

---

This is the **accepted version** of the journal article:

Di Nino, Nicola. «I forestieri nella letteratura romanesca del Seicento». Letteratura e Dialetti, Vol. 14 (2021), p. 107-118.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/320017>

under the terms of the  <sup>IN</sup>  
COPYRIGHT license

Nicola Di Nino  
*I forestieri nella letteratura romanesca del Seicento*

Nel 1609, nel dare alle stampe la sua commedia ridicolosa, Virgilio Verucci così spiegò la scelta del titolo: «L'Autore ha voluto dar nome all'opera *Li diversi linguaggi* per la diversità del parlare dei recitanti; e non è maraviglia, perché essendo questa Città di Roma un commun ricetto di tutte le nationi del mondo, non è gran cosa che in essa vi sia gran diversità di linguaggi». E il testo davvero offre un ricco esempio della varietà di dialetti parlati a Roma dal momento che presenta ben nove diversi caratteri regionali. Ma se la scelta plurilinguista seguiva il modello della Commedia dell'Arte da cui l'autore riprese anche l'uso delle maschere, un elemento che dà particolare vivacità all'opera è lo scontroso atteggiamento dei caratteri regionali verso Claudio, un modesto francese che sperava di allontanare la vecchiaia sposando una giovane fiorentina.<sup>1</sup> Una precisa scelta di ruoli, quella fatta dell'autore umbro, che ci spinge a guardare alle maggiori opere della letteratura romanesca del Seicento per comprendere se questo atteggiamento di diffidenza per lo straniero fosse consueto e, più in generale, capire come i romani interagissero con i numerosi forestieri presenti in città.

Partiamo, dunque, proprio dall'opera del Verucci nella quale un ruolo principale è svolto dal francese Claudio. Questi, con l'amico Pantalone, è protagonista di una vicenda gradevole per i numerosi equivoci buffi e le scene di gelosia spesso risolte a suon di bastonate. La trama è collaudata: i due caratteri concordano di sposare le rispettive figlie Lavinia e Aurelia, una mossa che a stento nasconde gli interessi economici dei due uomini. Una volta svelati, la stortura generazionale si risolve a favore delle donne che possono unirsi ai rispettivi giovani amanti.

Nella commedia bersaglio delle maschere è Claudio che parla italiano con accento francese: «le parle francesce, se bene non propriamente, che non sarria intendute, ma solamente con scerte asuente, che mai se pole lassare afatte».<sup>2</sup> Al contrario la figlia Aurelia, trasferitasi da piccola in Italia insieme al fratello, parla in dialetto perugino e ha del tutto «scordate le parlare francesce»; una circostanza che sorprende Pantalone: «Sta vostra fia parla all'usanza de quel paese donde la xe stà allevada?».<sup>3</sup> Ma più che il miscuglio linguistico, quello che davvero caratterizza la commedia è il comportamento dei personaggi verso Claudio.

Silvio, il servo di Pantalone, presenta negativamente il forestiere: «così mal vestid, ont bisont che par che sia el guatter d' cusina [...]. Un vecchio brutt, sporco e sgratiat [...] che solament a vederl mett paura».<sup>4</sup> Mentre Lavinia, promessa a Claudio dal padre Pantalone, dapprima lo difende, «a me mi pare ch'egli sia un garbato gentiluomo e intendo ch'egli è molto ben ricco», per poi precisare che la sua è una burla, «non sai che si può burlare, e star a Roma?», fatta per capire se Silvio l'amasse veramente.<sup>5</sup> Così al tono scherzoso sostituisce la rabbia per «quel vecchio porco», «brutto, grinzo, bavoso» e «rimbambito».<sup>6</sup> A questa già lunga lista di spregiativi si aggiungono la perfidia di Zanni, «un vecchio che tutt ol zorno bisognarav farghe della panada e metterghela in

---

<sup>1</sup> Una delle prime rappresentazioni del plurilinguismo a Roma sono le *Stravaganze d'amore* di Cristoforo Castelletti (1581) che collocò un napoletano e la serva romanesca Perna tra parlanti in lingua. Cfr. Id., *Le stravaganze d'amore*, a cura di P. Stoppelli, Firenze, Olschki, 1981. L'opera del Verucci si legge nel volume antologico: L. Mariti, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 107-206.

<sup>2</sup> Verucci, *Li diversi linguaggi*, ivi, p. 113.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 126.

<sup>5</sup> Ivi, p. 127.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 140, 141 e 142.

bocca col cucchiarel, com se fa a i puttei quand che son pizzenini», e la malizia della serva Franceschina che paragona Claudio ad un «gammaru cuotto».<sup>7</sup> Il francese non è risparmiato nemmeno dall'autore che lo presenta come un manesco. Di fronte al secco rifiuto della figlia di maritarsi con Pantalone, l'uomo reagisce con minacce verbali e fisiche:

Al sange dele monde, che ie volie une poche cominzare a voltare carte. Ie me accorsgie che li ho date troppe ardire a queste mie filiote e le ho avessate con troppe frolle, e però adesse non vol fare a mie mode. Ma ie sce volie remediare a queste inconveniente, che le volie une poche grattare le rogne con le manicche dele scope: perché ale donne, massime a queste sgiovinotte, bisogna darle pane e nerve o bastone, perché femina est mala erba, come disce le proverbie.<sup>8</sup>

Una violenza verbale rivolta pure alla serva Franceschina. La donna è prima apostrofata, «Se io non avesse paure de qualche confiscascione dele mie robbe, adesse adesse te vorria ficcare una cortelle in ne le panse», e poi legata per essere consegnata agli «sbirri».<sup>9</sup>

Nonostante Pantalone richiami il futuro genero e suocero a moderare la condotta, «Voi discete molte bene; non bisogne in queste occasione mostrarse ome terribbile, ma bisogne perdonar fascilmente per esser tenute più preste per ome benigne che per troppe risgide e crudelascie», Claudio riaccende presto il suo temperamento iroso quando sente Aurelia parlare di nascosto con il Capitano: «Volie che l'ammassame e che le sbudelame così belle e vive, e poi volie che le spolpame e de le sue osse volie che ne fasceme tante pettene che pareranno tante pettene d'avolie per pettinare le capelle quande non voliene stare abassate».<sup>10</sup>

Claudio, per questa sua indole minacciosa, è isolato dagli altri personaggi, solo Pantalone lo difende perché mira ad una cospicua dote per la figlia, e la distanza dei locali dall'uomo è riassunta in una battuta del pedante siciliano, il quale spera che non diventino «tutti infranciosati».<sup>11</sup>

La diffidenza verso Claudio si protrae fino al termine dell'opera quando, risolti i vari equivoci, anche il figlio improvvisamente ritrovato si tiene lontano dal padre. Silvio riconosce le proprie origini, «...in Franza mi ghe so stat mentr ero piccolin, e quella è la mia patria; e il mio paes è una dele prinzipalissime città che sia in quel regno, e questa è Parigi, dove mi ghe ho mio pader con tutt i altri parenti», ma ormai si sente pienamente italiano o meglio bolognese.<sup>12</sup> Nella città emiliana aveva studiato e appreso il dialetto che, come la sorella Aurelia, preferisce alla sua lingua d'origine. Con questa scelta linguistica i due giovani marciano la distanza dal genitore già allontanato per i suoi modi di fare.

