

Lo scudo d'oro. Lingue e ritratti dell'alterità in una zingaresca romana del Seicento

Alice Grazzini

Volume 42, numéro 1, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1088992ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38470>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grazzini, A. (2021). Lo scudo d'oro. Lingue e ritratti dell'alterità in una zingaresca romana del Seicento. *Quaderni d'Italianistica*, 42(1), 189–221. <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38470>

Résumé de l'article

Caratteristiche del panorama culturale romano, le zingaresche sono commedie in versi rivolte a un pubblico popolare rappresentate sia in occasione di celebrazioni cittadine che di festeggiamenti privati. Nonostante godessero di un ampio successo, per molto tempo non hanno beneficiato di un'adeguata attenzione da parte degli studiosi. Il presente contributo si inserisce in una più ampia rivalutazione del teatro seicentesco intrapresa negli ultimi anni dalla critica ed ha come oggetto d'indagine *Lo scudo d'oro*, ovvero li due arricchiti di Andrea della Grazia romano, zingaresca che ho recentemente scoperto in un fascicolo della biblioteca dell'Università di Harvard (Houghton Library, *IC6 A100 B670z). *Lo scudo d'oro* per il suo carattere plurilingue e per la peculiarità dei personaggi rappresentati può essere considerato una significativa testimonianza della Roma barocca, città cosmopolita in cui coesistevano diverse varietà linguistiche e altrettante figure sociali trasposte sulla scena teatrale attraverso le maschere della Zingara, del Norcino e del Giudeo.

LO SCUDO D'ORO.
LINGUE E RITRATTI DELL'ALTERITÀ IN UNA ZINGARESCA
ROMANA DEL SEICENTO

ALICE GRAZZINI

Abstract: Caratteristiche del panorama culturale romano, le zingaresche sono commedie in versi rivolte a un pubblico popolare rappresentate sia in occasione di celebrazioni cittadine che di festeggiamenti privati. Nonostante godessero di un ampio successo, per molto tempo non hanno beneficiato di un'adeguata attenzione da parte degli studiosi. Il presente contributo si inserisce in una più ampia rivalutazione del teatro seicentesco intrapresa negli ultimi anni dalla critica ed ha come oggetto d'indagine *Lo scudo d'oro, ovvero li dui arricchiti* di Andrea della Grazia romano, zingaresca che ho recentemente scoperto in un fascicolo della biblioteca dell'Università di Harvard (Houghton Library, *IC6 A100 B670z). *Lo scudo d'oro* per il suo carattere plurilingue e per la peculiarità dei personaggi rappresentati può essere considerato una significativa testimonianza della Roma barocca, città cosmopolita in cui coesistevano diverse varietà linguistiche e altrettante figure sociali trasposte sulla scena teatrale attraverso le maschere della Zingara, del Norcino e del Giudeo.

Il teatro romano seicentesco

A partire dal sedicesimo secolo Roma si prepara a diventare il *Gran Teatro del Mondo*: le piazze si arricchiscono di allestimenti scenici sempre più stupefacenti e si inseriscono all'interno di una rete policentrica di produzioni drammatiche connotata da precise valenze politiche. In città, infatti, le principali ambasciate straniere celebrano le rispettive feste nazionali dando spettacoli privati. Piazza Farnese e Trinità dei Monti sono di competenza francese, mentre piazza di Spagna e piazza Navona, famosa per gli spettacoli delle maschere e per i giochi del Carnevale, sono sotto il controllo spagnolo.¹ La molteplicità dei centri teatrali

¹ Per la descrizione dei centri teatrali attivi nella Roma del Seicento si veda Carandini 170–73.

presuppone un nuovo modo di organizzare la committenza: fondamentale è il passaggio da un sistema basato sull'accentramento egemonico della corte papale a una "inedita modalità di produzione artistica che deriva dal modello della bottega artigiana e guarda ai nuovi sistemi dell'imprenditoria borghese" (Carandini 121). Questa svolta, che segna la nascita del teatro moderno, è resa possibile dalla politica culturale intrapresa da papa Sisto V (1580–1585) che si propone come obiettivo la promozione di un secondo rinascimento romano coronato da una rifondazione estetica, urbanistica e culturale in linea con la politica religiosa post-tridentina. La corte papale rinuncia progressivamente al monopolio culturale in favore del mecenatismo privato e dello sviluppo autonomo di forme collettive di spettacolo (Ciancarelli, *Sistemi teatrali* 19); tuttavia il Pontefice mantiene il controllo dei progetti festivi attraverso la distribuzione di favori e protezione alle ricche famiglie committenti.

La ristrutturazione dell'Arena del Belvedere (1587), voluta da Sisto V, inaugura una nuova organizzazione della scena: il cortile che aveva ospitato i tornei e le giostre ai tempi di Pio IV (1560–1565) viene ridotto e smembrato, dimodoché la residenza pontificia cessa di essere il luogo privilegiato dei festeggiamenti cittadini. Il 1587 è, inoltre, l'anno in cui viene concesso per la prima volta a una compagnia di attori professionisti di esibirsi anche al di fuori della festa del Carnevale, con il solo vincolo di donare parte del ricavato ad una congrega religiosa (Ciancarelli, "Committenza e spettacoli" 34).

La rinuncia programmatica di Sisto V alle feste nella residenza pontificia, esibizione di magnificenza e di potere della corte, da un lato ristabilisce la pertinenza del fasto cerimoniale alle processioni liturgiche, dall'altro consente lo sviluppo di un teatro di mestiere.

La diffusione della committenza privata è una delle conseguenze più vistose della politica sistina: le famiglie più prestigiose si diletano a organizzare feste nei propri palazzi e finanziano le principali celebrazioni cittadine come i giochi del Carnevale, di cui Roma vanta una lunga tradizione. Nello spazio teatrale lasciato libero dalla corte pontificia subentrano ben presto le attività delle Accademie e delle Congreghe religiose e, accanto a queste, pullulano adunanze improvvisate e circoli di attori sia dilettanti sia professionisti.

Roberto Ciancarelli ha parlato a questo proposito di "anomalia romana" (*Sistemi teatrali* 57) che produce una dialettica tra la molteplicità dei centri di produzione teatrale e la centralizzazione del potere politico, il quale impiega le proprie forze per ostacolare le compagnie di impresari scenici e la costruzione di

teatri pubblici permanenti – emblematica è la distruzione del teatro Tordinona voluta da papa Innocenzo XII ancora alla fine del Seicento (Carandini 93) – in favore delle attività teatrali dilettantistiche e legate alle festività.

Questi elementi concorrono a ribadire la tesi di Luciano Mariti secondo cui la politica controriformista non condanna la commedia in quanto tale ma i comici mercenari, propugnatori di uno stile di vita immorale che alimenterebbe una sorta di pericoloso stato di disordine permanente (CXXV–CXXVIII). La forza eversiva legata al mestiere dell'attore (identificato come vagabondo, sessualmente libero ed economicamente indipendente) viene neutralizzata grazie alla circoscrizione all'ambito della festa e, con qualche riserva, all'apertura di fine secolo dei teatri pubblici, luoghi di evasione che garantiscono l'esecuzione di una professione ormai consolidata nell'alveo della nascente società borghese e dagli introiti economici non trascurabili.

Nel panorama romano controriformistico emergono particolari produzioni drammatiche che danno vita al cosiddetto *teatro delle lingue*, animato dalle maschere più varie e dai loro rispettivi dialetti. Di grande successo popolare, questo nuovo modo di fare spettacolo è rimasto per molto tempo ai margini nella tradizione degli studi seicenteschi. Recentemente la critica ha intrapreso una rivalutazione delle rappresentazioni comiche recitate principalmente in occasione dei grandi festeggiamenti cittadini; il legame con la festa e il marcato aspetto plurilinguistico rendono, infatti, questo teatro un interessante oggetto di studi storico-linguistici.² Le maschere della Zingara, del Norcino e dell'Ebreo rappresentano la trasposizione scenica di altrettante figure sociali, mentre l'ampia gamma di varietà linguistiche parlate dai personaggi delle farse di strada le renderà un modello per la successiva Commedia dell'Arte e uno specchio della Roma cosmopolita protagonista dell'età barocca.

Le maggiori difficoltà nella ricostruzione della genesi editoriale e dell'allestimento scenico di queste mascherate derivano dal fatto che la tradizione dei testi è stata gravemente decimata e la maggior parte delle stampe ci è giunta anonima. La loro composizione, finalizzata spesso alla rappresentazione sui carri di Carnevale, è ascrivibile agli ambienti popolari cittadini ed è spesso l'opera collettiva dei rappresentanti delle corporazioni e dei rioni romani. Ciononostante, abbiamo notizie di alcuni autori: generalmente accademici romani e intellettuali rinomati,

² Si vedano a questo proposito Santambrogio 245–57; Modena Mayer 65–73; Baricci 135–63; Giovanardi 101–21; Fortis 135–215; Franceschini, “Giudeo-romanesco a Livorno” 47–68 e “Le lingue degli ebrei” 205–21.

intrattenevano il pubblico dotto con i divertimenti della plebe, come dimostrano le richieste di nobili romani e di principi stranieri circa la messa in scena di tali rappresentazioni nei palazzi privati.³ Tra questi ricordiamo Giovanni Briccio romano (1579–1645) di umili origini artigiane e membro di tre Accademie: gli Affumicati, i Divisi (sotto il nome di Lo Spartito) ed i Taciturni (sotto il nome di Circospetto). Briccio fu pittore, scrittore poliedrico e buon conoscitore delle varietà linguistiche dei personaggi che metteva in scena. Le sue commedie, di cui curava la scenografia, la musica e che recitava in prima persona, riscosero un grande successo e ottennero numerose ristampe (Mariti CLXV–CLXX). Domenico Baldracco romano (prima metà del 1600 ca.) e Andrea della Grazia romano, infine, sono i nomi di autori di cui non ci sono rimaste notizie biografiche ma che figurano con una certa frequenza sui frontespizi delle commedie. Grazie ad una indagine comparata proprio dei frontespizi delle stampe teatrali è possibile ricostruire la rete degli stampatori seicenteschi che si snoda su gran parte del territorio pontificio, dal Lazio all’Umbria. I tipografi più noti furono: Giacomo Menichelli (1625 ca.–1705), attivo in Ronciglione; Lodovico Grignani (1586–1651) di origini siciliane e il romano Lorenzo Lupis (1590–1631), in società tra il 1619 ed il 1650 e attivi a Ronciglione, a Velletri e a Roma; Crispolto Ciccolini (?–1648) attivo a Todi; Rinaldo Ruuli (prima metà XVII sec.) attivo a Orvieto in società con Michel Angelo Fei dal 1621 al 1624; la famiglia Discepoli veronese d’origine e attiva a Viterbo dal 1603 al 1631 dapprima ad opera di Gerolamo, poi sotto i figli Pietro e Agostino e, infine, sotto gli eredi di Agostino (Franchi 211–25). Troviamo ancora Pietro Salvioni, attivo a Macerata almeno dal 1618 al 1631, la cui famiglia portò avanti l’attività tipografica a Roma per tutto il secolo successivo;⁴ Tommaso

