CENTRO STUDI GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

BENEDETTO MICHELI

POVESIE IN LENGUA ROMANESCA

Edizione critica
a cura di Claudio Costa

EDIZIONI DELL'OLEANDRO
1999

© Edizioni dell'Oleandro
di De Lucia Vito
Via Monte Cassino, 8
00141 Roma
Tel. 06/87191202
Email:oleandro@cristalweb.com

A Teresa

Presentazione

di
Ornella Moroni

Questo ultimo scorcio del '900 ha visto recuperare dall'oblio del passato le opere di Benedetto Micheli: il poema, completamente inedito, curato con perizia dalla Incarbone Giornetti ed ora la presente edizione dei *Sonetti*, o meglio delle *Povesie in lengua romanesca*.

Si doveva, prima di oggi, ricorrere alla edizione del Celani, introvabile se non in qualche biblioteca pubblica, per leggere nella loro unitarietà le poesie del Micheli: infatti le rare antologie raccoglievano di solito qualche sonetto dedicato a Checca e null'altro.

Anche i contributi critici sono stati scarsi, e quasi tutti hanno visto il Micheli, non come autonomo autore, bensì come un precursore del Belli, e ovviamente dal confronto il cantore di Checca usciva fortemente ridotto.

Gli studi degli anni '70 hanno recuperato l'originalità della scrittura poetica del Micheli; con questa rilettura l'esigenza della pubblicazione linguisticamente ineccepibile delle *Povesie* è divenuta improcrastinabile. Claudio Costa ha raccolto la sfida e ha approntato un'edizione critica attendibile e metodicamente corretta.

L'ampia introduzione recupera da un lato il valore storico letterario del testo e la sua originale testimonianza linguistica; la descrizione puntigliosa del manoscritto non è dettata da vuota erudizione, ma dalla caratteristica peculiare d'esso, cioè quella di essere l'originale per giunta autografo, fatto questo di non trascurabile importanza, in quanto il Micheli medesimo mostra una sensibilità linguistica rarissima per i tempi.

Il criterio conservativo nella riproduzione del testo nasce proprio dalla esigenza che il Costa ha sentito di mantenere intatta la freschezza del dialetto micheliano, del quale viene fatta una analisi completa e accurata che apre nuove prospettive alla conoscenza della parlata romanesca del Settecento; come pure assai efficaci sono le analisi sulla rima e sul repertorio metrico .

In conclusione l'edizione delle *Povesie in lengua romanesca* del Micheli rappresenta un felice esempio di acribia editoriale e di perizia filologico-linguistica, che rende giustizia ad uno scrittore originale, spesso citato, ma di fatto poco conosciuto.

Premessa

In occasione del tricentenario della nascita di Benedetto Micheli il Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli" ha voluto ricordare l'Autore con il primo convegno di studi specificamente a lui dedicato e con la presente edizione delle sue *Povesie in lengua romanesca*.

Poiché queste si pubblicano in contemporanea ai lavori del convegno, evidentemente esse non possono tener conto delle nuove acquisizioni che a tali studi si dovranno.

I dati, le informazioni, i contenuti critici affidati all'introduzione e alle note di questa edizione costituiscono dunque quantomeno un riepilogo dei 'precedenti' rispetto a quegli studi la cui pubblicazione seguirà a breve i lavori del convegno.

Mi sia consentito riservare qui in apertura uno spazio per i ringraziamenti, anzitutto al Centro Studi "Giuseppe Gioachino Belli" che ha voluto questo libro e in particolare ai membri del Comitato esecutivo che l'hanno caldeggiato: il compianto primo presidente Luigi De Nardis e l'attuale presidente Muzio Mazzocchi Alemanni, sempre prodighi di incoraggiamenti nei miei confronti; Laura Biancini, Franco Onorati e Marcello Teodonio, ai quali sono debitore di preziosi consigli e paterne sollecitazioni. Ma poiché, in verità, questo lavoro è il frutto di più di quindici anni di ricerche, sono molte le persone che vorrei ringraziare pubblicamente: in primo luogo il mio maestro Luca Serianni, maestro di vita prima ancora che eccezionale maestro di studi, e Ornella Moroni, che mi ha tracciato la strada prima per gli studi sul Micheli e poi per questa edizione; quindi Roberto Antonelli, che seguì la mia tesi di laurea da correlatore con attenzione e partecipazione rare a vedersi. Ci sono poi i numerosi bibliotecari che con la loro disponibilità e competenza hanno favorito le mie indagini: della loro raffinata professionalità mi son giovato presso le biblioteche romane Alessandrina, Angelica, del Burcardo, Casanatense, della Fondazione Marco Besso, dell'Istituto Storico Germanico, Romana, Musicale Governativa del Conservatorio di Santa Cecilia, Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II"; la Braidense e la Comunale di Milano; la Biblioteca de la Diputació de Barcelona, la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles, la Wissenschaftliche Allgemeibibliothek di Schwerin, la Herzogin Anna Amalia Bibliothek di Weimar; sarebbe difficile ricordarli tutti senza tema di omissioni, perciò farò solo un nome in rappresentanza di tutti, quello dell'amica Alda Spotti. Data la poliedricità del Micheli ho dovuto sconfinare in campi non di mia specifica competenza, nei quali mi son giovato dei consigli di esperti cui va il merito di ciò che posso aver scritto di corretto mentre resta completamente mia la responsabilità di qualunque difetto od omissione: per la musicologia anzitutto Patricia Adkins Chiti e poi Bianca

Maria Antolini, nonché l'emerito Claudio Sartori; per gli studi classici Margherita Bertan. Ci sono infine alcune persone il cui intervento pratico è stato tanto generoso quanto indispensabile: Lutz Vogel e Maria Neidhöfer per i contatti in Germania; Manuela Montanari per la corrispondenza con Weimar; Gaetana Pace per le cure editoriali; Giorgio Roberti che, in qualità di presidente del Centro Romanesco Trilussa, mi fornì, già parecchi anni addietro, una prima fotoriproduzione del manoscritto delle *Povesie*; mio padre Giorgio che al tempo della mia tesi di laurea ne rilesse e trascrisse tutta la parte tipograficamente più diabolica; per ultimi (loro sanno perché) Luigi, per aver contato le note, e Gemma, per avermi fatto compagnia nelle notti di lavoro, ma soprattutto mia madre Vittoria, perché senza le sue quotidiane preghiere non sarei arrivato mai a capo di nulla.

1. BENEDETTO MICHELI

1.1. La vita

Benedetto Giacomo Micheli nacque a Roma il 29[1] ottobre del 1699 da Pietro, figlio di Giacomo, originario di Barcellonetta (allora nella diocesi di Aosta, oggi in terra di Francia)[2] e da Catarina (o Caterina) Ferrari romana.

Fu battezzato nella parrocchia di S. Lorenzo in Damaso ma MORONI 1972, 285 avanza l'ipotesi che la famiglia abitasse "nel rione Ponte, probabilmente in una delle case facenti parte della giurisdizione della parrocchia di S. Carlo ai Catinari"; in base ai dati noti dovrebbere essere stato il terzo di sette fratelli, quattro maschi e tre femmine: Filippo e Giuseppe, maggiori di lui, Giovanna, Teresa, Gerolamo e Agnese minori.

La famiglia era di estrazione borghese ma con ambizioni di crescita sociale, come si può dedurre dal fatto che padrino di battesimo di Benedetto fu l'"eccellentissimo" avvocato don Paolo Emilio Simoncello e soprattutto dalla concomitanza che almeno tre dei quattro fratelli maschi della famiglia[3] furono avviati alla carriera artistica: Giuseppe risulta aggregato come "professore" all'Accademia di S. Cecilia, Gerolamo è conosciuto come l'autore delle musiche della *Zenobia* del Metastasio messa in scena nel teatro Giustinian di S. Moise a Venezia nell'autunno del 1746.

---

[1]Non il 26 come, per mero errore materiale, è stampato in MORONI 1972, 285: la data esatta infatti si legge chiaramente nel Libro dei Battesimi fotoriprodotto ivi a p. 286, documento che ho ricontrollato *de visu*, la cui collocazione esatta è: Archivio del Vicariato di Roma, S. Lorenzo in Damaso, Battesimi, Registro 14, p. 410.

[2]Mi pare significativo far notare che negli stessi anni e nella stessa parrocchia viveva un nucleo familiare il cui capo famiglia, di nome Giovanni Antonio Micheli, era originario della Borgogna, in Francia (dagli Indici dei Battesimi della Parrocchia di S. Lorenzo in Damaso risulta aver avuto almeno quattro figli tra il 1691 e il 1697). Ma la cosa più interessante è che sembra esservi stata una piccola colonia di Micheli francesi in Roma almeno a partire dalla generazione precedente, poiché dal catalogo a schede dei matrimoni dell' Archivio del Vicariato di Roma, si conosce il nome di un Giovanni Micheli nato in Francia nel 1645 e di un Francesco Micheli nato in Borgogna nello stesso anno, entrambi sposatisi con romane; una figia di Francesco, Anna Maria Vittoria nata a Roma nel 1665, a conferma dei legami familiari con la Francia, risulta essersi sposata due volte, la prima nel 1689 con Enrico Bousset di Besançon, la seconda nel 1701 con Giorgio Bonné francese.

[3]Di Filippo non si hanno notizie.

Benedetto trascorse parte dell'infanzia in via del Grottino, nel territorio della parrocchia di S. Marco; all'incirca tra il 1708 e il 1715 fu messo a bottega di pittore "sotto eccellenti Maestri" (c. 3*r*),[4] mentre la famiglia si era trasferita presso il Pantheon nella zona della parrocchia di S. Maria sopra Minerva.

Ma la pittura non fu l'arte cui si dedicò, nella vita, il Micheli: la musica, "sol per adornamento ... imparata" (c. 3*r*) nell'adolescenza, la soppiantò presto, tanto che già nel 1722 troviamo un componimento vocale scritto dal Nostro, su testo del noto librettista Silvio Stampiglia (poeta che fu tra i fondatori dell'Arcadia), commissionatogli dal cardinal Alvaro Cienfuegos per l'onomastico dell'imperatrice Elisabetta Cristina: il giovane Micheli aveva trovato il suo pigmalione nella persona del celebre teologo gesuita spagnolo che da alcuni anni risedeva a Roma come ministro plenipotenziario dell'Imperatore presso la Santa Sede.

Questa illustre protezione consentì al Micheli, negli anni seguenti, non solo di continuare a ricevere conmmissioni dirette dal Cienfuegos per analoghe cantate d'occasione (se ne conoscono altre sei, con cadenza annuale, fino al 1728) ma, più in generale, di entrare nell'ambiente in cui importanti committenti promovevano spettacoli musicali in onore di ancor più illustri personaggi pubblici.

La positiva congiuntura personale permise al Micheli di sposarsi, nel novembre del 1724, con la francese Margherita Duclé (o Duclech) nella chiesa di S. Agostino; lasciò allora l'abitazione paterna nei pressi del Pantheon e andò a vivere al numero 22 di via di Tor di Nona nella parrocchia dei SS. Celso e Giuliano dove restò fino in tarda età e dove la famiglia si accrebbe di sei figli: Cecilia, Camilla, Filippo, Laura, Antonia e Teresa.

Intanto, già dal 1723, Benedetto Micheli aveva esordito come compositore d'opera col dramma per musica *L'Oreste*, su libretto dell'accademico Quirino Gian Gualberto Barlocci, dedicato alla principessa Maria Isabella Cesi Ruspoli, e rappresentato "nella sala dell'Illustrissimo Signor Federico Capranica". Nel carnevale del 1724, presso lo stesso teatro, dunque ancora su commissione del Capranica, fu rapprentato, in onore della duchessa Faustina Mattei Conti, il dramma per musica *La Virtù trionfante dell'amore e dell'odio overo il Tigrane* le cui musiche vennero affidate a tre diversi autori: l'atto primo e gli intermezzi al Micheli, l'atto secondo ad Antonio Vivaldi e l'atto terzo a Nicola Romaldi. L'opera è importante per due riguardi: intanto ci fa sapere che già dal 1724 il Micheli aveva cominciato a comporre intermezzi e poi, soprattutto, che ancor giovane veniva lanciato sulla stessa scena con un musicista del calibro del Vivaldi.[5] Nel 1725, anno santo durante il quale erano sospesi in Roma gli spettacoli di puro

[4]Questa e le successive citazioni tra virgolette seguite da un'indicazione di carta sono tratte da uno scritto autobiografico del Micheli premesso al codice W che sarà descritto in 2.1.2.
[5]Sulla presenza del Vivaldi a Roma si veda ONORATI 1996, in particolare sul dramma per musica *La Virtù trionfante* cfr. pp. 518 e ss.

intrattenimento, scrisse ancora le musiche per il dramma sacro *San Contardo* dato in onore del prinicipe Alessandro Ruspoli.

I successivi quindici anni sono quelli più fortunati nella vita del Micheli musicista, anni in cui, com'egli stesso scrive, "era spessamente impiegato a comporre Musiche per Feste fatte da' Ministri de' Sovrani d'Europa, ed altri Signori, ne' loro Palazzi, e Piazze, o nelle Chiese (come ancora Drami, e Farse per Impresarj de' Teatri di Roma)" (c. 1*v*).

All'inizio degli anni Trenta due nuovi committenti stabili si affacciano nella vita artistica del Micheli: l'Accademia del Disegno di S. Luca e il cardinale napoletano Troiano Acquaviva, che fu ambasciatore di Spagna a Roma nonché incaricato di affari del Regno di Napoli presso la Corte Pontificia e, dal 1739, successore del Cienfuegos nel titolo di arcivescovo di Monreale.

Dunque nel 1732 il Micheli fu richiesto come autore dei concerti di apertura e chiusura delle celebrazioni tenute in Campidoglio dall'Accademia del Disegno, in occasione delle quali fu stampato un opuscolo in cui il Nostro veniva indicato come "celebre compositore di musica" e virtuoso flautista. Ci sono giunti inoltre due libretti, del 1738 e del 1739, di componimenti di musica vocale del Micheli per l'Accademia.

Sotto l'egida dell'Acquaviva, invece, il musicista romano compose almeno tre cantate, nel 1731, 1734 e 1735 di cui la prima e l'ultima su testo di Bernardo Bucci, che era segretario del cardinale napoletano e fu tra i fondatori dell'Accademia dei Quirini, la quale "ebbe origine dalla famosa scissura sorta l'anno 1711 in seno alla romana adunanza degli *Arcadi*" (MAYLENDER 1929, IV, 353).

Una fortunosa e importante svolta artistica avvenne nel 1736 quando, come racconta lo stesso Micheli, "quasi estemporaneamente, dovetti porre in Musica una Farsetta ad uso d'Intermezzi, per il Teatro di Valle, in una Tragicomedia, che ivi si rappresentava; la qual Farsetta avendo incontrato il comun Genio, oprò che l'Impresario per l'Autunno seguente me ne fece porre in Musica altre due, e per il Carnevale del 1737. ancor due altre, ma di mio Libro. Occorse intanto, che una Signora (di Casa allora regnante) mi comandò, contemporaneamente, di comporre un'altra Farsa, per Intermezzi, nel Teatro di Torre Argentina; ond'io trovandomi una Farsa, già da Me composta, la posi in Musica; e siccome in questa vi era il Personaggio di un Servidore a spasso, lo feci parlare nell'Idioma usato dal vulgo di Roma, assai proprio per il suo Carattere; e fu di sorte aggradito, che per molto tempo andarono in volta per le Bocche d'ognuno le di lui Ariette, e Recitativi; cosicché dovetti negli Anni susseguenti comporre delle altre Farse, sempre con qualche Attore, che favellasse nel detto Idioma, per il Teatro di Valle, ed altri; alcune da me stesso poste in Musica, ed altre da valentissimi Compositori, come furono li Signori Latilla, Rinaldo di Capua, Auletta, e Conforti." (c. 2*r*-2*v*).

È possibile identificare l'intermezzo per l'Argentina del 1737 contenente il servitore romanesco con il *Don Frullone marchese di Lupino*, con musiche dello stesso Micheli, nel cui testo a stampa, però, la parte romanesca non ci è stata conservata; sicché il primo testo micheliano con parti in romanesco che attualmente si conosca è l'anonimo *Intermezzi a tre voci*, su musiche di Gaetano Latilla, andato in scena al Valle nella stagione autunnale del 1737, in cui due dei tre personaggi parlano nel dialetto di Roma (cfr. COSTA 1995). Da musicista di cantate, opere e intermezzi il Micheli divenne dunque librettista comico e per di più in romanesco: una novità questa, una trovata teatrale di cui più tardi volle rivendicare la paternità. Non però cessò di scriver musica: si è già detto dei componimenti del 1738 e 1739 per l'Accademia di S. Luca ai quali va aggiunto un componimento vocale per il Carnevale del 1739 eseguito "nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna di Sciarra"; ma, ciò che più conta, in alcuni casi fu autore di farse "di mio libro, e musica",[6] come ricordava orgogliosamente, realizzando in sé quella sintesi artistica di musicista e poeta che Pier Jacopo Martello nel trattato *Della tragedia antica e moderna* (1714) aveva auspicato per la miglior riuscita dell'opera in musica e che di lì a poco Francesco Saverio Quadrio avrebbe confermato nel terzo volume della sua *Storia e ragione di ogni poesia* (1743; cfr. BONOMI 1998, 156-158).

Su questo doppio binario corrono le informazioni conosciute relative agli anni successivi. Nel 1740 Benedetto Micheli venne aggregato all'Accademia, allora Confraternita, di S. Cecilia col titolo di organista e maestro. Quattro anni dopo l'avvocato Vincenzo Maria Morotti (che era stato anch'egli tra i fondatori dell'Accademia dei Quirini) invitò il Micheli, evidentemente ormai accettato nel novero degli scrittori noti dell'Urbe, a partecipare con una sua composizione a una raccolta poetica in lode della Fontana di Trevi di Nicola Salvi allora inaugurata. Il Nostro scrisse allora, in ossequio alla sua fama, un sonetto in romanesco, *Sangue de Zio, che bel fumà 'na Pippa*, che risulta essere il primo da lui composto, e che fu "ricevuto con Piacere, quasi universale, ... essendo andato ... per le mani di ognuno manoscritto" (c. 3*r*). Infine, dopo una partecipazione marginale alle musiche della farsetta *il Marchese di Spartivento ovvero il Cabalista ne sa men del caso* andata in scena al Valle nel Carnevale del 1747, nel febbraio del 1748 il canto del cigno e insieme l'ultima invenzione del maestro poeta: al teatro dei Granari vengono rappresentati gli intermezzi *La Gelosia non giova*: nel libretto a stampa, dedicato al principe Livio Odescalchi, è indicato il Micheli come autore delle musiche mentre resta anonimo il librettista che però crediamo fortemente essere lo stesso Micheli; nel secondo intermezzo il personaggio italiano di Fusello si finge donna e contraffà il suo linguaggio parlando campagnolo: si tratta, salvo errore, del primo caso di inserimento di un personaggio 'burino' nel teatro per musica.

---

[6]Così nel codice B (che descriverò in 2.1.2.) alla c. 3*v*; nel parallelo passo di W c. 2*r* si limita a dire "di mio Libro".

L'anno successivo "due gran Sinistri" (c. 3*r*) interrrompono bruscamente la sua carriera musicale e la sua vita lavorativa. Si sa di una disgrazia familiare, la morte dell'ultimogenita Teresa, ma di certo deve esserci stata anche una sciagura di rilevanza pubblica, come un clamoroso fiasco o peggio "come un processo o l'allontanamento 'non per sua colpa' dal giro delle nobili famiglie per cui lavorava" (MORONI 1972, 288). Sta di fatto che a partire dal giugno 1749 e fino al termine dei suoi giorni il "maestro di cappella" Benedetto Micheli ricevette dall'Accademia di S. Cecilia un modesto sussidio di povertà e che nei libri parrocchiali, se prima era sempre indicato come "musicista", dal 1749 in poi il suo nome non verrà più accompagnato da un'indicazione professionale.

Il colpo, irreparabile, fu talmente forte da destabilizzare temporaneamente la stessa personalità del Nostro, tanto che egli stesso, a posteriori, parla di "estrema agitazione", "patètico pensamento" e "ippocondriaca fissazione" (c. 3*r*). All'ormai cinquantenne Benedetto dovette sembrare allora che non restasse altro che andare "alla caccia" o "coltivar le piante su 'l mio terrazzo" (c. 3*r*).

Ma la sua vita sarebbe stata ancora lunga e soprattutto egli avrebbe trovato la forza di scuotersi riprendendo, non più per il pubblico ma per sé stesso, le amate attività artistiche: ricominciò "a disegnare, o miniare", prese "a comporre diversi Sonetti, ed altre Poesie nell'idioma" romanesco (c. 3*r*) e infine si decise a por mano a un vasto poema dialettale in 12 canti di ottave sulla storia romana al passaggio dalla monarchia allà repubblica che intitolò *La Libbertà romana acquistàta, e defesa* che è l'ultimo dei tre grandi poemi eroicomici del medioromanesco, dopo quelli finesecenteschi del Peresio e del Berneri. Di esso il Micheli, entro il 1765, predispose per la stampa due manoscritti corredati di sue note esplicative e di una premessa costituita sostanzialmente da un'autobiografia culturale ed artistica; in uno dei due manoscritti, il più completo e accurato, tale premessa si amplia a contenere una vera e propria grammatichetta del romanesco che è la prima nel suo genere.

Nel 1767 riordinò le sue poesie dialettali brevi, costituite essenzialmente di sonetti, distinguibili in due gruppi: quelle amorose per la lavandarina Checca e quelle storiche su personaggi dell'antica Roma. Realizzò così la prima raccolta organica di poesie romanesche e ne allestì un manoscritto per la stampa, anch'esso con note dichiarative.

Nel 1773, sposatasi la figlia Antonia, il poeta lasciò, dopo quasi cinquant'anni, l'abitazione di via Tor di Nona e si trasferì con le altre figlie in via di Panico dove resterà fino alla morte, che dovette seguire a una lunga malattia giacché, fin dal maggio 1783, non riscosse più di persona l'elemosina che S. Cecilia continuava a largire al suo aggregato "istromentista" o "organista".

Benedetto Micheli morì, senza probabilmente essersi mai mosso da Roma, il 5 novembre 1784, avendo da poco compiuti gli ottantacinque anni di età.[7]

1.2. La fortuna

Il Micheli musicista ebbe la sua fortuna in vita, come abbiamo visto, tra il 1722 e il 1748 (secondo la documentazione attualmente nota): quasi un trentennio di carriera artistica cui arrisero i favori del pubblico ma alla quale seguì un tramonto tanto repentino quanto definitivo. Dopo altri trent'anni, vivente ancora l'Autore, il suo ricordo appare già molto sbiadito nell'*Essai* del LA BORDE 1780, da cui dipendono le successive compilazioni enciclopediche di GERBER 1790 e FÉTIS 1864. Pochi e brevi suoi pezzi musicali si conservano in copie manoscritte in alcune biblioteche europee senza però che siano stati più eseguiti o studiati. A parte la mancanza di studi specifici, è significativo il fatto che, salvo errore, solo tre enciclopedie musicali novecentesche gli dedichino una voce: EITNER 1900-1904, SCHMIDL 1938, l'unica italiana, e JACKMAN 1980. Dunque il musicista Benedetto Micheli è attualmente pressoché sconosciuto.[8]

Al contrario, del Micheli poeta in romanesco, mentre il pubblico contemporaneo non seppe nulla, la notorietà attuale è consolidata, almeno tra gli addetti ai lavori. Durante la sua vita il poeta non ebbe la ventura di veder pubblicati il poema e i sonetti dialettali, frutto del suo impegno in età avanzata, che egli aveva pensato per la stampa e ai quali aveva dedicato tante cure: opere davvero significative nella storia del romanesco letterario. Aveva sì avuto in gioventù la sua notorietà come librettista comico anche dialettale - benché i suoi libretti fossero stati stampati tutti anonimi - ed era anche circolato un suo sonetto romanesco; ma la librettistica era considerata tutt'altra cosa dalla scrittura di poemi ed un *corpus* organico di poesie romanesche, che non aveva precedenti nell'Urbe, non era certo confrontabile con la produzione estemporanea di un sonetto burlesco, di cui invece è probabile circolassero anche altri esempi.

Bisogna inoltre sapere che i manoscritti poetici del Micheli, dopo la sua morte, si eclissarono per diversi decenni. Due entrarono nella biblioteca personale di Carl Ludwig Fernow e con essa, nel 1803, presero la via di Weimar in Germania; questi, invero, ne dette notizia nelle *Römische Studien* pubblicate nel 1808 ma, purtroppo, in Italia e a Roma essa non ebbe alcuna circolazione per

[7]Per il dettaglio delle opere del Micheli si veda la Bibliografia al paragrafo 5.1.
[8]Del Micheli pittore non si conosce addirittura nulla, tranne le notizie autobiografiche: non ne risultano opere superstiti e non ne dà notizia alcuna compilazione.

almeno settant'anni.[9] Il terzo manoscritto, di cui s'era perduta ogni traccia, ricomparve a Roma dopo il 1862 nella biblioteca del principe Baldassarre Boncompagni Ludovisi.

Finalmente nel gennaio del 1878 Domenico Gnoli rilanciava pubblicamente la notizia, avuta privatamente l'anno prima da Alessandro D'Ancona, dell'esistenza dei due manoscritti weimariani e nel maggio dello stesso anno Enrico Narducci faceva conoscere il manoscritto Boncompagni, in quello che resta tuttora lo studio di riferimento sul Micheli, dando così il via a una serie di interventi minori di altri studiosi che misero capo nel 1889 all'edizione Celani dei *Sonetti romaneschi.*

Da allora il Micheli è bensì entrato nel canone degli scrittori romaneschi prebelliani ma senza avere la notorietà del Peresio e del Berneri anche perché il suo poema continuava a restare inedito, soprattutto a causa delle vane promesse di pubblicazione più volte ripetute da Francesco Sabatini che ebbero il solo effetto di bloccarne la divulgazione.

Nel corso dei primi tre quarti del Novecento gli interventi critici sul Micheli si sono succeduti saltuariamente, talora ignorandosi tra loro e per lo più ripetendo i giudizi dello Gnoli e le notizie del Narducci. Hanno comunque contribuito ad alimentare la memoria del poeta le antologie romanesche di Taggi – Mariani, Ettore Veo e Mario Escobar, gli studi di storia del teatro popolare romano del Calvi e soprattutto del Bragaglia, nonché interventi specifici del Ceccarius e di Mario Dell'Arco. Un posto a sé merita l'accurato studio storico-linguistico del 1908 di Fritz Tellenbach sul romanesco nei sonetti del Belli in margine al quale lo svizzero offriva un minuzioso e preciso spoglio linguistico delle *Povesie* del Micheli condotto sul manoscritto autografo di Weimar utilizzato come paragone più immediato e coerente rispetto al Belli; tale studio però ebbe purtroppo scarsa o nulla circolazione in Italia.

Nel 1972 Ornella Moroni rilanciava finalmente gli studi sul Micheli con un saggio che, oltre ad arricchire e precisare le informazioni biografiche sul poeta, metteva finalmente nella giusta luce i suoi valori artistici quale autore di sonetti amorosi consentendone un corretto inquadramento entro la storia della letteratura romanesca e attribuendogli finalmente un posto di rilievo nel panorama prebelliano. Sull'Autore la Moroni tornava ancora in seguito, in particolare nel convegno sul *Romanesco ieri e oggi* che, svolgendosi nel 1984 in concomitanza col bicentenario della morte del Micheli, vide anche altri relatori soffermarsi sul Nostro, tra i quali Pietro Carducci. Nel corso degli anni Ottanta spetta a Luca Serianni il merito di aver riconsiderato il valore della testimonianza linguistica del

[9]Ricordava, a questo proposito, NARDUCCI 1878, 606 "che non ci fu dato di trovare in alcuna biblioteca di Roma" le *Römische Studien* del Fernow che per primo "il lodato principe Boncopagni fece venire per la sua Biblioteca" appunto in quel 1878.

Micheli, includendolo in più di una sua indagine sull'evoluzione del romanesco, di cui rappresenta un testimone fededegno e un punto di riferimento nella rilevazione e datazione di fenomeni in divenire.

Sulla scorta degli studi della Moroni e del Serianni, Francesca Bonanni e Pietro Trifone, al principio degli anni Novanta, hanno dato spazio al Micheli nelle loro trattazioni, di diverso impianto e taglio, sulla storia, rispettivamente, della letteratura e del dialetto nel Lazio. Nel 1991 è giunta l'edizione del poema micheliano, secondo il codice di Weimar, di Rossella Incarbone Giornetti; nel 1995 quella degli *Intermezzi a tre voci*, curata dal sottoscritto. Queste due edizioni hanno suscitato recensioni costruttive dovute a Paolo D'Achille e Marcello Teodonio le quali hanno forza di ulteriori e momentaneamente ultimi contributi sul Micheli.[10]

[10]Per il dettaglio degli interventi sul Micheli si veda la Bibliografia al paragrafo 5.2.

2. POVESIE IN LENGUA ROMANESCA

2.1. Descrizione dei manoscritti

Le *Povesie in lengua romanesca* di Benedetto Micheli sono conservate in due manoscritti, di cui il primo autografo e il secondo *descriptus* del precedente; di quest'ultimo si dà notizia qui per la prima volta.

In appendice alle *Povesie* si pubblica un sonetto romanesco del Micheli, cronologicamente precedente, noto attraverso l'introduzione dell'Autore al suo poema *La Libbertà romana acquistàta, e defesa* il quale, a sua volta, è relato da due manoscritti autografi.

Si dà qui di seguito la descrizione dei quattro codici, compresi quelli del poema benché marginali rispetto alla presente edizione, perché per essi non si dispone di una descrizione che sia insieme corretta e aggiornata e dunque è sembrato utile colmare una tale lacuna; ma altresì perché dalla conoscenza complessiva degli usi scrittòri del Micheli, quale si ricava dall'esame anche dei due codici del poema, si deducono notizie significative sulle modalità di compilazione del manoscritto autografo delle *Povesie* che qui specificamente interessa.

2.1.1. Manoscritti delle *Povesie in lengua romanesca*

ROMA
BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE VITTORIO EMANUELE II

G Vitt. Em. 1465, int. 6

Cartaceo, del XIX sec., mm. 200 × 134, sesto (con proprio numero d'ingresso 275831) di 19 fascicoli di una miscellanea slegata riunita in una scatola di cartone rivestita con pelle e carta, di fattura recente; costiuito da 48 carte con doppia numerazione: la paginazione originaria da 1 a 90, posta sull'angolo esterno alto di ogni facciata, a penna da 1 a 3, poi a matita da 4 a 90; la cartulazione della miscellanea da 131 a 178, a matita in basso a destra dei *recto* delle carte; la p. 1 coincide con la c. 133*r*, la p. 90 con la c. 177*v*; la c. 131 e la 178 sono rispettivamente la copertina anteriore e posteriore del fascicolo e sono fatte di fogli uguali agli altri ma foderate con un unico foglio di carta ripiegato all'interno in sei

lembi che funge da sovraccoperta; sull'esterno di questo foglio in corrispondenza della c. 131*r* è scritto a matita: "Sonètti del Micchele ricopiati da D. Gnoli"; la c. 132*r* riproduce il frontespizio di F: *Povesie* | *in* | *lengua Romanesca* | *scritte* | *da* | *Benedetto Micchele* | *Romano,* | *chiamato nelle sue povesie Romanesche* | *Jachello de la Lenzara.* | [segmento orizzontale di separazione] | *in Roma* | *1767.*; sotto tale scritta è tirata una linea orizzontale al di sotto della quale si legge l'importante annotazione: "Questo libretto è stato tutto copiato da me, Domenico Gnoli, sul manoscritto della Biblioteca di Weimar, Dd, 8, 431,.[11] Il qual mss^to^. mi è stato mandato per due mesi dalla Biblioteca, il giorno 21 Novembre 1877". Il fascicolo è legato in forma di quadernetto, è separato dagli altri della miscellanea da un foglio di carta da macchina piegato in due e contiene una scheda in cartoncino della Biblioteca Vittorio Emanuele II con descrizione del quaderno, rinvio all'edizione Celani e l'annotazione: "Autografo dello Gnoli". Come tutta la miscellanea di cui fa parte, il fascicolo è autografo di Domenico Gnoli.

Interessante la composizione della miscellanea, che consta di 384 cc. numerate:

1. cc. 1-30: un quadernetto contenente copia di un saggio su "La donna nella letteratura italiana";
2. c.31: un foglio volante sulla guerra sottomarina;
3. cc. 32-52: un quadernetto contenente l'abbozzo di una conferenza agli studenti romani;
4. cc. 53-102: due quadernetti contenenti copia di un centinaio sonetti di G. G. Belli;
5. cc. 103-130: un quadernetto contenente il riassunto in traduzione del libro *Philosophie de l'art* di H. Taine;
6. cc. 131-178: il quadernetto in esame contenente copia delle *Povesie in lengua romanesca* di B. Micheli;
7. cc. 179-190: un quadernetto contenente traduzioni libere di numerosi carmi di Catullo;
8. cc. 191-394: 12 fascicoli di fogli sciolti contenenti abbozzi di un'opera di carattere storico-artistico su Roma dal 313 al 1870 (che poi sarà l'*Have Roma. Chiese. Monumenti. Case. Palazzi. Fontane. Ville*, Roma, W. Modes, 1909.).

Il quadernetto in esame contiene tutte le *Povesie in lengua romanesca* di B. Micheli secondo l'ordine di F; il testo delle poesie è riprodutto scrupolosamente e nel rispetto dell'ortografia originaria; le relative note del Micheli invece sono riprodotte integralmente solo per i sonetti 1-4; dal 5 al 10 sono indicati nel testo delle poesie tutti i rinvii numerici alle note ma poi, in calce, sono riprodotte, col

[11]Questa segnatura, che non corrisponde a quella data dal Narducci in poi e valida tuttora Q 594, è ricavata dallo Gnoli dalla scritta in lapis rosso presente all'interno della prima coperta, come detto nella descrizione di F.

numero loro proprio, solo le note di maggior interesse; infine dal son. 11 alla fine sono riprodotte sia in calce sia anche nel testo solo le note di maggior interesse col loro numero progressivo originale (quello che hanno in F, quindi qui in G con salti di numerazione).

Interessante un'altra annotazione dello Gnoli posta a c. 156*v* dove, dopo aver riportato il sonetto *Checca mia, pe' prova' si Bella sei*, egli scrive tra parentesi quadre: "Fra questa pag. e la seguente manca senza dubbio uno, o più fogli [cancellato: pagine]: ma la mancanza è anteriore alla numerazione delle pagine e alla legatura del libretto" (segue, a c. 157*r*, il componimento acefalo che inizia *el Monno tutto quanto*).

Descriptus di F ma fedele all'originale quanto al testo e all'ordine delle poesie, dunque, da questi due punti di vista, migliore dell'edizione Celani.

WEIMAR

HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK - STIFTUNG WEIMARER KLASSIK

F Q 594

Cartaceo, del XVIII sec., mm 190 × 135, costituito da 45 carte numerate per pagina da 1 a 90 sull'angolo alto esterno delle facciate,[12] precedute da due carte e seguite da una carta non numerate e più moderne delle rimanenti, legatura in cartone ricoperta da carta marmorizzata marrone con incollati sul dorso, scriveva NARDUCCI 1878, 605, "un tassello di pelle rossa, nel quale è impresso in oro «Povesie | de | Micchele», ed un cartellino nel quale è scritto «Q | 594»". Attualmente il tassello di pelle di mm 31 × 14 appare di color giallo, è molto rovinato e la scritta, incompleta, ora leggibile è la seguente: «Povesie | .a | Mic..el.»; si noti che la a della seconda riga è perfettamente leggibile e non concorda con la lettura del Narducci; quanto alla terza riga, la più rovinata, della quinta lettera si legge solo la parte alta dell'asta, dell'ottava lettera l'inizio di una curvatura con dorso a sinistra, ciò che conferma la lettura Micchele data dal Narducci; in definitiva ritengo che il tassello contenesse originariamente la dicitura: «Povesie | da | Micchele» che riprenderebbe alla lettera tre parole del titolo. L'altro cartellino cartaceo, ovale di mm 22 × 14 bianco con greca celeste, è rimasto uguale. Recentemente (circa 3 o 4 anni fa, come mi informa il Dott. Hageböck della Herzogin Anna Amalia Bibliothek) il codice è stato inserito in una cartellina di protezione su misura in cartone grigio cui è applicata esternamente un'etichetta autoadesiva sulla quale è scritto a stampa "Q" e a mano in inchiostro nero "594".

[12]Per il complesso problema della grafia della paginazione si veda 2.2.1.3.

Venendo all'interno, così continuava la descrizione del Narducci: "Nell'interno della prima coperta è scritto di mano moderna: «Eigenthum der Grossherz. Bibliothek zu Weimar», e con lapis rosso: «Dd, 8: 431». In un cartellino incollato sul medesimo rovescio è impresso: «GR. S. BIBLIOTHEK ZU WEIMAR»" (NARDUCCI 1878, 605). A questa descrizione vanno fatte alcune integrazioni:

- prima della scritta "Eigenthum der Grossherz. Bibliothek zu Weimar" ve n'è un'altra della stessa mano, che evidentemente il Narducci ha dimenticato di trascrivere: "Vgl. C. L. Fernow, Römische Studien, III, 496 f.";
- tutte e tre le scritte riportate dal Narducci, corrette nella lezione, sono però chiuse da un punto che il Narducci ha sempre omesso; la scritta contenuta nel cartellino è divisa in due righi: "GR. S. BIBLIOTHEK | ZU WEIMAR.";
- di mano recente (tre o quattro anni fa), la stessa che ha vergato il numero 594 sull'etichetta autoadesiva della cartellina di protezione di cui sopra, è stata aggiunta a matita nera un'altra scritta: "Q 594 | *kaz L* | s. 78".

Sul *verso* della prima carta non numerata si legge, benché sbiadita, la scritta a matita nera "Q 594" di mano novecentesca non recente. Sul *verso* della seconda carta non numerata compare il timbro a secco ovale della biblioteca: uno stemma granducale con intorno la scritta "G. H. BIBL. Z. WEIMAR.". Sul *recto* della seconda carta non numerata si legge il titolo, in corsiva, di mano poco più recente di quella che ha vergato il resto del manoscritto "e che potrebbe essere del Fernow" (NARDUCCI 1878, 605):
Povesie | *in* | *lengua Romanesca* | *scritte* | *da* | *Benedetto Micchele* | *Romano,* | *chiamato nelle sue povesie Romanesche* | *Jachello de la Lenzara.* | [tratto orizzontale] | *in Roma* | *1767.* | [doppio tratto orizzontale].