La commedia termina con l'ovvia morale espressa prima da Zanni, «adess ol me par che la cosa abbia un po' più de garb che non era se diventavan sposi sti vecchiazzi barbosi», e poi dal Pedante che invita i genitori a dare ai propri figli «no marito conveniente all'età loro e non accoppiare no vecchio co na giovanetta».<sup>13</sup> Il sipario si chiude ma l'opera sollecita alcune riflessioni.

Se entrambi Claudio e Pantalone insidiano due giovani fanciulle, è interessante notare come sia il solo francese ad essere attaccato per le sue intenzioni e presentato come irascibile e violento.

---

<sup>7</sup> Ivi, pp. 147 e 150.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 155-156.

<sup>9</sup> Ivi, p. 185.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 189 e 190.

<sup>11</sup> Ivi, p. 201.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 203 e 205.

Mentre Pantalone, codificato nella Commedia dell'Arte come un vizioso che amava importunare giovani donne, non riceve lo stesso trattamento di Claudio. Non solo l'insulto si limita ad un «rimbambit» pronunciato in fil di voce da Silvio,<sup>14</sup> ma la maschera veneziana è trattata con riverenza e rispetto come si vede nella frequenza dell'uso di «signor» e «patron». <sup>15</sup> Sembra insomma che il carattere di Pantalone, il veneziano avaro, scontroso e litigioso sempre in contrasto col servo Zanni, sia stato trasferito dal Verucci su Claudio.

Mariti, nella sua documentata edizione, non si sofferma su questa scelta di Verucci anche se fa notare come il carattere del francese, sebbene assai frequente nella *Ridicolosa* sia esso «sciocco, servo, innamorato o vecchio», fosse raro «in altre regioni» e, al pari del personaggio dell'ebreo, più diffuso in area centro-meridionale.<sup>16</sup> È possibile ipotizzare che la scelta del Verucci si inserisca nel contesto culturale secentesco che rivendicava la supremazia letteraria dell'Italia sulla Francia e il carattere di Claudio potrebbe essere stato modellato sul tipo comico del Raguët, come suggerì Croce.<sup>17</sup> Questo personaggio divenne popolare agli inizi del secolo e, sforzandosi a parlare italiano seppur con un forte accento francese, rappresenterebbe il desiderio dei transalpini di avvicinarsi alla nostra cultura. Una dimensione che si capovolgerà nel Settecento quando saranno gli italiani a parlare un francese "italianato"<sup>18</sup> nel tentativo di assimilarsi alla cultura transalpina divenuta dominante.

Una simile diffidenza per i modi transalpini si ritrova nell'*Ostaria di Velletri*, scritta intorno al 1613 da Giovanni Briccio «la personalità più interessante ed originale fra tutti i ridicolosi» secondo Mariti.<sup>19</sup> In una scena il povero Zanni è rimproverato da un oste per aver tentato impudicamente di prendere la mano della giovane Dianora. All'obiezione dell'uomo, la scaltra maschera difende il suo gesto poiché consono a quelle «zeremonie che se usa nelle ostarie de Lombardie». Una spiegazione non gradita dall'oste che ribadisce la preferenza per gli usi locali: «Ie non voll queste scirimonie; e se bene se costume anche in Fransce, ie voglie che tu fascie all'italiane». <sup>20</sup> Una risposta che se da un lato palesa l'ignoranza del bottegaio che considera come francese qualsiasi cosa provenisse dal Nord anche italiano, dall'altro testimonia l'avversione per le usanze forestiere. Inoltre, l'equivalenza settentrionale-straniero era abbastanza consueta e si ritrova nella *Tartarea*, un'altra commedia del Briccio sempre del 1613. Ad una lista di stranieri presenti nella penisola sono aggiunti i lombardi della provincia di Bergamo: «Spagnoì, Todeschi, Franzolosi o Bergamaschi». <sup>21</sup>

Sempre nel 1613, un altro francese è tra i protagonisti del *Pantalone impazzito* del mantovano Francesco Righelli. Questa volta si tratta del servo Iacobillo che parla italiano con minime inferenze francesi quasi sempre limitate al suono <sc>: «Adesso sì che ie fascie comparasione che voi non avete a piascere le mie fidele e care servitù; ma pascienze. Mi dispiasce che alla fine poi le male sarà le vostre, perché nissune sa le vostre bisogne. Ohimè, che giesti, che sciose, che gettar via de panni! videt, videt, ie comincie a dubitare che non abbi mangiate le scervele de le gatte». <sup>22</sup> Al suo fianco si muovono un veneziano, lo Zanni bergamasco, un napoletano e un

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 125.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 117, 118, 125 e 178.

<sup>16</sup> Ivi, p. XCIV.

<sup>17</sup> B. Croce, *Il Raguët*, in Id., *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1968 (1931<sup>1</sup>), pp. 211-218.

<sup>18</sup> Ivi, p. 212.

<sup>19</sup> La commedia si legge sempre in Mariti, cit., pp. 67-105; il commento dell'editore è a p. CLXV.

<sup>20</sup> Ivi, p. 82.

<sup>21</sup> Anche questa in Mariti, ivi, pp. 1-66 e la citazione è alla p. 19.

<sup>22</sup> F. Righelli, *Il Pantalone impazzito*, in Mariti, cit., pp. 207-271. La citazione è a p. 216.

romano.

Questo nuovo amalgama di dialetti ci impone una considerazione. Come giustamente aveva indicato Verucci, il plurilinguismo a Roma era davvero unico senza dimenticare che per le strade si udivano anche il latino, il francese, il tedesco e lo spagnolo. Ma la mescolanza dialettale non suscitò l'interesse linguistico degli autori delle ridicolose i quali, invece di una fedele registrazione, si limitarono ad una trascrizione approssimativa finalizzata alla messa in scena. L'uso del dialetto e la parodia delle parlate straniere avevano esclusivamente fini comici e, di conseguenza, gli autori non ambivano a dare dignità letteraria alle varie lingue regionali. Semmai con la loro scelta segnalavano un rifiuto della lingua letteraria e accademica a favore di una lingua viva, familiare, usata nel quotidiano dal popolo e dalla piccola borghesia, un'anticipazione della critica contro la norma linguistica che sarà evidente soprattutto nell'opera di Benedetto Micheli.

