plebe ignorante, povera, superstiziosa, viveva ammassata in vicoli sudici, umidi; in fondaci dove il sole o non penetrava mai o vi penetrava per poco a fatica. In questi ambienti le passioni ribollivano in tutta la loro violenza e la malavita gittava i suoi paurosi tentacoli, tutto pervertendo ed aggogando al carro della sua forza brutale. Così surse e prosperò la bieca figura del camorrista, prepotente, ladro ed usuraio; così proliferarono tipi e figure della più alta delinquenza criminale e

si consolidarono abitudini e costumanze che, non combattute e, talvolta, carezzate fin dai Governi, furono scambiate per manifestazioni genuine dell'anima popolare. Lo sfregio, il dichiaramento, lo scippo ecco il blasone dei bassi fondi, mentre dal sudiciume spuntava, impasto della più putrida degenerazione, con l'anima e co' vestiti in brandelli, lo *scugnizzo*, assunto, per la insipienza e la morbosa curiosità di viaggiatori che ne solleticavano gl'istinti malsani, ad uno degli svaghi preferiti dalle allegre brigate internazionali. Così la diffamazione di Napoli fu compiuta.

Di tanto in tanto la pubblica indifferenza veniva scossa da un atroce delitto; tal'altra un'orrenda epidemia, mietendo vittime a migliaia, come fu del colera nel 1884, suscitava discussioni e polemiche. Ma di che dolersi? Dove n'erano morti cento n'erano nati mille ed il poeta cantava:

E sta gente nzevata e strellazzera
 cresce sempe, e mò so mille e treciento.
 Nun è nu vico. È na scarafunera.

*
 * *

Il Duca di Sandonato fu primo ad iniziare il risanamento di Napoli. Il suo programma, però, si ridusse a ben poco, all'apertura di via Flavio Gioia, mentre egli molto si spese in portare all'antico splendore la festa di Piedigrotta che sotto il suo sindacato fu celebrata con isfarzo di luci, di cavalcate, di carri allegorici, di canti, di suoni; in suscitare sempre nuove cause di festeggiamenti. Singolare tipo di gentiluomo, lo vedo a me dinanzi, aitante della persona, con la guancia destra solcata da una vasta cicatrice, con un enorme cappello a stajo, rumoroso, sorridente salutare a destra e sinistra da l'alto d'una carrozzella che cigolava sotto il suo rispettabile peso. Egli era l'idolo della plebe che gli faceva continue dimostrazioni d'affetto e lo chiamava col nome di « *Pappone* ». Dopo di lui un passo più ardito fu fatto da Nicola Amore che, nonostante l'opposizione astiosa di gente invida e dappoco, aprì, nel cuore della vecchia Napoli, quel Rettifilo che valse a portare aria, luce e civiltà in luoghi malfamati dove la salute del corpo e quella dell'anima erano in continuo pericolo.

In piazza San Ferdinando, del pari, fu spezzato un'altro centro di luridume e d'infamia e surse la Galleria Vittorio Emanuele.

Quando dal ricordo di quei tempi, dal poco o nulla che i passati governi fecero per il risanamento morale e materiale della città, ci facciamo a considerare l'opera pronta e gigantesca compiuta dal Fascismo in pochi anni, il nostro cuore pieno di gratitudine si volge al Duce che seppe volere e compiere così grande miracolo per cui ogni residuo del passato fu distrutto e la vita di quel popolo generoso pulsa ormai dell'istesso ritmo che la rivoluzione ha saputo imprimere nel cuore della nazione.

*
* *

In tanta avversità di uomini e d'eventi non mancarono anime generose che alla causa della rinascita di Napoli e del Mezzogiorno dettero il meglio del loro tempo e dei loro studi. La Questione Meridionale ben presto ebbe apostoli ferventi, tra' quali son degni di ricordanza il Villari, il Franchetti, il Sonnino, il Fortunato. La stampa, e questo fu merito che nessuno le potrà contestare, col *Pungolo*, alle dipendenze del valoroso Iacopo Comin, con De Zerbi, finito tragicamente, con Valentino Gervasio, corrispondente del *Corriere della Sera* e pubblicitista sperimentato e provetto, con Martino Cafiero che il *Corriere di Napoli* fondato da Edoardo Minieri, aveva, sotto la sua oculata direzione, elevato ad organo autorevole della pubblica opinione, a guida ed interprete del gusto e delle tendenze letterarie degli scrittori napoletani del tempo; con Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, alla quale fui legato da sincera amicizia, che Matteo Schilizzi aveva posti a capo del *Mattino*, la stampa, dicevo, combatteva anch'essa con generosi impulsi e fermi propositi, la buona battaglia. In questo fermento d'idee e di opere, la poesia non poteva starsene in disparte. La dialettale, specialmente, che, in Napoli, aveva tradizioni gloriose, ne fu tutta pervasa. Io oso affermare che Salvatore di Giacomo, con la poesia *O funneco Verde* pose innanzi alla coscienza della nazione, in tutta la sua tragica verità, l'urgenza di provvedere al risanamento di Napoli.

Quei versi non si leggono senza una grande commozione. Sorgono dall'istessa fonte e con gli stessi intenti, dal cuore della vecchia Napoli *Sfregio - 'O Dichiaramento - 'O Nterresse - 'A Fattura*. che ci fanno rivivere tempi e costumanze per nostra fortuna tramontate per sempre. E qui si afferma ancora una volta la virtù dell'arte che, descrivendo con potenza di verità il male, suscita le forze del bene e riconduce negli animi smarriti la luce

dell'ideale che, come la simbolica colonna di fuoco, precede ed illumina il cammino delle nazioni.

E quale mirabile fusione nel magistero del comporre di Salvatore Di Giacomo, quale equilibrio e quale contemperanza tra il contenuto realistico e la forma poetica che lo riveste! Quale e quanto travaglio, quali e quante ricerche e studi, io ne fui testimone, nel gran mare della vita per descrivere al vero que' tipi e figure, quelle macchiette che tu vedi, ah! strana illusione, come balzare dalla cornice d'oro in cui egli sa collocarle e muoversi e parlare e gesticolare, così come tu le hai viste e conosciute nella quotidiana vicenda, in casa od in piazza.

Narratoi e descrittori della sua forza io ne conosco assai pochi che gli si possano paragonare.

*
* *

Napoli di quei giorni, si gloriava di molti eletti ingegni che, seguendo un antico costume, solevano adunarsi in determinati luoghi, dove trascorrevano l'ore in piacevoli conversari, in solida comunione d'intenti, di opere, di affetti. Ricordo con sentimento di accorata nostalgia, il Gambrinus. Anch'io fui di quel cenacolo, e presi parte ai giochi ed ai motteggi di cui, sotto l'istigazione ed il consiglio di Salvatore Di Giacomo, era oggetto il Commendatore Guerra, tipo originale di gentiluomo, che si dipingeva il cranio pelato ed aveva una passione irrefrenata per i discorsi politici. La sua candidatura posta da noi per celia contro l'onorevole Porzio, a consigliere provinciale per la sezione Chiaja, per poco non ne uscì vittoriosa. In questo ritrovo convenivano i pittori Migliaro, Dalbono, Caprile e Labella, l'architetto Antonio Curri; gli scultori Luigi Bianchi e Raffaele Marino; il poeta Ferdinando Russo già popolare per il suo *Cane 'e Maganza* e Salvatore Di Giacomo. Questi, apprezzato cronista del *Pro Patria*, diretto da M. R. Imbriani, del *Corriere di Napoli* e poi del *Pungolo* era salito in subbita rinomanza per la poesia *Nanni dimme ca si...* che Martino Cafiero aveva fatto musicare dal nostro indimenticabile Mario Costa. Le sue novelle, sul fare dello Zola, ripubblicate il 1903 per i tipi Laterza, ne avevano già messo in evidenza l'ingegno e l'arte. In così eletta compagnia, tra musicisti che rispondevano ai nomi di Denza, Costa, De Leva, spesso si notavano Pascarella, Sartorio, Michetti e D'Annunzio che, in quel

tempo, scriveva, in una piccola casetta di Torre del Greco, l'*Innocente*. Nell'animo del poeta soldato restavano sempre vivi i giorni trascorsi nella dolce città. « Mio caro Enrico (egli scriveva il 4-8-1917 dalla zona di guerra a De Leva), nel tumulto della guerra, ho una tregua musicale. Odo cantare una tua deliziosa allieva — Donna Laura —, e ripenso le lontanissime nostre ore di amicizia e di melodia. Ti abbraccio teneramente. Il tuo sempre G. D'Annunzio ». Ed è del 1892 l'invio che faceva del suo Giovanni Episcopo al De Leva con questa dedica: « A Enrico De Leva. Al delicato musicista, all'affettuoso amico, ricordo di Gabriele D'Annunzio ». Il De Leva ultimo sopravvissuto di quella schiera di musicisti che da Tosti a Denza a Costa hanno elevato la canzone ad altezze non mai raggiunte; l'autore insuperabile di *Voce tra i campi*, di *Triste aprile* continua ad onorare l'Italia con la sua arte fine, aristocratica, sdegnoso di patteggiamenti e di vana popolarità; a diffondere la scuola del bel canto che, sotto la guida dei suoi dotti insegnamenti, tanti ha dato al teatro nobilissimi artisti.

Ricordo ancora il Circolo Artistico, presieduto dal Principe di Sirignano gran signore ed anima di artista; il retrobottega dell'editore Santojanni ove si creavano le prime canzoni di Piedigrotta, dopo quelle edite dal Ricordi in Galleria, dove Puccini, giovanissimo, s'incontrava con Tito Ricordi. E ricordo, infine, Don Luigi Pierro, diventato, poscia, il Cavaliere per antonomasia, dalla vocina in falsetto, lungo, pallido, dinoccolato, con un paio d'occhiali che mal gli si reggevano sulla punta del naso, analfabeta ma intelligentissimo, dall'anima schiettamente napoletana, di giornalista, trasformatosi in libraio e poscia in editore. Egli distingueva gl'intellettuali dal volgo onorandoli del titolo di professore, me pure, ch'ero tra i suoi clienti affezionati, e che nel 1879 frequentavo il primo anno di legge. Aveva un suo particolar modo di farsi voler bene e tutti gliene volevamo e tutti soffrimmo per l'immeritata sorte che lo travolse e gli negò di godere il frutto delle sue oneste fatiche. La sua opera, però, vive e vivrà legata ad uno dei periodi più memorabili della vita napoletana di cui fu non ultimo artefice. Nel retrobottega della libreria Pierro, a Piazza Dante, allora Largo del Mercatello, a simiglianza di quello di Zanichelli in Bologna, si dava convegno tutto quanto Napoli aveva di meglio nelle lettere e nelle arti e, con gli altri dianzi nominati primo, fra tutti, il Di Giacomo, vi si radunavano Mario Giobbe, il traduttore magnifico di Rostand, Roberto Bracco, Michele Ricciardi, Francesco Cimmino, Michele Kerbaker, Pasquale De Luca, Carlo D'Addosio, Benedetto Croce:

quasi tutti scomparsi. Vi facevano, inoltre, frequenti apparizioni Luigi Capuana, Onorato Fava ed Arturo Colautti. Questi valentuomini pubblicarono molti de' loro scritti per i tipi Pierro e crearono quella « Collezione Minima » che segnò, per la sua freschezza ed originalità, uno dei più grandi successi editoriali.

*
*
*

Non è a dire l'influenza che questi cenacoli esercitarono nel perfezionare il gusto degli scrittori e degli artisti che ne facevano parte. Pareva come se tutto si facesse in collaborazione, d'intesa. E se n'ebbe una prova quando si videro Costa, De Leva, Tosti rivestire di soavissime note le poesie di Di Giacomo, di D'Annunzio, di Bracco, di Russo, Dalbono, Migliaro, Scoppetta illustrarne le pagine con deliziose vignette. Lo studio su *Gemito*, e su Morelli riflettono più che mai questo stato di cose. Lo scultore ed il pittore immortale trovarono in Di Giacomo il loro geniale interprete, il loro felice divulgatore. A tant'anni di distanza la visione dei progressi allora conseguiti, di cui la creazione del Circolo Filologico, per numero di soci e ricchezza d'iniziative, segnò l'adesione piena delle classi colte al movimento idealista che si era venuto sempre più affermando, si fa ai nostri occhi sempre più chiara. Erra, però, chi crede restringere un così vario e profondo rivolgimento di pensiero e di tecnica ad una più o meno rinnovata Piedigrotta. Anche questa multiforme espressione della scapigliatura e del sentimento popolare napoletano, mentre il popolo si rinnovava nel costume, nel gusto, nella vita, ne uscì trasformato in guisa da rendere vano ogni tentativo di volerla rimettere sui vecchi binari. La musica che il Coutrau aveva fatto, per il primo, uscire dal vago e dall'indeterminato, dandole ritmi e colore, trasformando la nenia in motivo, fu ad opera di questi artisti geniali assisa su d'un trono di bellezza la cui luce non accenna a tramonto. La vittoria di questo nuovo indirizzo fu saldamente stabilita quando furono create le canzoni. *Funiculì Funiculà*, *A mare chiaro*, *Spingole francese*, *Nannì dimme ca s'ì*, *A ritirata*, *Oilì Oilà*, *La luna nova* e le moltissime altre in cui musica e poesia fanno un sol canto; quando fu introdotto il coro che dette alla voce del popolo dalle mille vite la sua più pura, più diretta, più possente espressione.

La canzone, però, non si tenne a questo soltanto. Le sue ali, ormai, cercavano voli più alti, orizzonti più vasti. I poeti la spin-

sero con la loro squisita sensibilità, con l'umanità dei loro sentimenti fuori della breve cerchia che la teneva prigione, dalla piazza nei salotti. Il mondo ne fu ammirato. A Pietroburgo, a Londra, a Parigi essa trionfò in tutti i convegni, e si assise, con Tosti, nella reggia che le diè onori e cittadinanza. A compiere un tanto rinnovamento, molto contribuì Salvatore di Giacomo. Poeta, novelliere, storico, drammaturgo egli è qualcosa di più del cantore delle bellezze e dell'anima della sua Napoli, egli è il creatore d'una forma d'arte ch'è destinata a far lungo cammino.

