

LA SCENA “ALL’EBRAICA” NEL TEATRO DEL RINASCIMENTO

EBREO Baruccabà.
PULCINELLA Dove è la perucca dell’abate?
EBREO Baruccabà.
PULCINELLA Tu poi dicere baccalà quanto voi, che io no t’intendo.
EBREO Baruccabà vol dire bongiorno.¹

Tra le fonti cui si ricorre, nello studio e nella ricostruzione del giudeo-italiano², si annoverano anche le cosiddette scene “all’ebraica” del teatro rinascimentale. In esse protagonista è un ebreo il quale, puntualmente, si esprime in questo suo particolarissimo linguaggio: il giudeo-italiano appunto. Le scene “all’ebraica” sono in genere testimonianze assai preziose, non solo per la ricchezza di termini e espressioni giudeo-italiani segnalati e non altrimenti attestati, ma anche perché esse si collocano cronologicamente in un momento storico assai peculiare, quello poco precedente o coevo alla chiusura dei ghetti, momento che coincide anche, con ogni probabilità, con il periodo di fissazione delle parlate giudeo-italiane moderne³.

Trattandosi di risorse documentarie *sui generis*, extra-ebraiche e letterarie, naturalmente sorge immediata una questione di metodo: quanto è lecito fare affidamento su di esse in vista di un arricchimento linguistico della nostra conoscenza del giudeo-italiano? La risposta deve essere valu-

¹) Mancinelli 1856, Atto II, Scena 12.

²) Con giudeo-italiano si intende l’insieme delle parlate degli ebrei di Italia, nelle quali coesistono, in misura variabile secondo coordinate diacroniche, diatopiche e diafasiche, l’ebraico della Lingua Sacra (biblico e talmudico) e l’aramaico della liturgia, un italiano arcaico e i vari dialetti, anch’essi caratterizzati da arcaismi, e voci provenienti da lingue (soprattutto spagnolo e tedesco ma non solo) di altri paesi dove gli ebrei abbiano abitato prima di stabilirsi in Italia.

³) Cfr. Fortis 2006, pp. 65-66.

tata di caso in caso ⁴, ma attualmente si tende a considerare tali testimonianze come assolutamente feconde ⁵. L'ebraico che ci viene proposto è a volte leggermente, ineluttabilmente alterato, ma in genere esso aderisce notevolmente al vero. Se ne arguisce un profondo rispetto, "filologico" quasi, per la lingua degli ebrei.

Le scene "all'ebraica", ad ogni modo, a prescindere dal loro inestimabile valore di testimonianze linguistiche, possiedono anche un godibilissimo pregio puramente letterario. In esse è infatti possibile assistere alle imprese e alla comicità di una "maschera" forse poco conosciuta, quella "dell'ebreo", che al pari di altre forse più celebri ⁶ sfoggia un proprio linguaggio e propri *escamotages*, riflettendo così, tra l'altro, nel suo essere, anche quello che gli occhi cristiani, in quest'epoca, percepivano della vita, dei costumi, della quotidianità di un mondo che era ormai definito dai confini del ghetto sia nel concreto sia, e in maniera più sottile ma altrettanto tenace, a livello esistenziale ⁷.

Nostro scopo è raccontare dunque la storia "dell'ebreo" del teatro rinascimentale, nel tentativo di trarre qualche considerazione sulle scene fisse che lo videro protagonista e sulla percezione linguistica e letteraria che i commedianti (o, a volte, i commediografi) ne ebbero e tramandarono. Esamineremo questo materiale documentario in una prospettiva "comparata", ossia considerando le scene "all'ebraica" a noi note in qualità di testimoni di una tradizione stilistica e linguistica, costituita di *topoi*, temi ricorrenti e stilemi che si snodano come un filo rosso dalle prime testimonianze fino alle più tarde. Valutare in siffatto modo i testi finora in nostro possesso consente di definire almeno in via provvisoria la storia e le caratteristiche di questo micro-genere comico "all'ebraica". Ciò presenta un qualche interesse anche in una prospettiva linguistica: i termini giudeo-italiani che vediamo attestati nelle scene "all'ebraica" hanno anch'essi, al pari dei *topoi* scenici, una loro canonicità e, di conseguenza, accade che ricorrano perché la fonte che li presenta era a conoscenza di questa tradizione e li impiegava in quanto formule fisse, e non necessariamente perché li avesse davvero uditi in bocca agli ebrei. Ciò non significa affatto che tali parole non fossero impiegate anche nell'uso corrente dagli ebrei, ma non sempre nel contesto diacronico e/o diatopico che la testimonianza di per se stessa suggerisce ⁸.

⁴) Cfr. Mayer Modena 2003, p. 71.

⁵) Santambrogio 1997, pp. 245-246.

⁶) Per un discorso non solo teatrale, ma addirittura folklorico e antropologico sulle maschere della commedia rinascimentale, e in particolare su quella del celeberrimo Zanni, si rimanda a Mignatti 2007.

⁷) Cfr. Fortis 2006, pp. 9-15.

⁸) Per questo motivo, tra i criteri di valutazione delle fonti esterne già proposti (cfr. Mayer Modena 2003, pp. 72-73) ci è parso interessante segnalarne uno ulteriore, da applicare esclusivamente alle testimonianze teatrali: la conoscenza e l'utilizzo, da parte della fonte, di questa tradizione della scena "all'ebraica". Sembrerebbe infatti di una qualche utilità, ove

Si tratta, dunque, di un problema stilistico e letterario prima ancora che linguistico.

A prescindere, comunque, dall'immediato vantaggio di inquadramento e giustificazione di certi vocaboli giudeo-italiani o di veri e propri stilemi, questo tipo di analisi filologico-letteraria può infine risultare di un qualche valore per l'interpretazione e la contestualizzazione di nuove testimonianze⁹, senz'altro più eloquenti se lette all'interno di una tradizione stilistica e teatrale (nonché linguistica) alla quale appartengono e che, un tempo, le rese possibili.

1. *Le prime testimonianze del tipo "dell'ebreo": filastrocche e canovacci*

"L'ebreo" come figura letteraria acquisì già in epoca medievale una certa fortuna¹⁰. Ciò esula tuttavia dal nostro studio, poiché intendiamo limitare l'indagine al solo ambito teatrale di età rinascimentale e barocca, esaminando esclusivamente le occorrenze che qualificano lo stereotipo umano attraverso un profilo linguistico suo specifico.

Una delle più antiche testimonianze di una *dramatis persona* che parli giudeo-italiano risulta quella che ci viene riferita *en passant* da Tommaso

possibile, distinguere, nelle commedie, tra termini ricorrenti perché realmente uditi dagli autori e termini ricorrenti perché diventati ormai canonici nelle scene "all'ebraica". E più tarda fosse la fonte che ci troviamo ad esaminare (quindi con un formulario più cospicuo cui potenzialmente ricorrere), più alto dovrebbe essere il dubbio che il suo vocabolario giudeo-italiano non sia costituito di voci concretamente udite, ma di formule ormai fissate e recepite per via scritta e letteraria.

⁹) Ci riferiamo, in particolare, al *Ragionamento tra due Hebrei* e a *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, sui quali si ritornerà anche in seguito. Questi due testi da noi ritrovati sono stati oggetto di commento e analisi nella tesi di laurea *La tradizione stilistica e linguistica della scena "all'ebraica" nel teatro rinascimentale*, discussa nell'anno accademico 2007-2008, presso l'Università degli Studi di Milano, relatrice prof.ssa M. Mayer Modena e correlatore prof. A. Bentoglio, che qui desideriamo ringraziare per il loro sostegno, per i consigli e per averci dato la graditissima opportunità di pubblicare questo articolo.

¹⁰) Si pensi soprattutto alle novelle del *Decameron* di Abraam giudeo (I, 2) e di Melchisedec giudeo (I, 3); ma anche al *Novellino* (LXXIII), in cui «un giudeo» racconta, come il Melchisedec boccacciano, la storia dei tre anelli; sempre a proposito di temi ricorrenti, si può anche citare la novella di Giannetto (4.1) nel *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino, nella quale appare il «Giudeo di Mestre» che pretende di «levare una libbra di carne d'addosso di qualunque luogo è volesse» a messer Ansaldo Veneziano come garanzia per il prestito effettuato. Non sarà difficile richiamare immediatamente alla memoria il *Mercante di Venezia* shakespeariano. Infine si citerà Franco Sacchetti che nel suo *Trecentonovelle* dedica quattro racconti agli ebrei, ora beffati e tratti in inganno, ora autori essi stessi di imbrogli. Per una esaustiva indagine sulla letteratura antiebraica e per una dettagliata bibliografia in proposito, si rimanda comunque a Fortis 1989, p. 433 ss.

Garzoni nella sua *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*. Parlando «de' formatori di spettacoli in genere, et de' ceretani, o ciurmatori massime»¹¹, l'autore di questa curiosa enciclopedia elenca alcuni personaggi da piazza che sogliono attrarre l'attenzione della folla coi loro lazzi. Tra questi vi è anche «[...] il Giudeo fatto christiano che grida fra tanto, e deplora l'udienza ad alta voce borbottando “alle goi alle goi”¹², “badanai, badanai”¹³, finché il circolo è unito, e poi fa la predica della sua conversione, nella quale si conchiude che in luogo d'essere diventato christiano, è fatto evidentemente un finissimo ceretano»¹⁴. L'opera del Garzoni fu stampata per la prima volta nel 1585; per questa altezza cronologica, dunque, possiamo testualmente affermare che i giullari che imitavano gli ebrei e la loro caratteristica parlata fossero una realtà talmente apprezzata e caratteristica delle piazze veneziane da essere riferita addirittura in un'opera erudita.

Non è Garzoni, tuttavia, il primo testimone di questa tradizione drammatica “all'ebraica”. Per le vere e proprie scene, inserite nelle commedie in quanto momenti essenziali della vicenda, si dovrà attendere almeno il principio del XVII secolo. Già nella seconda metà del Cinquecento abbiamo tuttavia qualche testimonianza di quelli che vengono definiti “intermezzi all'ebraica”, essenzialmente *sketches* indipendenti dalla trama principale che, anzi, vi sono inseriti proprio in qualità di “stacchi”. Questi intermezzi erano senz'altro cantati e forse addirittura danzati, ed è ben probabile in effetti che l'origine delle scene “all'ebraica” vada ricercata proprio nella musica. Quello che attualmente può essere considerato il più significativo di questi intermezzi è indubbiamente il *Ragionamento tra due Hebrei*, sia per la precocità della sua attestazione (riferibile ai primi anni Ottanta del Cinquecento), sia per la ricchezza di spunti tematici e linguistici che propone. E che il *Ragionamento* fosse accompagnato dalla musica, lo si deduce dai seguenti versi:

Volem canter, volem canter.
Cominciet ch'ades virrai, ch'ades virrai.
Barucabbà [benvenuta], stelluccia, barucabbà

¹¹) *Discorso CIII* (cfr. Garzoni 1996, vol. II, p. 913).