Chiarito quest'importante aspetto, la distanza del Righelli dal Verucci si misura nella rappresentazione di Iacobillo il quale, nonostante si metta nei guai per aver insidiato Ricciolina, la serva di Pantalone, non è mai apostrofato negativamente come Claudio. Addirittura, quando Covillo, il padrone napoletano di Iacobillo, scopre che il suo domestico è stato malmenato da Zanni si vendica personalmente dell'affronto e il bergamasco è costretto a presentare le sue scuse a quello che diventa il «signor Francios».<sup>23</sup>

Ma se il francese è risparmiato dal Righelli, non possiamo dire lo stesso per turchi ed ebrei. Franceschina tenta di calmare il manesco Coviello paragonandolo ad un turco: «Olà affermatevi; che razza di fare è questo? stiamo in Turchia o dove? voler ammazzare un uomo senza saperne la causa».<sup>24</sup> Una frase che, forse nata dal timore per gli ottomani e per le loro ambizioni di conquista nel Mediterraneo, anticipa il profilo del turco barbaro e aggressivo protagonista del *Meo Patacca*.

Infine l'atteggiamento antiebraico, che percorre quasi tutta la letteratura del periodo e oltre, si manifesta in due circostanze. Zanni vuole accompagnare Pantalone al ghetto perché «com son là a voi piscià denter una seradura de un de quei zudè e ruzenirghela tutta», ma a questa che sembra una burla adolescenziale aggiunge un commento discriminatorio che definisce gli ebrei una «razza de can».<sup>25</sup>

Ancora un francese, questa volta un servo della Borgogna, è tra i personaggi della commedia *La schernita cortigiana* di Giovanni Maria Alessandrini (1642),<sup>26</sup> un autore in possesso di una solida erudizione letteraria (nel testo cita con scaltrezza Esopo, Ovidio, Ariosto, Tasso, Guarini) e di una raffinata dote di verseggiatore come si legge nei due intermezzi. Elementi che spingono ad una riscoperta di Alessandrini e, offrendo una dettagliata analisi della sua commedia, speriamo di sollecitare un'edizione finalmente moderna dei suoi testi.

La *Schernita cortigiana* non entra nel gruppo delle ridicolose e non spicca per varietà linguistica: oltre al francese c'è il napoletano di Parapaglia, il bergamasco di Rodelino e il romanesco di Iacaccia, precursore del bullo protagonista del poema di Peresio e antecedente di Meo Patacca.<sup>27</sup> Interessante è invece la trama perché mossa dalle rivendicazioni identitarie di Clodio Borgognone. L'uomo ribadisce continuamente di essere spagnolo nonostante fosse nato in

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 227.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 214 e 250.

<sup>26</sup> La commedia fu pubblicata a Terni nel 1642 e nel 1668 e poi a Bologna nel 1680 secondo quanto riportato da G. e C. Salvioli, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Venezia, Tipografia Ferrari, 1903, vol. 1, p. 899.

<sup>27</sup> Il primo Iacaccia era comparso nella commedia *Li falsi mori* di Giovan Battista Pianelli del 1638.

Borgogna e il controllo iberico della provincia fosse prossimo al termine.

Questi riferimenti ad eventi politici anche distanti da Roma, la Spagna asburgica cedette la contea alla Francia con il trattato di Nimega del 1678, non è solo di Alessandrini ma li ritroveremo in Berneri e confermano la crescente attenzione degli autori del periodo per quegli eventi sociopolitici internazionali che potevano ripercuotersi a livello locale.

Le schermaglie nel nord Europa sono più che un eco nella *Schernita cortigiana* e la sola menzione dell'assedio francese a La Rochelle nel 1627-28 scatena la risposta piccata di Clodio: «Che Franscie, che Franscie; e vive Spagne, congiunte con le Borgogne; e sentite padrone, de grasie non parlame de Franscie, se voleme essere amisce, purque io non le posso sentire à nominare». L'affermazione della propria appartenenza nazionale non è intesa dal padrone Sparapaglia che incalza il servo: «Chisso è nò chiaito mò, costui è Francise de natione, pecché la Borgogna è na provincia della Franza ed isso parla, e veste alla Francise, ma pecché la Borgogna è sottoposta a Spagna fa tanto romore quanno siente nomenare Franza».<sup>28</sup> Una riflessione che si arricchisce della sbruffonaggine del napoletano quando rievoca la sua presunta partecipazione all'assedio di La Rochelle: fu sufficiente un suo calcio all'acqua per scatenare delle onde che respinsero le navi inglesi minacciosamente vicine alla costa. La vicenda è ovviamente inverisimile per Clodio e il suo rimbrotto accende l'animo del padrone con i due che finiscono quasi alle mani.

Il Capitano Sparapaglia e le sue azioni truffaldine contribuiscono a dare vivacità alla commedia: la giovane Isabella aveva affidato al napoletano la compravendita di un giardino ma l'uomo, invece di consegnarlo alla nuova proprietaria, lo aveva subaffittato. La povera donna tenta in tutti i modi di recuperare il denaro perduto ma Sparapaglia ha sempre una scusa pronta. Ad una nuova richiesta di presentarsi a casa di Isabella risponde che deve recarsi urgentemente in Irlanda (nel testo Alessandrini usa l'antico nome Ibernia) per seguire l'assedio di Dublino.

La notizia del possibile viaggio riaccende l'amor patrio di Clodio che chiede al padrone: «In queste vstre viasge passarete niant per le Burgogne? de gratie se sce passate fate une calde recumandazione alle mie parente», ma Sparapaglia tergiversa offrendo una risposta che poco maschera la sua ennesima bugia: «Lo viaggio mio sia tutto pe' mare».<sup>29</sup>

Ben riuscita è la scena in cui Clodio rimasto solo con Luigia, la serva di Isabella, tenta un garbato approccio alla donna promettendole solo amore dal momento che «Ie non hasgie catrine nè d'ore, nè d'arsgian per adesse, quande le hauerasgie te le donerò».<sup>30</sup> Il monologo di Clodio che chiude la scena è pieno d'amarezza: l'uomo ha abbandonato l'amata e povera Borgogna in cerca di fortuna in Italia ma l'«arsgian» tarda a riempire le sue tasche e il desiderio di avere un ricambio d'abiti è tanto semplice quanto emblematico della sua estrema povertà: «Horsù trovame un poche de vistite, se voleme rimediare alle membre intirisite».<sup>31</sup>

Il patriottismo di Clodio non tarda a rianimarsi quando Iacaccia lo saluta con un «Monsù, come va la guerra?». Il solo uso del titolo francese genera la reazione dell'uomo, «Che monsù, che monsù, ie so spagnuole, e vive Spagne», e accende un animato battibecco tra i due:

IACACCIA O questa sì che vale un briccolo, come a dire tu non sei francese?

