

## Werk

**Titel:** Lope de Rueda und das italienische Lustspiel

**Autor:** Stiefel, A. L.

**Ort:** Halle

**Jahr:** 1891

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572\\_0015|log12](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345572572_0015|log12)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Lope de Rueda und das italienische Lustspiel.

Ein Beitrag zur Kenntnis des Renaissance dramas.

Vorliegende Studie sollte einen Teil einer grösseren über das spanische Drama im 16. Jahrhundert bilden. Nachdem ich, wegen der Schwierigkeiten in der Beschaffung der einschlägigen Literatur, die Ausführung der letzteren verschieben mußte, entschloß ich mich, mein bisher gesammeltes Material zu veröffentlichen.

Ich bin in der Inhaltsangabe des ersten besprochenen italienischen Lustspiels absichtlich etwas ausführlich gewesen, einmal, weil ital. Dialektlustspiele des Cinquecento bisher sehr stiefmütterlich behandelt worden sind und dann weil das vorliegende, wiewohl heute so gut als vergessen, zu seiner Zeit einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat.

Leider standen mir für die italienischen Dialekte und die Neugriechische keine Vokabularien zur Verfügung. Der wohlwollende Leser wird daher etwaige Irrtümer und Fehler entschuldigen.

Ich lasse die einzelnen Stücke ihrer Entstehungszeit nach folgen und beginne mit der *Medora*.

### I.

#### Comedia Medora.

Man war bisher der Meinung, daß Lope de Rueda's „*Comedia Medora*“ seine eigene Erfindung sei. Man fand darin nur den Stoff wiederholt, der bereits in einer früheren Komödie „*los Engaños*“ behandelt worden war<sup>1</sup> und als dessen Quelle man allgemein<sup>2</sup> eine Novelle des Matteo Bandello<sup>3</sup> bezeichnete. Die Unrichtigkeit der letzteren Behauptung hatte zuerst Klein<sup>4</sup> gezeigt und nachgewiesen,

---

<sup>1</sup> Also Schack (A. F.), Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (Bd. I 225), dessen Anschauung von späteren Historikern stillschweigend angenommen, oder wenigstens nicht widerlegt worden ist. Ähnlich äußerte sich übrigens schon Moratin, Origenes Cat. No. 77.

<sup>2</sup> Moratin, Origenes Cat. No. 91; Schack I 222; Germond de Lavigne, La Comédie Espagnole de Lope de Rueda, Paris 1883, p. XVI.

<sup>3</sup> Novelle. Die 36. Novelle des II. Buches nach der Ausgabe Lucca 1554, 4<sup>o</sup>. In der Übersetzung des Belleforest ist es die 63. Novelle (IV. Band).

<sup>4</sup> Geschichte des Dramas IX. Bd. S. 159.

dafs Rueda in den *Engaños* oder richtiger „*los Engañados*“ nur ein italienisches Lustspiel, nämlich die Comedia „*Gl' Ingannati*“ übersetzt, bezw. überarbeitet hatte. Ich bin in der Lage, die Unrichtigkeit des übrigen Teils der Behauptung zu zeigen: Lope hatte zu seiner „*Medora*“ eine andere Quelle als die Novelle, oder das genannte italienische Lustspiel; er hat wenig dabei erfunden, er ist nur Übersetzer eines ziemlich unbekanntes Cinquecentistenlustspiels nämlich von

*la Cingana*

des Malers Gigio Arthemio Giancarli aus Rovigo. Bevor ich Rueda's Vorbild dem Leser vorführte, hätte ich gerne dessen Verfasser etwas der Dunkelheit entrissen, in der ihn nicht nur alle Forscher auf dem Gebiete der italienischen Literaturgeschichte, sondern sogar die Historiker des italienischen Theaters gelassen haben. Ich hätte es um so lieber gethan, als derselbe auf die Entwicklung des italienischen Dramas nicht ohne Einfluß geblieben ist. Leider sind meine Bemühungen von keinem besonderen Erfolge gekrönt worden. Alacci<sup>1</sup>, Fontanini<sup>2</sup>, Signorelli<sup>3</sup>, Quadrio<sup>4</sup>, welche das Stück anführen, wissen uns so gut wie nichts über das Leben des Verfassers zu berichten. Tiraboschi<sup>5</sup>, begnügt sich gar mit dem bloßen Namen, und Klein<sup>6</sup> nennt ihn überhaupt nicht. Gian Girolamo Bronziero<sup>7</sup>, der ein Werk über des Dichters Vaterstadt veröffentlichte und schon aus Lokalpatriotismus sich eine literarische und künstlerische Größe nicht entgehen lassen durfte, hat nur (p. 123)<sup>8</sup> eine kurze, mehrfach unrichtige Notiz über ihn. Da der Verfasser der *Cingana* auch Maler war, so lag der Gedanke nahe, dafs vielleicht von dieser Seite her etwas über ihn

<sup>1</sup> Lione Allacci *Drammaturgia*. Roma 1666. 8<sup>o</sup> erschienen. Das unter seinem Namen 1755 zu Venedig (G. Pasquali) 4<sup>o</sup> erschienene Werk gleichen Titels (*Drammat. di L. Allacci, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*) ist eigentlich ein neues, von jenem sehr verschiedenes Buch, welches auf Grund handschriftlichen Materials eines Venetianers Giovanni Cendon von einem Unbekannten herausgegeben worden ist. Allacci's Werk bildet allerdings die Grundlage zu letzterem, das man jetzt allgemein citirt. — Über die *Cingana* p. 190: Übrigens enthält das alte Werk eine Menge wichtiger Notizen, die in dem neuen unbegreiflicherweise weggeblieben sind.

<sup>2</sup> Fontanini, *Biblioteca dell' Eloquenza Italiana*. Ven. 1737. 4<sup>o</sup>. p. 426; Ven. 1753 I p. 365.

<sup>3</sup> Napoli-Signorelli (*Storia Critica de' Teatri antichi e moderne*. V p. 231) nennt ihn Gian Carlo Rodigino und erwähnt 2 Stücke von ihm ohne Zusatz.

<sup>4</sup> Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. Milano 1744. 4<sup>o</sup>. III<sup>b</sup> p. 228.

<sup>5</sup> Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*. Modena 1771—82. 4<sup>o</sup>; hier citirt nach der Ausgabe Milano 1833—36 Band XXIV p. 373.

<sup>6</sup> *Geschichte des Dramas* B. IV—VII.

<sup>7</sup> Bronziero, *Istoria dell' origine e condizioni dei luoghi princip. del Polesine di Rovigo*. Ven. 1747. 4<sup>o</sup>.

<sup>8</sup> „*Gioan Batista (?) Giancarli Assessore (?) stampò la Capraria e la Cingana e fu intorno al 1551 (?)*.“

zu erfahren sei. Allein weder Vasari<sup>1</sup>, noch der bändereiche Nagel<sup>2</sup>, noch andere Künstlerlexica, in- und ausländische, erwähnen seinen Namen.

Am meisten, aber freilich immer noch blutwenig, erfahren wir durch den trefflichen Mazzuchelli<sup>3</sup> und den nicht minder gründlichen Apostolo<sup>4</sup> Zeno. Während der erste eine Stelle in den Briefen des berühmten Pietro Aretino anführt, worin der Dichter gelobt wird, verdanken wir dem letzteren sorgfältige Angaben über die Ausgaben des Stückes und den Hinweis auf den Prolog der Komödie „*la Pace*“ des Marin Negro<sup>5</sup>, wo Giancarli lobend erwähnt wird. Im übrigen sagen uns Alle nur das, was wir aus dem Titelblatt und Widmungsschreiben des Stückes ersehen. Mir selbst ist es gelungen, ein, allen Literarhistorikern entgangenes Dokument, einen Brief des Schauspielers und Dichters Andrea Calmo<sup>6</sup> an Giancarli, der einiges Licht auf die ganz im Dunkel ruhende Person des letzteren wirft, ausfindig zu machen. Aus all diesem Material ergibt sich Folgendes:

Gigio (= Luigi) Arthemio Giancarli<sup>7</sup> war aus Rovigo<sup>8</sup>. Das Datum seiner Geburt und seines Todes ist unbekannt. Sicher ist nur, daß er noch 1548<sup>9</sup>, aber nicht mehr 1561<sup>10</sup> lebte. Einen Teil seiner Jugendjahre muß er am Hofe zu Ferrara unter Alfonso I. (starb 1534) verbracht haben; denn er spricht in dem Widmungsschreiben eines seiner Lustspiele<sup>11</sup> von den Gunstbezeugungen und

<sup>1</sup> Vasari (G.), *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori etc.* zuerst 1550, und später mit Zusätzen und Ergänzungen gedruckt.

<sup>2</sup> Nagel (G. K.), *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler etc.* 1835 ff.

<sup>3</sup> Mazzuchelli (G.), *Gli scrittori d'Italia.* Brescia 1753—60. 4<sup>o</sup>. B. Ib p. 1144.

<sup>4</sup> Ap. Zeno's *Annotazioni* zu Fontanini's *Biblioteca.* Ven. 1753. 4<sup>o</sup>. I p. 365/66.

<sup>5</sup> Der sonst so sorgfältige Zeno nennt ihn fälschlich (l. c.) Niccolò Negri.

<sup>6</sup> Siehe weiter unten S. 187.

<sup>7</sup> Auf dem Titelblatt der *Cingana* (Ven. 1550) heißt er Gigio Arthemio Giancarli, sonst aber im 16. Jahrhunderte nur Gigio Arthemio oder Artemio; so auf dem Titelblatt der *Capraria* (Venet. Cesano 1553), in einem Briefe des Aretino (s. weiter unten), in dem Briefe des A. Calmo (s. u.) und in dem Prologo der Komödie „*la Pace*“ des Marin Negro (Ven. 1561). Die Literaturhistoriker des vorigen Jahrhunderts geben ihm dagegen alle noch den zweiten Namen.

<sup>8</sup> Als Rodigino (oder Rhodigino) wird er auf den Titelblättern seiner Stücke und von den Zeitgenossen bezeichnet.

<sup>9</sup> In diesem Jahre erschien der II. Band der Briefe des A. Calmo, worin der Dichter als noch lebend erwähnt wird.

<sup>10</sup> In dem schon erwähnten Prolog der *Comedia „la Pace“*, 1561 zuerst gedruckt, wird er als Verstorbener (*ombra*) eingeführt.

<sup>11</sup> In der *Capraria*, die er dem Cardinal Hippolito II 1544 widmete. Die Stelle des Briefes lautet: *Imaginandomi che con tal modo lo dimostrerei non poco segno di gratitudine, di ricordanza & desiderio de pagare in parte li fauori e benefitij, che giouanetto ne la tua patria lo riceuui da lo illustre tuo Cio Sigismundo, & dal magnanimo Duca tuo fratello & da te insieme.*



Wohlthaten, die er als Jüngling von Sigismundo, dem Bruder Alfonso's und den Söhnen des letzteren, Ercole II. und Hippolito II. empfangen habe. Besonders scheint es der letztere, der Cardinal von Ferrara (1509—72) gewesen zu sein, der sich des Jünglings annahm. Schon frühe ein Mäcen der Gelehrten, Dichter und Künstler<sup>1</sup> zog er wohl auch den jungen Maler in seine Kreise. Der Umstand, daß dieser sich der Wohlthaten rühmt, die er als „*giovanello*“ von Onkel und Neffen zugleich empfangen, führt übrigens zu einer wenigstens annähernden Bestimmung der Zeit seiner Geburt. Sigismundo starb 1524, Ercole II. wurde 1508, Hippolito 1509 geboren. Die beiden Prinzen waren also beim Tode ihres Oheims 16 bzw. 15 Jahre alt, ein etwas zu jungendliches Alter für Mäcene. Artemio dürfte sonach noch einige Jahre nach 1524 am Hofe verblieben sein, wie er natürlich schon einige Jahre vorher dort war. Nimmt man nun an, daß er um 1524 16 bis 18 Jahre alt war, so ergäbe dies für seine Geburtszeit 1506—1508.

Man braucht nicht zu fragen, wie der junge Maler nach Ferrara kam. Seine Vaterstadt Rovigo ist nur wenige Meilen davon entfernt, und der glänzende Hof der Este bot vielen erlauchten Geistern eine neue Heimat. Übrigens lebten in Ferrara die Maler Dosso Dossi und Benvenuto Tisio (Garafalo), die sich eines großen Rufes erfreuten. War der eine oder der andere der Lehrer des Kunstjüngers von Rovigo? Nicht unmöglich; eine bestimmte Nachricht besitzen wir allerdings nicht darüber, ebenso wenig über die Dauer seines Aufenthaltes in Ferrara. Wir sind auch im Dunkel darüber, wohin er sich von dort aus wandte. Jedenfalls ging er schon recht bald nach Venedig, vielleicht vom Rufe Tizians angelockt. In den Prologen seiner 1544 und 1545 gedruckten Stücke schlägt er dem Publicum gegenüber einen sehr vertraulichen, eine längere Bekanntschaft mit demselben voraussetzenden Ton<sup>2</sup> an. Die Sicherheit, mit der er den venetianischen Dialekt handhabt, bedingt ebenfalls einen längeren Aufenthalt dasselbst. Ferner hatte er sich damals bereits einen größeren Freundeskreis bestehend aus einheimischen Dichtern und Schauspielern erworben. Diesen gehörten die Schauspieler und Dichter Andrea Calmo, Antonio da Molino (genannt Burchiella<sup>3</sup>) und Pietro d'Armano<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Siehe Litta Famiglie celebri Italiane, Milano 1819, Band II Art. Este tavola XIII.

<sup>2</sup> Im Prolog der Capraria sagt der Dichter: *Gigio dūque è lo auttore, lo conoscete uoi? quel tātto à uoi affitionato?* — In der Cingana: *Spettatori, io vi dimando il silentio da parte di Gigio il vostro Pittore.*

<sup>3</sup> Im Prolog von „*la Pace*“ läßt Negro nicht umsonst Giancarli die drei (Calmo, Burchiella und d'Armano) lebend zusammen erwähnen. Der Maler nennt außerdem Burchiella wiederholt im Texte der Cingana. Über Burchiella vgl. übrigens V. Rossi, Lettere di A. Calmo praef. p. XXXII.

<sup>4</sup> Über diesen habe ich leider nichts finden können. War er vielleicht mit der ausgezeichneten Schauspielerin Vincenza Armani verwandt?

ferner Marin Negro<sup>1</sup>, wahrscheinlich Lodovico Dolce<sup>2</sup>, Girolamo Parabasco<sup>2</sup> (aus Piacenza) und gewiß noch manche andere an. Ganz besonders intim muß sein Verhältnis zu Calmo gewesen sein. Dies geht zur Genüge aus dem schon mehrfach erwähnten Briefe<sup>3</sup> des trefflichen Schauspielers an unseren Dichter hervor. In diesem etwa 1548 geschriebenen scherzhaften Schreiben hören wir Artemio als einen vom Himmel Reichbegnadeten preisen<sup>4</sup>, hören daß er sich nicht nur als Maler auszeichne<sup>5</sup>, sondern auch seit langer Zeit durch Komödien, Tragödien, Farcen, Egloghen, Sonneten u. s. w. hervorthue<sup>6</sup>. Seine Fruchtbarkeit sei so groß, daß drei Lastschiffe die Masse seiner Erzeugnisse nicht transportieren könnten<sup>7</sup>. Auch mit der Musik beschäftigte sich der vielseitige Mann. Seine Tugenden als Mensch, seine gesellschaftlichen Vorzüge werden hervorgehoben. Eine Eigenschaft aber hätte der maliciöse Lobredner besser verschwiegen. Es ist mir nicht ganz klar geworden, ob Giancarli vermählt gewesen oder nur in einem bei Künstlern, zumal des 16. Jahrhunderts, nicht ungewöhnlichen freien Verhältnis zu einem schönen Mädchen stand<sup>8</sup>, jedenfalls läßt der Wortlaut des Schreibens uns darüber nicht in Zweifel, daß er ein wahrer Don Juan gewesen und daß er an einer schändlichen Krankheit — der Folge seiner Ausschweifungen — litt, die vielleicht sein frühes Ende herbeiführte. Sind wir nun schon über diese Enthüllung aus Freundesmunde erstaunt, so müssen wir es noch mehr sein darüber, dass des Dichters Krankheit gar als die Quelle seines ungewöhnlichen dichterischen Schaffens gerühmt<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Der schon einige Male erwähnte Prolog von „la Pace“, worin die Gelegenheit, Artemio zu loben förmlich bei den Haaren herbeigezogen ist, macht es zur Gewissheit, dass zwischen ihm und dem Maler ein Freundschaftsverhältnis bestand.