¹²) “Non ebreo, cristiano”, termine diffuso in tutte le parlate e rintracciabile persino in ambiente esterno, dove spesso entra a far parte del vocabolario dialettale (in veneziano per esempio *goi* equivale a “persona poco furba, facile a essere ingannata”, cfr. Fortis 2006, s.v. *Goi*).

¹³) “Signor mio”. Adoperata in genere come esclamazione o intercalare in questa variante o in altre (*Adonai Adonai; Adonai adonénu; hai adonai ...*). Anche questa voce risulta attestata in tutte le parlate e ricorrente in testi non ebraici (come attestano infatti molti dizionari), dove può assumere anche il valore di nome proprio – si veda, ad esempio, uno dei due personaggi ebrei del *Pantalone bullo* (Gioannelli 1688), tal *Bedana* (o *Bedanna*). Cfr. inoltre Fortis 2006, s.v. *Adonai*.

¹⁴) Garzoni 1996, p. 913.

barucabbà stelluccia,
ch'io t'amo e t'amerai; mordocì, mordocai.

Il proposito di «canter» suggerisce in effetti che gli attori lo facessero davvero¹⁵. Ne traiamo conferma anche da altri testi, attualmente inediti¹⁶ e persino più antichi, che con il *Ragionamento* condividono ritmo e scelte stilistiche, non da ultima quella di inserire nella trama linguistica termini in giudeo-italiano. Di questi testi noi abbiamo sicura attestazione che fossero canzoni¹⁷, canzoni dal ritmo piano e orecchiabile, dotate quasi sempre di ritornello e ricche di espedienti retorici elementari ma memorabili, come giochi di parole, sillabe senza senso, rime. Filastrocche, sostanzialmente.

In questi primi esperimenti di scene "all'ebraica", che dovettero essere assai diffusi per le piazze della metà del XVI secolo, si incontrano di fatto i motivi linguistici e stilistici che spunteranno qua e là per lungo tempo in tutte le opere più complesse e mature appartenenti al medesimo "micro-genere". Il *Ragionamento*, caso paradigmatico di questa letteratura "semplice", rappresenta idealmente un canovaccio, che prese corpo e ebbe successo a livello popolare, sotto forma di canzonette che echeggiavano per le strade tra saltimbanchi che le recitavano "all'improvviso". Poi, visto il successo che ottennero, gli autori/attori decisero presumibilmente di eternarle in opuscoli di poche pretese che vendevano al termine delle rappresentazioni. Da queste prime edizioncine domestiche e precarie, qualcuna di queste filastrocche, come nel caso di quelle che ci sono giunte, finì in tipografie un po' più ambiziose e ricevette dunque anche una consacrazione e un contrassegno propriamente editoriali. Che nel periodo in questione si sia formato un archetipo orale di motivi che poi divennero tradizione, è proprio questa stessa tradizione, costituita da tutte le

¹⁵ Tra i vari indizi che fanno presupporre che il ritmo fosse cantato, si consideri anche il fatto che proprio questo verso sia completato con *Mordochì Mordocai*, la quale espressione, più che nome, sembra costituire in questo caso un riempitivo sillabico. A conferma che si trattasse ormai di uno stilema, essa ricorre anche in un altro testo (HORA PRIMA DI RICREATIONE / Canzonette a tre voci / sotto diversi capricci composte / di Adriano Banchieri Bolognese. / Libro Primo / appresso Ricciardo Amadino. Venezia 1597, cfr. Banchieri Bolognese 1597) finora inedito e di cui si parlerà tra breve.

¹⁶ Cfr. soprattutto Da Panico Bolognese 1569, testo, appunto, del 1569 (ma la precisazione *novamente stampate* farebbe propendere a considerarla già ristampa), che presenta qualche occorrenza giudeo-italiana, tra cui *barucaba* (benvenuto) e *parachin* (denaro) che vedremo ripetutamente attestati in seguito, provando che già in epoca precedente gli anni '80 del Cinquecento circolavano operette simili a quella che, poco dopo, sarebbe stata rappresentata da Zan Fritada e dal figlio del Fortunato.

¹⁷ Cfr. a questo proposito Cohen 2002, pp. 397-424, che insiste proprio sul legame tra queste canzoni ebraiche e i testi della commedia dell'arte. Nello stesso articolo è inoltre possibile trovare menzione dei testi qui sopra citati e che, pur attualmente inediti, abbiamo avuto modo di visionare grazie alla professoressa Maria Mayer Modena.

commedie a noi note, a consentirci di postularlo. Nel Rinascimento essa si formò e, arricchendosi, si sarebbe perpetuata almeno fino a metà Settecento, con casi di commedie “ricostruttive” e libresche come quella del Mancinelli, su cui avremo modo di ritornare.

A fianco di queste canzoni da piazza, tuttavia, già per un'epoca di poco precedente abbiamo due testimonianze, questa volta esclusivamente letterarie, del “tipo dell'ebreo” nella commedia. In due opere dell'Aretino, infatti, la *Cortigiana* (1525/1534)¹⁸ e il *Marescalco* (1527)¹⁹, vediamo comparire sulla scena gli ebrei, rispettivamente Romanello e un “giudeo” anonimo. Romanello è protagonista di una scena in contrasto col “Rosso”. Costui, per vendicarsi di un contratto andato a monte, fa arrestare dal Bargello il venditore ebreo, sotto l'accusa di aver schernito la religione cristiana. Il giudeo del *Marescalco*, invece, è semplicemente un venditore ambulante che tenta di fare acquistare al marescalco un «pendente». Ciò che può risultare degno di un certo interesse, da parte nostra, è che entrambe le scene ruotano attorno a un contratto. E il contratto (e la sua rottura) tra un ebreo e un *goi*, soprattutto per la vendita di gioielli o vestiti, sarà in assoluto il momento più classico della scena “all'ebraica”, quello, anzi, su cui si costruiscono le altre scene: il pegno, la baruffa e persino il lazzo della circoncisione, come vedremo. Questi canovacci, tra l'altro, presuppongono quasi sempre un imbroglio, da parte di uno dei due contraenti e uno scambio monetario canonico, durante il quale i termini numismatici vengono curiosamente sfoggiati come veri e propri preziosismi stilistici²⁰. Queste due prime testimonianze, pur “mute” in un'ottica linguistica di studio del giudeo-italiano, riflettono già tuttavia il nucleo essenziale delle scene tipiche su cui più avanti gli attori “dell'arte” informeranno le loro *performances* “all'ebraica”.

Dopo avere mostrato dove si debbano cercare le radici di quelli che diverranno in seguito veri e irrinunciabili *topoi* stilistici o temi ricorrenti,

¹⁸) Cfr. Aretino 1973.

¹⁹) Id. 1969.

²⁰) Il ricorso a un profluvio di termini per indicare la monetazione sembra infatti tipico delle scene “all'ebraica” tanto quanto l'accumulo di appellativi antroponomastici. Proprio a tal proposito proporremmo la possibile delucidazione di un termine che appare nell'Atto IV, Scena 9 de *Gli Strapazzati*; termine che Barbara Santambrogio (Santambrogio 1997, p. 254), commentando il testo, chiosò come oscuro di significato. Il passo in questione è il seguente: «[GIUDIO] Così *revocherai* [guadagnerai] / *Befior* [o il “paolo” o il “papetto”, entrambe monete pontificie del periodo], barbe [altra moneta, la “barbara” o il “barbone” probabilmente] e *ruì*, / E non starai così / Con tanto stento». La parola di difficile interpretazione è *ruì*. Ora, non sarà difficile postulare che si tratti di una moneta esattamente come le altre due; dunque si può pensare che rappresenti una forma corrotta di *louis* o *Luigi*, la moneta francese omonima del sovrano. Termine, questo, che assunse un significato anche monetario proprio nell'epoca del Briccio, durante il regno di Luigi XIII (1601-1643), quando fu coniato il *louis d'or*.

passeremo ora a esaminare quest’ultimi. Le scene fisse che nel teatro italiano hanno per protagonisti gli ebrei sono, come si diceva, svariate. Alcune evidentemente investono gli ambiti abituali di interazione coi cristiani (il pegno, la vendita di ferrivecchi o di abiti ...), altre prendono spunto da aspetti di vita e tradizione interpretati come potenziali catalizzatori del comico (la circoncisione, la baruffa). Infine, un ultimo fenomeno cui è opportuno dedicare attenzione riguarda i casi dei commediografi che hanno attinto alla tradizione di questi stereotipi per superarli, creando personaggi “a tutto tondo” di grande dignità e bellezza.

2. *La scena del banco dei pegni*

Risale al 1597 la celebre scena del banco dei pegni nel ghetto di Modena, inserita da Orazio Vecchi nella sua commedia “harmonica”, *l’Anfiparnaso*, pubblicata a Venezia in quell’anno. In Atto III, Scena 3, Francatrippa si reca al ghetto a «porr’un pegno» e sente una «Babelle [...] di voci e horribili favelle».

| | |
|--------------|--|
| FRANCATRIPPA | O uhi, o ohi O messir Aron |
| HEBREI | ch’ha pulset a sto porton |
| FRANCATRIPPA | so mi, so mi messir Aron |
| HEBREI | che cheusa volit, che cheusa dicit? |
| FRANCATRIPPA | a vorass’impegnà sto Brandamant |
| HEBREI | O Samuel Samuel Venit à bess, venit à bess Adanai che l’è lo Goi [cristiano] Ch’è venut con lo moscogn [pegno] Che vuol lo parachem [denaro] L’è sabbà [sabato] cha no podem. ²¹ |

La scena, intermezzo in una trama assai complessa, alterna momenti di mera parodia linguistica, con finte parole che di ebraico hanno solo il

²¹) Per quest’ultima frase, cfr. anche la *Buda incorragita da’ gli Hebrei* (1686) di Giovan Marco Martini, una canzone composta in onore di Francesco II d’Este dopo la vittoria sui turchi di Buda, in cui si narra dell’intervento ebraico a favore degli infedeli. Pare che l’autore si avvalessse del sostegno linguistico fornito dai versi di un tal Dario Sangiovanni, un ebreo convertito che dunque conosceva bene il giudeo-modenese dell’epoca. E, in effetti, la presenza di un’ampia gamma di ebraismi riportati senza alcuna alterazioni lo dimostra appieno. Si vedano i due versi seguenti: «Presà è Buda, e non farem / Lo Sabà [Sabato], che non potem / Che ci manca ognor lo ruch [spirito]». Si trae questo riferimento da Fortis 2006, pp. 25-26.

suono (la commedia era musicata: allitterazione e assonanza risultavano quindi elementi essenziali) a battute più felici, perché più strettamente aderenti alla realtà. Si tratta soprattutto delle strofe finali, in cui vediamo comparire parole come *goi*, *moscogn*, *parachem*, *sabbà* che a un orecchio esterno al ghetto dovevano apparire usuali, concernendo per lo più il mestiere di prestatori. A queste si affiancano tuttavia rozze imitazioni e non meno tipiche deformazioni (*badanai*, *merdochai*).