Seguono le 90 pagine numerate contenenti 82 poesie in romanesco ordinate come segue:

- nella p. 1 è un sonetto denominato *PREÀMMOLO*;
- la p. 2 è intestata con un titolo, *PE' CHECCA*, che va riferito complessivamente ai seguenti 31 sonetti amorosi riportati, uno per pagina, a partire dalla stessa p. 2 fino a p. 32, ognuno dei quali è preceduto dalla semplice dizione *Sonetto 1, Sonetto 2 ... Sonetto 31*;
- le pp. 33-39 contengono una *Canzonetta* amorosa per Checca in 21 sestine;
- le pp. 40-48 contengono ciascuna un sonetto amoroso per Checca, complessivamente 9, preceduti tutti dalla identica dizione *Sonetto*;
- le pp. 49-51 contengono un acefalo capitolo a dialogo di argomento conviviale, prevalentemente in terzine, per un totale di 47 versi;
- nelle pp. 52-90 si trovano 39 sonetti di argomento storico, uno per pagina, ciascuno con proprio titolo, cui segue la dizione *Sonetto 1, Sonetto 2 ... Sonetto 39*; ma si noti che la numerazione 1-39 dei sonetti è d'altra mano, benché coeva, rispetto al resto; sotto l'ultimo di questi sonetti, tra due fregi, è la scritta 'FINE'.

Tutte le pagine sono riquadrate e nella parte bassa di ciascun riquadro è ricavata una banda orizzontale contenente note esplicative numerate progressivamente, con numerazione che ricomincia da 1 ad ogni pagina. I testi delle poesie sono scritti in carattere "tondo stampatello", le note esplicative, di modulo più piccolo, piuttosto che in "corsivo"[13], preferirei dire che sono nello stesso carattere posato e senza legamenti delle poesie ma caratterizzato da una leggera inclinazione a destra; questo carattere inclinato, in diversi moduli, è usato anche per le varie intitolazioni, ad esclusione dei titoli dei sonetti storici, che sono in tondo tutto maiuscolo.

Il Fernow certifica che si tratta di un manoscritto autografo ("Originalhandschrft des Dichters" FERNOW 1808, 497); tale autografia è stata confermata da NARDUCCI 1878, 605 per le sole 90 pagine numerate. La presenza delle note dichiarative e l'accuratezza della grafia fanno ritenere che il manoscritto fosse predisposto per la stampa.[14]

Lo stato di conservazione è ottimo; la scrittura è perfettamente leggibile.

Descrizione sommaria in FERNOW 1808, 496-497; descrizione in NARDUCCI 1878, 605 da cui dipende quella di CELANI 1889, LV; segnalazione in SABATINI 1878a e in SABATINI 1888a. Si veda inoltre più avanti in 2.2.1.

2.1.2. Manoscritti del poema

ROMA
BIBLIOTECA CASANATENSE

B Mss 4051

Composito, cartaceo, del XVIII sec. (cc. 1-239) e XIX sec. (cc. 240-272), mm 190 × 130 mediamente (ma con oscillazioni che vanno per il lato maggiore da mm 189 a 194 e per il lato minore da mm 128 a 135), costituito di 272 carte

[13]Con tali termini si esprime NARDUCCI 1878, 605, anche qui valendo la precisazione della nota seguente: il Narducci si riferisce al codice del poema ma le osservazioni vanno estese anche a questo.

[14]"Questo codice ha ... da capo a fondo le note dichiarative, e sembra preparato per la stampa": così NARDUCCI 1878, 605 a proposito dell'altro manoscritto weimariano relativo al poema; ma l'osservazione va estesa anche al manoscritto qui all'esame, del quale, poco oltre, lo stesso Narducci scrive: "90 pagine tutte scritte di mano del Micheli, seguendo il metodo tenuto nello scrivere il precedente codice, colle note dichiarative a pie' di pagina" (ivi). Il Fernow aveva già sottolineato l'accuratezza ("Zierlichkeit" FERNOW 1808, 497) calligrafica del manoscritto, ripreso in ciò dall'approssimativo SABATINI 1878a, 10 che aveva amplificato il dato parlando di "accuratezza inarrivabile dell'amanuense, che fa preporre queste copie alle migliori stampe di quel tempo".

numerate a matita in alto a destra nei *recto* (la numerazione è dovuta a due diverse mani, di cui la prima finisce a c. 239, entrambe differenti e posteriori a quella che ha vergato il ms.), precedute e seguite da una carta bianca, entrambe non numerate; a questa più antica numerazione è stata aggiunta, al momento dell'ingresso del codice nella Biblioteca Casanatense, una seconda cartulazione a inchiostro (timbro), in basso a destra nei *recto* delle carte, di minore estensione della precedente poiché va da 1 a 270 in corrispondenza delle cc. 2-271 della cartulazione più antica la quale, proprio perché maggiormente comprensiva, è l'unica cui farò riferimento da qui in poi; le cc. 241 e 272 sono grige anziché bianche come le altre; legatura in cartoni, foderati con pelle marrone a sua volta ricoperta internamente con carta bianca e esternamente con carta a rombi e rosette bianco-gialle su fondo nero che lascia scoperta la costola e le punte; la costola è divisa da fregi dorati orizzontali in sei scompartimenti: nel primo dall'alto vi è un'etichetta di mm 28 × 22 cartacea bianca con cornice blu istoriata in bianco con su scritto "369" (come si dirà in 2.2.2.1., è il numero dell'ordine di vendita) parzialmente strappata così che sotto di essa si intravede un'altra etichetta dorata di forma rettangolare con angoli tagliati; nel secondo scomparto vi è un'impressione in oro e marrone (originariamente nero) di forma rettangolare di mm 40 × 31 comprendente la scritta in oro "MICCHEL. | LA | LIBBERTÀ | ROMANA"; nel terzo e nel quinto scomparto è impresso in oro un fiore, nel quarto un'anfora; nel sesto scomparto è applicata un'etichetta quadrata mm 37 × 37 con al centro, in un tondo bianco riquadrato in nero, il numero di riferimento "Mss 4051" della "Regia Biblioteca Casanatense Roma" (le quattro parole sui quattro lati dell'etichetta); dalla costola è stata strappata un'altra etichetta, contenente una scritta a stampa, cartacea assai grande (mm 123 × 114) di cui ora restano le due parti estreme: la sinistra sulla coperta posteriore e la destra sull'anteriore: sulla prima si legge in alto "B." e in basso, in corpo molto più grande, una parte di numero che può ben essere un "4", sulla seconda si leggono in alto, allineate con "B.", due lettere della stesso corpo e carattere "NI" e in basso la fine di una cifra dello stesso corpo e carattere del "4" che potrebbe essere un "3" o un "8"; si può dunque presumere che la scritta completa fosse "B. BONCOMPAGNI | 413", ovvero l'ultima segnatura avuta dal codice nella Biblioteca di Baldassarre Boncompagni (cfr. 2.2.2.1.).

Venendo all'interno, sul *verso* della coperta anteriore, in alto a sinistra, si legge il numero "4051" scritto a penna e si trova un'altra etichetta identica a quella sita sul sesto scomparto della costola; sulla c. 1*r* si legge una scritta a matita sbiadita "*v. fra le car 100 e 101 lacuna*"; a c. 2*r* si trova il frontespizio seguente:
LA | LIBBERTÀ ROMANA | ACQUISTATA, E DEFESA. | [linea ondulata orizzontale di separazione] | Povèma Eroicomico | *de* | *Benedetto Miccheli* | *ditto* | (innele su' Povesìe romanesche) | *Iachella de la Lenzàra* | [fregio in forma di nodo d'amore]

ivi, a destra della sesta e settima riga, compare il timbro a secco ovale della Biblioteca Casanatense con torre sormontata da una stella e le iniziali "H· C· C·"; inoltre, più in basso, sempre sulla destra, si trova il timbro col numero di ingresso "BIBL - CASANATENSE 174677"; stesso timbro col numero di ingresso è ripetuto a c. 271*v* in basso al centro; sul *verso* del frontespizio erano stati disegnati quattro nodi d'amore al centro dei quattro bordi della pagina ognuno abbracciato da una specie di graffa, ma poiché sulla c. 2*v* è stato incollato un foglio bianco di rinforzo al frontespizio ora essi si possono vedere solo in controluce.

Il codice contiene:

- cc. 3*r* - 5*r*: una prefazione in forma di indirizzo dell' "Autore al Nobilissimo Popolo Romano", di contenuto prevalentemente autobiografico, comprendente il sonetto romanesco *Sangue de Zio: che bel fumà' na Pippa* alla c. 4*r*;
- c. 5*v*: "Protesta" in versi romaneschi;
- cc. 6*r* - 239*v*: poco meno di undici dei dodici canti in ottave del poema romanesco, essendovi una lacuna tra c. 100 e c. 101 in cui sono cadute le stanze 42-82 del canto quinto e le stanze 1-71 del canto sesto, oltre l'ottava di argomento dello stesso canto sesto;
- cc. 242*r* - 271*v*: le stanze mancanti dei canti quinto e tutto il canto sesto "supplite di mano del sig. prof. Francesco Sabatini, che gentilmente le trascrisse da un codice della Biblioteca Ducale di Weimar" (NARDUCCI 1892, 252; intende il codice W).

Su tutte le pagine, da c. 6*r* a c. 239*v*, nella parte bassa è tirata una linea orizzontale in modo da creare una fascia riservata alle note al testo le quali, però, sono presenti solo nelle cc. 6*r* - 18*r*, 22*r* - 33*v*, 36*r* - 43*v*. In basso a destra di ogni *verso* compare la parola di richiamo al *recto* della carta successiva. La scrittura, molto calligrafica, è una posata, senza legamenti, caratterizzata da una leggera inclinazione a destra; tranne che per le ottave di argomento e per le note a pie' di pagina, in cui, essendo priva di inclinazione, corrisponde a un "carattere stampatello" (NARDUCCI 1878, 593).

Le cc. 2-239 del codice sono della stessa mano che ha vergato i due manoscritti weimariani e dunque sono autografe del Micheli, come già notava il Narducci.[15] Le cc. 242-271 sono, come detto, di mano di F. Sabatini.

Lo stato di conservazione è buono; vi sono però segni di tarlature nella legatura e in qualche carta presso la costola, macchie d'umido antiche in alcune carte, infine, attualmente, la c. 49 è staccata; la scrittura è perfettamente leggibile,

[15] A proposito del codice Boncompagni NARDUCCI 1878, 607 lo diceva "di carattere simile a quello di Weimar e quindi autografo anch'esso"; e, per converso, del codice W scriveva: "il carattere è della stessa mano che scrisse il codice Boncompagni, cioè autografo" (ivi, 605).

sennonché per le rifilature che hanno colpito più carte in epoca imprecisata, si è avuto un danno evidente, ma non insanabile, alle cc. 3-5.

Descrizioni in: NARDUCCI 1878, 589-590, 593 da cui dipende CELANI 1889, XXXI-XXXII, XXXVII-XXXVIII, LIV; NARDUCCI 1892, 252; CATALOGO I 1898, 70; INCARBONE GIORNETTI 1991, X-XI; segnalazione in SABATINI 1878a, SABATINI 1878b. Si veda inoltre più avanti in 2.2.2.

Descriptus di W per le sole cc. 242-271.

WEIMAR
HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK - STIFTUNG WEIMARER KLASSIK

W Q 595

Cartaceo, del XVIII sec., mm 196 × 134, costituito da 271 carte numerate (da mano diversa e posteriore rispetto a quella che ha vergato il ms.) a penna sul margine superiore destro dei *recto* precedute e seguite da una carta bianca, entrambe non numerate; legatura di cartoni ricoperta in pelle di colore chiaro naturalmente marezzato, sulla cui costola sono incollati due cartellini: sul primo, in alto, cartaceo di mm 46 × 42 è scritto a penna "Miccheli | la libbertà ro- | mana"; sul secondo cartaceo, ovale di mm 24 × 17 bianco con bordatura celeste è scritta la segnatura "Q 595". Come F, recentemente (circa 3 o 4 anni fa) anche questo codice è stato inserito in una cartellina di protezione su misura in cartone grigio cui è applicata esternamente un'etichetta autoadesiva sulla quale è scritto a stampa "Q" e a mano in inchiostro nero "595".

Venendo all'interno, sul *verso* della coperta anteriore, in alto a sinistra, si legge "Eigenthum der Grossherzogl. Bibliothek zu Weimar." e, in un cartellino cartaceo incollato più sotto (identico a quello di F in uguale posizione, nel rovescio della prima coperta), "GR. S. BIBLIOTHEK | ZU WEIMAR.", infine vi è una recente scritta a matita, della stessa mano che ha vergato il numero 595 sull'etichetta autoadesiva della cartellina di protezione di cui sopra, che recita: "Q 595 | *kaz*". A c. 1*r* si legge la seguente intitolazione inserita in una duplice riquadratura dell'intera pagina:
LA | LIBBERTÀ ROMANA | ACQUISTÀTA, E DEFESA. | Povèma Eroicòmico | *de* | *Benedetto Miccheli Romano;* | (ditto | innele su' Povesie Romanesche | Iachella de la Lenzàra.) | *DIDICÀTO* | *AL NOBBILISSIMO* | POPOLO ROMANO. | [nodo d'amore] | [piccolo fregio in forma di rombo con ai vertici quattro cerchi; ognuna delle cinque figure ha un punto al centro] | [nodo d'amore] · MDCCLXV · [nodo d'amore].

Il codice contiene:

- cc. 1*v* - 3*v*: una prefazione in forma di indirizzo de "L'Autore | AL NOBILISSIMO POPOLO ROMANO", di contenuto prevalentemente autobiografico,

comprendente il sonetto romanesco di *incipit* "Sangue de Zio: che bel fumà' na Pippa" alle cc. 2*v* - 3*r*;

- c. 4*r*: un avvertimento "A CHI LEGGE" di carattere politico;
- c. 4*v*: "PROTESTA" in prosa italiana, come tutto il resto di questa composita introduzione;
- c. 5*r* - 8*v*: "Avvertimenti | a' Lettori | circa il Parlare che si usa dal Vulgo di Roma"
- cc. 9*r* - 271*v*: il poema romanesco in dodici canti in ottave.

Tutte le pagine sono riquadrate e suddivise in tre bande: due maggiori e uguali tra loro che ospitano ognuna una strofa, ed una, nella parte bassa di ciascun riquadro, più stretta e contenente note esplicative numerate progressivamente, con numerazione che ricomincia da 1 ad ogni pagina. Il testo poetico è scritto in carattere "tondo stampatello" (NARDUCCI 1878, 605), le note esplicative, di modulo più piccolo, piuttosto che in "corsivo" (ivi), preferirei dire che sono nello stesso carattere posato e senza legamenti del testo poetico ma caratterizzato da una leggera inclinazione a destra; questo carattere inclinato è usato anche, in diverso modulo, per: la prefazione (tranne il sonetto *Sangue de Zio* che è in tondo), la protesta, gli "Avvertimenti" (tranne i numerosi esempi in romanesco che sono in tondo), le ottave di argomento dei 12 canti.

Il Fernow certifica che si tratta di un manoscritto autografo ("Originalhandschrft" FERNOW 1808, 496). La presenza delle note dichiarative e l'accuratezza calligrafica fanno ritenere che il manoscritto fosse predisposto per la stampa (cfr. NARDUCCI 1878, 605).

Ottimo lo stato di conservazione, se si esclude qualche tarlatura sulla legatura; scrittura perfettamente leggibile.

Descrizioni in: NARDUCCI 1878, 604-605, da cui dipende CELANI 1889, XXXI, LIV-LV; INCARBONE GIORNETTI 1991, X-XI; segnalazione in SABATINI 1878a. Si veda inoltre più avanti in 2.2.1.

2.2. Questioni codicologiche: problemi di composizione e storia dei codici

2.2.1. I codici del Fernow

2.2.1.1. Il Fernow e l'autografia dei codici F e W

Carl Ludwig Fernow è una suggestiva e forse da noi un po' trascurata figura di intellettule e di italianista tedesco attivo a Roma e poi a Weimar in quell'intensissimo momento culturale che furono i due decenni al passaggio dal XVIII al XIX secolo. Nato a Blumenhagen il 19 novembre 1763, si era dedicato agli studi d'arte a Lubecca sotto l'influenza del pittore schleswighiano Jacobs Asmus Carstens (che dal 1792 visse a Roma dove morì nel 1798) e a quelli di

filosofia a Jena con Karl Leonhard Reinhold, nel periodo in cui questi era impegnato nell'affermazione e diffusione del criticismo kantiano. Dopo un precedente viaggio in Italia, sulle orme di tanti altri illustri connazionali tra cui non possono non ricordarsi Goethe nel 1786-88 ed Herder nel 1788-89, il Fernow giunse la prima volta a Roma nel 1794 dove si stabilì rimanendovi ininterrottamente fino al 1803, quando gli fu offerta una cattedra a Jena che dopo pochi mesi abbandonò per divenire bibliotecario della duchessa Anna Amalia la quale, in quegli anni, a Weimar stava appunto costituendo la famosa biblioteca[16] intorno alla quale orbitarono Goethe e Schiller, proprio nel periodo del loro sodalizio classico. Dopo l'importante volume *Sitten und Kulturgemälde von Rom* del 1802, il Fernow tra il 1803 e il 1808 pubblicò i tre ponderosi tomi delle *Römische Studien*, nel terzo dei quali è un paragrafo su *Die Römische Mundart* in cui dette un lusinghiero giudizio sul dialetto di Roma, del quale schizzava anche un profilo grammaticale. Il Fernow morì a Weimar il 4 dicembre 1808; la sua biblioteca privata fu acquistata l'anno seguente dalla stessa biblioteca della duchessa Anna Amalia che egli aveva diretto.[17]

Nelle *Römische Studien* il Fernow dava notizia di essere in possesso di due manoscritti autografi di Benedetto Micheli;[18] quelli che, dopo la sua morte, furono acquisiti, insieme a tutti gli altri suoi libri, dalla bibioteca della duchessa Anna Amalia e che ancor oggi lì si conservano; li abbiamo indicati di sopra con le sigle F e W. Nelle stesse *Römische Studien* il Fernow pubblicava due sonetti del Micheli, traendoli da F, mentre dagli *Avvertimenti a' Lettori circa il Parlare che si usa dal Vulgo di Roma*, contenuti in W, prendeva ben più di uno spunto per quel suo profilo di grammatica romanesca cui abbiamo accennato.

È evidente che il Fernow entrò in possesso dei due manoscritti nel suo soggiorno romano; e ciò poté accadere fors'anche ad appena dieci anni dalla morte del Micheli; dunque quando egli afferma trattarsi di due autografi ci trasmette

---

[16]La biblioteca di Weimar ha avuto nel tempo diverse denominazioni che sarà utile ricordare: Herzogliche Bibliothek, Grossherzogliche Bibliothek, Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek; con quest'ultima denominazione la biblioteca è oggi parte integrante della Stiftung Weimarer Klassik. Sulla biblioteca vd. KRATZSH - SEIFERT 1992; sulla fondazione si può utilmente consultare il sito internet, attualmente in corso di allestimento, all'indirizzo. http://www.weimar-klassik.de.

[17]La prima importante biografia del Fernow, scritta all'indomani della sua morte, si deve a SCHOPENHAUER 1810; sul Fernow italianista cfr. IZZO 1976 e si veda pure THUN 1976; la notizia dell'acquisizione del fondo Fernow da parte della biblioteca della duchessa Anna Amalia fu resa nota agli studiosi italiani da NARDUCCI 1878, 606.

[18]Del manoscritto del poema scriveva: "Die sehr sauber geschriebene Originalhandschrift besitz der Verf. dieser Studien" (FERNOW 1808, 496); di quello delle Povesie: "Originalhandschrift des Dichters ... gleichfals im Besiz der Verfassers dieser Blätter" (ivi, 497).

un'informazione di prima mano che deve aver acquisito insieme alla proprietà dei codici.

Avanzo un'ipotesi. I due manoscritti costituivano per il Micheli poeta un bene prezioso, anche se di modesto valore intrinseco, ch'egli, nella sua indigenza, avrà probabilmente lasciato, con molte raccomandazioni, nelle mani dei suoi eredi, assai difficilmente in quelle di un introvabile editore. Eredi altrettanto poveri che avranno forse cercato di vendere quello che era il 'tesoro' del poeta ad un possibile estimatore di quel genere di opere o, più probabilmente, a un libraio che ragionevolmente avrà ritenuto di poter trovare un appassionato cui rivenderle, quale sarebbe stato appunto il Fernow.

Credo dunque che l'autografia dei due manoscritti sia un fatto e non un'ipotesi del Fernow; né fa difficoltà ammettere che il Micheli fosse un calligrafo, giacché durante l'adolescenza aveva studiato pittura ed è noto che la calligrafia è una delle abilità di base delle arti figurative.

2.2.1.2. Legatura, marchi di filigrana e fascicolazione di F

Ammessa l'autografia dei manoscritti vale la pena addentrarsi su più specifiche questioni codicologiche. Il direttore del laboratorio di restauro librario della Herzogin Anna Amalia Bibliothek, dottor M. Hageböck, ha richiamato la mia attenzione su due elementi, la legatura e i marchi di filigrana della carta, che, considerati insieme a un terzo, la fascicolazione, consentono di ricostruire il procedimento di scrittura, nel senso della compilazione materiale, dei manoscritti tenuto dal Micheli.

L'Hageböck, in una nota informativa del 30 settembre 1999 relativa al solo codice Q 594 che qui abbiamo individuato con la sigla F, mi comunica alcune sue osservazioni e verifiche scaturite da un apposito attento esame del codice effettuato a seguito di una mia espressa richiesta. Vedremo poi come sia possibile estendere i risultati dell'indagine agli altri due manoscritti del Micheli (W e B) mentre, per il momento, ci concentriamo su quello che è l'oggetto della presente edizione.

Cominciando dalla legatura, essa è contemporanea al risguardo (ricordo che i fogli iniziali di risguardo sono due, sul secondo dei quali è iscritto il frontespizio) ed è corretto riportare entrambi all'epoca della datazione dichiarata nel frontespizio (1767); essa è la prima e l'unica legatura subita dal manoscritto; tanto la legatura che il risguardo sono posteriori al manoscritto ma, a sua volta, l'iscrizione del frontespizio è stata apposta successivamente alla legatura, forse qualche anno più tardi. Ma - ciò che più conta a mio parere - è presumibile che il manoscritto sia rimasto sciolto per qualche tempo prima d'essere legato, fatto a quel tempo non

infrequente anche per le opere a stampa che potevano essere addirittura vendute sciolte e solo successivamente venir rilegate dall'acquirente.[19]

Quanto ai marchi di filigrana se ne trovano quattro[20] diversi nel codice ma solo in un caso due differenti in uno stesso fascicolo (pp. 33-40); il motivo prevalente è quello di un uccello su una montagna[21] entrambi dentro un cerchio che è probabile identifichi una carta di fabbricazione romana, comunque di certo italiana; a marchi di filigrana diversi corrispondono tipi di carta diversi.

Riguardo alla fascicolazione ho potuto personalmente rilevare che il codice è composto tutto di duerni, ossia di fascicoli di quattro carte / otto facciate ottenuti ognuno da un unico foglio di cm 38 × 27 piegato in quattro e tagliato una sola volta a metà altezza, contenente un marchio di filigrana; questo è sempre visibile a cavallo di due carte. Quindi, di norma, si ha un marchio ogni quattro carte.

Fa eccezione, come rilevato dall'Hageböck, il fascicolo composto dalle pp. 33-40 che è stato ricavato da due fogli diversi di cui porta entrambi i marchi di filigrana i quali, per giunta, sono differenti tra loro e rispetto a tutti gli altri del manoscritto: il primo (pp. 33-34-39-40) è molto simile a quello precedentemente descritto poiché si tratta sempre di un uccello su una montagna entrambi dentro un cerchio ma le zampe di questo uccello si allargano ai lati della montagna invece di restare unite al di sopra di essa; il secondo è costituito da un'àncora dentro un cerchio, sormontata da una stella esterna al cerchio (pp. 35-36-37-38). Ma fa eccezione anche il fascicolo composto dalle pp. 65-74, che in origine era un

---

[19]Scrive l'Hageböck sotto la rubrica Zum Einband: "Ausgehend von der Richtigkeit der handschriftlichen Zeitangabe auf dem Vorsatz (1767) ist der Einband als zeitgenössisch zu bezeichnen. Im Falzbereich lassen sich keine früheren Heftspuren finden, so dass davon ausgegangen werden kann, dass es sich hier um die Erstbindung handelt. Das Werk hat vermutlich vorher einige Zeit in losen Lagen verbracht, was allerdings nicht ungewöhnlich wäre, da zur damaligen Zeit auch Druckwerke häufig ungebunden verkauft wurden und es dem Käufer überlassen war, mit welchem Aufwand er seine Bücher binden ließ. Daraus erklären sich auch die unterschiedlichen Papiersorten (Vorsatz - Handschrift). Das Vorsatzpapier wurde vom Buchbinder an die Handschrift geheftet. Hierfür werden in der Regel robuste, stärkere Papiersorten verwendet. Das Vorsatzpapier liefert keinen Hinweis zur genauen Datierung, dasselbe gilt für das am Einband verwendete Buntpapier, das in dieser Art über mehrere Jahrhunderte verarbeitet wurde. Was sich mit Sicherheit sagen läßt ist, dass die Eintragung auf dem Vorsatz nach der Bindung erfolgt ist, das heißt möglicherweise einige Jahre nach Entstehung der Handschrift und wahrscheinlich wurde sie auch nicht von dem Verfasser vorgenemmen. Die in der Handschrift verwendete Tinte unterscheidet sich in ihrer Zusammensetzung stark von der, it der die Eintragung auf dem Vorsatz vorgenommen wurde."

[20]L'Hageböck ne ha individuati tre; il quarto (di pp. 73-74, come vedremo) in verità è una specie di *outsider*.

[21]La montagna è stilizzata in una forma molto simile a quello che è il simbolo tradizionale del rione Monti.

normale duerno costituito dalle pp. 65-72 cui è stata successivamente aggiunta una carta (ovvero un quarto di foglio), cioè le pp. 73-74 (la piegatura di questa carta si vede sul bordo verso la costola di p. 65 su cui è incollata), riconoscibile anche perché porta un ulteriore diverso marchio di filigrana: un cigno entro un cerchio.

2.2.1.3. La paginazione e l'ordinamento dei testi nel codice F

Cosa si può dedurre da tutte queste osservazioni specifiche? Anzitutto che il Micheli lavorava su fascicoli sciolti, che tali fascicoli erano composti di norma da otto pagine, che non fu lui a rilegare tali fascicoli formandone il codice che conosciamo, benché, è ovvio aggiungere, egli doveva aver comunque dato un ordine ai suoi fascicoli.

Qui subentra dunque il problema dell'ordinamento dei testi perché il codice, pur non essendo anepigrafo, presenta un frontespizio apocrifo e perché il testo che inizia a p. 49 (testo 43) è acefalo benché nella paginazione del codice non vi siano salti di numerazione. A questo punto è la paginazione che va osservata attentamente. La presenza di una poesia acefala al centro del codice pur in presenza di una paginazione senza salti indurrebbe a pensare, come fece lo Gnoli, "manca senza dubbio uno, o più fogli: ma la mancanza è anteriore alla numerazione delle pagine e alla legatura del libretto" (G, c. 156*v*). Il fatto che però era sfuggito allo Gnoli è che la paginazione del manoscritto è per la gran parte autografa e precisamente per le pp. 1-32 e 49-90, e cioè sia prima, sia dopo la lacuna. Sembrerebbe aprirsi qui un problema nel problema.

Ebbene, l'insieme delle cognizioni precedentemente acquisite e l'analisi del codice per fascicoli possono consentire di far luce sulla questione. Ricapitoliamo dunque la composizione materiale e contenutistica della parte del codice con pagine numerate:

• pp. 1-32	*Preàmmolo* e 31 sonetti *Pe' Checca*	4 duerni
• pp. 33-40	*Canzonetta* e sonetto nº 34	1 duerno
• pp. 41-48	8 sonetti dedicati a Checca	1 duerno
• pp. 49-64	capitolo acefalo e 13 sonetti storici	2 duerni
• pp. 65-74	10 sonetti storici	1 duerno con aggiunta una carta
• pp. 75-90	16 sonetti storici	2 duerni

Da questo quadro si vede ora chiaramente che la paginazione non autografa riguarda esattamente due duerni (il quinto e il sesto), non sedici pagine qualunque. Si tenga presente inoltre che il sonetto di *Preàmmolo* è, per definizione, sicuramente il primo della raccolta e che al termine del sonetto 82 di p. 90 il poeta scrive "FINE"; ciò vuol dire che siamo certi del principio e della conclusione della

raccolta ma, a questo punto, anche della sua consistenza complessiva che era proprio di 90 pagine, essendo autografi sia l'inizio sia la fine della paginazione.

Cosa sarà dunque accaduto? È possibile che del manoscritto siano esistite due redazioni autografe, come per il poema, e che, essendo caduti due duerni da quella definitiva numerata, chi ha assemblato e probabilmente rilegato il codice, non l'Autore, abbia tratto dalla redazione precedente, comunque scritta per duerni ma non numerata, giusto due duerni di poesie da inserire nella lacuna, aggiungendovi la paginazione ma senza con ciò sconvolgere quella originaria superstite, che infatti resta senza variazioni, proprio a causa della struttura modulare dei manoscritti micheliani. Che l'integrazione sia stata fatta con un materiale autografo preesistente è dimostrato dal fatto che esiste la lacuna: se l'Autore stesso avesse reintegrato a posteriori i duerni caduti scrivendo appositamente due nuovi fascicoli, non avrebbe certamente ammesso di lasciare acefalo il capitolo (testo 43). Che i testi aggiunti fossero comunque parte integrante della raccolta (ipotesi della doppia redazione) e non d'altra provenienza e che si collocassero adeguatamente proprio lì dove sono stati inseriti è dimostrato da un dato interno: il testo della *Canzonetta* fa espresso riferimento al contenuto del sonetto 31, il penultimo della precedente sezione *Pe' Checca*.

Potrebbe a questo punto venire un diverso dubbio: se i fascicoli inseriti dovevano essere proprio e solo due e se essi provenivano da un'altra redazione della stessa raccolta come mai producono una lacuna? Si possono fare diverse ipotesi. Una, suggestiva, consentirebbe di ritenere la lacuna ridotta a una sola pagina, sicché la raccolta delle poesie del Micheli che possediamo sarebbe praticamente completa così com'è, ad eccezione appunto dell'inizio del testo 43 per l'estensione di una facciata; si noti dunque che nel quinto duerno, quello che ospita la *Canzonetta*, il testo poetico è scritto leggermente più lasco che non nei duerni settimo e seguenti: facendo un confronto si può osservare che il testo 43 è scritto 20 versi per pagina mentre la *Canzonetta* è scritta 18 versi per pagina; se dunque nel fascicolo caduto la *Canzonetta* fosse stata scritta, per esempio, 21 versi per pagina, essa avrebbe occupato esattamente una pagina in meno, provocando uno slittamento in avanti dei testi successivi, compreso il capitolo (testo 43). Naturalmente l'ipotesi più semplice resta quella di pensare che nel sesto fascicolo andato perduto mancassero una o più poesie di quelle ospitate nel sesto fascicolo conservatosi e che, di conseguenza, il capitolo vi iniziasse una o più pagine prima.

In ogni caso ritengo che l'ordinamento dei testi sia proprio quello voluto dall'Autore poiché siamo certi dell'inizio e della fine della raccolta ma anche della successione della *Canzonetta* rispetto alla sezione *Pe' Checca*, nonché del fatto che alla *Canzonetta* facessero seguito altri sonetti dedicati a Checca, poiché l'ultima pagina del duerno che la riporta ospita il sonetto (testo 34) *Dicessi, o Checca, che pe' te un fornàro*, e infine siamo sicuri che la sezione di storia romana fosse

preceduta dal capitolo a dialogo tra Cencio e Tacchella (testo 43) poiché questo inizia il duerno che si continua con l'inizio dei sonetti storici.

2.2.1.4. Questioni accessorie: il sesto duerno e la carta aggiunta al nono duerno di F

L'unico duerno che non troverebbe collegamenti certi con gli altri sarebbe il sesto. In realtà esso intrattiene rapporti col quinto, non solo perché, come già sappiamo, è stato usato, come quello, in sostituzione di un fascicolo caduto e perché in origine non aveva la paginazione autografa del Micheli; ma anche per altri due particolari: i numeri di richiamo alle note a pie' di pagina inseriti nel testo delle poesie nei soli fascicoli quinto e sesto non sono chiusi tra parentesi tonde, come in tutti gli altri fascicoli del codice;[22] i due fascicoli in questione hanno - ed è un elemento cui ancora non avevamo avuto bisogno di far riferimento - identica tra loro e diversa da tutti i rimanenti la rigatura.

Nei fascicoli paginati dal Micheli del codice F il poeta usa una rigatura semplice: una linea di guida per ogni riga di testo; nel quinto e sesto fascicolo di F, invece, il Micheli usa una rigatura doppia che prevede appunto due linee di guida per ogni riga di testo, le quali delimitano quello che in tipografia si chiama occhio medio del carattere (ossia la parte centrale della lettera, escluse le aste discendenti e ascendenti). Mi sembra importante far notare che questo tipo di rigatura doppia è quello usato del Micheli regolarmente in tutto il codice W del poema, su cui torneremo più sotto.

L'ultima questione del codice F riguarda l'aggiunta di una carta, pp. 73-74, al nono duerno di F. Questa carta, come detto, ha un marchio di filigrana diverso da tutte le altre non solo di F ma anche, posso anticipare, di W e B. Per il resto (rigatura, tipo di note ecc.) essa è conforme alle altre del fascicolo di cui fa parte. Ma fu inserita a posteriori e, essa sì, dal Micheli, come dimostra la paginazione autografa che da p. 75 in poi è stata corretta dalla mano stessa dell'Autore. In realtà le attuali pp. 75-90 erano originariamente le pp. 73-88; tale paginazione è stata cancellata e riscritta aumentando le cifre di due numeri: cancellature sono ben visibili alle pp. 75, 76, 80, 81, 85, 86, mentre a p. 84 si vede che il 4 è riscritto su un 2 senza cancellarlo, mentre addirittura a p. 90 si legge ancora, per quanto sbiadito, l'originario 88. Ma, ripeto, anche questa seconda paginazione è di mano del Micheli, benché sembri una mano malferma, forse quella di un Micheli più anziano. Non ho dubbi sull'autografia della paginazione del Micheli, tanto da p. 1 a 32, quanto da p. 49 a 72 e poi ancora qui da p. 73 a 90: ci sono migliaia di note

[22]Fa eccezione la sola prima carta del sesto duerno, pp. 41-42, in cui i numeri delle note nel testo sono tra parentesi tonde.

autografe che consentono un controllo certo sulla grafia dei numeri arabi del Micheli.

2.2.1.5. Correzioni e possibili varianti d'Autore

Nel manoscritto ci sono circa una cinquantina di cancellature visibili di cui però solo in pochi casi è possibile ricostruire il dettato sottostante. Può essere utile farè qui alcune considerazioni generali su quelle cancellature di cui risulta ancora leggibile il testo cancellato (i testi si danno nella grafia originale; precede la versione definitiva).

Alcune costituiscono una semplice correzione materiale:

- 31.7: *e in fa' su li Sberlùccichi* da un precedente *e in fa' su li Sberlùcchi* che non ha senso;
- 34.1: *Dicessi, o Checca* da *Dicessi, o Ghecca* (una tale fonetica è estranea al Micheli)
- 45.11: *o* da un *e* precedente;
- 76: sotto i vv. 13-14 si legge rovesciato "PE PORZIA | *Sonetto*"; evidentemente l'amanuense aveva cominciato a scrivere col foglio girato sottosopra.

Alcune indicano un errore di copiatura da un antigrafo:

- 8.2: *tal Gnàgnera me viè', che quasi spiro* aveva cominciato scrivendo: *tal Gnàgnera me che q* con salto della parola *viè'*;
- 20.5: *Chi m'osservasse mentre vo vedennola* scritto su un precedente *Chi m'osservasse in sù e in giù*; si tenga conto che il v. 6 recita: *annàne in sù, e in giù, che sto scialànnola* e si capirà come l'amanuense abbia inizialmente saltato una riga nel copiare;
- 28.1: *Oh' Checca! un Giorno, in vede' la Marmotta*, in precedenza: *Oh' Checca! un Giorno la Marmotta* con salto delle parole *in vede'*;
- 34.2: *spàsima, e un Nigoziante*, precedentemente: *spàsima un Nigoziante* con salto della parola *e*;
- 72.12: *No'l fa lassà la Testa,* in precedenza: *No'l fa la Testa* con salto della parola *Testa*.

Alcune potrebbero essere sia errori materiali corretti, sia errori di trascrizione corretti, sia veri e propri inserimenti di varianti; proviamo a leggerli in quest'ultima chiave:

- 14.12: *Quanno Un me fece* da *Quanno un me fece*: variante ortografica;
- 27.1: *Tratanto, che a sciaqquà'* da *Tratanto, che a sciacquà'*: variante ortografica;

- 33.20: *fa' zì zì* da *zì zì fa'*: variante nell'ordine delle parole;
- 39.7: *là insùlle Scene* da un precedente *là in su le Scene*: variante ortografico-fonetica;
- 39 nota 20: *avere* da *auere*: variante ortografica.

Altre infine costituiscono una vera e propria variante:

- 11.3: *Io la Faccia de Quel pozzo godella* dove aveva scritto: *Io la Faccia de Quel pozzo vedella*;
- 43.36: *Vn antra vorta, o Amico, io sciuriaròne* dove aveva scritto: *Vn antra vorta, o Amico, io pagaròne* che inverte il senso del discorso;
- 44.13: *t'aredurranno* da *te ridurranno*: introduce una variante più dialettale del verbo;
- 50.14: *mi' Matre* da *mi' Ma'*: introduce una variante metrica (in entrambe le forme l'endecasillabo torna, ma con diversi fenomeni metrici);
- 62.5: *facessi* da *facesse*: variante più dialettale.