<sup>2</sup> Beide waren mit Calmo, der erstere auch mit Burchiella sehr befreundet, die Vermutung liegt daher nahe, daß sie auch den Maler aus Rovigo näher kannten.

<sup>3</sup> Die scherzhaften Briefe Calmo's, von denen das I. Buch bereits 1547 herauskam, wurden von Vittorio Rossi 1888 neu mit Commentar und einer vortrefflichen, besonders für die Geschichte des Dramas wichtigen Einleitung herausgegeben. Siehe A. Gaspary' Anzeige im Literaturbl. f. g. u. r. Ph. 1888 S. 540 ff. Mir lag die nachstehende Ausgabe der Briefe vor: *Cherebizzi | di M. Andrea | Calmo. Ne' quali si contengono | uarij & ingeniosi discorsi, & fantastiche fan | tasie filosofiche, compresi in piu lettere uol | gari, nella lingua antica dechiariti. | In Vinegia, per Domenico | de' Farri MDLIX.* Im II. Teil (Il rimanente de le ... lettere etc.) fol. 31<sup>b</sup>—32<sup>b</sup> steht der fragliche Brief.

<sup>4</sup> Lettere II fol. 32<sup>a</sup>: *altro stil, altro degno scrittor besogneraue a narrar e a sublimar un tanto benificiao da i cieli come sè uu.*

<sup>5</sup> *ibid.*: *per no esser mio cibo la pittura e' ue laghero auantar alle opere e ai uostri lauori, che ogni zorno le persone se ispirita drento.*

<sup>6</sup> *ibid.*: *dirò de la praticha uecchia del uostro componer comedie, tragedie, farse egloghe, soneti, capitoli, stantie.*

<sup>7</sup> *ibid.*: *tanta roba che no la poraue portar tre burchi feranti.*

<sup>8</sup> *ibid.*: *... uu se ... bon compagno che no ue basta fruar la robba de casa, che uole anche esser el gallo de donna Checha.*

<sup>9</sup> *ibid.*: *E cusi come i altri sauuj in sanitaè fa cosa senza parangon,*

wird. Cynismen, die wir Kinder des 19. Jahrhunderts nicht mehr begreifen, die aber für den Kenner des Cinquecento nichts Überraschendes bieten. Übrigens sind diese Nachrichten mit Vorsicht aufzunehmen, da der Brief ja einen scherzhaften Charakter trägt und gewiß nicht frei von Übertreibungen ist. Das, was als unbestritten daraus hervorgeht, ist, neben der Thatsache von dem vertrauten Verhältnis zwischen Calmo und Giancarli, die auch anderweitig<sup>1</sup> bestätigte Notiz von der fruchtbaren dramatischen Thätigkeit des Malers, von der sich indess wie es scheint, nur ein verschwindender Teil durch den Druck erhalten hat. Seine Fruchtbarkeit begreift sich, wenn man bedenkt, daß er ungewöhnlich rasch und leicht arbeitete. So rühmt er sich<sup>2</sup> z. B. ein langes, langes Lustspiel in nur 8 Stunden verfaßt zu haben. Seine ersten Anregungen zur Beschäftigung mit dem Drama mochte er schon am Hofe zu Ferrara empfangen haben, wo die theatralischen Vergnügungen eine so hervorragende Rolle spielten. Vielleicht sah er dort die prunkvollen Aufführungen der Komödien des Ariosto, denen er später Figuren und Scenen entlehnte.<sup>3</sup> Doch sollte erst in Venedig Giancarli's Neigung zum Drama zur Entfaltung kommen. Frühe schon hatte das Drama hier gastliche Aufnahme gefunden und war mit dem gleichen Eifer wie nur irgendwo an einem glänzenden Hofe Italiens gepflegt worden. Die Palliatenkomödie, deren hervorragendster Vertreter Francesco de' Nobili (Cherea) war, hatte eine Zeit lang, wie überall die mittelalterlichen Volksstücke verdrängt, bis diese, durch die eigentümlichen Verhältnisse der Lagunenstadt begünstigt, einen neuen Aufschwung in der Dialektkomödie gewannen. Das Zusammenströmen von Geistern aus allen Städten des Appeninenlandes beförderte mächtig die Blüte dieser Gattung, welche von bescheidenen Anfängen ausgehend, durch Vermählung der *comedia alla villanesca* mit der *comedia erudita*, wahre Triumphe in Ruzzante und Calmo feierte. Unser Maler trat in die Fußstapfen der beiden Meister, er schrieb Dialektkomödien. Ob er daneben auch literarische Lustspiele dichtete, wissen wir ebenso wenig, als welche Tragödien er verfaßte. Mit letzteren sowohl als mit den *egloghe* (Pastoralen) scheint er dem wachsenden Geschmack entgegengekommen zu sein, der sich besonders in den vornehmen Kreisen für die beiden Gat-

*e uu daspuò che haue fatto fradelàa con el mal Francese, el se uede che fè miracoli cò la pena, e suggietti incredibili con Pintelletto, cusì occupao, si che credo ch'el sarauè meo per le muse che stasè asgorbao continuamente.*

<sup>1</sup> M. Negro im Prolog seines Lustspiels *la Pace* sagt: *Gigio Arthemio pittore Rodigino ch'ha composto tante bellissime comedie.*

<sup>2</sup> Es ist dies unsere *Cingana*, in deren Prolog, sowie in der letzten Scene, er betont *che la Comedia . . . sia stata da lui composta in vn ghiribizzo di ott'hore sole.*

<sup>3</sup> In der Komödie *la Capraria* sowohl als in der *Cingana*. Aus dem *Orlando furioso* sind im letzteren Stücke die Namen der Zwillinge *Medoro* und *Angelica*.

tungen<sup>1</sup> zum Nachteil der Komödie noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts geltend machte. Gar manches Stück mochte er schon geschrieben<sup>2</sup> und zur Aufführung gebracht haben als er 1544 mit dem ersten Drucke herausrückte. In diesem Jahre befand sich sein ehemaliger Gönner Cardinal Hippolito von Ferrara als Gesandter Franz I. bei der Republik zu Venedig. Unser Künstler beeilte sich dem mit ungewöhnlichen Auszeichnungen von der „Königin des adriatischen Meeres“ Empfangenen einen „bescheidenen Tribut seiner Dankbarkeit darzubringen und widmete ihm eine erst kurz vorher entstandene Dialektkomödie „*la Capraria*“.<sup>3</sup> In dem vom 22. Mai 1544 datierten Widmungsschreiben nennt er noch zwei um dieselbe Zeit entstandene Kinder seiner Muse: *il Farbo* und *lo Exorcismo*. Dafs diese Artigkeit freundlich aufgenommen wurde, lehrt das Begleitschreiben der im nächsten Jahre einem anderen hohen geistlichen Würdenträger dem Cardinal und Regenten Hercole Gonzaga von Mantua (1505—1563) gewidmeten „*Cingana*“. Wir erfahren daraus, dafs jenes erste Stück in Ferrara, sowie ganz besonders zu Mantua, am Hofe glänzend, und wie es scheint, beifällig aufgeführt worden.<sup>4</sup> Zum Danke für die ihm widerfahrne Ehre hatte Giancarli das zweite Lustspiel jenem Prälaten gewidmet. Die *Cingana*, die uns weiter unter näher beschäftigen soll, fällt nach der ausdrücklichen Bemerkung des Dichters so ziemlich in dieselbe Zeit<sup>5</sup> wie die der *Capraria*. Doch wurde sie erst ein Jahr nach derselben, wie aus dem Prolog<sup>6</sup> hervorgeht, aufgeführt. Dafs diese Dedikationen weitere freundliche Beziehungen zu den beiden Kirchenfürsten zur Folge hatten, läfst sich wohl vermuten, aber leider durch nichts belegen.

Wenn wir Marin Negro<sup>7</sup> Glauben schenken dürfen, so be-

<sup>1</sup> Est ist höchst auffallend, wie wenig die Tragödie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gepflegt wurde und welchen Aufschwung sie mit einem Male gerade um die Mitte desselben nahm. Während wir vor 1550 zusammen nicht viel mehr als ein halbes Dutzend Tragödien zählen, erschiebt eine gröfsere Anzahl schon allein in der Zeit von 1550—52.

<sup>2</sup> Im Widmungsschreiben der *Cingana* bekennt er seine Unschlüssigkeit, ob er dieses Stück drucken lassen solle oder *ritenerla in tenebre con alcuni altri miei parti*.

<sup>3</sup> La *Capraria*. Comedia di Gigio Arthemio Rhodigino. Ven., Franc. Marcolini 1544. 8°, weitere Ausgaben: 2. bei Bart. Cesano Ven. 1552; 3. bei demselben, 1553 (den Catalogen unbekannt, in meinem Besitz); 4. bei Franc. Marcolini 1554 (Quadrio V p. 228, Fontanini I, 365), alle 8°.

<sup>4</sup> Giancarli führt die *Capraria* in dem Schreiben sprechend ein und sie sagt u. A.: *.. il magno Hercole Gonzaga ... al cui fauore io mi trouo non meno obligato, di quello ch'io sia alla cortesia del grande Hippolito da Este ... essendosi itato S. (Hercole G.) degnato di ... farmi rapresentar nel suo cospetto e di que' Plauti e Terenti che ornano la citta di Mantoua.*

<sup>5</sup> Er bezeichnet die beiden Stücke im Widmungsschreiben der *Cingana* als „*due sorelle nate quasi ad un parto*“.

<sup>6</sup> Tiberio (*fanciullo*), welcher den Prolog spricht, spielt deutlich auf den Prolog der *Capraria* an und bemerkt u. A.: *V'anno passato m'odiste coperto sotto silenzio etc.*

<sup>7</sup> Im Prolog zu *la Pace*: *Artemio ... ch' ha composto tante bellissime*

fänden sich noch andere Lustspiele Giancarli's, darunter eine „*Pellegrina*“ im Druck; Negro ist aber der einzige, der dies berichtet. Die Komödienverzeichnisse von Allacci, Riccoboni<sup>1</sup>, Quadrio und Farsetti<sup>2</sup> erwähnen nur jene beiden Stücke.<sup>3</sup>

Die Nachrichten der Zeitgenossen über Artemio sind sehr spärliche. Außer den bereits angeführten<sup>4</sup>, ist nur noch ein Brief Artemio's vom Februar 1546<sup>5</sup> zu nennen, worin jener als „nicht minder berühmter Dichter denn trefflicher Maler“ bezeichnet wird.

Soviel gelang es mir über den Dichter zu finden. Treten wir nun seiner Dichtung näher, die bestimmt war, sowohl im Heimatlande, als weit über dessen Grenzen hinaus, eine gewisse Rolle zu spielen.

### La Cingana.<sup>6</sup>

Das Stück beginnt mit einem Prolog, den Tiberio, ein Kind spricht, auf welchem das von einem Schauspieler vorgetragene Argomento folgt. Um das Verständnis der Fabel zu erleichtern, gebe ich hier einen Auszug von letzterem:

*comédie, tra le quali si ritroua in stampa, la Cingana, la Cap. la Pellegrina & altre degne d'esser comendate.*

<sup>1</sup> Histoire du Théâtre Italien depuis la decad. etc. 2 vol. Paris 1730.

<sup>2</sup> Catalogo di Commedie Italiane. Ven. 1776. Stamperia Modesto Fenzo.

<sup>3</sup> Nach Mazzuchelli, der sich auf Allacci (ed. 1666) p. 595 beruft, hinterliefs Giancarli *la Pellegrina* als M. S.

<sup>4</sup> Das Lob, das Negro unserem Autor spendet ist in eine eigentümliche Form gekleidet und verdient schon deshalb eine kurze Erwähnung. Negro läßt im Prolog einen Zauberer auftreten, der, um den Inhalt des Stückes zu erfahren, irgend einen Schatten der Unterwelt citieren will. Er sagt: *Mi ho adunque pensato di constringere l'ombra d'uno, il quale si soleua dilettere grandemente de simili Comedie, & in ciò n'ha fatto bonissimo profitto, tal che con le sue opre si ha fatto immortale, il quale fu G. Arthemio . . . egli mi farà meglio renderne conto a pieno, che ciascun' altro, per essere stato huomo molto pratico & dotto di tali cose.* — Der Schatten Arthemio's erscheint hierauf noch vor dem Beschwörungsakt und hat mit dem Zauberer, der ihn mit den Worten begrüßt: *La virtù e l'opre vostre, che già partorirno la fama talmente fatto v'hanno* etc. ein langes Gespräch nicht nur über den Inhalt des Stückes, sondern auch über den Zustand der Komödie zu Venedig und über die Komödien im allgemeinen. Ich werde weiter unten nochmals darauf zurückkommen.

<sup>5</sup> Il terzo libro delle Lettere. Vinegia. Gabr. Giolito 1546. 8°. fol. 326<sup>a</sup> (Ausgabe 1609 III, 358) Brief an Gratiano da Perugia. Die Stelle lautet: *. . . è fi grãde abondãtia di poeti che poca manifattura basta à trouare che ui cõponga non men comedie che farze in suo essere che le cose di Gigio Artemio Rodigino, poeta non men famoso che pittore valente.*

<sup>6</sup> Mir liegt vor: *La Cingana | Comedia di Gigio | Arthemio Giancarli | Rhodigino.* In *Vinegia | Appresso di Agostino Bindoni | MDL.* 92 ff. kl. 8°. — Die älteste Ausgabe erschien ebenfalls in kl. 8°. 1545 (am Ende steht jedoch die Zahl 1546) zu Mantoua (*senza nome di Stampatore*); hier führt das Stück den Titel *la Cingana*. — Die 3. Ausg., von gleichem Format erschien zu *Vinegia per Camillo Franceschini* 1564. — Die 4. *Venezia appresso Giorgio Bizzardi* 1610. Wahrscheinlich sind diese Ausgaben, welche Ap. Zeno anführt, nicht alle.