* * *

Benedetto Croce, Renato Serra, Renato Simoni hanno parlato di Di Giacomo con quella competenza che ad essi ciascuno riconosce. A che tormentarci in esegesi critiche, in istudi e ricerche per definire il posto che, tra i Meli, i Porta, i Belli, i Cortese, gli è dovuto nella storia della poesia dialettale in Italia? A che istituire paragoni tra il vecchio ed il nuovo stile? Poeta dalla vena facile e dalla ispirazione pronta, sicura; ricco di fantasia e di sentimento; con l'anima velata di melanconia che lo faceva incline più al dolore che alla gioia (dove quel senso tragico della vita che tu senti fremere nelle sue opere drammatiche; quella voce di sconforto e di amarezza, quella nota di dolore e di strazio che, di tanto in tanto, come nelle sonate e nei notturni di Chopin, si leva alta, insistente, implacabile a testimoniare della eternità dell'angoscia e della sofferenza umana); col cuore aperto alle più tenere emozioni, innamorato d'ogni cosa bella, buona, santa, i suoi versi scorrono come vivida fonte cristallina e pura in cui nulla vi ha che ne possa turbare il corso, interrompere il cammino, offuscare la chiarezza. Qui il pedagogo non ha nulla da insegnare. L'arido grammatico ripeterebbe cose cento e cento volte dette. L'esteta si perderebbe nel groviglio delle tante teorie studiatamente dotte, nel gioco delle tesi e delle antitesi che le scuole hanno posto a base del loro insegnamento. Chi ha intelletto d'amore legga senza aiuto di commentari e di chiose le opere di prosa e di poesia del Di Giacomo. Egli troverà tutto facile e spianato e sarà in grado di pronunziare da sè il più sicuro dei giudizi sullo scrittore e sulla sua arte. Anch'io, mentre scrivo, apro il volume delle Poesie edito dal Ricciardi, ma mi fermo alla prima pagina dove egli il 1927 scrisse di suo pugno: *al suo vecchio e sempre carissimo amico Raffaele Cotugno, con grande*

stima, con pari affetto - S. Di Giacomo. Mi soffermo e pare che egli mi sussurri all'orecchio:

D'allicuorde campammo. A poco a poco
 cenere fredda avimm'addeventà.
 Ma sempe sott'a cerere lu ffuoco
 d'e tiempe belle s'annascunnarrà.

* * *

Nel 1888 il Conte Lucchesi Palli aveva donato alla Biblioteca Nazionale di Napoli la sua ricchissima raccolta di opere di teatro e pel teatro. Fu chiamato ad ordinarla e dirigerla Salvatore Di Giacomo. La sua qualità di Vice Bibliotecario; gli studi storici da lui pubblicati sulla *Napoli Nobilissima* e che di poi continuò a coltivare con pari entusiasmo e successo; il volume sul S. Carlino; la sua felice disposizione pel teatro, di cui « Assunta Spina » è purissima gemma, lo facevano degno di così nobile ufficio. Della magnifica opera in tale qualità da lui compiuta, col più vivo plauso degli studiosi, si parla in una sua Relazione che, a me diretta, presentai al Ministro.

Il documento è d'un valore bibliografico e storico eccezionale ed io lo pubblico in appendice con alcune lettere di non minore importanza per la più esatta comprensione di alcune opere del Di Giacomo, che, per brevità, tralascio dallo esaminare. Il Ministro, novello Pilato, se ne lavò le mani. Era questo uno dei metodi favoriti del Governo demo-liberale. Il bilancio contabile, doveva avere il sopravvento su d'ogni più ragionevole esigenza anche d'indole spirituale, su qualsiasi programma diretto al bene della nazione. E valga, a conferma, il caso Gemito. Su iniziativa del Ministro della Pubblica Istruzione si pensò offrire al sommo artista una pensione di lire 6000 all'anno. Io fui relatore del disegno di legge. La proposta, però, non fu mai votata dal Parlamento. Venuto il Fascismo alla direzione della cosa pubblica, il Duce col suo innato sentimento di giustizia e la rapidità delle sue decisioni vi portò un pronto rimedio. Salvatore Di Giacomo, tra il plauso di tutta la nazione, si ebbe il laticlavio. Avendogli inviato le mie congratulazioni, così mi rispondeva:

Divitias alius fulvo sibi congerat auro
 Et teneat culta jugera multa soli:
 Me, mea paupertas vita traducat inertii...

Il vostro Cincinnato di Giacomo.

Ne' quali versi è scolpito al vero quello che fu la sua vita semplice e buona, tutta dedita all'ideale ed al lavoro, il suo disinteresse e la sua serenità tra le secche d'una esistenza che, se non era la povertà, nulla gli prometteva di quegli agi che fan lieta la vita di tanti bricconi. Il Senato che aveva usurpato i diritti della Corona, non ne convalidò la nomina. Un senatore mi disse che si erano sentiti offesi per la designazione all'alto seggio d'un *canzonettista*. «Oh! tempora, oh! mores». Il mio deliziosissimo amico, come se niente gli fosse accaduto, continuò sorridente per la sua via dove lo raggiunse la nomina ad Accademico d'Italia. Ma nel contempo un male ribelle s'impossessava di lui e lo traeva dopo circa quattro anni di atroci sofferenze nella tomba. Russo, Di Giacomo! Chi l'uno e l'altro caccerà di nido? Napoli canta ed aspetta.

A S. E. il Ministro della P. Istruzione - Roma.

Eccellenza,

Ho la fiducia che l'E. V. vorrà leggere con benevolo senso di giustizia il memoriale che Le presento.

Ho **venti** anni di servizio nelle Biblioteche Governative. Da **tredici** anni reggo, in funzione di bibliotecario, la Lucchesi Palli: non ho **mai** avuto in tutto questo tempo alcuna indennità per un ufficio somigliante, non l'ho mai chiesta. Il mio stipendio attuale, compresi i sessennii, non raggiunge che le 3.300 lire nette.

Ora sento che da tutti i reggenti come me, e da ciascuno particolarmente, è fatta istanza alla E. V. perchè, in omaggio ad una situazione di fatto che dura da tanti anni, il Ministro della Pubblica Istruzione voglia sistemare la posizione giuridica dei sottobibliotecari incaricati della Direzione di Biblioteche Governative. E, però, non posso a quelle istanze non aggiungere la mia, che l'E. V. riguarderà, sono sicuro, con alto e sereno senso dell'equità che la distingue.

La biblioteca Lucchesi Palli, donata dal fu conte Edoardo Lucchesi Palli allo Stato, quando io ne sono stato nominato Direttore non aveva che gli scaffali in due sole sale. Nella terza ho fatto trasportare dalla casa del conte la scaffalatura preparata, e l'ho fatta collocare, per servirmene appunto come di quella della sala di lettura.

I libri sono arrivati dalla casa del Conte in 300 e più enormi casse, scaricate, me presente, a mano a mano nella odierna biblioteca. Con un distributore ed un usciere — poichè il sottobibliotecario per la Lucchesi non c'era e non vi è mai venuto da quel tempo — ho materialmente distribuito i volumi delle tre sale della Lucchesi Palli. Sono più di trentamila, e c'è voluto del tempo, e c'è voluta della fatica, non poca, per poterli vedere tutti in ordine negli scaffali.

Mentre questo seguiva ho badato all'impianto di tutto quello che potesse occorrere in fatto amministrativo — e, una volta pronti i singoli registri, ho cominciato io stesso a inventariare, registrare, schedare. Una biblioteca che non esisteva se non in fatto materiale è venuta su man mano anche nel suo senso scientifico, ora si può ben dire che è una delle più conosciute del Regno e che rende ai peculiari studiosi non poco e assiduo servizio.

Dal 1903 ad oggi io l'ho accresciuta principalmente nella particolare sua fisionomia teatrale: altre collezioni letterarie e artistiche ho aumentato; l'ho provveduta di stampe, fra topografiche di Napoli e attinenti al teatro, che ora formano un nucleo interessantissimo per simili ricerche, e io stesso ho redatto fin qua (per cataloghi di iconografia, di teatro, di letteratura ecc.) *ventiseimila* schede per catalogo a *soggetto* e per quello per *autori*.

Ho fatto così in questa biblioteca che funziona, posso dirlo, con la più grande esattezza, da direttore e da sottobibliotecario. La mancanza, che ho tuttora del sottobibliotecario (destinato per altro alla Lucchesi nel contratto tra il Governo e il conte Lucchesi Palli) mi costringe a continuare il lavoro di schedatura. Non lo ricordo per lagnarmene: lo addito perchè si conosca che gl'interessi della biblioteca ho sempre preferito soprapporre ai miei, anche quando vi ho dovuto accettare mansioni che non sono di un direttore ma di un semplice amanuense. Come ho detto avanti, mentre ad altri reggenti s'è dato, di volta in volta, qualche indennità per la direzione, io non ne ho mai avute di sorta. Nella biblioteca Lucchesi Palli sèguito a ogni modo il mio lavoro, potrei dire la mia fatica, con l'amore che porto all'Istituto, e col mio amor proprio.

Questi, Eccellenza, sono i fatti che mi permetto di esporre alla E. V. perchè sappia, in questo momento che incita anche i miei compagni la mia speciale condizione. Non è delle più felici; non è certo delle più consolanti per un uomo che occupa il mio posto nelle biblioteche, e da tanti anni, lo stipendio che ho raggiunto. Migliorato che fosse, migliorata moralmente la mia posizione nelle biblioteche non se ne potrebbe velare gli occhi la giustizia.

E non mi permetto di aggiungere altro. Non accluderei, come faccio, l'elenco dei miei titoli accademici, delle pubblicazioni che ho fatto, etc, etc., se non pensassi, che, forse, esso può valere, se non come una testimonianza di merito, almeno come quello della mia buona volontà e del mio amore al lavoro.

Colgo l'occasione per dirmi di V. E. con alta stima devotissimo.

25 aprile 1912.

All' On. Avv. Raffaele Cotugno - Trani.

Gentile amico,

Vi sono molto riconoscente della vostra lettera.

No: non conferenze: io non Vi sono preparato e non saprei cavarmela. E poi ho da fare per preparare il mio materiale a Bari.

Mi spiace sentire che a Trani non Vi troverò tra il giorno 8 e il 12 maggio.

Se riesco a protrarre fino al 15 il mio viaggio di ritorno verrò bene a salutarvi. Vi ho fatto preparare il ritratto del Cotugno che vi promisi. Oggi spero di spedirvelo in una cassetta. Ancora grazie. Con affettuosi saluti sinceramente Vostro

S. DI GIACOMO

Napoli, 26 aprile 1915.

Caro amico,

Non potetti mandarti all'Hotel dell'Allegria il *Ferdinando* perchè non ne possiedo fin qui nessun esemplare.

L'Editore..... non mi ha mandato ancora quelli che mi spettano!

Dal « Corriere delle Puglie » scrissero che avrebbero affidato a te la ricezione di tutti e quattro i volumi, visto anche che ti trovavi presente al loro arrivo.

Non te li hanno passati?

La Collezione Settecentesca, ha, come si dice, incontrato. Io ho voluto farne una cosa leggibile così a casa come in treno.

Seguiranno altre fesserie mie e d'altri.

Affettuosamente

S. DI GIACOMO

Napoli, 8 maggio 1915.

Carissimo amico,

Grazie della tua lettera.

Non dimenticare di mandarmi la tua recensione del *Ferdinando* quando uscirà.

Grazie anche per quanto mi prometti per *Luci ed Ombre*. Ora il Ricciardi fa la 3. edizione delle *Poesie*: appena esce il libro te lo manderò, e figurati con che piacere.

Ho scoperto nell'Archivio antico di S. Pietro a Majella i registri dei Conservatori Napoletani, e nell'Arch. della S. Visita (Curia Arcivescovile) quelli che riguardano il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Una miniera di notizie pel Cinquecento, Seicento e Settecento Napoletani.

Farò delle pubblicazioni che interesseranno almeno per queste resurrezioni di cose nostre.

Ho avuto in offerta il Chioccarelli, manoscritto tra il 600 ed il 700, in 18 volumi in foglio legati di pergamena, e tre voll. dei Reali Ordini Seicenteschi, Viceregnali. Chiede, la Signora che li darebbe, 100 lire. Ti addito la cosa prima di prendere io questo interessante mucchio di manoscritti.

Saluti cordiali

Aff.mo S. DI GIACOMO

12 maggio 1915.

Carissimo amico,

Grazie infinite del tuo bell'articolo sul *Ferdinando*: figurati se m'accontenta e se te ne sono riconoscente! L'ho mandato al Sandron che li serba tutti.

Sta bene pel Chioccarelli: lo prenderò per la Lucchesiana: è sempre interessante per una biblioteca.

Certo, se avrò le cose che chiedi te le manderò: Risorgimento, ho capito. Poi finirai per far collezione di..... Decadimento.

Un cordiale saluto dal tuo

aff.mo S. DI GIACOMO

LA PROPAGANDA CORPORATIVA IN TERRA DI BARI

Bari, città millenaria protesa verso l'oriente, risorta ora a più vigorosa espansione per le provvidenze molteplici del Regime, è anche saldo nucleo di fede e di organizzazione fascista, formatrice di quelle compatte falangi di Camicie nere, che alle fulgenti idealità della Rivoluzione immolarono la vita di purissimi eroi. Qui non soltanto sorsero, fino dal 1919, convinti e appassionati seguaci di Benito Mussolini (rammentiamo fra gli altri il « Sansepolcrista » Michele Costantino), che si moltiplicarono con celere ritmo; non soltanto un energico e illuminato Podestà, assunto poi all'alto ufficio di Ministro, riuscì a trasformare il volto di questa città luminosa, a renderne più moderne ed agili le varie istituzioni: ma si formò ben presto un centro attivissimo di cultura e di propaganda sindacale e corporativa, che si propose di segnalare e illustrare, in tutti i suoi aspetti e sviluppi, uno dei più caratteristici segni del nuovo ordinamento.