2.2.1.6. Altre mani nel codice F

Pochissimi elementi di F sono dovuti ad altre mani: abbiamo detto la paginazione delle pp. 33-48; aggiungiamo qui anche la numerazione dei sonetti storici: i numeri da 1 a 39 apposti sotto la denominazione comune *Sonetto*, autografa in corsivo, che segue ogni titolo delle poesie numerate, nella presente edizione, da 44 a 82; queste due serie di numeri sono di mani diverse tra loro.[23]

Ma l'elemento più vistosamente diverso dalla parte autografa del manoscritto resta il frontespizio contenente il titolo che, ricordiamo, NARDUCCI 1878, 605 definiva "di mano più recente, e che potrebbe essere del Fernow". A questo proposito bisogna notare un fatto significativo: nelle *Römische Studien* il Fernow, nel citare i titoli dei due manoscritti in suo possesso, ci fornisce il titolo integrale di W ma un titolo più breve per F, il seguente: "*Povesie in lengua Romanesca, scritte da Benedetto Micchele Romano, in Roma 1767.*"; si ricordi che il titolo attualmente leggibile è: "*Povesie* | *in* | *lengua Romanesca* | *scritte* | *da* | *Benedetto Micchele* | *Romano,* | *chiamato nelle sue povesie Romanesche* | *Jachello de la Lenzara.* | *in Roma* | *1767.*"; ebbene, a un attento esame, si può osservare che la virgola dopo *Romano* alla settima riga è in realtà scritta su un precedente punto. Ebbene ciò può voler dire che l'ottava e nona riga sono state aggiunte in un secondo momento tra il titolo e la data, dopo che già il testo era entrato in possesso

[23] È possibile che la paginazione 33-48 sia della stessa mano che ha steso il frontespizio, benché gli elementi di controllo, in questo caso, siano molto pochi (nel frontespizio ci sono solo le quattro cifre della data 1767).

del Fernow ed egli l'aveva descritto per le *Römische Studien*; ma poiché tali due righe sono della stessa mano delle altre, tutto il titolo deve essere stato scritto, in due momenti successivi, dallo stesso Fernow. Ciò significa che le righe ottava e nona del titolo sono un'aggiunta concepita a posteriori dal Fernow, evidentemente esemplata sul frontespizio del poema, ma con evidenti incoerenze linguistiche[24] rispetto all'uso del Micheli: in sostanza ci troviamo di fronte a una aggiunta in italiano, a una traduzione in italiano di quello che nel poema è l'inciso romanesco: "ditto innele su' Povesie Romanesche Iachella de la Lenzàra"; ecco allora *chiamato* per *ditto*, *nelle* per *innele*, *sue* per *su'*, *Jachello* per *Iachella* con diverso grafema per l'approssimante iniziale e regolarizzazione morfologica dell'ipocoristico. D'altra parte sembra impossibile che l'intero titolo sia stato concepito dal Fernow, benché in due tempi, in assenza di un qualsivoglia antigrafo, poiché non si vede con quale criterio egli avrebbe potuto apporre di sua iniziativa una data precisa (il 1767).

Avanzo un'ipotesi. Il Fernow può aver acquistato il manoscritto quando ancora era in fascicoli sciolti e questi potevano essere raccolti in un foglio più grande o in una cartellina di cartoncino su cui era scritto il titolo: "*Povesie in lengua Romanesca, scritte da Benedetto Micchele Romano, in Roma 1767.*" ch'egli quindi trascrisse di suo pugno sul frontespizio bianco che ottenne facendo rilegare i fascicoli e che riportò nelle *Römische Studien*, per poi integrarlo successivamente sul modello del titolo del poema.

2.2.1.7. Il codice W

Solo qualche rapida osservazione riepilogativa: il codice è molto omogeneo: tutti i duerni hanno lo stesso marchio di filigrana, ossia un un cerchio entro il quale si trovano una montagna sormontata da un uccello le cui zampe si allargano ai lati della montagna; tutte le pagine hanno una rigatura doppia, ossia con due linee di guida per ogni riga di testo, le quali delimitano l'occhio medio del carattere; il Micheli vi usa il tondo per il testo poetico e il corsivo per le note, analogamente al manoscritto delle *Povesie* ma inversamente all'altro manoscritto del poema.

[24]Ma, a ben vedere, anche logiche: che senso ha specificare "*nelle sue povesie Romanesche*" se il titolo e il libro sono proprio le poesie romanesche? Sarebbe bastato scrivere: "chiamato Jachello de la Lenzara".

2.2.2. Il codice Boncompagni

2.2.2.1. Vicende storiche

Mi sembra utile e interessante ripercorrere la vicenda del duplice ritrovamento del codice B. All'incirca un decennio dopo la morte del Micheli il codice risultava già dimenticato se il Fernow poteva ipotizzare che W fosse l'unico esistente.[25] Ancora nel 1862 non se ne avevano notizie; in quell'anno NARDUCCI 1862 compilò per la prima volta il catalogo dei manoscritti posseduti nella sua biblioteca dal principe Baldassarre Boncompagni Ludovisi e in esso non vi è menzione del ms. che, successivamente, proprio in tale biblioteca fece la sua prima comparsa, senza però che se ne conosca la provenienza.

Esso fu acquisito tra il 1862 e il 1878 quando lo stesso Enrico Narducci comunicò pubblicamente: "Già da parecchi anni, per cortese comunicazione avutane dal principe D. Baldassarre Boncompagni, eraci noto un esemplare mutilo da lui conservato tra i suoi manoscritti, e segnato fra questi col numero 426, del ... poema ... «La libbertà romana»" (NARDUCCI 1878, 589-590). A quel tempo l'esemplare, come abbiamo letto, era "mutilo"; e il Narducci precisava in nota: "I canti del poema sono dodici; mancano peraltro nel nostro codice l'intero canto VI ... e le stanze 42-71 del canto V." (ivi 593, n. 1).

Tra il 1878 e il 1892 il codice veniva integrato della parte mancante con l'acclusione di un fascicolo finale, in cui essa era riportata ad opera di Francesco Sabatini, e si deve dunque pensare che in questa occasione abbia subito una nuova legatura (pur conservando la coperta che aveva) e l'integrazione della numerazione per le carte aggiunte; ricevette inoltre una nuova segnatura cambiando il numero di riferimento da 426 a 413. L'integrazione consentì al Narducci di correggere i dati riguardanti la lacuna: "Il poema ... è peraltro mancante in questo esemplare, tra le car. 100 e 101, delle stanze 42 e segg. del canto V, e delle stanze 1-71 del canto VI" (NARDUCCI 1892, 252).

Il principe Boncompagni morì il 13 aprile 1894. Risultarono inutili tutti i tentativi di vendere in blocco la sua biblioteca a un unico acquirente, talché, infine, gli eredi si convinsero di dover ricorrere ad un'asta pubblica che si tenne dal 27 gennaio al 30 maggio 1898; da allora del codice B si persero le tracce.[26]

---

[25]A proposito del codice W, scriveva FERNOW 1808, 496: "Das Gedicht ist nie gedrukt worden, und warscheinlich nur in dieser einzigen Handschrift vorhanden".

[26]Su Baldassarre Boncompagni Ludovisi si veda CAPPELLETTI 1969; per la sua biblioteca FRATI 1934, 107-110 con relativa bibliografia; per una prima informazione sulla vendita della biblioteca MASOTTI 1898.

In occasione della mia tesi di laurea ho condotto una ricerca sistematica per rintracciare il codice. Ho anzitutto recuperato nella Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele II" un raro esemplare del catalogo di quell'asta che era articolato in quattro parti; nella prima, riguardante manoscritti e incunaboli, venduti dal 27 gennaio al 12 febbraio 1898, era compreso il codice B sotto il numero d'ordine di vendita 369; di esso veniva data una descrizione (cfr. CATALOGO I 1898, 70) che sunteggiava quella di NARDUCCI 1892. Dall' "ordine delle vendite" (CATALOGO I 1898, 6) si ricava che il codice fu battuto il terzo giorno dell'asta, il 29 gennaio 1898, con il gruppo dei manoscritti numerati 251-375. Nella IX delle "condizioni di vendita" (ivi 5) si legge: "le persone che non possono assistere alla vendita potranno affidare le loro Commissioni, sia alla Biblioteca Boncompagni ... sia ai signori. Bocca Silvio Libraio ... Innocenti Saturnino". Questi stessi risultavano, dal frontespizio, rispettivamente il perito giudiziario e il direttore della vendita, dovevano cioè esserne gli organizzatori.

Quasi tutte le biblioteche di Roma parteciparono a quell'asta, ma anche molti privati italiani e stranieri. Ad ogni buon conto la ricerca nei fondi manoscritti delle biblioteche romane che potevo ragionevolmente condurre ebbe esito positivo, così che ritrovai il codice il 3 novembre 1983 presso la Biblioteca Casanatense dove risulta entrato nel marzo 1898 col numero di ingresso 174677 insieme con un gruppo di 26 volumi complessivi, tutti provenienti dalla Biblioteca Boncompagni e acquistati attraverso il libraio e perito giudiziario Silvio Bocca. Il codice non risulta che sia stato mai consultato tra il suo ingresso nella Casanatense e il mio ritrovamento di cui detti notizia in COSTA 1984.

2.2.2.2. Elementi codicologici

Le cc. 14-17 (un duerno), 18-21 (un duerno) e 34-35 (aggiunte a posteriori, tanto è vero che il grosso sbaffo di c. 34*r* non contamina c. 33*v*) hanno una dimensione (mm 194 × 135) che eccede, seppur di poco, quella delle altre carte (che oscillano tra 189/192 × 128/130); inoltre esse hanno un marchio di filigrana (un cerchio entro il quale si trovano una montagna sormontata da un uccello le cui zampe si allargano ai lati della montagna) diverso da tutte le altre (un'àncora dentro un cerchio sormontata da una stella esterna al cerchio). Si aggiunga che le carte 12 e 13 sono state aggiunte a posteriori (sono scritte con diverso inchiostro) incollandole rispettivamente alla 10 e alla 11 (che risultano tagliate); sulle carte 12 e 13 non ci sono marchi di filigrana.

Ebbene, osservando la fascicolazione e non la cartulazione - né tantomeno i numeri delle ottave del poema - può dirsi che le note a piè di pagina sono regolari fino a c. 43 compresa (quindi fino al *verso* di c. 43) per poi interrompersi bruscamente; ma nelle prime 43 carte si sono verificate delle lacune che lo stesso Micheli ha integrato aggiungendo fascicoli e carte isolate in cui ha riportato il testo

mancante ma senza le note, salvo successivamente aggiungere alcune note in qualche carta ma con mano malferma, quindi più tarda, e ciò è avvenuto alle cc. 12*r* - 18*r*, quindi non ha più continuato.

Che queste integrazioni siano fatte, a differenza di ciò che è avvenuto per F, non con materiale preesistente è dimostrato dal fatto che esse integrano esattamente ciò che manca, sono, cioè, fatte apposta.

Tutto ciò ci consente, in definitiva, di dare un ordine cronologico ai tipi di carta usati dal Micheli:

- il più antico è quello col marchio dell'àncora dentro un cerchio sormontata da una stella esterna al cerchio, usato per le carte di base di B;
- segue quello col marchio del cerchio entro il quale si trovano una montagna sormontata da un uccello le cui zampe si allargano ai lati della montagna, usato per le integrazioni di B e per tutto W; questi primi due tipi di carta sono entrambi usati nel primo dei fascicoli aggiunti a F che dunque è certamente più antico rispetto agli altri;
- segue la carta col marchio di un cerchio entro cui sono una montagna sormontata da un uccello senza ali spioventi, di cui sono costituiti i fascicoli di base di F;
- ultima è la carta col marchio del cigno che è stata aggiunta certamente a posteriori al nono duerno di F.

2.3. Edizione Celani

Il bibiotecario Enrico Celani pubblicò le *Povesie in lengua romanesca* di Benedetto Micheli da F, col titolo *Sonetti romaneschi 1750-1767*, sul finire del 1889 in un'edizione di 225 esemplari; tale edizione era già stata annunciata nell'agosto dell'anno precedente da VICCHI 1888, ma restò congelata per un anno a causa di un reclamato diritto di prelazione sulla pubblicazione delle opere del Micheli da parte del Sabatini (in particolare con SABATINI 1888a) il quale però, non dette poi seguito alla stampa delle poesie amorose del Micheli, sicché il Celani si ritenne libero di poter pubblicare il proprio lavoro.

L'edizione Celani consta di un'*Introduzione* composta di tre parti: nella prima il curatore dà conto della recente riscoperta del Micheli e delle suddette vicissitudini editoriali del proprio lavoro (pp. IX-XVIII); nella seconda traccia un rapido quadro della situazione del teatro a Roma nei secoli XVII e XVIII (campo di più specifica competenza del Celani; pp. XIX-XXVIII); la terza e ultima parte tratta della vita e delle opere del Micheli (pp. XXIX-XLIX). Seguono una *Bibliografia* delle opere per musica e dei manoscritti del Micheli (pp. L-LV); il testo vero e proprio (pp. 1-98); un *Glossario* finale (pp. 99-113).

Di là da una struttura ben pensata e ordinatamente realizzata, l'opera del Celani si manifesta, a un'attenta lettura, intrinsecamente debole; ma ha avuto il

merito di tirar fuori il Micheli dal limbo degli autori di cui si conosce solo l'esistenza senza poterne leggere le opere. In realtà la prima parte dell'*Introduzione* è poco più di un *pamphlet* contro il Sabatini, la seconda ricicla materiali d'altre ricerche, la terza e, ancor più, la *Bibliografia* sono praticamente un clone della *Memoria* di NARDUCCI 1878, compresa la descrizione del manoscritto Q 594. Quanto al *Glossario* finale esso si limita a una raccolta alfabetica delle voci dialettali che il Micheli stesso ha glossato a piè di pagina delle sue poesie, senza ulteriori spiegazioni, integrazioni e aggiunte del curatore.

Ma la parte più difettosa del lavoro del Celani consiste proprio nell'edizione del testo del manoscritto weimariano, a partire dal titolo irrazionalmente modificato, che pure egli dice di aver avuto fra mano a propria disposizione ("feci venire il manoscritto da Weimar" CELANI 1889, XIV) e di aver riprodotto fedelmente, addirittura fino alla conservazione degli errori originali ("riportando questi sonetti ho scrupolosamente mantenuta l'ortografia del Codice di Weimar, dove è errato si comprenderà facilmente dal lettore; non cambiai nulla all'originale perché sarei stato obbligato a renderne ragione" ivi XLVII).

In realtà, ben lungi da una tale certosina meticolosità, il Celani dovette copiare molto in fretta il codice, di cui non solo non rispettò l'ortografia e l'interpunzione, ma neanche l'ordinamento interno. Eppure l'edizione, che dichiaratamente non voleva presentare "un testo critico-filologico" (ivi), era però ben pensata: a testo le poesie con l'intero corredo delle note dell'Autore, nessuna nota del curatore sulla pagina ma un glossario finale che sostituisse l'apparato esplicativo chiarendo tutti i dubbi lessicali e interpretativi che potessero sorgere. Ma, come detto, il glossario non chiariva nulla oltre ciò che già aveva spiegato il Micheli nelle sue note poiché era un riepilogo alfabetico di quelle e quindi l'edizione finiva per mancare di qualunque apparato esplicativo.

Non solo. Nel testo del Micheli si inserirono errori di lettura del curatore e mende tipografiche fino ad arrivare alla caduta di intere parole, fatti che crearono addirittura versi ipometri e ipermetri inesistenti nel manoscritto[27] la cui responsabilità, data la dichiarazione di estremo scrupolo del curatore, finiva per ricadere ingiustamente sul Micheli che da alcuni può esser stato, a torto, ritenuto un poeta improvvisato o sciatto.

---

[27]Ecco un paio di esempi di cadute di parole che creano versi ipometri: *però me credo e de raggione* CELANI 1889, 12, v. 9 / *però me credo, e credo de raggione* F 7.9; *e presto Asdrùbbele sballassi* CELANI 1889, 84, v. 12 / *e presto presto Asdrùbbele sballassi* F 71.12. Ecco altri due esempi di lezioni erroneee che creano versi ipermetri: *che spacciansi nobbirtà de semidei* CELANI 1889, 46, v. 5 / *che spaccian Nobbirtà de Simidei* F 42.5 (si noti pure la diversità vocalica nell'ultima parola); *e Crelia glìe aveva date innele mane* CELANI 1889, 67, v. 3 / *e Crelia glie avea data innele Mane* F 54.3 (si notino anche l'accento erroneo, casomai *glié*, e l'errata terminazione morfologica del participio).

Ma, come accennato, l'intera struttura della raccolta micheliana veniva stravolta dallo spostamento dei due testi diversi dal sonetto che il Micheli aveva voluto porre in certi luoghi molto probabilmente per segnalare determinate partizioni dell'opera. La *Canzonetta* dalla fine della sezione dei sonetti *Pe' Checca* veniva spostata alla fine di tutti i sonetti amorosi provocando anche l'arbitraria inclusione dei sonetti 34-42 nella corona di quelli appunto *Pe' Checca*; il capitolo acefalo, che precedeva i sonetti storici, veniva spostato in chiusura dell'opera perdendo il suo carattere introduttivo, e di conseguenza facendo perdere al sonetto 82 il suo carattere conclusivo, e finendo per acquisire l'aspetto di una sorta di appendice incongrua.

Degli errori di lettura si era accorto presto il Tellenbach che ritenne inservibile il testo del Celani per uno studio linguistico delle *Povesie* e perciò dovette, per nostra fortuna, condurre i suoi spogli direttamente sul manoscritto weimariano, lamentando la difettosità dell'edizione Celani: "Dieselbe ist bei aller äusserlichen Eleganz leider voller Fehler, deren ich im Laufe der Arbeit einige aufdecken werden" (TELLENBACH 1909, 14); e durante uno di questi frequenti emendamenti al Celani si lasciò andare a una significativa esclamazione di impazienza: "es wimmelt eben von Druckfehlern und Ungenauigkeiten in der Ausgabe von Celani, und doch ist das Manuskript so leicht leserlich!" (ivi 31, nota 59).

Una tale edizione, in definitiva, risultava non solo inutilizzabile per studi tecnici sul testo micheliano ma forse anche fuorviante per un corretto approccio letterario alla poesia del Micheli, lui sì attento e scrupoloso interprete del dialetto romanesco e della forma sonetto.

2.4. Lingua

Già TELLENBACH 1909, 10 notava che, se il Peresio e il Berneri avevano scritto in un romanesco convenzionale, potremmo dire addomesticato all'italiano, "von dieser konventionellen Sprache befreite sich ... Benedetto Micheli ... der, obgleich ihn ein Jahrhundert von unserem Belli trennt, diesem schon in vielen Punkten gleicht, besonders in der Sprache, wenn sie auch bei weitem nicht die Volkstümlichkeit Bellis erreicht".

Tale considerazione fece sì che il Tellenbach tenesse poi "in erster Linie" (ivi 14) gli esempi del Micheli nel confronto, ch'egli stabilì sistematicamente nel suo saggio, tra il Belli e i predecessori; cosicché, in definitiva, lo studio del filologo svizzero sui sonetti belliani funge anche egregiamente come spoglio dei fenomeni linguistici fonomorfologici delle *Povesie in lengua romanesca* del Micheli che, per

di più, il Tellenbach, considerata la difettosità dell'edizione Celani, condusse direttamente sul codice autografo weimariano Q 594.[28]

In questa sede si preferisce rinunciare a un esame linguistico sistematico delle *Povesie* in considerazione da un lato della presenza dei minuziosi spogli del Tellenbach e dall'altro di più generali analisi del romanesco del Settecento che si attendono dal Convegno del tricentenario micheliano; si esamineranno dunque solo alcuni dei fenomeni più significativi, corredandoli ognuno di pochi esempi (indicati col numero del testo, seguito da quello del verso).

2.4.1. Grafia

Riguardo alla grafia va detto preliminarmente che essa, come gli altri comparti grammaticali, va osservata in chiave storica: solo così si può evitarne una valutazione qualitativamente tanto riduttiva quanto superficiale e scoprire invece come essa sia complessivamente sorvegliata e coerente; bisogna rendersi conto, infatti, che certi usi (per esempio la maiuscolazione) sono disciplinati da norme diverse dalle attuali, mentre altri (come l'accentazione) sono regolati - almeno in parte - da norme non tassative (come ancor oggi accade in altri settori, ad esempio, nell'interpunzione).

2.4.1.1. Accento

Degli accenti il Micheli conosce solo il grave che utilizza, sistematicamente, non solo sui polisillabi tronchi in vocale (*portò* 3.10, *vintitrè* 4.11, *piacerà* 33.6) ma anche sui polisillabi tronchi in consonante (*gnisciùn* 1.3, *descriziòn* 2.3, *briccòn* 56.5) e, per quanto non regolarmente, sulle parole tronche rese piane dall'enclisi dialettale di *-ne* (esemplificando dal solo son. 1 sono con accento: *cantàne* 1, *ène* 8, *accusìne* 9; senza accento: *dane* 3, *sconturbane* 5, *vederane* 6, *devertine* 11, *line* 13); quanto alle apocopi dialettali che diano vita a una tronca, queste per solito sono indicate con doppio segno paragrafematico (*valè'* 7.6, *comparì'* 24.4) ma non sempre nei monosillabi (*fa'* 'fare' 6.1, *so'* 'sono' 6.4 ma *viè'* 'viene' 8.2, *stà'* 'stare' 46.13).

L'accento è utilizzato anche su polisillabi piani che, a giudizio dello scrivente, possano comportare dubbio di pronuncia: o perché presentano altre vocali in prossimità della tonica (*'nvidiàccia* 1.6, *sentìi* 4.7, *giurarìa* 75.13) o perché sono composti di molte sillabe (*tiratoròne* 1.12, *ammalapèna* 22.13, *Scipioncìno* 68.13) o perché sono sdruccioli (*Mòrfeo* 16.3, *ruzzicànnolo* 60.8, *'gratitùddine* 80.7).

---

[28] I riferimenti alle *Povesie* del Micheli contenuti in TELLENBACH 1909 sono quindi fatti rispetto alle pagine del ms. F e sono preceduti dalla sigla "Mich."

Per i monosillabi a volte gli esiti contrastano con quelli attuali (p.e. *và* 2.7 ma *ne* negativo 5.11) perché esistono regole parzialmente diverse: l'accento, come oggi, non va mai sulle preposizioni, gli articoli, i pronomi (con l'eccezione del dialettale *iè* 38.5, probabilmente perché costituito, per l'occhio, da due vocali), ma neanche sulle congiunzioni (*ne* negativo compreso) mentre è richiesto sulle forme verbali (non solo *è* 18.1 ma anche *fù* 64.9 - benché si trovi pure *fu* 25.3 - e le voci del presente di *avere*, la prima *ò* 18.2 e la terza *à* 30.9; dunque ecco spiegato il citato *và* 2.7) e i sostantivi (sempre *Rè* 55.1).

2.4.1.2. Apostrofo

L'apostrofo segnala, regolarmente come oggi, l'elisione (non c'è bisogno d'esempi) e, con sistematicità, l'aferesi (*'ste* 38.7, *'gratitùddine* 80.7), ma si applica anche ai troncamenti a differenza della norma attuale; dunque sono con apostrofo tutte le apocopi verbali dialettali viste in 2.4.1.1. e i troncamenti dialettali delle preposizioni *pe'* 30.14 e *co'* 33.71 ma anche *un'ucello* 33.55, *qual'è* 35.4; non invece i troncamenti in consonante dei polisillabi (già visti in 2.4.1.1.); *om* 'uomo' 69.1, 78.1 è sempre senza apostrofo.

2.4.1.3. Interpunzione

La differenza più evidente con l'interpunzione attuale è l'uso sitematico della virgola prima di congiunzione, diffusosi fin dal secolo precedente (cfr. MIGLIORINI 1960, 466 e DE MALDÈ 1983, 139), che non si ferma nemmeno davanti all'elisione (tipo *nuvol', o sereno* 6.7, *l'un', e l'antro* 34.3, *schiett', e netto* 49.13); la virgola davanti al *che* congiunzione tende a estendersi anche al *che* pronome relativo (oltre *mo, che* 22.2, *vederai, che* 22.14 anche *Curzio, che* 51.14).

Il punto e virgola è di uso più frequente dell'attuale nel senso che si trova spesso anche dove oggi ci aspetteremmo il punto; si vedano, per esempio, i molti casi in cui il discorso si chiude in concomitanza con la chiusura di strofa (quindi con un ulteriore rinforzo prodotto dalla forma metrica; ciò accade anche nella seconda quartina, che è quella che impone il massimo stacco tra le parti del sonetto).

L'uso esteso del punto e virgola giunge a coprire quasi integralmente anche il territorio dei due punti che sono infatti impiegati assai di rado; in particolare è il punto e virgola a introdurre il discorso diretto, che non è individuato da nessun altro segno specifico (virgolette, maiuscola ecc.).

Al punto fermo si affianca il punto mobile, segno interpuntivo in uso all'epoca, che indicava una pausa intermedia tra quella del punto fermo e quella del punto e virgola, il quale non richiedeva dopo di sé la maiuscola; come non sempre la richiedevano il punto esclamativo e quello interrogativo (ma ciò accade tuttora).

Notevole il fatto che il punto interrogativo possa trovarsi (sebbene raramente) anche dopo un'interrogativa indiretta (*si batte el tacco voi? de lassalle arreto el giusto fai* 43.43-44 da costruire: 'fai el giusto de lassalle arreto, si voi batte el tacco').

2.4.1.4. Maiuscole

Le maiuscole vengono usate con tutti i nomi, dunque anche con quelli comuni, oltre che, come oggi, coi nomi propri. L'uso si estende anche ai sostantivati, seppure con minore regolarità (aggettivo sostantivato: *Carnal* 45.8 ma *mischin* 2.6, *Sereno* 8.11 ma *nuvolo* 8.11; infinito sostantivato *Dormine* 6.10; avverbio sostantivato *Quanno* 23.5). La maiuscola può venir meno quando il sostantivo è parte di una locuzione (*in mano* 2.2, *a freddo* 4.5, *de raggione* 7.9).

Oltre che con i sostantivi, la maiuscola può trovarsi con gli aggettivi ricavati dai toponimi (*Arbanese, Romane* 47.1) e, fatto più notevole, con pronomi personali, possessivi, dimostrativi e indefiniti che facciano riferimento a persone (*Io, Tu* 31.4; *i Nostri* 55.12; *Questo, Quelli* 31.12; *Gnisciun* 44.11). Solo in casi eccezionali la maiuscola si trova anche altrove irrazionalmente (*Morto* 13.12 aggettivo non sostantivato; *Provo* 14.14 forma verbale).

2.4.1.5. Uso di grafemi diacritici

Il Micheli usa l'h, posposto, solo nelle esclamazioni di meraviglia (dove probabilmente sottintende un prolungamento vocalico, talora aggiungendovi anche l'apostrofo, ma senza effetti metrici: *ah' Tu l'ai vinta.* 50.14); nelle interiezioni con valore fàtico (tipo *o Checca* 9.1) non usa l'h.

L'j è usato solo per indicare la contrazione di due i, esclusivamente nei seguenti casi: *mj*, per *mii* 'miei' 21.8; *requj* 29.8; *gaudj* 36, n. 24; *Orazj* 47.5, 47.8; *Curiazj* 47.6. È perciò da rigettare come spuria la grafia *Jachella* che compare nel frontespizio di F e che da lì si è ampiamente diffusa negli studi.

Segnalo qui l'unico caso di raddoppiamento fonosintattico indicato graficamente nelle *Povesie*: *de llì* 58.9.

2.4.2. Fonetica

2.4.2.1. Vocalismo tonico

Quanto al vocalismo tonico il maggior interesse si concentra sul trattamento delle originarie E ed O brevi latine nei cui esiti settecenteschi si mostra completato il processo con cui sono stati soppiantati gli originari esiti metafonetici. Un processo tutt'altro che scontato: intanto perché se è vero che vi agisce l'influsso del

toscano è pur vero che tanto per la serie velare quanto per quella palatale non viene accolto il modello del dittongo libero toscano e oltretutto l'assetto che ne risulta per le due serie è disomogeneo (e la distinzione che si stabilisce sarà definitiva); poi perché i risultati che ne derivano sono relativi al solo medioromanesco e non anche al romanesco moderno dove gli esiti cambieranno ancora.

Il vocalismo di E breve tonica mostra come la toscanizzazione, se ha comportato la diffusione del modello *-è-* in sillaba chiusa, non sembra esser riuscita a imporre il proprio dittongo libero se non in quelle voci dove agiva da rinforzo a un precedente dittongo metafonetico (tipo *piedi* 43.41); di contro passarono in romanesco forme che in Toscana avevano il monottongo (*bene* 7.1) cui si aggiungeva qualche latinismo (*remedio* 8.12) e un novero di forme conservative molto stabili (*fele* 8.10, *arreto* 43.44, *dereto* 78.12). A ben guardare, come già acutamente cercava di dimostrare il Tellenbach e in seguito ha sottolineato l'Ernst,[29] il dittongo toscano *-iè-* da E tonica breve in sillaba libera non sembra essere penetrato in romanesco fino al Belli compreso, se si eccettuano sporadiche assunzioni che non raggiungono la consistenza per configurarsi come fenomeno sistematico (*assieme* 3.2, *inzieme* 33.104, *lieto* 53.12);[30] la sovrapposizione del toscano al romano, dopo un periodo di dubbi e alternanze, che hanno generato anche resistenti generalizzazioni paradigmatiche (come i tipi *viengo* 5.10, *tienghi* 67.8),[31] si è assestata su un sistema che tollerava il dittongo tonico in pratica solo per congiunta influenza di toscano e romanesco di prima fase riducendo dunque al

---

[29]TELLENBACH 1909, 18-19, 2 osservò che "das moderne Romanesco zeigt noch deutliche Spuren eines früheren Zustandes" (si riferiva con ciò al dittongamento metafonetico) e di conseguenza cercò di spiegare le varie forme dittongate moderne senza ricorrere al dittongamento toscano, ma ad estensioni analogiche in cui il dittongo era originariamente metafonetico. ERNST 1970, 52 ha affermato più decisamente: "scheint mir die Diphtongierung in freier Silbe eher ein letzter Rest der früheren Umlautgesetze zu sein". Per quanto in linea con queste opinioni, non ritengo si possa spiegare la situazione dei dittonghi tonici *ie* del medio romanesco solo come un insieme di relitti del dittongamento metafonetico, escludendo del tutto l'influsso del dittongamento toscano; penso piuttosto che sia necessario vedervi un'azione sinergica dei due modelli che ha determinato un assestamento senza vincitori, in cui non si è imposto un modello attivo ma uno stato di fatto costituito da una serie di soluzioni fisse non più spiegabili con una legge ma caso per caso.

[30]Accanto a questa serie di voci con dittongo che chiamerei, piuttosto che 'toscano', 'di influsso toscano', vi è la compatta serie di eredità antica dei sostantivi in *-iere / -iero* in cui il dittongo è di provenienza francese (tipo *pinziero* 6.2, *mistiero* 6.8, *priggionieri* 60.3).

[31]Esplicita la testimonianza del Micheli contenuta negli *Avvertimenti...* del codice W, c. 6*v*: "*Nel verbo IO TENGO dicono* [*li Romani*] IO TIENGO, *ed in tutti li suoi Casi pongono sempre l'*I *dopo la prima lettera* T*; e lo stesso fanno nel Verbo IO VENGO, che dicono* IO VIENGO *&c*".

minimo le forme dittongate e in ciò manifestando una differenza notevole col modello antico ma anche, per quanto minore, con quello moderno.[32]

Riguardo al vocalismo velare invece si offrì una soluzione diversa: già in situazione di dittongamento metafonetico si era cominciato a sviluppare un fenomeno di monottongamento di *-uò-* in *-ò-*; al presentarsi dell'analogo conflitto visto per il vocalismo palatale tra il dittongo di origine metafonetica e quello toscano fu molto più economico, piuttosto che procedere a una ridistribuzione sincronicamente immotivata del dittongo, estendere il monottongamento dai dittonghi metafonetici a quelli toscani; e questa volta la soluzione ha forza e valore di fenomeno attivo poiché da allora è rimasto tratto caratterizzante del romanesco, anche dopo la seconda toscanizzazione e fino ad oggi: la vitalità, ma soprattutto la produttività, per cui dal medio romanesco in poi qualunque dittongo *-uò-* in qualsiasi momento immesso nel dialetto si monottonga, fanno di questo un vero e proprio fenomeno fonetico coerente e funzionale; dunque nelle *Povesie* del Micheli non si registra nessuna voce dittongata ma solo voci del tipo: *vò* 'vuole' 3.4, *bona* 4.9, *sona* 4.11 ecc.

A giudizio concorde degli studiosi (cfr. almeno MERLO 1929, 49; MERLO 1931, 79; ERNST 1970, 58-59, 3; MACCIOCCA 1982, 70, 15; PORTA 1979, 544-545, 4) il romanesco antico non conosce il fenomeno dell'anafonesi[33] che comincerebbe ad entrare nel dialetto dell'Urbe all'epoca del Belli ma solo per i casi che

---

[32]Questa complessa situazione rappresenta l'esito finale di quel processo, che dovette essere estremamente disorientante per i parlanti, con cui un dittongo tendeva a soppiantarne un altro etimologicamente diverso ma foneticamente identico: ciò significa che in sincronia il cambiamento appariva come una modificazione, apparentemente immotivata, della distribuzione degli stessi fonemi in gioco: un'operazione più difficile poniamo della sostituzione di un fonema ad un altro in tutti i contesti. E tale operazione riuscì solo a metà: a un certo punto la magmatica situazione causata dalla sostituzione del dittongo toscano a quello metafonetico si solidificò mentre ancora il processo non era compiuto, alcune voci non erano state rielaborate ed erano in corso estensioni indebite che, a processo concluso, sarebbero potute rientrare; la situazione si pietrificò così non configurando un nuovo fenomeno funzionale e coerente (come sarebbe stata l'acquisizione completa del dittongamento toscano) ma fissando più serie di forme diversamente cristallizzate; questo quadro complesso e incoerente è l'esito caratteristico, indigeno, del medio romanesco per ciò che riguarda l'originaria E breve tonica latina: è un quadro che appare molto stabile (pietrificato, appunto) per tutto il Sei e Settecento e fino al Belli compreso, poiché bisognerà arrivare alla seconda toscanizzazione (con l'annessione di Roma all'Italia) affinché il modello toscano si estenda progressivamente in modo completo su quello medio romanesco.

[33]Ricordo che l'anafonesi è quel fenomeno, esclusivamente toscano (anticamente, anzi, di una limitata parte della Toscana comprendente Firenze), per cui si ha: *-i-* da E lunga o I breve del latino classico in nesso con LJ o NJ o con NC o NG (dove C e G devono essere velari); *-ù-* da U breve o O lunga in nesso con NC o NG (dove C e G devono essere velari).

coinvolgono la vocale palatale, non ancora per quelli di vocale velare per cui bisogna attendere il Novecento (cfr. TELLENBACH 1909, 21, 3-3a; 24-25, 6-6a; ERNST 1970, 58-59, 3; per un inquadramento più preciso delle ultime fasi del fenomeno cfr. SERIANNI 1989, 300-301); ma è chiaro che l'assedio delle forme toscane si era esercitato da tempo, forse già poco dopo la prima toscanizzazione; e infatti fin dall'inizio del medio romanesco si trovano alcune tracce anafonetiche ineludibili: è possibile in sostanza che il confluente influsso del toscano, della congruente lingua letteraria e del modello latino molte volte sovrapponibile rendessero almeno alcune forme anafonetiche disponibili per l'uso nel dialetto, inizialmente in alternanza con le forme non anafonetiche; per questa strada l'anafonesi è entrata stabilmente in romanesco dopo la seconda toscanizzazione. Per il Micheli TELLENBACH 1909, 21, 3a e 25, 6a registra le seguenti forme non anafonetiche rispettivamente: per la serie palatale: *lengua* 23.14 (e *lengue* 19.13), *infegne* da correggere *fegne* 'fingere' 47.12, *centa* (verbo) 50.6, cui si può aggiungere *ordegno* 37.4; per la serie velare *fongo* 75.10, *donque* 21.12, *gionta* 29.5, *ponto* 57.14, cui si possono aggiungere *smonte* 19.12 e *ponta* 29.1. Contro questi esiti schietti andranno rilevati: per la serie palatale: *vincio* 21.2, *vince'* 58.6; per quella velare alcuni derivati che presentano esiti anafonetici in sede atona: *aggiuntà'* 55.6, *puntarolo* 32.8, *impuntò* 63.4, *Mungana* (da *mungere*) 27.8. La situazione che dunque si presenta potrebbe definirsi di un passo più arretrata rispetto a quella belliana.

2.4.2.2. Vocalismo atono

Nel vocalismo atono i fenomeni di maggior interesse riguardano il trattamento di *e* < E (breve e lunga), I (breve).

Per ciò che riguarda la conservazione di *e* protonica, contro la tendenza toscana a mutarla in *i*, si può osservare che il medio romanesco, portando avanti una tendenza manifestatasi nell'ultimo periodo della fase antica, progressivamente va normalizzandosi, per quanto mai del tutto, sugli esiti toscani: all'epoca del Micheli la sua presenza si riduce in pratica alle particelle atone;[34] e alla compagine delle voci inizianti con *re-* e *de-*. Quanto alle prime, abbiamo la testimonianza esplicita del Micheli contenuta negli *Avvertimenti* del codice W, c. 6*v*: "*La Particella DI* [i Romani] *la pronunciano sempre* DE*; come per esempio DI CERTO dicono* DE CERTO. *io fo di tutto;* IO FO DE TUTTO. *E dove dicesi CI VADO, CI STÒ, &c; dicono Sempre (in vece di* CI*)* CE VO, CE STÒ*: in vece di*

[34]Indico qui con 'particelle' un gruppo eterogeneo di monosillabi atoni comprendente la preposizione *di*, i pronomi personali atoni *mi, ti, si, ci, vi, gli* (*ci* e *vi* anche avverbi), l'articolo *il*; non vanno con queste la preposizione *in*, il pronome *li*, gli articoli *gli, li, i;* un caso a sé è costituito dalla congiunzione ipotetica *se*.

dire GLI DICO, GLI DIRÒ *&c; pronunciano* IÈ DICO, IÈ DIRRÒ &c." e le attestazioni univoche delle *Povesie* (unica eccezione un *gli* 59.7). Quanto alle altre, nelle *Povesie* micheliane, di fronte ai prevalenti *re-* e *de-* (ampio spoglio in TELLENBACH 1908, 31, 12a), troviamo pure *riprenne* 3.7, *rinascène* 13.13, *rimaneggià'* 13.14, *ricunnola* 20.13 ecc. e, per l'altra serie, *distino* 48.7, *dicisiva* 78.10, *disiderio* 35.9, *dimanno* 22.11ecc.