Dem Achario, einem in Treviso lebenden Griechen, wurden Zwillinge von täuschendster Ähnlichkeit geboren, Medoro ein Knabe und Angelica ein Mädchen. Eine Zigeunerin raubte in Abwesenheit der Eltern Medoro und ließ dafür ihren eigenen Jungen zurück. Die beschränkten Eltern bemerkten zwar eine auffallende Veränderung im Aussehen ihres vermeinten Sohnes, glaubten jedoch, daß diese durch die Zauberkünste der Zigeunerin bewirkt worden sei. Nach wenigen Tagen starb das unterschobene Geschöpf und es verblieb ihnen nur Angelica, welche sich zu einer schönen sittsamen Jungfrau entwickelte. Ein Jüngling, Cassandro mit Namen, empfindet die heftigste Liebe für sie und gibt sich alle erdenkliche Mühe mit ihr zusammenzukommen. Vergebens; Angelica wird so streng von den Eltern bewacht, daß Cassandro gezwungen ist, die gefällige Mitwirkung einer Ruffiana in Anspruch zu nehmen. Diese Edle, Agata genannt, verspricht alsbald dem Verliebten ihre Unterstützung, obschon sie vorerst selbst nicht weiß, wie sie die Sache zu Ende führen soll. Allein das Glück ist ihr hold. Barbarina, Angelica's Mutter sieht zufällig den vor dem Hause promenierenden Cassandro und wird, von Amors Pfeil verwundet, die Rivalin ihrer Tochter. In ihrer Liebesnot nimmt sie auch zu Schwester Agata ihre Zuflucht, die ihren Beistand um so lieber verspricht, als sie dadurch Eingang in Angelica's Elternhaus erlangt. Achario, der würdige Gatte Barbarina's wird von den Reizen Stella's, Agata's Tochter entflammt und sein schlauer Diener soll ihm zu deren Besitz verhelfen. So ist der Stand der Dinge, als Medoro und die Zigeunerin nach 14jähriger Abwesenheit in Treviso eintreffen und handelnd in die Intrigue eingreifen.

Das Stück selbst beginnt mit einem langen Monolog der Ruffiana Agata, der mit der Handlung fast in gar keinem Zusammenhang steht und daher gleich der folgenden sehr einfältigen Scene zwischen Cassandro's Pagen (Fioretto) und seinem Diener (Falisco) unberücksichtigt bleibt. Die 3. Scene ist nicht nötiger als jene beiden, verdient aber schon deshalb eine Erwähnung, weil sie vielleicht die erste im modernen Drama ist, in der eine Kinderrolle vorkommt. Fioretto, der kleine Page nämlich, fällt in die Hände der heranschleichenden Agata. Schreiend stürzt das erschreckte Kind, das von „der Hexe“ gefressen zu werden fürchtet, wieder dem schützenden Hause zu. Doch die Alte beruhigt es mittelst eines Apfels und fragt es nach Cassandro aus. Da jedoch der Kleine zutraulich und zudringlich wird und noch weitere Äpfel haben will, so verscheucht ihn Agata zuletzt durch die Drohung, ihn fressen zu wollen. Nachdem Fioretto in Höllenangst vor der Menschenfresserin entflohen, klopft diese an Cassandro's Thüre und Falisco tritt heraus (4. Sc.). Nach vielen unnützen Witzeleien zwischen den Beiden begibt sich Agata zu Cassandro ins Zimmer. Nun belauschen wir ein langes Gespräch (5. Sc.) zwischen dem Griechen Messer Achario und seinem spaßhaften Knecht Spingarda

(Mauerbrecher). Eine erschöpfende Wiedergabe dieser Scene (sie ist fast 10 Seiten lang) müssen wir uns des Raumes wegen versagen; greifen wir einiges heraus. Achario fragt den Diener, ob er je verliebt gewesen. Dieser bejaht die Frage, meint aber in Flaschen edlen Weines. Ob er je in Frauenzimmer verliebt gewesen? Nein, ist die Antwort. Warum? Weil die Frauen schlimmer als der Teufel sind; denn dieser begnügt sich mit der Seele, während jene Seele, Leib und das Vermögen noch obendrein haben wollen.<sup>1</sup> Er fügt hinzu: Da man ihm gesagt habe, daß Amor durch die Augen zu der Lunge und von da zum Herzen gelange, so habe er sich nach einer Rüstung für das letztere umgesehen und sie im Weine gefunden. So oft er Wein trinke, sei er gegen die Liebe gefeit.<sup>2</sup> In diesem Tone ist die ganze Scene von Anfang bis zu Ende gehalten. Achario, der, wie wir bald merken, der Dummheit leibhaftiges Ebenbild ist, fragt endlich Spingarda, ob er je die Tochter der Alten gesehen habe? — Sping. Ihr meint wohl Madonna Stellina? — Ach. Ja. Madonna Sterlina, süße Schöne, theueres Mädchen auf dem Paradies gemacht. — Sping. Ich kenne sie; warum? seid Ihr vielleicht mein Rivale? — Ach. Was ist das „Stivale“? — Sping. Ich sage nicht Stivale, sondern Rivale. — Ach. Was bedeutet Rivale? — Sping. Mein Concurrent, wenn Ihr in sie verliebt seid. — Ach. So bist Du auch in sie verliebt? — Sp. Wißt Ihr das jetzt erst? — Ach. O weh, *to cardiamu* (τὸ καρδιά μου), o weh, mein Herz! Ach Spigarda, Spigarda Du Verräter, Du hast mich gestorben! — Sp. He, ich scherze ja nur. Wo, zum Teufel, bleibt Euer Gedächtnis? Habe ich Euch nicht vorhin gesagt daß meine Lunge durch die Feuchtigkeit des Weines nicht mehr in Liebesglut auflodern kann? Wie wäre ich also in das Mädchen verliebt! — Ach. So ist's gut, der Teufel, du gibst mir nun das Leben wieder u. s. w.

<sup>1</sup> *Perche le donne sono peggiore del Diauolo, che quello si contenta de l'anima, ma esse vogliono l'anim'al corpo, & la robba ch'importa il tutto.*

<sup>2</sup> *hauendo inteso ch'amore entra per gli occhi & penetra al polmone & dal polmone passa, al core Io mi deliberai farli una buona armatura, & fecila di vino.*

<sup>3</sup> *Ach. . . dingo se ti haue visto mai chel fia del Vecchia? Sping. Madonna Stellina volete dir uoi? Ac. Si madonna Sterlina bella dolci, cara pulia, fatta sul paradiso. Sp. Io la conosco si; perche? sareste uoi forse mio riuale? Ac. Chie stiuali? Spin. Non dico stiuali, Io dico mio riuale. Ac. Chie vol dir riuali? Sp. Mio concorrente se sete innamorato d'essa. Ac. Dunga anga ti xe namurao d'ella. Sp. Che non lo sapete se non adesso? Ac. Oymena to cardiamu, ahymela mio core, ah Spiegarda Spiegarda tradituro ti m'è morto. Sp. Eh, ch'io burlo; oue diauolo hauete la memoria? non vi dissi io poco fa che'l mio polmone per la trumidità del vino non puote mai scaldarsi di fuoco amoroso, come volete dunque ch'io sia innamorato d'essa. Ac. O cusi sta be diauale tu me turnao la vida andesso etc. Um die komische Wirkung des Originals im Deutschen zu erreichen, müßte man Acaria das Deutsche und zwar auch in einer Mundart radebrechen lassen und dieselbe mit Graecismen mischen.*



Jetzt bittet ihn Achario, Stella mit seiner Liebe bekannt zu machen. Spingarda ist bereit dazu, nur hat er ein Bedenken: Jetzt sei er für Liebesflammen empfänglich; denn er habe schon lange nichts mehr getrunken. Achario beschwört ihn, vorher nur ja tüchtig zu trinken. Hierauf spiegelt der Diener dem Alten vor, er verstehe sich auf die Wahrsagekunst und erbietet sich, ihm zu sagen, ob seine Liebe Erfolg haben werde oder nicht. Dazu bedürfe es eines Golddukaten. Nachdem der Giromant das Goldstück erhalten, beginnt der Beschwörungsakt: Sping.<sup>2</sup> Wendet den Kopf dorthin und reicht mir den Arm hier nach hinten, damit nicht irgend ein Schatten Euch Furcht einjage; aber hört, wenn Ihr beim Auftreten der Geister Schmerzen empfinden solltet, so regt Euch nicht, schreien dagegen könnt Ihr; ja, wenn Ihr nicht schreit, so lauft Ihr Gefahr, Zeit Eueres Lebens so verrenkt und verkrüppelt zu bleiben. — Ach. Au weh, au weh! — Sp. Schreit nur, ich mache mir nichts daraus! — Ach. Autsch! au weh! — Sp. Noch stärker, heult aus voller Brust; die Geister werden im Augenblicke da sein. — Ach. Oh, der Teufel, *ti camis* (τι κάμεις was machst Du?). — Sp. Malachiel, Rachiell, Zorobabel, Ravanel, Asenel, kraft des Kalenders u. s. w. — Ach. O, die schönen Worte! — Sp. Vernehmt, Herr, dieser Dukaten bildet die Gebühr der Geister, die ihn zu den verborgenen Schätzen legen. — Ach. Mag er gehören, wem er will, ich beschwöre dich, mach' ein Ende; denn diese Qual könnte *πενήντα κλέφται*, 50 Räuber zum Geständnis bringen. — Sping. *Calai, alai, oli poli, Buffalus, Montonus et univēsa pecora campi*, o dreht Euch nur, wie's Euch beliebt. — — —

Endlich, nachdem er ihm den Arm vollständig verrenkt hat, findet es Spingarda genug des frevlen Spiels und prophezeit dem jammernden Alten, dafs er sich verheiraten werde. Bin ich denn nicht schon verheiratet! fragt verwundert Achario. Ja, aber Eure Frau wird sterben und ihr werdet Madonna Stella heiraten. Freude Achario's, der durch „einen Peoten“ oder „Poten“, „jene welche die Verse machen“, einen Vers für die Geliebte fertigen lassen

<sup>1</sup> Sp. *Volgete pur il capo in la e porgetemi il braccio quò dietro acciò che qualche ombra non u'impaurisca. Ma odite se nel venir de spiriti ui dolesse alquanto, non ui mouete, ma gridate pure, quando non gridaste andarestē a pericolo di rimaner così storto e sgratiato alla uita uostra.* — — Ach. *Ahymena, ahymena.* — Sping. *Gridate pure, ch'io non ne fo caso.* — Ac. *Ahy, ahymena.* — Sp. *Anchor piu forte, mandate pur fuori tutto il fiato, che li spiriti saranno qui tosto tosto.* — Ac. *Oh, diauule, ti camis?* — Sp. *Malachiel, Rachiell, Zorobabel, Rauanel, Asenel per uirtu del calendario questo ducato si parta da M. Acario.* — Ac. *O belle barole.* — Sp. *Aduertite, padrone, chel ducato sarà la regalia de spiriti, che lo pongono poi nelli Tesori ascosi.* — Ac. *Sia de chi se vungia, per to fe, spanza presto, perchie chesto trumendo farauē cufessari penincda clefti, cinganda Lari.*

Sp. *Calai, alai, oli poli Buffalus, Montonus et univēsa pecora campi, odh uoglieteui mo come ui piace.*



will. Endlich geht er weg, dem Diener nochmals einschärfend, nur recht zu trinken.

Spingarda (6. Scene) allein, freut sich der köstlichen Intrigue und berechnet den Gewinn, der ihm aus der Dupierung seines Rindviehs (*animalazzo*) vom Herrn erwächst. Der kleine Fioretto unterbricht ihn (7. Sc.). Dieser fürchtet sich vor der Alten „mit dem Stock und Bart“, die ihn fressen wolle. Spingarda beruhigt den Ängstlichen und geleitet ihn heim. Abermaliger Monolog (8. Sc.) des Dieners, dieses Mal über die ihm bekannte Intrigue der Agata zu Gunsten Cassandro's. Spingarda hat seiner Herrschaft nichts davon gesagt; befolgt er doch den erbaulichen Grundsatz: „*io voglio attender a viuere & chiuder gli occhi & l'orecchi & mangiar da ogni banda.*“ Eben tritt Cassandro (9. Sc.) mit Aghata aus dem Hause; Spingarda verbirgt sich, um zu lauschen. Wir hören nicht viel Neues: der Jüngling ergeht sich in Artigkeiten, die Alte in devotem Dank. Jener weist Falisco an, der Alten nichts zu verweigern, falls sie etwas verlange und ihr stets das Haus offen zu halten. Die Befürchtungen des anwesenden kleinen Fioretto, daß er dann ja von jener gefressen werde<sup>1</sup>, beschwichtigt Agata und verspricht, ihm beim Wiederkommen etwas Gutes mitzubringen.

Allein bleibend, drückt sie (10. Sc.) ihre Befriedigung über den guten Gang ihrer Angelegenheit aus. Da tritt Spingarda aus seinem Versteck (11. Sc.) und erklärt, daß er alles belauscht habe; von ihm sei jedoch kein Verrat zu fürchten; er gehöre nicht zu den Dienern, die alle Fliegen, welche in das Haus ihrer Herrn eindringen mit Netzen abfangen; er erwarte aber natürlich bei Bedarf auch auf sie zählen zu dürfen. Agata findet das in der Ordnung und wünscht nur, daß alle Diener aus seinem Teige geknetet wären. Jetzt verständigt Spingarda Agata auch von der Liebe Achario's zu Stella und beide schliessen mit dem Motto „*I seruidori & le ruffiane son tutti una menestra*“ ein Schutz- und Trutzbündnis, um den lächerlichen Alten zu prellen und den Gewinn zu teilen. Das Nähere wollen sie in Agata's Haus besprechen.

Jetzt erscheint Angelica mit ihrer Dienerin Anetta (12. Sc.). Das verliebte Mädchen schickt Anetta zu Agata mit Geschenken, welche teils für diese, teils für den Geliebten bestimmt sind. Anetta bekundet in einem kurzen Monolog (Sc. 13) tiefes Mitleid mit Liebenden überhaupt und insbesondere mit ihrer Herrin, die vom Vater so streng bewacht wird und außerdem an der eigenen Mutter eine Rivalin hat. Eben klopft sie an Agata's Thüre, als diese selbst und Spingarda herauskommen. Schrecken der Magd, als sie den Diener ihres Herrn erkennt. Sie will schnell, unter dem Vorwand, sich in der Thüre geirrt zu haben, davon gehen, jedoch

<sup>1</sup> Fior, *Ma oh padrone ella mi mangierà poi.* — Cass. *Si, se non sarei buon puito.* — Falisco. *Eh, ha, ha!* Ag. *No hauer paura, fo, no, che te uoglio portar de buone cose co torno.*

Spingarda ruft ihr zu, daß sie sich nicht zu verstellen brauche, er sei von allem bereits unterrichtet. Agata übernimmt es, eine zwischen Magd und Diener obwaltende Spannung beizulegen und führt beide zu diesem Behufe in ihr Haus.

In der 15. Scene hält der Bauer (*vilan*) Garbuglio eine lange Rede, die mit der Handlung absolut nichts zu 'schaffen hat und deren kurzer Sinn ist, daß der Bergamaske Martin, dem er ein Pferd verkauft habe, ihm noch einen darauf schuldigen Rest von 7 Tron<sup>1</sup> (oder Trun) und 24 Marchitti nicht bezahlen will. In der nächsten Scene (16. Sc.) kommt der saumselige Schuldner daher. Die beiden rennen wie zwei Hähne auf einander los. Der eine verlangt sein Geld, der andere behauptet er sei von ihm betrogen worden, das Pferd habe einen Fehler. Endlich gehen sie mit Drohungen aus einander. Der Bergamaske, eine Art Bramarbas, beendet den I. Akt (17. Sc.) mit einem Monolog, in welchem er die Absicht äußerte, den Streit mit den Waffen zu entscheiden. Den „*poltronazz*“ will er in Stücke hauen und den Hunden vorwerfen. Zu diesem Behufe geht er ab, um sich noch etwas im Fechten zu üben.