Finora la scena di Francatrippa veniva considerata la prima fonte esterna teatrale a noi nota del giudeo-italiano. È ora possibile, invece, ridefinire questa valutazione sulla base del rinvenimento del *Ragionamento tra due Hebrei*. Riportiamo qui di seguito una parte del testo come ci viene tramandato da uno dei due testimoni²²:

Scemuel, ò Scemuel, Scemuel.
 Chi causa volet, chi causa volet [...]
 Abraam, ò Abraam, Abraam.
 Chi causa volet, che causa volet.
 Venite giò, venite giò,
 Comincier ch'ades virrai.
 Lo goim, o lo goim, lo goim [cristiano]
 e entrato in casa, in casa.
 Chi causa von, chi causa von.
 Vono dinar vono dinar.
 Aspettet che venga Aron,
 che venga Aron.
 Ben venga lo goimme,
 ben venga lo goimme,
 Havete portato lo maschion [pegno]
 berion berion berion berion.
 Chi causa volet, chi causa volet
 voi Aron.

L'affinità tra i due testi spicca immediatamente. L'edizione a stampa che ci trasmette il *Ragionamento* ci informa anche sulla data di pubblicazione, il 1588 (anche se possiamo senz'altro postulare che si tratti di una ristampa, e che il testo circolasse già prima del 1585)²³, ovvero nove anni prima della pubblicazione dell'*Anphiparnaso*. Tutto lascerebbe supporre che i due testi (anche se l'*Anphiparnaso* richiama un contesto letterario un po' più ricercato) attingano al medesimo sostrato, e che questo sia da ricercare, fondamentalmente, nelle piazze dell'epoca, dove saltimbanchi e attori cantavano e interpretavano scenette "all'improvviso".

²²) Non è purtroppo questa la sede per poter affrontare nello specifico la storia del testo, noto da due diverse edizioni. Sulla questione ci siamo tuttavia a lungo soffermati nella nostra tesi di laurea, alla quale rimandiamo per un discorso approfondito.

²³) Vd. nt. 9.

Sottoponendo a un confronto tematico l'intermezzo di Francatrippa e il *Ragionamento tra due Hebrei*, possiamo in effetti rilevare uno schema comune di base. Oltre al linguaggio formulare e tipico (*maschion-moscogn; baruccabà; Scemuel; Aron; goi-gaim-goimme*), a ricorrere è lo schema dell'amebeo, se ci è concesso adottare questo termine: il dialogo a "botta e risposta" tra due (o più) personaggi costituisce l'anima drammatica della scena e fornisce un ritmo quasi cantato a entrambi i testi, che in effetti dovevano essere accompagnati dalla musica²⁴. Questa caotica Babele fatta di suoni, lingue e antroponimi (Aron, Abraam, Scemuel ...) rimanda, tra l'altro, a un ulteriore *Leitmotiv* delle scene "all'ebraica", ovvero la «rissa tremenda», per citare il titolo di un intermezzo del Croce²⁵. Ulteriore elemento comune ai due testi, e indispensabile per caratterizzare la scena del prestito è l'abbozzo, ottenuto tramite un circoscritto riferimento nel dialogo (*venit a bess, venite a bess // venite giò venite giò*), di un *setting*: il ghetto con le sue case alte e strette, gli uomini in strada che bussano alla porta, le finestre che si animano di sguardi e grida. Si confronti, per questa «minima» (anche nel senso di Terracini!)²⁶ descrizione di luogo, *Un contratto* di Messulam Tedeschi di Verona²⁷, quando, in conclusione, descrive una rissa, nella fattispecie tra i tre protagonisti: un contadino *goi*, David e Sabatai. L'autore approfitta dell'espedito tipico della baruffa anche per introdurre sulla scena, ad assistere al confronto finale, numerose comparse che fungono da coro:

| | |
|--------------------------|--------------------------------------|
| SABADAI | Lasseme star ve digo! ... |
| EBREO FORZUTO ACCORRENDO | Son qua mi ... |
| CONTADINO | vien pur avanti che te sbuso el cor! |
| ALTRO EBREO | El ga el cortel ... |
| EBREA DALLA FINESTRA | Aiuto! ... mè mari! ... |
| DONNA DALLA FINESTRA! | non go più fià. |

²⁴) Vd. *supra*.

²⁵) Croce 1605.

²⁶) Secondo la felice definizione di Bruno Terracini, si intende con «poesia minima del ghetto» la produzione letteraria, per lo più risalente ai secoli XVIII e XIX, proveniente da parte ebraica e composta nelle varie parlate giudeo-italiane, che rievoca dall'interno l'atmosfera del ghetto con la sua vita, la sua quotidianità e i suoi sentimenti (cfr. Fortis 2006, p. 42).

²⁷) Il *Contratto* costituisce il primo testo teatrale giudeo-italiano moderno a noi noto. Si tratta di una rappresentazione che affonda le proprie radici nella tradizione teatrale in modo complesso, ambiguo, particolarissimo. Vi si intravedono, infatti, letti in chiave ebraica, alcuni dei motivi ricorrenti del teatro italiano: l'ebreo che tenta di imbrogliare il gentile, la «rissa tremenda» ... si tratta sostanzialmente di un caso letterario di "auto-satira" ebraica e di un recupero, più o meno conscio, di certi temi antisemiti, interpretati ironicamente contro se stessi e, inevitabilmente, contro gli altri che quei motivi creano. Il testo risulta estremamente interessante anche da un punto di vista linguistico, costituendo attualmente l'unico documento in giudeo-veronese. Per questo aspetto e in generale per la presentazione dell'opera, si rimanda a Mayer Modena 1998, pp. 357-377.

| | |
|----------------------|--|
| | [...] |
| DONNA DALLA FINESTRA | I se da |
| ALTRA | Negra mi! ... [povera me] |
| ALTRE | David!/ Abram! ... Samuel! ²⁸ |

Ritornando ora alla scena tipica nel teatro italiano, si dirà che non è solo l'*Anphiparnaso* a ereditare il canovaccio del *Ragionamento* anche se, indubbiamente, ne rappresenta la ripresa più fedele o, forse, meno rielaborata²⁹. Anche altri tre autori ripropongono la scena del banco dei pegni. Innanzitutto occorre segnalare che si tratta solo di autori veneti, cosa che ci permette di circoscrivere a quest'area la fortuna del motivo e di immaginare precisamente, come luogo di azione, il mercato che si svolgeva nei tre banchi del Ghetto Nuovo di Venezia³⁰. Bisogna aggiungere, inoltre, che tutti e tre i passi che ora si citeranno sono cronologicamente alquanto distanti dai primi testi che abbiamo esaminato, situandosi tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo. Ciò nonostante si desume in filigrana una innegabile continuità tematica e stilematica. Si veda, infatti, un passo del *Pantalone bullo* del Gioannelli (Atto II, Scena 15)³¹.

| | |
|---------------|---|
| BEDANNA EBREO | O ben vegnù, sior Pantalon; Menacai, Menacai, Menacai, vien da basso, che è vegnù sior Pantalon per far moscòn [pegno]. |
| PANTALONE | Coss'è sto moscòn, mi no voggio né mosconi né callalini. |

In cui, accanto alla ripetizione delle solite formule³², osserviamo anche un altro motivo piuttosto frequente che sarà una costante, per esempio, ne

²⁸) Parte II, Strofa 11, *ivi*, p. 372 .

²⁹) I due testi, del resto, sono molto vicini cronologicamente. Il loro indubbio legame induce a presumere che questo "ragionamento all'ebraica" fosse assai diffuso e noto alla gente, e che il suo inserimento, in qualità di intermezzo, in una commedia, fosse una concessione a un motivetto apprezzato e popolare. Le scene degli altri autori risalgono invece a quasi centocinquanta anni dopo e, nel caso del Goldoni, anche a un contesto letterario diverso e senz'altro più "alto" per intenti e risultati. È chiaro che il motivo, insieme al mondo di cui costituiva un'eco, si era ormai parzialmente trasformato e soprattutto staccato dalla sua prima occasione, l'ambiente di piazza, per diventare solo un *topos* letterario. Nelle altre commedie, infatti, si perde l'andamento musicale da filastrocca e a rimanere è l'aspetto narrativo e drammatico, ovverosia l'ambientazione nel ghetto e lo scambio di battute a proposito del *moscon*.

³⁰) Fortis 2006, p. 26.

³¹) Gioannelli 1688.

³²) Si noti incidentalmente che le espressioni ebraiche sono già ridotte rispetto alle testimonianze risalenti a un secolo prima. Sintomatico appare l'impiego di *Ben vegnù* a scapito di *baruccabbà* (come invece nell'*Anphiparnaso* e nel *Ragionamento*), espressione peraltro diffusissima per un periodo anche ben posteriore al 1688, data la sua alta frequenza d'uso. Qui, forse, si può pensare a un cambio di registro in presenza del *goi* Pantalone, che non capirebbe il termine ebraico (come dimostra il suo immediato fraintendimento del termine *moscon*). La conversione di codice è infatti un espediente più o meno consciamente ricercato in molti dei testi comici in nostro possesso (Briccio e Andreini per le fonti esterne,

Le novantanove disgrazie di Pulcinella: il gentile a contatto con il linguaggio degli ebrei non capisce e interpreta tutto in chiave italiana (*moscòn* – pegno – viene inteso nel senso di “mosca”). Si persegue esclusivamente una bassa comicità giocata sull’ambiguità di alcune parole: ciò che motiva la risata è l’incomprensione la quale, naturalmente, nasconde il disinteresse per una reciproca, autentica interazione. La comunicazione ne risulta sfasata, totalmente inattuabile, ma neppure desiderata. In questo caso si percepiscono sì, purtroppo, i portoni del ghetto³³.

Ed è proprio il ghetto, in effetti, a rimanere in qualità di collante per questo tipo di scene, sempre più povere, quanto al resto, di elementi formulari derivanti dal canovaccio rinascimentale. Gli ultimi due casi che possiamo citare, infatti, sono più cenni caratteristici che vere e proprie scene; anche a livello linguistico³⁴ quello che ci riferiscono è, in entrambi i casi, l’occorrenza esclusiva del termine *mosconi*. Si veda infatti il passo per noi significativo dell’intermezzo *La Conciatete* (1735):

Or che tutto va ben con il fagoto
 Voglio andarmene al Ghetto
 Che per fare de masconi sono perfetto.
 Sò ben che facilmente
 Mi potranno gabbar, ma il poco prezzo,
 Che costarono a mè questi vestiti
 Farà ch’io non osservi per minuto
 Molte volte non giova il far l’astuto.³⁵

Alla *Conciatete* sembra rispondere, quasi in un *duetto*, un passo de *la Pellarina* (1730) di Goldoni:

il *Contratto* per quelle ebraiche) e, se si nota, Bedanna usa il termine ebraico parlando con Menacai, non con Pantalone.