A proposito di queste ultime voci, il Tellenbach ha notato che, proprio a partire dal Micheli e poi nel Belli, si manifesta la tendenza (non sistematica) della *e* atona a farsi *i* in particolari condizioni, in cui è comunque possibile vedere gli effetti di un'assimilazione vocalica, individuando dunque tre contesti nei quali *e* > *i*:

- in sillaba iniziale, quando la vocale tonica è *-ì-*, come appunto in *distìno* 48.7, o *-ù-*, per es. in *vintùra* 41.4 (TELLENBACH 1909, 29, 13a);
- in sillaba iniziale, quando tra questa e la sillaba tonica vi sono due o più sillabe e la seconda contiene *-ì-* o *-ù-*, per es. in *sittimàna* 27.4, *priggiudicà'* 33.108 (cfr. ivi);
- in sillaba intertonica, quando la vocale tonica è *-ì-*, per es. *aligrìa* 33.84 (cfr. ivi 32, 14).

SERIANNI 1989, 303, che ha riesimanato dettagliatamente il problema, ha riconfermato come sia proprio l'assimilazione regressiva totale o parziale "ad essere in gran parte responsabile del fenomeno", tranne nel caso dei prefissi *de-* e *re-* la cui chiusura, come si diceva più sopra, "fa pensare a un'estensione di modelli toscani", pur se "la possibile toscanizzazione - o ipertoscanizzazione - doveva concorrere con la spinta assimilativa" (ivi 304).

Se da un lato questa tendenza porta a una diminuzione delle *e* atone complessive dall'altro però prende corpo nel medio romanesco l'inclinazione a farsi *e* di qualunque vocale di sillaba postonica nei proparossitoni. Questa tendenza colpisce in origine voci collegate paradigmaticamente: ciò vuol dire che essa scaturisce da estensioni di modelli morfologici per poi diventare, generalizzandosi, vero e proprio fenomeno fonetico; così sul modello della sesta persona del presente indicativo di seconda classe (tipo etimologico *védeno* < VIDENT)[35] si erano cominciate a rifare, sin dall'epoca antica, quelle di terza e quarta classe (tipo *métteno*, *mòreno*, con *o* > *e*)[36] e, proprio dalla metà del Settecento, quindi a partire

[35]La sesta persona tipo *védeno* è nota al romanesco fin dalla fase antica: cfr. ERNST 1970, 136 con esempi dalla *Cronica*, dai *Tractati* del Mattiotti e dalle *Stravaganze*; per la *Cronica* PORTA 1979, 632-633 segnala come sicure le forme *pàreno, sàpeno*, ma è da notare anche *sòleno* nel codice H; nelle *Stravaganze* ed. UGOLINI 1982 trovo *déveno, pàreno, piàceno* (cfr. repertorio lessicale).

[36]Anche le estensioni alla terza e quarta classe sono attestate da epoca remota: cfr. ERNST 1970 136, con esempi: per la terza classe dai *Tractati* del Mattiotti e dalla *Mesticanza* del

dalle attestazioni del Micheli, anche quelle di prima (tipo *chiàmeno*, con *a* > *e*; nelle *Povesie: giòveno* 76.7, *sèrreno* 76.10; l'incipienza del processo è dimostrata dalle sopravvivenze del tipo integro, quali *ficcano* 60.6, *svàriano* 76.11; cfr. TELLENBACH 1909, 67, 113a); contemporaneamente questa terminazione si estese alle seste persone dell'indicativo imperfetto di tutte le coniugazioni (*a* > *e*; nelle *Povesie: stàveno* 43.19, *sapéveno* 54.7, *èreno* 68.1; non ci sono esempi per la quarta classe); allo stesso modo, ma a partire dal secolo precedente,[37] sul modello dell'imperativo di seconda coniugazione con pronome enclitico (tipo *méttete*; nelle *Povesie*: *crédelo* 22.7) si rifecero quello di prima (tipo *pàrleme*, con *a* > *e*; nelle *Povesie*: *àlzeme* 22.1, *càccieme* 22.12, *guàrdete* 42.3 *làsseme* 50.10) e successivamente quello di terza (tipo *vèsteme*, con *i* > *e* non ancora attestato nelle *Povesie* del Micheli ma a partire dal Belli) e inoltre i composti di *ecco* con enclisi pronominale (tipo *èccheve*, con *o* > *e*; nelle *Povesie*: *ècchete* 51.10). A questo punto, data la varietà e consistenza delle possibili realizzazioni, cominciarono ad essere contagiate anche voci isolate, sostantivali, specie quelle con *a* (le prime attestazioni proprio nelle *Povesie*: *Tàrteri* 7.14, *Annìbbele* 70.7 con la variante *Nìbbele* 67.3, *Asdrùbbele* 71.12, *Cèsere* 74.2 ma anche *Cèsare* 73.1 e nel titolo), che in tal modo vennero coinvolte in un generico processo, ormai diventato fonetico, di centralizzazione della vocale postonica.[38]

Importante è la presenza della forma *si* 'se' 29.1, 33.1, 42.1 ecc. per la congiunzione ipotetica che ha rarissime attestazioni prebelliane e costituisce perciò un indice di acuta sensibilità linguistica del poeta; nelle *Povesie* essa alterna liberamente con *se* 5,12; 6, 10; 7, 3 ecc.

Nel trattamento delle vocali finali si registra a partire proprio dal Micheli e con notevole regolarità *-e* per *-i* nella prima persona del perfetto indicativo: TELLENBACH 1909, 33, 20a segnala *disse* 2.5, *ebbe* 4.9, *respose* 14.14, *vidde* 4.1, *volze* 3.7 e *potette* 2.5; il fenomeno si può produrre solo quando la desinenza non sia *-ài, -éi, -ìi* (per esempio, in concorrenza con le citate forme si hanno *sbrigai* 2.2, *sentìi* 4.7 senza forme alternative), quindi con tutti i perfetti forti e con quelli

---

Petrone, ma già nella *Cronica* troviamo (cfr. PORTA 1979, 632-633) *occurreno* e le forme minoritarie *comprenneno* nel codice O_4 e *curreno* in P_2, mentre nelle *Stravaganze* si ha *cognosceno* "di lettura sicura" UGOLINI 1982, 44; per la quarta classe addirittura dalle *Miracole* (cfr. anche MACCIOCCA 1982, 108-109) in cui si ha *diceno* (attestato anche nel codice H della *Cronica*, mentre Ch_2 ha la forma *obedisseno*) ciò che fa pensare alla possibilità che il tipo di terza e quarta classe possa anche essere stato rifatto a partire dalla terza persona (ossia *diceno* rifatto su *dice*).

[37]Il più antico esempio è un *lasseme* in un cartello ingiurioso del 1666: cfr. TRIFONE 1992, 177 e nota 2.

[38]Tale processo si continua tuttora; pur se non è divenuto mai sistematico poiché restano sempre possibili le forme con vocale originaria per quanto, specie nei gruppi paradigmatici inizialmente coinvolti, esse siano sempre più marginali.

deboli in *-étti*. La spiegazione di un tal fenomeno sarà probabilmente non fonetica: esso si dovrà ad estensione della desinenza di terza persona e ciò giustifica anche la mancata applicazione ai perfetti deboli in *-ài, -éi, -ìi* in cui non v'è corrispondenza tra prima e terza persona.[39]

Tra i fenomeni che interessano i gruppi vocalici, tutti prevalentemente sporadici, va segnalato l'estinguersi, nella seconda metà del XVIII secolo di un fenomeno di epoca antica,[40] ossia della chiusura di *e* in *i* in iato, di cui quelle del Micheli (*biato* 36.13, *crià* 43.26 e i derivati *criato* 43.26, *criatura* 46.1, *triato* 39.2 e il derivato *tiatrale* 22.6; cfr. TELLENBACH 1909, 31, 13a) dovrebbero essere le ultime testimonianze, giacché esso non risulta più attestato nell'Ottocento[41].

2.4.2.3. Consonantismo

In generale può dirsi che l'osservazione del trattamento delle consonanti nel Micheli conferma il suo scrupolo documentario ben più affinato rispetto a quello del Peresio (e si intenda il Peresio del *Maggio*) e del Berneri. Tutti i fenomeni più caratteristici del dialetto, anche quelli di lunga durata che frequentemente vengono trascurati dagli scrittori del medio e nuovo romanesco quasi fossero dati per scontati, vengono rappresentati, per quanto con qualche oscillazione, nelle *Povesie*: così il grado forte della *b* e della *g* (affricata) intervocaliche (tipo *sabbino* 66.1, *Fabbio* 67.6 e *leggione* 65.2, *raggione* 65.14), il rotacismo di *l* precosontantica e postconsonantica (*porvere* 1.14, *dorce* 16.2 e *semprice* 5.8, *affritta* 28.6), l'affricazione di *s* dopo liquida e nasale (i tipi *volze* 3.7, *diverzo* 5.12, *inzogno* 12.1), le assimilazioni regressive ND > *nn*, MB > *mm*, LD > *ll* (quali *quanno* 9.1, *preammolo* titolo del son. 1, *scallacce* 25.5), nonché altri più minuti particolari quali le forme *gniente* 3.9, *antro* 18.1, *gnisciuno* 48.9.

Volendo segnalare qualche fenomeno più caratteristico si vedrà, tra quelli relativi ai gruppi di CONS + J, anzitutto il trattamento dell'originario LJ che dall'esito in laterale palatale passa, proprio all'epoca del Micheli, a quello in approssimante palatale. Annota il Poeta negli *Avvertimenti* del codice W c. 6*v*: "*Invece di dire GLI DICO, GLI DIRÒ &c:* [i Romani] *pronunciano* IÈ DICO, IÈ DIRRÒ *&c; ed in ogni Vocabolo questa Sillaba GLI, perlopiù, la riducono ad un*

[39]Il modello di questo fenomeno potrà esser stato fornito dai dialetti mediani a nord di Roma: *credette* è già in Jacopone; troviamo *prenette* e *vidde* in Bellezze Ursini: cfr. TRIFONE 1988, 132.

[40]L'esito *i* < E in iato è ben attestato in romanesco antico (cfr. MERLO 1929, 49-50 e MERLO 1931, 82), per quanto con alternanze (cfr. MACCIOCCA 1982, 77, 24; PORTA 1979, 558, 17).

[41]Solo relitti nel Belli: *Lionora*, *Lionferne*, *lionfante* in cui è visibile l'influsso di *lione* che però nel Belli appare solamente nella forma *leone*, come con *e* sono anche tutte le voci che nel Micheli presentano ancora la *i*.

solo I; come, per esempio; VOGLIO dicono VÒIO*; e per MOGLIE dicono* MÒIE *&c. &c. Viceversa; le Parole che anno in AIO la desinenza come AIO, RÀIO, ABBAIO &c: le pronunciano alle volte, aggiungendo il G, ed L avanti all'I;* AGLIO RÀGLIO, ABBÀGLIO". Che il fenomeno fosse incipiente lo si deduce dal fatto che le concrete attestazioni micheliane delle *Povesie* manifestano ancora la prevalente conservazione della laterale, cosicché sono maggioritarie le forme tipo *voglio* 23.8, *moglie* 48.3, *figlia* 56.3, benché sporadicamente si incontrino anche *voio* 1.1 (dunque in posizione di forte rilievo, quale verso d'*incipit* dell'intera raccolta poetica), *meio* 76.14; la forma *ié* prevale invece su *glie* 45.11, 54.3,13; si trovano inoltre delle forme ipercorrette (non però quel *ràglio* erroneamente indicato dal Micheli negli *Avvertimenti* come ipercorrettismo per un inesistente *ràio*) quali *glieri* 3.10, *gioglia* 8.13, *trogliano* 61.8, *agliuto* 68.10.

Notevole è il fatto che l'attento Micheli distingua ancora regolarmente la serie *dodici* 2.12, *dice* 3.2, *medicina* 4.14 da quella *camiscia* 6.9, *abbrusciato* 10.14, *fasciolo* 32.1 (cfr. SERIANNI 1989, 268 e nota 40) ovvero la serie con affricata palatale da originaria -C- latina e quella con fricativa dall'originario nesso -SJ- (e anticamente anche -TJ-), segno che il fenomeno di deaffricazione della prima serie e di confluenza nell'unico esito fricativo di entrambe le serie (quale ancor oggi si ha) non si è ancora verificato alla metà del Settecento[42] mentre sarà poi testimoniato con estrema consapevolezza dal Belli.

Per un fenomeno non ancora attestato ce n'è un altro che invece non lo è più: si tratta del caratteristico esito del medioromanesco iniziale T'L < *cci*, C'L < *cci* (tipo *veccio, occio*) documentato nel Peresio e nel Berneri (cfr. COSTA 1996, 441-442 e note relative) ma, appunto, non più nel Micheli.

2.4.2.4. Fenomeni generali

Vanno segnalati: i frequenti casi di metatesi di *r*: *drento* 9.10, *frebbe* 4.5, *crapàro* 43.41, *crapiccio* 54.12, *triato* 39.2; le non sistematiche epentesi di *v* in iato, tipo: *ciovè* 26.9, *povesia* 43.17, *lavudamo* 47.14; le apocopi sillabiche in *sibbè* 3.1, *viè'* 5.2, *tiè'* 10.4, *so'* 1.2, nonché negli infiniti dei verbi; qualche aferesi: oltre quella sistematica negli aggettivi dimostrativi (*'sto* 13.6, *'sta* 3.9, *'sti* 76.9,*'ste* 2.9) e quelle possibili, dopo vocale, negli articoli indeterminativi (*manco 'no schizzo* 15.4, *de doppie 'na palata* 62.4; anche in principio di verso: *mane | 'no sforzino*

[42]Si trovano in realtà tre esempi riconducibili alla voce *buscio* (*archibbuscio* 1.13, *bùscia* 'buca' 51.12, *busci* 'buchi' 73.10) che sembrerebbe rifatto sul plurale *buci* da un singolare originario *buco* < *BUCUM, esempio confortato da attestazioni precedenti (*buscio, busci* ricorrono più volte nel *Jacaccio*: cfr. UGOLINI 1939, 358, *s.v.*), ma proprio il fatto che questa voce resti isolata fa propendere piuttosto per un etimo diverso di essa, come ad esempio un latino volgare *BUSJUM, rifatto su PERTUSJUM.

63.10, *teverine* | *'na barca* 63.2) e nell'articolo *el* (quasi sempre dopo *-e*: *che 'l popol* 65.8, *è 'l mago* 66.1; ma anche *no 'l coci* 38.7), è possibile l'aferesi per *in* e *in-* dopo vocale, tipo *che 'n trionfal carro* 79.13, *da 'nvidia* 18.14, *o 'nnocente* 4.12, *e 'nquietatte* 29.2, anche in principio di verso *questa* | *'ngratituddine* 80.7, *scritto:* | *'nzegnanno* 81.6; occasionalmente anche *cibbo 'norato* 34.13.

Ma il fenomeno di maggior evidenza è l'epitesi di *-ne* che può avvenire su qualsiasi parola tronca[43], sia naturale (*Perùne* 7.2) sia frutto di apocope (*cantàne* 1.1), sia polisillabica (*accusìne* 1.9) sia monosillabica (*lìne* 1.12), a qualunque categoria grammaticale appartenga, in particolare se verbo, tanto sui futuri (*vederàne* 1.7) quanto sugli infiniti dialettali (*devertìne* 1.11).

2.4.3. Morfologia

2.4.3.1. Nomi

Si osservano frequenti metaplasmi di declinazione che tendono prevalentemente a riportare i sostantivi al paradigma più semplice: così si hanno passaggi dal maschile singolare di terza (*-e*) a quello di seconda (*-o*) tipo, *mistiero* 6.8, *conzolo* 49.11 (eccezionale il caso inverso, tipo *fume* 51.3); dal maschile singolare di prima (*-a*) a quello di seconda (*-o*) tipo, *monarco* 52.4; dal femminile singolare di terza (*-e*) a quello di prima (*-a*) tipo *purcia* 17.2, *torra* 58.3, *pesta* 64.6; dal femminile plurale di terza (*-i*) a quello di prima (*-e*) tipo *le rete* 33.42, *le carne* 33.105, *du' moglie* 59.8 ma anche *le mane* 2.10 (di contro un caso isolato dell'etimologico neutrale caratteristicamente romanesco *le mano* 61.11); dal neutro plurale (*-a*) al femminile plurale (*-e*) tipo *le budelle* 74.13, *le dite* 38.4.

2.4.3.2. Aggettivi e avverbi

Gli aggettivi possessivi se preposti si trovano prevalentemente nella forma tronca, così *la mi' Musa* 1.3, *al tu' retratto* 82.12, *la su' pastura* 5.4 (ma anche *li mj nummeri* 21.8, *li sui simmili* 33.21); se posposti sono sempre in forma piena e declinata al maschile e al femminile: *l'amor mio* 35.7, *bella mia* 35.8, *l'eroi sui* 72.8, *le grann'opre tue* 80.5; dunque in questa posizione non si osserva la tipica forma in *–a* comune al maschile e al femminile (tipo *l'affari mia, le case tua*).

Tra i numerali va segnalata la forma piena di *due* che è sempre *dui*: al maschile *dui lechi* 'due echi' 40.14, al femminile *dui perzóne* 65.10, come pronome *li dui* 26.4 e nelle enumerazioni *quanno uno, e dui, e quanno tréne* 33.61-

[43]Per chiarezza in questo capoverso riporto tutte queste voci segnando l'accento sulla vocale tonica.

62; frequente però è la forma tronca: *du' giochi* 46.9, *du' Orazj* 47.8, *du' moglie* 59.8.

L'avverbio *tanto* può essere declinato: *tanta cattiva* 78.14, *tanti d'occhi grossi* 18.12.

2.4.3.3. Articoli e preposizioni articolate

Il Micheli è stato il primo a dar conto della presenza dell'articolo determinativo maschile singolare nella forma rotacizzata come tratto sociolinguisticamente basso e insieme come variante diafasica negli *Avvertimenti* premessi al poema nel codice W: "*L'Articolo IL del Nominativo Singolare li Romani lo pronunziano* EL, *ed alcuna volta* ER*: come in dire; mi ai rotto il Capo dicono* M'ai rotto el Capo *(oppure)* er Capo*; ma ciò non sempre, ne da tutti; perchè questa più dura Espressione vien perloppiù usata da' più rozzi, e quando parlano con veemenza*" (c. 6*r*); in pratica nelle *Povesie* il poeta usa semre *el*, benché si dia anche un caso isolato di *er* in 76.2.

Nel plurale maschile dell'articolo determinativo alternano la forma schiettamente romana *li* a quella italiana *i*, anche nello stesso verso; si tratta di una variante plausibile che il Micheli si riserva di usare evidentemente per motivi metrici.

Nelle preposizioni articolate il Micheli mette in atto quella variazione (oggi nota col nome di Legge Porena; cfr. PORENA 1925), ch'egli stesso negli *Avvertimenti* del codice W aveva approssimativamente per primo descritto a proprosito del dimostrativo *quello*: "*QUELLO, QUELLA, QUELLI, QUELLE si pronunciano da' Romani con li due LL, e con un Solo, cioè; quando la Parola che gli segue principia per Consonante, allora vi pronunciano un Solo L; ma quando principia per Vocale ve li dicono tutt'e due (per esempio)* Quela Capra - Quela Porta - Quele capre - Quele Porte - Quell'Arma - Quell'Erba &c." (c. 7*v* - 8*r*). All'atto pratico troviamo: davanti a consonante: *a li fiaschi* 43.10, *a la Ritonna* 43.31; davanti a vocale tonica: *all'anima* 9.10, *all'occhi* 10.9, 16.10, 20.8, *all'ossi* 18.14, *coll'uva* 23.4, *coll'antre* 27.2, *innell'arte* 34.9 ma anche *a l'aria* 5.6, *insu l'onna* 67.1; davanti a vocale atona: *a l'usanza* 9.6, *al'inzecca* 40.10 e *quel'ucelli* 33.69 ma *quell'estremo* 33.107; davanti a vocale atona ma dotata di accento secondario: *a l'orfanello* 21.8.

2.4.3.4. Verbi

"Poeta romanesco *optimo iure*, il settecentista Benedetto Micheli" (SERIANNI 1996, 235) dimostra tutta la sua attenta consapevolezza di osservatore di fenomeni dialettali nell'iridescente settore della morfologia verbale, che qui si toccherà solo di volo.

Nel presente del verbo *essere* è attestato integralmente il paradigma ancora in uso: *so'* 6.12, *sei* 36.1, *è* 36.11, *semo* 23.3, *sete* 33.121, *so'* 1.2 (anche *sonno* 58.1). Oltre alla prima e sesta persona del presente di *essere,* risultano apocopate le terze persone del presente *viè'* 5.2 (e composti tipo *reviè'* 10.6), *tiè'* 10.4 (e composti tipo *contiè'* 37.4), *vò'* 3.4, mentre si è ormai affermata completamente la forma apocopata dell'infinito che produce sia forme tronche, da originari infiniti piani, quali *ingozzà'* 24.12, *avé* 36.9, *imbastì'* 37.13, sia forme piane da originari infiniti sdruccioli derivanti dalla terza classe latina, tipo *curre'* 36.5, *batte'* 40.2, *crede'* 46.5; appunto nella seconda coniugazione, per la confluenza in essa della seconda e terza classe latine, sono attestati anche degli spostamenti di accento (il romanesco attuale accetta ancora, per esempio, *véde' / vedé', séde' / sedé'*) che costiuiscono metaplasmi di coniugazione: dalla seconda alla terza classe *ottiène'* 30,6; dalla terza alla seconda classe *accenné'* 37, 8, *credé'* 68.4 e, ancor più frequentemente con epitesi di *-ne*, *bevéne* 5.11, *protenéne* 7.5, *rinascéne* 13.13, *movéne* 63.6.[44]

Come ricordato in 2.4.2.1., il dittongo analogico *ie* è esteso a tutto il paradigma dei verbi *tenere* e *venire*: TELLENBACH. 1909, 19, 2 ed ERNST 1970, 51 datano appunto il fenomeno nel romanesco di seconda fase a partire dal Micheli, ma in realtà esso è attestato già nel *Jacaccio* del Peresio, non però nel *Maggio* (cfr. BRUSCHI 1987, 119-120), a testimonianza del fatto che si tratta di un'innovazione dal basso. Invece non troviamo ancora nelle *Povesie* le forme di imperfetto indicativo tipo *giucamio, giucavio* (quarta e quinta persona) poi attestate nel Belli.[45]

Quanto al passato remoto si notano i perfetti deboli: *facei* 'feci' 12.2, *facéne* 'fece' 47.2, *metténe* 'mise' 47.6, *vedé* 'vide' 51.12, *avé* 'ebbe' 70.11, *sapé* 'seppe' 68.6, *potette* 'potei' , *volette* 'volle'; i perfetti forti: *vidde* 'vidi' 4.1, *vedde* 'vide' 38.8, *viddeno* 'videro' 47.8, *vinne* 'venne' 41.5 (ma anche *vienne* 32.2 regolarmente col dittongo paradigmatico); i perfetti sigmatici: *messe* 'misi' 41.12, *volzi* 'volli' 3.7, *cresero* 'credettero' 47.11. Dagli stessi esempi si vede l'uso della desinenza *-e* per *-i* nella prima persona, mentre, sempre nel perfetto, la seconda persona viene rifatta sul congiuntivo imperfetto per tutte le coniugazioni: *ciarlassi* 'ciarlasti' 77.1, *avessi* 'avesti' 77.14, *mettessi* 'mettesti' 73.3, *annessi* 'andasti'

---

[44]Puntuale la conferma negli *Avvertimenti*: "*Tutti gl'INFINITI che anno la Longa nella prima Sillaba, come BÈVERE, PIÒVERE, MUÒVERE &c: li dicono* BÈVE' *(accorciato) o* BEVÈNE *(tramutata la longa, e la Sillaba finale RE in* NE*;) e così degli altri sudetti &c.*" (cod. W, c. 6*v*). Tale affermazione esplicita del Micheli fa cadere i dubbi espressi da TELLENBACH 1909, 39-40, 39a che sospettava degli aggiustamenti d'accento dettati da necessità di rima (ma per *movéne* proponeva anche dubitativamente un esito più conforme all'etimo latino MOVERE con la E lunga tonica).

[45]Nel poema si trova bensì lo stadio precedente della quinta persona, tipo *avevivo*, che è attestato già da fine '600 (cfr. COSTA 1997, 105 e nota 66).

75.10 (con metaplasmo di coniugazione), *comparissi* 'compariste' 77.2; il fenomeno, attestato nel Micheli per la prima volta, torna poi regolarmente nel Belli; nella sesta persona, infine, per la sola prima coniugazione si trova attestata la desinenza *-òrno* in forme quali *attaccòrno* 'attaccarono' 55.12, *sforzòrno* 'sforzarono' 63.8 ecc., già nel romanesco di prima fase (cfr. ERNST 1970, 155) e poi fino al Novecento.

Nella terza persona dell'imperfetto congiuntivo si nota la sostituzione della desinenza *-i* a *-e* in *reportassi* 'riportasse' 12.8, *pigliassi* 'pigliasse' 73.8, *avessi* 'avesse' 12.5, *dovessi* 'dovesse' 47.4 ecc.; la forma della sesta persona è del tipo *dovéssin(o)* 'dovessero' 65.6, *voléssin(o)* 'volessero' 65.8.

Nel condizionale alternano i tipi *vorrebbe* 16.5 e *vorrìa* 5.14 (entrambi per 'vorrei'); la sesta persona, analogamente al congiuntivo imperfetto, esce in *-no*, tipo *averébbeno* 'avrebbero' 43.20, dove, come si vede, la base infinitivale si conserva in forma piena, senza contrazioni; ciò accade anche nelle forme del futuro indicativo tipo *doverò* 10.14 *vederàne* 'vedrà' 1.7. Notevoli le seconde persone *sarissi* 'saresti' 78.1, *avrissi* 'avresti' 78.3, rifatte sul congiuntivo imperfetto ma con la vocale tonica della quarta classe, non altrimenti attestate, per quant'io sappia, che nel Micheli.[46]

2.4.4. Sintassi

2.4.4.1. Microsintassi

Si osserva la presenza di un *si* 'se' ipotetico-causale, con valore di 'poiché, dal momento che' in costrutti del tipo *l'un', e l'antro li poi mette' al paro, si fann'arte repiene de magagna* 34.3-4; *ne tiraranno più l'occhi tui belli, si appetto a lor sarrà lo specchio scuro* 31.10-11; oggi, volendo conservare congiunzione e costrutto, vi aggiungeremmo un *com'è vero* incidentale: 'ma l'uno e l'altro li puoi mettere a paro se, com'è vero, fanno un'arte ripiena di magagna'.

Si nota ancora attiva la tendenza all'armonizzazione morfologica, tipo *quele gente* 44.3, *femmine prudente* 19.4, *le gente arbanese* 47.1, tratto del romanesco antico attestato pure nel Belli.

Si ha una moderata presenza del 'parlar foderato' o, come si usa dire modernamente, della 'struttura a cornice', presente già nel Peresio (cfr. BRUSCHI 1987, 193) lumeggiata da Giuseppe Berneri nei suoi *Avvertimenti* premessi al poema *Meo Patacca*: *"il Linguaggio Romanesco (...) consiste principalmente (...) in alcune repliche di un istessa parola in un Periodo, che danno forza al Discorso,*

[46]La corrispondente quinta persona è documentata nell'*Intermezzo a tre voci*, dall'esempio *vorrissivo* 'vorreste' (cfr. COSTA 1995, 246, 43) e nel poema, dal tipo *avrissivo* (cfr. INCARBONE GIORNETTI 1991, 372, 2 *s.v. avé'*).

come per cagion d'essempio. La vuoi finì la vuoi? Ne sai fà più ne sai? *e simili; (...) ne i precitati essempi (...) è necessario il pronunziare ciascuno di essi, (come si suol dire) tutto ad un fiato, e presto, poiche se si facesse Pausa con dire.* La vuoi finì la vuoi? Ne sai far più ne sai? *si toglierebbe il Garbo all'Energìa Romanesca, che però detti e simili Periodi si devono pronunziare nel modo accennato*" (BERNERI 1695, cc. 6r-6v); così nel Micheli ne abbiamo già due esempi nel solo sonetto di preambolo: *ce provi pur, ce provi* 1.7, *pròpio se vede fà', propio* 1.9.

Si trovano più attestazioni del costrutto del tipo *m'ànno da pagà'* 8.6, *ò da cede'* 14.11, *à da cascàne* 70.14, presenti già nel Peresio, che BRUSCHI 1987, 193 intende come "futuro analitico", evidentemente sulla scorta di ROHLFS 1968, 335, 591 che descrive il tipo HABEO AD CANTARE, "sorta di futuro in cui ancora si sottintende un poco l'idea di necessità", notando come solo in Abruzzo, e solo in certi casi, in luogo di *a* si usi *da*; in realtà in romanesco il tipo, vivo tuttora, è, all'inverso, piuttosto un'espressione del dovere in cui talvolta ancora si sottintende un poco l'idea del futuro.

2.4.4.2. Macrosintassi

Spesseggia nella sintassi di frase del romanesco del Micheli l'ordine inverso così caratteristico dell'italiano letterario, ancora in auge, nonostante la concorrenza del modello lineare francese, in prosa, e soprattutto in poesia, nonché nella lingua teatrale se, proprio a un anonimo bello spirito romano si deve quel verso parodistico, ricordato da MIGLIORINI 1960, 546, coniato una sera di scarsa affluenza al teatro dei Dilettanti : "Oh poca quanto nel teatro gente!", a significare la difficoltà del pubblico ad intendere un linguaggio così ostico.

Oltre a ciò, nei sonetti storici, il Micheli sembra intenzionalmente cimentarsi talora con l'imitazione di alcuni costrutti latini come il doppio dativo (*A Nìbbele, Cartàggine, spidì pe' agliuto* 68. 9-10), l'infinito storico indipendente (*Ma Roma a guerra, e quelli a non riscote conzigliàne; e poi (lìscia) in du' velate tornà' a Cartaggin co' le mano vote.* 61.9-11), l'ablativo assoluto (*stato col pa' in conziglio, sapé' i piani lei da lui prova* 59.5-6).

L'ablativo assoluto può addirittura confondersi con un popolare tema sospeso[47] nell'esempio: *El friggente Frabbìzio, immasciatore pe' Roma, ito de Pirro innel'armata, da quel Ré, ch'era un gran dritto signore, ié fu offerta de doppie 'na palata* (62.1-4); infatti possiamo considerare *El friggente Frabbìzio* come soggetto non coordinato ad alcun predicato di proposizione principale, da cui dipende la subordinata implicita *ito de Pirro innel'armata*, il quale viene poi

[47]Per la definizione e l'analisi storica del tema sospeso si veda D'ACHILLE 1990, 96, 117, 118, 120, 126.

ripreso col pronome complemento di termine *ié* nel nuovo periodo che si inizia con *da quel Ré* il cui soggetto è *'na palata*; oppure possiamo intendere *ito Frabbizio* come nucleo di un ablativo assoluto cui segue il periodo che si inizia con *da quel Ré.* Analogamente si ha: *El qual poi, deventato dettatore, volenno el tutto fà' de su' cervello, tu tiranno spacciànnolo, e signore, ne facessi un orribbile macello* 75.5-8, dove il nucleo dell'eventuale ablativo assoluto sarebbe *deventato el qual*; ma in questo caso la presenza del costrutto latineggiante è assai meno persuasiva.

2.4.5. Lessico

Quanto al lessico farò solo qualche cenno sulla formazione delle parole, fatta eccezione per l'esame di un'unica voce, il fondamentale antroponimo *Iachella.* Si tratta di un vezzegiativo accorciato di *Iacovo* 'Giacomo', secondo la trafila *Iacovo* > *Iacovello* > *Iachello* > *Iachella* con terminazione in *-a* caratteristica di molti antroponimi romaneschi (sulla quale cfr. UGOLINI 1987, 109) analogamente a *Iacaccia* che è un peggiorativo accorciato dello stesso *Iacovo* (cfr. UGOLINI 1939, 382), secondo la medesima trafila *Iacovo* > *Iacovaccio* > *Iacaccio* > *Iacaccia*; a sua volta *Iacovo* è l'esito indigeno, proprio del romanesco di prima fase (cfr. UGOLINI 1983, 45), del lat. tardo IACOBUM; alla stessa famiglia appartiene la *Iacovella*, femminile, dei famosi sonetti cinquecenteschi. Quanto alla forma *Iachelli* del son. 42,14 (che non credo affatto si possa considerare un errore materiale dello scrivente, giacché sarebbe l'unico in tutto il testo delle poesie, note escluse) si può pensare a un'attrazione degli antroponimi in *-i* che, per quanto pochi di numero, vantano tra di loro il diffusissimo *Luigi* (se non addirittura dei comunissimi patronimici cristallizzatisi nei cognomi). Mette conto notare come non sia casuale la scelta di questo ipocoristico da parte del Micheli il quale faceva Giacomo di secondo nome (cfr. 1.1.) poiché Giacomo era il nome del nonno paterno e forse anche di quello materno, se la sua madrina di battesimo, Antonia di Giacomo Ferrari era, com'è probabile, una sorella della madre. Quanto a *Lenzara* si tratta della denominazione locale, attestata dallo stesso Micheli nel poema (X, 15, 3) ed ancora nel romanesco novecentesco del Fefè (cfr. RAVARO 1994, 365, 2), di un attrezzo da pesca costituito da una lunga cima cui sono attaccati a distanze regolari più canapi ognuno fornito di un amo (noto in italiano come *palamito* o *palangara*); con ciò il Micheli fa riferimento al mestiere di pescatore, dichiarato da Iachella nel son. 34.9.

Venendo alla formazione delle parole, con riguardo ai prefissati, si nota l'impiego di alcuni prefissi con funzione esclusivamente rafforzativa e non di modificazione della base; si tratta di: *a-* in voci come *accusine* 1.9, *arrizzo* 21.14, *aricordi* 32.3; *s-* per esempio in *sconturbane* 1.5, *schiribizzo* 'ghiribizzo' 9.1, *scuffia* 9.5; di *r(e)-* (sottolineo: con valore non iterativo) tipo *rentrate* 'entrate' 2.11, *rescì'* 'uscire' 29.12. Il prefisso italiano *tras-* si presenta nella forma

metatetica dialettale *stra-*, così in *straporti* 9.8, *straformato* 32.10, *strapassàne* 45.7. Registro qui un caso di concrezione dell'articolo: *leco* 40.11, *lechi* 40.14.

Qualche osservazione in più merita il prefisso *in-*, di cui nel Micheli si incontrano alcuni esempi con funzione solamente rafforzativa, uso che poi avrà grande sviluppo nel Belli: probabilmente a partire da voci dove la funzione intensiva è associata ancora ad un valore locativo, quali *indove* 5.3, *inzerra* 66.4, il suffiso si è poi esteso ad altre voci senz'altra funzione che di rafforzarle, tipo *impromette'* 3.1, *inzogno* 12.1, *indivino* 46.11, (*tréne*) *incontr* (*'a tréne*) 47.3; per questa via è possibile che abbiano preso vita le preposizioni articolate composte (che infatti si hanno solo a partire dalla preposizione semplice *in*) *intra li signori* 7.11, *innell'arte* 34.9, *insu l'onna* 67.1, da tener distinte dal tipo *int'un tratto* 6.10, *int'el core* 27.11 in cui la preposizione continua l'avverbio latino INTUS 'dentro', lo stesso che ha dato origine al francese *dans* (cfr. ROHLFS 1969, 228, 858).

Tra i suffissi è interessante notare la conservazione di *i* nella desinenza -NTIAM dei sostantivi, così: *pacenzia* 43.47, *spirienzia* 3.3, *speranzia*6.14, *costanzia* 60.9, forme, evidentemente, di natura dotta, conservatesi in romanesco piuttosto che in lingua per gli "assidui contatti dei parlanti con l'onnipresente latino ecclesiastico" (TRIFONE 1992, 193).

2.5. Metrica

La raccolta delle *Povesie in lengua romanesca* del Micheli è il primo *corpus* ordinato e omogeneo della storia della letteratura dialettale di Roma; questa sua condizione archetipica e il fatto che sia costituito quasi esclusivamente di sonetti, il formato da allora in poi dominante nel dialetto letterario romano, ne giustificano un esame metrico, di natura statistica e stilistica, che individui e determini quale sia il punto di partenza del sonetto romanesco, consentendone un confronto con quello dei poeti posteriori, in primo luogo il Belli.

Le osservazioni che seguiranno escludono perciò, come formalmente marginali, i testi 33 e 43 ma includono il sonetto 83 ovvero si basano su uno spoglio completo degli 81 sonetti di questa edizione e fanno tesoro delle ricerche e degli apparati contenuti in COSTA 1984. Esse, sia chiaro, non pretendono di essere esaustive, ma solo di impostare la questione.

2.5.1. Rime e rimanti

Una tavola riepilogativa sull'uso delle rime e dei rimanti[48] può essere un utile punto di riferimento iniziale. Si tenga conto, nell'esaminare la tavola che

[48]Per *rimante* o *rimema* o *parola in rima* intendo ognuna di quelle parole che attivano nella loro desinenza una rima, intesa a sua volta come una sequenza fonica iniziante per vocale tonica e non comprendente altre toniche.

segue (tav. 1), che il Micheli utilizza, nelle 1137 sedi di rima[49] del *corpus* (corrispondenti al numero totale dei versi), 164 rime diverse impiegando 997 diversi rimanti. Nella tavola 1 le percentuali delle prime quattro colonne sono relative al totale delle 164 rime e a questo totale si riferisce il rango della quarta colonna; le percentuali e il rango della quinta colonna si riferiscono al totale dei 997 rimanti; di questi, alcuni sono ripetuti (se ne dà conto nella sesta colonna) ed altri sono omografi od omofoni (è riservata loro la settima colonna; si avverta che questi in parte vengono ripetuti in parte no).