CLODIO Ie te diche, che sone spagnole cancre, e vive Spagne, e se tu ancora non diche vive Spagne ti voglie donà de co de sgrugnone. Vive Spagne venterbiù.

---

<sup>28</sup> Citiamo da G.M. Alessandrini, *La schernita cortigiana. Con gl'Intermedij apparenti del medesimo*, Terni, 1668, p. 18. In alcuni casi abbiamo uniformato la grafia all'uso moderno.

<sup>29</sup> Ivi, p. 23.

<sup>30</sup> Ivi, p. 24.

<sup>31</sup> Ivi, p. 26.

IACACCIA Viva Francia viva, e se tu ancora non lo dirai ti voglio dà quattro saioccolate nel cotogno, o quattro seccarelle su le ciarde, che de pachete ti voglio fa fuggì fino al Culiseo.  
CLODIO O Rumanesche franciosate cuchin, di vive Spagne cornute.  
IACACCIA E viva Francia  
CLODIO Macariò figlie de une garze, sce voglie proprie fare a sgrugnone.

Alla diatriba si unisce Luigia che definisce Clodio «un francesaccio porco, lecca brodi»<sup>32</sup> e, scossa dalle grida, giunge pure Isabella la quale, preoccupata per Luigia, le chiede se ce l'abbia «con questo francesene». Di fronte a tutti questi attacchi, Clodio non riesce a trattenersi e rivendica ancora una volta la sua identità spagnola: «Ie soi espagnole, e per le Spagne me mansgerie une piatte de lasagne; e vive Spagne».

Isabella cerca di mettere l'uomo a disagio facendogli notare che indossa abiti francesi e quindi prova della sua vera origine: «Come, che tu sei spagnolo, se tu parli francese, e vesti alla francese, al sicuro tu devi haver fatto qualche furbaria e per copirti adesso fingi d'esser spagnuolo».<sup>33</sup> L'ulteriore difesa di Clodio è intesa dagli altri personaggi come un tentativo di celare la vera identità per mascherare qualche pratica illecita. Come si vede l'atteggiamento diffidente e compatto dei locali contro Clodio richiama quello dei protagonisti della commedia del Verucci.

Al gruppetto in lite si aggrega Poliandro che subito si schiera contro il «francesaccio». Anche Rodelino attacca Clodio dicendo di averlo conosciuto a Parigi «quand che mi ghe fui col Duca de Mantova». E, nonostante tutte le spiegazioni offerte, Clodio è abbandonato dalle donne con Luigia che lascia partire l'ultima stoccata: «Tu sei Francese di vestito, di parlare, di portamento, e insomma sei Francese fino nell'ossa».<sup>34</sup>

Rimasto solo con Iaccaccia e frustrato dalle continue offese, Clodio si affida al linguaggio dei pugni per tentare di risolvere la questione. Un finale d'atto efficace per l'incalzante ritmo delle battute e tra queste emerge il sincero amor patrio di Clodio che dimostra non solo un attaccamento alle proprie origini ma anche un risentimento verso la Francia di cui non riconosce l'autorità politica sulla Borgogna.

Il secondo atto trova Clodio scosso dal precedente battibecco e intenzionato a chiedere al proprio padrone di portarlo in Borgogna, «l'amate patrie» per «dare succorse contre le francese».<sup>35</sup> Ma la mente offuscata dal vino bevuto in osteria fa precipitare l'uomo in un sonno profondo che dà modo allo scaltro Iaccaccia di prendersi la rivincita.

Quando il servo si sveglia scopre di aver indosso degli abiti diversi: «di chi sone queste vestite baronorre che ie hasgie intorne, son ie, o non son ie». Alla confusione dell'uomo, Iaccaccia ribatte con un incerto francese, «Plati monsiur», nel tentativo di smascherare le vere origini di Clodio. E alla risposta dell'uomo, «Conoscevù moi», Iaccaccia controbatte: «Nani monsiur, non se vu Italian». Una confusione d'identità che fa disperare Clodio: «O povere Clodie italianate, togate, barbate».<sup>36</sup>

All'arrivo di Graziano, il piano di Iaccaccia diventa chiaro: aveva messo indosso a Clodio gli abiti del suo padrone in modo che potesse essere accusato di furto. Ma la reazione del servo spiazza tutti: «Non hasgie paure de tue prigione adesse, che ie ho riconosciute le mie persone. Eccome qua monsù Clodie Burgugnone, che prime ere une barone, e vive, e vive adesse, che ie

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 35 e 36.

<sup>33</sup> Ivi, p. 40.

<sup>34</sup> Ivi, p. 37, 38 e 39.

<sup>35</sup> Ivi, p. 48.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 49-50.

me ho ritrovate, voglio stare allegre tutte queste giornate. *Madamuselle / Fattevù belle / Votr mari verrà tantò*».<sup>37</sup> Sembra che Iacaccia sia riuscito a smascherare Clodio, un episodio che lascia di stucco Graziano affascinato dalle numerose metamorfosi, degne di Ovidio, del servo. Ma, in realtà, è Clodio, indossati finalmente quegli abiti signorili di cui aveva espresso tanto desiderio nel primo atto, a burlarsi di Iacaccia e Graziano.

Ad inizio del terzo e ultimo atto ritroviamo Clodio a passeggio e a godersi le bellezze della città: «O che belle sciaminare per queste ville de Rome, doppie che ie fui spogliate delle vestite baroneschevole, e ritornate Clodie in persone cantande lesgiadramant». E poco oltre, al richiamo «Monsù» gettato da Rodelino, il servo riprende la difesa della sua origine spagnola: «Che Monsù, non son francese ie».<sup>38</sup>

Se ai personaggi resta ancor poco chiara l'identità di Clodio, altrettanto confusa è la vicenda che si schiarisce quando tutti i personaggi sono chiamati in scena. Se da un lato è evidente che Isabella non riavrà i soldi dati a Sparapaglia, dall'altro lato le titubanze sentimentali di Poliandro terminano con il rifiuto di sposare Isabella. L'unica a proteggere la donna è la serva Luigia che accusa Rodelino di star dietro alla decisione del suo padrone Poliandro.