Ich bin bei der Inhaltsangabe dieses Aktes etwas ausführlicher gewesen, als es vielleicht geboten war. Es wurde namentlich keine Scene, so überflüssig sie auch erscheinen mochte, ganz außer Betracht gelassen. Meine Absicht war dabei ein möglichst vollständiges und klares Bild von der Schaffensweise des Dichters zu geben. Für die späteren Akte ist die gleiche Ausführlichkeit und Vollständigkeit nicht nur nicht notwendig, sondern auch schwer ausführbar, da die Akte so viele Scenen haben — der II. z. B. 25, der III. 33 — daß die Inhaltsangabe über Gebühr lang werden und somit an Übersichtlichkeit in bedenklicher Weise einbüßen müßte. Der Dichter liebt es, mit behaglicher Breite zu Werke zu gehen. Er ist sehr freigebig mit unnützen Scenen und Personen und verweilt allzusehr bei Nebensächlichem. Man ist daher gezwungen, will man anders im Wüste von trivialen und überflüssigen Scenen nicht den Faden der Handlung verlieren, mit der Schere tüchtig aufzuräumen. Dies ins Praktische übertragen, werden wir beim

## II. Akte

gleich die ersten 3 Scenen streichen und an die 4. anknüpfen. Der närrische Achario stellt Betrachtungen über die Liebe an. Wir müssen seine unübersetzbaren Worte in die Anmerkung<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tron = libra.

<sup>2</sup> *Chiesto amur xe sumègiao prombio a chel legno de mal Franzoxo, perchie si come chiello legno caua tudi candi li cattivi humori, le dongie, le brunze, le gume, le sfaure (?) , no senza dogia de chiello chel pia, cusì anghè l'amur caua fora del cori tude candi li pensieri fastidiosi etc. Ähn-*

verweisen. Plötzlich sieht er Spingarda mit Stella zusammenstehen und er kann sich einer eifersüchtigen Regung nicht erwehren; aber der Diener erscheint gleich (5. Sc.) und beruhigt ihn, indem er von dem günstigen Erfolg seiner Mission spricht. Stella, berichtet Spingarda, erwiedere Achario's Liebe aufs zärtlichste. Achario heult vor Freude über diese Nachricht. Agata, Stella's Mutter, fährt jener fort, habe er außerhalb des Hauses bis zum Abend zu beschäftigen gewußt, Lupo, ihr Stiefvater, sei gleichfalls auswärts in Anspruch genommen, so daß das Mädchen allein sei und ihn erwarte. Jedoch dürfe Achario nicht in seinem gewöhnlichen Anzug hingehen, sondern, um des Mädchens Ruf nicht zu gefährden, in Verkleidung. Es sei bereits verabredet, daß er als Holzhacker verkleidet, vor Stella's Wohnung erscheine und den üblichen Ruf ertönen lasse; dann werde sie ihn, unter dem Vorwande, ihm Arbeit zu geben, ins Haus ziehen. Damit erklärt sich der verliebte alte Esel leicht einverstanden. Schwerer fällt es jedoch, ihn zu bestimmen, Stella als Geschenk eine goldene Kette im Werte von 50 Scudi mitzubringen; aber Spingarda's Überredungskunst trägt auch hier den Sieg davon. Er verspricht für den Anzug zu sorgen und studiert mit seinem Herrn den Holzhackerruf ein (: *taghalegne*; Achario ruft: *tagia li ligne* — *tagiàddigne* — *tagiaaa-lignèèè*). — In der 6. Scene verabredet das Kleeblatt Agata, Lupo, Stella, in welcher Weise Achario zu empfangen sei. Lupo entfernt sich, und Agata schärft der Tochter ein (7. Sc.), die goldene Kette nicht entweichen zu lassen. Der Dichter läßt es sich in dieser, wie in der folgenden Scene (Monolog Agata's, 8. Sc.) angelegen sein, uns Stella, die Tochter der Ruffiana als ehrbar (*honestà*) zu schildern.

Die nun folgenden Scenen (die 9. Anetta und Agata — die 10. Cassandro, Falisco und Fioretto — die 11. Garbuglio und die vorigen —) sollen aus dem oben angedeuteten Grunde unberücksichtigt bleiben. In der 12. Scene erscheint, wie aus den Wolken gefallen, die Zigeunerin mit dem geraubten Medoro. Aus ihrem barbarischen Zigeunerjargon ist schwer klug zu werden. Sie hat, so viel vermochte ich zu enträtseln, die Stadt (oder die Gegend), aber noch nicht das Haus wieder erkannt, wo sie vor 14 Jahren den Knaben gestohlen. Medoro, den sie Armelio nennt, ist von seiner Herkunft bereits unterrichtet. Er fragt nun das Weib, wie sie ihn, das fremde Kind, stehlen und ihren eigenen Jungen zurücklassen konnte? Die Zigeunerin erwidert, daß seine Schönheit es ihr angethan habe und daß sie ihren Sohn so am besten aufgehoben wußte. Da der Alten Medoro's elterliches Haus noch an gewissen Zeichen erinnerlich ist, so gehen sie beide weg, um es ausfindig zu machen, nachdem sie ihm, ich weiß nicht recht warum, empfohlen, Mädchenkleider anzulegen. —

---

liche schmutzige Anspielungen und Vergleiche finden sich, leider, allüberall in der Literatur jener Zeit.

Ich kann es hier nicht unterlassen, eine Bemerkung einzuschalten. Haben wir oben die allzubreite und üppige Ausführung des Stückes zu beanstanden gehabt, so gibt uns hier die ungeschickte Anordnung des Stoffes Anlaß zu Tadel. Die Zigeunerin und Medoro treten auf und verschwinden wieder, ohne auf den Gang der folgenden Szenen irgendwie einen Einfluß auszuüben. Medoro erscheint erst in der 15. Scene des III. Actes wieder und erst dann greift er durch seine Ähnlichkeit mit Angelica und die daraufhin angezettelte Intrigue in die Handlung ein. Der Dichter hätte ihn also dort zuerst mit der Zigeunerin ankommen, allein lassen und dann mit Cassandro zusammenführen müssen, der ihn, durch die Ähnlichkeit getäuscht, für Angelica hält. Wie wenig verstand es der Maler, aus den Plautinischen Menaechmi, an welche (II, 1) unsere Scene übrigens erinnert, Nutzen zu ziehen. Dort ist kaum Menaechmus Sosicles ans Land gestiegen, als er sofort mit seinem Bruder verwechselt wird und aus der Kette der Irrtümer erst in der Erkennungs- und Schlußscene herauskommt. In der *Cingana* sind die ewigen Liebesbotschaften, das planlose Gehen und Kommen der Personen, die vielen, vielen Monologe, in denen wir nur erfahren, was wir längst wissen, oder was wir überhaupt nicht zu wissen brauchen, geradezu sinnverwirrend.

Doch nehmen wir den Faden der Erzählung wieder auf. Die 4 folgenden Szenen (13—16 Sc.), in denen die beiden Rüppel spucken, verfallen der Schere. Sie können uns selbst deshalb nicht zum Verweilen veranlassen, weiß Cassandro, sowie der lustige Spingarda sich in den Streit der Beiden mengen. Nicht minder überflüssig ist die 17., in welcher Lupo zum Rendez-vous kommt, die 18., in der Stella sich an das weibliche Theaterpublicum wendet und versichert, daß sie das Gegenteil ihrer Mutter, also eine brave Person sei, und endlich die 19., worin sie einen schamlosen kupplerischen Antrag den Ruffiano Lupo entrüstet zurückweist.

Doch siehe! wir machen die Bekanntschaft von Achario's würdiger Eehälfte (20. Sc.). Sie kommt mit Agata aus dem Hause und übergibt dieser mehrere Taschentücher für ihren Cassandro. Noch süßser als das Geschenk sind die Worte, die sie ihm melden läßt: Jedes Mal, wenn er sich das Gesicht und die Hände mit diesen Tüchern wische, möge er sich seiner getreuesten Barbarina erinnern, die ihn wie das eigene Leben liebe u. s. w.<sup>1</sup> Agata, der die verliebte Barbarina Geschenke an Gemüse und Wein -- sie ist ebenso geizig wie verliebt -- in Aussicht gestellt, schüttelt sich, undankbar genug, in einem kurzen Monolog vor Lachen über die närrische Alte. Doch fällt ihr mit einem Male ein, daß die Zeit für Achario's Stelldichein gekommen sei. Sie

<sup>1</sup> *Barb. E diteli ch'ogni fiata ch'el si asciuga il uolto, & le mani con questi fazuoli, chel se raccordi della sua affetionatissima Barbarina e ch'io l'amo a par della uita mia etc.*

eilt also heim, von Stella empfangen (Sc. 21) und hat gerade noch Zeit, sich vor dem als Holzhacker auftretenden Achario zurückzuziehen. „*Tagiolin — tagios lignos — tagiolegnee!*“ schreit dieser durch die StraÙe. Stella, die ehrbare Stella, ruft den alten Gecken in das Haus. Aber sein Glück währt nicht lange. Kaum hat sie die goldene Kette unter vielen Zärtlichkeiten empfangen, so macht sie das verabredete Zeichen und alsbald naht das Geschick in der Gestalt des wilden Lupo, um ihn ins Gebet zu nehmen: Lupo.<sup>1</sup> So, du bist der Holzhacker? flugs nimm den Mantel um und an die Arbeit; (halblaut:) wahrhaftig ich will schon sorgen dafür, daß du in der Kammer bleibst, oder dir den Arm zerschmettern; (laut:) was meinst du, Vetter, da sind 3 Klötze, was soll ich dir für's Kleinmachen geben? — Ach. Beim H. Lamm, ich will eure Klötze nicht spalten, ihr seid mir zu jähzornig, ich könnte euch doch nie zufrieden stellen. — Lupo. Wie, jähzornig, du Lumpenkerl, du Spitzbube, ich werde dir ein Holz auf deinem Arm klein schlagen, vorwärts, hole sie heraus! — Ach. Ich mag nichts herausholen, ich kann auch gar nicht; willst du mich etwa zur Arbeit zwingen? u. s. w. — Lupo setzt dem armen Achario noch arg zu und schickt ihn schließlich mit Rippenstößen und Fufstritten auf den Heimweg. Achario enteilt, um Spingarda zu Hilfe zu rufen. Lupo, allein (Sc. 23), widmet dem alten Narren und der goldenen Kette einen kurzen Monolog und geht dann ab, um den beiden Rüppeln und den sich mit ihnen belustigenden Cassandro, Spingarda und Falisco Platz zu machen (Sc. 24). Wir nehmen hiervon ebensowenig Notiz, als von dem Abschied zwischen Cassandro und Spingarda (Sc. 25), welcher den Akt schließt.

### III. Akt.

Achario erzählt jammernd Spingarda den schlechten Ausgang seines Abenteuers und bedauert besonders den Verlust der Kette. Spingarda tröstet ihn und meint, die Kette habe er ja seinem „Weibe“ gegeben<sup>2</sup> und sei sie wirklich verloren, so möge er sich das nicht zu sehr zu Herzen nehmen; es gehen ja auch Städte zu Grund, versinken Schiffe, verbrennen Häuser und doch darf der Mensch deshalb nicht verzweifeln. Achario erklärt nun, daß er sich hauptsächlich deshalb gräme, weil „Luo“ gedroht habe, „sie“ schlagen

<sup>1</sup> *Lupo Ah, tu sei il taglialegne? or prendi questa capa tu, & ua disopra: In bona fe ch'io ti faro star nella tua camera, o ch'io ti spezzaro le braccia — — che ditu, fratello sono tre zocchi, che uoi ch'io te dia a spezzarli? — Ach. Al san guagnel no vungio spazzar uostro zocchi, vu xe troppo cularico, no porrò mai cudentarte. — Lupo. Che colerico, Poltrone, Gaglioffo, che sei, ch'io ti spezzaro un legno su le braccia: ua la cauali fora. — Ac. Non vungio cauar fora, ch'io non pusso, vusto chie te lauura per forza?*

<sup>2</sup> *Sping. — — non l'hauete data a uostra Moglie. — Che uolete mo fare, caro Padrone, si perdono anche delle Città, s'affondano delle Naui, s'abbruggino delle Case, ne per cio l'huomo dee desperarsi.*

zu wollen. Spingarda, mit gut geheuchelter Entrüstung, erbietet sich, hinzugehen, um Stella zu schützen. Schon entfernt er sich; da ruft ihm das „animalazzo“ nach: Spingarda willst du, ohne getrunken zu haben, hingehen und mich zu Grunde richten? Darauf der schlaue Diener: Bei Gott, ihr habt recht, in meinem Zorn, hätte ich nahezu daran vergessen.

In der nächsten Scene apostrophiert Stella nochmals die „gentilissime madonne“. Wir eilen darüber und über die 3. und 4. Scene zu der 5.: Angelica tritt mit Anetta aus dem Hause. Sie spricht in wenig respektvoller Weise von ihren Eltern (*la vecchia, gli vecchi*) und, erbittert über ihr Kerkerleben, beneidet sie ihren so jungverstorbenen Zwillingbruder. Dann macht sie sich über ihre Mutter lustig, die sich nur damit beschäftige Schönheitswasser und Haarblond darzustellen. Anetta tröstet sie und macht ihrer eigenen Erbitterung über alte Coquetten in derben Worten Luft! „Oh“, ruft sie, „dafs ich nur eine Woche über diese künstlich verjüngten Alten Macht hätte, welche trotz der Jahre jung scheinen, sich unter die Jugend mischen und bei allen Schauspielen, Festen und Komödien sein wollen! — — oh wenn ich freies Spiel hätte, was würde ich thun!“ „Ich“, fährt sie fort, „würde sie nackt ausziehen, dafs man die Anatomie sähe, würde sie in die Hände von Jungen geben und die belohnen, die sie alle Tage der Woche hindurch am tüchtigsten durchpeitschten“. — Angelica schwärmt nun noch einige Zeit von ihrem Cassandro und begibt sich endlich, als „die Alte“ (Barbarina) hörbar wird, ins Haus zurück. In der nun folgenden Scene erfahren wir, zu unserer nicht geringen Überraschung, dafs Spingarda die ehrsame Stella zum Weibe genommen, oder strenge genommen, sich mit ihr verlobt habe. Dazu wufste ihn die alte Agata zu beschwatzen.