³ Come testimoniato dal diario di Francesco Valesio, custodito nell’*Archivio segreto del Campidoglio*: “Domenica 9 febbraio 1709. Fra i molti carri che si sono preparati in diversi rioni in questo carnevale, i pescivendoli ne avevano fatto uno intitolato la *Cassaccia*, nel quale rappresentavano ridicolosamente tutte le funzioni che sogliono fare gli ebrei nel seppellire i loro morti. Per il che i medesimi ebrei avendo fatto ricorso, non solo al cardinal vicario, ma anco alla S. C. del S. Offizio, era stato proibito ai medesimi di farlo, sotto gravi pene. Ma avendo il principe Alessandro [figlio di Jan Sobieski], figlio di questa regina di Polonia, desiderio di vederlo, ottenne di poterlo questa stessa sera far rappresentare nel giardino del palazzo abitato da S. M. alla Trinità de Monti, dove fu grande il concorso di persone che andavano per vederlo,” estratto riportato da Ademollo 84.

⁴ Franchi 702–710 e 33, dove è registrato l’arco temporale 1628–1631 per le edizioni impresse da Pietro Salvioni mentre come luogo di stampa è indicata Roma, via Tor Millina. La stampa vaticana Roma Vat. Capp. V 682⁵³, che ho consultato autopicamente e intitolata *Il norcino*

Guerrieri stampatore di Terni di inizio Seicento con edizioni datate fino almeno agli anni Trenta del secolo; Francesco Mercuri stampatore di Ronciglione con edizioni datate dal 1623 al 1639 (548–50) e la famiglia Fei attiva sia a Roma che a Bracciano dal 1614 al 1682 (267–74).

Non di rado sui frontespizi dei testi è omessa l'indicazione della tipografia e compare soltanto il luogo di stampa (generalmente Orvieto, Viterbo, Todi e Terni). La rete degli stampatori, infatti, era coordinata dal mercato dei librai romani che si rifornivano dagli impresari scenici umbri e laziali e rivendevano poi i materiali a Roma. Accade, quindi, che sia indicata sul frontespizio dei testi unicamente la bottega del rivenditore. Il più famoso libraio-editore romano fu Francesco Leone (1639 ca.–1696). Specializzato in campo teatrale, gestì assieme agli eredi una bottega ubicata in Piazza Madama che divenne per tutto il Seicento il luogo di riferimento per la vendita delle zingaresche, stampate sul territorio pontificio.

Accanto al circuito editoriale dei tipografi e dei librai, è possibile ricostruire la rete delle compagnie di attori e dei luoghi di rappresentazione. Sui frontespizi dei testi compare, talvolta, l'indicazione “recitata dalla conversazione,” seguita da una località cittadina. Per *conversazione* si intende un circolo di conversatori, una riunione di amici e conoscenti di carattere mondano tenuta con regolarità (*GDLI*, III 723) e passa quindi a indicare una compagnia di attori che, sebbene non abbia gli statuti formalizzati delle accademie, è legata a un preciso contesto produttivo (Ciancarelli, *Sistemi teatrali* 60–61). Se ne deduce che esistevano varie compagnie attoriali, ciascuna collegata a un rione di Roma e ai luoghi dove venivano rappresentate le commedie. Se gli spettacoli recitati in occasione del Carnevale venivano allestiti, perlopiù, in piazza Navona, molte farse in maschera erano messe in scena da compagnie che si esibivano sia nelle dimore private delle famiglie ricche che in diverse zone della città.

Tra i circoli popolari di cui ci è giunta notizia possiamo annoverare la *Conversazione dell'Armata* che era la compagnia di attori di via dell'Armata, una traversa tra il lungotevere oggi detto dei Tebaldi e la fontana del Mascherone dietro palazzo Farnese, nei pressi di Campo de' Fiori.⁵ La *Conversazione di Trastevere alla*

innamorato, zingaresca nova e bella nella quale si contiene una bellissima laude con dimostrazione fatta dalla zingara e un lamento che fa il Norcino per amore. Cosa honesta e bella nuovamente composta per Domenico Baldracco Romano, in Macerata, appresso Pietro Salvioni, 1618 – sposta il luogo di stampa e retrodata l'attività del tipografo.

⁵ Questa compagnia recitò a partire dal 1697 *Lo catanne di due accallà*. Si tratta di una giudiata ad oggi sconosciuta alla critica e da me rinvenuta. Le giudiate sono farse popolari plurilingui

Botticella, che si esibiva in via della Botticella, già via del Polveraccio e che collega tuttora la piazza dei Ponziani al lungotevere Alberteschi: il nome deriva dalla forma del vicolo a piccola botte e da un'insegna di una vecchia osteria.⁶ Nello stesso rione organizzava spettacoli la *Conversazione di Trastevere*.⁷ La *Conversazione della Rotonda*,⁸ infine, era la compagnia che portava il nome della piazza del Pantheon, luogo adibito ad ospitare sia spettacoli teatrali che esecuzioni capitali.⁹

affini alle zingaresche (vedi *infra* §2) incentrate sulla satira antisemita, che culmina con la messa in scena della morte o della bastonatura del giudeo. Il testimone, conservato presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Roma (Roma Naz. 35.8.C.23.3), reca scritto sul frontespizio: *Lo catanne di due accallà, ovvero Ceccone aquilano, e Pedrolino milanese compagni fedeli, & istoriari spiantati. Giudiate ridicolosa & honesta recitata dalla Conuersatione dell'armata l'anno 1697. In Todì. Si vendano in piazza Madama dall'erede di Francesco Leone.*

⁶ Si veda Zitelli, *Via della Botticella*. La *Conversazione di Trastevere alla Botticella* mise in scena a partire dal 1697 *L'ebreo finto conte, ovvero Tognino impazzito*. Contrasto di *Giudiate ridicoloso*, recitato dalla *Conversazione di Trastevere alla Botticella*, Todì 1697, Roma Naz. c69.9.B.42.8. Questa *giudiate* risulta essere la più nota ed è citata da Bernardi 979; Bragaglia 222; Ciancarelli, *Sistemi teatrali* 65–68; Fortis 200, Toschi 337.

⁷ La *Conversazione della Rotonda* mise in scena, a partire dal 1696, *Chi la dura la vince, ovvero Altabella la Maga*, zingarata curiosa recitata dalla *Conversazione di Trastevere*. In Ronciglione, per il Menichelli. Si vendono in Roma in bottega di Francesco Leone Libraro, in piazza Madama. Con licenza de' Superiori, 1696. Il suddetto testo fa parte di una raccolta inedita di ventisette zingaresche, nota agli studiosi ma ritenuta irrimediabilmente perduta e da me ritrovata conservata presso la Biblioteca dell'Università di Harvard (Houghton Library, *IC6 A100 B670z.). Molti dei testi che citerò nel presente lavoro, compreso *Lo scudo d'oro, ovvero li dui arricchiti* che analizzerò più dettagliatamente, fanno parte di questa raccolta (vedi *infra*).

⁸ Questa compagnia mise in scena *L'Aquilano finto Ebreo*, contrasto ridicoloso recitato dalla *conversazione della rotonda*. In Todì, con licenza de' Superiori. Si vendono in bottega di Francesco Leone Libraro in piazza Madama. [ca.1675]. In 12°, pp. 28. Harvard University, Houghton Library, *IC6 A100 B670z.

⁹ “Piazza del Pantheon, ora Piazza della Rotonda (Colonna – Pigna – S. Eustachio). Vi convergono: via del Pantheon, via della Rosetta, via Giusiniani, Salita de' Crescenzi, via della Rotonda, via della Minerva, via del Seminario, via degli Orfani [...]. Nella piazza ebbero anche luogo, nel XVII secolo, esecuzioni capitali, come nel 1638 vi furono eseguiti due norcini che avevano l'esercizio sulla Piazza e che insaporivano le salsicce con la carne dei clienti. Mentre uno dei due mostrava la merce al cliente, l'altro lo mazzolava e scannava e quindi toltigli capo, interiora, ossa e vestiti, regolarmente bruciati, col resto fabbricavano quelle salsicce che, a detta del cronista, erano salite in molta rinomanza e quindi ricercatissime specialmente da cuochi di prelati. I due assassini furono ‘mazzolati, scannati e squartati’ lì sulla Piazza, ma ‘morirono contriti dei loro peccati, benché fecero dello strepito prima d'accomodarsi alla morte’. Altra

Le zingaresche

Tra le rappresentazioni teatrali più caratteristiche della Roma di inizio Seicento c'è sicuramente da annoverare la *zingaresca*, esempio di comicità popolare dell'età barocca che ad oggi non ha ancora beneficiato di un'edizione critica. Gli studi sulla materia, perciò, non possono che inserirsi nella scia dello storico contributo di Paolo Toschi che, sulla base di una chiave di lettura antropologica, classifica l'azione drammatica della *zingaresca* come una forma di rito-spettacolo.¹⁰ Queste messe in scena, infatti, erano eseguite in occasione del Carnevale o del Capodanno, momenti di passaggio in cui era necessario liberarsi del vecchio in favore del nuovo e stornare il male dalla comunità attraverso riti apotropai. L'annuale palingenesi della società, che si rinnova ad ogni ciclo stagionale, necessita anche di buoni auspici: si sviluppano, così, riti propiziatori e di predizione del futuro, a partire dalla credenza secondo cui in concomitanza dei momenti di passaggio è possibile assistere all'avverarsi di prodigi.