L'attacco della serva si colora di un'inattesa tinta discriminatoria. Luigia definisce Rodelino un «buffonaccio senza memoria» e aggiunge che per sottolineare la sua idiozia sarebbe sufficiente «dire che sei bergamasco».<sup>39</sup> Se è vero che Rodelino sembra modellato sul carattere di Zanni, la sciocca maschera d'origine veneto-lombarda, la frase di Luigia appare pericolosamente generica nell'indicare come babbei tutti gli abitanti di Bergamo. All'ingiuria risponde con orgoglio Rodelino: «Sta' quieta, sta', che i bergamaschi, son i più nezessarij de i oltr homin, per ol mantegnement del mond». E Luigia chiude la diatriba con pungente ironia: «Veramente, che non se ne perda il semo della bella razza». Un breve scambio di battute, sicuramente mosso dall'ira e dall'ignoranza dei due servi, che a fatica nasconde un atteggiamento discriminatorio per chiunque fosse diverso d'origine o classe.

La commedia si conclude con Isabella «burlata e schernita» e abbandonata da tutti tranne da Clodio che riceve un'inaspettata offerta di matrimonio: «Io t'accetto per mio sposo».<sup>40</sup> Un colpo ad effetto che spiazza i personaggi e sollecita di nuovo la cattiva lingua di Luigia che rimprovera la padrona per il suo comportamento: «Sai tu perché le tue pari in Roma si chiamano Cortigiane? perché sotto un viso ridente devono avere lingua che chieda, mani che piglino, e un cuore che tradisca».

Altro colpo di scena è la risposta di Clodio, ora chiamato semplicemente «forestiere», che lascia cadere l'offerta: «Hore non sci manca altre per finire, se non che ie me vade, e così potrete fare voi altre ancora. Arivedersce».<sup>41</sup> Una rivincita finale per il bistrattato Clodio. Rifiutando un matrimonio che gli avrebbe dato sicurezza economica, l'uomo dimostra di essere l'unico personaggio verace della commedia e, a differenza degli altri, non ha nulla da nascondere e può camminare a testa alta per la città.

Se Verucci aveva mantenuto per tutta la sua commedia un atteggiamento ostile verso Claudio, è interessante la scelta di Alessandrini che preferì invece riscattare il suo personaggio e superare quel tipo comico del Raguet che aveva ispirato il suo predecessore. Alla fine della *Schernita cortigiana* colui che da tutti era considerato un francese camuffato da spagnolo diventa un più

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 52.

<sup>38</sup> Ivi, p. 82 e 91.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>40</sup> Ivi, p. 101, 102 e 103.

<sup>41</sup> Ivi, p. 104.

generico “forestiere”, un termine che pone fine alla diatriba identitaria e riconosce l’integrità e la dignità di Clodio. Inoltre, la sua decisione di rifiutare il matrimonio con Isabella è uno schiaffo all’ignoranza della donna e, per estensione, a quella di tutti gli altri locali. Questa rivincita finale di Clodio è una svolta importante della commedia e dimostra la sensibilità culturale di Alessandrini aperto verso gli stranieri e critico della mentalità ottusa dei caratteri regionali.

Un altro francese, il pittore Cochetto, è tra i personaggi di una commedia di Gian Lorenzo Bernini, l’unica giunta fino a noi, iniziata probabilmente nel 1643 e interrotta nel ’44. Fu ritrovata e edita da D’Onofrio nel 1963 con il titolo *Fontana di Trevi*, poi mutato in *L’impresario* nella riedizione di Ciavolella del ’92.<sup>42</sup> Nonostante il pittore, che parla italiano con inferenze francesi, abbia un ruolo limitato ad una manciata di battute, la sua presenza arricchisce il nostro studio. Quando compare in scena per la prima volta si deve subito scusare per non aver salutato con un bacio una signora: «Vosignorie mi scuse se ie ho fatte male creanze a non basciarle. Disce che in Italie non se use».<sup>43</sup> La battuta rivela un differente comportamento sociale: Cochetto pensa che, come in Francia, anche in Italia non ci si saluti baciandosi.

Poco dopo rispondendo ad una richiesta di Graziano, autore della commedia ed *alter ego* di Bernini, sferza una stoccata antispagnola: «Vosignorie sa benissimo che le prospettive non consistene in altre che in fare apparire quelle che non è. Per far quest non sci è pare ale spagnole».<sup>44</sup> Secondo D’Onofrio, la frase «poteva essere possibile nel tempo di Urbano VIII» e quindi collocerebbe il termine *ante quem* della commedia al ’44, anno della morte del papa filofrancese.<sup>45</sup> Ma potrebbe anche rientrare nell’ironia del Bernini che attaccava chiunque volesse competere con la sua arte tanto che lo stesso Cochetto non è risparmiato da una battuta di Zanni. Credendo che l’impertinente maschera lo ritenesse omosessuale per i suoi modi effeminati, il francese risponde con una frase stizzita che non toglie il velo del pregiudizio omofobo: «Non hasge queste vizie per grazie del scelo».<sup>46</sup>

La discriminazione investe pure gli ebrei, apostrofati in malo modo da Coviello nella primissima scena. Quando dei giudei rivendicano un pagamento arretrato, il servo napoletano tentenna a dar i soldi a «voiautre bestie» con la promessa di fargliene guadagnare molti di più. E la beffa si amplia quando assicura che il suo padrone sarebbe riuscito a far avere loro il permesso di andare in «carrozza co le vostre femmene, portare lo cappiello nigro e annare a vedere tutte ste chille, sti palazzi e giardini».<sup>47</sup> Queste false promesse ingannano gli ebrei che cedono pure alla richiesta di Coviello di avere un nuovo ferraio. La frase del servo contiene un interessante riferimento ai costumi del tempo: dopo una bolla di Paolo VI nel 1555 gli ebrei erano infatti obbligati a mettersi un copricapo giallo ogniqualvolta lasciavano il ghetto ov’erano confinati. Il poter indossare un cappello nero e andare in carrozza significava poter essere equiparati agli altri uomini e godere in piena libertà delle bellezze capitoline.

Infine, un altro interessante cenno ad i costumi dell’epoca è fatto da Rosetta, serva di Graziano, la quale riferisce della nuova moda di reggere le trecce senza fermagli, una tecnica «alla francese»<sup>48</sup> segno della crescente popolarità dei modelli d’oltralpe.