Wir machen nun einen grossen Sprung von der 6. bis zur 13. Scene. Der Leser verliert dabei nicht viel. In der 13. Scene beredet Spingarda den Erzdummkopf Achario, sich als griechischen Arzt zu verkleiden, um angeblich die, wie er ihm vorspiegelt, von ihrem Stiefvater mißhandelte Stella, zu heilen. Sollte Lupo zufällig anwesend sein, so möge er ihn nur in eine Apotheke schicken, um irgend eine Salbe zu holen. Indessen könnte er sich mit Stella in eine Kammer einschleusen und, fügt er pffiffig lächelnd hinzu, „*se non saprete poi far, vostro sarà il danno*“. Achario lobpreist den Anschlag<sup>2</sup>, heifst Spingarda niederknien und erteilt ihm

<sup>1</sup> — — *oh io uorrei hauer libertà per una settimana sopra queste uecchie riffatte, che uogliono parer giouani al dispetto de gli anni, & mescolandosi con le giouani, uogliono esser a tutti li Spettacoli, Feste, Giostre e Comedie uestite & imbottite di feltri, di bombagio di cardoni — — — oh s'io hauesse libertà, che farei! — Sarebbe ch'io le spogliarei ignude accio che se uedesse l'anottomia, e le darei nelle mani a Putti pagando che meglio le frustasse per tutti li giorni della settimana. —*

<sup>2</sup> Ach. O chie bona pissaura (πισσαύρα?), calà stecchi (καλά στεχει) stan bè, zenocchiati che te vongio dar mio benediction per chesto, e

seinen Segen. Er verspricht, ihn zu seinem Vizehausverwalter zu machen, ihm die Schlüssel zu Speicher und Keller und, fast möchte er auch sagen, zum Geldschrank auszuhändigen. Spingarda: Ihr könntet es sagen, zum Henker. — Ach. Ich kann, ja; aber ich will nicht. — — — Sp. Gut, ich nehme die Ämter an, aber wo sind denn die Schlüssel zu Keller und Speicher. — Ach, entschuldige, ich kann sie jetzt nicht finden. — — — Sp. So soll ich denn nichts gewonnen haben, als den Segen? (für sich:) ha, wenn ihr mir in die Hände lauft! Sie gehen zusammen fort! „Schweigt, ruft mit einem Male Spingarda, ich höre Lärm im Hause. — Ach. Lärm auf dem Hause? — Sp. Ja und großen. — Ach. (von Spingarda während er wegsieht, geschlagen:) Au, o weh, ich empfehle dir meine Person; Spigarda, verlaß mich nicht, lieber Bruder. — Sp. Wo zum Teufel, lauft ihr hin! hört, ho, ho, wo lauft ihr hin? — Ach. *Denicsero* (δὲν ξέρω), weiß nicht, wohin ich laufe; o weh, man hat mich geschlagen? — Sp. Geschlagen? ich habe ja Niemand gesehen! — — — ihr täuscht euch, es ist die Phantasie! — Ach. Dansie? Dansie thut nicht weh. — Sp. Ich sage euch, Herr die Phantasie thut weh. — Ach. So ist es also sie gewesen? — Sp. Gewiß, sie ist es gewesen. — Sie hören aufs neue Lärm in Stella's Hause und Spingarda schlägt dem Alten vor, er möge ihm seine ärztlichen Kleider abtreten, damit er (Sping.) sich nach der Ursache umschauen könne. Sobald er das Feld rein finde, werde er unter einem Vorwande wieder herauskommen, die Kleider zurückgeben und dann könne Achario unbedenklich eintreten. Der Alte sträubt sich anfangs dagegen, ist's aber schließlich doch zufrieden und zieht, unter Schmerzensrufen über den von den Geistern ihm gebrochenen Arm<sup>2</sup>, die Kleider aus. Auch die goldenen Ringe die Achario trägt, erklärt Spingarda für nötig, damit er Glauben finde. Ein Versuch in gleicher Weise die Börse zu erhalten, schlägt bei dem

*può te vungio fa mio vica curendi del casa, & date la clidia (κλειδιά) la chiaui del frumento, & del canoua, e chasi chie non dingo del scrigno. — Sping. Voi lo poteuate pure dir in mal' hora. — Ach. Puleua, si, mo no vungio chie porta troppo. — — — Sping. Oh bene, io accetto la fattoria & il magistrato, mà le chiaui della cantina & del granaio, oue sono? — Ach. Zè scuze no se puol trouari andesso — — — Sping. Dunque io non haurò guadagnato altro che la beneditione, vah, si voi mi disuenite nelle mani!*

<sup>1</sup> *Sp. Mâ tacete mò ch'io odo rumor in casa. — Ac. Rumor sùl casa? — Sp. Sì & grande — Ac. Oh! ohymena, te recumando mio persuna Spigarda, nò me bandunari caro frandello. — Sp. Oue diauolo correte? odite, oh, oh, oue correte? — Ac. Denicsero, nò sò, vnde curo ohymena mi zè ferio. — Sp. Come ferito, non ho già veduto alcuno. — Ac. Me hà ferito sul schina. — Sp. E possibile, eh v'ingannate, è la imaginatione. — Ac. Che magnitio, magnitio no fa dongia. — Sp. Come non? la imaginatione duole, signor, si. — Ac. Dunga zè stà chella? — Sping. E stata quella certo — —*

<sup>2</sup> *Ac. — — chiesti maledetti spiritai me fado mal al bransi chesta mattina.*

mistrauischen Narren fehl. Spingarda geht (Sc. 14) nun ins Haus und läßt den vor Kälte und noch mehr aus Furcht zähneklappernden Verliebten in der Nähe der Thüre. Doch da nähert sich ja Stella dem Fenster<sup>1</sup>: O Leben meines Lebens, girrt sie zärtlich, mein Honig- und Zuckermännchen, wie tief schmerzt es mich, jenen Leib den ich, so lange ich lebe, zu genießen habe, um meinewilligen so leiden zu sehen! — Der entzückte Achario antwortet: Macht nichts, he, sü—sü—süfse Hoffnung, dafs ich länger da stehe; bu bu ba, lafs mir nur die Thüre öffnen, damit ich hineinkann. — Stella. Verzieh, mein Schatz, verzieh, mein Tauber, mein Zuckerchen. — Ach. O süfse Worte mit Honigzucker, mu—mu—muß . . . — Stella. Wärme dich doch an dem Liebesfeuer, das in dir für deine liebe Stella brennt. — In diesem Tone geht es noch eine Weile fort; da mit einem Male tönt ein Geschrei aus dem Hause und Stella ruft<sup>2</sup>: O, armer Spingarda! schenkt ihm doch das Leben, es ist ja nichts Schlimmes! Doch da fliegt der Diener schon aus dem Hause, verfolgt von dem tobenden Lupo, der kaum den Achario erblickt, als er ihn mit einem Pferdegurt bearbeitet, so dafs er Zeter und Mordio schreit und, alle Kälte vergessend, davonläuft. Hinter ihm stöhnt Spingarda: O wehe! Beichte! Beichte! o weh! ich habe das Gesicht verloren, ich sterbe für euch Herr! — Achario fragt nach seinen Kleidern, nach seinen Ringen. — Sie haben mir alles abgenommen. Ich sterbe, lafst die Ringe, wimmert Spingarda. — Du wirst nicht sterben, tröstet Achario, wie viele waren es ihrer? — Sieben, ächzt der Sterbende, gleich banden sie mir die Augen zu — — plünderten mich aus und richteten mich zu, wie ihr seht. Achario jammert immer noch über den Verlust von Kleidern und Ringen; doch nimmt er zuletzt mitleidig den Sterbenden auf seine Schultern und — macht dem in Mädchenkleidern auftretenden Medoro (15. Sc.) Platz. Der Jüngling weiß endlich sicher dafs er sich in seiner Vaterstadt befindet. Er spricht über die Liebe zur Heimat. Vor dem dazukommenden Cassandro will er sich verbergen, da er sich seines Mädchenanzugs schämt. Doch dieser (Sc. 16) hat ihn gesehen, ebenso Falisco; sie halten ihn für Angelica. Erstaunen der Beiden, Angelica allein auf der Strafse zu sehen. Nach langen schüchternen Zögern, das noch durch das sichtliche Bemühen der vermeinten Angelica, sich unkenntlich zu machen, vermehrt wird, nähert sich Cassandro derselben und fragt sie ebenso zärtlich, wie zart, warum sie sich allein

<sup>1</sup> *Stella.* Oh vita di questa mia vita, ò marito mio melato inzuccherato, quanto mi duole a veder quelle carni ch'io ho a goder fin ch'io viuo, patir a cotal modo per amor mio. — *Ac.* Nò porta gnendi, eh ca ca cara sberansa, nò fè chie stanga plù chà, bu, bu, dà, feme tirar la corda chie indra d'entro — —, *Stella.* Indugiate ben mio, indugiate colombo mio, zucarino mio. — *Ah.* Oh barola dolci cùl zucaro melao, deh deh debo. — *St.* Oh scaldateui con quel foco amoroso che vi arde dentro per la vostra cara Stella.

<sup>2</sup> *Stella.* O pouero Spingarda, eh donateli la uita, el non e per mal alcuno. —



auf der Strafe befinde? Medoro weist ihn als lästig und zudringlich zurück. Auch die eben dazukommende Zigeunerin (17. Sc.) fordert ihn auf, die fremde Dame in Ruhe zu lassen. Cassandro bittet nun Agata, die auch des Wegs kommt, zwischen ihm und Angelica zu vermitteln. Gerne ist jene dazu bereit (18. Sc.) doch führt es alsbald zu einem Wortwechsel zwischen ihr und der Zigeunerin, der gleich in einen Kampf mit Fäusten und Nägeln ausartet. Nur mit Mühe gelingt es den Anstrengungen der anwesenden Männer, die beiden wütenden Hexen zu trennen. Cassandro nimmt alle zu Tisch mit sich ins Haus.

Achario und Spingarda erscheinen wieder (19. Sc.). Ersterer hat sich Kleider bei einem Gevatter geliehen und wird Barbarina gegenüber, auf Anraten des Dieners, vorgeben, er habe die seinigten zu einer Maskerade hergeliehen. Achario wundert sich<sup>1</sup>, daß Spingarda ihm die Schläge, die er bekommen, nicht vorhergesagt habe. „Die Geister können“, erwidert der nie verlegene Schlaukopf, „nur das vorhersagen, was einen Tag zuvor passiert ist, oder übermorgen passieren wird.“ An Lupo, wird beschlossen mittelst Waffen fürchterliche Rache zu üben. Mit einem kurzen Monolog Spingarda's, worin er uns mitteilt, daß er jetzt gehe, mit Lupo die Beute zu teilen (20. Sc.), die sie an dem glorreichen Narren (*glorioso pazzo*) gewonnen haben, endigt der III. Akt.

#### IV. Akt.

Cassandro und Agata sprechen bewundernd von der Ähnlichkeit des fremden Jünglings mit Angelica. Agata hat bereits einen Plan zur Hand, wie sie zu Gunsten Cassandro's Nutzen aus diesem Naturspiel ziehen könne: Spingarda wird den Achario einige Stunden außerhalb des Hauses beschäftigen, sie (Agata) wird Barbarina in ihr Haus locken, dann den Zigeunerjungen als angebliche Angelica in Achario's Haus bringen und diese Schöne selbst dem Cassandro zuführen. Sollten Angelica's Eltern früher, als erwartet, zurückkommen, so würden sie die Flucht der Tochter schon deshalb nicht entdecken, weil sie den jungen Zigeuner dafür hielten. Eines erbittet sich die (nicht ganz gewissenlose) Alte: daß Cassandro bevor er sich seiner Liebe zu Angelica ganz hingebt, sie — nach italienischer Komödiensitte — heirate. Der brave junge Mann findet das ganz in der Ordnung und die Alte begibt sich an die Ausführung des Planes. Wir begleiten sie nicht und eilen gleich zur 4. Scene.

Die Zigeunerin kommt aus Cassandro's Haus. Sie ist sehr mit dem Gewinn des Tages zufrieden. Hat sie doch schon 25 Scudi ver-

<sup>1</sup> Ach. — — *sastu de chie me marauengio Spigarda?* — Sp. *Di che?* — Ach. *Chie ti no hà visto sul mà le bastunae chie mi hauè buò simeira* (σήμερα). — Sp. *Mà io vi dirò, li spiriti non hanno possanza di dimostrare se non quello che è interuenuto vn giorno auanti o interviene vn dopoi dimane, potrassi veder.*

dient, daß sie auf Agata's Plan einging. Sie bezweifelt keinen Augenblick, daß jenes Mädchen, dem Medoro ähnelt, seine Schwester sei, doch will sie vorerst hierüber noch Stillschweigen beobachten. Plötzlich sieht sie Spingarda und hält ihn für ein taugliches Subjekt, um an ihm ein Gaunerstückchen zu verüben. Sie zieht also (5. Sc.) eine Börse hervor und beschäftigt sich — als ob sie ohne Zeugen wäre — damit. Spingarda erblickt die seltsame Gestalt und weiß nicht, hat er einen Mann oder ein Weib vor sich. „Als ich diese Börse stahl“, sagt die Zigeunerin halblaut zu sich, „gefüllt mit diesem Geld hat es Niemand gesehen“ — — — Der habgierige Diener spitzt die Ohren, er hört das Weib von Juwelen und Gold, von Rubinen und Diamanten im Werte von 3000 „*Bennetiani*“ u. s. w. in der Börse reden und sieht, wie sie diese heimlich vergräbt. Schon will er sich auf die Beute stürzen, da kommt die bereits weggegangene Zigeunerin zurück: Sie weiß einen sichereren Ort und will den Schatz wieder ausgraben. Spingarda tritt deshalb hervor, treibt das Weib in die Enge, droht ihr mit dem Richter, so daß sie sich gerne dazu versteht mit ihm halbpact zu teilen; nur möge er, bedingt sie sich aus, den Schatz bis zu ihrer Rückkehr vergraben lassen und ihr für ihre Bedürfnisse etwas Geld leihen. Spingarda gibt ihr mitleidig zuerst den Dukaten Achario's und als sie diesen für nicht ausreichend erklärt, auch noch die aus gleicher Quelle stammende goldene Kette, dann Mantel und Mütze (die letzteren damit sie sich den Nachstellungen der Justiz gegenüber, unkenntlich mache). Nachdem sich die Diebin noch vorsichtig nach Namen und Wohnung ihres Complicen erkundigt — Spingarda giebt natürlich beide falsch an — entfernt sie sich. Langer Triumphmonolog Spingarda's (6. Sc.), der, im sicheren Besitz eines unermesslichen Schatzes, die herrlichsten Luftschlösser baut. Endlich gräbt er erwartungsvoll die Börse aus und findet, daß sie — Kohlen und Sand enthält. Wutausbruch des aus allen seinen Himmeln stürzenden Spingarda, daß er sich hat betrügen, von einer Zigeunerin betrügen lassen. Diese Episode wie der Betrüger die Beute eines noch größeren Betrügers wird — *à fourbe, fourbe et demi* — ist köstlich und gehört entschieden zu den Glanzstellen des Stückes. Meisterhaft ist insbesondere der Monolog Spingarda's, dem man wegen seines trefflichen Inhalts gern seine Länge (3 Seiten) nachsieht.

Wir gehen, die 7. und 8. Scene überspringend zur 9 über. Agata berichtet der Barbarina, daß Cassandro sie verschmähe. Die verliebte alte Kokette fragt die Kupplerin in ihrer Verzweiflung, was sie thun solle? Ob sie nicht irgend ein Zaubermittel habe, um jenen zur Liebe zu zwingen! Allerdings<sup>1</sup>, meint Agata, aber

<sup>1</sup> *Agh. E ghe ne sò pur troppo, mò le xè cose pericolose, & si ghe ua l'anema. — Barb. Eh cara Aghata, non ui curate d'anima, perche è pur mercede a salvar una meschina mia pari colta in disperatione, & poi questi Giubilei u'assolueranno di maggior peccato per pochi danari. —*

die Sache sei gefährlich, die Seele stehe auf dem Spiel. Um Aghatens Seele kümmert sich die verliebte Alte blutwenig und dann, meint sie, würde das nahe Jubiläum ihr für eine noch grössere Sünde um wenig Geld Ablafs verschaffen. Nach vielem Drängen sagt ihr Agata das gefährliche Zaubermittel<sup>1</sup>: „Ihr müsst mit eigner Hand Wasser von 7 Quellen, Kalk von 7 Gefängnissen und Erde von 7 Toten zusammentragen und dann laßt mich machen und wenn Cassandro's Herz noch härter als ein Stock wäre, so würde es weicher als Wachs werden“. Barbarina schaudert anfangs ein wenig, doch faßt sie sich und erklärt, daß die Liebe sie so sicher mache, daß alle Teufel der Hölle sie nicht erschrecken könnten. Gleich geht sie an die Ausführung des schwierigen Geschäftes. Agata in einem Monolog (10. Sc.) beschließt, die Närrin durch Spingarda im Kirchhof gebührend empfangen zu lassen.