Il metro della *zingaresca* deriva dagli antichi serventesi e risale almeno al Trecento:¹¹ è caratterizzato da strofe di tre versi, due settenari e un endecasillabo con rima al mezzo. L'endecasillabo è spesso suddiviso in un settenario che rima con i due precedenti e in un quinario che rima con il primo settenario della strofa successiva. Molte *zingaresche* si trovano stampate, quindi, sotto forma di quartine di tre settenari e un quinario dallo schema rimico *abbc cdde*: tale scansione metrica è attestata frequentemente, tant'è che viene comunemente registrata come canonica.¹²

esecuzione nell'ottobre del 1659 sopra un giovane ladro, 'et un hebreo fu legato sotto le forche con cordicella al collo, che ne era uno dei complici, acciò ne vedesse lo spettacolo; e perché ha sostenuto intrepidamente la corda, con la repetita per li molti indizi che ne aveva la Curia Criminale, è seguita la condanna di esso per sette anni di galera',” da Zitelli, *Piazza del Pantheon*.

¹⁰ Si vedano Toschi 586–638, Bragaglia 77–98.

¹¹ Come segnala Affò, s.v. *zingaresca* (440–42).

¹² Si veda *Dizionario di metrica e retorica*, s.v. *zingaresca*: “Componimento drammatico di origini popolari. Consta di strofe di tre settenari e di un quinario; il secondo e il terzo verso rimano tra loro; il primo settenario rima con il quinario della strofa precedente, con lo schema ABBC, CDDE ecc. In uso durante il carnevale, fra il Cinquecento e il Settecento, s'immaginava recitato da una zingara che, dopo avere elencato le proprie disgrazie, predicava straordinarie fortune alla donna cui leggeva la mano. Soprattutto nel sec. XVII si diffusero varie raccolte

La zingaresca è stata associata al popolo gitano, da sempre ritenuto molto abile nell'arte divinatoria e nella predizione della ventura; tuttavia ha origini antecedenti all'arrivo in Italia di Rom e Sinti.

Tale gruppo etnico originario dell'India nord-occidentale, si diffuse dal X al XVI secolo nel Medio Oriente, in Europa e nell'Africa settentrionale. Conducevano vita nomade ed esercitavano attività come il commercio di cavalli, la lavorazione e la riparazione di oggetti di rame, la musica in strada e – soprattutto le donne – la chironanzia e l'accattonaggio. Il Muratori afferma che gli “zingari” giunsero in Italia solamente a partire dal XV secolo;¹³ in effetti il loro arrivo in Europa è registrato attorno al 1417–19 e in Italia a partire dal 1422.¹⁴ A quest'altezza cronologica una numerosa banda di “zingari” si dirige a Bologna e successivamente prosegue verso Roma, dove, però, non ne viene documentato il soggiorno. Dopo questo viaggio in Italia alcuni passarono di nuovo le Alpi, altri rimasero e si stanziarono in tutta la penisola. La prima notizia documentata degli “zingari” a Roma risale al 1525 ed è la condanna a morte per impiccagione di un certo Francesco, “zingaro,” accusato di furto e custodita nei registri dell'arciconfraternita di San Giovanni Decollato, conservati oggi presso l'Archivio di Stato di Roma.¹⁵ L'arrivo di Rom e Sinti in Europa si accompagna ad una politica generalizzata di repressione nei loro confronti che, per contrasto, fa apparire il caso romano come un ambiente tollerante. In stati come la Spagna, la Germania oppure nel Ducato di Milano chi uccide uno “zingaro” non commette reato; inoltre si moltiplicano gli editti di espulsione e di deportazione coatta (Martelli 486). Anche a Roma vige l'equivalenza sociale tra povero e criminale, tipica della mentalità moderna che non vede più nell'indigente la figura di Cristo ma un'incapacità colpevole di non essere bastevoli a se stessi e dunque una tendenza alla criminalità. Durante la Controriforma, tuttavia, Roma riserva un trattamento a metà tra il repressivo e il caritatevole nei confronti delle categorie marginali e dei poveri che affollano la città. Si diffondono in questo periodo, infatti, le istituzioni caritative la cui azione è rivolta anche nei confronti

anonime di zingaresche; in qualche caso il genere si trasformò in spettacolo teatrale, con più zingare a colloquio tra loro” (Affò).

¹³ Vaux de Foletier 56 che cita come fonte Lodovico Antonio Muratori, *Antiquitates italicæ mediæ ævi*, vol. 3, 1740, III dissertatio 59.

¹⁴ Per i riferimenti sulla storia di Rom e Sinti in Italia si vedano Martelli 485–509, Soravia e Vaux de Foletier.

¹⁵ Martelli 485, che cita Archivio di Stato di Roma, *Arciconfraternita di San Giovanni Decollato, Giustiziati e graziati*, anno 1525, c. 222.

degli “zingari,” i più poveri tra i poveri. A partire dal 1552, si susseguono tre bandi del Governatore di Roma a tutela dell'ordine pubblico che colpiscono gli “zingari” con l'esilio dalla città di Roma e dai territori dello Stato Pontificio,¹⁶ fino ad arrivare al bando del 1631 che ha tutt'altro carattere. Il Soprintendente dello Stato Pontificio, cardinale Francesco Barberini, emana per volontà di papa Urbano VIII l'editto *Sopra la reductione de' zingari e zingare al ben vivere*.¹⁷ Si tratta del primo tentativo in Europa di inclusione, o meglio, di assimilazione forzata degli “zingari” al resto della comunità. A partire da questo momento le condanne a morte degli “zingari” in quanto tali cessano del tutto, così come le revocche delle licenze alla libera circolazione, e si fanno campagne di evangelizzazione che impegnano i parroci ad unire in matrimonio i gitani e a battezzarne i bambini. A seguito di questa ordinanza, Rom e Sinti si integrano nel tessuto urbano di Roma: divengono per la maggior parte sedentari e prediligono i mestieri artigiani come il fabbro. Dal 1634 al 1680 il processo di sedentarizzazione giunge a compimento: dalle fonti storiche si evince che gli “zingari” non hanno problemi di lingua e ciò dimostra che sono nati a Roma e non fanno più parte di quei gruppi nomadi venuti all'inizio del Quattrocento. I loro nomi sono segnati sui registri delle anime della parrocchia di S. Martino ai Monti e proprio il rione Monti diviene il luogo di insediamento privilegiato. Nel Seicento la zona che dal Colosseo si estendeva fino a S. Giovanni in Laterano era poco abitata, costellata dagli antichi reperti archeologici dell'epoca romana e a stretto contatto con la campagna circostante. Per questo motivo risultava un luogo facilmente raggiungibile per chi veniva da fuori e, per il fatto di

¹⁶ Martelli 487 con riferimento all'Archivio di Stato di Roma, *Statuti, Bandi del Governatore di Roma*, anni 1549–1747, b. 276, c.10 contiene il primo bando del 4 gennaio 1552, redatto dal governatore Gerolamo de Rossi, che recita: “per ovviare agli scandali et furti si sono commessi delli zingari che sono stati soliti venire a Roma et albergare per le grotte vigne campi et altri posti, in far danni alle vigne, possessioni et case di giorno e di notte et robbare cavalli et altri bestiami pertanto per il detto bando notifica et raccomanda a tutti et singoli zingari tanto homini, putti, ragazzi quanto femme et putte et con loro sotto pretesto siano detti zingari debbiano fra tre giorni proximi dopo la pubblicazione del presente bando sgombrare et partirse da Roma et distretto, alla quale pena si procederà rigorosissimamente et senza dilatione et ognuno si guardi dalla male ventura.”

Il bando successivo risale al 17 luglio 1555 (*Ibidem* c. 21) e conferma il precedente, fino ad arrivare al bando più duro mai emanato a Roma, quello del 10 luglio 1566, che prevede la forca per i renitenti all'espulsione (*Ivi*, b. 3).

¹⁷ Martelli 487 che cita Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Miscellanea, Arm.*, IV, vol. 80, c. 167.

essere poco popolato, si prestava ad accogliere le carovane di “zingari” di passaggio. Non è strano allora, che proprio le zone limitrofe al Colosseo e a Santa Maria ai Monti furono per prime oggetto della sedentarizzazione degli “zingari” romani, tant’è che ad oggi c’è ancora una strada, Via degli Zingari, che porta il loro nome.

La presenza a Roma di un nutrito numero di “zingari” a partire dal Cinquecento lascia tracce nella pittura barocca¹⁸ e nella produzione teatrale legata alla maschera della Zingara. L’antica tradizione delle profezie popolari in versi declamate durante le feste di inizio anno viene, infatti, risemantizzata a seguito dell’arrivo a Roma degli “zingari” e dà origine a due tipologie di rappresentazioni sceniche: le più antiche *zingaresche liriche*, caratterizzate da un impianto monologico, e le *zingaresche drammatiche*, vere e proprie commedie in cui il personaggio della Zingara diviene motore dell’azione in contrasto con altre maschere. Le zingaresche, infatti, riscuotono nel Seicento un enorme successo di pubblico così iniziano ad essere recitate indipendentemente dai festeggiamenti del Carnevale: in questa circostanza, accanto al monologo lirico profetico, si consolida una vera e propria forma drammatica che coinvolge più attori e che è ormai svincolata dalla valenza simbolica dei pronostici collegati alle festività di inizio anno.

Le zingaresche drammatiche con il tempo sviluppano una struttura fissa: nel monologo incipitario, la *Laude*, la Zingara si rivolge ad una donna e ne loda la bellezza descrivendone le caratteristiche fisiche. A questa segue una sezione detta il *Vanto*, in cui la Zingara fornisce alla donna informazioni riguardanti eventi paranormali legati alla sua nascita ed in cui enumera i suoi straordinari poteri, come la capacità di pronosticare il futuro. Successivamente troviamo la *Ventura*, che spesso può includere la sequenza del *Passaggio*. A questa altezza la Zingara fa il resoconto dei luoghi e dei paesi fantastici attraversati, nonché degli incontri straordinari avvenuti durante le sue peregrinazioni esotiche. Dopo il *Passaggio* inizia la sezione della *Mostra*, in cui la Zingara dona alla donna cimeli magici collezionati nel corso dei suoi viaggi e di cui vengono illustrati accuratamente i poteri.