[49]Con *sede di rima* intendo la posizione occupata da un rimante, prescindendo dal rimante concreto che vi si viene a trovare.

TAVOLA 1

	COLONNA 1		COLONNA 2		COLONNA3		COLONNA 4			COLONNA 5			COL. 6	COL. 7
RIME	tronche	%	piane	%	sdrucc.	%	totale rime	%	rango	totale rimanti	%	rango	rimanti ripetuti	omografi omofoni
in *a*	1	0,6	38	23,2	1	0,6	40	24,4	2	317	31,8	1	39	5
in *e*	1	0,6	39	23,8	1	0,6	41	25,0	1	249	25,0	2	56	7
in *i*	1	0,6	30	18,3	0	0	31	18,9	4	161	16,1	4	13	2
in *o*	1	0,6	35	21,4	1	0,6	37	22,6	3	209	21,0	3	27	7
in *u*	1	0,6	13	7,9	1	0,6	15	9,1	5	61	6,1	5	5	0
TOTALI	5	3,0	155	94,6	4	2,4	164	100,0		997	100,0		140	21

TAVOLA 3

RIME	VOCALICHE				CONSONANTICHE				COMPLESSE				TOTALI			
	rime	%	sedi	%	rime	%	sedi	%	rime	%	sedi	%	rime	%	sedi	%
in *a*	1	0,6	10	0,9	13	7,9	182	16,0	24	14,6	134	11,8	38	23,2	326	28,7
in *e*	2	1,2	7	0,6	13	7,9	104	9,1	24	14,6	164	14,4	39	23,8	275	24,2
in *i*	2	1,2	6	0,5	13	7,9	84	7,3	15	9,2	68	6,0	30	18,3	158	13,9
in *o*	1	0,6	6	0,5	14	8,6	122	10,7	20	12,2	84	7,4	35	21,3	212	18,6
in *u*	1	0,6	3	0,3	6	3,7	35	3,0	6	3,7	21	1,8	13	7,9	59	5,2
tutte	7	4,2	32	2,8	59	36,0	527	46,4	89	54,3	471	41,4	155	94,5	1030	90,6

Questi dati mettono in rilievo la grande varietà dell'uso rimico del Micheli. Per i rimanti si può dare immediatamente un'idea numerica di quanto sia consistente questa variazione: si tratta di 997 casi su 1137 teorici, ossia l'87,7% delle possibilità; i rimanti ripetuti sono solo 140, ossia il restante 12,3%. Per le rime l'incidenza della *variatio* va quantificata tenendo conto che il Micheli usa solo moduli rimici di sonetto a 4 rime,[50] per cui il massimo di possibili variazioni è di 4 × 81 (il numero dei sonetti) = 324. Dunque le 164 rime usate dal poeta utilizzano il 50% circa del totale delle possibilità teoriche di variazione: questa percentuale deve essere considerata molto elevata. Si può cercare di averne un'idea di massima raffrontando i dati del Micheli con i dati parziali relativi ad un solo periodo produttivo del Belli,[51] per esempio il primo che è il più variante. Per far ciò ricorriamo a VIGHI 1975 che ha fatto lo spoglio completo del *corpus* belliano e per il periodo "dall'inizio della poesia romanesca sino all'intervallo agosto-novembre 1832" (ivi 32) fornisce i dati che qui vengono riorganizzati nella tavola 2.

TAVOLA 2

	COLONNA 1			COLONNA 2		
RIME	rime	%	rango	rimanti	%	rango
in *a*	119	27,7	1	991	27,9	1
in *e*	103	23,9	2	925	26,0	2
in *i*	58	13,5	4	551	15,5	4
in *o*	102	23,7	3	848	23,8	3
in *u*	48	11,2	5	241	6,8	5
TOTALI	430	100,0		3556	100,0	

[50] Tranne che nel sonetto 37 caudato su 5 rime, del quale qui non si tiene conto per semplificare le osservazioni.

[51] Una comparazione con l'intero *corpus* belliano non offrirebbe dati significativi per l'eccessivo squilibrio quantitativo tra le due produzioni poetiche; è chiaro infatti che le possibilità reali (e non statistiche) di variazione rimica che offre una lingua hanno un limite organico che non può essere valicato.

Il numero complessivo delle sedi di rima (e quindi dei versi) di questo *corpus* parziale di poesie belliane è di 6103; per semplicità si può considerare che ad esse corrispondano 6103 : 14 = 436 sonetti che, se fossero costruiti tutti su moduli di 4 rime, consentirebbero un massimo di 436 × 4 = 1744 rime. Questo significa che il Belli (su un *corpus*, per quanto parziale, comunque molto vasto: circa cinque volte e mezzo quello del Micheli) sfrutta le possibilità teoriche di variazione dei rimanti al 60% circa, e quelle delle rime al 25% circa. Si tratta di percentuali sensibilmente inferiori a quelle del Micheli e questo, si ricordi, può esser dovuto alla diversa estensione delle due produzioni messe a raffronto. Cionnonostante risalta chiaramente l'entità del procedimento di variazione messo in atto dal Micheli, che era quello che si intendeva dimostrare.

2.5.2. Tipi di rime

Se quelle viste sono le frequenze d'uso delle rime del Micheli, quali ne sono le caratteristiche? A questo proposito, pur abbandonando le partizioni tradizionali di rime aspre e dolci e di rime facili e difficili, converrà ispirarsi ai criteri regolatori di quelle partizioni cercando però di definire delle categorie più sitematiche.

2.5.2.1. Rime vocaliche, consonantiche e complesse

Pur tralasciando le rime cosiddette aspre e dolci si può però comunque mantenere come criterio classificatorio quello fonetico. Sulla base della forma fonetica della rima si può dunque costruire un semplice sitema a tre tipi per i quali converrà coniare delle apposite denominazioni. Distingueremo dunque, con riferimento alla pronuncia e non alla grafia e considerando solo le rime piane:

- rime con due vocali, denominandole *vocaliche*
- rime con una consonante tra due vocali, denominandole *consonantiche*
- rime con nessi di consonanti e vocali più complessi, denominandole *complesse.*

Analizzando in questo modo le rime, si ottengono i dati che sono stati raccolti nella tavola 3: In essa le percentuali delle rime sono date rispetto al totale di tutte le rime (164), comprese quelle tronche e sdrucciole che non vengono considerate nella tavola; lo stesso dicasi per le percentuali delle sedi di rima, date rispetto al totale di tutte le sedi di rima del *corpus* (1137).

Il primo dato desumibile dalla tavola 3 è l'uso minimo di rime vocaliche (4,2 %) che impegnano una percentuale ancora più bassa di sedi di rima (2,8 %). Bisogna tener presente, in verità, che le possibili rime vocaliche sono in numero estremamente limitato rispetto a quelle combinano consonanti e vocali; ma resta il

fatto che il Micheli le usa solo in 5 sonetti, di cui uno (il 42) interamente con rime di questo tipo in regime di variazione vocalica: segno che egli le considera pressappoco come una forma atipica di rima sul tenore di quelle sdrucciole o tronche.

Ma il rilievo forse più interessante riguarda il rapporto che esiste tra le rime consonantiche e quelle complesse e le rispettive sedi di rima. Infatti, se è vero che le sedi di rima sono occupate più da rime consonantiche che da rime complesse (ma la prevalenza non è molto sensibile: sul totale è dell'ordine del 5%), queste ultime, però, sono in numero nettamente superiore alle altre, con una differenza del 20% in più sul totale. Questo significa che il Micheli, su una base di rime del tipo più normale (com'è quello delle rime consonantiche), che costituiscono il 35% del totale e occupano si dica pure la metà delle sedi di rima, inserisce tutto un nutrito ventaglio di varianti che interessano l'altra metà delle sedi di rima e prendono diverse forme: essenzialmente si tratta di rime complesse, con il 55% circa delle forme, ma anche, sebbene in percentuali molto minori, di rime vocaliche (5% circa) e di rime tronche e sdrucciole (5% circa).

Particolare è il caso delle rime in *e*. Per queste, come si rileva dalla tavola 1, si ha un incremento superiore alla media (si confrontino i dati sui rimanti in *a*) dei rimanti ripetuti a detrimento della varietà. Ebbene, dalla tavola 3 risulta che, proprio per le rime in *e*, si ha un massimo di sedi occupate dalle rime complesse che superano le stesse rime consonantiche (è l'unico caso) e variano sensibilmente il ventaglio rimico di base per questa sezione di rime. In sostanza il Micheli, proprio lì dove si ripete maggiormente quanto a rimanti, sembra voler compensare questa situazione con un incremento delle rime complesse, varianti rispetto al tipo base delle consonantiche.

2.5.2.2. Rime morfologiche, preferenziali, accidentali, idiosincratiche

L'altra distinzione tradizionale, quella tra rime facili e difficili, può utilmente essere ripresa a patto di razionalizzarla, per esempio a partire dalla classica definizione di BALDELLI 1973 - data a proposito di Dante - che intende per facili le rime desinenziali e suffissali, cioè quelle costituite da desinenze morfologiche e suffissi (nominali, avverbiali, alterativi ecc.), per difficili le rime "insolite" in Dante. Incrociando il criterio della frequenza oggettiva (in relazione alla lingua) con quello della frequenza soggettiva (in relazione all'Autore, al *corpus* esaminato) si può pervenire a definire 4 tipi di rime:

1. rime facili oggettivamente, ossia quelle che coincidono in tutto o in parte con un morfema grammaticale, come le desinenze e i suffissi; denominabili *morfologiche*
2. rime facili soggettivamente, ossia quelle, morfologiche o meno, che risultano più ricorrenti in un determinato autore o *corpus*; denominabili *preferenziali*

3. rime difficili oggettivamente, cioè più rare perché non prodotte sistematicamente dai meccanismi compositivi stessi della lingua; denominabili *accidentali*
4. rime difficili soggettivamente, ossia quelle più rare nell'autore o nel *corpus* che si esamina, per scelta negativa del poeta; denominabili *idiosincratiche.*

I tipi 1 e 3 sono speculari e perfettamente definibili, nel senso che tutte le rime non morfologiche sono da considerarsi accidentali ed inoltre è sempre possibile stabilire se una rima è morfologica o no. I tipi 2 e 4 invece lasciano aperto tra loro uno spazio medio (rime di media facilità o difficoltà) ed inoltre sia 2 sia 4 possono contenere al loro interno rime di tipo sia 1 sia 3.

Cominciando dalle rime morfologiche bisogna sapere che esse sono in numero di 82, cioè la metà esatta di tutte quelle usate dal Micheli nei sonetti; non solo: nel loro insieme ricorrono in 214 delle 325 rime del *corpus*[52] (66% circa), il che vuol dire che esse sono complessivamente preferite rispetto a tutte le altre; se poi si osserva la loro distribuzione negli 81 sonetti, si può notare che solo 6 di essi ne sono totalmente privi, mentre altri 6 hanno una sola rima morfologica. Tali dati, però, per sé stessi significano poco se non si tiene conto dei rimanti morfologici che effettivamente attivano la peculiarità di tali rime. Spostando allora l'attenzione su questi, si noterà che essi, pur potendo occupare 775 sedi di rima (il 68% circa sul totale delle 1137 sedi dell'intero *corpus*), ne impiegano di fatto 352, cioè il 46% rispetto alle 775 sedi utilizzabili, il 31% rispetto al totale delle 1137 complessive.[53]Ciò vuol dire che il Micheli, quando deve scegliere una rima, sei volte su dieci ne sceglie una morfologica e poi la tratta in modo da impiegare un rimante morfologico su due possibili, cosicché, in definitiva, usa realmente tali rime oggettivamente facili in 3 sedi di rima ogni 10.

Conviene rammentare a questo punto un avvertimento di BALDELLI 1973, 933 secondo il quale "una rima desinenziale non è soltanto spia di fretta o di noncuranza, ma si inserisce in una certa tradizione che si direbbe propria del sonetto 'comico' "; si tratta di un suggerimento prezioso che consentirebbe di dare *a posteriori* un certo valore, comico appunto, anche alla rigogliosa *variatio* rimica precedentemente riscontrata; ulteriori fattori potrebbero cospirare a questa precisa identificazione del sonetto romanesco micheliano.

Speculari, rispetto alle morfologiche, sono le rime accidentali, costituite sia da quelle non morfologiche (82 in 328 sedi dirima) sia, tanto più, da quelle morfologiche disattivate, ossia concretizzantesi in rimanti non morfologici; in

[52]Questo totale si ottiene considerando che i sonetti del Micheli sono tutti su 4 rime, tranne il 37 che è su cinque; dunque: $81 \times 4 + 1 = 325$.

[53]Si osservi inoltre che 11 sonetti dei 75 con rime morfologiche non hanno rimanti morfologici e altri 14 ne hanno solamente uno o due.

particolare delle 82 rime morfologiche 18 (il 20% circa) non vengono mai usate come tali (per 73 sedi di rima) mentre sono in tutto 403 le sedi di rima occupate da rimanti non morfologici di rime morfologiche; nel complesso dunque sono 785 le sedi di rima occupate da rimanti accidentali.

Quanto alle rime preferenziali si tratta, ovviamente, di quelle usate più volte e che, di conseguenza, impegnano anche un maggior numero di sedi di rima. Nella tavola 4 sono esposte le prime dodici per frequenza.

TAVOLA 4

RANGO	RIMA	VOLTE	SEDI
1	*ane*	15	55
2	*one*	14	47
3	*ene*	13	46
4	*à*	7	26
5	*è*	7	26
6	*ine*	7	24
7	*ata*	6	22
8	*ella*	6	22
9	*ato*	6	21
10	*ò*	6	21
11	*ello*	5	19
12	*ì*	5	16

A queste seguono 6 rime usate 4 volte, 14 rime usate 3 volte, 30 rime usate 2 volte e 102 rime usate una volta sola. Tutte le 12 rime più frequenti sono anche rime morfologiche; esse comprendono due suffissi diminutivi (*ella, ello*), due desinenze participiali (*ata, ato*) ma, soprattutto, comprendono 4 delle 5 rime tronche e 4 delle 5 rime che consentono l'epitesi di *-ne*; e proprio questi sembrano essere i dati più interessanti. In un *corpus* di rime caratterizzato dall'estrema varietà le poche rime che si ripetono con maggior frequenza, costituendo come un tema musicale che riecheggia in diversi punti del canzoniere, individuano proprio quella che doveva essere la cifra sonora più caratteristica del dialetto utilizzato e che il poeta voleva registrare: la relativa abbondanza di parole tronche, spesso restituite alla norma parossitona dalla tipica epitesi di *-ne*. Illuminante, a questo proposito, è il confronto con il sonetto secentesco anonimo *Zitella romanesca ritrosa* (uno dei pochissimi precedenti ai sonetti del Micheli; vedilo in COSTA 1997, 94): un esercizio letterario di mimesi linguistica nel quale, per stigmatizzare le sonorità

romanesche, l'autore sceglie proprio la rima tronca utilizzandola da capo a fondo del sonetto, come in seguito farà il Micheli.

Un'osservazione particolare va fatta sulle rime che permettono l'epitesi di *-ne*, notando, anche in questo caso, quanti siano in effetti i rimanti che sfruttano questa caratteristica della rima grazie alla tavola 5.

TAVOLA 5

RIMA	RIMANTI TOTALI	RIMANTI EPITETICI	%
ane	44	38	86,3
ene	24	19	79,1
ine	20	13	65,0
one	42	10	23,8
une	7	7	100,0
tutte	137	87	63,5

Particolare è il caso della rima *one* che impiega il tipo *ò-ne* in percentuale nettamente più bassa rispetto alle altre quattro rime simili. Ciò è dovuto in parte allo sfruttamento della rima morfologica *one*, coincidente col suffisso accrescitivo *-óne* (14 rimanti sui 42 totali, pari al 33%). Probabilmente anche questa presenza frequente del suffisso accrescitivo *-óne* in rima, insieme alla presenza di 2 rime morfologiche coincidenti con suffissi diminutivi tra le 12 rime più frequenti (che salgono a 4 sulle 18 più frequenti), vuol fissare, in una posizione rilevata, com'è quella appunto della rima del verso, un uso tipico del dialetto (o del parlante) romanesco, ossia quell'inclinazione alla alterazione dei sostantivi effettivamente riconosciutavi poi anche dal Belli e dai linguisti.[54]

[54]SERIANNI 1989, 294, n. 60 parla di "accentuazione espressionistica nell'uso di alterati ... documentato per il romanesco (specie per gli accrescitivi)" e rinvia al Belli, son. 1065, n. 12 che annota: "Il popolo di Roma, di mente fervida e portato naturalmente alla meraviglia e all'entusiasmo, si vale sovente di simili espressioni [accrescitive] a significare il grado delle sensazioni dalle quali sono colpiti." (cfr. TEODONIO 1998, 1, 1098)

Per rime idiosincratiche si vuol intendere quelle che l'Autore usa di meno. Consideriamo nel loro complesso queste rime di minimo impiego per la percentuale che esse rappresentano sul totale (tavola 6).

TAVOLA 6

NUMERO DI RIME	VOLTE	%
14	3	8,5%
30	2	18,3%
102	1	62,2%
146	da 1 a 3	89,0

Sono dunque 146 su 164 (l'89 % del totale delle rime) le rime usate da una a tre volte; si aggiunga che esse occupano un totale di 708 sedi di rima su 1137 (il 62,2 % del totale delle sedi di rima). È proprio questa loro incidenza netta sul totale che dà loro un significato: ancora una volta risulta sottolineata la varietà rimica come scelta del poeta; una scelta che in questo caso si precisa come opzione della difficoltà. E l'Autore stesso dichiara questa autoconsapevolezza di esercitarsi in una difficile disciplina formale, proprio nel *Preammolo* dei suoi sonetti (son. 1, vv. 1-8).

2.5.2.3. Rime tronche e sdrucciole

Alcune brevi osservazioni a sé stanti meritano ancora le rime tronche e sdrucciole di cui si sono già viste le percentuali di impiego (tavola 1) e di cui si è notata la funzione di rime preferenziali per il Micheli, usate da lui per suggerire una delle cifre musicali più caratteristiche del dialetto romanesco.

Sulle rime tronche si può fare un ulteriore rilievo. C'era la possibilità, per il Micheli, di riutilizzare le stesse parole in rima impiegate nelle rime tronche, per le 5 rime con epitesi di *-ne*. Si è già visto che in queste ultime c'è una percentuale d'uso di parole in rima composte con *–ne* che supera, nel complesso, il 60% dei casi. Ma quante di queste parole in rima ripetono quelle usate per le rime tronche? Tralasciando il dettaglio notiamo che delle 163 parole in rima tronche e tronche con epitesi di *-ne*, se ne ripetono, dall'uno all'altro gruppo, solo 19, cioè solamente il 12% circa. Il Micheli dunque, anche trovandosi nella condizione, consentita dal

dialetto usato, di poter variare le rime pur impiegando le stesse parole, non indulge a questa facile scelta; ancora una volta perciò, ci si trova di fronte alla volontaria predilezione del poeta per la ricerca della novità e del diverso.

Quanto alle rime sdrucciole non resta che osservare che per esse il Micheli è - per quello che consentono di affermare le conoscenze attuali - il primo ad averne usate in sonetti romaneschi; altri ne faranno uso prima del Belli che impiegherà 92 rime sdrucciole sulle 752 totali delle sue poesie romanesche (cfr. VIGHI 1975, 29); quanto ai sonetti belliani "le rime sono in tutto 87, le parole in rima 270" (ivi, 105) che compaiono in 114 sonetti di cui uno solo però è completamente a rime sdrucciole (1740; vd. TEODONIO 1998, 2, 619; cfr. VIGHI 1975, 105-106) come il sonetto *Quanno fa Checca mia la cannoffièννola'* del Micheli (son. 20).

2.5.3. Costellazioni rimiche

Mi sembrano interessanti da fare anche alcuni rilievi sulle costellazioni rimiche;[55] esse sono in tutto 26: 8 di 3 rimanti e 18 di 2; quelle di 3 rimanti sono le seguenti:
ano (*mano - piano - romano*: son. 48, 52, 56), *aro* (*amaro - raro - caro*: son. 8; solo *amaro - raro* nel son. 34; solo *caro, raro* nel son. 70), *ello* (*bello - macello - quello*: son. 75, 79; solo *bello - quello* nei son. 60, 64), *ena* (*pena - scena - serena*: son. 27; solo *pena - serena* nel son. 4; solo *pena - scena* nel son. 67), *esta* (*festa - testa - vesta*: son. 32; solo *festa - vesta* nel son. 64; solo *festa - testa* nel son. 80), *itto* (*ditto - dritto - scritto*: son. 81, 82), *ono* (*bono - perdono - tono*: son. 48, 52; solo *bono - tono* nel son. 66), *otto* (*botto - fiotto - sotto*: son. 81; solo *botto - sotto* nel son. 49; solo *fiotto - sotto* nel son. 82).

come si vede, di esse solo 3 si ripetono per intero (quelle in *ano, ello, itto*).

Delle 26 costellazioni rimiche totali, 18 si ripetono in 2 sonetti (il minimo) 7 in 3 sonetti e una sola (*ello*) in 4. C'è ancora da rilevare che esse interessano 26 rime in 44 sonetti; di questi, 10 presentano l'uso contemporaneo di 2 costellazioni rimiche: son. 9: *izzo, ozzo*; son. 15: *izzo, ozzo;* son. 42: *ai, oi*; son. 48: *ano, ono*; son. 49: *atto, otto*; son. 52: *ano, ono* ; son. 55: *è, ù*; son. 66: *ano, ono*; son. 70: *aro,*

[55]La nozione di costellazione rimica è stata messa a punto da ANTONELLI 1977, 73 che la definisce come una serie rimica ricorrente; si tratta cioè di un gruppo di due o più rimanti della stessa rima, solidali fra loro in forma di aggregazione stabile, che può migrare in luoghi diversi in cui viene usata quella rima, ripetendosi in tutto o in parte, esaurendo o no la serie rimica in cui, di volta in volta, risulta inserito. Nell'individuare le costellazioni rimiche (non nell'esaminarle) si trascurano tutte le differenze imputabili ad equivocità, omografia ecc.

uro; son. 75: *ello, essi*; 2 sonetti vedono l'uso contemporaneo di 3 costellazioni rimiche: son. 64: *ava, ello, esta*; son. 81: *etto, itto, atto*; e infine un sonetto usa contemporaneamente 4 costellazioni rimiche: son. 82: *atto, etto, itto, otto.*

Di questi 13 sonetti più ricchi di costellazioni rimiche, 11 sono anche a variazione vocalica: sommandosi, i due processi, funzionano come una risonanza interna a un sonetto, che si dilata all'interno del *corpus*, richiamandone una identica posta altrove. Ma i sonetti 9 e 15 sono ancora più strettamente collegati fra loro, perché in essi le 2 costellazioni rimiche usate sono le stesse (*izzo, ozzo*) e uguali sono anche le 4 rime su cui sono costruiti. Lo stesso avviene anche per i sonetti 48, 52, 66 che condividono 2 costellazioni rimiche (*ano, ono*) e le 4 rime (tranne il sonetto 65 che ha tre rime sole in comune con gli altri); in casi come questo l'analisi per serie rimiche ci consente di ravvicinare sonetti altrimenti distanti in un *corpus* certamente riorganizzato *a posteriori*, come è quello del Micheli.

Osserviamo ancora: il sonetto 49 condivide 2 costellazioni rimiche (*atto, otto*) con i sonetti 81 e 82; ma, nel caso di questi ultimi, ci si trova indubbiamente di fronte a una situazione eccezionale, giacché essi, non solo condividono le 4 rime, ma anche 3 costellazioni rimiche, risultando costruiti con ben 9 parole in rima uguali. Si tratta certamente di un esercizio poetico (al pari, per esempio, del sonetto tutto a rime sdrucciole) nel tentativo di sperimentare vie nuove nel campo del sonetto romanesco. Un esercizio che, come altri, trova posto, nell'assetto definitivo di questo canzoniere, in una posizione di rilievo alla fine della seconda parte. Alla fine della prima parte si trova il sonetto 42 tutto su rime vocaliche (anch'esso un *unicum* nel Micheli) mentre all'inizio della seconda sezione c'è l'ode bacchica (testo 43) che si presenta, per la maggior parte, in forma di terza rima. I due *incipit* delle due sezioni della raccolta di sonetti, invece, sono accomunati dalle rime a variazione vocalica, l'artificio prediletto dal Micheli; il primo, tutto su quattro rime preferite dall'autore (*ane, ene, ine, one*); l'altro su quattro rime complesse e difficili (*aste, este, iste, oste*). Ma mentre questi artifici posti in primo piano servono a dare subito l'idea di cosa si troverà dopo, di quali siano le preferenze dell'autore, quelli situati alla fine vogliono indicare la raggiunta maturità tecnica che consente al poeta di affrontare prove più ardue.

2.5.4. Repertorio metrico

2.5.4.1. Formule strofiche, moduli sillabici e moduli rimici

Si riproduce qui di seguito un repertorio metrico semplificato degli 81 sonetti del Micheli ridotto alle sole formule strofiche:[56]

1

a b a b; a b a b; c d c; c d c
11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11'
1 son 77

2

a b a b; a b a b; c d c; d c d
11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11
1 son 10; 2 son 68

3

a b a b; a b a b; c d c; d c d
11' 11 11' 11 11' 11 11' 11 11' 11' 11' 11' 11' 11'
1 son 35

4

a b a b; a b a b; c d c; d c d
11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11 11' 11 11' 11 11'
1 son 41

[56]Per questa formalizzazione adotto i criteri ormai classici dettati da TAVANI 1967 a cui rinvio. D'altronde la semplificazione operata rende piuttosto intuitiva la decifrazione dei dati forniti col repertorio; perciò mi limito solo a ricordare che: sono indicati con 11 gli endecasillabi tronchi, con 11' quelli piani, con 11'' quelli sdruccioli; il numero d'ordine in cifre arabe che identifica il sonetto nell'edizione è quello che compare subito dopo l'etichetta "son". L'unica significativa variante al modello è che i sonetti raccolti sotto la stessa formula metrica non sono inventariati secondo l'ordine alfabetico degli *incipit* ma secondo il numero d'ordine progressivo che è stato loro assegnato nell'edizione. Non fornisco in nessun caso doppie schedature per uno stesso sonetto.

5

a b a b; a b a b; c d c; d c d
11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11'
1 son 1; 2 son 2; 3 son 3; 4 son 4; 5 son 5; 6 son 6; 7 son 7; 8 son 8; 9 son 11; 10 son 12; 11 son 13; 12 son 14; 13 son 16; 14 son 18; 15 son 19; 16 son 21; 17 son 22; 18 son 24; 19 son 25; 20 son 27; 21 son 28; 22 son 29; 23 son 30; 24 son 31; 25 son 34; 26 son 36; 27 son 38; 28 son 39; 29 son 44; 30 son 45; 31 son 46; 32 son 50; 33 son 54; 34 son 56; 35 son 57; 36 son 59; 37 son 62; 38 son 64; 39 son 66; 40 son 70; 41 son 71; 42 son 72; 43 son 73; 44 son 74; 45 son 75; 46 son 76; 47 son 78; 48 son 79; 49 son 80; 50 son 82; 51 son 83

6

a b b a; a b b a; c d c; d c d
11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11
1 son 17; 2 son 51; 3 son 55

7

a b b a; a b b a; c d c; d c d
11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11'
1 son 9; 2 son 15; 3 son 23; 4 son 26; 5 son 32; 6 son 40; 7 son 42; 8 son 47; 9 son 48; 10 son 49; 11 son 52; 12 son 53; 13 son 58; 14 son 60; 15 son 61; 16 son 63; 17 son 65; 18 son 67; 19 son 69; 20 son 81

8

a b b a; a b b a; c d c; d c d
11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11' 11'
1 son 20

9

a b b a; a b b a; c d c; d c d; d e e
11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 7 11 11
1 son caud 37

Riordinando queste 9 formule strofiche secondo la frequenza si ottiene la seguente distribuzione:

- schema 5 (51 sonetti)
- schema 7 (20 sonetti)
- schema 6 (3 sonetti)
- schema 2 (2 sonetti)
- schemi 1, 3, 4, 8, 9 (1 sonetto ciascuno)

Con riferimento ai soli muduli sillabici, 3 di essi (1, 5, 7) interessano 72 sonetti a endecasillabi piani, altri 3 (2, 6, 9) interessano 6 sonetti a endecasillabi tronchi, 2 (3, 4) combinano in 2 sonetti endecasillabi piani e sdruccioli, infine 1 (8) in 1 sonetto utilizza solo endecasillabi sdruccioli.

Minor varietà si riscontra nei moduli rimici che sono solo 4:

- modulo 5 per 55 sonetti pari al 68% dei sonetti
- modulo 7 per 24 sonetti pari al 30% dei sonetti
- modulo 1 per 1 sonetto pari all'1% dei sonetti
- modulo 9 per 1 sonetto pari all'1 % dei sonetti (questo però, trascurando la coda, rientrerebbe nel modulo rimico 7).

A ben vedere, dunque, i moduli rimici usati sono praticamente solo i primi due e la loro distinzione è basata sulla diversità delle quartine; queste risultano in 56 sonetti (69% del totale) a rima alternata, nei rimanenti 25 (31%) a rima incrociata; le terzine, invece, sono sempre a a rima alternata, tranne nel solo sonetto 77, modulo 1, in cui sono a rima incrociata.

A proposito dei moduli rimici è interessante un riscontro tra i sonetti romaneschi cinque e seicenteschi, quelli del Micheli, e quelli del Belli. Trascurando in tutti questi casi l'apporto delle code, si rileva che i tre sonetti cinquecenteschi (cfr. UGOLINI 1983) e il sonetto anonimo seicentesco della *Zitella romanesca ritrosa* (cfr. COSTA 1997) hanno modulo rimico corrispondente al modulo 7 del Micheli e questo stesso modulo è, in assoluto, il più usato dal Belli (cfr. VIGHI 1975, 61). Ancor più stimolante è il fatto che i tre sonetti seicenteschi di Giuseppe Berneri (cfr. COSTA 1996) hanno modulo rimico corrispondente al modulo 5 (il più usato) del Micheli e tale modulo nel Belli è il quinto per diffusione e il terzo tra quelli su quattro rime (cfr. VIGHI 1975, 64); ebbene, già BIADENE 1889, 11 aveva rilevato che questa è la forma più primitiva del sonetto e va ritenuta connotata di semplicità e popolarità: è chiaro, infatti, che l'uso costante della rima alternata, sul minimo di quattro rime, imprime a tutto il sonetto un andamento musicale che è fondamentalmente quello della cantilena, cioè di pochi suoni uguali ricorrenti spesso e a breve distanza. In questa scelta del Micheli sarà

da vedere allora un'ulteriore conferma della sua precisa volontà di attivare un processo di mimesi popolare. Quanto al sonetto 77 ci si trova, ancora una volta, di fronte a un caso di sperimentazione rimica: posti i moduli 5, a successione omogenea di rime alternate, e 7, a successione non omogenea di rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine, il modulo 1 rappresenta l'esperimento di inversione del modulo 7, con una successione non omogenea che vede però la rima alternata nelle quartine e l'incrociata nelle terzine.[57]

Questa panoramica consente di individuare una precisa scelta negativa del Micheli nei confronti dei sonetti, pure molto antichi e diffusi, con tre rime nelle terzine. Una tale intolleranza e, insieme, la sua volontà di sperimentare la variazione vocalica integrale, sulle cinque vocali, devono essere i due fattori che indussero il poeta, per una volta, a produrre un sonetto caudato (37, schema 9). Indubbiamente particolare è il fatto che la variazione vocalica sia esperita sulle cinque rime tronche e sarà pure da notare che, posto come base il modulo rimico con quartine a rima incrociata e terzine a rima alternata, nel sonetto finiscono per succedersi tutte e tre le disposizioni rimiche canoniche, riscontrandosi anche la rima baciata negli ultimi quattro versi (anticipata peraltro ai versi 4-5 dal ripetersi contiguo della rima incrociata nelle quartine): il tipo di coda scelto, infatti, è quello più comune di tre versi di cui il primo, settenario, in rima baciata con l'ultimo verso delle terzine e gli altri due, endecasillabi, in rima baciata tra loro. È la coda canonica dei sonetti "burleschi" (cfr. BIADENE 1889, 77) e la si ritrova nel secondo e terzo (replicata) dei sonetti romaneschi cinquecenteschi (cfr. UGOLINI 1983) e in quello anonimo seicentesco (cfr. COSTA 1997) nonché in tutti i 24 sonetti caudati del Belli, sempre in prosecuzione di terzine a rime alternate.

In particolare fa un certo effetto riscontrare la completa identità di schema metrico tra il sonetto 37 del Micheli e il suo precedente anonimo seicentesco, entrambi, inoltre, in regime di variazione vocalica sulle cinque rime tronche; lungi però dal voler stabilire improponibili rapporti diretti tra i due testi, si dovrà allora chiamare nuovamente in causa una comune tradizione scolastica che riserva le rime tronche e la forma caudata del sonetto al burlesco, alla rappresentazione tipizzata del popolare, con la sua semplicità, sonorità e apparente confusione di rime (incrociate, alternate, baciate). Un canone entro il quale ci si poteva inserire, occasionalmente (come l'anonimo seicentesco) o nel piano di un'opera che ci si rivela sempre più sistematicamente "comica" come quella del Micheli, ogni qual volta si faceva riferimento a un mondo che la poesia culta aveva codificato; perché, si ricordi, chi compone un sonetto è sempre un poeta che ha conosciuto e accettato gli schemi della poesia dotta.

[57]Si tratta di una coincidenza fortuita, ma anche il Belli usa in un solo sonetto questo modulo rimico: *Le cose der monno* 1447; cfr. VIGHI 1975, 71.

2.5.4.2. Fenomeni rimici e rime tecniche

I fenomeni rimici sistematici riscontrati nei sonetti del Micheli sono di due specie: quelli che riguardano le relazioni tra rime di uno stesso sonetto e quelli che interessano le relazioni e le caratteristiche dei rimanti di un sonetto (rime tecniche propriamente dette).[58]

Nei fenomeni della prima specie rientrano:

- la *variazione vocalica* definibile come la relazione fra rime diverse che differiscono solo per la vocale tonica, avendo identica la parte atona (p.e. *anta, enta, inta, onta*, che sono le rime del son. 50; ma anche nel son. 27, costruito sulle quattro rime *ata, ana, ena, ia*, si può dire che la seconda e la terza rima sono in regime di variazione vocalica);
- l'*assonanza tonica* definibile come la relazione fra rime diverse che hanno identica la vocale tonica e diversa la parte atona (p.e. *ero, è, erio, erzo*, che sono le rime del son. 35; ma anche nel son. 29, costruito sulle quattro rime *onta, ata, ato, enzia*, si può dire che la seconda e la terza rima sono in regime di assonanza tonica);
- l'*assonanza consonantica* definibile come la relazione fra rime diverse che hanno identica la parte consonantica e differenti le vocali, sia quella tonica sia quella o quelle atone (p.e. nel son. 34, costruito sulle quattro rime *aro, agna, ore, ane*, la prima e la terza rima sono in regime di assonanza consonantica); si tratta di una definizione stretta che consente di non avere mai casi di sovrapposizione di questo fenomeno con i due precedenti.

Tra le rime tecniche si riscontrano le seguenti:

- *rima equivoca* definibile come la relazione tra rimanti omofoni od omografi diversi per significato o pertinenza grammaticale;
- *rima identica* definibile come la relazione tra rimanti omofoni e omografi perfettamente uguali sotto ogni rispetto semantico e sintattico;
- *rima grammaticale* definibile come la relazione tra rimanti della stessa serie etimologica ma appartenenti a rime differenti;
- *rima derivativa* definibile come la relazione tra rimanti della stessa serie etimologica e appartenenti alla stessa rima;
- *rima ricca* definibile come la relazione tra rimanti della stessa rima che presentino identità di almeno un fonema prima della vocale tonica;

[58]Seguiranno delle puntualizzazioni terminologiche, tarate sulle necessità di questa particolare indagine rimica, che non intendono dunque incidere sul dibattito terminologico che da sempre anima la metricologia.

- *bisticcio* definibile come la relazione tra rimanti della stessa rima che differiscano per un solo fonema (in più, in meno o diverso); se il fonema è una consonante si tratta di *bisticcio consonantico*, se è una vocale di *bisticcio vocalico*;
- *rima allitterante* definibile come la relazione fra rimanti, di rime diverse, che si distinguono per la sola vocale tonica (p.e. *pezzo, pazzo, pozzo, pizzo*, nel son. 15); questo tipo interessa le sole rime a variazione vocalica; non mi risulta che il fenomeno sia mai stato identificato in precedenza ma mi è sembrato necessario individuarne *ex novo* la nozione e la denominazione, data la sua la riccorrenza nel *corpus* esaminato; invero in in primo tempo avevo pensato di considerare allitteranti i rimanti a variazione vocalica purché coincidesse un fonema prima della tonica,[59] ma in questo modo aumentava considerevolmente il numero dei casi; poiché propongo il fenomeno, come credo, per la prima volta, ho poi preferito darne una definizione stretta.

Nella tavola 7 si dà un prospetto consuntivo delle ricorrenze dei singoli fenomeni rimici considerati nel repertorio metrico; i dati sono distinti in *occorrenze* e *sedi*; le prime stanno ad indicare il numero dei casi in cui ogni fenomeno si realizza, le seconde il numero di elementi che attuano il fenomeno nel complesso dei casi in cui si presenta.[60]

[59]Questa definizione larga farebbe della rima allitterante un parallelo preciso della rima ricca per rime in situazione di variazione vocalica, si potrebbe dire un'assonanza atona ricca.

[60]Se, per esempio, si considera il fenomeno della variazione vocalica, che si stima sulle rime di un intero sonetto, le *occorrenze* indicheranno il numero dei sonetti in cui esso si realizza (in un sonetto poi, esso può interessare due, tre o quattro rime); le *sedi*, allora, indicheranno il totale delle rime in questione. Bisogna tener presente che il riferimento delle *occorrenze* e delle *sedi* è relativo al fenomeno: si tratta rispettivamente di sonetti e di rime per la variazione vocalica ma, per esempio, per le rime ricche, le occorrenze stanno per le rime e le sedi stanno per le sedi di rima.