Wir lassen nun alle Scenen von der 11—23 bei Seite. Was hätte der Leser davon, wenn er die Cingana bei neuen Gaunereien, die beiden Rüppel mit ihrem ewigen Streit, die Naivitäten des kleinen Fioretto, die Herzensergüsse Schwester Agata's u. dgl. m. belauschen würde?

In der 23. Scene kommt Angelica aus dem Hause und bittet Anetta alle Schmucksachen zum Besuche bei Cassandro herzurichten. Die Dienerin wünscht, das Glück ihrer jungen Herrin mit ansehen zu können. Angelica allein (24. Sc.), ruft Amor in einem langen Monolog an, und, wie es scheint, durch Stella angesteckt — wendet sich zuletzt an die weiblichen Zuschauer. Doch das Erscheinen von zwei verummten und bewaffneten Personen scheucht sie ins Haus zurück. Es ist ihr Vater und Spingarda (25. Sc.). Spingarda gibt erst Achario Anweisung, wie er die Lanze tragen müsse, dann wird verabredet, daß er diese vor Lupo's Haus schwinde, bis der Bösewicht herauskomme, Spingarda werde ihm mit dem Schwerte zur Seite stehen und wenn jener einmal todt sei, könne er seine Rache ungestört an ihm nehmen. — Bald sind sie vor Lupo's Thüre. Achario schreit<sup>2</sup>: Ho, ho ho, du Lumpen-

<sup>1</sup> *In prima bisogna, che vu andè a tuor con le vostre man l'acqua de sette pille d'acqua santa, & la calzina de sette preson & della terra c'habbia couerto sette morti & lassè può far a mi, che si el cuor de M. Cassandro fosse pi duro che vn baston el farò pi humele cha la cera. — Barb. — — tutti gli spiriti infernali non mi spauentarebbono, tanto mi fa sicura amore.*

<sup>2</sup> *Ac. Ah, ah, ah, ah, poldro, ca mastin uè zuro chie andesso te passo d'un banda l'altra. — Lupo. Chi è la, o la, che vuol dir quest'arme. — Ac. Spigarda, Spigarda. — Lupo. Chi è questo Spigarda, chi sei tu? — Ac. Egò ime hi psichi tu Rulado nollo me tagliarà no me tucari. — Lupo. Che uai tu facendo? — Ac. Er come appò thò allò cosmo, uegno da l'aldro mondo à portar fora de chicsto tutti li cattiu homegni. — Lupo. — — scendete o di sopra, o fratelli! — — Portatemi giù un sacco tosto. — Ac. O Spigarda, Spigarda, poldro ca masti, chie muondo ti me lassao cha in la pettula. — — Ac. O cacchimerà nacchis ti thelis camis metho sachi (ὦ κακὴ ἡμέρα...?) ... τί θέλεις (vù) καμῆς μὲ τὸ σάκκι), chie uusto fari de chiesto sacco? —*

kerl, du Hundsvieh, jetzt werde ich dich durchbohren! — Lupo. Werda? holla! wozu diese Waffen? — Ach. Spigarda, o Spigarda! — Lupo. Wer ist dieser Spigarda? Wer bist du? — Ach. (zitternd:) *Ego ime hi psichi tu Rulado* (ἐγὼ εἶμαι ἡ ψυχὴ τοῦ Ρ.) Ich bin die Seele Rulado's (Roland's), *nollo me tagiarà*, berühre mich nicht! — Lupo. Was treibst du da? — Ach. *Ercome appò thò allò cosmo* (ἐρχομαι ἀπὸ τοῦ ἄλλου κόσμου) ich komme von der anderen Welt um von dieser alle schlechten Menschen fortzuschleppen. — Lupo. — — — Kommt herunter Brüder, — — — bringt mir einen Sack! — Ach. O Spigarda, du Lumpenkerl, du läfst mich hier in der Klemme! — — — — *Ocacchimera nacchis ti thelis camis metho sachi?* Was hast du mit diesem Sacke vor? — Lupo. Wirst's schon sehen — — — so geht man in das Haus guter Leute, die Waffen in der Hand? (schiebt ihn in den Sack). — Ach. — — — oh oh uh uh ba ba! — Lupo. — — — Brandone, nimm ihn und komm' mir nach, ich will ihn von der Brücke hinunterwerfen. — Ach. Wu, uh, uh, uh, uh. —

Sie marschieren ab und Barbarina kommt aus dem Hause (Sc. 26). Sie schickt sich an, ihre Zaubersachen zu besorgen. Nachdem sie verschwunden, erscheinen — nach zwei nutzlosen Szenen — Agata, Cassandro, die Zigeunerin und Medoro (Sc. 29). Der letzte tritt in Achario's Haus ein, Angelica kommt heraus und stürzt sich in die Arme ihres übergelücklichen Geliebten. — Wir übergehen die 30. Scene. In der 31. berichtet Stella ihrer Mutter, was mit Achario vorgegangen sei und dafs ihn Lupo im Sacke nach dem Kirchhof von San Vido geschleppt und dort in einem offenen Sarge habe liegen lassen. Lachend erzählt nun Agata der Tochter, dafs dies derselbe Kirchhof sei, wo Barbarina die Erde von 7 Toten suche; sie mufs also dort mit ihrem Manne zusammentreffen. Welcher Spafs, wenn die beiden Ehehälften eine den Schrecken der anderen erregt! — Lachend über den mit Achario gehabten Spafs kommen Lupo und Spigarda (32. Sc.) hinzu. Sie erzählen, Achario brülle im Grabe, wie ein Esel, der er sei. Gleichzeitig erwähnen sie, wie ein als „*Vergognoso*“ Verkleideter sich dort aufhalte, der mit Achario also zusammentreffen müsse. Agata klärt die beiden unter unmäßigen Lachen auf, dafs der Verkleidete kein anderer als Achario's Weib sei. Kaum hat sie geendet, so stürzt die Genannte (33. Sc.) schon mit Hilferufen auf die Bühne. Hinter ihr her eilt Achario mit Brüllen: Uh, uh, uh. „Der Teufel!“ schreit Barbarina und beschwört Anetta, ihr doch schleunigst das Haus zu öffnen. Auch dorthin folgt ihr der angebliche Teufel und unter dem convulsivischen Gelächter des Kleeblattes sinkt der Vorhang.

*Lupo. Tu lo vedrai, dammi quel drappo, ch'io lo sbadagli, a questo modo si va alla casa delle buone persone armata mano? — Ac. — oh, oh, uh, uh, ba, ba. Lupo. O grida mo a tuo senno, prèdilo in spalla tu Brandone, & vieni dietro ch'io lo voglio gettar giu d'un ponte. — Ac. Vu, uh, uh, uh, uh, uh. —*

## V. Akt.

Wir beginnen mit der 2. Scene. Spingarda berichtet Agata, daß „die Alte“ sich in eine Kammer eingeschlossen und geschrien habe, als ob sie in Wehen liege. Indefs habe er seinen Tölpel von Herrn die Rüstung ausgezogen, damit Barbarina, ihn sehend, nicht ihrem Irrtum auf den Grund komme. Achario habe ihm übrigens seine Fahnenflucht verziehen, da er vorgegeben, es aus Furcht getan zu haben. In der 3. Scene eilt Medoro aus dem Hause, von seinen Eltern verfolgt, die ihn für Angelica halten. Alsbald benachrichtigt Agata (4. Sc.), die auf der Bühne geblieben, Cassandro davon und sie lassen, die günstige Gelegenheit benützend, Angelica ins Elternhaus rasch zurückkehren.

Die 3 folgenden Scenen bei Seite lassend, erfahren wir in der 8. aus Spingarda's Mund — dieser Diener weiß noch nichts von der Existenz des jungen „Zigeuners“ —, daß Angelica, besessen vor ihren Eltern die Flucht ergriffen. Er habe sich den sie verfolgenden Eltern angeschlossen; das Mädchen sei erhascht und gebunden worden und betrage sich sehr unbändig; es wolle nach den Eltern schlagen und behaupte, sie nicht zu kennen. Also erzählt Spingarda dem Lupo und pocht (Sc. 9), noch voller Mitleid mit seiner jugendlichen Herrin, an der Thüre. Aber o Schrecken! wer schaut herab? Angelica. Spingarda fragt sie entsetzt, ob sie Angelica oder irgend ein phantastischer Geist sei? Das Mädchen hält ihn für betrunken und schickt ihn fort. Spingarda entfernt sich, um sich zu überzeugen, ob er wirklich Angelica oder ein Gespenst fesseln geholfen. Indefs sich das Mädchen und ihre Dienerin Anetta noch über die Sache die Köpfe zerbrechen, (10. Sc.) erscheinen Medoro, seine Eltern und Spingarda (11. Sc.). Esterer fordert seine Peiniger auf, ihn freizugeben. Sie weigern sich, da sie ihn für besessen halten. Spingarda's Bericht, daß Angelica zu Hause sei, findet keinen Glauben. Da tritt diese selbst mit Anetta aus dem Hause (12. Sc.). Verblüffung aller Anwesenden. Das Elterpaar weiß nicht, wen es für Angelica halten soll. Nun erscheint die Cingana (13. Sc.), beschwichtigt den sofort sie erkennenden Spingarda *a parte* mit dem Versprechen, das Erschwindelte zurückzugeben und gesteht, nachdem sie sich die Verzeihung Achario's und Barbarina's gesichert, ihren Kindsraub ein. Medoro wird freudig von den Eltern und der Schwester anerkannt. Indessen war auch Agata auf dem Schauplatze erschienen; auch sie rückt jetzt mit einem Geständnis heraus: sie habe Angelica mit Cassandro verheiratet. Grimasse der alten Barbarina, die gar nicht zu sich kommen kann und trostlos immer für sich hinhurmelt: mit Cassandro! Jetzt verlangt auch Spingarda die Absolution und zwar ebenfalls für eine Heirat. Agata vollendet seine Beichte und erklärt Spingarda habe sich mit ihrer Tochter Stella vermählt. Grimasse Achario's. Doch was ist zu machen? Leichter als seine Gattin findet er sich in das Unvermeidliche.

Schließlich erscheinen, von Spingarda herbeigeholt (14. Sc.) Cassandro mit seiner Dienerschaft und Stella, so daß mit Ausnahme Lupo's und der beiden Rüppel alle Personen des Stückes anwesend sind. Cassandro wird feierlichst als Schwiegersohn anerkannt. Schmerzerfüllt flüstert<sup>1</sup> ihm Barbarina die wehmütigen Worte zu: „Was vorbei ist, ist vorbei!“ „Und die Toten muß man nicht aufwecken, liebe Madonna“, fügt maliciös Agata, die es gehört hatte, hinzu. Alles geht ins Haus, nur Spingarda bleibt zurück und schließt (25. Sc.) mit der Aufforderung zum gewohnten Applaus das Stück.

Fügen wir hier gleich hinzu, daß die „Zigeunerin“, vor dem Druck, zu Venedig, vielleicht zur Faschingszeit 1545, aufgeführt worden ist. Der Erfolg scheint kein sehr großer gewesen zu sein, denn der Dichter äußert sich Eingang seines Widmungsschreiben folgendermaßen: „*La era la Cingana uscita di Scena & mentre ella riponeua i socchi & la Toga, Io andaua misurando col stile della ragione la qualità delle piaghe, che l'hauuea fatte la sciocchezza de Buffoni, la temerità de gli ignorantì & l'inuidia de maledici.*“ Ob wohl der Erfolg des Stückes in Mantua, wo es ohne Zweifel auch zur Aufführung gelangte, größer war?

Die „Cingana“ gehört, sprachlich betrachtet zu der Klasse der Dialektlustspiele, als deren älteste und Hauptrepräsentanten man häufig<sup>2</sup> die Stücke des Angelo Beolco (Ruzzante, 1502—42) und Andrea Calmo (1509/10—1571) genannt hat. Ohne den Gegenstand erschöpfen zu wollen, seien von mir an dieser Stellen nur einige Bemerkungen und Berichtungen vorgebracht.

Es ist ein Irrtum, jenen Paduaner, wie oft geschieht schlechtweg als den ersten zu bezeichnen, der Dialekte im italienischen Drama anwendete. Es ist kaum richtiger, zu behaupten<sup>3</sup>, daß der Poenulus des Plautus die modernen Dichter zuerst darauf gebracht habe. Die Idee lag bei dem Reichtum der Halbinsel an wohl-

<sup>1</sup> *Barb.* *Quel ch'è scorso è scorso, M. Cassandro.* — *Agh.* *E no besogna a ricordar i morti . . . madonna cara.*

<sup>2</sup> So Riccoboni, L. Hist. du Théâtre Italien, Paris 1730 I p. 51 ff. (übers. in Lessing's Theatr. Biblioth. — Werke, Berlin, Hempel, Band 11<sup>a</sup> S. 449). — Cooper Walker, An Historical and Critic. Essay on the Revival of the Drama in Italy. Edinb. 1805, p. 255. — Ruth, Gesch. d. ital. Poesie II p. 494. — Maffei nennt, ebenfalls unrichtig, die *Ramnesia* des A. Schioppi (1530) in der Einleitung zu seinem Teatro Italiano, Ven. 1746, B. I p. VIII (zuerst Verona 1723—25 erschienen) als die erste mit bergamaskischem Dialekt. — Tiraboschi (tomo 24 p. 377 Anmerk.) betrachtet ebenfalls die Einführung der Dialekte als eine „novità“ des 16. Jahrhunderts, ohne Jemandem die Priorität zuzuschreiben.

<sup>3</sup> Riccoboni l. c.; Quadrio V p. 216; Cooper Walker l. c. Es mag hier beiläufig erwähnt sein, daß schon Aristophanes von der komischen Wirkung mehrerer Dialekte Gebrauch machte und daß auch das indische Drama 2 Dialekte anwendete.

ausgebildeten Mundarten so nahe, dafs es kaum eines Vorbildes bedurfte. Mehrere Dialekte neben einander fanden sich gewifs schon in den mittelalterlichen Dramen.<sup>1</sup> Jedenfalls lassen sie sich bereits im 15. Jahrhundert, d. h. zu einer Zeit nachweisen, wo Plautus überhaupt noch wenig gekannt und sein *Poenulus* noch gar nicht aufgefunden<sup>2</sup> worden war. So trifft man Bergamaskisch neben der *lingua letteraria* in der *Floriana*<sup>3</sup>, die zwar erst 1518 gedruckt, nach Annahme der Literarhistoriker aber bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts geschrieben worden, ferner in dem gleichfalls 1518 gedruckten Lustspiel „*Il Gaudio d'Amore*“ des Notturmo aus Neapel, dessen Entstehung nach Ansicht d'Anconas<sup>4</sup>, des trefflichen Kenners des älteren ital. Dramas schon um 1450 fällt. Auferdem finden sich mehrere Dialekte in zahllosen Volksstücken, freilich meist kleineren Umfangs, wie z. B. in den *Farse Carnovalesche* des Giorgio Alione<sup>5</sup>, in den kurzen Spielen der *Accademia de' Rozzi*<sup>6</sup> zu Siena und in mehreren anderen von Quadrio<sup>7</sup> und Crescimbeni<sup>8</sup> zu den ältesten dramatischen Erzeugnissen gezählten, wenn auch erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts gedruckten Dichtungen. Um diese Zeit muß übrigens die Verwendung verschiedener Dialekte, bzw. Sprachen im Drama bereits sehr verbreitet gewesen sein, da ein Ausländer, ein in Italien lebender Spanier, der seine Anregung, seine Vorbilder<sup>9</sup> vorzugsweise dort fand und für Italiener schrieb in mehreren seiner eigenartigen Lustspiele verschiedene Sprachen einführte (neben spanisch noch italienisch, valencianisch, macaronisch-latein, bezw. portugiesisch und französisch). Ich meine Torres Naharro. Seine hier in Betracht kommenden Stücke *la Serafina*, *la Soldatesca*, *la Tinelaria* entstanden noch vor 1517<sup>10</sup>

<sup>1</sup> So spricht Maffei l. c., p. III von einem um 1200 geschriebenen Spiel, wo Latein mit der lombardischen Übersetzung gemischt ist.