Il monologo termina nel momento in cui entra in scena il Norcino che disturba la Zingara e dà origine alla sequenza del *contrasto*. Il Norcino solitamente è innamorato della donna e spesso recita in suo onore una *laude* che è la parodia comica di quella della Zingara. Nel *vanto* che segue, il Norcino innalza la sua forza

¹⁸ Cito su tutti il celebre dipinto di Caravaggio, *Buona ventura*, olio su tela (115x150 cm), 1593–1594, conservato presso la Pinacoteca Capitolina di Roma. Stando a quanto afferma il Bellori (1672), Caravaggio avrebbe scelto per modella una “zingara” che vide passare davanti al suo studio “e condottala all’albergo la ritrasse in atto di predire l’avventure,” da Bellori 214.

fisica e offre doni: salsicce e cacciagione anziché unguenti miracolosi e talismani, inoltre, alla descrizione dei paesi esotici decantati dalla Zingara contrappone la vita di campagna. La Zingara si adira e predice una nuova *ventura* che, a differenza di quella rivolta alla donna, è ricca di presagi funesti. L'azione può proseguire con un incantesimo della Zingara che riduce il Norcino in fin di vita, ma può anche capitare che questi, addolorato perché il suo amore non è corrisposto, decida di togliersi la vita, declamando un *lamento*, dove dà l'addio alle cose care come la cappa, la pelliccia, la bisaccia, seguito poi dal *testamento*. A questo punto uno svenimento per l'eccessiva emozione spesso diviene la trovata scenica impiegata per terminare la vicenda; in alternativa il contrasto si conclude con la guarigione o la resurrezione del Norcino ad opera della Zingara.¹⁹

La nascita della zingaresca drammatica si deve, perciò, al contrasto con la maschera del villano, mutuato dall'uso teatrale dell'Accademia dei Rozzi di Siena, il cui apporto è stato fondamentale per la rinascita del teatro a Roma nel Cinquecento.²⁰ Il Norcino è la maschera romana che impersona il villano sciocco e sprovveduto che arriva in città per vendere ogni genere di prodotti della terra, dagli ortaggi agli animali macellati e che diventa vittima di ogni genere di burla. Parla un dialetto che è una storpiatura di abruzzese, napoletano e ciociaro antico con forme come *aggio* 'ho,' *sogno* 'sono,' *ituto* 'ito,' *alluscì* 'così.' Norcia era la città d'origine dei macellai che venivano a Roma a vendere carne, ricotta fresca e cappelli di paglia; tuttavia con il tempo assurge a luogo ideale e "norcino" diviene sinonimo di quello che poi sarebbe stato denominato "burino," un villano con marcato accento campagnolo.²¹

Le zingaresche si inseriscono pienamente nel teatro plurilingue seicentesco: la lingua varia in relazione ai personaggi in scena mentre la varietà parlata della Zingara è generalmente riconducibile all'italiano aulico degli amorosi delle commedie cinque-seicentesche.²² Questo genere, inoltre, si presta ad una larga

¹⁹ Le informazioni sulla struttura della zingaresca sono state desunte da Ciancarelli, *Sistemi teatrali* 65–68.

²⁰ Tra i primi documenti del passaggio dalla zingaresca lirica a quella drammatica è da porre la *Contentione di un villano e di una zingara*, di Bastiano di Francesco Linajuolo, pubblicata a Siena nel 1520, si veda Toschi 593. Come afferma Bragaglia, "è dunque senese la provenienza delle zingaresche, tanto diffuse a Roma da essere considerate un genere romano," (81).

²¹ Bragaglia 60–63.

²² Un'importante eccezione al monolinguisimo della Zingara si trova nella seguente commedia ridicolosa, che costituisce la prima attestazione della varietà *romanès* in un testo italiano:

diffusione e a una varietà di messe in scena: da canzoni con ballo sceneggiate per i carri, a farsette con più personaggi, le zingaresche diventano un genere adatto sia agli spettacoli di marionette che agli intermezzi di opere teatrali più complesse.²³ La fortuna di tale forma comica in letteratura perdura per tutto il Settecento, finché la zingaresca viene assorbita dal melodramma: Zingare e balli di “zingari” sopravvivono nella cultura popolare e nelle opere buffe, fino agli *Zingari in fiera* di Paisiello, rappresentata a Parigi davanti a Napoleone e alla *Zingara* di Donizetti. È proprio il grande successo popolare delle zingaresche che ha indotto il clero a modificare il personaggio della Zingara adattandolo ai riti cristiani, come già era avvenuto con la Sibilla medievale, protagonista delle profezie durante le feste di inizio anno. Nelle zingaresche cristianizzate non viene più predetta la ventura per le ragazze desiderose di marito né sono insegnati sortilegi e magie per far innamorare la persona amata: la Zingara preannuncia la venuta di Cristo oppure dà asilo alla Sacra Famiglia. In questo modo, la zingara entra nel dramma sacro del ciclo natalizio e perde i suoi connotati di fattucchiera imbrogliona e suadente, dando vita ad un ulteriore filone drammatico di stampo religioso (Toschi 605–12). La versatilità delle zingaresche le rende forme drammatiche adatte a molti contesti teatrali e a uditori socialmente stratificati, sebbene rimanga caratteristica per tutto il Seicento la loro messa in scena nelle piazze cittadine al ritmo di canti e danze eseguite al suono del colascione o della chitarra. Di vitale importanza per la resa drammatica del teatro delle zingaresche era, infatti, il ricco apparato musicale che alternava il canto singolo e corale delle maschere alla danza di gruppo. I monologhi delle zingaresche liriche erano cantati della Zingara, mentre gli intermezzi delle zingaresche drammatiche erano affidati al *saltarello*, ballo al ritmo del quale i personaggi cantavano in coro strofe di ottonari rimati, secondo lo schema *ababcc cdc dcd ee*. La danza, in uso dal XIV secolo era originaria dell'Italia centrale e aveva ritmo ternario e andamento vivace. Si eseguiva in coppia o in gruppo a passo saltato, accompagnando il movimento dei piedi al battito delle mani in crescendo, al canto e al ritmo scandito dal tamburello (*GDLIXVII* 438). Accanto al *saltarello* era molto comune l'esecuzione della *villanella*, sulle cui note venivano cantate le parti salienti delle mascherate come l'epilogo della vicenda. Si tratta di una

Signorina zingaretta. Commedia, Soggetto estratto dalla vita di Lazzariglio di Tormes alias Piccariglio. Fatto rappresentabile dall'accademico disunito detto l'Incapace. (Florido de Silvestris) All'illustriss. Sig. & Padrone Colendiss. Il Signor Abbate Matteo Grifoni. In Viterbo, 1646. Roma, Biblioteca Casanatense Comm. 17/4.

²³ Bragaglia 81, dove si riporta la definizione di intermezzo di Affò: “poesia intersecante gli atti dei drammi. Più allora piacerà che sarà buffonesco.”

canzone popolare di origine napoletana, diffusasi nel XVI secolo nel resto della penisola, dai contenuti rustici e spesso satirici che ben si prestava da intermezzo musicale alle farse di strada, dove compare spesso in forma di ottonari rimati secondo lo schema *abab cc dede ff*.²⁴ Le notizie sulla musica di accompagnamento alle zingaresche sono purtroppo scarse; in assenza di spartiti si può fare riferimento esclusivamente alle didascalie a margine dei testi a stampa, dove compaiono poche e sintetiche indicazioni d'uso per i commedianti.²⁵

Lo scudo d'oro, ovvero li dui arricchiti

Un testo a mio avviso emblematico per lo studio del genere teatrale della zingaresca è *Lo scudo d'oro, ovvero li dui arricchiti* conservato da un unico testimone a stampa in-dodicesimo che reca scritto sul frontespizio: “*Lo scudo d'oro, ovvero li dui arricchiti*. Zingaresca nuova ridicolosa e bella. Capriccio di Andrea della Grazia Romano. In Ronciglione, per il Menichelli, 1671. Si vendono in Roma in piazza Madama, da Francesco Leone Libraro. Con licenza de' Superiori.”

²⁴ Si veda la definizione di Pelaez e Caggiano: “Villanella – È una forma di poesia musicale popolare e semipopolare, di cui in un certo momento si ebbero anche esempi aulici, e fu chiamata altresì Canzone alla napolitana, o soltanto Napolitana, e perfino Villanesca, nome questo, come quello di Villanella, dovuto ai motivi rustici che vi erano svolti. Sorse a Napoli sulla fine del sec. XV e fu propriamente la canzone popolare napoletana fino ai primi del sec. XVII. Si ricollega per le sue origini a poesie popolari napoletane più antiche, di cui riproduce il metro, che è di due tipi: a) uno o più distici a rima baciata; b) uno o più distici, ciascuno preceduto o seguito da un verso libero; in tutti e due i tipi i versi sono di varia misura con prevalenza degli endecasillabi. Questo è il metro primitivo che fu sempre in uso, ma in seguito, insieme con esso, crescendo il numero dei distici e dei versi liberi, con l'aggiunta anche di ritornelli, si usarono altre varietà di strofe legate fra loro o indipendenti. La lingua caratteristica della villanella era il dialetto napoletano, ma se ne composero anche nella lingua letteraria e in un linguaggio ibrido misto di letterario e dialettale, quale si vede in altre composizioni del tempo. Naturalmente cantava soprattutto l'amore in tutti i suoi aspetti e nei suoi vari motivi, ed era accompagnata da melodie composte da musicisti, di cui non di rado ci sono arrivati i nomi. Per merito della musica le villanelle ebbero una gran diffusione fuori di Napoli per tutta Italia, varcarono pure le Alpi e furono musicate anche da stranieri” (*Enciclopedia Treccani* s.v. *villanella*).

²⁵ Si veda, ad esempio, la didascalia: “Mentre il Giudio sarà frustato dal Norcino e Facchino, stando a cavallo su le spalle di Raguetto, canterà sopra la chitarra questa villanella, e gli altri intoneranno,” (21), tratta da *Scherzo carnealesco, ovvero le due Rosette simili, con Raguetto schernito et il Giudio frustato*, zingaresca nuova, curiosa et bella, in Todi, appresso il Ciccolini, 1669. Università di Harvard, Houghton Library, *IC6 A100 B670z.

Fino ad oggi ritenuto irreperibile, *Lo scudo d'oro* fa parte di una raccolta di ventisette zingaresche appartenuta al pittore preraffaellita Charles Fairfax Murray (1849–1919) e da me ritrovata in un fascicolo della Biblioteca dell'Università di Harvard (Houghton Library *IC6 A100 B670z).²⁶

Il frontespizio è illustrato con un'incisione che rappresenta i quattro personaggi: a sinistra un Ebreo dal naso adunco, al centro è raffigurata la Zingara con il seno scoperto e la bacchetta magica, alla sua destra stanno i due Norcini.