Già nel 1926, non appena le leggi famose del 3 aprile e del 1. luglio consacrarono in formule sapienti la disciplina giuridica delle associazioni sindacali dei produttori e dei rapporti collettivi del lavoro, il Segretario federale del tempo, on. prof. Leonardo D'Addabbo, che alla importantissima carica seppe sempre attendere con elevata mente e tempra adamantina, prese l'iniziativa di un « Corso di politica sindacale », e con fine intuito ne affidò la

(1) Con questa nota la nostra Rivista inizia una serie di Rassegne relative all'arte e all'archeologia, agli studi storici, alla geografia, alla scuola, alle istituzioni corporative e culturali in Puglia.

direzione a S. E. l'on. prof. Sergio Panunzio, anch'egli benemerito pioniere di dottrina e di azione nel campo sindacale. Tale corso che si prolungò nel 1927, fu il primo del genere tenuto in Italia, quasi vessillo di una efficace propaganda che si andò a mano a mano diffondendo in altre città. Esso, anche per ordine della Federazione, venne assiduamente frequentato dai gerarchi e dagli organizzatori dell'intera provincia, e comprese quindici conferenze, tenute da oratori specialmente versati nella materia.

Nel contempo, sempre per l'alacre iniziativa dell'on. D'Addabbo, fu costituito dalla Federazione provinciale fascista un « Comitato di propaganda intersindacale », che rivolge fruttuosamente l'assidua sua opera verso le masse dei lavoratori. A tale intento cospirò anche l'Ente Pugliese di cultura, diretto dal prof. Michele Viterbo, mediante una serie annuale di conferenze destinate ai maestri della provincia.

In ossequio alle istruzioni impartite nel 1930 dal Ministro delle Corporazioni di allora, on. Bottai, nel marzo dello stesso anno fu tenuto nella R. Università un ciclo di lezioni sull'ordinamento corporativo agli ispettori, direttori didattici e maestri della regione pugliese, sotto gli auspici della Confederazione nazionale dei professionisti ed artisti, il cui ispettore prof. Gallerani provvide, nel 1932, ad analogo corso per gli ufficiali della M. V. S. N.. E la sezione dell'Istituto fascista di cultura, presieduta dall'on. Cerri, nel successivo anno diede incarico a numerosi oratori di svolgere interessanti temi attinenti allo stesso argomento. Nell'anno corrente, inoltre, secondo le direttive del Ministero della Guerra, il Comando del Corpo d'armata di Bari organizzò un notevole Corso sullo Stato e sul diritto corporativo, destinato agli Ufficiali del Presidio.

Ma accanto a questa penetrante opera di divulgazione e di propaganda, condotta con appassionato fervore, occorre dar risalto alla formidabile attività dispiegata anche in questo campo dalla R. Università di Bari, che ha l'alto onore di intitolarsi al nome immortale di Benito Mussolini. Il nostro Ateneo, giovine ancora di vita ma ormai in primissima linea per l'assetto degli studi, per la moltitudine dei discepoli, per gli eccellenti risultati didattici e scientifici, e che fra gli insegnamenti ufficiali della Facoltà di giurisprudenza conta, fin dall'inizio, una cattedra di diritto corporativo e del lavoro, fu pronto ad avvivare di schietto spirito fascista l'austero raccoglimento delle sue aule. Di questo rinnovato clima, di questa « tensione ideale », è animatore saggio e instancabile il Rettore prof. Giuseppe Mariani, alla cui illuminata ed energica

iniziativa devesi anche la proposta, attuata nel 1930 dal Ministero dell'Educazione nazionale, dell'istituzione della Scuola di perfezionamento in studi corporativi, annessa alla Facoltà di giurisprudenza, e che ha per iscopo di perfezionare i giovani nelle speciali discipline attinenti all'ordinamento corporativo italiano, e fornire loro la preparazione specifica per gli uffici direttivi di quello. La Scuola comprende otto insegnamenti, e conferisce al termine del corso, che ha durata annuale, ed è riserbato ai laureati in giurisprudenza, scienze politiche, scienze sociali, scienze economiche e commerciali, lettere e filosofia, uno speciale diploma, il quale si ottiene secondo le norme stabilite per l'esame di laurea in giurisprudenza.

Lo stesso Rettore dirige la « Scuola Sindacale », ospitata nella R. Università, iniziata nel 1931 e riordinata nel 1933. Essa consta di due corsi, ai quali possono rispettivamente iscriversi i funzionari sindacali provvisti di diploma di scuola media di primo o di secondo grado. Ma non è possibile elencare le molteplici iniziative e provvidenze del Magnifico Rettore, rivolte all'anzidetto nobilissimo scopo. Gioverà soltanto ricordare che nel 1930 egli istituì un ampio ciclo di conferenze, tenute da pressochè tutti i docenti di ruolo dell'Ateneo, su temi concernenti l'opera del Regime nei vari settori della vita nazionale. Ampio volume le raccoglie, a testimonianza della consapevole disciplina, della fiamma di fede, del lavoro fecondo ond'è improntato l'Ateneo di Bari.

È doveroso anche rammentare che non pochi nostri studenti seppero emergere con pregevoli dissertazioni di laurea ed altri saggi scientifici nelle materie corporative, sì da ottenere ambiti premi od encomi negli appositi concorsi banditi dal Ministero delle Corporazioni o dai Convegni littoriali.

Devesi far menzione anche del R. Istituto Superiore di Scienze economiche e commerciali, che ha fondato una cattedra autonoma di diritto corporativo, e, sotto gli auspici sapienti e autorevoli del Rettore prof. Milone, dà contributo efficace alla formazione culturale e spirituale dei nostri giovani.

Questo, in rapidi tocchi, il quadro di quanto Bari ha operato nell'ubertoso terreno della propaganda e degli studi corporativi. Ma non occorre adagiarsi sulle mète raggiunte, e proseguire il cammino con ardore di intenti, con sforzo tenace.

GIORGIO DE SEMO

Ordinario di dir. comm. e incar. di dir. corpor.
nella R. Università di Bari

SAGGIO CRONOLOGICO DELLE OPERE TEATRALI DI GAETANO LATILLA

COMPOSITORE BARESE DEL SECOLO XVII

(1732 - 1779)

Non era, invero, troppo facile assunto riunire, fissando per ciascuna in modo indubbio il luogo e la data della prima esecuzione, tutte le opere teatrali di quel fecondo compositore pugliese che fu Gaetano Latilla.

Di questo grande contrappuntista della *Scuola Musicale Napoletana* eravamo tutt'ora ai Dizionari del Bertini, Villarosa, Fétis, Florimo ed altri, semenzaio di false e bugiarde asserzioni, che tutti attingono ad occhi chiusi, ma che oltre alle lacune ed inesattezze inevitabili in lavori di quel genere, non sono scevri anche di mende dovute a poca obbiettività, specie discorrendo dei maestri compositori, che formarono la così detta *Scuola Napoletana*.

Nelle poche biografie del Latilla si lamentano spesso, contraddizioni finanche sulla data di nascita, che gli storiografi della musica, copiandosi l'un l'altro, assegnano l'anno 1710 o 1713.

Ed a questo riguardo, dobbiamo non poca riconoscenza all'illustre indagatore e ricercatore di storie patrie, M. Attilio Bellucci, il quale fissò in modo indubbio, la data di nascita del Latilla, 12 gennaio 1711, come risulta dai registri battesimali, da lui compulsati nel Duomo di Bari, che pubblicò in un erudito articolo nella *Napoli Musicale* del 23 giugno 1885, n. 23-24.

Scorrendo queste nostre pagine, accuratamente compilate, non potrà non produrre un senso d'orgogliosa meraviglia il vedere quanta messe poteva creare nel giro di quarant'anni, uno solo di quella gloriosa falange di musicisti, che nel Settecento, sparsero la loro fama per ogni dove.

L'opera artistica di Gaetano Latilla non è stata ancora, che noi sappiamo, osservata nella sua totalità, nè giudicata, per ignoranza di prove scritte; ma certe cose, quando poi si sono conosciute più precisamente attraverso quella imprescindibile verità retrospettiva ch'è il documento, non si possono più lasciar passare velate dagli errori della leggerezza o dalla trascuraggine.

Ci ripromettiamo quindi, a suo tempo, col lavoro che pubblicheremo su Latilla, con la scorta di documenti inediti e sconosciuti, di rimette a sesto molte inesattezze sulla vita e sull'operosità di costui; pensiamo pure, quello di aver evitato che, come avveniva non di rado per il passato, qualche straniero venisse a *scoprirci* il Latilla, facendovi sù la sua brava e ponderosa monografia, più o meno esatta ed obbiettiva, che avrebbe rilevato agli Italiani il valore di un Italiano, dimenticato e misconosciuto.

Ammiriamo, per ora il Latilla, attraverso lo specchio fedele della doviziosa produzione di lui, forte, fiero, audace e magniloquente, sicuri di arrecare un modesto contributo alla Storia del Teatro Musicale Italiano.

Gloria a lui, e gloria alla numerosa schiera dei Musicisti di Puglia, la cui musica fu in quel secolo un sole fulgidissimo di canto e d'armonia che irradiò e allietò il mondo intero.

Anno 1732.

Li Mariti a Forza. Commedia in dialetto napoletano su libretto di Bernardo Saddumene. Rappresentata in Napoli, Teatro dei Fiorentini, Primavera dell'anno 1732. Vi presero parte i seguenti artisti: Giacomo d'Ambrosio, G. Battista Ciriaci, Girolamo Piano, Marianna Ferrante, Teresa Passaglione, Rosa Gerardini, Margherita Pozzi e Maria Morante.

Ignoto al Fétis, *Biog. Universelle des Musiciens.*

Libretto al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Anno 1733.

Ottavio. Commedia in 3 atti. Poesia di Gennaro Antonio Federico. Rappresentata in Napoli, Teatro dei Fiorentini, l'inverno dell'anno 1733. Furono esecutori: Giacomo d'Ambrosio, Girolamo Piano, Marianna Ferrante, Geronima Lori, Teresa Passaglione, Maria Negri, Virginia Gasparini e Margherita Pozzi.

Sconosciuta al Fétis ed ai sigg. Clément e Larousse, *Dict. Lyrique.*

Libretto ediz. Nicola De Biase, Napoli, 1733 di 57 pag. al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli; ed alla Libreria di Washington.

Anno 1734.

Gl' Ingannati. Commedia per musica in 3 atti. Poesia di Gennaro Antonio Federico. Rappresentata a Napoli, Teatro dei Fiorentini, autunno dell'anno 1734.

Sconosciuta al Florimo, *Scuola Mus. di Napoli* ecc., al Croce, *Teatri di Napoli*, al Clément e Larousse ed altri.

Libretto, ediz. di Napoli, Nicola De Biase, 1734, di p. 78 è esistente alla Libreria di Washington.

Anno 1735.

Angelica e Orlando. Commedia a 8 voci. Poesia di Tertulliano Fonsacomico. Rappresentata in Napoli, al Teatro dei Fiorentini, l'autunno dell'anno 1735. Ne furono esecutori: Alessandro Renda, Giacomo D'Ambrosio, Giovanni Romaniello, Santa Pascucci, Caterina Aschieri, Anna Rosa Cirillo, Giovanna Falconetti e Albina Aschieri.

Sconosciuta al Fétis, Croce, Dassori *Opere ed Operisti*, ed altri.

Libretto, ediz. di Napoli, Nicola De Biase, 1734 è esistente al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Partitura manoscritta dell'opera in 4° è presso il Musik-Abtlg. des British Museum in London.

Anno 1736.

Lo sposo senza moglie. Napoli, 1736, per quanto ce ne assicura il Dassori, *Opere ed operisti*, p. 258. Il Fétis, Eitner, Schmidl, Florimo ed altri tacciono a riguardo.

Anno 1737.

Sigismondo. Napoli, 1737, per quanto ce ne assicura il Dassori: *Opere ed operisti*, p. 258. Gli altri biografi non ne fanno cenno di quest'opera, ne il *Dizionario Lirico* dei sigg. Clément et Larousse, nè il Croce nei *Teatri di Napoli*.

Anno 1738.

Orazio. Opera bernese in musica, in 3 atti. Poesia di Antonio Palomba. Rappresentata in Roma, Teatro della Valle, nell'anno 1738.

Libretto al Conserv. di S. Cecilia di Roma.

Riprodotta in Venezia, al Teatro S. Moisè, nell'autunno dell'anno 1743 con l'intervento degli artisti: Pellegrino Gaggiotti, Angiola Paganini, Anna Querzoli Laschi, Agata Sani, Grazia Melini e Filippo Laschi.

Libretto ediz. di Venezia, Girólamo Bortoli di 66 p., 1743, è esistente alla Biblioteca di S. Marco in Venezia, alla Biblioteca Naz. Vittorio Emanuele di Roma (Collezione Teatrale Parisini); ed alla Libreria di Washington.

I sigg. Clément e Larousse assegnano l'anno 1743, come data di prima esecuzione, ma sono in errore. Errano così anche coloro che attribuiscono l'opera al Pergolesi in collaborazione col Latilla.

Anno 1738.

Demofonte. Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Napoli 1738, secondo il Fétis, Clément e Larousse, Dassori ed altri. Niente di più falso. Quest'opera è stata rappresentata per la prima volta a Venezia, Teatro S. Giovanni Grisostomo, il carnevale dell'anno 1738. Vi presero parte gli artisti: Francesco Tolve, Rosa Pasquali detta la Bavarase, Costanza Celli, Carlo Scalzi, Agostino Fontana torinese, Alessandro Erba vicentino e Giovanna Manzanella.