---

<sup>42</sup> G.L. Bernini, *Fontana di Trevi. Commedia inedita*, introduzione e commento di C. D’Onofrio, Roma, Staderini 1963. Riedita in Id., *L’impresario*, a cura di M. Ciavolella, Roma, Salerno, 1992. Citiamo da quest’ultima edizione.

<sup>43</sup> Ivi, p. 64.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 65-66.

<sup>45</sup> Bernini, *Fontana di Trevi*, cit., p. 29. D’Onofrio documenta che fu forse proprio il papa ad incoraggiare l’atteggiamento anti-spagnolo di Bernini, ivi, pp. 29 e 91.

<sup>46</sup> Bernini, *L’impresario*, cit., p. 88.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 35-36.

<sup>48</sup> Ivi, p. 49.

Con il Bernini siamo giunti a ridosso della grande stagione dei poemi eroicomici romaneschi con protagonisti i capipopolo Jacaccia e Meo Patacca.

Il poema di Giovanni Camillo Peresio fu il risultato di una travagliata composizione. L'autore decise di dare alle stampe l'ultima stesura, *Il maggio romanesco* (1688), ampiamente riscritta per rimuovere quasi del tutto la patina romanesca che caratterizzava la seconda versione, *Il Jacaccio ovvero il Palio conquistato*. Mentre dell'originale, pare intitolato *El Patescia affatato*, non si è conservata copia. Grazie all'edizione di Ugolini del 1939, il testo di riferimento è diventato il *Jacaccio* che, oltre ad essere la prima opera interamente in dialetto e una delle prime testimonianze del romanesco di seconda fase, fu meritorio per aver avviato il genere dei poemi eroicomici incentrati unicamente su vicende con protagonisti i popolani romani.<sup>49</sup>

Nel testo, gli «sbravi» (I, 1) o «sgherracci» (XII, 66) dei rioni romani hanno pieno controllo dell'azione e, seppur non compaia alcun protagonista straniero, alcuni cenni a persone e cose forestiere assumono un certo rilievo. In un momento di pausa dell'azione, Jacaccio si sposta in provincia e a Frascati incontra dei locali e degli stranieri impegnati nel celebre ballo popolare del saltarello (VII, 81):

Al son del chitarrino d'un villano,  
De là Riccia una sninfia e un'Albanese  
Ed una da Nettuno havean per mano  
Un todesco, un spagnolo ed un francese,  
C'hor ballanno vicino ed hor lontano,  
A tempo s'intrecciavan co' le prese  
Tra i platani, con zompi del demonio,  
Su 'l saltarel cantanno Ciccantonio.

Nel soffermarsi sui caratteri, Peresio offre una particolareggiata descrizione del cortigiano Lillo che indossa abiti alla «moda froscia», ossia francese (VII, 90):

Havea a la moda froscia un vestitino  
De tiff e taff conforme a la stagione,  
Al fariol merletti in su a scalino  
Con galani in su'l petto e al legaccione;  
Portava un bel collar de punto fino,  
E de tela de Fiannra un camiscione.

Peresio fa un altro riferimento alla qualità degli abiti d'oltralpe a dimostrazione della raggiunta notorietà della moda francese in Europa. Titta e Jacaccio, pronti alle nozze con le rispettive compagne, sono descritti con indosso degli abiti francesi acquistati per l'occasione: «Questi le facce tutte havean deverze / E, a foggia ancora del froresco clima, / Eran vestiti a giubbe e pennaccini / Con fettucce e merletti e galloncini» (XI, 88). È ovvio che questi stili erano disponibili solo per le tasche di facoltosi cittadini mentre per Jacaccio e Titta furono d'occasione in quanto il quotidiano era vissuto con abiti più tradizionali al pari di quelli all'«albanese» indossati delle donne. L'aggettivo indicava costumi propri della città di Albano Laziale e per estensione degli abitanti della campagna romana come sarà anche in Belli (IX, 95).<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> G.C. Peresio, *Il Jacaccio ovvero il palio conquistato*, a cura di F.A. Ugolini, Roma, Presso la Società [Filologica Romana], 1939. D'ora in avanti indichiamo solo canto e ottava.

<sup>50</sup> Si vedano i sonetti *La donna gravida* e la «seta all'arbanese» menzionata in *Le mmascherine pulittuce*, in G.G. Belli, *I sonetti*, a cura di P. Gibellini, L. Felici, E. Ripari, Torino, Einaudi, 2018, vol. 4, sonn. 1750 e 2257.

A l'albanese erano lor vestite  
Co' un sciugatore arepiegato in testa,  
A la cintura strette havean le vite  
E a la gavolla glie battea la vesta;  
Resfettucciate ognuna havea infinite  
Al braccio e spalla e a la scarpetta lesta:  
Un verde a Tolla glie faceva un bel gioco,  
Su'l bianco a Nuccia un colorin de foco.

Si esauriscono qui i pochi riferimenti all'estero del Peresio ai quali aggiungiamo due descrizioni negative dell'indole di Jacaccio. Il popolano è prima «indemoniato come un Turco cane» (III, 68) e poi «Impalato era a l'uso de Turchia» (VII, 9): versi che, rievocando le parole di Franceschina nel *Pantalone impazzito*, testimoniano come la paura per il turco, tornato minacciosamente protagonista in Europa, si fosse trasferita nella lingua dov'era sufficiente l'uso dell'aggettivo 'turco' per volgere al negativo il significato di un'espressione.

Ed è proprio sull'ambizione militare dell'Impero ottomano che si basa l'intera vicenda del poema successivo, il *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri (1695).<sup>51</sup> Il testo è ambientato nel 1683 durante l'assedio turco a Vienna poi respinto dall'esercito polacco-austro-tedesco dopo un'aspra battaglia durata alcuni mesi.

Il poema si apre con un ritratto idilliaco della città capitolina e della vita oziosa degli abitanti che passavano il tempo «grattannose la panza» (I, 9). Ma questa normalità è turbata dalla notizia che trova il turco, da anni impegnato in una risalita lungo i Balcani, alle porte di Vienna, città simbolo di maestosa regalità: «I Cesari ce fanno residenza, / Perchè proprio ha bellezze maiorane. / Scialante è il sito, e iofa è l'apparenza» (I, 14).

Tra i popolani intimoriti che le sorti della guerra possano riflettersi su Roma, emerge Meo Patacca, «il capotruppa della gente sgherra» ed eroe del poema (I, 37-38). L'uomo promette di radunare un esercito di «Sangue trojano, e Romanen Diocèsi» (I, 75) per portare aiuto a Vienna.