Dell'autore Andrea della Grazia Romano purtroppo non abbiamo notizie, mentre dello stampatore Giacomo Menichelli (1625 ca.–1705) sappiamo che fu attivo a Ronciglione e che passò in eredità la propria tipografia al nipote Domenico, il quale ne curò la gestione fino al 1730. Il rivenditore romano del testo fu il libraio Francesco Leone, la cui bottega era ubicata in Piazza Madama. Tra i più rinomati librai-editori dell'epoca, Francesco Leone (1639 ca.–1696) era specializzato in campo teatrale. La sua impresa, portata avanti successivamente dal figlio Pietro (1665–1746), editore prolifico di libretti per opere in musica, rimase attiva nella capitale tra il 1670 ed il 1740.²⁷ Francesco Leone stampava un numero notevole di commedie popolari e si procurava questo genere di testi teatrali presso altri editori romani e delle città limitrofe che poi rivendeva nella sua bottega. Divenuto punto di ritrovo cittadino per gli amanti del teatro, Leone diffuse gran parte dei testi legati alla comicità popolare romana.

Lo scudo d'oro è una zingaresca in forma di commedia in cui compare un personaggio ebreo che vende i solfaroli, caratterizzato linguisticamente dalla varietà giudeo-romanesca. L'azione si svolge come contrasto tra il suddetto Ebreo e il Norcino Ciampicone, la cui varietà è un impasto linguistico ascrivibile all'area mediana. Partecipano alla scena anche la Zingara, che dirime il contrasto e che si esprime in un toscano letterario, il norcino Ciccantonio, padre di Ciampicone ed uno spirito che non parla.

La scena si apre con la Zingara che loda una bella donna (vv. 1–72), figura assente dalla scena e apostrofata con epiteti encomiastici:

Fermatesi la Zingara avanti al cospetto di bella Donna, con lodare la bellezza di quella dà principio al suo discorso.

²⁶ Per la scoperta della miscellanea di stampe di Murray e per la sua importanza nello studio del teatro romano seicentesco mi permetto di rimandare a un mio contributo: Grazzini 209–13.

²⁷ Franchi 404–440.

ZING.	Leggiadrissima dea più bella, e più vezzosa che matutina rosa in vago Aprile. Ho scorso il Battro, e'l Tile	5
	per godere e mirare la beltà senza pare del tuo volto. In cui libero, e sciolto vi pargoleggia Amore,	10
	vibrando ad ogni core strali ardenti. Son fila d'or lucenti li tuoi biondi capelli più lucidi di quelli	15
	di Berenice. (vv. 1–16)	

[La Zingara, dopo essersi fermata al cospetto di una bella Donna, dà inizio al suo discorso lodando la sua bellezza. Zing. Elegantissima dea / più bella e più graziosa / che la rosa mattutina / nel mite aprile. / Ho attraversato il Battro (fiume che dà il nome alla regione orientale della Battriana) e Tile (la più settentrionale delle isole) per godere e ammirare la bellezza senza pari del tuo volto, in cui Amore fa giochi da fanciullo libero e senza freni, trafiggendo ogni cuore con frecce ardenti. Sono fili d'oro lucenti i tuoi capelli biondi, più lucidi di quelli di Berenice (famosa per la bellissima chioma *n.d.r.*)].

La *laude* veniva recitata rivolgendosi direttamente al pubblico, dove non era insolito che fosse scelta una “bella donna” tra la folla a cui dedicare la parte proemiale della commedia. Veniva così a crearsi un canale comunicativo diretto tra l’azione drammatica e gli spettatori, che venivano chiamati a partecipare attivamente alla scena. La Zingara, infatti, si presenta come il personaggio più metateatrale tra gli altri e per questo funge da guida alla fruizione drammatica per il pubblico, che deve simpatizzare per alcuni personaggi e prendere parte alla vicenda.

Già dall’esame dei sedici versi incipitari della *laude* si evince come la *captatio benevolentiae* della bella donna, e quindi del pubblico, sia ricca di moduli

petrarcheschi.²⁸ Il monologo iniziale della Zingara si conclude con l'arrivo del Giudio e del Norcino, introdotti con queste parole: "ma chi son questi dui? / Vo quieta stare" (vv. 71–72). I due personaggi appena entrati in scena danno il via a un contrasto, di cui riportiamo di seguito alcuni versi:

CIAM.	Giudiu que boi iucare que farò que tu provi quesci Zoccori novi in zu ru mucco.	75
GIUD.	E che simmo de stucco noi altri Iacodimmi farremo a tapochimmi, se bisogna.	80
CIAM.	Tu bai cercannu roгна, Iodiu renegatu, ru scudu, qu'hai trovatu, cacea tiecco.	
GIUD.	O che tu veda secco lo roscio, e lo panimme, tò cera de malcimme camorcello. Non te darria de quello zagù d'oro un ruì. come c'entri con mi brutto sciotté.	85 90
CIAM.	Come c'entra con te? c'entro che si volevu quigliu scutu coglievu prima di tene.	95

²⁸ Vedi i lessemi *leggiadra* (*Rvf* CCXLVII, 4; CCLXVIII, 45; CCCXXIII, 62), *rosa* (*Rvf* CCXLVI, 5; CCXLIX, 6), *vago* (*Rvf* XXIII, 158; LII, 6; LXXI, 35; LXXX, 33; XC, 3; CVII, 14 etc.), *aprile* (*Rvf* LXVII, 14; CCXI, 13; CCCXXV, 13; CCCXXXVI, 13) e il sintagma "Il Battro e'l Tile" inversione di una dittologia petrarchesca (*Rvf* CXLVI, 10). Sono, infine, di petrarchesca memoria la descrizione della bellezza della donna che privilegia le caratteristiche fisiche come i biondi capelli d'oro lucente (*Rvf* XXXVII, 81; LIX, 4; CCXCII, 5) e l'immagine di Amore che lancia strali ardenti (*Rvf* LXXXVI, 2; CLI, 8; CCVII, 63; CCXVI, 7; CCLXX, 50; CCCLV, 3).

C'hai'ntisu mutu bene
quannu r'hai cotu, ch'iu
haiu dittu Iodiu
a mezzo vada. (vv. 73–100)

100

[CIAM. Giudeo che vuoi giocare / che farò in modo che tu provi / questi zoccoli nuovi sul muso. GIUD. E che siamo di stucco / noi altri Ebrei / faremo a mele (*n.d.r.* 'ci tireremo le mele') / se bisogna. CIAM. Tu vai cercando rognà, / Giudeo rinnegato / lo scudo che hai trovato / caccia (*n.d.r.* "cacea" è probabile refuso di stampa) subito. GIUD. O che tu veda secche / la testa e la faccia, / tò muso di calunniatore / somarello. / Non ti darei di quello / scudo d'oro un centesimo. / cosa c'entri con me / brutto matto. CIAM. Cosa c'entra con te? / c'entra che se volevo / quello scudo lo coglievo / prima di te. / Che hai inteso molto bene / quando l'hai colto, ch'io / ho detto Giudeo / a mezzo vada.]

Ciampicone vuole far assaggiare gli zoccoli all'ebreo, che a sua volta si prepara a rispondere (vv.73–116). Al v. 89 veniamo messi al corrente del motivo della contesa: uno scudo d'oro, che è stato trovato in terra dal Giudeo e sui cui fa rivendicazioni anche il Norcino, affermando di averlo trovato prima lui ma acconsentendo che sia diviso a metà. Già a questo livello possiamo notare come i due contendenti siano modellizzati in maniera asimmetrica: l'avidità stereotipica del Giudeo, che non accetta la spartizione equa dello scudo d'oro, permette di instillare nel pubblico un sentimento di antipatia congeniale all'accettazione di una punizione successiva.

L'Ebreo si esprime in giudeo-romanesco, una varietà che unisce alla testura fono-morfologica del romanesco di prima fase²⁹ (vicino alle varietà centro-meridionali) il lessico di origine ebraica. Ne sono un esempio il mantenimento della *e* protonica in *te* e *de* ('ti' e 'di'), le forme oblique toniche *mi*, *ti* ('me' e 'te'), l'articolo determinativo singolare *lo* e la forma verbale *simmo*, che potrebbe dipendere da

²⁹ Vale a dire del romanesco antecedente alla toscанизazione del XVI secolo si vedano Mancini, "Il romanesco del Ghetto" 203–207, Mancini, "Sulla formazione dell'identità linguistica giudeo-romanesca" 53–122, Aprile 7–136.

influssi meridionali.³⁰ Sono caratteristiche di questa parlata le seguenti forme lessicali, molte delle quali presentano l'epitesi romanesca: *Iacodimmi* ('ebrei' da ebr. *yehudi* (יהודי) 'ebreo, ebraico'),³¹ *tapochimmi* (forse riconducibile alla voce ebr. pl. *tapuchim* (טיחופת) 'mela'),³² *roscio* ('testa, capo' da ebr. *rosh* (ראש) 'testa, capo'),³³ *malcimme* (calunniatore)³⁴ *camorcello* (alterato di *achamorre* 'asino' da cui 'stupido' < ebr. ad. *chamòr* (רומה) 'somaro, asino'),³⁵ *zagù* ('scudo d'oro, moneta' da ebr.

³⁰ Mancini annovera come forme del verbo "essere" *si*, *simo*, *site*, presenti nel romanesco di prima fase e poi scomparse. Grazie alla tendenza conservativa del giudeo-romanesco una forma come *simo* di area centro-meridionale può essersi mantenuta e forse evoluta sviluppando una geminazione della nasale intervocalica, in analogia al napoletano che ammette la forma *simmæ* per 'siamo,' si vedano Rocco 644 e Rohlfs § 540: "nel Meridione [...] la forma più diffusa è *simu* (*simæ*)."

³¹ Milano e Milano, *Il ghetto: Jodio o Jodi* – ebreo. Da: *yehudi* 'ebreo,' al plurale: "jodeimmi" secondo l'ebraico *yehudim*; Zanazzo 198, *Iacodimmi* – Ebrei, che si chiamano anche *Bacurri*, *Sciabbadai*; Aprile 234, g. rom. *jodeimme*, *jodeimmi*, *iachodimmi*, *jacchodimmi*, *jaccodimme*, *iebudim*, *iacodimmi* 'ebreo'; Fortis, *Iudi*, s. m. 'ebreo.' È il termine più diffuso per indicare l'ebreo, in senso etnico, religioso, tradizionale (diverso da *ivri*); Franceschini, "Giudeo-romanesco a Livorno" 54–55, nota 42: "Iacodino è un apparente nome proprio costruito sul pl. ebraico *yehudim* 'ebrei.' Nei testi di ambiente romano la forma figura in effetti al plurale: cfr. «tra li altri Iacodimmi» in *Li strapazzati. Farsa di norcini e giudiaata, commedia nova* di Giovanni Briccio romano, Roma, Guglielmo Facciotti 1627;" Franceschini "Le lingue degli ebrei" 9, *Iacodim*; Santambrogio 247, *Iachodimmi*: 'Ebrei' ebr. *yehudhiym*.