<sup>2</sup> Bekanntlich wurden 12 Stücke des Plautus, darunter der *Poenulus* erst 1428/29 durch Nicolaus v. Trier entdeckt. Von einem Einfluß des Plautus auf weitere Kreise, namentlich auf das Volksdrama konnte vor dem ersten Drucke (1472) überhaupt nicht die Rede sein.

<sup>3</sup> Klein, *Gesch. des Dramas* IV p. 539/40.

<sup>4</sup> d'Ancona, *Origini del Teatro in Italia* II p. 217.

<sup>5</sup> In dem letzten Dezennium des 15. Jahrhunderts geschrieben (1521 gedruckt).

<sup>6</sup> Über diese siehe *Storia dell' Accademia de' R. Siena* 1775.

<sup>7</sup> *Quadrio* V p. 62 ff.

<sup>8</sup> *Commentarij intorno all' istoria della poesia ital.* Londra 1803 II p. 214 ff.

<sup>9</sup> Hierüber werde ich mich anderwärts eingehend äußern.

<sup>10</sup> In diesem Jahre erschien seine *Propaladia* zum ersten Male in Neapel. Moratin behauptete, dafs es eine ältere, aber ebenfalls von 1517 datierte römische Ausgabe gäbe. Ich schliesse mich jedoch vollständig Barrera y Leirado (*Catalogo bibl. y biogr. etc.* p. 403 ff.) an, der die Existenz derselben bestreitet. Die *Tinelaria* indess erschien, wie Barrera im 2. „Suplemento“ seines Werkes (p. 722) bemerkt (vielleicht auch noch das eine oder andere Stück) bereits früher. Das seltene, der öff. Bibliothek zu Oporto gehörende, Exemplar, das Barrera vorlag, entbehrt zwar der Angabe des Zeit und des Ortes, ist aber wahrscheinlich zu Rom und sicherlich vor 1517 ge-

in Rom, also zu einer Zeit, wo Beolco noch ein kleiner Junge<sup>1</sup> war.

Unmittelbar den Komödien dieses Paduaners folgen, der Entstehung nach, gehen ihnen jedoch im Drucke lange voran<sup>2</sup>, die nachstehenden Dialektlustspiele: Die 1530 gedruckte *Rammusia* des Veronesen Aurelio Schioppi, die 1531 gespielte „*Gl'Ingannati*“ der *Accademia degli Intronati* zu Siena und die 1536 gespielte „*Amor Costante*“ des Alessandro Piccolomini.

Wir ersehen aus allen den angeführten Beispielen, daß im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts die Dialektkomödie über ganz Italien verbreitet war. Doch war es vor allen Städten Italiens Venedig, wo diese Art dramatischer Erzeugnisse zu hoher Blüte gelangte. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß in dieser Stadt die Verhältnisse besonders günstig<sup>3</sup> dafür waren. Kein Wunder also, wenn neben Ruzzante noch viele sich mit der Dialektkomödie befaßten. Der Chronist Marin Sanudo hat uns einige sonst längst vergessene, übrigens bisher unbekannte Namen erhalten.<sup>4</sup> Wirklichen Ruf weit über die Lagunenstadt hinaus erlangten aber nur Antonio da Molino, genannt il Burchiella, Andrea Calmo und Giancarli. Burchiella, der längere Zeit auf den griechischen Inseln verweilt hatte, war wohl der erste, der den eigentümlichen griechisch-italienischen Jargon verwendete<sup>5</sup>, worin ihm bald Calmo, Giancarli und andere folgten. Alle drei entfernten sich von der Einfachheit des Ruzzante, der in keinem seiner Lustspiele mehr als 3 verschiedene Mundarten gebraucht hatte, während z. B. Calmo, von dreien ausgehend bis zu 5—6 gelangte. Ihm und Burchiella, von welch letzterem sich leider keine Stücke erhalten haben, scheint

druckt. Es sei beiläufig bemerkt, daß der Portugiese Gil Vicente hierin, wie in vielen anderen Punkten, T. Naharro nachahmte.

<sup>1</sup> Beolco ist 1502 geboren.

<sup>2</sup> Der älteste bekannte Druck eines Stückes von ihm ist der seiner *Piovana* von 1548.

<sup>3</sup> In Lodov. Fenarolo's 1558 geschriebener Dialektkomödie *Il Sergio*, die sich Calmo und Giancarli anschließt, lesen wir im Widmungsschreiben: „*la cagione & la ragione perche io la faccia ragionare in così varie lingue sarebbe questa, che lasciando, che altri prima di me l'hanno pur fatto, essendo la Comedia imitatione & concorrendo in Venetia ou'ella è figurata, tante genti & così varie nationi, ragionevolmente può esser'accaduto un caso d'una così fatta imitatione.*“ — Vergilio Verrucci, dessen „*Diverse Linguaggi*“ (Ven. 1609) wegen ihrer vielen Sprachen berüchtigt ist, drückt sich ähnlich über Rom im Prolog aus: — *essendo questa città di Roma vn commun Ricetto di tutte le Nationi del Mondo, non è gran cosa che in essa vi sia gran diuersità di linguaggi.* Nebenbei sei hier bemerkt, daß alle, die dieses Stück erwähnten, in den Irrtum verfielen, daß wirklich so viele fremde Sprachen als Personen (10), darin vorkommen, während diese nur das Italienische gemischt mit Wörtern und mit dem Accent ihrer Heimat sprechen.

<sup>4</sup> Siehe V. Rossi Einleitung zu den Lettere A. Calmo's p. XXXII.

<sup>5</sup> L. Dolce sagt zwar von ihm in der Dedikation von Burchiella's *I fatti* — — — *di Manoli Bles si* (Ven. 1561): „*Egli fu il primo che mudò le comedie in più lingue*“ (V. Rossi l. c.), allein dieses ist, wie ich schon gezeigt habe, falsch.



sich unser Maler, mehr als dem Paduaner, angeschlossen zu haben. In der *Cingana* sprechen Achario griechisch-italienisch, Agata venezianisch, Martin bergamaskisch, Garbuglio paduanisch, die *Cingana* zigeuneritalienisch und alle übrigen Personen das gewöhnliche Italienisch.

Giancarli ist der erste, der eine Zigeunerin als Lustspielfigur verwendete. Zwar gibt es ein älteres, wahrscheinlich von den „Rozzi“ verfasstes, kleines Stück „*Comedia d'un Villano e d'una Zingana*“; auch schrieb der Portugiese Gil Vicente eine *Farça das Ciganas*, welche 1521 vor König João III. aufgeführt wurde, doch kann sowohl das nur wenige Seiten große italienische, als das nicht größere, der Handlung und des eigentlichen Dialogs entbehrende portugiesische Stück kaum als Farce geschweige denn als Lustspiel bezeichnet werden. Das Kauderwelsch, das unser Maler die Zigeunerin sprechen läßt, scheint auf seiner eigenen Erfindung, bezw. Zusammenstellung zu beruhen. Es ist ein Gemisch gebrochener italienischer Dialekte nebst Ausdrücken semitischer Herkunft, welche die Zigeunerin, von dem richtigen Gedanken geleitet, daß sie unverständlich bleiben würde, meist gleich übersetzte. Einige derselben sind hebräisch<sup>1</sup>, andere aramäisch<sup>2</sup>, bei vielen sehe ich mich außer Stande, einen bestimmten Ursprung nachzuweisen. Vielleicht sind sie arabisch.<sup>3</sup> Wie kam der Sohn Rovigo's zu dem semitischen Wortvorrat? Verkehrte er viel mit Juden und anderen Orientalen, die der Handel nach der mächtigen Lagunenstadt führte? Verweilte er längere Zeit im Oriente? Oder war er gar selbst von jüdischer Abkunft? Das Rätsel wird wohl nie gelöst werden.

Betrachtet man die „*Cingana*“ mit Rücksicht auf den Inhalt, so ist sie zu den Novellen- und Abenteuerlustspielen zu zählen; jedoch erscheint sie bereichert durch Züge der *comedia alla villanesca* (die Rüppelszenen) und der Palliatenkomödie (die Menaechmen, die Figuren des verliebten Alten, des schlaunen Dieners u. s. w.).

<sup>1</sup> Hebräische Wörter: *ane arf* (p. 88<sup>b</sup>) [*mi star certa*] אני ערב, *beith* בית, *bene bettach* בני ביתך. *Vdini, ane crusu ainach* (p. 58) [*per dia mi cabar l'occhia belti*] אדוני אני חרוצה עינדך. Rabbinismen sind: *uallay elladim* [*per dia santa*] באלהי אלרים etc.

<sup>2</sup> Aramäische bzw. syrische Formen: *men beith abuck* (p. 32) מן בית אבוך, *arba temeni asara arbataser tementaser* (63<sup>b</sup>) ארבע תמני (עשרה) ארבעת עשר, *arba temeni asara arbataser tementaser* (63<sup>b</sup>) ארבעת עשר, *telet elf mie* (p. 70) חמנה מאח, *telet elf mie* (p. 70) חמנה מאח (letzteres vielleicht arabisch?).

<sup>3</sup> In der 13. Scene des IV. Aktes giebt die Zigeunerin dem Bauern Garbuglio gegenüber vor, aus der Berberei zu sein (*mi star del Barbaria*). Sind die von ihr gebrauchten semitischen Wörter, inclusive der anscheinend hebräischen und aramäischen, alle etwa berberisch-arabischen Ursprungs? Die Orientalisten mögen entscheiden. Ich führe einige mir nicht bekannte Ausdrücke an: *stus* = Geld, *luadel* = erste, *fil* = in, *ro* = gehe, *melie* = schön, *letachaf* = fürchte nicht, *taib* = gut (טוב), *marfus* = schlecht, *razel* = Mensch, *sette* = Frau, *fil beledach* = in diesem Lande u. s. w.

Dies führt uns auf die von Gigio benutzten Vorbilder und Quellen. Vor allem kannte der Dichter die *Menaechmi*, sei es nun im Originale oder in einer Übersetzung, vielleicht noch von einer Aufführung<sup>1</sup> her. Das geht aus mehreren Szenen deutlich genug hervor; so z. B. aus *Cing.* V, 3, 11, 12 (der Zwillingsbruder, der seine Angehörigen nicht kennen will, wird für wahnsinnig gehalten = *Menaech.* V, 2, 5), *Cing.* V, 9 (Verwechslung des Gefesselten mit dem Nichtgefesselten = *Men.* V, 8), *Cing.* V, 12 (Schwierigkeit, die beiden anwesenden Zwillinge zu unterscheiden = *Men.* V, 9) u. s. w. — Weit mehr als die *Menaechmi* ist jedoch eine berühmte italienische Komödie, die *Calandra* des Cardinals Bibbiena (Bernardo Dovizio) benutzt worden. In diesem Stücke, das selbst eine Bearbeitung der *Menaechmi* ist, fand Giancarli die Fabel bereits umgebildet und die Ähnlichkeit auf Bruder und Schwester übertragen; hier fand er seine Hauptcharaktere: Achario ist eine getreue Copie des Calandro, zu Barbarina hat Fulvia, zu Spingarda Fessenio gegessen. Die Idee, daß Barbarina sich die Liebe Casandro's durch Zaubermittel sichern will, ist wohl durch Fulvias ähnliches Verfahren insinuiert worden. Die griechischen Zwillinge Bibbiena's brachten möglicherweise den Dichter auf den Gedanken, den Vater seiner Zwillinge zu einem Griechen zu machen. Außerdem weisen verschiedene Szenen klar auf das Vorbild zurück. So die Verkleidung Medoro's als Mädchen (wie Lydio in der *Calandra*), die Stellvertretung Medoro's für Angelica (wie Santilla für Lidio), die Mystification Achario's durch Spingarda (wie Calandros durch Fessenio) u. dgl. m.

Neben diesem Lustspiel lag Giancarli das selbst unter dem Einflusse der *Calandra* entstandene, aber im wesentlichen selbständige Menaechmenstück „*Gl'Ingannati*“ vor; denn man findet in der *Cingana* Züge, die sich nicht in der *Calandra*, wohl aber in den *Ingannati* finden. So haben die Zwillinge noch ihre Eltern (bzw. ihren Vater), in der *Calandra* sind sie Doppelwaisen; der Zwillingsknabe wird geraubt; ferner hat das Mädchen ein Liebesverhältnis zu einem jungen Mann, mit dem es zuletzt vermählt wird, u. a. m.

<sup>1</sup> Seitdem Ercole I 1486 die *Menaechmi* in Ferrara hatte aufführen lassen, waren die Nachahmungen und Aufführungen dieses lateinischen Lustspiels in ganz Italien wie Pilze aus dem Boden geschossen. Der Erfolg des antiken Stoffes war ein beispielloser; selbst der eines modernen Pariser Zugstückes, welches die Runde durch die Welt macht, erscheint klein daneben. Venedig blieb nicht hinter anderen Städten zurück. Der Chronist Marin Sanudo meldet uns u. a., daß Cherea 1508 die „*Comedia di Plauto dita Menechin*“ aufgeführt habe, 1525 wieder. Schließlich mußte das Publicum des Stoffes satt werden. Um 1550 hielt es ein Dichter für nötig, im Prolog seines Lustspiels zu versichern: „*Qui non uedrete i Menecmi di Plauto; pche à l'Autore nò è piaciuto calcar più quella uia si trita còe s'è calcata & calcasi tutta uia ne le Comedie uolgarì, che si son fatte et fannosi da questi simili & uol mostrar che si puo far senza essi.*“ (G. B. Raineri in seiner „*Altilia*“).

Auch Dolce's *Ragazzo* (Ven. 1541) scheint Gigio benutzt zu haben. Ihm entnahm er wahrscheinlich die Idee, die Tochter eines verliebten alten Gecken gerade in der Zeit entführen zu lassen, wo jener mit seiner Liebe zu einer Schönen von seinem Hause ferngehalten und gefoppt wird.

Gewiß war der Maler auch mit den Lustspielen des berühmten Pietro Aretino vertraut. Den Einfluß dieses ebenso zügel- und schamlosen als geistreichen Menschen ist unverkennbar bei Giancarli, einmal in der Nachlässigkeit der Anlage, den überflüssigen Szenen, der Verachtung der Regeln und dann in den einzelnen Figuren, so z. B. der Wirtschafterin Anetta, welche an Aretino's Stellina (Talanta, Vin. 1542), der Ruffiana Agata, für welche G. zwei Vorbilder bei Aretino (Alvigia in der *Cortigiana* und Gemma im „*Ipcrito*“) fand.<sup>1</sup>

Außerdem kannte er die Lustspiele des Ariosto, denen er manche Züge abborgte, so z. B. den Anfang der 13. Sc. des III. Aktes aus *Lena* (V. Akt 1. Sc.).