Libretto ediz. Venezia, Marino Rossetti di 72 p., 1738, è esistente alla Biblioteca S. Marco di Venezia ed alla Libreria di Washington.

Anno 1738.

Polipodio e Rucchetta. Intermezzi per musica. Rappresentati in Roma, al Teatro di Torre Argentina, nel carnevale dell'anno 1738.

Ignoto a tutti i bibliografi.

Libretto ediz. di Roma, 1738, di p. 16, è esistente alla Libreria Washington.

Anno 1738.

La Finta Cameriera. Dramma giocoso in 3 atti. Poesia di Giovanni Barocchi. Fétis, Florimo, Clément e Larousse ed altri, registrano rappresentata a Napoli nell'anno 1743; Eitner e Wotquenne, Venezia 1743; Schild, Paris Opéra, 30 novembre 1752. False asserzioni. Quest'opera fu scritta per Roma e rappresentata la prima volta al Teatro alla Valle, carnevale dell'anno 1738.

Riprodotta a Modena, Teatro Rangoni, la primavera dell'anno 1741 con gli artisti: Domenico Negri, Giuditta Fabiani, Caterina Bassi Negri, Francesco Baglioni detto Carnace, Anna Querzoli, Francesca Fabiani e Viviana Bosellini. Direttore d'orchestra Filippo Seghizzelli, scenografo Marco Bianchi e vestitari di Ermanno Compostoff.

Libretto ediz. di Modena, 1741 alla Biblioteca Estense di Modena.

Riprodotta a Bologna, Teatro Formagliari, carnevale dell'anno 1743 con gli artisti: Eugenia Mellini Fanti, Costanza Rosignoli, Giuseppe Ristorini, Gaspara Becheroni, Maria Angiola Paganini, Francesco Baglioni e Gaetano Maggioni.

Libretto ediz. di Bologna, per Clemente Maria Sassi, successore del Benacci, 1743 è esistente al Liceo Musicale di Bologna ed alla Biblioteca Naz. Vittorio Emanuele di Roma (Collezione Parisini).

Riprodotta a Venezia, Teatro S. Angelo, per la fiera dell'Ascensione dell'anno 1743 coi Cantanti: Elisabetta Ronchetti, Giuseppe Ristorini, Costanza Ro-

signoli, Ginevra Magagnoli, Viviana Bosellini, modenese virt. della Duchessa di Parma ereditaria di Modena, Francesco Baglioni, e Luigi Ristorini.

Libretto ediz. di Venezia, Modesto Fenzo 1743 é esistente alla Biblioteca S. Marco di Venezia, ed alla Libreria di Washington.

Riprodotta a Venezia, Teatro S. Mois , l'inverno dell'anno 1744. Libretto alla Biblioteca S. Marco di Venezia.

Riprodotta ancora a Venezia al Teatro S. Cassiano, l'anno 1745 con gli artisti: Eugenia Mellini Fanti, Pietro Pertici, Anna Querzoli Laschi, Anna Isola, Viviana Bossellini, Filippo Laschi, Francesco Baglioni, e Giuseppe Catterini.

Libretto ediz. di Venezia, 1745, é esistente alla Biblioteca S. Marco in Venezia.

Il Groppo nel *Calalogo dei Drammi rappr. a Venezia* a p. 65, registra quest'opera rappr. a Venezia, al Teatro S. Cassiano l'inverno dell'anno 1745 in collaborazione con Baldassarre Galuppi. I diversi biografi anzi di questo maestro attribuiscono l'intera opera al Galuppi su testo di Barlocchi. Ma sono in errore, per il libretto stampato a Brunswick, senz'anno, con doppio testo italiano e tedesco, la musica é attribuita a Galuppi, mentre vien generalmente ammesso che il dramma in questione sia stato musicato soltanto da Gaetano Latilla, come lo dimostrano i libretti che abbiamo sott'occhio ediz. di Venezia degli anni 1743, 1744 e 1745 della Biblioteca S. Marco.

A Brunswick venne probabilmente eseguito un centone, anzicch  un'opera, al Nuovo Teatro dell'Opera Pantomima dei Piccoli Olandesi nello anno 1751 dalla compagnia italiana di Nicolini. Supposizione che sembra possa venir avvalorata (sostiene F. Piovano in *Baldassarre Galuppi, note bio-bibliografiche* in *Riv. Mus. Italiana*, Anno 1908 p. 251) dal fatto che la Biblioteca Ducale di Wolfenb ttel possiede 12 arie d'un'opera comica omonima di vari maestri: *Die Handschriften nebst den  lteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenb ttel beschrieben von Dr. phil. Emil. Vogel. Mit verschiedenen facsimilierten Wiedergaben. Wolfenb ttel. Verlag von Julius Zwiissler, 1890* di pp. 53-54. Questo volume forma l'ottava parte del catalogo dei manoscritti di detta Biblioteca. Il libretto di Brunswick, nel quale rinviensi difatti il testo della maggior parte delle arie in parola, esiste nella Collezione Schatz.

Non sar  inutile rilevare che nel repertorio della compagnia di Nicolini eravi *La Giardiniera Contessa (La Finta Cameriera)* di Latilla.

Riprodotta all'Opera di Parigi les Bouffons, martedì 30 nov. dell'anno 1752, con nuova versione in due atti, e non come prima esecuzione sostenuta dallo Schmidl ed altri.

Al Conservatorio Mus. di Bruxelles esistono: copia manoscritta della partitura, testo di Barlocchi, in fol. obl. copiato moderno, versione completa; e la versione in due atti rappr. nel 1752 all'Opera di Parigi.

Anno 1738.

Madama Ciana, o come altri vogliono *Giana*. Dramma giocoso in 3 atti. Poesia di Giovanni Barlocchi. Il Ricci, *Teatri di Bologna* ecc. a pag. 464, sostiene che é forse tratto dalla Commedia dello stesso titolo edita da Lelio della Volpe nel 1733. I bibliografi sono in contradizione nell'assegnare come data della prima rappresentazione, l'anno 1744; invece quest'opera fu scritta dal Latilla per Roma e rappresentata al Teatro Pallacorda, la sera di Lunedì 15 febbraio dell'anno 1738. Difatti il *Diario Ordinario del Chracas* del 15 febbraio 1738 c'informa: « Lunedì sera nel Teatro alla Palla a corda andò parimente in scena per la prima volta la seconda commedia intitolata la *Ciana*: »

Riprodotta a Venezia, Teatro S. Cassiano, autunno dell'anno 1744 con gli artisti: Eugenia Mellini, Filippo Laschi, Pietro Pertici, Anna Isola, Francesco Baglioni, Viviana Bosellini, Anna Querzoli Laschi e Giuseppe Catterini. Secondo la *Drammaturgia* di L. Allacci, il Groppo ed altri autori asseriscono, che la musica di quest'opera, sarebbe in parte di B. Galuppi; ma nel libretto esistente alla Biblioteca di S. Marco in Venezia é nominato come autore della musica il solo G. Latilla.

Riprodotta a Milano, Teatro Ducale, nel giugno dell'anno 1745 con l'intervento degli artisti: Anna Girò, Canini, Monticelli ecc., e non come data di prima rappr. sostenuta dallo Schmidl ed altri.

Libretto ediz. di Milano, alla Biblioteca di Brera.

Riprodotta a Torino, Teatro Carignano, carnevale dell'anno 1747 col titolo *L'Ambizione delusa*, o come altri vogliono nel 1740, col titolo *D. Marzia*.

Libretto esistente alla Biblioteca Civica di Torino ediz. Giuseppe Domenico Verani di 72 p. 1747 ed alla Libreria di Washington.

Riprodotta a Bologna, Teatro Formagliari, il carnevale dell'anno 1749; il Barilli scrisse che incontrò più della *Virtuosa Corteggiata* del Buini.

Libretto ediz. 1749 esistente alla Bibl. del Liceo di Bologna; nella Raccolta di Manoel di Carvalhaes alla Biblioteca Mus. di S. Cecilia di Roma ed alla Biblioteca Naz. Vittorio Emanuele di Roma (Collezione Parisini).

Riprodotta a Ferrara al Teatro Bonacossi la primavera dell'anno 1749 col solo titolo di *Ciana*.

Libretto esistente alla Biblioteca Civica di Ferrara ediz. 1749.

Riprodotta a Monaco nella stagione dell'anno 1749.

Libretto ediz. G. G. Wötter di Monaco, anno 1749 di 52 p. alla Libreria di Washington.

Anno 1739.

Romolo. Dramma serio. Poesia d'incerto. Rappresentato a Roma, al Teatro delle Dame il 31 gennaio dell'anno 1739; per quanto ce ne assicura il *Diario Ordinario del Chracas* il quale sotto la data di Roma 31 gennaio 1739 registra: « Domenica sera 31 gennaio 1739 nel Teatro detto delle Dame, agli orti di Napoli, andò in scena per la prima volta il secondo Dramma intitolato il *Romolo*: » e non Teatro Tordinona, carnevale 1739 come registra lo Schmidl: *Diz. Univ. dei Musicisti*. Mentre il *Diz. Lyric.* dei Sigg. Clément e Larousse la registrano rappr. a Roma nel 1765 in collaborazione di Terradeglias, ma sono in errore. Può darsi che sia una riproduzione, con arie forse aggiunte dal Terradeglias.

Anno 1739.

Le Amazzoni. Opera rappresentata a Roma, Teatro Alibert, carnevale dell'anno 1739; per quanto c'informa il Cav. Pier Leone Ghezzi, celebre pittore e caricaturista nella sua opera pregevolissima *Il Mondo Nuovo. Raccolta originale in 8 volumi in foglio grande di ritratti e caricature di persone d'ogni classe*. Raccolta che si conserva alla Biblioteca Vaticana.

In uno di questi volumi vi è il ritratto del Latilla eseguito a penna dal Ghezzi il 15 aprile 1739, e sotto al ritratto, scritto dal pittore stesso: « Latilla compositore dell'opera delle Amazzoni al Teatro di Alibert l'anno 1739 il quale è stato fatto maestro di Cappella in S. Maria Maggiore e non vuole più comporre opere sulli teatri e fatto da me Cav. Ghezzi il 15 febbraio 1739: ».

Sembra strano di non vedere accennato per nulla nel *Diario ordinario del Chracas* nell'anno 1739 quest'opera del Latilla. Il Diario c'informa solamente che durante l'anno 1739 vi eseguirono al Teatro alla Pace l'opera: *Caio Mario Coriolano*; al Teatro alla Palla a corda la Commedia: *La Società dei Cascarini* e l'altra Commedia *Lucrezia Romana* al Teatro Valle, e poi il dramma *Astarte* al Teatro delle Dame, e in quello a Torre Argentina il dramma *Vologeso Re de' Parti*; al Teatro alla Palla a corda la commedia *l'Eroina Trionfante*, al Teatro delle Dame il *Romolo* ecc..

Anno 1740.

Siroe. Opera seria in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentata in Roma, Teatro delle Dame, carnevale dell'anno 1740.

Il *Diario ordinario del Chracas* sotto la data di Roma 2 gennaio 1740 registra: « Martedì sera nel Teatro detto delle Dame, agli orti di Napoli, andò in scena parimenti per la prima volta il dramma intitolato il *Siroe*: ».

Ignoto al Fétis, Florimo, Clément e Larousse ed altri.

Riprodotta a Padova al Nuovo Teatro, per la fiera di giugno dell'anno 1753.

Libretto alla Biblioteca Civica di Padova, ediz. Conzatti di 78 p. ed alla Libreria di Washington.

Copia manoscritta della partitura dell'opera é esistente alla Bibl. der Gesellschaft der Musik freunde des Staates in Vienna.

Anno 1741.

L'Olimpia nell'Isola di Ebuda secondo il Croce, *Teatri di Napoli* ecc. a p. 518. Il Florimo invece registra: *Alceste in Ebuda*, ma cade in errore. Opera seria. Poesia del canonico Andrea Trabucco. Rappresentata a Napoli, Teatro S. Carlo, 20 gennaio 1741, con gli artisti: Pietro Baratti, Gaetano Majorano detto il Caffarelli, Manzuoli, Mazziotti e la Teresa Baratti.

Ignoto ai Sigg. Clément e Larousse ed altri.

Libretto al Conserv. Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Anno 1742.

La Vendetta Generosa. Commedia. Poesia d'incerto. Rappresentata a Napoli, Teatro dei Fiorentini, autunno dell'anno 1742 con gli artisti: Girolamo Piano, Antonia Fascitelli, Teresa Danisi, Anna Rosa di Gennaro e Anna Maria di Gennaro.

Al Fétis, ai Sigg. Clément e Larousse, al Dassori ed altri sconosciuta.

Libretto, ediz. 1742 é esistente al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Anno 1742.

Zanobia. Opera seria. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentata al Teatro Regio di Torino, l'anno 1742. Vi presero parte gli artisti: Barlocchi, Salimbeni, Barlieri, Ottavio Albuzio, Carolina Valvasori e Lucrezia Venturi.

Ignota ai Sigg. Clément e Larousse ed altri bibliografi.

Libretto ediz. 1742 alla Biblioteca Civica di Torino.

Riprodotta a Napoli, Teatro S. Carlo il 17 marzo del 1749 con gli artisti: Caterina Aschieri, A. M. Monticelli, Giuseppe Sidoti, Balbi e Giovanna Guaetti, secondo c'informa il Croce: *Teatri di Napoli* ecc.

Il Florimo tace a riguardo.

Anno 1744.

La Gara per la Gloria. Divertimento teatrale per musica, in 3 parti. Poesia di Bartolomeo Vitturi. Rappresentato a Venezia, Teatro S. Moisè, negli ultimi giorni di Carnevale dell'anno 1744.

Ignoto allo Schmidl ed altri biografi.

Libretto ediz. di Venezia, 1744 di 23 p. è esistente alla Biblioteca di S. Marco di Venezia, ed alla Libreria di Washington.

Anno 1746.