³² Il termine *tapuchimmi* risulta attestato per la prima volta nello *Scudo d'oro*.

³³ Milano e Milano, *Il ghetto: Ròsce* – capo, caporione e, al tempo del fascismo Mussolini. Da: *rosh* 'capo' sia nel significato proprio che traslato; Aprile 154, g. rom. *roscio*, g. tor. *ross* 'testa, capo'; Santambrogio 250 *roscio* 'testa, capo, inizio,' diffuso in tutte le parlate giudeo-italiane.

³⁴ Il termine *malcimme*, attestato per la prima volta nello *Scudo d'oro*, non è registrato nei vocabolari di giudeo-romanesco. Probabilmente deriva dall'ebraico מלשין *malshin* che significa 'delatore' o 'spia.' La radice è quella di נשלה *lashòn* ovvero lett. "lingua/usare la lingua," poi in senso lato "calunniare," da cui l'espressione נשלה ונשלה *lashòn harà* usata frequentemente ancora oggi dagli ebrei romani per indicare una 'calunnia,' un 'discorso denigratorio verso una persona,' 'parlare alle spalle.' Per il prezioso aiuto nell'interpretazione di questa voce ringrazio Miriam Kay.

³⁵ Milano e Milano, *Il ghetto: chamòrre* 'somaro' (e *chamortà* 'somara') in tutte le accezioni italiane 'asino.' Come intensivo è usato *chamòrscione*; più in generale Aprile 150, *hamòr* 'asino'; Fortis, s. m. *hamòr* 'asino,' poi 'ignorante, stupido, testardo,' Santambrogio 248, *achamorre* e vezzeggiativo *achamorcello* 'id.'

zahav (בהז) 'oro' e dall'ebra. postbiblico *zahuv* 'moneta d'oro'),³⁶ *ruì* ('moneta di poco valore, centesimo,' francesismo forse forma corrotta di *louis* o *Luigi*),³⁷ *sciotté* ('sciocco, stupido' da ebr. ad. *shote* (הטוש) 'matto, sempliciotto').³⁸

A differenza della maschera dell'Ebreo che con la relativa parlata giudeo-romanesca è la trasposizione letteraria degli abitanti del Ghetto di Roma, il Norcino rappresenta genericamente il contadino rozzo proveniente ora dall'Umbria, ora dal Lazio o dall'Abruzzo: la varietà linguistica che mette in scena risente, perciò, di una eterogeneità di tratti non attribuibili a un luogo geografico preciso e che sono mediati e distorti dagli autori romani. Questo rende difficile definire con certezza tale parlata, ragion per cui in questa sede ci limitiamo a evidenziarne le principali caratteristiche riconducibili alle varietà linguistiche mediane del Lazio, dell'Umbria e delle Marche, cui si aggiunge per l'Abruzzo la sola provincia dell'Aquila (Vignuzzi 311–20).

Tra i tratti più distintivi possiamo riscontrare la desinenza dei sostantivi maschili singolari *-u* nelle forme *Giudiul/Iodiu renegatu*, *scudul quigliu scutu*, *iu* e nelle voci verbali *trovatu*, *volevu*, *coglievu*, *'ntisu*, *haiu dittu* che presentano anche l'innalzamento metafonetico, il betacismo nei verbi *boi* ('vuoi' che non presenta il dittongamento) e *bai* ('vai'), il dittongamento metafonetico di *miezze* ('mezzo'), l'assimilazione dei nessi consonantici *nd-*, *mb-* > /nn/, /mm/ in *cercannu*

³⁶ Zanazzo 199, *Zagurri* – Quattrini, ma credo anche soldati; Aprile 147 e 246, g. rom. *zinnimmi*, *zuimmi* m. pl. 'scudi' < ebr. *zinna* (הניצ) 'scudo di protezione militare,' pseudo g. ver *zevvim* m. pl. 'monete,' g. piem. *zàu* 'oro' < ebr. *zahav* (בהז) 'oro,' *zagurri* m. pl. 'soldi' < ebr. *sakir* (ריכש) 'soldato mercenario,' Franceschini, "Giudeo-romanesco a Livorno" 57, *zau* 'quattrini, denari' dall'ebra. postbiblico *zahuv* 'moneta d'oro;' vedi nelle *Novantanove disgrazie di Pulcinella* del Mancinelli, *zacù* ("li cinquanta *mengoti* [...] li cinquanta *zacù*") o *zagù* ("li cinquanta *zagù* [...] li cinquanta *scudi*"); *zagurri* 'quattrini,' passato dal giudeo-romanesco ai non ebrei; *zevvin* 'quattrini,' dal pl. ebraico *zehuvim*, in Andreini, *Lo Schiavetto*, a. II, sc. VI.

³⁷ Baricci 140, "la parola di difficile interpretazione è *ruì*. Ora non sarà difficile postulare che si tratti di una moneta [...] dunque si può pensare che rappresenti una forma corrotta di *louis* o *Luigi*, la moneta francese omonima del sovrano. Termine, questo, che assunse anche un significato monetario proprio nell'epoca del Briccio, durante il regno di Luigi XIII (1601–1643), quando fu coniato il *louis d'or*."

³⁸ Aprile, g. rom. *sciodeudde* < ebr. post-bibl. *shote* (הטוש) 'matto, sempliciotto;' Fortis, *Soté*, s. m. 'matto,' anche nel significato di 'stupido.' Ebr. *shotéh* 'matto' (prop. 'sempliciotto'); Milano 1955 e Milano, *Il ghetto: Sciodè e Sciodeudde* – matto e mattia. Da: *shotèh* 'semplicione, scemo;' Santambrogio 248 *sciute* 'matto, pazzo' e g. venez. *sotè* con depalatalizzazione della *shin* mantenuta nel g. rom.

(‘cercando’) e *quannu* (‘quando’). Il verbo *iucare* (‘giocare’ con innalzamento metafonetico) ha l’esito /j/ da antichi *ge-/i-*, *dj-* a inizio parola, *tene* presenta l’epitesi enfatica *-ne*, *quesci* (‘codesti’) è riconducibile alla forma arcaica del dimostrativo *quesso* [‘kwesso], scomparsa dopo il sedicesimo secolo per influsso del toscano. La forma *zoccori* presenta il rotacismo mentre l’articolo determinativo maschile *ru*, *r’hai* (*ru* ‘il/lo’) è diffuso nell’area di Norcia, di Rieti (Leonessa, Greccio) e di Terni (Polino, Arrone) (Vignuzzi 316). Segnaliamo, infine, la caduta della /l/ preconsonantica nelle forme *mutu* (‘molto’) e *cotu* (‘colto’) diffusa nell’area centro meridionale (Rohlf s § 243).

Già dai primi scambi di battute del Giudio e del Norcino emerge una delle caratteristiche principali del teatro delle zingaresche: la pluralità dei linguaggi e la marcatezza linguistica dei personaggi. Nell’*altercatio* comica tra le maschere l’attenzione degli autori per la resa linguistica dei personaggi raggiunge, infatti, il suo massimo: tali dialoghi sono costellati da lessemi poco comuni e questo vale in particolare per la parlata del personaggio ebreo, la cui conoscenza da parte dei cristiani è tutt’altro che scontata e che denota una buona familiarità con la cultura del Ghetto di Roma.

A dirimere la controversia dello scudo d’oro interviene la Zingara (v. 116) che se ne appropria e promette di consegnarlo a chi ritiene essere più meritevole. Inizialmente il Giudio e il Norcino reagiscono adirandosi, tuttavia, la Zingara mostra come lo scudo non si trovi più nella tasca del Giudio, magicamente riempita di carboni, ma nella sua mano. I due, quindi, dovranno sottostare alle regole della maga, il cui giudizio finale è che lo scudo debba essere spartito (vv. 117–272). Ben lungi dal terminare qui il contrasto con una soluzione di compromesso, la Zingara escogita una trovata comica che permette di sancire chi sarà padrone dello scudo. Propone, così, “il solazzevol gioco della cieca” (vv. 275–290): dopo essere stati bendati, i due dovranno riuscire ad afferrare la Zingara. Il Norcino accetta, forte della propria esperienza in questo gioco (vv. 291–314); il Giudeo, invece, non è d’accordo e finge di aver dimenticato il fazzoletto nel Ghetto. La Zingara, però, non si fa ingannare e benda pure lui (vv. 315–338), poi si ritira e lascia che i due inizino la caccia. Anche in questa occasione, il Giudeo appare come un bugiardo malintenzionato che non vuole stare al gioco, contribuendo, così, ad alimentare l’antipatia del pubblico. Inizialmente il Norcino abbraccia il Giudeo scambiandolo per la Zingara e suscitando l’ilarità generale (vv. 339–365), successivamente i ruoli si invertono (vv. 366–381). Infine, compare in scena un demonio (lo spirito che non parla) e i due lo afferrano scambiandolo per la Zingara. Dopo essersi tolti

musica dove i personaggi ballano o cantano oppure, come in questo caso, parti dove la narrazione è affidata non alla parola ma al movimento del corpo.

Caduti morti il Norcino e il Giudio, compare di nuovo in scena la Zingara che si vanta con la Bella Donna, ovvero con il pubblico, del suo ingegno e annuncia di aver spedito il più diligente dei suoi spiriti ad annunciare al norcino Ciccantonio la notizia della morte del figlio (vv. 396–415). Giunto in scena il padre di Ciampicone si lancia in un lamento funebre per il figlio morto, in cui rammenta tutti i suoi difetti e le sue qualità (vv. 416–527).