³³) A un filone meno benevolo appartiene anche la *Est Locanda* di Silvano Floridi. Nel I Atto, Scena 4 un personaggio, Quaqua, fa all’ebreo Sciabadai una predica morale sull’avidità degli ebrei, cui Sciabadai risponde inizialmente in modo diplomatico, fingendo di aver capito tutt’altro. Alle insistenti provocazioni del gentile, tuttavia, Sciabadai cede e prorompe in una sfuriata in pseudo-giudeo-italiano: *Kea nibhar schiecar pam hanush nash chilim hinneh el zeh et sbaugh ot daiim* – tradotta dall’autore come una serie di impropri. Sciabadai avrà la peggio alla fine, uscendone bastonato (cfr. Caprin 1908, pp. 214-216). Citare qui un esempio così palesemente negativo di scena “all’ebraica” vuole proprio indurre a un confronto con quelle altrimenti note per dimostrare come, a parità di *escamotages* scenici (il tipo dell’ebreo che presta a pegno a un gentile e parla un suo linguaggio), si possano ottenere effetti interessanti e positivi oppure, al contrario, volgari e anonimi risultati.

³⁴) «Dato il prevalente proposito parodistico e caricaturale di alcuni testi, soprattutto nel Settecento, la scelta cade quasi sempre sullo stereotipo dell’ebreo usuraio, sempre intento nel suo banco di pegni a “far negozio” (Muazzo 14 N), al commercio feneratizio cui lo costringevano le varie “condotte”, con il conseguente restringimento dell’area della documentazione e l’inevitabile esiguità del numero di termini trasmessi, ma ciò non vanifica l’importanza delle attestazioni» (Fortis 2006, p. 26).

³⁵) *Conciatete* 1735, p. 13.

VOLPICIONA son giudio, son poveromo,
 De mosconi son perfetto;
 ma onorato galantomo,
 La dimanda a tutto el ghetto,
 de gabbar l'arte no so.
 Sabadin e Semisson,
 Siora Luna e Siora Stella,
 Giacudin e sier Gradella,
 in t'un tratto
 de sto fatto
 testimoni gh'averò.³⁶

In cui osserviamo, accanto ai soliti *topoi*, anche la dichiarazione di onestà a garanzia del proprio lavoro³⁷; tema, questo, che emerge curiosamente persino in un'opera francese, *La Marchande des bijoux* di Carmontelle³⁸, che citeremo *en passant*. Ezéchiél, venditore ambulante ebreo, propone la vendita di alcune cianfrusaglie a M. de la Griffé e viene accusato a torto di essere un imbroglione. Ciò che incuriosisce di questa *pièce* per noi altrimmenti non significativa, è che Ezéchiél, nel tentativo di difendersi dalla calunnia, non solo garantisce, sulla falsa riga del Goldoni, la propria serietà professionale, ma tradisce anche qualche tratto di una sua evidente pronuncia *yiddish*.

EZECHIEL Monsieur le marquis, achetez-moi quelque chose; je ferai
 pon marché.
 M. DE LA GRIFFE oui, et tu me tromperas.
 EZECHIEL non, Monsieur, je jure sur mon honneur.
 M. DE LA GRIFFE oui, l'honneur d'un juif.
 EZECHIEL Monsieur, vous croyez pas vous autres; mais je suis pour
 tire la verité.³⁹

Si concluderà infine con un'ultima e oltremodo significativa occorrenza della scena del pegno. Si tratta dell'*ouverture* della scena "all'ebraica" de *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, una commedia assai tarda (1769),

³⁶) Goldoni 1730, Atto III, Scena 2.

³⁷) In opposizione al più frequente motivo dell'ebreo che tenta di imbrogliare il gentile: ne sono un esempio *L'Aspra vendetta di Minghetto e Tugnot* (1672), con gli ebrei che riescono a imbrogliare un contadino nella contesa per un'oca. Anche Scemoel dello *Schiavetto* dell'Andreini si inserisce in questo filone, quando in Atto II, Scena 6, esclama: «... e di più, dicesi che chi la fa a te, per la Torrà, convien che sia della Tribù de' più fini, e come a lo Gohim ho giurato di fraccarla, scappi se può». Si pensi infine alla vicenda attorno alla quale ruota l'occasione del *Contratto*: il tentativo (riuscito) di due ebrei di imbrogliare un contadino nella vendita di un vecchio abito.

³⁸) Louis Carrogis (Parigi 1717-1806), autore di brevi commedie intitolate *Proverbi*, tra le quali vi è anche quella di nostro interesse, *Le Marchande de bijoux* (Parigi 1773).

³⁹) Cfr. Dejob 1899, p. 122.

scritta da Gregorio Mancinelli⁴⁰. L'opera rappresenta un *unicum* nel panorama attuale delle scene "all'ebraica". Non soltanto essa risulta, attualmente, l'ultimo esponente di questo micro-genere letterario ma, soprattutto, fu composta chiaramente con l'intento di rappresentare una sorta di rilettura letteraria e metaletteraria insieme di tutta la tradizione della scena "all'ebraica". Il suo carattere libresco consente di intravedere in filigrana tutti i motivi che circa centocinquanta anni prima trovarono nelle piazze fortuna e celebrità. In questa commedia essi sono portati un'ultima volta in scena, non più con la freschezza (anche irriverente) dell'esperienza viva, ma già con il gusto compilativo e nostalgico di chi tenta di resuscitare un *corpus* ormai morto e crea, inevitabilmente, un *monstrum*. Il fascino di questa commedia è tutto intellettuale per l'estrema ricchezza di suggestioni, sia linguistiche sia letterarie, che essa propone in relazione alla storia del "micro-genere" teatrale che stiamo tentando di ricostruire. Mancinelli, che aveva indubbiamente una certa dimestichezza con le fonti letterarie delle scene "all'ebraica", attinse stilemi, espressioni, motivi e espedienti scenici a un ideale formulario che conservava questa tradizione. Non è possibile esporre qui tutte le questioni e le suggestioni – numerose – che questa commedia suscita; ci limiteremo dunque ad analizzare da un punto di vista letterario alcuni *escamotages* e stilemi qualora suggeriscano confronti con i vari e più antichi canovacci della scena "all'ebraica". E la scena del pegno nella fattispecie è, come accennato, l'*ouverture*:

| | |
|------------|--|
| TRAPPOLA | E da casa? (<i>batte</i>) |
| EBREO | Embè così ciè? |
| T. | Venite abbasso. |
| EBR. | Mo vengo giù. |
| PULCINELLA | Che ha detto? |
| T. | Che adesso viè. |
| P. | Mancomale, me ne anneraggio alla Cerra, e me ne leveraggio da torno tanti bricconi. |
| EBR. | (<i>fuori</i>) O ben venuto, che novi ciè, volete un firlingotto [<i>moneta</i>] per vita dello Signor Padre, che spendereti poco, e stareti bene. |
| T. | (<i>piano all'ebreo</i>). So venuto per farvi fare un negozio. |
| EBR. | Se sarà buono, ce sarà la regalo anco per voi. |

Si noterà che la struttura della scena è magnificamente rispondente ai canoni della tradizione. L'affinità stilistica tra le prime battute de *Le novantanove disgrazie di Pulcinella* e quelle che, grazie al Vecchi, al *Ragionamento* e ad altri, abbiamo sentito echeggiare per il ghetto di Venezia, non potrà certo sfuggire. Per un'ennesima volta ci si sente proiettati all'istante

⁴⁰ Per un inquadramento generale dell'opera, sia linguistico sia filologico e letterario, rimandiamo alla nostra tesi di laurea (vd. *supra*).

in quella scenografia ormai classica, appena appena spennellata eppure assai efficace, che porta lo spazio intimo e caratteristico del ghetto in scena, sempre uguale ma sempre suggestivo. La consonanza delle battute con quelle di tutta una tradizione è talmente trasparente da rendere indubitabile un diretto legame tra i testi. Mancinelli aveva senz'altro presente quella letteratura teatrale che evocava le "gesta" ebraiche tra le mura dei ghetti e che, sempre e regolarmente, cominciava così: il *goi* che giunge al portone, bussava, gli ebrei che si affacciano alla finestra e domandano *che causa* vuole ... ed egli vuole, puntualmente *lo parachem*⁴¹. Nelle *novantanove disgrazie di Pulcinella* lo scenario non muta affatto. Subito dopo che l'ebreo ha sentito bussare alla porta, infatti, anche qui scende *abbasso* e, come di tradizione, dà il benvenuto ai *goim*. Non sarà neanche il caso di rammentare con quale frequenza veramente stilematica il momento dell'incontro e del saluto ricorra⁴². L'ebreo tutto letterario del Mancinelli sa bene che i *goim*, dopo questi preamboli, vogliono parlare dei *moscogn*. Ecco perché, infatti, egli propone subito un *firlingotto*, termine che parrebbe proprio da interpretare come uno dei tanti nomi di moneta⁴³. Se, dunque, è tradizione passare subito al "negozio", qui si tratta per l'esattezza di cinquanta scudi. La scena però non si risolve unicamente in una trattativa pecuniaria, e qui sta la volontà innovativa del Mancinelli. Nella sua commedia, infatti, sulla scena del pegno viene compiuto l'innesto di una scena di conversione. La scena di conversione non è molto attestata ma sappiamo che esistette: prima in qualità di lazzo della circoncisione, a un certo punto essa perse il legame con questa pratica rituale, simulata principalmente per intenti osceni, e divenne genericamente una scena di conversione. Questo tipo tardo di scena ci viene documentato non solo dall'intermezzo "all'ebraica" di Mancinelli, ma anche da un'altra commedia, *Pulcinella fatto ebreo*, della cui esistenza non abbiamo altra memoria fuorché il suo stesso titolo, ma che sappiamo che fu rappresentata a Roma circa nello stesso torno di anni delle *Novantanove disgrazie di Pulcinella*⁴⁴. Evidentemente la scena giocata sul fraintendimento del *goi* che sta per essere convertito e non lo ha capito (anche a causa dell'impiego del giudeo-italiano, che senz'altro rendeva la dinamica degli eventi ancor più godibile) doveva risultare buffa

⁴¹) Cioè il denaro.

⁴²) Per esempio nel *Ragionamento fra due Hebrei* o in *Pantalone bullo* (Atto II, Scena 15), per entrambi i quali vd. *supra*.

⁴³) Per tutta la questione si rimanda alla nostra tesi di laurea. Qui basti accennare al fatto che *firlingotto* sia termine gergale per intendere una "moneta", dall'antico francese *ferling* "quattrino", nome che forse entrò in giudeo-italiano durante l'antica presenza ebraica nel meridione d'Italia, a lungo influenzato linguisticamente dall'elemento normanno e angioino. In alternativa il termine potrebbe essere di provenienza genericamente mitteleuropea, ed essere entrato nel lessico giudeo-italiano tramite gli ebrei ashkenaziti. Non pare vi sia, ciò nonostante, attestazione di un termine come *ferling* in *yiddish*.