Il Concerto. Melodramma giocoso. Poesia di Pietro Trinchera. Rappresentato a Napoli, Teatro Nuovo, la primavera dell'anno 1746, con gli esecutori: Alessandro Renda, D. A. de Amicis, Anna Gualanti, Maria Broli, Caterina Tedeschi, Elisabetta Giani e Rosolina Rossi.

Ignoto al Fétis, Dassori, ai Sigg. Clément e Larousse ed altri.

Libretto ediz. di Napoli, 1746 al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Anno 1747.

Il Barone di Vignalunga. Commedia per musica. Parole di Antonio Palomba. Rappresentata in Napoli, al Teatro Nuovo, l'anno 1747. Vi furono esecutori; Alessandro Renda, Antonio Catalano, Anna Gualanti, Agata Ricci, Marianna Anselmi, Caterina Tedeschi e Zefirina Anselmi.

Niuna traccia nel Croce, *Teatri di Napoli* e parimenti nel Fétis, Dassori, ed altri.

Libretto ediz. di Napoli, 1747 al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Anno 1747.

Griselda. Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Apostolo Zeno. Rappresentato in Roma l'anno 1747.

Riprodotta in Venezia, al Teatro S. Cassiano nell'autunno dell'anno 1751 con gli esecutori: Pietro Morigi, Prudenza Sani Grandi, Rosa Tartaglini, Giuseppe Sidotti, Giuseppe Tebaldi, Agata Elmi, virt. di camera della Ser. di Modena e Caterina Panizza.

Libretto ediz. di Venezia, 1751 di 66 p. alla Biblioteca di S. Marco di Venezia ed alla Libreria di Washington.

Anno 1747.

La Commedia in Commedia. Melodramma giocoso. Poesia di Giulio Sorrentino dicono molti, invece la poesia è di Giovanni Barlocchi, come lo dimostra il Libretto esistente alla Biblioteca Civica di Ferrara, ediz. Bernardino Pomatelli di 72 p.

Molti biografi su questo melodramma danno delle date fantastiche, molti la fanno rappresentare a Roma nell'anno 1768. Il Fétis ed altri biografi non ci fanno sapere nè il luogo, nè l'anno della prima esecuzione.

A parer nostro quest'opera fu scritta per Parma e rappresentata al Teatro Ducale il carnevale dell'anno 1747, come lo attesta il libretto ediz. di Parma, 1747 esistente alla Biblioteca Civica di colà.

Replicato a Brescia, Teatro Erranti lo stesso anno. Libretto ediz. di Parma, 1747 alla Biblioteca Civica di Brescia.

Replicato a Ferrara, Teatro Bonacossi da S. Stefano pure l'anno 1747. Libretto ediz. di Ferrara, di Bernardino Pomatelli, di 72 p. alla Biblioteca Civica di Ferrara ed alla Libreria di Washington.

Circa i biografi che la fanno rappresentare a Roma nell'anno 1768 è assolutamente assurdo. Nel *Diario di Roma del Chracas* dell'anno 1768 non troviamo veruna traccia. Solamente nell'anno 1743 e precisamente il 23 febbraio nella ricorrenza del Carnevale, riscontriamo che al Collegio Nazareno si rappresentò la Burletta di Simone Frarconio Pratoli intitolata: *La Commedia in Commedia*, rappresentazione in prosa. Vedi *Diario di Roma* ecc. del 23 febbraio del 1743.

Quindi è da supporre che il poeta Giovanni Barlocchi abbia ricavato dalla Burletta del Pratoli il Melodramma giocoso musicato poi dal Latilla.

Anno 1747.

Catone in Utica. Tragedia lirica in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio (Artino Carosio P. A.). Rappresentata a Roma al Teatro Capranica, il 30 gennaio (carnevale) dell'anno 1747. Il *Diario di Roma* del Chracas del 4 febbraio dell'anno 1747 c'informa: « al Teatro dei Signori Capranica, Lunedì sera andò in scena per la prima volta il secondo dramma intitolato: *Catone in Utica* del Metastasio, e posto in musica dal Maestro di Cappella Sig. Latilla similmente napoletano ».

Ignoto ai Sigg. Clément e Larousse ed altri bibliografi.

Libretto ediz. di Roma, Generoso Salomone di 72 p. è esistente alla Libreria di Washington.

Anno 1747.

Il Vecchio Amante. Dramma giocoso per musica in 3 atti. Poesia di Giovanni Barlocchi. Rappresentato a Torino, al Teatro di S. A. S. il Signor Principe di Carignano, nel carnevale dell'anno 1747.

Ignoto a tutti i bibliografi.

Libretto ediz. di Torino, Giuseppe Domenico Verani, 1747 di p. 78 alla Biblioteca Civica di colà ed alla Libreria di Washington.

Anno 1748.

Adriano in Siria. Dramma serio per musica. Poesia d'incerto. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Carlo, il carnevale dell'anno 1748, con gli artisti: Gioacchino Conti detto Gizziello, Costanza Celli, Manzuoli, Giovanni Croce e Pasquale Potenza.

Niuna traccia nel Florimo ed altri bibliografi; solamente registrato dal Croce: *I Teatri di Napoli* ecc., che non ci fa sapere il nome del Poeta e dal Salvioi: *Bibliografia del Teatro nelle Aggiunte e Rettifiche*.

Anno 1749.

La Celia. Commedia lirica. Poesia di Antonio Palomba. Rappresentata a Napoli, Teatro dei Fiorentini, l'autunno dell'anno 1749 con gli artisti: Antonio Catalano, Giacomo Ricci, Giuseppe Casaccia, Agata Ricci, Margherita Mangher, Nunziata Scartabelli, Tomasina Velardi e Marianna Monti.

In questa Commedia per la prima volta si mostrò sulle scene di Napoli, il celebre buffo napoletano Giuseppe Casaccia.

Libretto ediz. di Napoli, 1749 è esistente al Conserv. Musicale di S. Pietro a Majella di Napoli.

Ignoto ai Sigg. Clément e Larousse ed altri.

Anno 1750.

Amore in Tarantola e non *Amore in Tarantolo* come il Dassori, e *Amore in Tarentola* come scrive il Fétis. Dramma giocoso per musica in 3 atti. Poesia dell'Abate Vaccina. Rappresentato a Venezia, Teatro di S. Moisè, l'autunno dell'anno 1750, con l'intervento degli artisti: Caterina Flavis detta la Guantarina, virt. della Principessa di S. Croce, Vittoria Querzoli, Teresa Chiarini, Caterina Tedeschi, Francesco Baglioni detto Carnace, Alessandro Renda, e Francesco Carattoli.

Libretto ediz. di Venezia, 1750, Modesto Fenzo, alla Biblioteca S. Marco, ed alla Libreria di Washington.

Ignoto al Groppo: *Catalogo di tutt'i Drammi per musica nei Teatri di Venezia.*

Il Florimo, registra quest'opera rappresentata a Roma nel 1750, e con lui lo Schmidl, il Villani, negli *Scrittori ed Artisti Pugliesi*, opera piena d'inesattezze e lacune, scrive costui di tali corbellerie che ad ogni pagina della sua elucubrazione v'è da pigliarne dieci con le molle, asserisce rappresentata a Roma nel 1752, e così altri scrittori ma sono in errore.

Anno 1751.

La Pastorella al Soglio. Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Gio. Carlo Paganicesa. Rappresentato a Venezia, al Teatro S. Moisé, la Fiera dell'Ascensione nell'anno 1751. Vi presero parte gli artisti: Domenico Panzacchi, Rosa Tartaglino, Agata Rizzi, Orsola Strembi, Marc'Antonio Marieschi e Anna Fioretti.

Ignoto al Groppo ed altri bibliografi.

Libretto ediz. di Venezia, 1751 di p. 48 alla Biblioteca S. Marco ed alla Libreria di Washington.

Il Florimo, afferma di essere stato rappr. a Roma nel 1751; e con lui lo Schmidl ed altri; il Villani, scrive di essere stata rappr. a Napoli al Teatro dei Fiorentini nel 1751; noi affermiamo invece che gli egregi scrittori sono in errore, tanto è vero che la rappr. di Venezia ci viene avvalorata, oltre che dal libretto colà esistente, anche dalla data e luogo di esecuzione che ci offre il Caffi, *Storia della Musica Sacra nella Cappella Ducale di S. Marco*, discorrendo del Latilla a p. 445, e dal Wiel, *Teatri Musicali Veneziani* a p. 186.

Anno 1751.

Gli Impostori. Dramma per musica in 3 atti. Poesia forse di Carlo Goldoni. Il Florimo nulla ci dice di quest'opera ove fu rappresentata e con lui il Villani ed altri. Il Dassori registra rappr. a Roma nell'anno 1751 e così i Sigg. Clément e Larousse, ma sbagliano.

Quest'opera è stata per la prima volta rappr. a Venezia, Teatro S. Moisé, nell'autunno dell'anno 1751. Vi presero parte i seguenti virtuosi: Francesco Baratti di Livorno, Francesca Mucci, romana virt. di camera di S. A. R. il Principe Carlo Duca di Lorena, Filippo Laschi, virt. di camera dello stesso Principe Carlo, Anna Rizzi, Francesco Chiocci e Filippo Licini.

Libretto ediz. di Venezia, 1751 di p. 81 alla Biblioteca S. Marco ed alla Libreria di Washington.

Ignoto al Groppo.

Anno 1751.

L'Opera in prova alla moda. Dramma giocoso per musica in 3 atti. Poesia di Giovanni Fiorini.

Il Florimo, registrando quest'opera, non ci fa conoscere il luogo della prima esecuzione e parimenti il Fétis, Schmidl, Villani ed altri autori.

Quest'opera è stata rappr. per la prima volta a Venezia, Teatro S. Moisé, nel Carnevale dell'anno 1751 con gli artisti: Francesco Baglioni, Caterina Flavis detta la Guantarina, Livia Grandis, Filippo Sedotti, Francesco Carattoli, Caterina Tedeschi, Costanza Rossignoli e Teresa Chiarini.

Leggesi nella *Drammaturgia* di Leone Allacci (Supplemento), che questo dramma è diviso in 3 azioni che formano tre opere diverse, di cui la seconda è *Urganostocar* e la terza è il termine de *L'Opera in prova*.

Libretto ediz. di Venezia, 1751 è alla Biblioteca di S. Marco ed alla Libreria di Washington. Ignoto al Groppo ed altri.

Riprodotta nel maggio dello stesso anno al Formagliari di Bologna, come ci assicura il Ricci, *Teatri di Bologna* a p. 466.

Libretto ediz. di Bologna, 1751 al Liceo Musicale.

Riprodotta ad Amsterdam, nell'anno 1753, come ne fa fede il libretto esistente in quella Civica Biblioteca, ed alla Libreria di Washington, ediz. Enrico Boussiere, 1753, di 205 p.; e nello stesso libretto si legge un avviso che dice: « Non essendo possibile d'eseguire l'intero libro in una sola sera, si è giudicato bene di spartirlo in quattro recite; nella di cui 1. La prova intiera, colla prima azione della tragedia. Nella 2. La stessa prova colla seconda azione della tragedia. Nella 3. I medesimi atti della prova colla terza azione della tragedia. 4. La scena unica del terzo atto della *Prova*, e le tre azioni della Tragedia ».

Anno 1751.

Urganostocar e non *Urganostocor*, come enunciano il Fétis, Florimo, Villani, Dassori ed altri. Tragedia tragicissima ma di lieto fine, in 3 azioni. Poesia di Giovanni Fiorini. Rappresentata per la prima volta a Venezia, Teatro S. Moisé Carnevale dell'anno 1751, con gli artisti che eseguirono, a quanto sembra, *L'opera in prova alla moda*. Erra il Florimo ed il Villani nell'attribuire a questa Tragedia la data di prima rappr. l'anno 1752. *L'Urganostocar* è il proseguimento dell'opera antecedente.

Libretto ediz. di Venezia, 1751 alla Biblioteca S. Marco. Non siamo del parere dell'Allacci o ai continuatori di costui, che i libretti de *L'opera in prova alla moda* e *L'Urganostocar*, sarebbero stati stampati da Modesto Fenzo, ma nei libretti di queste opere non trovasi il nome d'alcun editore, almeno per quanto ce ne assicura il Wiel, *Teatri Veneziani*, p. 185, n. 535-536.

Ignoto al Groppo ed altri autori.

Anno 1751.

La Maestra. Commedia di Anonimo. Musica di Gioacchino Cocchi e Girolamo Cordella. Rappresentata al Teatro dei Fiorentini di Napoli, il carnevale dell'anno 1751. Vi presero parte gli artisti: Antonio Catalano, Giuseppe Casaccia, Margh. Mangher, Eleonora Pauli ecc. *L'aria e la cavatina del 2° atto sono di Gaetano Latilla*. Florimo 4, p. 57, Ignoto al Fétis, Dassori ed altri.

Libretto ediz. di Napoli, 1751, alla Biblioteca del Conser. Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

Anno 1751.

Ciascheduno al suo negozio. Intermezzo musicale. Poesia di Anonimo. Rappresentato nel R. Teatro del Buon Ritiro a Madrid, l'anno 1751.

Sconosciuto a tutti i bibliografi, solamente registrato dal Salvioli: *Bibliografia del Teatro* ecc. a p. 748.

Libretto ediz. Madrid, 1751, alla Biblioteca Civica di colà.

Anno 1752.

L'Olimpiade. Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentato a Venezia, Teatro S. Cassiano, nell'autunno dell'anno 1752. Vi presero parte gli artisti: Domenico Pignotti, Domenica Casarini Latilla, Mariano Nicolini Cresciano, Giuseppa Betubrick virtuosa di Camera di S. A. Elett. di Baviera, Francesco Amboni e Giuseppe Fantoni.

Ignoto al Groppo, Schmild ed altri scrittori.

Libretto ediz. Venezia, 1752, alla Biblioteca S. Marco ed alla libreria di Washington.

Anno 1752.