È sufficiente questa battuta per comprendere come l'intero poema sia costruito sulla giustapposizione tra i romani e i turchi che, seppur lontani, sembrano essere già in città. Come nel Peresio, il turco è sempre connotato negativamente («cane» I, 13 e VII, 30; «infame» II, 64; «babbuino» IX, 78; «indegno» X, 35; «bertuccia», XI, 52) e deriso per gli abiti che indossa («turbante» II, 39; berretto alla «turchesca» VIII, 88; «vesta stesa» a modo turco IX, 71).

Ma non appena giunge in città la notizia che il turco è stato respinto, il sollievo che si diffonde tra i popolani è persino maggiore allo spavento provato. Il capopopolo Meo proclama tre giorni di festeggiamenti nei quali pupazzi e impersonificazioni "turchesche" sono soggetti ad un'interminabile derisione (VII, 58):

Di cartapista, di cartone, e stracci  
Vuò che fatti si vedino bambocci,  
C'habbian de i Turchi l'abbiti e i mostacci,  
E che in straziarli più d'un dì s'incocci,  
Vuò, ch'un solenne sbeffo se ne facci,  
E che sieno impiccati a son de rocci,  
E sotto con candele o accesi micci,  
Per abbruscialli, el foco se gli appicci.

---

<sup>51</sup> G. Berneri, *Meo Patacca ovvero Roma in feste nei trionfi di Vienna*, cur. B. Rossetti, Roma, Avanzini e Torraca, 1966. Indichiamo solo canto ed ottava.

In vari luoghi della città sono bruciati fantocci raffiguranti il Visir (IX, 56), finti turchi sono messi su asini e fatti girare per la città (IX, 60-61) e altri ancora decapitati (IX, 64-67). Per le strade procede anche una processione profana nella quale un uomo con indosso abiti femminili, «Con un bel manto di color di celo», rappresenta la «figura della bella Europa» (IX, 93) e davanti a questo va un «asinaccio [...] / Guercio, impiagato, schifo, e senza coda» (IX, 95) cavalcato da un individuo «vestito da Gran Turco» (IX, 96) e oggetto degli scherni degli astanti. Altrove un «turco» cammina con un cappio al collo e sul petto un cartello con uno sconsolato messaggio: «Oh questo nò, non l'haveria mai creso!» (IX, 107). La figurina prima riceve colpi d'arma da fuoco e poi è bruciata. Tra le fiamme fugge un gatto, nascosto all'interno del pupazzo, i cui miagolii dovevano imitare le grida di dolore del turco.

La lista dei turchi messi alla berlina si allunga con un «babbuasso» «lacero, e pezzente, et in rovina / Si dà pugni, si sgraffia, e si sciupina» (X, 14) e un povero che mangia una «bobba», un'annacquata minestra, perché è «Stroppio, spiantato, a mendicà ridotto» (X, 16). Poi un uomo incapace a far di conto, «Fà conti e s'affatiga di rifarne / Co' i deti, e perchè sbaglia, si contrista; / Va storcenno la bocca, e se la sgarba, / E si strappa li peli dalla barba» (X, 17), è deriso con un altro cartello: «Questo m'avviene, / Perchè non seppi far li conti bene» (X, 18).

Al ludibrio è esposto anche il sovrano turco (X, 20-segg.) attaccato da un'aquila, simbolo imperiale, che «col becco gli sfragassa / Il turbante» (X, 26). E una volta rimasto a capo scoperto, «col solo ciuffo», l'uomo è spregevolmente paragonato ad «un babuino» (X, 30).

Anche il Visir ha la sua controfigura. Alla messinscena di una parata dell'esercito vincitore seguono gli schiavi, «Co' 'na catena al collo e un'altra al piede» (X, 42), tra cui il Visir: «Annava col cotogno tremolante, / Con occhi piagnolosi e guance smorte, / Et a fa' 'sta funzion capato s'era / Un secco, un smunto, un di cattiva cera» (X, 43). L'uomo è colpito da «sbeffe, ingiurie, urtoni, e spuntionate», preso a bastonate (X, 46) e, scambiato per il vero Visir da uno «scialeo» un popolano babbeo, è persino ferito da un colpo d'arma da fuoco (X, 60).

Le stucchevoli umiliazioni si rinnovano nella seconda sera di festa quando ad essere derise sono anche le donne «vestite alla turchesca usanza» (XI, 39). Questi caratteri, impersonificati da uomini com'era uso teatrale del tempo, piangono infliggendosi colpi tra le sonore risa dei popolani: «Sciupinate scarpinano, e mucchose, / Si sgraffiano e scapigliano ogni tanto, / Afflitte, sconsolate, e piagnolose» (XI, 41). Anche il sultano turco torna ad essere irriso. Questa volta è presentato come moribondo in un letto con un cartello «Il mio male non è da medicina» che sembra riferirsi al destino dell'intero Impero (XI, 45). Nemmeno la mezza luna crescente è risparmiata visto che agli occhi del popolano appare «Priva di luccicor, spalida, e brutta» (XI, 56). I festeggiamenti sono chiusi da una giostra e il trionfatore è ovviamente Meo Patacca il quale, dopo i tentativi mal riusciti dei suoi compagni, riesce ad abbattere un fantoccio turco con un sol colpo (XI, 102-103).

Nell'ultimo canto giunge in città un'altra buona notizia: anche l'assedio turco a Buda è stato respinto, ma il lieto evento è macchiato dal sospetto che gli ebrei locali si fossero schierati al fianco dei turchi durante l'assalto. Nonostante fosse difficile avere conferma di questo coinvolgimento, in città all'odio per i turchi si aggiunge quello per gli ebrei. I popolani infuriati muovono verso il ghetto per far giustizia: «Marciano verzo il Ghetto, e allora s'hebbe / Pacchetta dall'Ebrei; ma si trovorno / In un attimo pronti, e lo serrorno» (XII, 7)<sup>52</sup>. Meo calma gli animi e

---

<sup>52</sup> Il Berneri offre una descrizione del ghetto trasteverino: «Il Ghetto è un loco al Tevere vicino / Da una parte, e dall'altra a Pescaria; / È un recinto di strade assai meschino, / Ch'è ombroso, e renne ancor malinconia, / Ha quattro gran portoni, e un portoncino; / Il dì s'apre, acciò el traffico ce sia, / Ma dalla sera, inzino a giorno ciaro, / Lo tiè inserrato un sbirro portinaro» (XII, 8).

gli ebrei, in segno di riconoscimento, ricorrono alle loro abilità sartoriali per cucire in tempi rapidi un abito da donare al popolano: «E ce s'aggiunze ancora al vestimento / Un spadino galante alla Franzese, / Che havea la guardia et il puntal d'argento» (XII, 52). Si noti come per dare un ulteriore tocco d'eleganza all'abito venga aggiunto un elemento francese, altra testimonianza della popolarità di questa moda in Europa. Nonostante il gesto amichevole, Meo rifiuta il dono e pretende che gli ebrei dimostrino la loro estraneità all'assedio di Buda partecipando alle feste per la liberazione dai turchi. La proposta è accolta dai rabbini e contribuisce a riportare la quiete in città.