⁴⁴) Cfr. De Simone Brouwer 1904, p. 349.

e ridicola, e fu sufficiente a sostenere l'azione anche senza l'*escamotage* della circoncisione che, a un certo punto, fu dismesso totalmente. Proprio agganciandoci a quanto appena affermato, passeremo ora ad affrontare il tema del "lazzo" della circoncisione.

3. *Il lazzo della circoncisione*

Noi non possediamo nessuna scena di circoncisione vera e propria: ne abbiamo notizia per lo più dagli scenari. Si tratta tuttavia di una situazione comica che fu assai diffusa e «sempre la stessa», per citare Emilio Re nel suo fondamentale articolo sul tipo dell'ebreo nel teatro⁴⁵.

Il lazzo era essenzialmente un momento di "stacco" dalla trama della commedia durante il quale alcuni attori attiravano l'attenzione con degli *sketches*, per lo più di dubbio gusto e spesso volgari e violenti, che provocavano le risate del pubblico e distraevano momentaneamente dalla vicenda, motivo, questo, di ulteriore coinvolgimento per lo spettatore. Si comprenderà facilmente quanto l'idea della circoncisione potesse riuscire adeguata alla ricerca di siffatta bassa comicità. Vi si possono mescolare vari ingredienti: l'elemento osceno, l'intervento sulla scena del tipo "dell'ebreo", l'abbozzo di una pratica rituale, che ovviamente nell'immaginario popolare non può che assumere un'affascinante aura di magia e, infine, il fatto che spesso, come si vedrà tra poco, la scena della circoncisione si innesta su quella di una trattativa monetaria: il cristiano è disposto a farsi ebreo per ricevere in cambio del denaro, gli ebrei accettano e tentano di sottoporlo alla circoncisione.

Riportiamo di seguito lo scenario forse più significativo che si è potuto rintracciare. Si trova nella famosa raccolta di Basilio Locatelli, nel canovaccio⁴⁶ de *La mula*. Alla fine dell'Atto I si legge:

| | |
|--------|--|
| FURBO | di strada, avendo udito come Zanni vuol vendere il diamante finge essere gioielliere, dimanda della gioia, facendo azzì s'accordan del prezzo di 30 scudi, dice volerli far pagare li denari, batte, in questo |
| HEBREO | di strada è tirato da parte et intende come un Christiano si vuol fare hebreo, ma che ha bisogno per una necessità grande di 30 scudi. |

⁴⁵) «Nello scenario, quanto dire nella commedia dell'arte, gli Ebrei non sembrano entrare che per essere protagonisti d'una scena determinata e sempre la stessa; una di quelle scene di fine d'atto che risolvono il nodo d'un "imbroglio" [...]. Nel gergo dello scenario si chiamava il lazzo della circoncisione» (Re 1912, p. 391).

⁴⁶) Per questa commedia si legge che occorrono, tra i personaggi, «Hebrei num. 8», e tra le «robbe» le seguenti: «8 candellette, 8 capelli [*sic!*] gialli, 8 bavarole, bacile, bocaliera, coltello grande per la circoncisione».

Hebreo promette darli li denari perché si faccia hebreo, li fa dare il cenno delli 30 scudi; Furbo per strada, Zanni resta allegro per aver venduto la gioia di subito senza spendere sensaria con alcuno, Hebreo fa la burla della circoncisione a Zanni quale bastonandoli parteno per strada.⁴⁷

Una scena pressoché identica si trova alla fine dell'Atto I dello scenario de *Il finto principe*⁴⁸.

Come si potrà notare, a ricorrere, accanto al motivo della circoncisione "a pagamento", vi è l'idea di un proselitismo ebraico disposto persino ad acquistare i suoi convertiti. Un'eventualità quanto mai astorica, che potrebbe giusto trovare qualche eco in uno dei *topoi* anti-ebraici dell'antichità⁴⁹, certo di difficile connessione con questa tradizione teatrale. Si potrà pensare, forse, che per legare sulla scena la presenza degli ebrei, il lazzo della circoncisione e la riscossione di un tributo, l'espedito più "comodo" e fecondo quanto a *escamotages*, fosse quello di una conversione forzata. Eventualmente si potrà postulare una contaminazione con altri lazzi⁵⁰ simili in cui un personaggio si trova costretto dalle circostanze o dalla mancanza di denaro a impegnare qualcosa di prezioso⁵¹. E forse dovremo comunque chiamare in causa il motivo diffuso già *ab antiquo* di un fortissimo proselitismo ebraico, motivo che, forse, rimase latentemente radicato nella mentalità comune.

Si diceva che noi non abbiamo attestazioni di un lazzo della circoncisione se non *via* scenari. Questo non risulta più, attualmente, esatto. Do-

⁴⁷) Cfr. Re 1912, p. 391.

⁴⁸) «[...] *Cola, Ebrei ed un Furbo*. Cola con collana dice voler venderla, in questo un furbo fa lazzi con Cola, il quale lo prega li faccia vender la collana, il furbo chiama gli Ebrei; si fa il lazzo della circoncisione, finisce l'atto primo» (cfr. Bartoli 1979, p. 183).

⁴⁹) Cfr. Schäfer 1999.

⁵⁰) Si veda per esempio la Scena 3 dell'Atto II dello scenario de *Gli amici infidi*, congegnata da un tal Bernardino Bernardini nel 1632 (Bartoli 1979, p. LIX ss.): «[...] Pandolfo si abbocca con Massimo, e dolendosi che il figliolo li ha votato lo scrigno, e che ha da fare un pagamento, li domandi in presto de' denari, assegnandoli pegno equivalente un diamante. [...] Massimo dica prima dover andare al banco per affari ...» traffico che si conclude in Scena 11: «Massimo per la seconda, dica al paggio che porti il sacchetto de' denari a casa Pandolfo, e riporti il diamante che gli sarà dato, e non lo dia ad altri che a Pandolfo [...] Massimo vestito da Pandolfo riceve i denari, li dà un anello, e la mancia, e si parte per la seconda». Non sfuggerà la somiglianza della trama con quelle abbozzate nei due scenari proposti prima. Non stona immaginare che su questo intreccio originale si sia poi costruita quella della circoncisione, "grassa" e dunque apprezzata, probabilmente trascinata dalla scena del pegno che era naturalmente spesso associata agli ebrei.

⁵¹) Che in genere è un gioiello ma può essere benissimo anche la propria persona: si pensi, per esempio, a un caso particolarmente noto e in qualche modo vicino al nostro studio quale quello proposto dallo *Shylock* shakespeariano. Antonio, mercante veneziano, si accorda con l'usuraio ebreo per impegnare, in cambio di tremila ducati, una libbra della sua carne. La quale libbra Shylock, qualora Antonio mancasse di ripagarlo, sarebbe libero di asportare da qualsiasi parte del corpo del debitore volesse.

po la scoperta della commedia *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, noi possiamo ragionevolmente assistere a tale *escamotage* nel pieno delle sue possibilità sceniche. Le scene lì dedicate agli ebrei, debitrice di un'intera (e ormai *moritura*) tradizione di *performances* comiche, come già è stato accennato, ruotano tutte intorno a Pulcinella che, avendo bisogno di denari, decide con la complicità di Trappola di far pegno al ghetto. L'occasione dà vita a un intermezzo piuttosto lungo in cui gli ebrei tentano previo pagamento di convertire Pulcinella, lui non capisce quasi nulla (in questo ulteriormente sfavorito dal giudeo-romanesco con cui gli ebrei si esprimono), ossessionato solo dai suoi cinquanta scudi, e tutto si conclude con Pulcinella che dà fuoco alle barbe dei suoi deuteragonisti i quali, arrabbiati, lo inseguono. Si noterà che non appare mai un lazzo della circoncisione vero e proprio. Solo verso la fine (Atto II, Scena 13) uno scambio di battute può far sospettare quale sia l'intenzione degli ebrei.

- EBR. PRIMO Diceti come vi chiamati?
P. (*fra sé*) E lo vorranno sapè pe fa la ricevuta. Me chiammo Pulcinella.
- EBR. PRIMO Sia scannato Pulcinella.
EBR. SECONDO Sia strozzato Pulcinella.
EBR. TERZO Sia abbruciato Pulcinella.
EBR. QUARTO Sia impiccato Pulcinella.
EBR. QUINTO Sia mazzolato Pulcinella.
EBR. SESTO Sia squartato Pulcinella.
[...]
- EBR. PRIMO O voi da qui a mò non vi chiamereti più Pulcinella.
P. Me chiamerò come diavolo volete, basta che me date li mi quatrini.
- EBR. PRIMO Oh voi da qui a mò non vi chiamereti più Pulcinella, ma *Miscè Bersalamon* [Mosè figlio di Salomone].
P. Se me chiameraggio Salamone, Merluzzo a mollo.
EBREI (*tutti pongono a mezzo Pulcinella, e girando il palco a due, o tre volte cantando*).
Da qui nanti sto longarello [giovannotto] non se tabarrerà [chiamerà] più Pulcinella, ma *Miscè Bersalamon*.
(*scontrafacendoli*) Mosciarelle, e salamone.
- P. Sete contento de farvi *Jecodim* [ebreo]?
EBR. PRIMO Ccà me bolete dà li quatrini, contate, e datemelli.
P. Dicemo se ve volete fa ebreo?
P. Ebreo?
EBREI TUTTI Diceti miser sì.
P. Io diraggio miser nò cent'anni.
EBR. Se volete li *mengoti* [denari], bisogna che vi fati ebreo.
P. Io aggio d'avè li tornisi, perché v'aggio fatto vende l'aniello.

Nel suo svolgimento, questa scena sembra proprio ricalcare quella che vediamo sommariamente proposta negli scenari: un gioiello, del denaro, un gentile che deve essere convertito, anche a forza se necessario, e che,

furbo, alla fine riesce a scappare lo stesso col bottino lasciando delusi i suoi rivali. Dal momento che, a rigore, nelle *Novantanove disgrazie di Pulcinella* non ricorre un tentativo di circoncisione, si potrebbe postulare che abbia agito una sorta di censura, che trasformò il “lazzo” originale in una scena da questo punto di vista ibrida, poiché venne meno la ragione della sua scurrile “comicità”. E che si tratti di un taglio di scena lo dimostrano, a nostro parere, due spie. Innanzitutto nella indicazione di scena si richiede che gli ebrei abbiano «[...] ciascuno un moccolo acceso in mano, uno un bacile con entro quattro moccoli accesi [...]»; confrontando questi utensili con quelli di alcuni altri scenari in nostro possesso, a cominciare dai due già citati, risulta che, a fianco di «coltellacci per la circoncisione» serve sempre un bacile, come nel nostro caso. Eliminare il coltello fu azione scontata, da parte di chi riplasmò la scena per moderarne la trivialità; non altrettanto indispensabile sarebbe stata l’eliminazione della bacinella la quale, “inoffensiva”, fu lasciata. Da segnalare è, in secondo luogo, la sequenza in cui gli ebrei ripetono una serie di esortazioni a «scannare» Pulcinella. Atti che sembrerebbero avere affinità, nella loro macabra crudeltà, con quei “cortellacci” cui questa tradizione anti-ebraica collegava assai superficialmente il rito della circoncisione. Non possiamo dire nulla su chi abbia operato tale censura, perché potrebbe trattarsi direttamente dell’autore o, presumibilmente, una versione già purgata circolava in concorrenza e sempre più in sostituzione di quella originale e Gregorio Mancinelli adoperò questa, forse più diffusa ai suoi tempi.