TAVOLA 7

fenomeno	occorrenze	sedi
variazione vocalica	55	212
assonanza tonica	29	68
assonanza consonantica	5	10
TOTALI	89	290
rime equivoche	9	18
rime identiche	1	2
rime grammaticali	3	6
rime derivative	21	45
TOTALI	34	71
rime ricche	91	187
bisticci consonantici	124	274
bisticci vocalici	6	12
TOTALI	221	473
rime allitteranti	35	78

Consideriamo dunque questi fenomeni.

La variazione vocalica, l'assonanza tonica e l'assonanza consonantica si possono esaminare insieme perché riguardano tutte il complesso di rime di ogni sonetto; per ognuna di esse le occorrenze vanno rapportate al totale degli 81 sonetti, mentre le sedi vanno messe in relazione al totale delle 325 rime. Complessivamente questi processi incidono in modo formidabile sul *corpus* micheliano, tanto che solo in un sonetto (il 53) essi risultano tutti contemporaneamente inoperanti, mentre in 3 sonetti (27, 71 e 77) si trovano affiancate l'assonanza tonica e la variazione vocalica e in altri quattro (21, 34, 46 e 64) concorrono l'assonanza tonica e quella consonantica. VIGHI 1975, 122, a proposito dei 24 sonetti belliani integralmente a variazione vocalica, parla di essi

come di "un tipo nettamente distinto da tutti gli altri: sono infatti i soli sonetti in cui vi sia interdipendenza di rime tra le quartine e le terzine: una forma rimica intermedia, cioè, tra il sonetto 'semplice' e il sonetto 'continuo' ". Al Micheli dovette piacere l'uso della variazione vocalica come di un unificatore[61] del sonetto perché la dispose 50 volte sull'intero sonetto ed altre 3 volte a collegamento parziale tra le quartine e le terzine (sonetti 13, 27, 77). Il Vighi stesso ha già rilevato che il medesimo artificio, limitato alle sole quartine o alle sole terzine, finisce, al contrario, per aumentare il distacco tra l'ottava e la sestina. Il Micheli sperimentò solo in due casi (nelle quartine del son. 54 e nelle terzine del son. 71) la variazione vocalica come divaricatore (18 i sonetti bèlliani di questo tipo): un'eccezione che conferma la regola del suo *usus* poetico tendente a sfruttare diversi processi in funzione della creazione di uno speciale sonetto *continuo* o *unificato*. Ancora a proposito di questi fenomeni rimici è da ricordare l'opinione di BALDELLI 1973, 934 per il quale, almeno nella lirica antica, l'uso di rime diverse con intenzionale assonanza o consonanza, produce un effetto di *nimia repercussio* che, quando non sia indice di noncuranza rimica, può avere funzione "comica"; in quest'ultimo caso andrà associato ad altri procedimenti volti ad ottenere lo stesso effetto come, io ritengo, potrebbe essere l'uso continuato di rime alternate nelle quartine e nelle terzine quale unificatore del sonetto; ciò che avviene proprio nel caso del Micheli.

Le rime equivoche, identiche, grammaticali e derivative possono essere esaminate insieme perché mirano tutte a creare tra i rimanti relazioni di uguaglianza più che di somiglianza.[62]Per ognuna di queste rime tecniche le occorrènze andrebbero teoricamente rapportate al totale delle 325 rime e le sedi al totale delle 1137 sedi di rima. Praticamente questi totali di riferimento servono solo per poter rilevare che un uso in 71 sedi (6% del totale delle sedi) di 34 occorrenze (10 sul totale delle occorrenze) denuncia un loro impiego in misura assolutamente esigua. Il Micheli, in sostanza, usa poco tutto il complesso delle rime tecniche di uguaglianza e, quando poi vi ricorre, sceglie l'equivocazione e la derivazione, ossia i processi in cui la congruenza tra rime è meno precisa. Questo comportamento si spiega bene proprio nell'ambito della già notata imitazione di toni popolari perseguita mediante processi di ripercussione di suoni simili oltre la rima: proprio affinché questi artifici non scadano nella banalità, e si manifestino invece sempre sorretti dalla scuola, il poeta si impone la condizione di evitare di ricorrere alle

[61]I termini *unificatore* e *divaricatore* sono mutuati da MENICHETTI 1975, 11; il significato è trasparente: si tratta di elementi che, nel sonetto, tendono a collegare o separare ottava e sestina.

[62]Tranne la rima grammaticale che però, pur non comportando un'uguaglianza fonetica, ne comporta una semantica.

rime tecniche di uguaglianza, quelle che rappresenterebbero l'apice, fin troppo ovvio, dei procedimenti di somiglianza sonora.

Le rime ricche e i bisticci riguardano una somiglianza delle rime più estesa del normale; per essi le occorrenze vanno rapportate al totale delle rime (325) e le sedi al totale delle sedi di rima (1137). Nel complesso essi hanno 221 occorrenze nel 68% delle rime in 473 sedi di rima, il 41% del totale. Questo cospicuo arricchimento complessivo delle rime è uno dei fenomeni che cooperano a quella *nimia repercussio* di effetto "comico" di cui si diceva sopra.

Un artificio affine ai precedenti è rappresentato da quelle rime tecniche che qui sono state denominate *allitteranti*. Per occorrenza in questo caso si è inteso il collegamento che si stabilisce tra due o più rimanti allitteranti (di rime diverse in variazione vocalica); per ipotesi, in un sonetto integralmente a variazione vocalica, tutti i rimanti potrebbero essere allitteranti con collegamenti che possono andare da un minimo di 1 (che colleghi tutti i 14 rimanti) a un massimo di 7 (per cui i 14 rimanti siano tutti collegati a due a due). Da ciò si può dedurre che non ha molta importanza stabilire un totale teorico di riferimento per le occorrenze; piuttosto interessa il rapporto tra sedi (rimanti collegati) e occorrenze (collegamenti effettuati) che indica la media personale dell'autore: il Micheli tende a collegare in una rima allitterante una media di 78 / 35 = 2,2 rimanti per volta. Il numero complessivo di questi rimanti, invece, è rapportabile a un totale di riferimento che è rappresentato, non già da tutte le sedi di rima del *corpus*, ma solo da quelle impegnate da rime in regime di variazione vocalica, che sono 742; la percentuale di rime allitteranti su questo totale è allora del 10,5%: Fin qui attenendosi alla definizione stretta precedentemente proposta. Se invece si accogliesse la definizione larga, i dati muterebbero sorprendentemente: le occorrenze diverrebbero 137 in 345 sedi di rima con una media di impiego di 2,5 rimanti per rima e una percentuale del 46,5% sul totale delle sedi possibili: quasi un rimante allitterante ogni due a variazione vocalica, tanto che solo in due sonetti a variazione vocalica (19 e 27) mancherebbero tali rime. In queste condizioni il minimo che si possa affermare è che, almeno per il Micheli, la rima allitterante si configura come una rima tecnica vera e propria e certamente intenzionale, benché fuoriesca dalle codificazioni tradizionali. Essa fa parte del più ampio gruppo delle rime di arricchimento e perciò serve, come le altre, a insistere su sonorità simili, ma non uguali, rispondendo alla generale esigenza di connotare l'apparato rimico di un certo tipo di sonetto (quello comico) come apparentemente e studiatamente facile e cantilenante. Non va infine dimenticato che, rinsaldando i rapporti tra le diverse serie rimiche a variazione vocalica, la rima allitterante sottolinea la funzione della variazione vocalica appunto, agendo a sua volta da unificatore (com'è nel caso del Micheli) o divaricatore del sonetto.

2.5.5. Conclusioni

Credo si possa ragionevolmente ritenere che il Micheli, nell'assai probabile ignoranza degli scarsissimi precedenti cinque e seicenteschi, trovandosi a creare come da zero il sonetto dialettale romanesco, ricorse agli artifici scolastici codificati per costruire il sonetto "comico", caratterizzato da un'intenzionale mimesi popolare. Un sonetto fitto, al tempo stesso, di apparenti disordini (la *variatio* rimica tirata all'estremo) e ripetizioni (l'intero *corpus* delle relazioni rimiche e delle rime tecniche tendente a produrre l'effetto tipico della *nimia repercussio*), in cui non c'è mai banalità tecnica (le arginature poste alle rime morfologiche; il divieto che limita nettamente le rime tecniche di uguaglianza), anche se talvolta è visibile lo sforzo dell'Autore che vuol tener presente ogni regola del gioco: accetta la sfida del sonetto "burlesco", con le sue rime difficili, le sue sperimentazioni, talora ardue (sonetti integralmente a rime tronche, sdrucciole, vocaliche, a variazione vocalica; il sonetto caudato, quello con tutte le rime in assonanza tonica, il capitolo in terza rima, la risposta quasi per le rime dei sonetti 81-82), e vi pone una sigla personale e romanesca (le rime preferenziali: quelle tronche, quelle con epitesi di *-ne* e quelle morfologiche coincidenti con i suffissi alterativi). E intenzionalmente popolare vuol essere la creazione di un sonetto a cantilena, *continuo* o *unificato* (per mezzo del modulo rimico prevalentemente a rima alternata, della variazione vocalica, delle rime allitteranti), pur nel rispetto rigoroso della partizione canonica in due quartine e due terzine.[63]

2.6. Inquadramento storico-letterario

Per una suggestiva coincidenza storica, proprio nel 1767, l'anno delle *Povesie in lengua romanesca* del Micheli, Johann Gottfried Herder per la prima volta sosteneva dichiaratamente, nei suoi *Fragmente,* che la poesia popolare rappresenta nel modo più preciso il carattere di un popolo, di cui è la più alta espressione (cfr. il classico manuale di COCCHIARA 1954, 194), idea il cui spunto egli aveva trovato nella lettura, da lui condotta intorno alla metà degli anni

[63]Un semplice sguardo ai sonetti burleschi italiani che ho segnalato per il Seicento a Roma ci mostra due sonetti integralmente a rime tronche in regime di variazione vocalica (COSTA 1997, 109 e 110, il secondo caudato, con rime piane nella coda), due sonetti integralmente a variazione vocalica su rime piane (ivi pp. 112 e 113) un sonetto con tutte le rime in regime di assonanza tonica (ivi 108); un altro sonetto comico italiano del Seicento (che ho segnalato in COSTA 1996, 438, nota 13) ha le quartine a variazione vocalica. Lo stesso Berneri, nei suoi tre sonetti romaneschi, utilizza l'assonanza tonica nelle quartine del primo, la variazione vocalica nelle terzine del secondo e ancora la variazione vocalica in tutte le rime del terzo (ivi pp. 434, 435 e 436).

Sessanta, della seconda parte dell'*Essai sur l'origine des connoissances humaines* del Condillac (cfr. AARSLEFF 1984, 259).

Nel 1776 Herder, per interessamento di Goethe, veniva chiamato a Weimar in quella che la duchessa Anna Amalia aveva trasformato nella "corte delle Muse" e lì rimase fino alla morte, tranne che per alcuni viaggi, tra cui quello in Italia al seguito della stessa Anna Amalia nel 1788-89. Nel 1777, mentre stava raccogliendo i *Volkslieder* che sarebbero stati pubblicati nei due anni successivi e nei quali avrebbe introdotto anche il Meli in rappresentanza della poesia popolare italiana, pubblicò il saggio *Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst* in cui avvertiva che con "una piccola raccolta di (...) canti, tolti dalle labbra di ciascun popolo e nel suo proprio linguaggio, ben compresi, ben esposti, accompagnati dalla relativa musica, ecco che noi daremo delle conoscenze più precise di quei popoli del cicaleccio dei viaggiatori" (cit. in COCCHIARA 1954, 197).

Queste idee di Herder, il cui pensiero influenzò ampiamente la cultura germanica di fine secolo, sono certamente l'*humus* nella quale si radicano gli studi sui dialetti italiani del Fernow e la sua ricerca e raccolta di testi dialettali italiani, in cui speciali attenzioni ricevette il romanesco; la fortunata individuazione, durante il suo soggiorno a Roma del 1794-1803 che precedette quello a Weimar al servizio della duchessa Anna Amalia, di un poeta romanesco contemporaneo quale era il Micheli gli offriva la prova che, accanto alla *Mundart* popolare romana, esistevano i *Volkslieder* per mezzo dei quali, meglio che attraverso qualunque relazione di viaggio, si poteva conoscere e far conoscere lo spirito del popolo romano.

È in quest'ottica che io ritengo vadano lette le poche parole con cui il Fernow nelle *Römische Studien* accompagnava la *editio princeps* di due sonetti romaneschi dell'allora sconosciuto poeta dialettale Benedetto Micheli: "Die nachstehenden zwei Sonette können als Proben der jezigen Mundart der gemeinen Volksklasse in Rom dienen" (FERNOW 1808, 301).

Quando, dopo un oblio secolare, nel 1878 Domenico Gnoli tornò a parlare del Micheli, lo fece a partire da convinzioni diametralmente opposte: "il Belli non conosceva questo Micheli, né se lo avesse conosciuto, avrebbe potuto trarne alcun vantaggio alla sua poesia: gli altri poeti romaneschi che abbiamo accennato, non facevano affatto per lui: e nulla aveva da apprendere dalla poesia del popolo. Il dottore Hugo Schuchardt (...) accennava alla poca stima ch'io fo della poesia popolare romana: e sono impenitente. (...) E ben diceva il Belli che il nostro popolo manca di poesia" (GNOLI 1878, 45). Lo Gnoli bollava dunque la poesia popolare ma, d'altra parte, correttamente, non riteneva il Micheli un poeta popolare; anzi, diceva: "anche in lui si vede troppo il letterato, che scrive in romanesco avendo in mente l'Ariosto e il Tasso; ma i suoi sonetti d'amore (...) sono graziose anacreontiche, piacevoli nella loro ingenuità." (ivi 44). In definitiva il giudizio appariva piuttosto contraddittorio: il Micheli non è poeta popolare ma è piacevole

laddove appare ingenuo, ossia laddove si avvicina alla poesia popolare, la quale però è in sé priva di valore. Così facendo lo Gnoli, pur non stroncando la poesia del Micheli, la collocava però in un limbo tra cultura e popolarità dal quale essa poteva scadere facilmente nell'artefatto, tanto in direzione di una stucchevole letterarietà, quanto nel senso della grossolanità.

Sia il Fernow, sia lo Gnoli trascuravano di giudicare i sonetti storici e glissavano sul poema, di cui pure davano ragguagli. Non così il Narducci che, almeno con riguardo al poema, metteva in rilievo "la democratica fierezza dell'autore" (NARDUCCI 1878, 595), segnalando un passo "notevole" del secondo canto, e riportava due stanze di "uno de' più belli episodi del poema", ancora dal secondo canto, giudicandole "degne di qualsiasi più celebrato poeta" (ivi 596).

Ma questo giudizio, nonostante l'autorevolezza del Narducci quale conoscitore della letteratura romanesca, rimase in ombra. Quarant'anni dopo il Ceccarius tornava ancora solo sui sonetti amorosi rilevandone la novità, la fantasia, la squisitezza di sentimento e la facilità di versificazione; ma soprattutto ne individuava la matrice arcadica: "le dolcezze leziose d'Arcadia offerte nella gustosa sonorità piacente del nostro dialetto" (CECCARIUS 1926).

Tre quarti di secolo dopo il Narducci, Mario dell'Arco ne rovesciava il giudizio sul poema massacrando così il Micheli: "gli manca l'estro popolaresco del Berneri, gli manca la fantasia sbrigliata del Peresio. La narrazione è piatta, i fatti gli si affloscianо tra le mani, il dialetto appare scialbo e approssimativo. Grazie a Dio (...) il poema (...) finisce nel cassetto" (DELL'ARCO 1953, 157). Fortunatamente però ci sono i sonetti "non quelli che ripetono alla sazietà i ritratti di nobili eroi dell'alma Roma; ma gli altri (...) poesia d'un genuino umor popolaresco, anche se (...) nella buca del soffione si alternino fior di letterati, dal Chiabrera, al Lemene, al Maggi (...) all'Ariosto, al Tasso" (ivi 157-158). Come si vede Dell'Arco ripeteva il contraddittorio giudizio dello Gnoli sconfessando le integrazioni del Narducci; ma ciò, si avverta, nella beata ignoranza del poema, inedito, di cui un manoscritto giaceva a Weimar e un altro era scomparso. Nulla da obiettare invece sulla competenza di Dell'Arco, poeta raffinato, quando si concede notazioni tecniche sugli *enjambement*, il verso e il sonetto.

Con Ornella Moroni si arriva ad un inquadramento letterario più circostanziato dei sonetti amorosi: accantonato completamente il discorso sulla poesia popolare, il Micheli è inquadrato in una "certa temperie culturale, che, sviluppatasi al di fuori dell'Accademia dell'Arcadia o di altre accademie, produsse opere come [appunto] i *Sonetti* del Micheli stesso, che benché non si allontanino dalla moda arcadica tuttavia dimostrano il desiderio di una possibile alternativa con l'uso di nuove tecniche e poetiche diverse, realizzazione che si verifica attraverso un ritorno ai generi esaltati dal Barocco, ben misurati dall'esempio dei classici" (MORONI 1972, 291).

A quel che mi risulta l'unico ad aver dato rilievo anche alla sezione storica del canzoniere del Micheli è stato Pietro Carducci, dilettante d'ingegno, che ha sottolineato come "questi sonetti, che illustrano ai Romani le figure più significative della storia romana (...) integrano il poema epico e sono pervasi dalla stessa aspirazione libertaria. (...) L'aspirazione alla libertà è dunque la nota nuova nella poesia romanesca, una nota che, dati i tempi in cui il Micheli viveva, non poteva essere che di protesta (...) oppure di feroce satira" (CARDUCCI 1989, 70-71).

Rossella Incarbone Giornetti nel pubblicare il poema ha evidenziato come "il Micheli sente l'influenza delle idee nuove del suo secolo, sia per la forte passione per la Roma antica, soprattutto repubblicana (oltre al poema, metà dei suoi *Sonetti* sono dedicati a personaggi della Roma repubblicana), sia per il forte anelito alla libertà, il rifiuto dell'assolutismo monarchico e la manifesta avversione allo strapotere dell'aristocrazia" (INCARBONE GIORNETTI 1991, XIV).

Questo è in sostanza l'esiguo novero dei contributi critici da tenere presenti per dare un inquadramento storico-letterario delle *Povesie in lengua romanesca* del Micheli; e direi che non ne va trascurato alcuno spunto. Quel che però non è stato mai fatto è di considerare unitariamente la raccolta poetica micheliana, benché sia composta di due distinte sezioni: bisogna accettare il fatto, frutto del riscontro codicologico, che poesie amorose e poesie storiche costituiscono un unico *corpus* voluto dall'Autore, del quale, probabilmente, non è andata persa se non una pagina e dunque esso ci appare praticamente così come doveva essere. Dietro il diverso argomento delle due sezioni c'è comunque un unico mondo di valori che il poeta voleva esprimere sempre attraverso la stessa struttura metrico-stilistica, il sonetto di genere comico piegato di volta in volta alle diverse esigenze comunicative, e, soprattutto, attraverso lo stesso linguaggio, il romanesco della sua epoca, la lingua del popolo di Roma. Ed è ben possibile che tale scelta sia stata fatta con intenti folklorici *ante litteram* laddove si pensi che nel 1715 era stata pubblicata postuma una raccolta di carmi latini di Giuseppe Berneri, antesignano del Micheli, che descrivevano giochi e costumi popolari dei Romaneschi (BERNERI 1715 oggi purtroppo introvabile): un prodotto speculare (il latino per parlare dei Romaneschi) rispetto all'opera storica del Micheli (il romanesco per parlare dei Latini). Neanche si è considerato che il Micheli scrive di storia romana in Roma tra il 1750 e il 1767, ossia contemporaneamente alla nascita delle teorie neoclassiche (Winckelmann è a Roma dal 1755 al 1768), all'epoca dei grandi scavi archeologici che concretizzavano decenni di conclamati studi antiquari; che, insomma, di là dall'Arcadia o dall'Accademia dei Quirini, la cultura classica era comunque in Roma pane quotidiano degli artisti e degli intellettuali.

Insomma il Micheli non è un poeta popolare, come ritenne probabilmente il Fernow, forse per un errore di prospettiva o un difetto di informazione analogo a quello che indusse Herder a includere il Meli nei *Volkslieder*, ma un poeta di mestiere che si addentra nel dialetto per sperimentare una poesia nuova: "La mi'

Musa a gnisciùn fastidio dane, perché gnisciùno canta come mene" è la sua proemiale dichiarazione d'intenti. E, si badi, in essa il Micheli, oltre l'originalità, rivendica anche la personalità della Musa, la proprietà della poesia, mentre della lingua impiegata parlava come "dell'Idioma usato dal vulgo di Roma" (cod. W, c. 2*r*); insomma credo che al Micheli si sarebbe attagliata bene la stessa futura dichiarazione di poetica del Belli: "Io non vo' già presentare nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari discorsi[64] svolti nella mia poesia" (cfr. VIGHI 1966, 16-17).

Ma qui ci mettiamo su un terreno pericoloso, perché è proprio il paragone col Belli, posto all'origine della conoscenza italiana di entrambi, che ha più nociuto al Micheli. Il Belli fu conosciuto praticamente a partire dall'edizione Salviucci del 1865-66 e (prima ancora dell'edizione Morandi) proprio il saggio dello Gnoli del 1877-78 ne costituiva il primo serio e cospicuo inquadramento critico accademicamente fondato. Ebbene è in quello stesso saggio che si dava la prima notizia italiana sul Micheli. Lo Gnoli conosceva attentamente le *Povesie* del Micheli per averle diligentemente ricopiate tutte di suo pugno nel codice G (cfr. 2.1.1.); ma appunto se si osserva la composizione di quel codice miscellaneo si trovano gli ottanta sonetti del Micheli accanto a cento sonetti del Belli: il confronto non poteva essere più svantaggioso, non solo per il diverso livello artistico dei due autori ma soprattuto perché il Belli, genio letterario, scrive un'opera che è in anticipo di decenni sulle poetiche del proprio tempo, inabissando il Micheli in un divario non solo estetico ma epocale. Nello stesso codice lo Gnoli riassumeva a propio uso e consumo la *Philosophie de l'art* di Hippolyte Taine, il saggio del 1865 su cui, in quel finire degli anni Settanta, si va fondando la poetica del naturalismo francese: solo alla luce di tali sviluppi culturali si inizia a scoprire lo spessore del gigantesco Belli, a paragone del quale il Micheli (i cui *Sonetti* Celani pubblicava nel 1889, l'anno stesso in cui il Morandi ultimava la sua monumentale edizione belliana) non poteva che rimanere schiacciato, anche perché lo Gnoli non fece alcuno sforzo di immedesimazione, di comprensione dell'epoca e della cultura in cui invece si era trovato a scrivere il Micheli.

Il Micheli non è un letterato romantico, né tantomeno un naturalista; in verità non è nemmeno un letterato, nel senso che le lettere non sono la sua professione e soprattutto egli non fa parte di accademie letterarie. Il Micheli è un artista del Settecento, un musicista, che però ha una valida cultura letteraria, frequenta gli accademici e sa usare la penna[65] per mestiere, perché mestieranti della penna erano

[64]Se intendiamo con "discorsi" i *dialoghi*, cioè il parlare, e non i *pensieri* della plebe.

[65]Scrive di sé il Micheli: "Essendom'Io, sin dalla prima mia Giovinezza, presa gran Dilettazione sulla lettura de' migliori Poeti di modo, che ne avevo alcuni de' più voluminosi a memoria (come Dante, Ariosto, Tasso, Virgilio, Ovidio, Chiabrera, ed altri) avvenne, che conversando con alcuni de' più bell'ingegni Arcadi, Quirini, ed Infecondi,

considerati i librettisti; certamente non è un dilettante né tantomeno uno sprovveduto, poiché anzi nella sua vita professionale ha dovuto fare i conti con il pubblico e capirne umori e desideri. E l'estraneità ai ranghi delle accademie lo rende in certo modo libero di sperimentare ciò che fuoriesce dai canoni del gusto che esse impongono. Non rigetta l'Arcadia - non potrebbe: è la letteratura, la cultura del suo tempo - ma non si perita di contaminarla con elementi sia più antichi sia più nuovi: su un solido fondo arcadico, visibilissimo nei sonetti amorosi, egli innesta reminescenze barocche e suggestioni illuministe; e ciò appare con tutta evidenza nei sonetti storici.

A leggerli attentamente cos'altro sono se non una marinista *Galeria* di ritratti? E non dico "ritratti" per traslato ma, proprio come nella *Galeria* del Marino, quadri veri o immaginati che il poeta passa visivamente in rassegna e descrive a parole: così possono essere spiegati i frequenti presenti storici (son. 44, 49, 50, 57, 59, 60 ecc.), il rivolgersi in seconda persona ai personaggi descritti (son. 44, 46, 56, 58 ecc.), gli *ecco* (son. 50.1, 51.10), i verbi che fanno riferimento alla visione (son. 59.3, 61.2), gli esordi interrogativi col deittico (*e chi è questui?* son. 66.1, 72.1). D'altra parte i temi che li animano sembrano risentire dell'incipiente illuminismo politico: l'aspirazione alla libertà, la critica del potere personale dimentico del bene comune, la fedeltà e l'abnegazione del singolo verso la cosa pubblica. Colpisce poi l'intensa partecipazione affettiva con cui il poeta censura o esalta i comportamenti dei suoi protagonisti, come se l'esempio degli antichi fosse potentemente attuale, nell'evidente convinzione che Roma e i Romani sono realtà senza tempo, vivono in perenne contemporaneità col loro passato trovandovi i modelli da attuare, da vivere, da imitare nel senso più alto del termine, in un clima in cui continuamente si recupera l'antico per superare il moderno.

In questa visione delle cose il romanesco diventa coreferenziale del latino e può essere ammesso a parlare dell'alma Roma addirittura con pari dignità della lingua di Cesare, con la quale può finanche permettersi di ingaggiare una gara di valore: ecco allora i doppi dativi, i costrutti impliciti, i presenti storici, gli infiniti storici e gli altri costrutti latineggianti che, a ben guardare, sono davvero meno lontani di quel che si creda dal parlato popolare se, per esempio, un ablativo assoluto si può confondere con un tema sospeso. Ma, soprattutto, sono i personaggi a venir trattati da pari a pari, tanto da non essere risparmiate satire feroci di alcuni dei massimi, fino allo sberleffo sacrilego contro Romolo o Lucrezia o la Vestale,

---

non potei far' a meno ancor'io di produrre in certe occasioni alcun mio poètico Componimento, così serio, come giocoso; quale abbenchè non portasse alcun Nome in Fronte, pur si riseppe, per le ricerche de' più curiosi, esser dalla mia debolissima Penna sortito. onde da alcuni di Loro più invasi dagli spiriti delle Muse, era instigato ad applicarmi allo Studio, ed esercizio della Poesia (come suol dirsi) con tutto l'Uomo, augurandosi gran Cose di Me, per cagione della naturale attività, che conoscervi dicevano. Ma io, (...) professava l'Arte di Musico Compositore" (cod. W, c. 1*v*).

fino al vertice dell'insulto sfacciato contro Cesare, bollato come "gran minchione": tutt'altro che una stanca e scontata sfilata di ritratti di rappresentanza. Come varia è la rappresentazione dei personaggi, così sono i temi, oltre quelli politici anzidetti, anche quelli morali, quali la fedeltà alla parola data, la capacità di rinuncia, e quelli letterari, l'esaltazione dell'intelligenza o dell'astuzia, la misoginia.

Qui è possibile gettare un primo ponte, contenutistico, tra sonetti storici e amorosi: satira sociale e misoginia e soprattutto il problema della povertà materiale sono temi comuni alle due sezioni della raccolta, nella prima parte della quale troviamo, naturalmente, anche argomenti specifici, quali il capriccio femminile, la gelosia maschile, la schermaglia amorosa, la gioia di godersi i piaceri della vita; ma nel canzoniere per Checca serpeggia anche un tono paternalistico che ha fatto pensare addirittura a "un vecchiotto ma arzillo e lepido Jachella della Lenzara" (DELL'ARCO 1953, 158); salvo poi ch'egli dovrebbe, in modo assai improbabile, corteggiare la ragazzina Checca (meno di dodici anni all'inizio della vicenda; cfr. 2.12) per sposarla (son. 35-36). È un fatto che il Micheli, quando scrive le sue *Povesie* ha passato i cinquant'anni e, per la società dell'epoca, è già vecchio; ma ci mancherebbe che non si possa pensare a un'invenzione letteraria per il personaggio, autobiografico quanto si voglia, di Iachella descritto come un "regazzo" (9.14), nella duplice accezione di innamorato e giovane. Resta però quel tono paternalistico che sarà da spiegare allora come l'intrusione di un sentimento adulto, da padre di molte femmine qual era realmente il Micheli, entro i ricordi dei sentimenti giovanili che vengono descritti; così, più apertamente, nei sonetti 19 o 24, per esempio; un tono che riaffiora anche nei sonetti più sinceramente moraleggianti, quali il 30, il 34, il conclusivo 42, in cui si vede la stoffa del poeta comico, nel senso più pieno del termine, capace di trasalire dal giocoso, al satirico, allo gnomico.

L'altro collegamento che lega intimamente le due parti dell'opera è nel ricco e sorvegliatissimo apparato formale, costituito dal dialetto e dalla forma metrica in cui esso è piegato a servire le esigenze del poeta. Tutto il ventaglio di rime tecniche, formule rimiche e strofiche e insomma di variazioni sul tema del sonetto burlesco è aperto dal Micheli in una sperimentazione continua di interazione col romanesco, mai prima da alcuno così intimamente e articolatamente tentata. Un dialetto scrupoloso, sincero, genuinamente volgare che, nel limitato panorama vernacolare settecentesco, rappresenta un tesoro per i linguisti, che hanno imparato a fidarsene serenamente.[66] Un dialetto indagato con curiosità e passione dal

[66]Notevole è anche l'autoconsapevolezza del Micheli in quest'ambito ch'egli sottolinea nel confronto con i predecessori: "Altri anno scritto in questo Idioma vaghissimi Poemi; ma il Parlare che anno usato puol chiamarsi Ermafrodito; non essendo buon Romanesco, ne buon Toscano" (cod. W, c. 8*r*). L'allusione al Peresio e al Berneri è evidente ed è noto che su questa stessa linea si troverà anche il Belli.

Micheli che ne dette una sommaria descrizione grammaticale contenente acutissime osservazioni (quali quella sulla stratificazione dell'articolo *el /er* o sul fenomeno in seguito denominato legge Porena). Ma, si badi, le osservazioni, financo minuziose, sul dialetto romanesco, diciamo pure sulla sua grammatica, riguardano l'ortografia, la fonetica, la morfologia e perfino il lessico ma non la sintassi.

La sintassi no, non è parte del *genio grammaticale* della lingua, come avrebbe detto Melchiorre Cesarotti, non è un fatto di *langue*, come diremmo noi oggi, ma è, con le figure, parte del *genio retorico*, cioè della *parole*, dunque della libera creatività di un popolo e dei suoi poeti. In questo settore dunque il Micheli, in perfetta sintonia con gli intellettuali del suo tempo, si sente libero di giostrare e giocare competendo, come s'è visto, coi classici ma anche coi contemporanei: "e si c'è chi se senti sconturbane da la 'nvidiaccia el sangue innele vene, ce provi pur, ce provi; e vederane, che, come penza, facile non ène" (1.5-8), dichiara nel preambolo. Ecco un punto da tenere ben fermo nel giudizio sul poeta Micheli per il quale l'ordine inverso era, come per tutti i più avvertiti scrittori italiani figli della polemica Orsi - Bouhours, non tanto un ornato della propria poesia ma l'espressione spontanea della propria natura. Se su questo punto stabiliamo un confronto col Belli i conti non tornano perché non potrebbero in nessun caso tornare: di fronte a un Belli che si prefigge di "esporre le frasi del romano, quali dalla bocca del romano escono tuttodì, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi" (VIGHI 1966, 16) per poter in questo modo rappresentare meglio il popolo che parla, anche il più attento dei linguisti-filosofi del Settecento, nonché il Micheli, avrebbe opposto che le inversioni di sintassi sono proprio nella natura più schietta della lingua italiana (e dunque dei suoi dialetti) e, di più, con Condillac (cfr. MATARRESE 1993, 120-121, nota 2), sono in assoluto più naturali, più primigenee, quindi più vicine alla rappresentazione poetica di un volgo, di quella *gemeine Volksklasse* di cui parlava il Fernow.

3. CRITERI DI EDIZIONE

L'edizione critica delle *Povesie in lengua romanesca* del Micheli non presenta particolari problemi, essendo il testo relato da un unico autografo. Le questioni più significative, come s'è visto in 2.2., sono di carattere codicologico e riguardano le lacune del codice, la cui scrittura, estremamente calligrafica, non consente errori di lettura.

In queste condizioni il criterio più generale che ha ispirato la presente edizione è stato quello della massima conservatività, della maggior fedeltà possibile all'originale, solo temperata dall'esigenza di leggibilità e consultabilità da parte del lettore attuale.

3.1. Testo e commento

L'edizione, come di norma, si presenta divisa in due sezioni che si riproducono ad ogni pagina: il testo dell'Autore e l'apparato di annotazioni del curatore; graficamente le due sezioni sono distinte da una linea orizzontale.

3.1.1. Testo e note d'Autore

Le pagine di F che ospitano il testo delle 82 poesie del Micheli sono tutte dotate di una visibile quadratura, all'interno della quale una riga, nel taglio basso della pagina, separa le note dell'Autore, scritte in carattere corsivo piccolo, dal testo, scritto in tondo in carattere di altezza più che doppia rispetto all'altro, il quale occupa mediamente l'85-90% del foglio riquadrato. Questa quadratura è stata eliminata nell'edizione, mentre sono state mantenute visibili le differenze di carattere, quanto al corpo e allo stile. In ogni caso coi caratteri di stampa si è cercato di riprodurre quelli usati dal poeta, anche nei rari casi di uso di lettere capitali o corsive occasionali di cui non è sempre chiaro il motivo della scelta.

La disposizione del testo delle poesie nell'edizione rispetta i criteri grafici adottati dallo scrivente che distingue l'inizio di ogni strofa con un duplice accorgimento: l'uso della maiuscola e il capoverso sporgente; di conseguenza non si è adottata, perché ulteriormente ridondante, la tradizionale riga bianca tra una strofa e la successiva.

Le note apposte dal Micheli alle proprie *Povesie* sono in numero di 2873. Esse sono parte integrante del testo elaborato dall'Autore e dunque anche dell'edizione critica. Si vedrà che tali note spesso sono ripetitive e ridondanti, ma la loro conservazione integrale consente di valutare articolatamente quali elementi dialettali il poeta considerava bisognosi di una riconversione all'italiano e quali no; si ricordi che negli *Avvertimenti* preposti al poema nel codice W il Micheli scriveva: "io posi a' piè d'ogni Pagina l'Equivalente di tutte le Voci, che ne' Versi delle Stanze si contengono, in culta Italiana Favella, al meglio, che ò saputo" (c. 8*r*).

Il Micheli numera progressivamente le note a partire da 1 in ciascuna pagina; dunque i testi 33 e 43, gli unici che si articolino su più pagine, non hanno un'unica serie numerica di note che li riguardi ma più serie, rinumerate a partire da 1 a ogni nuova pagina; e questo è uno dei motivi per cui nell'edizione si è deciso di rispettare l'impaginazione originaria.

Nel testo della poesia il Micheli appone la nota numerica, differentemente dall'uso attuale, prima e non dopo la voce o la locuzione da annotare; nell'edizione quest'uso non è stato rispettato e dunque le cifre indicanti la nota sono state spostate, secondo la prassi moderna, dopo l'espressione da annotare. Inoltre l'indicazione numerica nel testo delle poesie è apposta in esponente e tra parentesi tonde, tranne nelle poesie 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42 dove mancano le parentesi tonde (come detto in 2.2.1.4.); per migliorare la leggibilità del testo, nell'edizione ho eliminato le parentesi tonde.

L'indicazione numerica di note nella sezione delle note d'Autore nel ms. è posta tra parentesi tonde; differentemente nell'edizione, sempre per questioni di leggibilità, essa è posta a esponente senza parentesi tonde.

3.1.2. Numerazione dei testi e note del curatore

Un elemento che, per esperienza personale, rende faticosamente fruibile negli studi l'edizione Celani è la mancanza della numerazione dei testi poetici della raccolta; essa, si badi, manca anche nel ms., ma senza dubbio è necessaria nell'edizione e perciò è stata introdotta in alto a centro pagina tra parentesi quadre, non tanto perché si tratta di un'integrazione del curatore, quanto per mantenerla graficamente ben distinta dal numero di pagina del manoscritto, posto nell'angolo alto esterno di ogni pagina anche nell'edizione, che ho voluto conservare per completezza di informazione; la numerazione dei testi è progressiva e va da 1 a 83 comprendendo in un'unica sequenza tutti i testi, dal sonetto di preambolo a quello posto in appendice compreso.

Il Micheli peraltro ha apposto anche una sua numerazione, da 1 a 31, ai sonetti complessivamente intitolati *Pe' Checca*; tale numerazione è stata conservata. Non sono state conservate invece: la numerazione, da 1 a 7, apposta dal

Micheli al margine sinistro dell'*incipit* dei primi 7 sonetti *Pe' Checca* (dunque solo nel primo duerno) perché inutilmente ripetitiva e incompleta rispetto a quella predetta da 1 a 31; la numerazione da 1 a 39 dei sonetti storici (testi 44-82) dell'edizione) perché non autografa.[67]

Infine ho aggiunto a ogni testo la numerazione progressiva dei versi: ogni 4 per i sonetti, ogni 6 per la *Canzonetta* (testo 33) in sestine, ogni 3 per il capitolo (testo 43) prevalentemente in terzine.

L'apparato delle annotazioni del curatore è ispirato a quello recentemente messo a punto da TEODONIO 1998 per l'edizione dei sonetti del Belli; egli ha brillantemente risolto l'analogo problema di editare un testo già provvisto di note d'Autore volendo corredare ogni poesia di uno specifico commento.