Le ultime ottave del poema chiudono l'unica vicenda rimasta in sospeso, il matrimonio tra Meo e Nuccia con lo smargiasso popolano che pronuncia le sue ultime eroiche parole nel caso i turchi tornino ad essere una minaccia: «Allor farò de i Turchi un novo strazio; / Per l'onor mio, per la mia sposa, il giuro. / Quante sconfitte havranno, io già l'aspetto, / Di far tant'altre feste v'imprometto» (XI, 103).

L'opera di Berneri ebbe tra i suoi molti meriti anche quello di aver creato dei personaggi che nel tempo divennero proverbiali. Il monticiano Meo, già presente nella tradizione romana come ne *Li buffoni* di Margherita Costa del 1641 e in una commedia di Salvator Rosa, si presenta con un'indole spavalda, insolente e irascibile ma alla fine buona e generosa, mentre il suo antagonista Marco Pepe è altrettanto smargiasso, fanfarone e minaccioso anche se, quando si tratta di venire alle mani, mostra la sua vera qualità, la fuga a gambe levate. Quest'ultima maschera diventò molto popolare, si pensi al bel ritratto fatto da Belli nel sonetto *Le Spacconerie* e, secondo Rossetti, su di essa fu modellato il celebre carattere di Rugantino.<sup>53</sup>

Tra gli altri pregi del poema, oltre l'importante testimonianza dialettale cui si aggiungono alcuni termini del giudaico-romanesco del tempo,<sup>54</sup> dobbiamo ricordare il ritratto abbastanza fedele della vita e dei costumi popolari e dei luoghi della Roma di fine Seicento. Inoltre, nell'opera è ribadito quasi in ogni canto il forte attaccamento dei romani alla loro città e alle loro origini "troiane" e "cristiane", temi che torneranno nei componimenti anonimi del settecentesco *Misogallo romano*, ed è palese la loro avversione verso tutto quello che provenga dall'esterno. Il lungo e a tratti stucchevole ludibrio dei turchi colpiva quelle che erano genericamente definite «crapicciose usanze» (XI, 50), proprio perché diverse dalle romane. Infine, l'attacco al ghetto riflette l'atteggiamento antisemita vivo da secoli in città. Per il suo poema Berneri si ispirò non solo ai festeggiamenti realmente accaduti a Roma al termine dell'assedio turco, «un carnevale anticipato» lo definì Rossetti,<sup>55</sup> ma anche alle "giudiate" carnevalesche, dei carri tirati da buoi sui quali gli ebrei erano scherniti pubblicamente, e alle scene di caccia all'ebreo frequenti nelle strade di Roma: bastava che un teppista individuasse un bersaglio per richiamare un gruppo di persone pronte ad infierire verbalmente e fisicamente sul malcapitato. Un dileggio che, oltre a confermare la difficile convivenza tra romani ed ebrei, dimostra come il popolano cercasse sempre un capro espiatorio su cui sfogare le proprie frustrazioni.<sup>56</sup>

Il poema di Berneri chiude il Seicento, un secolo caratterizzato da un graduale inasprimento delle relazioni tra i popolani romani e i forestieri: la città capitolina passa dall'essere «madre

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 32. Cfr. anche *Se chiama e se ne grolia*, Meo Patacca. Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento, a cura di F. Onorati, Roma, Aracne, 2004. *Le spacconerie*, in Belli, *I sonetti*, cit., vol. 1, son. 113.

<sup>54</sup> Ad esempio: «Una diceva: "Ahimè! che mali iorni / Sono questi per noi! che sarà mai?" / Un'altra poi: "Perchè 'sti brutti scorni? / Che far potremo, scuri Sciabada! / Non c'è per noi pietà pe' 'sti contorni, / Poveri figli! Perna e mordacai! / Presto ce n'annaremo, (O Iaccodimmi / Dateci qualche aiuto!) a i caurimmi"» (XII, 19).

<sup>55</sup> Berneri, *Il Meo Patacca*, cit., p. 19.

<sup>56</sup> Una descrizione delle *giudiate* e una campionatura di opere con protagonista un ebreo deriso si legge in A.G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Casini, 1958, pp. 247-265.

commun» che «stranieri ammette»,<sup>57</sup> ad un luogo ostile per chiunque non avesse costumi romani e romaneschi. In questo contesto il solo Alessandrini, riscattando a fine commedia il bistrattato francese Clodio, espone l'ignoranza del popolano anticipando così un atteggiamento più aperto e ospitale che si realizzerà solo nel secondo Ottocento.

Nicola Di Nino

*Universitat Autònoma de Barcelona*

L'articolo ricostruisce l'immagine dei forestieri nelle maggiori opere della letteratura romanesca del Seicento. Se nella ridicolosa di Verucci un francese è canzonato sul modello del *Raguet*, a fine secolo il colto Alessandrini si dimostra ospitale e aperto alle influenze straniere mentre Peresio esorcizza la paura del turco con le feste organizzate dal capopolo Meo Patacca. L'atteggiamento complessivo che emerge è comunque quello di una società chiusa e ostile verso chiunque non fosse romano e romanesco.

Roma, romanesco, Seicento, forestieri, identità, discriminazione.

The article analyzes the image of the foreigners portrayed in the major works in Roman dialect written in the 17<sup>th</sup> century. If in Verucci's *ridicolosa* a Frenchman is mocked on the model of *Raguet*, at the end of the century Alessandrini proves his openness to foreign influences while Peresio exorcises the fear of the Ottoman Empire with the *trionfi* organized by the chieftain Meo Patacca. The overall attitude that emerges, however, is that of a society that is closed and hostile towards anyone who is not Roman.

Rome, Roman dialect, 17<sup>th</sup> Century, foreigners, identity, discrimination.

---

<sup>57</sup> *Il Misogallo romano*, a cura di M. Formica e L. Lorenzetti, prefazione di T. De Mauro, Roma, Bulzoni, 1999, son. 249.