Molto altro su questo motivo che un tempo dovette essere assai diffuso, non si può dire. Si accennerà soltanto a un’ulteriore suggestione che ci deriva, stavolta, dal *Ragionamento tra due Hebrei*. Quasi in conclusione, infatti, si recita:

Ben venga lo goimme,
ben venga lo goimme,
Havete portato lo maschion
berion berion berion berion.

Ciò che di misterioso hanno questi versi, è costituito essenzialmente dal termine *berion*, non immediatamente identificabile. Considerando che nel *Ragionamento* tutti gli altri ebraismi sono riconoscibili e sempre esatti, si può attribuire tendenzialmente tale qualità anche al termine in questione. Tra le possibilità che noi prospettiamo, vi è quella che sotto le spoglie di *berion* si nasconda proprio il termine *berid* (riportato nella forma giudeo-veneta, come il profilo linguistico del *Ragionamento* lascia presupporre, significa “patto” e poi “circoncisione”), forse suffissato con il morfema *-on* (sostanzialmente per ragioni eufoniche interne al testo e per rima). Se, per un meccanismo non inusuale al teatro comico rinascimentale, si attribuisce al termine *maschion*, accanto al suo autentico valore di “pegno”, dall’ebraico *māškôn*, anche quello italiano, affine per assonanza, di

“maschio”, si potrebbe pensare che la battuta abbia un doppio significato, di cui il primo, arguibile dal contesto e dalla conoscenza di qualche parola giudeo-italiana, legato al prestito di denaro. Il secondo significato, invece, provocato da una rilettura italiana del termine giudeo-italiano (che così deformato in *maschion* non era finora emerso, evidenza che farebbe propendere per l’idea di un suo cosciente livellamento sulla parola “maschio”), spiegherebbe eventualmente l’esortazione a un *berit*, alla circoncisione del *goim* che si reca al ghetto. Del resto il *Ragionamento* è poco più di una canzoncina improvvisata, in cui è lo scorrere stesso dei versi uno dopo l’altro a crearli, quasi per associazione di idee e di suoni. Che inconsciamente l’attore, pur riconoscendo il vero valore semantico di *maschion* e in tal senso adoperandolo, pensasse subito dopo al “maschio” e quindi alla circoncisione e creasse *berit + on = berion* per far rima con i versi precedenti, non è, forse, idea assurda.

E sempre a proposito di filastrocche “all’ebraica”, allora, concludiamo riportando un testo, finora inedito, di immediato accostamento, soprattutto a livello ritmico e formulare, col *Ragionamento*.

Samuel, samuel
 Vu che havite lo cortel
 E venuto lo badanai.
 Mordochi, mordochai,
 E venuto loo badanai.
 Beniamin, Beniamin,
 Vu che havite lo Catin,
 E venuto lo badanai,
 Mordochi, mordochai.
 Manasses, manasess,
 Vu che havite lo sbetles.
 E venuto lo badanai,
 Mordochi, mordochai.⁵²

⁵²) Banchieri Bolognese 1597. Il testo risulta la più completa attestazione di lazzo di circoncisione quale possiamo attualmente vantare nella nostra conoscenza delle scene “all’ebraica”. In sintonia con gli Scenari, si osserveranno gli strumenti canonici (coltello e catino. Non è invece stato finora possibile identificare il termine *sbetles*) e l’arrivo (al ghetto?) del *badanai*, che a nostro avviso, e citando il *Ragionamento*, «è lo goi», ovvero colui che deve essere circonciso. Sempre in consonanza col *Ragionamento*, non sfuggirà inoltre il ricorrere formulare di «Mordochi, mordochai», a piena conferma dell’esistenza di quell’archetipo orale di motivi e stilemi che proprio nell’epoca cui risalgono i due testi (fine XVI secolo) si stava formando, per lo più traendo materia e origine dalle canzoni di piazza.

4. *La scena della baruffa*

| | |
|----------|--|
| MARDOCAI | Badanai, Badanai. |
| BADANAI | Che dicitì Mardocai? |
| MARDOCAI | Son con vu molt'instizzit |
| BADANAI | perché cheusa? perché cheusa? |
| MARDOCAI | Vu m'avit robet lo pepar [oca], e l'avet assagatet [macellata]. |
| BADANAI | Mardocai, cheusa dicit? |
| | Guardet pur come parlet. |
| MARDOCAI | Me l'ha dit Messer Aron che l'aviti accapponet. |
| BADANAI | Aspettet che 'l voi clamer, stet li ferm e non cridet. |
| MARDOCAI | clamet pure a vostra posta, che son qua, clamet, clamet [...] ⁵³ |

Così esordisce la «rissa tremenda» fra Mardocai e Badanai, un intermezzo de *La scatola istoriata* di Giulio Cesare Croce. A giudicare da queste prime battute, oltre che dal titolo stesso, ben si può dedurre come il dialogo già acceso sfocerà in una baruffa: nel giro di pochi versi arrivano molti altri ebrei, a partire dal Messer Aron che, parafrasando il «Giudio» del Briccio, ha fatto la *marachelle*⁵⁴, al quale tengono dietro Abraam, Elia, Tobia ... in una Babele di nomi e corpi che sembra quasi suggerire in via caricaturale alcuni disegni michelangioleschi di battaglie.

Il motivo della grande confusione⁵⁵, spesso provocata dal trafugamento e dall'uccisione di un'oca, è una costante nelle scene all'ebraica. Lo stesso Croce tornerà sull'argomento nella sua *Scaramuccia grandissima occorsa nuovamente nella città d'Ancona fra due ebrei per un'oca*, nella quale si rincontrano, prevedibilmente, anche gli stessi termini: *barucabà*, *goim*, *moscogn*, *parachem*, *sagatet*, *gimel* (azzime), ecc. Prima ancora che nell'autore del Bertoldo, tuttavia, vediamo lo stesso motivo già in Orazio Vecchi (di cui peraltro Croce fu collaboratore e amico):

⁵³) Rouch 1982, p. 195.

⁵⁴) «Se fo lo *marachelle* [spia], / me forano la pelle / con lo *zachimme* [coltello]» (cfr. Santambrogio 1997, p. 249).

⁵⁵) Gli ebrei in effetti sono stati associati alla confusione e al baccano anche a livello linguistico. Davvero interessante è infatti il destino semantico che termini designanti luoghi di raduno ebraici (ghetto, sinagoga, ecc.) hanno avuto a livello pandialettale, venendo a significare disordine, vociare confuso ecc. E comunque sono molte le parole attinenti al mondo ebraico (Bibbia, giubileo, *badanai* e *tananai*, incrocio di *badanai* e ebr. *ta'anāh*, discussione, chiacchiera) che vengono attratte nel campo semantico della «Babele» appunto, del caos e del rumore (cfr. Beccaria 2002, in part. pp. 179-192). Si noti tra l'altro che questa idea popolare ha una divulgazione europea. A fianco per esempio di termini come ted. *Judenschule*, dan. *Jødenskole*, ung. *Zsidòiskola*, che da quello di «scuola ebraica» assumono il valore di luogo rumoroso e affollato, lo spagnolo *barabunda* (it. «baraonda») viene da alcuni spiegato come derivato dall'espressione ebraica *bārūk Habbā'* («benvenuto»).

Corrit! Corrit! Messer Aron,
 che gli Goi che gli Goi
 hanno ucciso lo Peper e 'l nostro Ochon
 e 'l nostro Pepere e 'l nostro Ochon
 Badanai se l'han traffughet,
 assagatet [ucciso],
 se l'hanno pelet!⁵⁶

in cui fa la sua comparsa il fortunato termine *assagatet* (*shachat* = "macellare secondo il rito") che evidentemente suscitava una certa curiosità a orecchie estranee, tanto che lo troviamo poi anche in latino nel *Baldus* del Folengo: *sagatere ocam* (8.337-338)⁵⁷.

Prima ancora, però, questa "filastrocca" richiama alla memoria il ritmo che fu già proprio del *Ragionamento*: un ebreo che ne apostrofa un altro («Scemoel, Scemoel!»), questi che gli risponde («che causa/cheusa volet?»), l'attesa di un Messer Aron, la ricorrenza di certi termini giudeo-italiani, sempre gli stessi: in particolare appare costante l'esuberanza dei nomi propri⁵⁸. Talvolta, come nello *Schiavetto* ma non solo lì, accade che sia sempre lo stesso ebreo a essere chiamato con più appellativi, peraltro deformati in senso degradante: Scimison, Scemoel⁵⁹, Merdocai ... fenomeno che nasconde uno sgradevole interesse a umiliare il proprio interlocutore (nulla offende più l'umana natura del sentirsi chiamare con un altro nome!) obliterando la funzione identificatrice del nome e dichiarando l'indifferenza nei confronti dell'individualità della persona interagente. Non è il caso di cui ci stiamo ora occupando: nella baruffa, al contrario, tanti nomi sono davvero tanti ebrei, ciò che evoca l'idea di un caos maggiore. Siamo infatti in un contesto nel quale le parole devono sostenere la

⁵⁶) *Le veglie di Siena* (stampata a Venezia nel 1604) sono un madrigale polifonico che vuole riproporre quattordici caratteri (*humori*) in altrettante lingue e chiudendolo proprio con l'imitazione degli ebrei (cfr. Fortis 2006, p. 21).

⁵⁷) *Ibidem*.

⁵⁸) Nel *Ragionamento*, che teoricamente sarebbe «fra due Hebrei» soltanto, sentiamo parlare di Scemoel, Mordocai, Abraam, Aron (e Stelluccia?). Si può presumere che ciò sia dovuto a una necessità scenica: gli attori erano due, ma volevano rendere l'idea, nell'immaginazione degli spettatori, che nel duetto fossero coinvolti anche altri personaggi, chiamati per nome a presenziare. Per quanto riguarda la *Rissa Tremenda* del Croce, invece, si vedano soprattutto i versi 37-60, in cui vengono citati talmente tanti nomi ebraici da rivaleggiare addirittura con certi passi biblici.