L'Isola d'Amore. Commedia in musica in 3 atti. Poesia di Antonio Rigo, anagramma Gori o Goanto Rinio, e non di Anonimo, sostenuto dal Wiel ed altri autori. Rappresentata a Venezia, Teatro S. Moisè, nel carnevale dell'anno 1752. Vi presero parte gli artisti: Francesco Baratti, Filippo Laschi, Francesca Chiocci, Francesca Mucci, virt. di camera di S. E. il Principe di S. Croce, Anna Querzoli, virt. di S. A. R. il Principe Carlo di Lorena, Agata Ricci e Giuseppe Lecini.

Il Dassori afferma rappresentata a Napoli nel 1751 e così gli altri, ma sono in errore.

Il Fétis, Shmild ed altri bibliografi, non ci fanno sapere nè il luogo nè l'anno di rappresentazione.

Libretto ediz. di Venezia, 1752, di 72 p., alla Biblioteca S. Marco ed alla Libreria di Washington.

Anno 1573.

Alessandro nelle Indie. Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Pietro Matastasio. Musica in gran parte di Latilla ed il rimanente d'altri bravi autori. Rappresentato a Venezia, Teatro S. Cassiano, carnevale dell'anno 1753. Sostennero le parti gli artisti: Domenico Pignotti, Mariano Nicolini, Domenica Casarini Latilla, Giuseppa Betubrick (sic) virt. di S. A. R. Elett. di Baviera, Rosa Tartaglino e Francesco Amboni.

Ignoto al Groppo ed altri.

Libretto ediz. di Venezia, 1753, Modesto Fenzo, alla Biblioteca S. Marco ed alla Libreria di Washington.

Anno 1753.

Antigona. Opera seria in 3 atti. Poesia dell'Abate Gaetano Roccaforte, romano. Rappresentata con balli a Modena, Teatro Ducale, il carnevale dell'anno 1753. Fu eseguita dagli artisti: Domenico Bonifaci, Angela Caterina Riboldi, Giuseppe Poma, Rosa Curioni, Laura Brescagli, Gian Amb. Grandati. L'orchestra sotto la direzione del Maestro Filippo Seghizzelli. Scenografo Lodovico Bosellini e Vestiarista Giuseppe Compostoff.

La poesia dell'Abate Roccaforte sotto il titolo di *Antigona*, *Antigone*, *Antigona in Tebe* fu musicata da parecchi maestri.

Libretto ediz. di Modena, 1753 alla Biblioteca Estense. Nella dedica i direttori del Teatro chiamano il Latilla insigne e vivacissimo autore napoletano.

Anno 1753.

Gli Artigiani arricchiti. Dramma giocoso per musica in 2 atti. Poesia di Anonimo. Rappresentato a Parigi, Teatro dell'Accademia Reale, nell'autunno (25 settembre) dell'anno 1753.

Ignoto al Fétis, Florimo ed altri autori.

Una copia manoscritta della Partitura è esistente nella Biblioteca del Teatro dell'Opera di Parigi.

Anno 1754.

Il Protettor del Poeta. Intermezzi per musica a 3 voci. Poesia d'incerto. Rappresentato a Roma, Teatro alla Valle; nel carnevale dell'anno 1754.

Ignoto a tutti i Bibliografi.

Libretto, ediz. Roma, *si vendono nella Libreria di S. Michele*, 1754, di 24 p., alla Libreria di Washington.

Anno 1754.

Il Gioco de' matti. Dramma scherzoso per musica. Poesia di Antonio Palomba. Rappresentato a Napoli, Teatro Nuovo, estate dell'anno 1754. Ne furono esecutori: Onofrio d'Aquino, Carmine Bagnara, Margherita Mergher, Geltrude Valeri, Marianna Bacchini, Marianna Paduli, Giovanna Ronchetti ed Anna de Filippis.

Ignoto al Fétis, ai sigg. Clément e Larousse, Dassori ed altri.

Libretto, ediz. di Napoli, 1754, alla Biblioteca del Conser. di Musica di S. Pietro a Majella.

Riprodotta al Teatro di Malta, nell'autunno dell'anno 1755, come dal Libretto esistente alla Libreria di Washington. Napoli ediz. di Domenico Lanciarlo, 1755, di p. 65.

Anno 1755.

Tito Manlio. Dramma serio in 3 atti. Poesia di Gaetano Roccaforte. Rappresentato a Roma, Teatro Capranica il 22 gennaio dell'anno 1755.

Ignoto a tutti i Bibliografi.

Libretto alla libreria di Washington.

Anno 1755.

La Finta Sposa. Dramma giocoso per musica. Poesia d'incerto. Rappresentato a Bologna, Teatro Formagliari, Carnevale dell'anno 1755. Vi cantarono: Anna Lucia de Amicis, virt. di S. E. il sig. Duca di Mattalona, Chiara Bassani, Maria Maddalena Lepri, Anna Bassani, Domenico de Amicis, virt. di S. E. il sig. Duca di Mattalona, Nicola Petri e G. Batt. Saroni.

Ignoto al Fétis, ai sigg. Clément e Larousse ed altri.

Libretto, ediz. Sassi, 1755, al Liceo Musicale di Bologna, ed alla Biblioth. Vittorio Emanuele di Roma (Collezione Teatrale Parisini).

Il Ricci, *Teatri di Bologna* a p. 470 registrando quest'opera ci dice che fra gli artisti che vi presero parte figura un Giuseppe Luigi detto Strinati; a noi non ci risulta fra gli attori di questo dramma, almeno il libretto, che abbiamo sott'occhio, non ne fa nemmeno cenno.

Anno 1759.

Ezio. Dramma serio in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Carlo, l'anno 1759, con gli artisti: Babbi, Tommaso Guar-

ducci, Carlo Ambrogio, Caterina Galli, prima donna, Francesca Gabrieli e Maddalena Valle.

Il Croce nei *Teatri di Napoli* ecc., non fa conoscere l'autore del libretto. Niuna traccia nel Florimo, Fétis, Clément e Larousse ed altri scrittori.

Anno 1761.

Amore Artigiano. Dramma giocoso per musica in 3 atti. Poesia di Carlo Goldoni. Rappresentato a Venezia, Teatro S. Angelo, carnevale dell'anno 1761. Vi cantarono: Giovanni Cesati di Milano, Domenico Pacini di Pistoia, Giacomo Fiorini, Teresa Alberis di Vercelli, Rosa Dei di Firenze, Domenico de Angiolis di Roma, e Giuseppe Mienci.

Il Latilla allora era Maestro del Pio Ospitale della Pietà di Venezia, come rilevasi dal libretto esistente alla Biblioteca Naz. Vittorio Emanuele di Roma (Collezione Teatrale Parisini), ed alla Libreria Washington. Ediz. di Venezia, 1761, ed alla Biblioteca S. Marco.

Il Fétis, Schild ed altri, che pur lo citano, non ci fanno sapere il luogo della prima rappr. Al Groppo poi, ed ai sigg. Clément e Larousse completamente sconosciuto.

Riprodotta a Kiobenhavn, al Regio Teatro Danese, il carnevale dell'anno 1762, come dal libretto stampato con doppio testo italiano-danese a Kiobenhavn, ediz. Lars Nielsen Svare, di 115 p., esistente alla Libreria di Washington.

Anno 1763.

Merope. Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Apostolo Zeno. Rappresentato a Venezia, Teatro S. Benedetto, Carnevale dell'anno 1763. Vi presero parte gli artisti: Domenico Pignotti, Camilla Mattei, Caterina Flavis, Cecilia Grassi, Gaetano Rovani e Francesco Casatelli.

Il Fétis, Florimo ed altri, citando questo dramma, non ci dicono dove si produsse per la prima volta.

Sconosciuto completamente al Groppo ed altri autori.

Libretto, ediz. Paolo Colombani, 1763 alla Biblioteca S. Marco di Venezia.

Anno 1766.

La Buona Figliuola supposta vedova, e non *La Buona Figliuola creduta vedova*, come vogliono molti biografi. Almeno il libretto che abbiamo sott'occhio, ediz. Modesto Enzo, 1766 porta in fronte la dicitura: *La Buona Figliuola supposta vedova*.

Melodramma comico. Poesia di Antonio Bianchi. Rappresentato a Venezia,

Teatro di San Cassiano, carnevale dell'anno 1766. Vi cantarono gli artisti: Teresa Piatti, Giuseppe Secchioni, Giovanna Baglioni, Angelica Saiz, Andrea Morigi, Angela Agostinelli, Rosina Baglioni, G. Secchioni e Vincenzo Goresi. Ignoto al Groppo ed altri scrittori.

Libretto, 1766, ediz. Modesto Fenzo alla Biblioteca di S. Marco a Venezia.

Anno 1766.

Don Calascione. Commedia per musica. Rappresentata a Roma l'anno 1766.

Il Fétis ed altri autori, la citano, senza dirci né l'anno, né il luogo ove si produsse per la prima volta.

Ai sigg. Clément e Larousse ed altri bibliografi sconosciuta.

Una copia della Partitura manoscritta si conserva al Musik. Abtlg. des British Museum in London.

Anno 1766.

La Giardiniera Contessa. Commèdia per musica. Rappresentata a Roma l'anno 1766. Riformata per Venezia per l'anno 1780 come vogliono i biografi. Il Wiel, Groppo ed altri scrittori, che hanno scritto sulle rappr. date nei Teatri Veneziani, non accennano per nulla alla riproduzione di Venezia, quindi é da dubitarne.

Il Fetis ed altri citano quest'opera, senza farci sapere la data ed il luogo della 1. esecuzione.

I sigg. Clément e Larousse ci dicono rappresentata a Venezia verso il 1790, ma sono in errore madornale, perchè il Latilla morì a Napoli verso l'anno 1789.

Una copia manoscritta della Partitura in fol. obl. 3. versione é esistente nel Conservatorio Musicale di Bruxelles. Altra copia manoscritta é presso la Biblioteca Universitäts di Upsala che porta sul frontespizio: Rappresentata per la prima volta a Roma l'anno 1766. Opera buffa in 1 atto.

Anno 1774.

Il Maritato fra le disgrazie. Commedia per musica in 3 atti. Poesia di Giuseppe Palomba. Rappresentata a Napoli, Teatro dei Fiorentini, l'autunno dell'anno 1774.

Ignoto al Florimo ed altri bibliografi.

Libretto esistente alla Libreria di Washington, ediz. di Napoli, 1774 di 69 pag.

Anno 1775.

Antigono. Opera seria in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio e non di Anonimo, come registra il Florimo. Rappresentata a Napoli, Teatro S. Carlo, l'anno 1775.

Sconosciuta al Fétis ed altri bibliografi.

Libretto ediz. di Napoli, 1775 e presso il Conservatorio Mus. di San Pietro a Majella.

Copia della Partitura manoscritta dell'opera si conserva nell'Archivio del Conserv. Mus. di Napoli.

Anno 1779.

Gli Sposi incogniti. Commedia per musica. Poesia di Pasquale Mililotti. Rappresentata a Napoli, Teatro Nuovo, l'anno 1779. Furono esecutori: Giuseppe Casaccia, Antonio Casaccia, Nicola Grimaldi, Andrea Ferraro, Stella Lodi, Maddalena Spinsi, Rachele d'Orta, Teresa Zuccherini e Giulio Bertolini.

Ignoto al Fétis ed altri bibliografi.

Libretto ediz. 1779 al Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

OPERE MANCANTI DI DATE.

Temistocle. Opera seria in 3 atti.

Una copia della partitura manoscritta é presso la Bibl. der Gesellschaft der Musik fecunde des Staates in Vienna.

Il Cavaliere Incognito. Opera giocosa in 3 atti. Libretto d'ignoto. Forse rappresentata a Napoli.

Ciro riconosciuto. Opera seria in 3 atti. Parole di Pietro Metastasio. Forse rappresentata a Napoli.

La produzione teatrale di Gaetano Latilla viene così ripartita:

Opere Serie N. 23

» Buffe » 31

Con un totale complessivo di opere N. 54

MUSICA SACRA E PROFANA.

MUSICA SACRA.

L'onnipotenza e la Misericordia divina. Oratorio.

Oratori, Salmi e Messe esistenti nella Biblioteca del Conserv. Musicale di San Pietro a Majella di Napoli.

Bonum est confiteri in 4 voci.

Partitura manoscritta esistente alla Kgl. Bigl. di Berlino.

Crucifixus per contralto con accompagnamento di Pianoforte. 1840 von Teschner bei Trautwein in Berlino.

Messa in 4 voci con organo. Che era posseduta in manoscritto dal Fetis.

Salmo In exitu a 5 voci. Che era posseduto in manoscritto dal Fetis. Tanto la Messa che il Salmo, il Fetis dice che sono composizioni di gran merito.

MUSICA PROFANA.

Tre Sinfonie.

Un Solfeggio per soprano con accompagnamento di pianoforte.

Che si conserva in manoscritto alla Biblioteca del Conserv. Musicale di S. Pietro a Majella in Napoli.

Sei Sonate a 4 parti, pubblicate dall'editore Welcher di Londra, al British Museum in Londra.

Sette Arie per voce di soprano con violini, viola e basso che sono:

1. *Va dal superbo e digli...*
2. *Armato a farmi danno...*
3. *Povera mia bellezza...*
4. *Siete troppo sventurati...*
5. *Quando parto e non rispondo,* composta nel 1737.
6. *Se mai vedi il mio tesoro.* Rondó composto nel 1771.
7. *Non so se la speranza,* con più strumenti.

Queste arie manoscritte si trovano conservate nella Biblioteca del Conserv. Mus. di S. Pietro a Majella in Napoli.

Aria: *Contro il destin...* con strumenti.

Partitura manoscritta esistente alla Staatsbibl. di München.

Aria: *Non odo consiglio...*

Partitura manoscritta esistente alla Großherzogl. Hofbibl. in Darmstadt.

Ventuno Arie manoscritte in partitura esistenti alla Biblioteca Musicale di Dresda.