L'apparato è dunque diviso in tre sezioni:

- la prima contiene note puntuali al testo, il quale è richiamato col numero del verso e la citazione in corsivo (eventualmente omettendo qualche parola interna); se una nota si riferisce al titolo della poesia, è indicata con l'espressione TITOLO e precede tutte le altre; se una nota del curatore si riferisce a una nota dell'Autore, è indicata dall'espressione NOTA X e segue le note al testo della poesia; le note di questa sezione possono essere di tre tipi diversi: filologiche, linguistiche (prevalentemente esplicative, più raramente grammaticali o storiche) e contestuali (di chiarimento di fatti, personaggi, luoghi, usi ecc.); non ho ritenuto di distinguere le note filologiche poiché sono ben poche essendo, come già detto, il testo relato da un unico manoscritto molto accurato e leggibilissimo; ho ridotto al minimo le note linguistiche considerando che la funzione primaria di traduzione in italiano dei dialettalismi è svolta ampiamente dalle note del Micheli, quindi il lettore dovrà cercare spiegazioni prima nelle note d'Autore ed eventualmente poi in quelle del curatore che intervengono a integrazione e aggiornamento delle altre;
- la seconda, separata dalla precedente da una riga bianca, contiene la rubrica *Metro* dove è sempre indicato lo schema metrico della poesia, seguito da una serie di informazioni sui fenomeni rimici e sulle rime tecniche, per la definizione dei quali rinvio a 2.5.4.2.; le informazioni sulle rime tecniche non sono complete ma si limitano a quelle più significative; in particolare faccio presente che: di norma le rime morfologiche sono indicate solo quando i rimanti che attivano la rima effettivamente morfologica sono più della metà dei rimanti totali del testo poetico; le rime allitteranti segnalate corrispondono alla loro definizione stretta; si indicano talora anche altri fenomeni non compresi in 2.5.4.2. in quanto non hanno carattere sistematico e definibilità rigorosa (rime interne, collegamenti strofici);

[67]Cfr. 2.2.1.6. Si consideri inoltre che, poiché i sonetti storici sono autonomi l'uno dall'altro, la loro numerazione è sostanzialmente incoerente rispetto a quella, autografa, dei sonetti *Pe' Checca* i quali invece costituiscono una vera e propria corona.

- la terza segue immediatamente la precedente rispetto alla quale è distinta dalla presenza del capoverso; essa contiene anzitutto l'eventuale indicazione dell'*editio princeps* del testo, qualora questa non coincida con l'edizione Celani (ma, evidentemente, sia precedente); quindi un commento volto prevalentemente a inquadrare il testo all'interno della raccolta mettendone in evidenza i più significativi aspetti contenutistici in relazione a quelli formali.

3.2. Grafia dell'edizione

Nell'edizione del testo si è data particolare attenzione alla grafia con l'obiettivo di perseguire il massimo della conservatività consentito dal limite della leggibilità per il lettore moderno. Gli usi grafici del Micheli sono stati descritti in 2.4.1.; qui si segnalano gli accomodamenti effettuati nell'edizione per rendere più leggibile attualmente il testo; tali aggiustamenti sono stati effettuati in modo sistematico e, quando questo non è stato possibile, segnalando caso per caso l'intervento in nota; in questo modo, una volta esplicitati i criteri di aggiustamento, è sempre possibile per il lettore attento ricostruire la grafia originaria del manoscritto.

Quanto agli accenti, sono stati conservati tutti quelli segnati dal Micheli, anche nei casi in cui oggi siano contro regola (nei monosillabi) o ridondanti;[68] poiché però il Micheli conosce solo il grave, laddove necessario è stata introdotta la moderna distinzione tra acuto e grave; quindi, per es., ho usato l'acuto per la *e* di *perché, purché* e sim.; nelle occorrenze di *ié*, negli infiniti apocopati dei verbi tipo *avé, sapé, vedé* ecc.; per la *o* di *mó, lavóro, mósteme* ecc.; in tutti questi casi, come ripeto, il ms. ha invece l'accento grave. Inoltre nell'edizione sono stati sitematicamente introdotti alcuni altri accenti:

- l'accento acuto sul *né* congiunzione negativa e sul *sé* pronome personale che dal Micheli sono scritti invece sempre senza accento;
- l'accento grave sulle due forme del verbo *avere*, che attualmente hanno l'*h*, *ài* e *ànno* in modo da uniformarle alle altre due che già il Micheli scrive con accento: *ò* e *à*; in questo modo l'edizione si conforma maggiormente all'originale rispetto a quanto non sarebbe accaduto introducendo ovunque l'*h* e comunque senza violare l'ortografia moderna poiché, così facendo, si segue una norma novecentesca, che, nonostante la sua ragionevolezza, è caduta in disuso, per quanto non possa dirsi abrogata;
- l'accento su *fà'* 'fare', infinito apocopato, che il Micheli usa con una certa frequenza e scrive sempre *fa'*, con l'apostrofo ma senza l'accento, tenendolo

[68]Marginalmente si noti che il Micheli dove pone l'accento sulla *i* non toglie il puntino ma soprascrive il segno d'accento al puntino; ovviamente questa particolarità non è stata conservata.

regolarmente distinto dal *fà* presente indicativo o imperativo; ricordo che nel ms. gli infiniti apocopati tipici del romanesco sono scritti, laddove risultino ossitoni, con l'accento finale, che indica la finale tronca, e insieme con l'apostrofo, che indica l'apocope (tipo *guardà'*); faccio anche presente che, nei rari casi in cui l'Autore stesso ha, per errore, dimenticato di scrivere uno dei due segni, l'ho integrato segnalando, volta per volta, in nota l'intevento restitutivo.[69]

Gli apostrofi sono stati conservati tutti secondo il manoscritto anche nei vari casi in cui contrastino con l'uso attuale; ricordo infatti che il loro impiego risponde a una scelta precisa dell'Autore esplicitata negli *Avvertimenti* presenti nel codice W del poema: "circa l'Ortografia, che ci vuol particolare in tutti i Vernacoli, [...] ò segnata coll'Apostrofe ogni Parola, che i Romani pronunciano accorciata, o nel principio, o nel fine" (c. 8*r*). Il Micheli però, nel caso in cui due apostrofi dovessero venire a contatto grafico ne omette sempre uno (tipo *no'l* per *no' 'l*, *fumà'na pippa* per *fumà' 'na pippa*); in tali casi nell'edizione si è invece usato per chiarezza il doppio apostrofo.

La lettura del manoscritto senza pregiudizi attualizzanti mi ha convinto che l'interpunzione del Micheli è assai raffinata, poiché da un lato risponde alle regole allora in vigore e dall'altro svolge anche la funzione, ch'egli stesso riconosceva ad altri segni paragrafematici da lui impiegati, di "servire insieme alla Pronunzia, ed al Verso" (ivi). Ho perciò deciso, alla fine, di lasciarla praticamente qual è,[70] segnalando in nota ogni eventuale inderogabile intervento occasionale. Ho però adottato anche alcuni provvedimenti sistematici:

- ho evidenziato le battute di dialogo con l'introduzione delle virgolette basse « », segno ignoto al Micheli; quindi, conformemente all'uso attuale, dopo l'apertura di virgolette ho introdotto la maiuscola, laddove il ms. normalmente non l'ha perché il discorso diretto è introdotto dal punto e virgola che di norma non la richiede;
- ho sostituito il punto mobile, che attualmente non esiste più, di norma con il punto fermo, ciò che ha comportato l'introduzione di seguito della maiuscola; in un caso ho usato invece la virgola (35, 12), in un altro i due punti (49, 12); comunque ho sempre segnalato in nota questi interventi;

---

[69]Altre incoerenze dello scrivente sono state conservate (*fu* e *fù*; *so'* 'sono' ma *viè'* 'viene') perché onestamente non ostacolano la lettura.

[70]Dunque, con decisione a lungo meditata, ho anche lasciato la virgola prima di congiunzione (*e, o, ma, né, che* ecc., da cui a volte è attratto anche il *che* pronome relativo) che in certi casi, ma non sempre, può risultare ostica; e ciò perché da un lato non è individuabile un criterio oggettivo di eliminazione mirata e dall'altro perché essa, con l'altro segno interpuntivo fondamentale che è il punto e virgola, costituisce, nella volontà dell'Autore, un elemento di segnalazione delle pause logiche e foniche della frase e dunque ha valore non solo ortografico ma anche intonativo.

- in più casi ho introdotto i due punti, laddove il Micheli ha sempre invece il punto e virgola; quindi quando si incontrano i due punti si deve presumere un intervento dell'editore; di conseguenza, nei rari casi in cui l'Autore stesso usi i due punti, la loro presenza nel ms. è segnalata in nota come elemento originario;
- ho eliminato il punto interrogativo in corrispondenza di un'interrogativa indiretta sostituendolo con una virgola e comunque segnalando in nota il fenomeno.

Nella grafia del Micheli l'elemento attualmente di maggior disturbo, che perciò ho deciso di ridurre senza esitazione all'uso moderno, è costituito dalla maiuscolazione sovrabbondante. Tenendo presente che il Micheli usa la maiuscola con tutti i sostantivi, si dovrà presumere che quando si incontri un nome comune con la minuscola nell'edizione, ad esso corrisponda sistematicamente una maiuscola nel manoscritto; fanno eccezione i seguenti casi in cui la minuscola è originaria (il primo numero, seguito dai due punti, è quello del sonetto):

- 2: *regazza* 1; *mano* 2; *descrizion* 3; *razza* 5
- 4: *freddo* 5
- 6: *tratto* 10
- 7: *raggione* 9
- 10: *piè'* 8
- 11: *piantone* 8
- 15: *schizzo* 4
- 16: *ninno* 2; *fonno* 12
- 23: *protennenzia* 9
- 25: *mormòrio* 13
- 28: *botta* 3
- 29: *inavertenzia* 10
- 33: *rigguaglio* 4; *posto* 47; *vorta* 64
- 34: *paro* 3
- 40: *inzecca* 10
- 44: *liste liste* 9.
- 48: *atto* 6
- 51: *cosa* 9
- 52: *mano* 3
- 53: *strazio* 6
- 56: *botte* 11
- 60: *piglio* 5
- 63: *loco* 6; *vertù* 12
- 67: *onna* 1
- 69: *pinzier* 2; *galla* 6
- 72: *vanti* 4; *reserbo* 7
- 77: *cosa* 7
- 79: *vorte* 4
- 80: *'ngratitùddine* 7
- 83: *mappa* 8; *bellezze* 10; *barba* 14

Inoltre in parecchi casi la maiuscola si estende anche ad altre parti del discorso che, a maggior ragione, nell'edizione sono con la minuscola; anche in questo caso gli interventi non sono prevedibili e perciò li registriamo qui tutti:

- 1: *Mene* 4
- 2: *Quella* 8; *Lei* 9
- 3: *Tu* 3; *Crudel* 7
- 4: *Me* 3; *Te* 4; 12
- 5: *Quel, Tene* 9; *Quello* 12

- 6: *Te* 4; *Sereno* 7; *Dormine* 10; *Scementito* 13
- 7: *Tune* 6; *Te* 10
- 8: *Queloro* 5; *Te* 11; *Scuro* 11
- 9: *Tuo* 13
- 10: *Lei* 4; *Io* 10 e 13; *Lor* 11
- 11: *Quel* 3; *Lei* 12
- 13: *Te* 2; *Mene* 9; *Morto* 12
- 14: *Lui* 6; *Quel* 7; *Currivo.* v 9; *Un* 12; *Io* 14; *Provo* 14
- 15: *Io* 7; *Te* 7 e 13
- 17: *Cara* 3; *Te* 3; *Me* 7
- 18: *Tene* 5; *Questo, Quello* 13
- 19: *Quello, Tu* 5; *Lei* 8; *Gravide* 11
- 20: *Mene* 13
- 21: *Tu* 6; *Cotti* 11
- 22: *Me* 3; *Te* 4 e 10; *Tiatrale* 6
- 23: *Tu*5; *Quanno* 5; *Come* 6
- 24: *Bravi* 2; *Tu* 3; *Tutti* 6
- 25: *Te* 2; *Io* 3, 8, 13; *Lui* 13; *Lei* 11
- 26: *Te* 6; *Lui* 13
- 28: *Lei* 3, 7, 11; *Tuo* 4; *Quelui* 4; *Io* 6, 8, 10, 11; *Te* 10; *Quel* 13.
- 29: *Quarcun* 3; *Cellenzia* 14
- 30: *Quelui* 3; *Presto* 4; *Qual* 5; *Felice* 7; *Attacca, Stacca* 12
- 31: *Io, Tu* 4; *Lor* 11; *Questo, Quelli* 12
- 32: *Tu* 3; *Lui* 7; *Questoro* 11; *Tene* 12
- 33: *Tu* 1, 7; *Mene* 5; *Ognuno* 23; *Zicchià'* 27; *Lesto* 43; *Chi, Quello* 56; *Uno, Dui* 61; *Trène* 62; *Magnà'* 72; *Ognun'* 82; *Contento* 84; *Sìne* 87; *Bella* 96, 112; *Estremo* 107; *Te* 111; *Me* 116, 122; *Lei* 124
- 34: *Te* 1; *Primo* 5; *Siconno* 7; Io 9
- 35: *Me* 6; *Bella, Te* 8; *Riverzo* 10; *Tu, Terzo* 14
- 36: *Giovene* 1; *Maritatte, Bella* 3; *Belle* 4; *Vive'* 6; *Matto, Chi* 11; *Sì* 12; *Biato* 13; *Mene, Morto* 14
- 37: *Tu* 1; *Arcani* 4; *Sé* 5; *Tu* 16; *Bella* 17
- 38: *Tal* 2; *Un* 5; *Dotto* 7; *Quel* 8; *Noi* 9; *Voi* 10; *Cotti* 12
- 39: *Tutti* 3; *Io, Abbiurato* 4; *Perché* 5; *Me* 9, 11
- 40: *Io* 1; *Bella, Me* 9; *Me* 13
- 41: *Glieri* 1; *Quella* 5; *Lei* 7; *Te* 8; *Io* 10; *Tu* 14
- 42: *Bella* 1; *Tu* 2; *Belle, Lor* 7; *Un, Quelui* 13
- 43: *Gran* 4; *Sempre* 14; *Gobbo* 15; *Ammènne* 16; *Tu* 18, 37; *Vero* 23; *Lui* 26; *Mene* 39; *Te* 47
- 44: *Te* 8; *Gnisciun* 11
- 45: *Romane* 1; *Albàn* 6; *Carnal* 8; *ognun* 14
- 46: *Prudente* 3; *Te* 6; *Grechi* 10; *Indivino* 11; *Romani* 12
- 47: *Arbanese, Romane* 1; *Tréne, Tréne* 3; *Chi* 4; *Querine* 10; *Un, Un* 13; *Lavudàmo* 14
- 48: *Lei* 7; *Romano* 8; *Io* 9; *Lei, Bono* 14
- 49: *Roman* 1; *Lui* 10; *Univerzàl* 11; *Superbi* 12
- 50: *Lui* 7, 13; *Tu* 14
- 51: *Meglio* 7, 11; *Tutti* 13
- 52: *Questo, Quel* 7; *Ardir, Tristeverino* 14
- 53: *Voi* 8; *Lui* 9; *Presto* 11; *Fiorentine* 13
- 54: *Sé* 6; *Lor* 7
- 55: *Gallo* 1; *Te, To* 4; *Tu* 10; *Me* 11; *Nostri* 12; *Un* 14

- 56: *Chi* 6; *Lui* 7; *Tutte* 8; *Matte* 12; *Lor* 14
- 57: *Roman* 1; *Tartàrio* 4; *Primo* 5
- 58: *Te* 1; *Bono* 2; *Roman* 3; *Sapé'* 6; *Vinci, Triónfi* 10; *Vive'* 12; *Noi* 13
- 59: *Vani* 3; *Dritta* 4; *Lei, Lui* 6; *Lui, Quel, Domani* 7
- 60: *Lei* 2; *Quello* 3
- 61: *Quella* 4; *Trogliàno* 8; *Quelli* 9
- 62: *Dritto* 3; *Lui* 6; *Mene* 11
- 64: *Giusto* 72; *Viva* 5; *Lor* 6; *Innocente, Lei* 7; *Lei* 10; *Furba, Quello* 13
- 65: *Lor* 3; *Granni, Quelle* 4; *Rei* 7; *Chi* 11
- 66: *Questùi* 1; *Quello* 5
- 67: *Trasimèna* 1; *Latina* 2; *Affricano* 3
- 69: *Gran* 8; *Lei* 9
- 70: *Gran, Quelòro* 2; *Opìme* 3; *Gran* 4; *Gallo* 5; *Quel* 8; *Pochi* 9; *Lui* 10; *Fatto* 11
- 71: *Armèni* 1; *Granne* 4; *Queste* 5
- 72: *Questùi* 1; *Sé* 2; *Lui* 7, 9
- 73: *Te* 1; *Romana* 4; *Tene* 7; *Chi* 8; *Gran* 12, 14
- 74: *Nova* 1; *Quello* 10
- 75: *Bello* 2; *Quello* 4; *Tutto* 6; *Tu* 7; *Questo* 12
- 76: *Nova* 1; ; *Lui* 2; *Stòichi* 3; *Lei* 12
- 77: *Tu* 1
- 78: *Franzese* 2; *Tu* 3, 9; *Quella* 13
- 79: *Bello* 1; *Quello* 7; *Romanesca* 8; *Ovante* 9; *Ver* 12
- 80: *Tu* 6; *Beve', Magnà'* 8; *Raro* 10; *Tu* 12
- 81: *Gran* 1; *Chi, Matto* 2; *Gnisciùno* 3; *Viventi* 4; *Lor* 8, 9; *Tu* 12
- 82: *Quelui* 1; *Sé* 2; *Imbriàco* 6; *Cotto* 7; *Me* 13

Altri grafemi diacritici sono stati conservati, quali l'*h* nelle interiezioni, la *-j* in luogo di *-ii*. Sono state sciolte le sole 4 abbreviazioni presenti nel ms. costituite da un *titulus* su nasale scempia per indicare la doppia (testo 45, nella nota 31; testo 33, ai vv. 22 e 93; testo 55, nel titolo).

Infine si fa presente qui che le integrazioni sono state segnalate dalle parentesi quadre mentre le espunzioni sono state registrate in nota, tranne un paio di casi in cui era più utile che rimanessero visibili nel testo e allora sono state indicate da doppie parentesi quadre e comunque discusse in nota.

3.3. Appendice: il sonetto *Sangue de zìo! che bel fumà' 'na pippa*

Nell'appendice è contenuto il sonetto *Sangue de zìo! che bel fumà' 'na pippa* che è l'unico altro testo poetico breve del Micheli conosciuto al di fuori delle *Povesie,* rispetto alle quali è omogeneo formalmente, mentre manifesta un contenuto (poesia d'occasione e ambientazione realistica) e uno stile (linguaggio più pesante e insieme più allusivo e di difficile decifrazione) diversi. Esso è

compreso nell'introduzione del poema e perciò ci è conservato in due redazioni autografe (codici B e W) che presentano qualche minima variante.

Scrive il Micheli: "Intanto fu terminata l'ammirabile Fabrica della Fontana di Trevi, Opera del non mai abbastanza lodato Signor Nicola Salvi, di felice (oh Dio) memoria, mio amorevolissimo Amico, e Padrone; perlocchè il Signor Avvocato Vincenzo Maria Morotti Amico intrinseco del detto Salvi, pensò di fare una Raccolta di Componimenti Poetici in lode dell'Opera meravigliosa fatta da così dotto, e nobile Architetto. Fra gli altri, che furono eccitati dal Signor Avvocato a far qualche Componimento sopra il mentovato Soggetto, uno io ne fui; che conoscendomi disadatto a far cosa di rilievo nel Concorso di quei Nobili Ingegni, che avrebbono su tal materia poetato, feci, come per ischerzo, il seguente Sonetto, in quell'Idioma, che dal vulgo di Roma si Favella; ed eccolo. [...] Ora essendo ricevuto con Piacere quasi universale, un tal Sonetto; ed essendo andato, insieme con alcuni altri Componimenti fatti per la detta Raccolta, per le mani di ognuno manoscritto, fu stimato superfluo il farne la Stampa" (W cc. 2*v* - 3*r*).

Mi sembra significativo tentare una precisa datazione di questo che il primo sonetto romanesco noto del Micheli, la cui genesi è certamente indipendente da quella dei sonetti poi raccolti in W (tra i quali infatti non compare). Nello scritto autobiografico premesso al poema, di cui abbiamo riportato qui sopra la parte specificamente riguardante il sonetto, il poeta situa cronologicamente la sua composizione dopo l'inizio della sua produzione teatrale in romanesco (1737) ma prima dei due gran sinistri (1750) che poi daranno origine alla scrittura delle poesie e del poema. Per datare ancor più esattamente il sonetto bisogna stabilire quando "fu terminata l'ammirabile Fabrica della Fontana di Trevi" e a questo proposito ci soccorre la dettagliatissima documentazione raccolta da SCHIAVO 1956. Non si può pensare né al 1762, l'anno in cui fu messo in opera il gruppo centrale dell'*Oceano* di Pietro Bracci che completava la scenografia disegnata dal Salvi, né al 1751, l'anno in cui questi morì; in entrambi i casi si tratta di date troppo basse, per quanto riferibili a fatti che assunsero valore di ultimazione dei lavori. La data attendibile è il 1744, quando la fontana, benché non ancora completata in tutte le sue parti, fu inaugurata con l'immissione dell'acqua. Che questo fosse considerato dai contemporanei il momento in cui "fu terminata l'ammirabile Fabrica della Fontana di Trevi" lo testimonia l'epigrafe, scolpita in quell'anno sul fregio che sormonta le colonne corinzie, che dice espressamente: "PERFECIT BENEDICTUS XIV PON. MAX.".

Nell'editare il sonetto si sono applicati gli stessi criteri descritti per le *Povesie*; si pubblica secondo il codice W, in cui compare a cavallo di due carte che vengono indicate sul margine destro del sonetto in corrispondenza al luogo; si tenga conto che nel testo in W sono irregolarmente minuscoli i sostantivi: *mappa* v. 8, *bellezze* v. 10, *barba* v. 14, mentre è maiuscolo *Tu* v. 14; qui di seguito si riportano le varianti tra B e W:

v.	B	W
2	sede',	sède'
4	gusto	Gusto
4	cappa;	Cappa,
5	diria	dirria
5	vadino a	vadin'a
6	pappa	Pappa
7	che st'opera	perchè st'Opra
8	innèla	innela
9	Patron	Patròn
10	sta	'sta
11	'nvidia	'Nvidia
11	tel'	te l'
12	groppa	Groppa
13	derèto	dereto
13	zeppa	Zeppa
14	tu	Tu
14	stoppa	Stoppa

La variante più significativa è quella del v. 7; si noti che la redazione *che st'opera* in realtà compare anche in W nel quale, proprio nel luogo ove ora leggiamo *perchè st'Opra*, vi è una cancellatura: il testo attuale sostituisce proprio un precedente *che st'opera* e può costituire un altro elemento per valutare la posteriorità di W rispetto a B.

4. Edizione critica delle *Povesie in lengua romanesca*

Povesie
in
Lengua Romanesca
scritte
da
Benedetto Micchele
Romano.

---

in Roma

1767.

Si è visto nell'introduzione (2.2.1.6.) che il frontespizio del codice F è apocrifo e che esso è stato probabilmente copiato da un antigrafo fededegno, integrandolo posteriormente con un'aggiunta, esemplata pressappoco su una parte del titolo del poema *La libbertà romana acquistàta, e defesa* ma senza rispettare gli usi consolidati dell'Autore. Con decisione sofferta, si è deciso di mettere a testo solo il frontespizio primitivo espungendo l'integrazione posteriore.

Recuperiamo comunque qui in apparato il frontespizio, diverso in più punti, quale realmente appare in F:
Povesie | ***in*** | ***lengua Romanesca*** | ***scritte*** | ***da*** | ***Benedetto Micchele*** | ***Romano,*** | ***chiamato nelle sue povesie Romanesche*** | ***Jachello de la Lenzara.*** | [segmento orizzontale di separazione] | ***in Roma*** | ***1767.*** | [doppio segmento orizzontale di separazione]

La maiuscola in *Lengua*, adottata nell'edizione, è motivata dal fatto che nell'ortografia del Micheli tutti i sostantivi sono regolarmente maiuscoli; invece la conservazione della maiuscola in *Romanesca* si giustifica con la sua plausibilità, dato che gli aggettivi derivati da nomi geografici preferenzialmente nel Micheli sono maiuscoli.

[1]

.PREÀMMOLO.

Che ve dole? se sà? voio[1] cantàne
inzinenta[2], ch'ò fiato. (Aùh so' scene!)
La mi' Musa a gnisciùn[3] fastidio dane,[4]
perché gnisciùno[5] canta come mene;[6]
E[7] si c'è chi se[8] senti sconturbane[9]
da la 'nvidiàccia[10] el sangue innele[11] vene,
ce[12] provi pur, ce provi; e vederane,[13]
che, come penza, facile non[14] ène.
Pròpio[15] se vede fà', pròpio,[16] accusine
da certe galle,[17] quanno[18] è la staggiòne
d'annasse[19] un poco a caccia a devertine;[20]
Ch'ognun se[21] avanta pe'[22] un tiratoròne
d'archibbùscio;[23] ma poi, quanno ch'è line,[24]
non sà mette'[25] la pórvere[26] al focone.

[1]voglio cantare [2]insino [3]nessun [4]dà [5]nessuno [6]me [7]se ci è [8]si senta [9]conturbare [10]il [11]nelle [12]ci provi [13]vedrà [14]non è [15]propriamente [16]così [17]giovinastri scorretti [18]quando [19]di andarsi [20]a divertire [21]si vanta [22]per un bravo tiratore [23]d'archibugio [24]quando è sul fatto [25]mettere [26]la polvere.

---

1. *Che ... sà?* Cosa vi disturba? si può sapere? 2. *Aùh* nel manoscritto è con la minuscola perché segue un punto mobile (segno interpuntivo in uso all'epoca, che indicava una pausa intermedia tra quella del punto fermo e quella del punto e virgola) che non richiedeva dopo di sé la maiuscola. 3. *La* nel ms. è con la minuscola poiché dopo il punto esclamativo non era richiesta la maiuscola (d'altra parte ancor oggi essa è soggetta a una certa arbitrarietà). 5-6. *chi se senti ... vene* costruisci: 'chi si senta turbare il sangue nelle vene dall'invidia'. 7. *ce provi pur, ce provi* primo esempio di 'parlar foderato', di cui si è detto in 2.4.4.1., come più sotto *propio se vede fà, propio.* 11. *d'annasse ... a devertine* costruisci: 'd'andarsi a divertire un poco a caccia'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; i rimanti in *-ene* sono tutti in bisticcio consonantico.

Questo sonetto di preambolo è una vera e propria dichiarazione di poetica del Micheli in cui egli rivendica la eccezionalità del suo tipo di poesia (*gnisciuno canta come mene*) che gli procura invidie e critiche, false, di eccessiva facilità; scrivere sonetti in romanesco invece, sottolinea il poeta, è assai più difficile di quel che sembri: alla prova dei fatti molti non ne sarebbero capaci, specie i più vanitosi, contro i quali il poeta scaglia una terzina finale "ove in quel *tiratorone* c'è la romba dell'archibugiata che segue, in un *enjambement* che vale un Perù", notava da poeta DELL'ARCO 1953, 158.

.PE' CHECCA.
.Sonetto.
.1.

Un giorno, a Ripa, Checca mia, regazza,[1]
sbrigai,[2] che co'[3] un pollastro in mano stava,
e senza descrizión,[4] come 'na[5] pazza,
le penne, a una, a una, ié sterpava;[6]
Io non potette stane;[7] e disse:[8] «Ah razza ...
(eccètra[9]) quel mischin,[10] che mal te fava?[11]
eh và a giucàne,[12] và, co'[13] la pupazza,
e fa con quella, quanto voi,[14] la brava»;
Ma lei, posato el pollo:[15] «Ih ...'ste levàte[16]
(co'[17] le mane[18] a li fianchi, tutta rabbia
respose[19]) come a famme[20] ce rentrate?[21]
Lassate[22] ch'abbia dodici anni, ch'abbia,
ch'io me la segno, si ce[23] capitate,
o ve pelo[24] accusìne,[25] o metto in gabbia».

[1]ragazza [2]vidi [3]con un [4]discrezion [5]una [6]gli strappava [7]non potei contenermi [8]e dissi [9]eccetera [10]meschin [11]ti faceva? [12]giuocare [13]con [14]vuoi [15]il pollo [16]bravate, invettive [17]con le [18]mani [19]rispose [20]a farmi [21]ci entrate? [22]lasciate [23]se ci [24]vi pelo [25]così.

---

1. *a Ripa* Ripa è il nome del dodicesimo rione di Roma ma è anche la denominazione popolare corrente del porto altrimenti detto di Ripa Grande per distinguerlo dall'altro di Ripetta. - *regazza* ha valore appositivo e sta per 'fanciulla, bambina' dunque corrisponde all'odierno 'ragazzina'. 5-6. *ah razza ... (eccètra)* i puntini di reticenza e l'eccetera omettono evidentemente un qualche insulto. 7. *pupazza* bambola. 9-11. *ih ... ce rentrate?* tralasciando la parentesi costruisci: 'ih ... come ci entrate a farmi queste levate?' ossia: cosa vi intromettete a farmi di queste sgridate? 14. *accusìne* così come questo pollo.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di assonanza tonica; i rimanti in *-abbia* sono tutti in bisticcio consonantico; rima ricca ai vv 3-7; *rentrate-lassate* è una rima interna che costituisce una sorta di legamento strofico tra le terzine.

Il primo incontro con Checca, ancora bambina, è burrascoso: lei sta spennando un pollo -credo bene - vivo, lui la sgrida e la offende (verso 7), lei, con atteggiamento di sfida (vivacissimo il verso 10), promette di vendicarsi appena sarà un po' più grande. Colpisce l'età della protagonista - meno di dodici anni - ma la vita sentimentale era allora molto precoce concludendosi, per le ragazze, entro l'adolescenza nel matrimonio.

[3]

.Sonetto.
.2.

Sibbè[1] 'l preverbio,[2] che impromette',[3] e attenne',[4]
dice, che assai[5] de rado assieme vàne;[6]
tu, pe' spirienzia,[7] mo[8] me fai comprenne',[9]
che la donna, si vò,[10] tutto po fane;[11]
Ecco: (quattr'anni fà) quanno[12] le penne,
racchietta,[13] a un pollastrel stavi a strappane,[14]
perch'io te volze[15] de[16] crudel riprenne',[17]
giurassi[18] de[19] volette vennicàne.[20]
Gniente[21] più repenzanno[22] a 'sta bravata,
glieri[23] el[24] caso portò, che m'incontrassi
dove stavi a sciacquatte[25] la bucata.
Line,[26] a la prima occhiata, che me dassi,[27]
Checca mia bella, a la prima occhiata,
ne la gabbia d'amore me ficcassi.[28]

[1]sebbene [2]proverbio [3]promettere [4]attendere [5]di [6]và [7]per sperienza [8]ora mi fai [9]comprendere [10]se vuol [11]può fare [12]quando [13]fanciulla [14]strappare [15]ti volli [16]di [17]riprendere [18]giurasti [19]di volerti [20]vendicare [21]niente [22]ripensando [23]ieri [24]il [25]sciacquarti [26]lì [27]mi dasti [28]mi ponesti a forza.

---

1. *sibbè ... vàne* costruisci: 'sebbene il proverbio dice che promettere e attendere vanno insieme assai di rado'; *impromette'* ha la caratteristica prostesi romanesca di *in-* con funzione rafforzativa (non negativa); *attenne'* nel senso di 'mantenere una promessa' è d'uso letterario, dunque il proverbio non è dialettale ma italiano, sul tipo di *chi promette molto attiene poco* di ascendenza latina (cfr. ARTHABER 1989, 569, 1132); *vane* singolare, è concordato al gruppo dei due soggetti, due infiniti sostantivati collegati da una congiunzione copulativa, secondo un uso non infrequente nei secoli scorsi (cfr. SERIANNI 1988, 389, 358). 9. *Gniente ... bravata* non ripensando più io a questa tua bravata. 10 *incontrassi* prima persona singolare.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BCD in assonanza tonica; collegamento strofico con rima interna tra le due terzine: *bucata-occhiata*.

Il sonetto riprende lo spunto del precedente (son. 2), sviluppando la storia tra i due protagonisti visti qui al loro secondo incontro, a distanza di quattro anni dal primo; la morale è al quarto verso talché la ragazzina, diventata ragazza, cattura alla prima occhiata il suo amante ovvero - è il poeta stesso che ci porta ironicamente a pensarlo - il suo pollo.

[4]

.Sonetto.
.3.

Quel giorno, ch'io te vidde [1] a la fontana,
Checca, più bella de la luna piena,
sùbbito te [2] facessi [3] in me la tana,
e per te me [4] fu forza rentrà [5] in pena.
Me [6] prese a freddo la frebbe [7] terzana
sciomiranno [8] la faccia tua serena,
e sentìi batte' [9] forte la diana
al sangue tammurrino [10] in ogni vena.
D'allora, in poi, non ebbe [11] un ora bona,
non ebbe; [12] e già me [13] sento pe' [14] la schina [15]
la secca, [16] che vintitré ore sona;
Ma da te spero, o 'nnocente [17] assassina,
(si [18] a la bellezza la bontà conzona [19])
doppo [20] de [21] tanto mal, la medicina.

[1]ti vidi [2]ti [3]facesti [4]mi [5]entrare [6]mi [7]febre [8]rimirando [9]batter [10]tamburino [11]ebbi [12]ebbi [13]mi [14]per [15]schiena [16]la morte [17]innocente [18]se [19]consona, si accorda [20]dopò [21]di.

---

4. *me fu forza* fui forzato, fui costretto a. 5. *frebbe terzana* la febbre caratteristica della malaria, qui vale 'febbre mortale' ed è, ovviamente, febbre d'amore. 7 *batte ... la diana* 'battere la diana' è locuzione un tempo usata col significato di 'tremare dal freddo', perché la *diana* indicava l'alba, ossia il momento, prima dello spuntar del sole, più freddo della notte. Nel ms. è *batte* senza apostrofo, ma l'uso regolare del Micheli è quello di segnalare le apocopi appunto con l'apostrofo, che dunque è stato restituito. 10-11. *me sento pe' la schina la secca* credenza popolare così ironicamente descritta da ZANAZZO 1908, 118: "si quarche vvorta ve sentite come un friccichìo de dietro a le spalle, a ll'improviso, che vve fa tutto scotolà', nun è gnente: è la morte che vv'è ppassata pe' la persona e vv'ha fatto provà' quer senso". 11. *la secca ... sona* la morte che fa scoccare l'ultima ora del giorno ossia, per traslato, della vita.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima ricca ai vv. 1-3; bisticcio vocalico ai vv. 2-4; bisticci consonantici ai vv. 4-8 e 9-11; rima derivativa ai vv.11-13.

Espressamente collegato col verso di apertura al precedente testo 3, questo è il primo sonetto d'amore in cui il Micheli tenta, con notevoli risultati, di tenere in equilibrio una strumentazione retorica colta, fatta di concettini e figure che si addensano progressivamente verso la clausola finale, con un mondo di conoscenze plausibilmente popolare, in cui compaiono, adeguatamente dialettalizzati, la luna e l'alba (*diana*), la febbre e la morte (*secca*), l'innamorare (*far la tana*) e l'innamorarsi (*il sangue tammurrino, la secca pe la schina*); mi sembra ne esca un esempio concreto di quella fusione di elementi barocchi ed arcadici, accademici e innovativi che la Moroni ha indicato come cifra stilistica dei sonetti amorosi del Nostro che qui dà vita a "espressioni d'una evidenza visiva" (v. 3) e a "espressioni d'una evidenza sonora" (vv. 7-8; cui aggiungerei il ricco ventaglio di rime tecniche) che hanno colpito la sensibilità di un poeta come DELL'ARCO 1953, 158.

[5]

.*Sonetto.*
.*4.*

Parte la pecorella da montagna,
e a pasce'[1] se ne viè'[2] pe'[3] la pianura;
ma, dapertutto, indove dorme, o magna,[4]
va el[5] lupo[6] al fiato de la su'[7] pastura;
E mai de[8] siguitalla[9] non sparagna[10]
sempre (gattóne[11]) a l'aria chiara, e scura,
sin, che ie[12] dà de guanto,[13] e 'l muso bagna
nel sangue de la semprice[14] criatura.[15]
Io, come quel, derèto sempre a tene[16],
Checca, viengo[17] tirato dal tu' odore,
non mica pe'[18] magnà'[19], né pe'[20] bevéne;[21]
Se ò diverzo[22] accusì[23] da quello el[24] core,
che,[25] si aggrappatte[26] mai riuscisse[27] a mene[28]
non vorrìa[29] antro,[30] non vorrìa,[31] che amore.

[1]pascere [2]viene [3]per [4]mangia [5]il [6]al fiuto [7]sua [8]di [9]seguitarla [10]risparmia [11]furone [12]gli [13]di piglio [14]semplice [15]creatura [16]a te [17]vengo [18]per [19]mangiare [20]per [21]bevere [22]diverso [23]così [24]il [25]se [26]prenderti [27]riescisse [28]me [29]vorrei [30]altro [31]vorrei.

---

4. *su' pastura* può riferirsi tanto alla pecora, con *pastura* usato in senso proprio, quanto al lupo, e allora è da intendersi, per estensione, 'sua preda'. 6. *a l'aria chiara e scura* di giorno e di notte. 9. *quel* come più sotto *quello* v. 12 è il lupo cui il poeta si paragona. 12. *se* poiché. NOTA 11.-*furone*, dal più antico *furo* 'ladro', glossa, in qualità di termine di lingua, il dialettale *gattone*; ma si noti che *furone* è nella RACCOLTA 1768 (spiegato "di nascosto") e che, ancora a fine Ottocento, ZANAZZO 1960, 293 registrava contemporaneamente come modi di dire entrambi romaneschi *annà furone, annà gattone* spiegandoli: "andar nascostamente, di soppiatto; andar circospetto come un gatto" (quindi con significato diverso dal moderno *andar gattonile* 'gattonare, andare a quattro zampe').

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BD in assonanza consonantica; rima ricca ai vv. 4-8; bisticci consonantici ai vv. 3-7 e 9-13.

Sonetto tutto giocato sull'ampia similitudine naturalistica tra il lupo e la preda, da un lato, e l'amante e l'amata, dall'altro, che si dispone con parallelismo perfettamente bilanciato tra le quartine, dove la descrizione del primo termine assume l'andamento di un'ipotiposi, e le terzine, in cui si assiste a un ripiegamento intimistico; esso è additato dalla Moroni come raro esempio di vivo lirismo in cui "l'amore platonico svanisce in un sentimento più reale e più umano" (MORONI 1972, 307) che si concretizza nella terzina finale ricca di *pathos*;

[6]

.Sonetto.
.5.