⁵⁹) Laura Falavolti, per esempio, ipotizza che l'alternanza per uno stesso personaggio del nome Scimison (storpiatura di *Simon*) con Scemoel, sia sistematicamente riprodotta in sincronia con il riferimento all'individuo in prima o terza persona. In questo modo si otterrebbe un perenne (anche auto-referenziale) insulto nei confronti della persona: Scimison, ovvero "sono scemo" e Scemoel, ovvero "scemo egli" (cfr. Falavolti 1982, p. 109 ss.). Questo elemento caricaturale è senz'altro presente, ma non esaurisce l'intera gamma di spiegazioni possibili le quali, peraltro, variano da caso a caso, anche all'interno di uno stesso testo.

fantasia dello spettatore nell'immaginare una cospicua presenza di gente sulla scena: si tratta di un "intermezzo" che ruota tutto intorno a una turba di personaggi rissosi. Più avanti nel tempo, invece, capiterà che della "scaramuccia" resti solo l'eco, il fatto cioè che gli ebrei nella commedia compaiano sempre in gruppo⁶⁰, e certo non mancherà comunque la baruffa finale dopo la quale cala, regolarmente, il sipario.

Ciò nonostante, anche nelle scene più varie e complesse ritorna costante una curiosità addirittura retorica verso i nomi propri (pari solo, a nostro avviso, alla profusione lessicale ricercata nella definizione delle monete). A esemplificazione richiameremo soltanto i già citati versi del Goldoni:

[...] Sabadin e Semisson,
Siora Luna e Siora Stella,
Giacudin e sier Gradella,
in t'un tratto
de sto fatto
testimoni gh'averò.

In cui l'elenco onomastico non è certo componente essenziale, ma singolare sfoggio retorico il quale, aggiungiamo, dovette far parte del pronuario stilematico tradizionale di queste scene, perché lo vediamo davvero riprodotto molto spesso. Che l'intento, talvolta (come già nell'Andreini), non sia disgiunto anche da una velleità satirica e anti-ebraica, non si potrà negare, ma ci pare che spesso sia più una concessione a una tradizione di lazzi che un vero intento autoriale di offesa⁶¹.

Per tornare al motivo della baruffa, fino alle opere del Croce e del Vecchi abbiamo, dunque, il caso di *excursus*, di momenti, in sé conclusi, di scarto dalla trama principale. Non si tratta di commedie vere e proprie, solo di intermezzi corali (lirici, musicati, quasi addirittura danzati). Con le commedie vere e proprie, invece, si assiste a una coesione maggiore delle scene "all'ebraica" alla vicenda. Spesso la rissa assume il ruolo di culmine della vicenda dopo, solitamente, una trattativa andata a monte. A questo punto osserviamo, quindi, tutti i vari motivi (la rissa, il contratto,

⁶⁰) Così, per esempio, sia ne *Lo Schiavetto* dell'Andreini (che cita tra i personaggi ebrei il sensale, Leon, Caino, Scemoel) sia ne *Gli Strapazzati* del Briccio (in cui accanto all'anonimo *Giudio*, vengono ricordati alcuni compagni, Isach e Salomon) che rappresentano per noi gli esempi più compiuti e maturi di scene "all'ebraica".

⁶¹) La commedia dell'Andreini, tra l'altro, si dimostra, rispetto ad altre commedie coeve, assai benevola nei confronti degli ebrei. L'interesse per la loro lingua pare sincero, onesto e attento (visto che tutte le parole che ci vengono presentate non sono mai deformate, al contrario, rigorosamente riprodotte); e anche una frase che pronuncia infine Belisario alla volta dei mercanti ebrei: «Leone, Scemoel, io darò soddisfazione a tutti della robba che mio figlio abbottinar vi fece», pare una sorta di dichiarazione riparatoria nei confronti dei danni subiti dagli ebrei.

il pegno, la figura del mercante ebreo...) sapientemente intrecciati a formare un compiuto disegno che diventa sì una scena "all'ebraica" e non più un intermezzo. Ne possiamo vedere subito un esempio, tratto dallo *Schiavetto*:

| | |
|---------|--|
| LEON | lasciate questa roba. |
| SENSALE | Aiuto, aiuto, aiuto. |
| PAGGIO | to' questi pugni |
| SENSALE | tu questi. |
| SCEMOEL | tu questi. |
| RAMPINO | tu pur questi. |
| NOTTOLA | o bella scaramuccia! Ah, valent'uomini, così, così! Menate delle mani, o così, o così! Corri, corri, dalli dalli, poltrone! O roba saccheggiata, come tutti se la stracciano dalle mani! In casa, in casa, in casa ... ⁶² |

L'azzuffata conclude il II Atto, nonché lo spazio di intervento degli ebrei nella commedia. Si noterà, innanzitutto, che non a caso viene impiegato il termine «scaramuccia» di crociana memoria; e anche le esortazioni «corri, corri!» richiamano la «tremenda rissa» («currit, currit!»).

Gli ebrei dell'Andreini sono nella casa padronale a mostrare la loro merce in qualità di mercanti di tessuti: la loro funzione nell'economia della vicenda è essenziale poiché, facendosi passare per uno di loro, il protagonista riuscirà, travestito da ebreo, a incontrare la sua amata nel palazzo. Non si tratta più di una scena opzionale all'interno della trama, ma di un passaggio narratologico obbligato. La scelta della baruffa finale è qui un mero espediente per concludere l'Atto, un espediente che nel 1612 ormai poteva essere definito classico. Nella commedia in effetti non rinveniamo un vero *casus belli* (oche, contratti falliti ...), anzi, fino alla fine sembrerebbe che tutti debbano vivere "felici e contenti". Eppure la conclusione in un caos generale doveva essere ormai un motivo imprescindibile per chi volesse portare in scena gli ebrei. E allora l'Andreini fa sì che i servi siano d'un tratto ispirati a voler «abbotinar la roba» dei mercanti ebrei. Così tutto finisce, puntualmente, in un menar fendenti e insulti per la gioia di attori e spettatori. Altro caso analogo può essere rinvenuto ne *La gran bataja d'jabrei d'Moncalv'*⁶³, che così esordisce:

Un stranou fat le capità
An tla piazza del marcà⁶⁴
[...]

⁶²) Falavolti 1982, p. 118.

⁶³) Cfr. Luzzati - Castelli - Berti 2005.

⁶⁴) E si noterà, curiosamente, l'affinità di questo verso con quello di una «poesia minima del ghetto di area ferrarese: «Se v'altri me stet ascolter, / Ve dirai un fat ch'è success in hasser ...» (cfr. Terracini 1962, p. 269).

Mez al popol d'Israel
 [...]

Joto come so parent

S'è scaldasi an t'un miment

E ciapanda Calma par al col

Giù *macot* [botte] propria da fol

J'arriva Lattes furibond [...]

Nel quale assistiamo al dispiego sulla scena di un lessico giudeo-italiano piuttosto ricco e variegato, rispetto alla prime stilizzate proposte linguistiche degli “intermezzi”, cui si accompagna invece a livello contenutistico uno sviluppo tematico assolutamente classico: la rissa che scoppia, «*macot* [botte] propria da fol», impropri e, in versi che qui non citiamo, la solita babele antroponomastica. Da questa scenetta traiamo altri elementi forse degni di un confronto con altri testi. Innanzitutto il ricorso a una ricercata e colorita serie di insulti e maledizioni che, secondo una tradizione precocemente attestata, vede i primi esempi nell’*Est Locanda* e nell’*Intermezzo dell’oca*⁶⁵. In particolare sembrerebbe degno di nota il frequente ricorrere del termine *sangaranga/ansanaranà*⁶⁶ o il suo equivalente italiano “alla malora”. Quest’ultimo caso, che ricorre nel Briccio, a nostro parere mostrerebbe come, un tempo, il termine giudeo-italiano in questione fosse uno stilema classico nelle scene di maledizione o improprio “all’ebraica”. A un certo punto, poi, in concorrenza con esso entrò la sua traduzione volgare, così come abbiamo visto accadere ad altre e forse più diffuse formule, per esempio *Baruccabà* e il suo corrispettivo “benvenuto”. Ciò, in ogni modo, parrebbe informarci sul peso stilistico di un certo rilievo che il termine *sangaranga* (e le altre modulazioni regionali) possederebbe nella tradizione linguistica delle scene “all’ebraica”⁶⁷.

⁶⁵ Bellocchi 1966, pp. 134-135.

⁶⁶ Termini significanti entrambi “malora”. L’*Intermezzo dell’oca*: «Ma vu’ set un *pu-ghel* dlo Saten, / che potet *lactir* in *sangaranga*, / razza d’*gazzir*» (ivi, p. 134); e la *Gran bataja*: «Chi purgran i me *macot* / E t’vedrai sti desgrazià / Andesne tucc *ansanaranà*» (Luzzati - Castelli - Berti 2005, vv. 126-130). A questo stesso proposito, cfr. anche il Briccio: «... fermate adè fermate / alla mal’hora ...» (cfr. Santambrogio 1997, p. 255).

⁶⁷ Sempre a questo proposito ci piace accennare a un passo, dal significato oscuro, della scena “all’ebraica” del Mancinelli, passo – oggetto di analisi nella nostra tesi di laurea, alla quale rimandiamo – che potrebbe richiamare proprio le formule di “maledizione” e di “malora” delle scene “all’ebraica”. In Atto II, Scena 12 si legge: «Sapeti, avvertite beni di non andare nelli Bettolacci a magnà li coppiettacci con lo Gazir [le “coppiette” con il maiale], altrimenti sarete attarfiato [rapito] con li Torci negri [le torce malefiche] dallo Salmangalà». Il termine misterioso, *salmangalà*, potrebbe essere, in una delle possibili ipotesi che abbiamo presentato, una fusione inconscia da parte dell’autore dei termini *sangaranga* e *mangalà* (“eccellenza” impiegato come titolo onorifico, spesso in riferimento a rabbini), ovvero “Sua Eccellenza della malora”. Un modo colorito e metaforico, forse, per definire il diavolo? La frase assumerebbe, in questo caso, un senso quasi apocalittico, e ciò che l’ebreo intende si colorerebbe di una sfumatura molto suggestiva di “escatologia popolare”: “Non

Vediamo infine l’esempio forse più riuscito e maturo di scaramuccia nel Briccio il quale, come l’Andreini, eredita il motivo della scaramuccia, lo pone a suggello dell’atto e lo giustifica appunto come la reazione a un imbroglio operato ai danni dei protagonisti.