Alle diese Nachahmungen und Anlehnungen sind jedoch recht allgemein und frei und arten nie in servile Nachbildungen aus. Sie bezeugen eben nur, woran der Maler seine dramatischen Studien gemacht hat.

Das Urteil über das Stück wird durch die vielen Dialekte besonders durch das nicht leicht verständliche Bergamaskische, Paduanische und den Zigeunerjargon einigermaßen erschwert. Ohne Zweifel bildeten die Dialekte für das damalige Publicum einen Hauptreiz, während sie uns den Genuß durch die Schwierigkeiten des Verständnisses beeinträchtigen; aber Bücher „mit eben so vielen Siegeln als Dialekte darin“, wie Klein<sup>2</sup> übertreibend meint, sind sie darum noch lange nicht.

Wir haben an dem Stück sehr empfindliche Mängel zu rügen. Vor allem ist seine furchtbare Länge zu beanstanden. In der mir vorliegenden Ausgabe füllt es 92 Blätter kleinen Drucks in kl. 8<sup>o</sup>, während z. B. die *Calandra* nur 47 Blätter 16<sup>o</sup> (Ven. 1569), die *Ingannati* 56 Bl. 16<sup>o</sup> (Ven. 1609, Turini) und die bereits sehr lange *Amor Costante* Piccolomini's 78 Bl. (incl. des 5 Blätter großen Prologs) kl. 8 (Vin. 1550, Cesano) anfüllen.

Der Hauptvorwurf trifft aber die Anlage, die Oekonomie des Lustspiels. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, wie viele überflüssige Szenen besonders Monologe und unnöthige Per-

<sup>1</sup> Die fromme Agata beginnt die 9. Scene des III. Aktes folgendermaßen: „*Da nobis in quotidianum, tentationem, panem nostrum & compiua da dir la mia Corona, che me Pho desmentega sta mattina.* — Hierzu wurde er offenbar durch Aretino's *Cortigiana* IV, 8 u. 9 veranlaßt, wo Alvigia die Bäckerfrau (Togna) zu einem schmutzigen Abenteuer verlockt und unter ihre Worte Sätze des Vaterunsers mischt. — Ob Spingarda seinen Zauberspruch — — *universa pecora campi* (I Sc. 5) dem Guardiano d'Araceli (*Cortigiana* III, 12: — — *universas insuper et pecora campi*) abgelauscht hat, will ich dahingestellt sein lassen.

<sup>2</sup> Geschichte des Dramas IV. p. 907.

sonen sich im Stücke finden. Alles ist locker an einander gereiht. Von einem Ineinandergreifen der Szenen von einem planmäßigen Fortschreiten der Handlung ist kaum die Rede. Die Personen kommen und gehen, man weiß nicht warum. Was sie eben thun, könnten sie oft später, oft früher gethan oder auch ganz unterlassen haben. Hierzu kommen die vielen Wiederholungen: Wir hören, wie eine Intrigue beraten wird, wir sehen sie in Scene setzen und hören dann nochmals den Bericht über ihr Gelingen. Der Dichter schrieb alles kunstlos mit behaglicher Breite, wie es ihm in den Sinn kann, nieder, unbekümmert um dramaturgische Vorschriften, die ihm wahrscheinlich unbekannt waren. Seine Arbeit macht den Eindruck des Flüchtigen, Dilettantenhaften. Es mag Übertreibung sein, wenn er sich im Prolog rühmt, sie in nur 8 Stunden geschrieben zu haben<sup>1</sup>, aber dafs er keine 8 Stunden darüber nachgedacht hat, wollen wir ihm gerne glauben. Bei strenger Beobachtung der dramatischen Technik hätte er uns vielleicht ein treffliches Stück geliefert, während es in Wirklichkeit recht mittelmäßig ausgefallen ist. Eines darf man freilich nicht übersehen: dafs der Dichter diese Regellosigkeit beabsichtigte, dafs er sich damit in bewußten Gegensatz zum Herkömmlichen stellte. Marin Negro hatte gewifs seiner Ansicht sowohl, als der seines Freundes Artemio Ausdruck verliehen, als er letzteren im Prolog der oft erwähnten Komödie „*La Pace*“ sich folgendermaßen über die Lustspiele äußern liefs: „*O vogliono li suoi ordini, secondo li strasauj che mai nõ si vogliono partir da vn certo ordine, come se fossero gastigati s'altrimenti facessero . io, mentre che vissi quelle ch'io feci, le feci secondo il capriccio mio, cosi ha fatto costui — — senza ragione alcuna.*“ Es scheint, dafs um die Mitte des Cinquecento eine Bewegung gegen die *Comedia erudita* begann. Man verschmähte die von den Gelehrten gebieterisch vorgeschriebenen Regeln und bethätigte die Willkür sowohl in der Form als im Inhalt. Die Komödien des Aretiners hatten wohl den ersten Anstoß dazu gegeben. In Venedig befolgte man rasch sein Beispiel, bald darauf auch anderwärts. In Florenz, z. B., huldigte Grazzini, allerdings mehr theoretisch als praktisch, revolutionären Ansichten. In Bologna veröffentlichte ein Pietro Martire Scardoua 1554 zwei Lustspiele mit der ausdrücklichen Bemerkung (auf dem Titelbl.) dafs „*amendue fuora del uso commune*“ seien. Diese Bewegung, welche besonders der Pastorale zu Gute kam, führte im letzten Drittel des Jahrhunderts allmählich zur Vermischung aller Genres, zu jenen eigentümlichen Dichtungen, die man mit Unrecht, dem Einfluß des spanischen Dramas zugeschrieben hat.

Doch um wieder zur *Cingana* zurückzukehren, so besitzt diese

<sup>1</sup> „... *vogliate crederli, che la Comedia ... sia stata da lui composta in vn ghiribizzo di ott' hore sole*“ (p. 3<sup>b</sup>); *come egli spese ott' hore in comporre questa* (Scena ultima p. 92).

auch einige Vorzüge. Die Fabel ist nicht übel ersonnen, die Charaktere sind mit vielem Geschicke gezeichnet<sup>2</sup> und einige Szenen wirken recht komisch, so besonders alle diejenigen, in denen Spingarda mit dem närrischen Achario sein Spiel treibt, jene, wo der schlaue Diener, von einer noch Schlaueren, von der Zigeunerin, hinters Licht geführt wird, die Kirchhofsszene u. s. w.

Gegenüber seinen Vorbildern, die ihn sonst bedeutend überragen, kann unser Dichter den nicht gering anzuschlagenden Vorzug größerer Moralität geltend machen. Während z. B. in der *Calandra* das Scheusal Fulvia am Schlusse wie die verklärte Unschuld („*la piu pudica donna del mondo*“) dasteht, nachdem sie ihre schamlosen Gelüste befriedigt, während auch *Calandro* zur Verübung von Unzucht gelangt, werden die lüsternen Absichten Achario's und seiner würdigen Gefährtin nicht nur vereitelt, sondern auch dem allgemeinen Hohn und Gespötte preisgegeben und auferdem Achario durch heilsame Prügel, Barbarina durch den Kirchhofschrecken gezüchtigt und gebessert. Ähnlich günstig ist das Verhältnis gegenüber der schlüpferigen Dichtung der Intronaten, den schamlosen Produkten des frechen Aretiners und der geistvoll satirischen aber allzunaturalistischen Muse des Macchiavelli. Die *Cingana* erscheint daneben wie ein Tugendmuster, obgleich sie keineswegs unseren modernen Anschauungen in dieser Hinsicht ganz entspricht. Bedenkt man, daß alle Gattungen der Poesie, auch das Volksdrama sich damals geradezu im Kote wälzten, so bleibt es immerhin ein Verdienst Gigios, einer der ersten gewesen zu sein, die, indem sie der Zeit einen Spiegel vorhielten, sich eines anständigen Tones befleißigten.

*La Cingana* wurde von gleichzeitigen oder späteren italienischen Dichtern viel gelesen und ausgebeutet. Es ist schon oben erwähnt worden, daß Aretino unseren Dichter schätzte. In seiner letzten Komödie, *il Filosofo* welche ein Jahr nach der *Cingana* ans Licht kam, finden wir Reminiscenzen aus der letzteren, z. B. den Namen Garbuglio.

In Girolamo Parabosco's Lustspielen „*la Notte*“ (gedr. 1547) und *l'Hermafrodito* (gedr. 1549), die letztere eine Contamination aus ersterer und *il Viluppo* (1547), einem weiteren Stücke desselben Autors, ist ein Teil der Intriguen und Charaktere der *Cingana* übergegangen.

<sup>2</sup> Besonders lebenswahre Figuren sind Spingarda, die Zigeunerin und Agata, die selbst ein Ariosto kaum besser gezeichnet hätte. Mit wenigen Zeilen porträtiert der Dichter in der 5. Sc. des I. Aktes die Ruffiana: *Ac. — — cognosci una Vecchia chie nomi Donna gatta? — Spin. Donna Aghata dite voi, quella che gettaua la cera con le faue? — Ac. — — dingo una sgomba piceglina chie porta un mazetta. — Spin. Et ha certe pelluzzi cosi. — Ac. O'oh si, chella peluzza chiè respundi la messa cul zango (santo) e chie caua li uermi del culo ai fandulini — — — Sp. Et sempre ua per strada paternostrando pis pis.* Sehen wir da nicht die widerliche Alte leibhaftig vor uns?

Alessandro Piccolomini, unter dem Namen „*il Stordito*“ Mitglied der *Accademia degl' Intronati* copierte daraus in seinem 1550 gedruckten Lustspiel *l' Alessandro* die Intrigue zwischen dem alten verliebten Costanzo und dem schlaun Diener Querciuola. Wie bei Giancarli als Holzhauer, so verkleidet sich Costanzo hier als Schlosser.<sup>1</sup>

Die *Cingana* berührt sich ferner mit mehreren Lustspielen Calmo's, so z. B. mit *il Saltuzza* und *la Spagnolas*, die, wie alle Stücke desselben erst einige Jahre nach der *Cingana* gedruckt worden. Ob jedoch hier der Maler der gebende oder der nehmende Teil war, wage ich nicht zu entscheiden.

Auf Parabosco's *Notte* oder *Hermafrodito*, also indirekt auch auf der *Cingana* beruht zum Teil Salviano's „*Ruffiana*“ (1554 gedr.).

In den „*Errori*“ des Giacomo Cenci (zu Venedig ohne Datum, aber c. 1550 gedr.) ist eine der von Achario ausgeführten Verkleidungen verwertet. Dort begibt sich ein gewisser *Ridolfo*, unter Beihilfe einer *Ruffiana* (Agnesina), als jüdischer Arzt verkleidet, in das Haus des von ihm angebeteten Mädchens, wird aber erkannt und mit Schimpf und Schande verjagt.

Die oben vielfach erwähnte Komödie „*la Pace*“ des M. Negro (gedr. 1561) steht ganz unter dem Einfluss des Giancarli, dessen Manier sie getreulich (sogar in der Länge) copiert.

Ob die Liebschaft und Verkleidung des alten Ambrogio in Cecchi's *l'Assiuolo* (gedr. 1550) und die Liebschaft Mideo's in R. Borghini's *l'Amante furioso* (1583) auf einer Anregung Giancarli's zurückzuführen sind, will ich dahin gestellt sein lassen.

In Pietro Buonfanti's „*Errori Incogniti*“ (Fir. 1586) ist der alte Cassandro gleichfalls in ein junges Mädchen verliebt und gelangt durch Vermittlung seines über ihn sich lustig machenden Dieners Zanni in Verkleidung ins Haus der Angebeteten. Die Entlehnung aus der *Cingana* ist hier noch besonders erkenntlich, weil eine goldene Kette im Werte von 50 Scudi, wie in der *Cingana*, mitspielt.

Curzio Gonzaga ahmte einiges aus unserem Stücke in seinen „*Inganni*“ (Ven. 1592) nach. Leandro's Diener, Garbuglio — man beachte den Namen — machte einem alten Pedanten (Polante) weis, Lucretia, eine Schöne sei in ihn verliebt und erwarte ihn am Abend, kurz er veranlaßt ihn, als Packträger verkleidet zum Stelldichein zu kommen, wo der Tropf mit einer Tracht Prügel heimgeschickt wird.

In Girolamo Campana's „*le Radolcite Amarezze*“ (Ven. 1620) wird der alte Oroncio (wie Achario) durch seinen Diener Bibonio beschwatzt, in Verkleidung zur Tochter einer *Ruffiana* zu gehen

<sup>1</sup> Die gleiche Verkleidung zu gleichem Zweck unternimmt der alte Theodoro in Bernardino Cenati's *Arcicomedia capriciosa morale „la Silvia Errante“* (Ven. 1605) wahrscheinlich in Anchluss an „*l' Amor Costante*“.

und dort mit Schlägen traktiert. Ebenso sucht er mit den Waffen sich für die Hiebe zu rächen und wird abermals durchgeprügelt.

In „*lo Gnaccara*“, einer Dialektkomödie des Melchior Bossi da Cori (gedr. 1636) verkleiden sich zwei alte verliebte Gecken, auf Veranstalten von Dienern, der eine als Zigeuner, der andere als Seiler. Sie werden, wie in der *Cingana*, in Säcke gesteckt, geprügelt und angeblich zum Flusse getragen.

Mit diesen Beispielen dürfte die Zahl der Nachahmungen noch keineswegs erschöpft sein, insbesondere ist zu vermuten daß die Figur und die Streiche der Zigeunerin<sup>1</sup>, die Rolle des Spingarda, der Tölpel und Erzdummkopf Achario, die alte verliebte kokette Barbarina<sup>1</sup>, die Kirchhofsscene u. s. w. vielfach Gegenstand der Nachbildung wurden: doch für unseren Zweck genügt das Angeführte. Wir sehen, die Motive der *Cingana* setzen sich, sei es in unmittelbarem Anschluß an das Stück, sei es vermittelt, durch das ganze Jahrhundert bis fast in die Mitte des folgenden fort. Gewiß ging die Fabel mit ihren Einzelheiten auch in die *Commedia dell'arte*<sup>2</sup> über und manche der eben angeführten Lustspiele mögen auf diesem Wege und nicht durch direkte Benutzung des Stückes zum Stoffe gekommen sein. Beachtenswert ist es übrigens, daß noch 1610 — vielleicht noch später — Ausgaben des Stückes veranstaltet wurden.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> So schrieb der Cavalier G. B. Marzi, Mitglied einer Accademia degli Agitati ein monströses Stück von 404 Seiten 16<sup>o</sup>, betitelt *La Furba, satirica comedia* (zuerst gedr. Ven., A. Leonardi 1610; mir lag die Ausg. Ven. 1635 vor), in welchem u. a. eine betrügerische *zingara*, eine *vecchia dissoluta* vorkommen. — In dem weiter unten zu erwähnenden Lustspiel *l'Attilia* (1550) ist die Figur der Barbarina und ihre Liebschaft sehr glücklich copiert.

<sup>2</sup> So fand sich z. B. ein „Soggetto“, betitelt „*la Zingara*“ mit vielen anderen meist der Cinquecentistenkomödie entnommenen Entwürfen in einer handschriftlichen Sammlung, von der uns Allacci's Drammaturgia (ed. 1666) p. 568 berichtet und als deren Verfasser er einen gewissen Basilio Locatelli, offenbar ein Schauspieler, bezeichnet.

<sup>3</sup> Die Ausgaben aus dem 17. Jahrhunderte sind, wohl in Folge des schlechteren Papiers, seltener zu finden, als die aus dem 16.

(Fortsetzung folgt.)

A. L. STIEFEL.