Qui viene Ciccantonio padre del Norcino morto

Cic.	In fatti chi ha figlioli ha sempre affanni e guai, e non riposa mai, né sta contentu.	
	Io m'ero pe ru stentu postu un pocu a dormire quannu me sentu dire, Ciccantonio.	420
	Curri que ru Demonio con un grosso bastone figlieto Ciampicone ha bastonato.	425
	[...]	
	Ohimè que ran fornace, que m'abbruscia ru core, ohimè que ran dolore, o figliu, figliu.	445
	Figliu, que pareva un gigliu ra faccia era gratiosa, que sarà adesso Rosa senza tene.	450
	Figliu, que eri ru bene de tata, e ra speranza de socera Costanza, e de ziu Ceccu.	455

Figliu, que era un po' beccu,
e un tantinu ruffianu,
de gliu restu un sopranu
cavaliere.
Figliu, que a ru podere 460
guidava a ri porcelli
re pecore, e r'agnelli,
e ri montoni.
Figliu, que a ri castroni
lui tosava ra lana 465
qu era febre quartana
ve venga a tutti.
Figliu, que co ri putti
facea a nesconnarella,
e a cau 470
e a castellitti.
Figliu, que r'uccelliti
a luscì ben pelava,
que tutto gli strappava
ru groppone. 475
Figliu, que col zappone
cacciava i taratufoli,
e facea co ri bufali
a cacare.
[...]
Figliu, que a ru profunnu
infernu voglio annare
adesso a vendicare
ra tua morte. 515
E perquè a quiglie porte
Non pole entrar chi è bivo,
mò de vita me privo
per tuo amore. (vv. 416–519)

[*Qui viene Ciccantonio padre del Norcino morto.* Cic. Infatti, chi ha figli / ha sempre affanni e guai, / e non riposa mai, / né sta contento. / Io mi ero messo un poco a dormire / per la stanchezza / quando

mi sento dire, / Ciccantonio / corri che il Demonio / con un grosso bastone / ha bastonato / tuo figlio Ciampicone. [...]

Ohimè che gran fornace, / che mi brucia il cuore, / ohimè che gran dolore, / o figlio, figlio. / Figlio, che pareva un giglio / la faccia era graziosa, / che sarà adesso Rosa / senza te. / Figlio, che eri il bene / di tata e la speranza / di suocera Costanza, / e di zio Cecco. / Figlio, che era un po' becco (*n.d.r.* "cornuto") / e un tantino ruffiano, / del resto un sopraffino / cavaliere. / Figlio, che al podere / guidava i porcelli / le pecore, gli agnelli / e i montoni. / Figlio, che ai castroni (*n.d.r.* 'agnelli o puledri castrati') / lui tosava la lana / che la febbre quartana / vi venga a tutti. / Figlio, che con i bambini / faceva a nascondino / e a casa / e ai castelletti. / Figlio, che gli uccelletti / a luscì (?) ben pelava, / che gli strappava tutto / il groppone. / Figlio, che con lo zappone / cacciava i taratufi, / e portava i bufali / a cacare. [...]

Figlio, che al profondo / inferno voglio andare / adesso a vendicare / la tua morte. / E perché a quelle porte / non può entrare chi è vivo, / ora mi privo della vita / per tuo amore.]

Il discorso di Ciccantonio è marcatamente retorico e costruito allo scopo di suscitare l'ironia del pubblico: abbondano le immagini iperboliche come quella della "gran fornace che abruscia ru core" (vv. 444–445) mentre l'apostrofe "figliu," che ricorre anaforicamente e carica i versi di *patos*, scandisce ritmicamente le sezioni del pianto funebre. Dall'annuncio della notizia della morte, il norcino passa a ricordare le doti del figlio: la risata è assicurata perché il *planctus* parodico ripercorre una sequela di immagini della vita rustica dei villani, particolare oggetto di scherno per i cittadini romani. Così viene ricordato Ciampicone perché "spennava bene gli uccelletti fino al groppone" e "cacciava i taratufi con lo zappone" (vv. 472–479).

Alla fine, preso dalla disperazione, Ciccantonio estrae un coltello e tenta di uccidersi ma la Zingara lo ferma (v. 528). La maga confessa di aver ordinato allo spirito di bastonare il Norcino e il Giudeo (vv. 529–571) e di essere capace di farli tornare indietro dall'Averno attraverso un rituale magico (vv. 572–591). Ciccantonio entra nel cerchio che la Zingara ha disegnato in terra e ascolta mentre costei richiama le anime in vita (vv. 592–655); nel frattempo Ciccantonio disubbidisce al precetto di rimanere in silenzio e viene bastonato dal Demonio (v. 628). Il rituale va a buon fine, così Ciampicone torna in vita (vv. 656–663) e comincia a raccontare cosa ha patito nell'altro mondo:

CIAM.	Prima mi fu levata ra pelliccia e poi da Barbariccia fui messu in un pantanu, dove c'era un ruffianu disperatu, que gli avevanu sfresciatu ru mucco, e bastonata ra schina, que mercata era in più parte. [...]	670
	E un oste, que in cantina inacquava ru vino, stava a quigliu vicino, e muto havea tormento, que tenea allo cori un gran serpente, que gli rodea ru ventre, e ra corata. [...]	680
	Senti d'un pedantuzzu, Tata, se vuoi gustare; quisso per mannucare troppo tonno stava ne ro profonno del pantano sbragato, co ru capu ficcatu ne ra merda. [...]	685
	Me se de tutti quanti te voglio raccontare, haverò que cicalare per tre sere. Te basti da sapere, que erano sensali orefici e spetiali	695
		705
		710

e fruttaroli.
 Sarti e pizzicatoli,
 carrettieri e fornari,
 zingari e macellari,
 e contadini. 715
 [...]
 Stavo tutto dolente 720
 cor'acqua alle ginocchia
 in forma di ranocchia
 in quel pantanu,
 che ciascun villanu,
 que va giù nell'infernu 725
 tien de state e de vernu
 tal figura. (vv. 667–727)

[CIAM. Prima mi fu levata / la pelle / e poi da Barbariccia (*n.d.r.* nome di un diavolo) / fui messo in un pantano, / dove c'era un ruffiano / disperato / perché gli avevano sfregiato / il muso e bastonata / la schiena, che / era segnata in più parti. [...]

E un oste, che in cantina / innacquava il vino, / stava vicino a quello / e aveva molto / tormento, poiché teneva / al cuore un gran serpente, / che gli rodeva il ventre, / e le interiora. [...]

Senti d'un pedantuzzo /, Tata (*n.d.r.* appellativo di Ciccantonio), se vuoi gustare; / questo per aver mangiato / troppo tonno / stava nel profondo / del pantano senza brache, / con il capo ficcato / nella merda. [...]

Me se di tutti quanti / ti voglio raccontare, / avrò da raccontare / per tre sere. / Ti basti da sapere, / che c'erano sensali / orefici e speziali / e fruttivendoli. / Sarti e salumieri, / carrettieri e fornai, / zingari e macellari, / e contadini. [...]

Stavo tutto dolente / con l'acqua alle ginocchia / in forma di ranocchia / in quel pantano / poiché ciascun villano, / che va giù nell'inferno, / ha quella forma / d'estate e d'inverno.]

Al Norcino “prima fu levata ra pelliccia. E poi da Barbariccia fui messo in un pantanu, dove c'era un ruffiano disperatu, que gli avevanu sfresciatu ru mucco e bastonata ra schina” (vv. 664–675). Oltre al ruffiano Ciampicone vede un oste

che annacquava il vino, punito con “gran serpente che gli rodea ru ventre e ra corata” (vv. 676–691) e un pedante che per aver mangiato troppo tonno “stava ne ro profonno del pantano sbragato, co ru capu ficcato ne ra merda” (vv. 692–703): possiamo intravedere in questa pena l’allusione ironica alla diffusa accusa di pederastia che circolava sul conto dei pedanti, che arricchirebbe il riferimento al tonno di sottointesi omoerotici. Il Norcino assiste ai supplizi di tanti altri condannati e confessa di essere stato “in forma di ranocchia in quel pantanu. Che ciascun villanu que va giù nell’Inferno tien de state e de vernu tal figura.” (vv. 704–729). Dopo aver detto queste parole Ciampicone si rallegra del fatto di essere redivivo e spera di poter di nuovo mettere le mani sullo scudo d’oro, anche a costo di spogliare il Giudio (vv. 730–751). Questi, compare poco dopo e racconta la sua esperienza dell’oltretomba:

GIUD.	O che sia lo cotemme, e sempre laudato, de Aman, che ingarzato, fu in mall’ora.	755
	Che sò scappato fora dallo gran Chichinam, dove c’era una sciam, de Satanni.	
	Che da tutti li banni Come tanti sciuteimmi, questi neri sciotimmi m’accacchiorno.	760
	E doppo me menorno dallo suo Ingaironne, con dir, ch’uno masconne volea fare.	765
	Lo quale, pe straziare me ch’ero pien de paccate, me fece urtà lo taccate, a lo muro.	770
	Poi disse a questo scuro darete tanti doli, quanti tien solfaroli allo canestro.	775

Subito lo più destro Satanne, che là fusse per forza me condusse in un loco.	
Dove dentro allo foco fui messo negro mi, tra gl'altri Iacoddi a far carboni.	780
Io gridai con li boni, sentenno ro brusciore, subito allo rumore se levò su.	785
Quello Iudio, che fu ngarzato lo meschino Davitte de Cam..... ch'ancor esso addè l'aveano messo drento quelli brasacci per li suoi ngavonacci, e furbarie.	790 795
Engainate le mie pene, e li miei guai me disse Mordachai sei pecoriato.	
E subito cacciato mano allo suo berì, si messe a pisciar lì sopra lo foco, lo quale 'n tempo poco fu bello che smorzato. (vv. 752–805)	800 805

[GIUD. O che sia sempre lodato / lo sporco Aman / che fu impiccato / in malora. / Poiché sono scappato fuori / dal grande Inferno, / dove c'era uno sciame / di diavoli / e questi poveri pazzi / mi batterono / da tutti le parti / come tanti matti. / E dopo mi condusse fuori (n.d.r. un diavolo) / dalla sua città (n.d.r. infernale), / dicendo, che un affare / voleva fare. / Il quale, per straziare / me che ero pieno di

paura, / mi fece urtare il sedere / al muro. / Poi disse, a questo mi-
sero / darete tanti dolori / quanti solfaroli / ha nel canestro. / Subito
il diavolo più veloce / che ci fosse là / mi condusse per forza / in un
luogo / dove, povero me, fui messo / dentro al fuoco / a fare da car-
bone / tra gli altri Ebrei. / Io gridai con le buone, / sentendo il bru-
ciore, / subito al rumore / si levò su / quel Giudeo che fu / ucciso, il
meschino / David di Cam..... [sic] / che ancora esso / l'avevano mes-
so là / dentro quelle braci / per i suoi peccatacci / e furberie. / Guar-
date le mie / pene e i miei guai, / mi disse Mordecai, / sei morto. / E
subito cacciato / mano al suo pene, / si messe a pisciar lì / sopra al
fuoco, / il quale in poco tempo / fu bello che smorzato.]