Arie e Duetti in manoscritto esistenti alla Biblioteca Estense di Modena.

Arie e Duetti in manoscritto esistenti al Liceo Musicale di Bologna.
Arie e Duetti in manoscritto esistenti al British Museum in Londra.
Duetto per 2 soprani con accomp. d'orchestra: Più non si Trovano...
 Partitura manoscritta alla Biblioteca di Stato in Vienna.

Ninette á la Cour (ou le Caprice amoureux) parodie di Bartholde á la Ville, comédie en deux actes mêlés d'ariettes par M.^r Favart. Paris, De La Chevardiére. 1 vol. in fol. (Rappresentato al Teatro della Commedia Italiana a Parigi). L'atto primo di questa parodia contiene un'aria molto celebre del Latilla: *Quando senti la campana* dell'opera *La Finta Cameriera*, per soprano e baritono con accomp. di orchestra.

Partitura manoscritta esistente alla Biblioteca del Conservatorio Royal di Bruxelles.

Il Maestro di Musica, opera buffa, rappr. a Parigi, Teatro dell'Opéra nel 1752 o 1753 di G. B. Pergolesi. Paris, Boivin, 1 vol. in fol.

Quest'opera contiene la famosa arietta: *Colá sul praticello* dell'opera *La Finta Cameriera* di Latilla.

Partitura esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Diversi Autori. *L'Amor Mascherato, intermezzo in due parti.*

Rappr. a Schwerin nel 1756. La prima parte di questo intermezzo contiene un'aria di Latilla dell'opera *La Finta Cameriera: Non curo un galante...*

Manoscritto in fol. obl. appartenente alla Principessa Amelia de Mecklenbourg-Schwerin é ora esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Sette Arie diverse.

1. *La carezza ci sarà.* Roma, Teatro Valle, 1738 dell'opera *Orazio*.
2. *Quando senti la campana* dell'opera *La Finta Cameriera*.
3. *Scende dal monte il fonte* dell'opera *Romolo*.
4. *Se sperar così pietoso* dell'opera *Demofonte*.
5. *Sia l'uomo colla femmina...* » *idem*
6. *Si oscura il ciel tal volta...* » *idem*
7. *Sorge talor nel mar...* » *idem*

Manoscritto esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Raccolta di 24 Arie diverse e di diversi autori, in 4. obl.

Contiene del Latilla l'aria: *Un freddo orrore...*

Manoscritto esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Raccolta di 21 arie diverse e di diversi autori, in 4. obl.

Contiene del Latilla l'aria: *Idol mio, nel caso amaro...*

Manoscritto esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Veneziane e Canzoni Italiane di diversi Professori, Firenze, 1738, C. W. (Carlo Wiseman?) fecit. in 4. obl.

Contiene arie di Latilla. Manoscritto esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Quartetti per 2 violini, tenore e violoncello obbligato. London, Welcher, con parti separate in folio.

Esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Sinfonia per 2 violini, basso, 2 oboe e 2 corni.

Manoscritto esistente alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

Raccolta di 17 arie, con basso continuo:

- | | | |
|---|------------|----------------------------|
| 1. <i>Amor é un gran furbetto</i> | dell'opera | <i>La Finta Cameriera.</i> |
| 2. <i>Basta così, l'intendo</i> | » | <i>Ciro.</i> |
| 3. <i>Cara Dorina, che gusto</i> | » | <i>La Finta Cameriera.</i> |
| 4. <i>Colà sul praticello</i> | » | <i>idem</i> |
| 5. <i>Dammi, o sposa, un sol amplesso</i> | » | <i>Ciro.</i> |
| 6. <i>Dimmi crudel dov'è?</i> | » | <i>idem</i> |
| 7. <i>Fra mille furori</i> | » | <i>idem</i> |
| 8. <i>Già l'idea del giusto scempio</i> | » | <i>idem</i> |
| 9. <i>Guardalo in volto e poi</i> | » | <i>idem</i> |
| 10. <i>Narcisi, violette</i> | » | <i>La Finta Cameriera.</i> |
| 11. <i>Nó, non dovrete mai</i> | » | <i>Ciro.</i> |
| 12. <i>Parleró, non é permesso</i> | » | <i>idem</i> |
| 13. <i>Parto non ti sdegnar</i> | » | <i>idem</i> |
| 14. <i>Quando senti la campana</i> | » | <i>La Finta Cameriera.</i> |
| 15. <i>Quel nome s'ascolto</i> | » | <i>Ciro.</i> |
| 16. <i>Rendimi il figlio mio</i> | » | <i>idem</i> |
| 17. <i>So che presto ognun s'avvede</i> | » | <i>Ciro.</i> |

Queste arie famose del Latilla sono manoscritte in fol. ed esistenti alla Biblioteca del Conserv. Mus. di Bruxelles.

BIBLIOGRAFIA LETTERARIA.

- Diario ordinario*. In Roma nella Stamperia del Chracas presso S. Marco al Corso. Con licenza de' Superiori e Privilegio. Vedi gli Anni 1737-1738-1739.
- DE BROSSES CHARLES. *Le Président De Brosses en Italie. Lettres Familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, par Charles de Brosses. Quatrième édition authentique d'après le manuscrits annotée et précédée d'une Etude biographique par R. Colomb*. Paris, Emile Perrin, s. a. 2 voll. in 16. Parla di Latilla in più punti.
- GHEZZI PIER LEONE. *Il Mondo Nuovo. Raccolta originale in 8 volumi in foglio grande di ritratti e caricature di persone d'ogni classe e d'ogni cultura, con una brevissima biografia e la data in cui fu fatto il disegno e con indice e biografia delle persone quivi menzionate*. Contiene in uno dei volumi, un magnifico ritratto del Latilla eseguito a penna nel 1739 dal Ghezzi. Opera tutt'ora inedita esistente alla Biblioteca Vaticana Codice Ottob. 3112.
- GROppo ANTONIO. *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati nei Teatri di Venezia dall'anno 1700 fino all'anno 1745*. Venezia, A. Groppo, 1746, in 12°, di p. 151 più l'Indice. Per Latilla pp. 54, 61, 63, 65.
- ALLACI LIONE. *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venezia, presso G. Batt. Pasquali, 1755, in 8° di pp. IV-1015.
- BURNEY CHARLES. *The present state of music in France and Italy*. London, 1771.
- CHORON ET FAYOLLES. *Dictionnaire historique des musiciens*. 1810-1811.
- GERBER ERNST LUDWIG. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 1812-14 in 4 volumi.
- GERBER ERNST LUDWIG. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 1790-92, e *Neues*, ecc. 1812-14, in 4 volumi.
- BERTINI abate GIUSEPPE. *Dizionario Storico-critico degli scrittori di Musica e de' più celebri artisti di tutte le Nazioni sì antiche che moderne*. Palermo, dalla Tipogr. Reale di Guerra, 1814, 4 tomi in 16.
- GROSSI GENNARO G. B. *Opuscoli storici musicali*. Napoli, MDCCCXX, dalla tipografia del Giornale Enciclopedico in 8° picc. di p. 222. Per Latilla, pp. 21-22.
- FERRARI GOTIFREDO. *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Rovereto. Operetta scritta da lui medesimo e dedicato col dovuto permesso a S. Maestà Giorgio IV Re della Gran Bretagna*. Londra, A. Seguin, MDCCCXXX. Ristampata a cura di S. Di Giacomo, Palermo, Sandron. In vari punti parla del Latilla.

- FÉTIS FRANÇOIS JOSEPH. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 1837-44, in 8 volumi, 2ª edizione.
- MARCHESE DI VILLAROSA. *Memorie dei Compositori di Musica del Regno di Napoli*. Napoli, 1843, in 8°, a p. 100.
- CAFFI FRANCESCO. *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di Venezia dal 1318 al 1797*. Venezia, Antonelli, 1854-1855, 2 volumi. Parla in più parti del Latilla.
- PETRONI GIULIO. *Della Storia di Bari dagli antichi luoghi sino all'anno 1856. Libri Tre*. Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1857, in 8° picc., vol. III, a p. 367.
- CLÉMENT e LAROUSSE. *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*. Paris, 1869, in 8°, pp. 30, 50, 64, 84, 124, 179, 256, 304, 464, 497, 505, 527, 589, 672, 677, 710, 736, 804, 812, 815, 845, 989, 1122.
- GANDINI ALESSANDRO. *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871, continuata da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari-Moreni*. Modena, Tip. Sociale, 1873, vol. 3, in 16° a p. 28 della parte II.
- GROVE GEORGE. *Dictionary of music and musicians*. 1879, 1889.
- FLORIMO FRANCESCO. *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. 2ª ed., 4 voll. Napoli, Stab. Tip. V. Morano, 1880-82, in 8°, p. 227 a 229 del II vol. Nel IV vol.: *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881, con cenni sui Teatri e sui porti melodrammatici*. Napoli, 1881, in 8°, di p. XXIV-605) per Latilla p. 47, 49, 53, 57, 117, 119, 121, 133 e 245.
- POUGIN ARTHUR. *Supplément et Complément alla Biographie Universelle des Musiciens par F. J. Fétis*. Paris, 1880, pp. 78-79.
- FAENZA VITO. *I Maestri di Musica della Provincia di Bari* in «Barinon», numero unico per Monumento a Niccolò Piccinni. Bari, 1881, in 4°, p. 17 a 21.
- RICMANN KARL WILHELM JULIUS HUGO. *Musik Lexikon*. 1892, giunto oggi alla 10ª ediz. riveduto da A. Eistein, e tradotto in francese, inglese, russo, danese ed altre lingue.
- VOLPICELLA LUIGI. *Bibliografia Storica della Provincia di Terra di Bari*. Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1884-87, vol. in 8° di p. 853.
- BELLUCCI M. ATTILIO. *Gaetano Latilla in Napoli Musicale*, 23 giugno 1885. N. 23-24.
- MASUTTO GIOVANNI. *Della Musica sacra in Italia*. Venezia, 1887, vol. 2°, p. 116, vol. 3°, p. 10.
- RICCI CORRADO. *I teatri di Bologna nei Secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*. Succ. Monti, 1888, in 8°, di pp. XXI-736 con tav. Per Latilla p. 464, 456, 466 e 470.
- CROCE BENEDETTO. *I Teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo XVIII*. Napoli, Pierro, 1890. 2ª ediz. Bari, Laterza, 1916.

- SACERDOTE GIACOMO. *Teatro Regio di Torino. Cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1662 al 1890, corredata da brevi cenni storici intorno al teatro*. Torino, L. Roux e C. 1892, in 16°, di pp. 181. Per Latilla a p. 56.
- PAGLICCI-BROZZI ANTONIO. *Il R. Ducal Teatro di Milano nel Secolo XVIII. Notizie aneddotiche (1701-76)*. Milano, Ricordi (s. a. ma 1894), in 16° di p. 129 con illustraz. Da pag. 114 a 119 la serie degli spettacoli. Estratto dalla « Gazzetta Musicale di Milano » 1893 e 1894. Per Latilla p. 119.
- ANONIMO. *Biografia degli Artisti*. Volume unico, Venezia, co' tipi del Gondoliere, MDCCCXL, a p. 539.
- SALVIOLI GIOV. E CARLO. *Bibliografia Universale del Teatro drammatico Italiano con particolare riguardo alla storia della Musica Italiana*. Vol. I, Venezia, Prem. Stabil. Tipo Lit. Carlo Ferrari, 1894-1903, p. 122, 207, 221, 291, 310, 315, 393, 490, 572, 690, 710, 745, 748, 814, 827, e nelle Aggiunte e Rettifiche a p. 8, 21, 53. È veramente da deplorare che quest'opera sia rimasta interrotta.
- WIEL TADDEO. *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel Secolo XVIII in Venezia (1701-1800), con prefazione dell'autore*. Venezia, Fratelli Visentini, 1897, in 8°, di p. LXXX (16)-600. Estr. dall' « Archivio Veneto » 1891-1897. Rec. di A. d'Ancona in « Rassegna Bibliografica della Letter. Ital. », 1897, p. 241; in « Riv. Music. Ital. » IV, 3; in « Gazzetta Musicale », 1897, n. 21 (di P. Molmenti). Alcuni estratti non comprendono che le prime 182 pagine, e sono perciò incompleti. Per Latilla vedi p. 378, 425, 432, 434, 444, 451, 524, 529, 534, 535, 536, 538, 542, 546, 552, 639, 664 e 711.
- EITNER ROBERT. *Biographisch-Bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19 Jahrh.* 1899-1904, in 10 volumi.
- WOTQUENNE ALFRED. *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*. 1901 in 5 voll. in 8°.
Per Latilla v. vol. 1., p. 383, 384, 421, 422, 440, 461; vol. 2., p. 193, 220, 225, 226; vol. 3., p. 193 e 481.
- TARDINI V., *I Teatri di Modena. Contributo alla Storia del Teatro in Italia. Opere in Musica rappresentate dal 1594 al 1900*. Modena, Forghieri, Pellequi e C. 1902, p. 937 e 1136.
- DASSORI CARLO. *Opere e Operisti. Dizionario Lirico Universale (1541-1902)*. Genova, Tip. Editrice R. I. Sordomuti, 1903, in 8° picc., p. 258, 259, 930, 956 e 971.
- VILLANI CARLO. *Scrittori ed Artisti Pugliesi, Antichi, Moderni e Contemporanei*. Trani, Vecchi, editore, 1904.
- GASPARI GAETANO. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Bologna, 1905, 4 voll.