(*si azzuffano tutti insieme*)
 PANTALONE o razza de Caimme
 GIUDIO credo siare *sciutè* [pazzo]
 oimè lo *roscio* [testa] adè,
 oimè li gambi.
 Isach porta li stanghi,
 e i forbici arotati,
 che siamo assassinati
 e combattuti.
 PANTALONE O razza de cornuti
 piglia se mazzeate.
 GIUDIO fermate adè fermate
 alla mal’hora.
 PANTALONE tiotte quest’ancora.⁶⁸

Si noterà in prima battuta il ricorrere delle espressioni ormai formulari: l’apostrofe, evidentemente immancabile, a un tal «Isach» (prezioso indizio se si considera che, al contrario di altre commedie, negli *Strapazzati* i nomi propri non compaiono se non in questa scena, mentre addirittura lo stesso protagonista è solo un “Giudio”), il riferimento a parti anatomiche (*roscio*, gamba ...) ⁶⁹, i pugni che volano, e la serie finale di imprecazioni. Alludendo invece a «i forbici arotati», si noti il verso della *Gran bataja*: «Và ’n tla forca facia d’un *Narel* [non ebreo] / Vati perdi ti e ’l to courtel», che cita un coltello, in qualche modo associabile a delle forbici acuminate. Non si tratta certo degli arnesi che più ci si aspetterebbe in questo genere di risse, nelle quali del resto ritroviamo sempre anche più appropriati “bastoni”. Coltelli, o forbici, sono strumenti caratteristici, inevitabilmente, delle scene di circoncisione. E sappiamo in effetti dagli Scenari nonché, in misura un po’ più criptata, dalla scena finale de *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, che le scene di circoncisione si chiudevano spesso con una rissa e un inseguimento.

si trasgredisce ai precetti, altrimenti il diavolo verrà a prenderti”. Un’immagine certo molto teatrale, che fa immediatamente volare la fantasia alla scena finale del *Don Giovanni*. La presenza del diavolo nella produzione teatrale esterna che stiamo esaminando non sarebbe, comunque, un *unicum* del Mancinelli, perché già il *Giudio* del Briccio in un passo (Atto II, Scena 3) sbotta in una maledizione invocando il diavolo come vendicatore dei torti subiti.

⁶⁸ Santambrogio 1997, p. 255.

⁶⁹ Cfr. per esempio il lungo elenco di «occhi, zenocchi, pett, pugn, grugn ...» che ritroviamo ai vv. 63-83 della “rissa tremenda” (cfr. Rouch 1982, p. 156).

Forse si potrà immaginare che la presenza del coltello, in alcune tarde scene “all’ebraica” di baruffa, sia stata veicolata dai più antichi e poi dismessi “lazzi” di circoncisione. All’inizio le scene delle scaramucce, come quelle sopra citate di Vecchi, Croce e dell’*Intermezzo dell’oca*, sussistevano come motivo autonomo, mentre a un certo punto divennero appendice finale delle scene di circoncisione; infine, quando quest’ultime non furono più rappresentate, restarono le scaramucce provocate dalla rottura di un contratto qualsiasi. Ciò nonostante, l’allusione altrimenti strana a un coltello costituirebbe una memoria delle scene di circoncisione.

Che le scene di “baruffa” fossero comunque un classico irrinunciabile, due ultimi e assai particolari casi ce lo testimoniano. Innanzitutto *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*. In una commedia tanto ricca di allusioni alla tradizione, il sipario non avrebbe mai potuto calare senza una baruffa finale. Ecco allora che, scoperto l’inghippo, Pulcinella comincia a fare *scirusciati*⁷⁰ e, prese le candele, appicca il fuoco alle barbe degli ebrei, che lo inseguono. Tuttavia si nota, nella citazione di questo motivo tipico, una certa stanchezza, se così si può dire. Ancora ne *Gli Strapazzati* e ne lo *Schiavetto* le risse conclusive sono definite attraverso una serie di battute, in cui gli appellativi dei litiganti si mischiano ai riferimenti a pugni, calci e alle parti del corpo prese di mira, in una confusione effettiva, capace di sostenere perfettamente l’immaginazione dello spettatore (o del lettore). Nelle *Novantanove disgrazie di Pulcinella*, invece, sebbene l’autore di fatto non potesse, in nome di tutta una tradizione scenica, eludere la “scaramuccia” – e infatti la pone a suggello dell’intermezzo – ciò nonostante non sembra che egli si impegni molto a delinearla: dopo un paio di battute che accendono gli spiriti e promettono la rissa:

| | |
|-------------|---|
| EBREO PRIMO | O via non fate scirusciate, siate bonsitello, perché se non lo fareti co li boni, lo fareti co li cattivi. |
| PULCINELLA | A me boerne arrubbà l’aniello, e di sopra chiù volerne fa ebreo per forza; ah canaglia malorata: jatevenne a canchero [...] ⁷¹ |

Mancinelli ricorre alle indicazioni di scena per dire che Pulcinella «attacca fuoco alla barba a tutti l’ebrei quali urlando, schiamazzando, corrono appresso a Pulcinella, che fugge». In questo finale si sente tutto il peso della tradizione: la necessità di chiudere in questo modo e, nello stesso tempo, l’incapacità di trarre da questo *escamotage* qualche nuovo spunto comico degno di essere interpretato.

E per concludere veramente, allora, ci pare giusto metterci in ascolto anche dell’eco ebraica di tali risse, e assistere a un ennesimo (e ironico)

⁷⁰) “Confusione”.

⁷¹) Mancinelli 1856, Atto II, Scena 13.

far ghetto, come si diceva un tempo, non a caso, a Venezia⁷². E proprio lì vicino, nel ghetto di Verona, ci sposteremo.

| | |
|----------------------|---|
| DAVID | (<i>tra sé</i>) quà succede un <i>ghirus</i> [confusione] ... bisognaria ... |
| CONTADINO | ... ma go <i>pakhad</i> [paura]... che la giustasse mi. [...] |
| SABADAI | [...] (afferra per un braccio e stringe Sabadai) Aiuto!! ... el me <i>arga!</i> [uccide] ... andè a ciamar me fio!!! |
| DONNA DALLA FINESTRA | Negra mi! [povera me] |
| ALTRA | David! ... |
| EBREI IRONICI | Mul! ... Zol ⁷³ |

ERICA BARICCI
erica.baricci@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aretino 1969 P. Aretino, *Il Marescalco*, a cura di F. Malipiero, Milano 1969.
- Aretino 1973 P. Aretino, *La Cortigiana*, a cura di G. Innamorati, Torino 1973.
- Banchieri Bolognese 1597 A. Banchieri Bolognese, *Hora prima di ricreazione. Canzonette a tre voci sotto diversi capricci composte*, Venezia 1597.
- Bartoli 1979 A. Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Bologna 1979.
- Beccaria 2002 G.L. Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa. Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano 2002.
- Bellocchi 1966 U. Bellocchi, *Il volgare reggiano. Origine e sviluppo della letteratura dialettale di Reggio Emilia e provincia*, Reggio Emilia 1966.
- Caprin 1908 G. Caprin, *La commedia "ridicolosa" nel secolo XVII (appunti di critica storica)*, «Rivista Teatrale italiana» 13 (1908), pp. 207-217.
- Cohen 2002 Y. Cohen, *The Bergamasca: some jewish link?*, in E. Schleifer - E. Seroussi (eds.), *Studies in honour of Israel Adler*, Jerusalem 2002, pp. 397-424.

⁷²) Beccaria 2002, pp. 183-184.

⁷³) Mayer Modena 1998, pp. 370-372.

- Conciatete* 1735 *La Conciatete. Intermezzo in musica. Parte prima*, Venezia 1735.
- Croce 1605 G.C. Croce, *La scatola istoriata*, Bologna 1605.
- da Panico Bolognese 1569 G. da Panico Bolognese, *Ebraica*, in F. Azzaiolo Bolognese (a cura di), *Il terzo libro delle villotte del fiore alla padoana con alcune Napolitane e Bergamasche a Quatro Voci Et uno Dialogo a Otto Novamente stam-pate & date in Luce*, Venezia 1569.
- Dejob 1899 C. Dejob, *Le juif dans la Comédie au XVIII^e siècle*, «Revue des Études juives» 39, 77 (1899) pp. 119-128.
- De Simone Brouwer 1904 F. De Simone Brouwer, *Un intermezzo indiavolato. Nota di F. De Simone Brouwer, presentata dal corri-sp. A. Sogliano*, «Rendiconti dei Lincei» 5, 13 (1904), pp. 345-365.
- Falavolti 1982 L. Falavolti (a cura di), *Commedie dei comici dell'arte*, Torino 1982.
- Fortis 1989 U. Fortis, *Il ghetto in scena. Teatro giudeo-italiano del Novecento. Storia e testi*, Roma 1989.
- Fortis 2006 U. Fortis, *La parlata degli ebrei di Venezia e le parlate giudeo-italiane*, Firenze 2006.
- Fritada 1588 Z. Fritada, *Ragionamento fra due Hebrei*, Pesaro 1588.
- Garzoni 1996 T. Garzoni, *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di G.B. Bronzini, Firenze 1996.
- Gioannelli 1688 B. Gioannelli, *Pantalone bullo*, Venezia 1688.
- Goldoni 1730 C. Goldoni, *La Pelarina*, Venezia 1730.
- Luzzati - Castelli - Berti 2005 La gran battaja d'j abrei d'Moncalv, in E. Luzzati - C. Castelli - N. Berti (a cura di), *Spettacolo dei burattini del magico teatro, Trascrizione della spettacolo* (Comunità ebraica di Casale Monferrato, 11 settembre 2005), in http://www.casalebraica.org/ENG/Download/BatajaBurattini11_09_05.pdf.
- Mancinelli 1856 G. Mancinelli, *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, Roma 1856.
- Mayer Modena 1998 M. Mayer Modena, *Un "Contratto" di Messulam Tedeschi di Verona*, in F. Israel - A.M. Rabello - A.M. Simekh (a cura di), *Hebraica. Miscellanea di studi in onore di Sergio J. Sierra*, Torino 1998, pp. 357-377.
- Mayer Modena 2003 M. Mayer Modena, *Il giudeo-italiano: riflessioni sulle fonti*, «Materia Giudaica» 8, 1 (2003), pp. 65-73.
- Mignatti 2007 A. Mignatti, *La maschera e il viaggio. Sull'origine dello Zanni*, Bergamo 2007.

- Re 1912 E. Re, *Qualche nota sul tipo dell'ebreo nel teatro popolare italiano*, «Giornale storico della letteratura italiana» 60, 180 (1912), pp. 383-397.
- Rouch 1982 M. Rouch (a cura di), *Storia di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce. Fame fatica e mascherate nel '500*, Bologna 1982.
- Santambrogio 1997 B. Santambrogio, *Il giudeo-italiano nelle fonti esterne: Li Strapazzati di Giovanni Briccio*, «ACME» 50, 1 (genn.-apr. 1997) pp. 245-258.
- Schäfer 1999 P. Schäfer, *Giudeofobia. L'antisemitismo nel mondo antico*, Roma 1999.
- Terracini 1962 B. Terracini, *Le parlate giudaico-italiane negli appunti di Raffaele Giacomelli*, «La Rassegna Mensile di Israel in memoria di Federico Luzzatto» 38 (1962), pp. 260-295.