Entrambi i resoconti dell'oltretomba rappresentano una rivisitazione paro-
dica dell'Inferno dantesco. La città infernale e le pene dei diavoli sono evocate
senza alcuno scopo di redenzione ma come occasione di descrizioni iperboliche
che suscitano il riso. Il Giudio è stato messo da Satana dentro al fuoco tra gli
altri Ebrei e qui ha incontrato il re David e Mardocheo (vv. 752–805). La satira
antigiudaica di questa farsa si mescola alla blasfemia nel momento in cui vengono
irrisi anche gli antichi re biblici come David, comuni alla tradizione cristiana. La
prefigurazione comica delle pene infernali ha un intento pedagogico nei confronti
del pubblico: accanto ai vari peccatori come l'oste, il ruffiano ed i villani dalla
cattiva condotta, puniti per una giusta causa, stanno gli Ebrei che, in quanto tali,
sono costretti a bruciare nelle fiamme dell'Inferno.

Attraverso il riso suscitato dal racconto, le comuni convinzioni antise-
mite, rafforzate dal comportamento dei personaggi in scena, vengono confermate
e il pubblico ha modo di compattarsi all'insegna della comune fede cristiana e
di schierarsi simbolicamente in contrapposizione agli infidi giudei. Terminata la
narrazione il Giudeo e il Norcino ricominciano a litigare per lo scudo d'oro (vv.
806–843), ma la Zingara intima loro di controllare nelle tasche: troveranno che
il denaro è stato equamente diviso (vv. 844–887). I due, felici per la sorpresa,
escono di scena seguiti dalla Zingara che saluta il pubblico e la Bella Donna (vv.
888–983).

Conclusioni

Alla luce delle precedenti osservazioni, *Lo Scudo d'oro* può essere considerato un
caso di studio che ben esemplifica gli aspetti più caratteristici del teatro delle lingue

seicentesco. Gli elementi strutturali delle zingaresche (il monologo iniziale della Zingara, il contrasto tra maschere, l'evocazione del demonio e lo sfoggio di abilità magiche) sono tutti presenti e ben bilanciati nell'economia del testo. A questi si aggiunge la rilettura parodica dell'Inferno dantesco con cui viene modulata la descrizione dell'Oltretomba e che testimonia l'ormai consolidata fortuna dantesca al livello popolare e, quindi, nel teatro romano di strada.

L'altercatio comica tra le maschere, che occupa ampio spazio all'interno del testo, presenta una notevole attenzione alla resa linguistica dei personaggi che parlano varietà diverse da quelle degli autori romani. I dialoghi sono costellati da lessemi poco comuni e da peculiari tratti fonomorfolgici della parlata umbro-marchigiana del Norcino e giudeo-romanesca del Giudio. Specialmente nel caso di quest'ultima, la conoscenza da parte dei cristiani è tutt'altro che scontata e, anzi, denota una buona familiarità da parte degli autori con la cultura del Ghetto, frutto di scambi e di relazioni assidue (Caffiero 181–266). Il valore di questo componimento risiede in gran parte nella testimonianza di realtà linguistiche minoritarie oggi scomparse, come la varietà giudeo-romanesca caduta in disuso a seguito dell'apertura del Ghetto di Roma nel 1870. Sebbene il contenuto dello *Scudo d'oro* sia retrivo e discriminatorio nei confronti dell'Ebreo, proverbialmente avido e infido e del Norcino sciocco campagnolo, la deformazione parodica che cristallizza tali stereotipi rende il teatro delle zingaresche un interessante prodotto della società della Roma della Controriforma ancora da indagare in tutte le sue implicazioni culturali.

Università di Pisa

OPERE CITATE

- Ademollo, Alessandro. *Il carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII: Appunti storici con note e documenti*. Sommaruga, 1883.
- Affò, Ireneo. *Dizionario precettivo, critico, ed istorico della poesia volgare del p. Ireneo Affò di Busseto*. Filippo Carmignani, 1777.
- Aprile, Marcello. *Grammatica storica delle parlate giudeo-italiane*. Congedo Editore, 2012.

- Baricci, Erica. "La scena 'all'ebraica' nel teatro del Rinascimento," *acme, Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, vol. LXIII, no. I, 2010, 135–63.
- Battaglia, Salvatore. *Grande Dizionario della Lingua italiana (gdl)*. A cura di Salvatore Battaglia, UTET, 2002.
- Bellori, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Einaudi, 1976.
- Bernardi, Claudio. "Il carnevale delle buone maniere." In *Storia del Teatro moderno e contemporaneo*. A cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, 2000, pp. 1023–42.
- Bragaglia, Anton Giulio. *Le maschere romane*. Colombo editore, 1947.
- Brown, Francis. *The New Brown, Driver, and Briggs Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*. Associated Publishers and Authors, Incorporated, 1981.
- Caffiero, Marina. *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*. Einaudi, 2012.
- Carandini, Silvia. *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Laterza, 1990.
- Ciancarelli, Roberto. "Committenza e spettacoli nella Roma Sistina: il teatro tra liturgia e società civile." *Biblioteca teatrale*, vol. VII, 1987, pp. 1–38.
- _____. *Sistemi teatrali nel Seicento: strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, 2008.
- De Foletier, François de Vaux. *Mille anni di storia degli zingari*. Jaca Book, 1978.
- Del Monte, Crescenzo. *Sonetti postumi giudaico-romaneschi e romaneschi; Glossario dei Vocaboli e delle espressioni di origine ebraica nel dialetto giudaico-romanesco*. A cura di Attilio Milano e Benvenuto Terracini, Israel, 1955.
- Fortis, Umberto. *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*. La Giuntina, 2006.
- _____. *La vita quotidiana nel ghetto. Storia e società nella rappresentazione letteraria (sec. XIII–XX)*. Salomone Belforte, 2012.
- Franceschini, Fabrizio. "Giudeo-romanesco a Livorno. L'ebreo stregone e il teatro delle lingue nelle 'Nozze in sogno' (1665)." *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 21, no. 1, 2018, pp. 47–68.
- _____. *Livorno, La Venezia e la letteratura dialettale. Incontri e scontri di lingue e culture*. Felici editore, 2008.
- _____. "Le lingue degli ebrei nel teatro italiano dei secoli XV–XVII." In *Shem nelle tende di Iafet*, ed. Fabrizio Franceschini e Mafalda Toniazzi, Pisa University Press, 2019, pp. 205–21.

- Franchi, Saverio. *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali; di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Edizioni di storia e letteratura, 1994.
- Garzanti redazioni. *Dizionario di metrica e retorica*. Garzanti, 2013.
- Giovanardi, Claudio. “Sulla lingua delle commedie ridicolose romane del Seicento.” *La lingua italiana, storie, strutture, testi*, vol. VI, 2010, pp. 101–21.
- Grazzini, Alice. “Jewish and Gypsy characters in seventeenth-century theatrical pieces. A rediscovered anthology of prints.” In *Under gentile eyes representations of the Jews and Judaism in Medieval and Modern Europe*. A cura di Fabrizio Franceschini e Enrico Giaccherini, *Materia giudaica*, vol. XXVI, no. 1, 2021, pp. 203–13.
- Mancini, Marco. “Il romanesco del Ghetto.” In *Roma e il Lazio*. A cura di Pietro Trifone, UTET, 1992, pp. 203–07.
- _____. “Sulla formazione dell’identità linguistica giudeo-romanesca tra tardo Medioevo e Rinascimento.” *Roma nel Rinascimento*, 1992, pp. 53–122.
- _____. “Tre prestiti giudaici nel romanesco comune.” *Studi Linguistici Italiani*, XIII, 1987, pp. 85–101.
- Mariti, Luciano. *Commedia Ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*. Vol. 2, Bulzoni, 1979.
- Martelli, Vladimir. “Roma tollerante? Gli zingari a Roma tra XVI e XVII secolo.” *Roma Moderna e Contemporanea*, 1995, pp. 485–509.
- Milano, Attilio. *Il ghetto di Roma*. Staderini editore, 1964.
- Modena Mayer, Maria. “Il giudeo-italiano. Riflessioni sulle fonti.” *Materia Giudaica*, vol. VIII, no. 1, 2003, pp. 65–73.
- Pelaez Mario, and Roberto Caggiano. “Villanella.” In *Enciclopedia Treccani*, voce a cura di Mario Pelaez e Roberto Caggiano, 1937. http://www.treccani.it/enciclopedia/villanella_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- Ravaro, Fernando. *Dizionario romanesco: da “abbacchià” a “zurugnone”: i vocaboli noti e meno noti del linguaggio popolare di Roma*. 2 vol., Newton Compton, 1994.
- Rocco, Emanuele. *Vocabolario del dialetto napoletano*, a cura di Antonio Vinciguerra, ristampa anastatica dell’edizione Napoli, Chiurazzi, 1891, Accademia della Crusca, 2018, 2 voll.
- Rohlf, Gerhard. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 vol., Einaudi, 1966–1969.

- Santambrogio, Barbara. “Il giudeo italiano nelle fonti esterne: ‘Li strapazzati’ di Giovanni Briccio.” *acme, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, vol. L, 1997, pp. 245–57.
- Soravia, Giulio. *Rom e Sinti in Italia: breve storia della lingua e delle tradizioni*. Pacini Editore, 2009.
- Toschi, Paolo. *Le origini del teatro italiano*. Boringhieri, 1976.
- Vignuzzi, Ugo. “Lazio, Umbria and the Marche.” In *The dialects of Italy*. A cura di Martin Maiden e Mair Parry, Routledge, 1997, pp. 311–20, <https://dx.doi.org/10.4324/9780203993880>.
- Zanazzo, Luigi. *Usi, costumi e pregiudizi del popolo romano*. Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908.
- Zitelli, Giovanni. *Strade della Roma papale, piazza del Pantheon*. http://www.borgato.be/MISCELLANEA/ROMA_COLONNA-A-PAN/html/pantheon.html.
- _____. *Strade della Roma papale, via della Botticella*. consultato il 6 maggio 2020, http://www.borgato.be/MISCELLANEA/ROMA_TRASTEVE-RE-A-C/html/botticella.html.