- PIOVANO FRANCESCO. *Baldassarre Galuppi, note bio-bibliografiche* in « Rivista Musicale Italiana ». Torino, Bocca, 1908. Parla in più punti del Latilla.
- CELANI ENRICO. *Musica e Musicisti in Roma (1750-1850)*, in « Rivista Musicale Italiana », Torino, Bocca, 1911 e 1915. Per Latilla da p. 1, anno 1911.
- BANDINI CARLO. *Roma e la nobiltà Romana nel Tramonto del secolo XVIII. Aspetti e Figure*. Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1914, in 8° di p. 389. Per Latilla vedi. p. 317.
- SOUNOCK OSVAR. *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*. New York, 1914, 2 volumi.
- PAVAN GIUSEPPE. *Il Teatro Capranica (Catalogo cronologico delle opere rappresentate nel Secolo XVIII)* in « Rivista Musicale Italiana ». Torino, Bocca, Anno 1922, p. 433 e 434.
- DE S. FOIX GEORGES. *Les Maitres de l'opéra bouffe, dans la musique de chambre, à Londres*, in « Rivista Musicale Italiana », Torino, Bocca, anno 1924, p. 517-518.
- SCHMIDL CARLO. *Dizionario Universale dei Musicisti*. Milano, Sonzogno, 1924. 2 voll. in 8°, gr. 2° ediz.
- DI GIACOMO SALVATORE. *I quattro antichi Conservatori di Musica a Napoli*. 2 voll., Palermo, Sandron, 1925.
- ANONIMO. *Enciclopedia Universal Illustrada Europeo-Americana*. Como, XXIX, p. 980.
- LAROUSSE PAR PIERRE. *Gran Dictionnaire Universel du XIX siecle*. Como, X, p. 229.
- Enciclopedia Popolare Sonzogno*. Milano s. a. alla Lettera L.

MARIO BELLUCCI LA SALANDRA

NOTIZIARIO

1. — Dell'Arte antica nel Museo di Taranto e, in particolare, degli ultimi più importanti ritrovamenti di suppellettile archeologica nella regione pugliese, ha dato notizia ai lettori de «L'Illustrazione italiana» (LVI, 34) Renato Bartoccini, nuovo Soprintendente alle Opere di Antichità e di Arte per la Puglia.

2. — C. A. Garufi, utilizzando documenti in gran parte noti, e rettificandone talvolta l'interpretazione, ha ricostruito per sommi capi la storia di Ginosola fino al secolo XIII, storia che s'intreccia spessissimo con quella di numerose altre città di Terra di Bari e di Terra d'Otranto (*Da Genusia romana al Castrum Genusium dei secoli XI-XIII*, nell'«Archivio storico per la Calabria e la Lucania», III, 1).

3. — Nel trattare *Alcune questioni sopra la fanteria in Italia nel periodo comunale*, il prof. Piero Pieri rileva che l'imperatore Federico II, anticipando di oltre mezzo secolo l'opera di Edoardo I d'Inghilterra, per rompere le compatte masse dei picchieri, formò, con i famosi Saraceni di Lucera, una fanteria di arcieri, che si misurarono coi picchieri lombardi a Cortenuova e davanti a Parma, e con l'esercito angioino a San Germano e a Benevento. Non pare che in piena efficienza combattiva gli arcieri saraceni di Lucera potessero superare il numero di cinque o sei mila. Erano armati unicamente di arco e combattevano in gran parte a piedi. La loro efficienza bellica derivava dalla loro mobilità e dall'attitudine a sfruttare le accidentalità del terreno. Non costituivano corpi tattici (e sulla loro disciplina è lecito nutrire molti dubbi), ma una fanteria leggera, ausiliaria della cavalleria. («Rivista storica italiana», L, 584).

4. — Nei locali della nuova sede della Reale Accademia di S. Luca sono stati ordinati ed esposti gli acquisti più notevoli fatti dalle biblioteche italiane nel primo decennio del Regime fascista: un migliaio circa di pregevolissimi pezzi. Nel reparto musicale, che ne comprende una settantina, trovasi un manoscritto del compositore bitontino Tommaso Traetta (1727-1779), e precisamente quello dell'opera *Enea e Lavinia*, che col titolo *Enea nel Lazio* fu rappresentata a Torino nel 1760.

5. — L'avv. Amilcare Foscarini ha pubblicato una seconda edizione dell'elenco riguardante *I Governatori di Terra d'Otranto dal secolo IV d. C. al 1933-XI E. F.* (Lecce, Tip. «La Modernissima» 1933-XI, pp. 24) di cui abbiamo dato già notizia ai nostri lettori (*Japigia*, V, 208). La nuova edizione risulta più corretta e meno lacunosa della prima per l'aggiunta di una decina di nomi di Giustizieri, Vicerè, Governatori e Prèsidì.

Nel ripercorrere l'elenco, ci è tornato sott'occhio il nome di Rinaldo d'Aquino giustiziere di Lecce e di Bari nel sec. XIII. Sarebbe questi da identificare col noto rimatore e falconiere di Casa Sveva, passato agli Angioini prima della battaglia di Benevento? Ecco una ricerca che meriterebbe di essere tentata.

6. — La così detta «Dieta di Bari», cioè l'adunanza dei deputati provinciali che ebbe luogo a Bari il 2 luglio 1848, sotto la presidenza di Giuseppe Bozzi, allo scopo di organizzare una difesa permanente della costituzione, non è tanto nota per le clamorose manifestazioni di pensiero che vi si fecero, quanto per l'interminabile processo che ne seguì e le gravi condanne inflitte al Bozzi e ad altri sette imputati. Un'analisi dei vari atti del processo, dal punto di vista del diritto costituzionale e penale, ha iniziato nella «Rivista giuridica del Mezzogiorno» (II, 342-346, 546-552) l'avv. Carlo De Donato, (*Il processo della Dieta di Bari del 1848*).

7. — Nella «Rivista di Araldica e Genealogia» (I, 4-5), G. Arditì di Castelvete re pubblica una serie cronologica di *Cenni storici e genealogici della famiglia Arditì*, al cui ramo salentino appartennero il Marchese Michele (1746-1838) rinomato archeologo e giureconsulto, che fondò, ordinò e diresse il Museo Nazionale di Napoli, e Giacomo (1815-1891), autore della nota *Corografia fisica e storica della Provincia di Terra d'Otranto* e di numerosi altri scritti, storici, giuridici e letterari.

8. — *L'«Ecloga XI» e la «Cena in Claudiano Nervae» di G. Pascoli* sono state recentemente tradotte dal nostro valoroso conterraneo prof. Raffaele De Lorenzìs, e pubblicate nell'«Annuario» 1932-33 del R. Liceo-Ginnasio di Avellino da lui presieduto (Estr., Avellino, Tip. Labruna, 1934-XII, pp. 45). I due poemetti pascoliani derivano dalla medesima fonte, che è la celebre sabbina in cui Orazio descrisse il viaggio da Roma a Brindisi, e appartengono a quel gruppo di *poemata* d'argomento virgiliano e oraziano in cui il Pascoli si compiacque di lasciar trasparire l'idea dell'anticipata cristianità dei due *vates* romani. Il De Lorenzìs li traduce con la consueta maestria, in endecasillabi che hanno tutto il sapore caratteristico della poesia pascoliana.

Dello stesso De Lorenzìs l'editore napoletano Francesco Perrella ha testè pubblicato un'edizione scolastica del libro I dell'*Illiade*, con introduzione e commento, che, rifuggendo da ogni pedanteria erudita, conducono i giovani a scoprire e gustare le numerose bellezze di cui è cosparso il mirabile canto.

9. — Quanto si è fatto in quest'ultimo quinquennio di regime fascista *Nella Biblioteca Consorziale «Sagarriga Visconti Volpi di Bari»* ha esposto sinteticamente L[e o nardo] D[Addabbo] nella «Rivista della R. Università degli Studi «Benito Mussolini», (I, 2). Dal risanamento dei locali, che ai due benemeriti Enti consorziati, Provincia e Comune, è costato oltre centomila lire,

al moderno arredamento delle sale di lettura e di consultazione, dal rinnovamento del catalogo generale all'istituzione del catalogo per soggetto e dell'inventario a schedoni per riviste, collezioni e opere in continuazione, è stato tutto un fervore di opere destinato a favorire l'incremento di quest'importante centro bibliografico, che, creato col modesto fondo librario di circa 3000 volumi, conta adesso circa 150000 fra volumi e opuscoli, comprese le collezioni di cui si è recentemente arricchito, tra le quali è particolarmente notevole la raccolta di Vittorio Fiorini, acquistata e donata dal Ministero dell'Educazione Nazionale.

10. — Segnaliamo: nell'ultimo fascicolo di « Rinascenza Salentina » (II, 3): Emile Namer, *La vita di Vanini in Inghilterra* (prosegue e conduce a termine l'illustrazione dei documenti di Londra); Nicola Vacca, *Salento pittoresco* (prefazione al catalogo della pregevole collezione di stampe, acquerelli, disegni, messa insieme dal V. con lunghe e pazienti cure, allo scopo di offrire agli studiosi della storia di Terra d'Otranto una copiosa documentazione iconografica); Giovanni Carano Donvito, *Un maestro di agricoltura: Giambattista Gagliardo da Taranto* (con speciale riguardo alla « Biblioteca di campagna » rivista rurale, pubblicata dal Gagliardo negli anni 1804 e 1805).

Ne « La Rassegna » di Corato (I, 4): Luigi Sylos, *Figure del risorgimento: Il conte Ildaris* (brillante ufficiale nel Corpo delle guardie d'onore, difensore dell'ordine e della costituzione del 1848, assolto nel processo per la Dieta di Bari, ma poi condannato al confino); Augusto Stefanelli, *La Grotta di Putignano* (con 4 illustrazioni); Giovanni Sabini, *Il cardinale Ruffo e Altamura* (dimostra infondati i giudizi espressi recentemente dal Manes, dal De Felice e dal Serrao De Gregori, nel punto in cui essi tentano di negare, ovvero di giustificare o almeno di scusare gli atti di spietata crudeltà e di rapina consentiti, tollerati e in parte attuati dallo stesso Ruffo nella repressione che seguì l'espugnazione di Altamura del 10 maggio 1799, e soprattutto contraria alla verità storica l'affermazione del De Felice circa la pretesa mansuetudine del Cardinale, che avrebbe impedito molte violenze dei suoi); Pietro Gasparri, *Uno spinazzoiese alla disfida di Barletta* (Giovanni De Gasparri, soprannominato « Capozzo », erroneamente ritenuto nativo di Roma).

11. — Si è costituito di recente e ha iniziato la sua attività in Foggia uno « Studio Editoriale Dauno », il quale, fin dalle prime pubblicazioni, mostra di voler svolgere un'azione rilevante nel campo della cultura.

Esso si è fatto editore di una interessante rassegna di diritto criminale e di vita giudiziaria, *La Corte d'Assise*, accolta con molto favore nell'ambiente giuridico-forense nazionale, affidandone la direzione al prof. Baldassarre Cocurullo, procuratore del Re in Foggia, e agli avvocati Vincenzo La Medica e Mario Simone; e conta già al suo attivo quattro volumi, ai quali anche ha arriso il successo: *L'ingiuria e la diffamazione del nuovo codice penale*, *Dei delitti contro il patrimonio nel nuovo codice penale* e *Lo Stato Nuovo del Cocurullo*, e i *Problemi dell'agricoltura in Capitanata* del Medica. Ha annunciato, inoltre, una *Bigliografia generale sui nuovi codici penali* a cura del Simone.

Lo « Studio » non vuol essere la solita ditta editrice di provincia, ma un centro di attività intellettuale, un circolo di menti elette, e pertanto ha subito richiamato l'attenzione degli studiosi e del pubblico sul suo programma e sulla sua promettente attività iniziale.

12. — Taranto ha onorato con materno affetto la memoria di Mario Costa, (m. a Montecarlo il 27 settembre 1933-XI), raccogliendone le spoglie mortali in una tomba monumentale costruita a spese del Comune, promovendo l'esecuzione delle più suggestive e rinomate musiche da lui composte, e rievocando le vicende della vita e dell'arte del Maestro in un fascicolo straordinario della rivista « Taras », riccamente stampato e illustrato (*Mario Costa. Note di vita e di arte* a cura di Nicc. Tomm. Portacci, Taranto, Arti Grafiche A. Cresati, 1934-XII, pp. 142).

Tra gli scritti che costituiscono tale fascicolo in numero di oltre una quarantina, sono specialmente notevoli le parole di rimpianto di Salvatore Di Giacomo, che a breve distanza ha poi seguito nella tomba il « caro fratello scomparso »; alcune vivaci pagine autografiche scritte da M. Costa nel 1926, (*Cose di tanti anni fa*); una commossa nota di Roberto Bracco, (*I miei rapporti con Mario Costa*), che, come S. Di Giacomo, fu uno dei primi e dei più affettuosi collaboratori del Maestro; il profilo di *Mario Costa interprete dell'anima napoletana* e quello di *Mario Costa italiano*, tracciati rispettivamente da Lucio d'Ambra e da Pietro Pupino Carbonelli; una rievocazione dell'ambiente napoletano in cui fiorirono le canzoni nell'ultimo Ottocento, dovuta a Ernesto Murolo; e una raccoltina, messa insieme da Cosimo Acquaviva, di lettere indirizzate a Mario Costa o scritte da lui, interessante per i nomi di molti corrispondenti (Puccini, Mascagni, F. P. Tosti, D. Bice Tittoni, D. Oliva, Bracco, Di Giacomo, F. P. Michetti, F. Russo, la principessa Laetitia) e spesso anche per il loro contenuto.

Da questi e dagli altri scritti pubblicati nel fascicolo di « Taras », redatto con tanta amorevole cura da N. T. Portacci (autore dell'epigrafe apposta sulla casa dove M. Costa nacque il 24 luglio 1858), e stampato in ricca ed elegante veste tipografica, la figura del Maestro risulta delineata in ogni particolare: le sconfitte ed i trionfi della sua vita d'artista, le ansie e le aspirazioni sue verso una forma di arte superiore e insieme la coscienza del valore artistico delle sue maliose musiche popolari, le sue amicizie, le sue simpatie, tutte le note caratteristiche della sua personalità vi trovano un vivo riflesso, anche per la riproduzione di alcune fra le sue canzoni più famose, di numerosi suoi ritratti e di altro materiale illustrativo.

[G. P.]