Checca mia: fà'[1] non pozzo[2] condemeno[3]
de[4] avette[5] sempre fitta innel[6] pinziero[7];
da questo figuratte[8] quant'io peno
poi,[9] e si[10] per te peno dadovero.[11]
(Non so'[12] caròte)[13] quanno[14] pranzo, o ceno,
a quel che sbatto[15] non ce abbado[16] un zero;[17]
non m'accorgio[18] si [19] è nuvol', o sereno,
quanno [20] vo a spasso, o fone [21] 'l mi'[22] mistiero.
Pe la camìscia [23] manco,[24] né pe 'l busto
me[25] và el[26] dormìne;[27] se ogni po',[28] int'un tratto
me sviglio,[29] che me[30] par sbrigà' [31] el tu' fusto.[32]
Inzomma:[33] so'[34] accusì[35] sempre destratto,[36]
che paro[37] un scementìto,[38] giusto giusto;
tanto de [39] te, speranzia [40] mia, vo matto.

[1]far [2]posso [3]di meno [4]di [5]averti [6]nel [7]pensiero [8]figurarti [9]puoi [10]se [11]davvero [12]sono [13]bugie [14]quando [15]mangio [16]ci bado [17]niente [18]avvedo [19]s'è [20]quando [21]o fo [22]mio mestiere [23]camicia [24]neppure [25]mi [26]il [27]dormire [28]poco [29]mi desto [30]mi [31]veder [32] la tua figura [33]insomma [34]sono [35] così [36]astratto [37]sembro [38]stolido [39]di [40]speranza.

---

5. *carote* nel ms. seguono alla parola il segno dei due punti, che ho omesso, e la parentesi di chiusura. 6. *quel* nel ms. è seguito da una virgola, che ho omesso. 9-10. *pe' la camiscia ... dormìne.* costruisci: 'il dormire non mi va né per la camicia né per il busto' ossia non trovo il modo di dormire. 12. *inzomma:* il segno dei due punti è nel ms.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AB in assonanza tonica; rima ricca ai vv. 2-8; bisticci consonantici ai vv. 3-5 e 9-11-13; rima derivativa ai vv. 10-12.

*Ed. pr.*in FERNOW 1808, 301-302 senza le note dell'Autore e con adattamenti grafici. Questo è uno dei due sonetti (insieme al testo 16) pubblicati dal Fernow "als Proben der jezigen Mundart der gemeinen Volksklasse in Rom"; probabilmente fu scelto per la concentrazione di elementi lessicali dialettali che spinsero lo stesso autore a glossarlo con ben quaranta note (che però non costituiscono il massimo); ma avranno solleticato la curiosità dell'attento studioso tedesco anche la vivacità descrittiva e la vena umoristica che animano il sonetto, anch'esse tradizionalmente considerate caratteristiche dei parlanti romaneschi.

[7]

.Sonetto.
.6.

Pure che[1] tu, Checca, me[2] vogli bene,
l'ori, e argenti desprezzo[3] del Perùne;[4]
se in pace l'amor tuo pozzo[5] godéne,[6]
che pozzo[7] mai disiderà'[8] de piune?[9]
Qual gran tresòro[10] pò[11] mai protenéne[12]
de valé'[13] tanto quanto vali tune?[14]
embè,[15] donque:[16] da questo poi[17] vedene,[18]
che 'l tu'[19] merito annà'[20] non pò[21] più in sune;[22]
Però me[23] credo, e credo de raggione,[24]
si de te[25] degno el tu'[26] bel cor me fane,[27]
d'esse'[28] intra li signori un signorone;
E che al servizio mio pòzzino[29] stane[30]
li gran re de la China, e del Giappone,
el[31] gran Turco, e de' Tàrteri[32] el gran[33] Cane.

[1]purché [2]mi [3]disprezzo[4] Però [5]posso [6]godere [7]posso [8]desiderare [9]di più? [10]tesoro [11]può [12]pretendere [13]di valere [14]tu [15]e ben [16]dunque [17]puoi [18]vedere [19]tuo [20] andare [21]può [22]su [23]mi [24]di ragione [25]se dite [26]il tuo [27]mi fa [28]essere [29]passare [30]stare [31]il [32]Tartari [33]il gran.

---

9. *però* perciò. 13 *li gran re* gli imperatori; si noti come anche al v. 14 l'aggettivo *gran*, detto di sovrani, alluda al titolo imperiale.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima ricca ai vv. 3-7; bisticci consonantici ai vv. 6-8; 10-14.

Sonetto tutto costruito per accumulo di iperboli sul tema della ricchezza che scompare al paragone con l'amore di Checca, il cui *merito*, il cui valore, non può più andar oltre, ha già raggiunto il massimo grado; con il successivo sonetto 8 dà inizio a una serie discontinua di testi che tessono le lodi dell'amata alternati ad altri, di valenza opposta, che descrivono, le pene d'amore dell'amante (testi 6 e 8, ad esempio).

[8]

.Sonetto.
.7.

Checca mia: si[1] stò a spasso, e non lavóro,
tal gnàgnera[2] me[3] viè', che quasi spiro;
e perché non ò el [4] debbito[5] restoro
tutta la notte per el[6] letto giro;
Quann'ò[7] poi lavorato, e da queloro,
che m'ànno da pagà'[8] cucci[9] non tiro,
è miràcol (de bono[10]) si[11] non moro,
e pe' rabbia le cianche[12] non ce[13] stiro:
Però me[14] morirìa;[15] ma, muro muro,
co' 'l gargarozzo pien de[16] fele amaro,
me[17] strascìno da te, sia giorno, o scuro;
Indove[18] al male mio remedio[19] raro
retrovo,[20] o gioglia[21] bella, de[22] sicuro
ne la piatà[23] del tu'[24] grugnetto[25] caro.

[1]se [2]malinconia [3]mi viene [4]il [5]ristoro [6] il [7]quand'ò poi lavorato, e da coloro [8]pagare [9]denari [10]certamente [11]se [12]le gambe [13]ci [14]mi [15]morirei [16]di fiele [17]mi [18]dove [19]rimedio [20]ritrovo [21]gioia [22]di [23]pietà [24]tuo [25]visetto.

---

3. *ristoro* nel senso concreto di alimentazione. 6. *cucci non tiro* non traggo guadagni, non ottengo soldi: la locuzione è popolare ma è significativo che il Micheli non senta il bisogno di glossarla (traduce invece il termine *cucci*) segno che non le attribuiva carattere espressamente dialettale 8. *le cianche ... stiro* com'è noto *stirar le cianche* vale morire; è già nel Berneri e si usa tuttora; interessante anche qui è il fatto che il Micheli glossi il termine *cianca* ma non la locuzione, di nuovo, credo, perché non la sentiva come strettamente romana. 9. *però* perciò. 11. *scuro* notte (cfr. son. 5, v. 6).

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 2-8, 4-6, 12-14; rima derivativa ai vv. 6-8; rima allitterante ai vv. 7-9; bisticcio vocalico ai vv. 11-13.

L'espressione di pietà del *grugnetto* dell'amata Checca è il rimedio raro anche al peggior male, quello che approssima alla morte, ossia la miseria, la povertà di denaro che porta la fame. Un tema del genere, che poteva offrire il destro ai toni drammatici, è invece condotto con venatura satirica nelle quartine per poi cedere al *pathos* delle terzine, dov'è l'incontro tra il poeta e la sua *gioglia bella*; l'unità del sonetto è garantita dagli artifici metrici, che risultano distribuiti in modo omogeneo sull'intero testo.

[9]

.Sonetto.
.8.

Quanno,[1] o Checca, te viè'[2] lo schiribizzo[3]
de quarche[4] cosa, non abbadi[5] al prezzo;
ma poi 'sta voglia non te[6] dura un pezzo,
e ogni cosa crompàta[7] stimi un tizzo.[8]
S'è vesta, o scùffia:[9] pe' redàglie[10] schizzo[11]
a l'usanza, la rompi in più d'un pezzo,
e la recusci;[12] e s'è smaniglio, o vezzo,
ié[13] muti el[14] mezzo, e lo straporti[15] in pizzo.[16]
Io, che 'sta cosa mo vedé'[17] non pozzo,[18]
drento all'anima mia tanto m'ammazzo,[19]
che pe'[20] buttamme[21] quasi sto' int'un[22] pozzo;
Ma sai perché? perché, da lo strapazzo,
che fai del tuo, sempre 'l timore ingozzo,[23]
che un giorno pur vogli mutà'[24] el regazzo.[25]

[1]quando [2]ti viene [3]la fantasia [4]di qualche [5]badi [6]ti [7]comprata [8]un niente [9]cuffia [10]rendergli [11]movimento [12]ricuci [13]gli [14]il [15]trasporti [16]in cima [17]ora vedere [18]posso [19]m'inquieto [20]per [21]gettarmi [22]in un [23]ingoio [24] mutare, cambiare [25]il ragazzo (cioè) l'amante.

---

3. *un pezzo* molto tempo, da segnalare il fatto che compaia in un costrutto negativo. 6. *a l'usanza* alla moda. 7-8 *s'è smaniglio ... in pizzo* l'espressione non è molto chiara; *smaniglio* e *vezzo* significano rispettivamente 'braccialetto' e 'collana'; *mezzo* può valere genericamente 'funzione'; tutta l'espressione significherebbe allora: se è braccialetto o collana, muti loro la funzione e li trasporti in cima; ma non dà molto senso; piuttosto, giacché ai vv. 5-6 si parla di abiti, si potrebbero intendere *smaniglio* e *vezzo* come ornamenti di vestiario ai bordi delle maniche e del collo (come trine o merletti, altrimenti detti appunto *pizzi*), più consoni di gioielli alle possibilità economiche della lavandaia Checca, ch'ella trasporterebbe, scucendoli e ricucendoli, *in pizzo* alle vesti, cioè sull'orlo da basso, mutando la loro funzione ornamentale. 9. *vedè'* nel ms. senza apostrofo contro l'uso regolare, che troviamo qui stesso praticato in *viè'* v. 1 e *mutà'* v. 14.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 2-3-6, 3-6-7, 4-8; rime allitteranti ai vv. 3-6-8-9-11; rime equivoche ai vv. 3-6 e 9-11.

Sonetto giocoso in cui l'iridescenza metrica e lessicale si accompagnano all'ipotesi comica che il *regazzo* (l'amante) sia stimato *un tizzo*, mutato come si muta un abito tra gente povera, non cambiandolo con un altro ma rompendolo e ricucendolo, così che quello che era l'ornamento del viso diventi l'orlo da piedi; e tutto questo *strapazzo* non sarebbe dovuto altro che allo *schirbizzo* della donna amata.

.Sonetto.
.9.

La farfalletta si[1] golanno[2] và
de[3] notte, e accesa luma[4] viè'[5] a vedé',[6]
ce curre,[7] e non se po[8] mai descostà'[9]
da lei, che nel su' incanto già la tiè';[10]
E sibbè[11] poi se[12] sente un po' scottà',[13]
puro a ruzzàie[14] 'ntorno ce[15] reviè',[16]
sinenta,[17] che abbrusciàta[18] giù cascà'[19]
senza l'ale se[20] sbriga,[21] e senza piè'.
Giranno[22] attorno[23] all'occhi tui[24] accusì[25]
pròpio,[26] Checca mia bella, ancor'io fo,
incantato da lor, la notte, e 'l dì;
E m'accorgio,[27] che tanto girarò,[28]
che, come la farfalla, io pur morì'[29]
abbrusciato[30] alafine[31] doverò.[32]

[1]se [2]volando [3]di [4]lume [5]viene [6]vedere [7]ci occorre [8]si può [9]discostare [10]tiene [11]sebbene [12]si [13]scottare [14]scherzargli [15]ci [16]riviene [17]insino [18]abbrugiata [19]cascare, cadere [20]si [21]vede [22]girando [23]intorno [24]agli occhi tuoi [25]così [26]proprio [27]accorgo [28]girerò [29]morire [30]abbrugiato [31]alfine [32]dovrò.

1-3. *La farfalletta ... ce curre* costruisci: 'la farfalletta, se va volando di notte e si trova a vedere (*vie' a vedè'*) un lume acceso, ci corre'. 3. *da lei* da essa, dalla *luma*, cioè il lume. 5. *scottà'* nel ms. senza apostrofo. 7-8. *sinenta .. senza piè'* costruisci: 'sino a che si vede cadere giù bruciata, senza le ali e senza i piedi'; *piè'* nel ms. è senza l'apostrofo. 9-10. *accusì ... io fo* costruisci: 'Checca mia bella, anch'io faccio proprio così'. 13-14. *io pur ... doverò* costruisci: 'alla fine io pure dovrò morire bruciato', bruciato d'amore, ovviamente, come vuole la chiusura di questa lunga similitudine che occupa l'intero sonetto.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD tronche, in regime di variazione vocalica; 11 versi su 14 presentano rime morfologiche: vv. 1-5-7, 2-4-6, 9-11, 10-12-14.

Ed. pr. in SABATINI 1886 senza le note dell'Autore, con molti adattamenti grafici e note linguistiche dell'editore. "Modesto fiorellino della nostra letteratura dialettale" lo definisce il Sabatini, che lo scelse come imeneo per le nozze di amici; esso riprende l'eterno tema del morire d'amore impostandolo su un'ampia similitudine di sapore domestico in ossequio all'intento di mimesi popolare, evidenziato anche dalla frequenza delle rime morfologiche.

.Sonetto.
.10.

Checca: tu voi [1] sapé'[2] perché più bella
del sol te[3] chiamo? eccote [4] la raggione:[5]
io la faccia de[6] quel pozzo[7] godella[8]
solo de[9] giorno, quanno[10] và in girone;
Eppure allora, spesse vorte,[11] zella,[12]
de matina,[13] la sbrigo[14] dal nebbióne;
o, s'è nùvolo, drento a la su' cella
me se[15] ficca, e dà el ballo del piantone.[16]
Ma la tu'[17] faccia, sia de[18] notte, o giorno,
sciomìro[19] sempre, e sempre me[20] conforta
più, che l'uva, l'ottobbre, a tordo, e a storno;
E tanta luce for[21] da lei viè'[22] sporta,[23]
che, si de notte[24] a visitatte[25] torno,
a lo scuro retrovo[26] la tù' porta.[27]

[1]vuoi [2] sapere [3]ti [4]eccoti [5]ragione [6]di [7]posso [8]goderla [9]di [10]quando [11]volte [12]lorda [13]di mattina [14]veggo [15]mi si [16]il Ballo del Piantone (proverbio per chi è lasciato solo da altri) [17]tua [18]di [19]rimiro [20]mi [21]fuor [22]vien [23]tramandata [24]se di notte [25]visitarti [26]ritrovo [27]tua porta.

---

4. *in girone* in giro; per quanto il giro del sole sia massimo, sembra difficile che una tale locuzione avverbiale possa subire una alterazione accrescitiva: più che una licenza sembra una zeppa poetica. 5-6. *zella ... nebbione* costruisci: 'di mattina la vedo lorda dal nebbione; *zella* con funzione aggettivale non mi risulta si trovi altrove. 8. *dà* mi dà. 10-11. *me conforta ... a storno* costruisci: 'mi conforta più che a un tordo e a uno storno l'uva d'ottobre'. 12. *da* lei, dalla tua faccia. NOTA 23. dopo *tramandata* c'è un punto incongruo che ho omesso.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BCD in assonanza tonica; bisticcio consonantico ai vv. 1-5-7; rime ricche ai vv. 11-13 e 12-14.

Lo spunto è davvero da concettismo barocco e la conferma ci viene da quell'iperbole finale rinforzata da rime ricche che sublima un contenuto, per la prima volta, voluttuoso: il volto dell'amata si può godere anche di notte; e la notte è il tempo in cui l'amato torna a visitare allo scuro, segretamente, l'amata. L'ancoraggio al mondo popolare è comunque ben assicurato dal sole che fa *el ballo del piantone* e dall'ottobrata aviaria sintetizzata al verso 11.

.Sonetto.
.11.

Senti, che inzogno[1] mai, Checca mia bella,
me facéi[2] l'antra[3] notte: me[4] pareva
vedé'[5] un regazzo[6] co' 'na[7] campanella
sonanno[8] innele[9] mane,[10] che diceva:
Chi avessi'[11] retrovato [12] de[13] Iachella
el[14] cor, che scritto in mezzo avé'[15] doveva
un C, lui de[16] zecchini 'na[17] scudella,[18]
a chi lo reportassi[19] improметteva.[20]
Allor, dì'[21] me[22] pareva: «Lo sò io;
viè'[23] con me»; ma quel racchio[24] 'na[25] risàta
sparàva, sciomiranno[26] el[27] grugno[28] mio;
E da ogni spalla un'ala for[29] cacciata,
nel golà' via,[30] sbrigavo,[31] ch'era el Dio[32]
d'Amore, che m'avea la guazza[33] data.

[1]sogno [2]mi feci [3]l'altra [4]mi [5]veder [6]ragazzo [7]con una [8]suonando [9]nelle [10]mani [11]avesse [12]ritrovato [13]di [14]il [15]aver [16]di [17]una [18]ciòttola [19]riportasse [20]prometteva [21]dir [22]mi [23]vieni [24]ragazzo [25]una [26]rimirando [27]il [28]viso [29]fuor [30]volar via [31]scorgevo [32]il Dio [33]burla.

---

2. *me* nel ms. è tutto maiuscolo: ME. 5. *chi* introduce un tema sospeso e una struttura di frase, che si snoda per tutta la quartina, di notevole verisimiglianza popolare. 7. *C* nel ms. la lettera è seguita da un punto posto a metà altezza del rigo e quindi dalla virgola; la pronuncia è, diversamente dall'attuale, 'ce' e non 'ci'; tale *C* ovviamente indica l'amata *Checca*. 8. *pareva:* nel ms. al posto dei due punti c'è la virgola e non, come di solito, il punto e virgola. 9. *dì' me pareva.* pareva a me che io dicessi. 12. *da ogni spalla ... cacciata* participio assoluto da costruire: 'cacciata fuori un'ala da ogni spalla'. NOTA 2. tra *mi* e *feci* è cancellata l'indicazione erroneamente ripetuta di nota: *(2)*.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABD in assonanza tonica; rime morfologiche ai vv. 3-7, 2-4-6-8, 10-12-14; bisticcio consonantico ai vv. 9-11-13.

La finzione del sogno consente al poeta di far comparire sulla scena del suo canzoniere amoroso Cupido in persona; ma si tratta di un monello dispettoso (e forse le rime facili intendono sottolinearne l'infantilità giocosa) che tocca sul vivo il povero Iachella col vano miraggio dei soldi: *'na scudella* piena *de zecchini*; ma è solo un modo per dare la guazza all'innamorato di Checca che Cupido sigla sparando una sonora risata (molto efficace la dislocazione della locuzione in *enjambement* ai vv. 10-11).

.Sonetto.
.12.

Checca mia, si se trovi[1] la Fenice
m'impegno a te mo propio[2] de provàne;[3]
de la qual da li libbri ce se dice[4]
che abbrùsci,[5] mori,[6] e poi torni a campane;[7]
Ma perché la tu'[8] mente contradice
a 'sto fatto, e pe'[9] gran faldònia[10] l'àne,[11]
non voglio, che in Aràbbia[12] felice
te[13] porti pe'[14] scavà'[15] s'è veritàne;[16]
Abbasta[17] sol, che tu sciomìri[18] a mene[19]
quanno[20] in berta[21] ò sfarzùglia,[22] o non ce n'òne,[23]
si[24] la vera Fenice voi[25] vedene;[26]
Che morto, senza cucci,[27] da despone[28]
me sbrigaràì;[29] ma (zasta)[30]rinascéne[31]
sol con rimaneggià'[32] quarche[33] testone.

[1]se si trovi [2]proprio adesso [3]provare [4]ci si dice [5]abbrugi [6]muoia [7]campare [8]tua [9]per [10]iperbole [11]l'à [12]Aràbia [13]ti [14]per [15]rinvenire [16]verità [17]basta [18]osservi, rimiri [19]a me [20]quando [21]tasca [22]moneta [23]n'ò [24]se [25]vuoi [26]vedere [27]denari [28]esporre [29]mi vedrai [30]subitamente [31]rinascere [32]rimaneggiare [33]qualche.

---

1. *si se trovi ... de provane* costruisci: 'm'impegno proprio adesso di provarti che si trovi (se sia possibile trovare) la Fenice'. 6. *pe' gran faldònia l'àne* lo considera una gran fandonia; la *l* di *faldonia* (per *fandonia,* che è voce di etimo quanto mai incerto) mostra forse l'attrazione della voce *falda.* 7. *Aràbbia felice* denominazione data dagli antichi alla penisola arabica (in particolare al suo vertice meridionale delimitato dal Mar Rosso e dal Golfo di Aden); il Micheli però, usando la minuscola, mostra di intendere *felice* come un attributo e non come parte della denominazione classica. 8. *veritàne* nel ms. senza accento - *te porti* vai. 12-13. *che morto ... me sbrigaràì* la nota 28 del Micheli e l'interpunzione (virgola dopo *cucci* non dopo *despone*) suggeriscono la costruzione e l'interpretazione seguente: 'che mi vedrai, senza soldi, morto da esporre'. NOTA 7. dopo *campare* c'è un punto incongruo che ho tolto.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BCD a variazione vocalica; bisticcio consonantico ai vv. 1-7; rima derivativa ai vv. 3-5; rima grammaticale ai vv. 6-10.

Con questo sonetto siamo fuori dalla tematica amorosa: Checca è una semplice interlocutrice che ascolta il poeta giocare con il popolare mito dell'araba Fenice, piegato a rappresentare la sua preoccupazione dominante: la disponibilità di denaro; già trattato nei sonetti 7 e 12, il tema comincia a far assumere a Iachella un tratto che potrebbe ricordare la maschera di Pulcinella (ossessionato dalla fame); sappiamo però che in Micheli l'ossessione della povertà era, all'epoca della composizione dei sonetti, un fatto reale che la poesia serviva a sublimare.

.Sonetto.
.13.

Oh senti Checca, e ridi. Io me n'annavo[1]
pe' 'na[2] strada a fa'[3] quello, che dovevo;
ma, dapertutto, indove [4] m'affilavo,[5]
un asino davanti sempre avevo;
Si[6] a dritta, o a manca, pe'[7] passà',[8] sforzavo
le cianche,[9] a lui l'istesso fa'[10] vedevo;
accusì[11] sempre appresso a quel restavo,
perché innanzi passà'[12] no' ié[13] potevo.
Allor'io, remanènnoce [14] currìvo,[15]
disse[16] forte: «E in che monno[17] mai me trovo,[18]
ch'ò da cede'[19] a un somar?» (e me stremivo[20]).
Quanno[21] un me[22] fece: «E che! t'arriva novo,
che l'om, da i ciucci d'annà'[23] innanzi è privo?»
«Ài raggion;[24] (io respose[25]) mo[26] lo provo».

[1]andare [2]per una [3]a far [4]dove [5]indirizzavo [6]se [7]per [8]passare [9]gambe [10]fare [11]così [12]passare [13]non gli [14]rimanendoci, restandoci [15]corrivo [16]dissi [17]mondo [18]mi trovo [19]cedere [20]m'inquietavo fortemente [21]quando [22]mi disse [23]d'andare [24]ragion [25]risposi [26]ora, adesso.

---

9. *currivo* Micheli (nota15) glossa la voce, solo per la fonetica, come 'corrivo' che però qui ha il valore, dialettale, non di lingua, di 'stizzito, adirato'. 11. *(e me stremivo).* nel ms. il punto finale è dentro la parentesi. 13. *che l'om ... è privo* costruisci: 'che l'uomo è privo d'andare innanzi dai ciucci', dove *privo* ha valore di 'proibito, impedito, impossibilitato' e *innanzi* è costruito con la preposizione *da* invece della consueta *a*. 14. *respose* nel ms. seguono alla parola il segno dei due punti, che ho omesso, e la parentesi di chiusura.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime morfologiche occupano tutte le quartine, vv. 1-3-5-7, 2-4-6-8, e il v. 11; rime ricche ai vv. 2-4, 9-13, 10-14 (queste ultime sono anche in bisticcio consonantico); rime allitteranti ai vv. 13-14.

Dopo il precedente (son. 13), un altro sonetto non d'amore in cui Checca compare solo come ascoltatrice e confidente: un apologo che, traedo spunto da un caso curioso e da una battuta mordace, scaglia uno strale satirico contro la società in cui i somari, gli incapaci (la cui eco sembra essere nella scelta delle rime facili), precedono gli uomini seri, come Iachella, impegnato a far il suo dovere (v. 2). Forse vi potremmo scorgere un cenno autobiografico alla vicenda per cui il Micheli s'era trovato improvvisamente fuori del gioco nel mondo dell'arte musicale.

.Sonetto.
.14.

Sibbè[1] de[2] sbatte'[3] abbi[4] la voglia in pizzo,[5]
sin che t'ò avanti, sbacchettà' non pozzo;[6]
né rentrà'[7] me[8] pò[9] allor nel gargarozzo
'na mollica,[10] o de vin manco[11] 'no schizzo;[12]
E a ben volette,[13] o Checca più m'attizzo,[14]
pe' 'l gran piacer, che innel vedette[15] ingozzo;[16]
e pur, ch'io sbrighi te,[17] de rempì'[18] el gozzo
manco[19] el[20] cominzo[21] del pinzier[22] ce addrizzo;[23]
Quanno[24] poi non te[25]vedo! allor m'ammazzo
pe' quest'appunto; e appena magno[26] un pezzo
de pane,[27] (a la rubbàta) come un pazzo.
Insomma; tanto lo sbrigàtte[28] apprezzo,
che, trovanno[29] in te sola ogni solazzo,
insin dal tàffio[30] la mi' bocca[31] svezzo.

[1]sebbene [2]di [3]mangiare [4]abbia [5]in estremo [6]mangiare non possó [7]entrare [8]mi [9]può [10]una micá [11]neppure [12]uno spruzzo [13]volerti [14]sprono [15]nel vederti [16]ricevo [17]veda te [18]di empire [19]neppure [20]il [21]principio [22]pensier [23]ci volgo [24]quando [25]ti vedo allor m'ammazzo (cioè) dò in smanie [26]mangio [27]di pane [28]il vederti [29]trovando [30]cibo [31]mia bocca.

5-6. questi due versi e le relative note 13-16 sono riscritti su testi diversi cancellati. 7. *pur, ch'io* purché io. 7-8. *de rempì' ... ce addrizzo* costruisci: '(non) ci drizzo neanche l'inizio del pensiero di riempire il gozzo'. 11. *a la rubbàta* locuzione avverbiale qualificativa composta col femminile del participio passato, qui con funzione aggettivale, di *rubare*, vale: in fretta e furia, come un ladro. 14. *svezzo* affranco.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima allitterante ai vv. 1-2-10-11; bisticcio consonantico ai vv. 2-7; rima derivativa ai vv. 6-7.

Come l'amore conta più di qualunque tesoro (son. 7) così vale anche più di qualunque piacere materiale, in particolare del mangiare e del bere; il tema, già accennato nei sonetti 6 e 8, qui viene esaltato dalle rime aspre e dalle immagini forti come quella, al v. 6, dell'ingozzare il piacere di vedere la donna che sostituisce l'ingoiare cibi e bevande; ma il problema sottostante di Iachella resta: trovare un modo di ingannare lo stomaco, addirittura svezzare la bocca dal cibo, come dice chiudendo il sonetto con una comica iperbole.

.Sonetto.
.15.

Quanno[1] viè'[2] l'ora, che i viventi vanno
a letto pe'[3] dormìne[4] al dorce[5] ninno
de'[6] Mòrfeo, che ié và[7] l'occhi[8] sbassanno[9]
mentre ié[10] canta sottovoce un inno,
Io requià'[11] pur vorrebbe;[12] ma l'affanno,
ch'ò per te, Checca, sibbè[13] me [14] tentinno,
fa, che le mi'[15] linterne[16] sempre stanno
sviglie,[17] e de[18] rabbia me ce [19] vò streminno;[20]
Però, trovà'[21] reposo[22] non potenno,[23]
all'occhi,[24] che mai chiude[25] non se[26] ponno,
tra li sbadìgli accusì[27] vo dicenno:[28]
Occhi? cognosco[29] del mi' mal'[30] el fonno:[31]
ah! che si[32] sposo accanto non me[33] stenno[34]
a Checca, mai non pigliarete sonno.

[1]quando [2]viene [3]per [4]dormire [5]dolce [6]di [7]gli ve [8]gli occhi [9]abbassando [10]gli [11]riposare [12]vorrei [13]sebbene [14]mi [15]mia [16]luci [17]deste [18]e di [19]mi ci [20]inquietando forte [21]trovare [22]riposo [23]potendo [24]agli occhi [25]chiuder [26]si [27]così [28]dicendo [29]conosco [30]mio male [31]il fondo [32]che se [33]mi [34]stendo.

---

2. *ninno* il ninnare, l'accompagnamento al sonno. 3. *Mòrfeo* il dio del sonno; così accentato nel ms. 6. *sibbè me tentinno* sebbene mi tentenno, mi dondolo per cercare di addormentarmi. 9. *però* perciò. 12. *fonno:* i due punti dopo *fonno* sono nel ms.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 2-4 e 9-13; rima allitterante ai vv. 7-13; rima grammaticale ai vv. 9-10; bisticcio consonantico ai vv. 10-12-14.

*Ed. pr.*in FERNOW 1808, 301-302 senza le note dell'Autore e con adattamenti grafici. Se nel precedente sonetto 15 l'amore suppliva al cibo, in questo esso toglie il sonno e, d'altra parte, è anche l'unico viatico al vero riposo ristoratore che consisterebbe, per Iachella, nel poter sposare l'amata; ma questo nuovo argomento della serie dei bisogni naturali è trattato in tutt'altra chiave rispetto a quella del son. 15: qui il Micheli mostra "l'anima ... del lirico, e nel suo mondo irridente realizza pur egli un ideale amoroso borghese, fine e garbato" MORONI 1972, 305. L'apertura solenne, che ben poco ha di popolare, è immediatamente temperata dal regime delle rime che mimano la ninna nanna, riportando il lirismo della composizione entro i soli confini accettabili nella prospettiva dialettale.

.Sonetto.
.16.

Checca mia: prego Giove, che mutà'[1]
me[2] voglia in una pùrcia;[3] e sai perché?
perché addosso ognisempre, o cara a te
pozzi,[4] quanno[5] me cricchi,[6] annàne[7] a stà.[8]
Non mica pe[9] volette[10] mozzicà',[11]
né incòmmido[12] già datte[13] per un che;
che abbastarìa de statte[14] al fiato[15] a me
pe'[16] famme[17] da li deti[18] tui piglià';[19]
Si acciaccà'[20] me[21] volessi poi? dirrò:[22]
(potenno[23] allor parole proferì'[24])
«Checca? non fà',[25] che 'l tu'[26] Iachella io so'»;[27]
Ma se 'l mi' avviso non vorrai sentì'[28]
pur Giove, drento a me, rengraziarò[29]
del mio pe'[30] le tue man dorce[31] morì'.[32]

[1]cangiare [2]mi [3]pulce [4]possa [5]quando [6]mi piaccia [7]andare [8]a stare [9]per [10]volerti [11]mordere [12]incomodo [13]darti [14]di starti [15]vicino assai [16]per [17]farmi [18]diti (cioè) le dita [19]pigliare [20]se schiacciare [21]mi [22]dirò [23]potendo [24]proferìre [25]non fare [26]tuo [27]io sono [28]sentire [29]ringrazierò [30]per [31]dolce [32]morire.

2-4. *perché addosso ... a stà'* costruisci: 'perché (io) possa sempre, quando mi vada, andare a stare addosso a te, o cara'; *perché* nel ms. è senza alcun accento; *ognisempre* è un rafforzativo di *sempre*. 6. *né incommido ... un che* costruisci: 'né già (per volere) darti incomodo per un qualcosa'. 10 *potenno ... proferì'* nel caso potessi allora (pur essendo pulce) proferir parole.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD tronche e in regime di variazione vocalica; rime morfologiche ai vv. 1-4-5-8, 9-13, 10-12-14; rime ricche ai vv. 1-4, 9-13, 10-14; rima derivativa ai vv. 2-6; bisticcio consonantico ai vv. 3-6-7; collegamento strofico con rima interna tra la seconda quartina e la prima terzina: *piglià' - acciaccà'*.

Lo spunto del sonetto, quello della donna che si spulcia, è insieme barocco e popolare (e tornerà ancora nel Belli, autore della *Purciaròla* son. 1577); qui viene vivacizzato dalla richiesta di intervento addirittura del padre degli dei Giove (nel sonetto precedente il Micheli aveva già chiamato in causa Morfeo), grande esperto di metamorfosi a fini amorosi (il poeta le ricorderà al son. 32): siamo nell'ambito del grottesco; ma è un grottesco assolutamente consapevole e dominato dal poéta con la compiaciuta e sorridente ironia di chi riesce, da una posizione di *medietas* avvertita per una volta come un privilegio, a mettere alla berlina, contemporaneamente, i dotti e gli ignoranti, sfoderando il massimo dell'iridescenza rimica.

.Sonetto.
.17.

Non c'è antro;[1] Checca; bigna,[2] ch'io confessi,
che provati non ò mai tanti spassi
come quel giorno, quanno tu volessi[3]
a Testaccio portamme[4] a fà'[5] du' passi;[6]
Che sempre accanto a tene[7] me tienessi,[8]
o stessi[9] a sede',[10] o spassiggianno[11] annassi;[12]
e sempre bona[13] cera me[14] facessi,[15]
e la merenna[16] alfine me[17] pagassi;[18]
Ma sopra ogni antra[19] cosa, che già dissi
me[20] smossi[21] tutto, Checca mia, me smossi,[22]
e a la più gran fertùna[23] mia l'ascrissi,
Ciovène:[24] el[25] vede'[26] tanti d'occhi grossi
fà'[27] questo, e quello, innel[28] guardacce[29] fissi,
rosicati[30] da 'nvidia insino all'ossi.[31]

[1]altro [2]bisogna [3]quando tu volesti [4]portarmi [5]a fare [6]due passi [7]te [8]mi tenesti [9]stassi [10]a sedere [11]passeggiando [12]andassi [13]buona [14]mi [15]facesti [16]merenda [17]mi [18]pagasti [19]altra [20]mi [21]commossi [22]mi commossi [23]fortuna [24]cioè [25]il [26]vedere [27]fare [28]nel [29]guardarci [30]rosi [31]agli ossi.

---

1. *Non c'è antro* non lo posso negare. 7. *bona cera me facessi* è locuzione anche dell'italiano *fare buona cera a qualcuno* e vale trattarlo benevolmente. NOTA 29. nel ms. è *guardacce*, ossia la glossa ripete, erroneamente, il termine glossato.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime morfologiche ai vv. 1-3-5-7, 6-8, 9-11; rima ricca e insieme bisticcio consonantico ai vv. 2-4; altro bisticcio consonantico ai vv. 9-13.

Sonetto gioioso: per una volta è Checca a prendere l'iniziativa e a proporre a Iachella una passeggiata a Testaccio durante la quale gli si mostra sempre benevola; ma è soprattutto l'invidia degli altri a dare piena soddisfazione all'amante che può mostrare in pubblico d'essere corrisposto. Il gusto maggiore del lettore sta invece nell'invenzione del verso 8, al centro del sonetto: il culmine dell'amorevolezza di Checca nei confronti di Iachella sta nell'arrivare *alfine* a pagargli la merenda.

.Sonetto.
.18.

Lassa[1] annà',[2] Checca mia quel guardanfante,
si me voi ben,[3] che non me[4] piace gnente;[5]
sbriga,[6] che no'[7] lo portan tuttequante,
perché pur ce so'[8] femmine prudente.[9]
Quanno[10] con quello tu pigli el[11] portante,
credenno[12] de'[13] marcià'[14] compariscente,[15]
'na[16] gran botte me[17] pari[18] camminante,
co' mezza donna sopr'a lei sedente!
Vedi, che annanno[19] le zitelle cinte
con quel, mutà'[20] ié fa,[21] de posta,[22] fronte,
né so'[23] più da le gràvide destinte;[24]
E allora (si, pe' caso,[25] in faccia smonte[26]
so'[27] viste) de[28] mal dì'[29] le lengue[30] tinte
dicon, che vanno co''l fagotto al Monte.[31]

[1]lascia [2]andare [3]se mi vuoi bene [4]mi [5]niente [6]guarda, osserva [7]non [8]ci sono [9]prudenti [10]quando [11]il [12]credendo [13]di [14]marciare [15]in buona figura [16]una [17]mi [18]sembri [19]andando [20]cangiare [21]gli fa [22]subito [23]sono [24]distinte [25]se per caso [26]smunte [27]sono [28]di [29]dire [30]lingue [31]al luogo ove si fanno i pegni.

---

1. *guardanfante* guardinfante, sostegno rigido che si poneva sotto la gonna per allargarla ad arte, detto, a seconda delle epoche, anche verdugale o crinolina; la parola è un composto di *guarda* e *(i)nfante* poiché in origine serviva a proteggere il ventre delle donne incinte: si intenderà meglio così l'osservazione del v. 11 intorno a cui ruotano le terzine. 3. *tuttequante* in scrizione unita (anche altrove: 43.2) come fosse un composto pronominale. 5. *pigli el portante* il portante è, propriamente, l'andatura del cavallo detta più comuneente ambio; detto di persone vale, figuratamente, andare impettiti procedendo a passi svelti e corti. 9. *zitelle* propriamente, a questa altezza cronologica, il termine zitella vale semplicemente 'ragazza' ma, nel contesto del sonetto, è quanto mai pertinente il valore aggiunto di 'nubile'. 10. *fronte* aspetto. 13. *de mal dì' le lengue tinte* le lingue tinte di maldicenza. 14. *vanno co'l fagotto al Monte* propriamente significa che le nubili usano il guardinfante per nascondervi un fagotto di roba che vanno ad impegnarsi al Monte; ma considerando il collegamento deduttivo che *l'e allora* del v. 12 stabilisce con l'osservazione precedente sulle nubili e le gravide, la frase potrebbe anche alludere eufemisticamente all'azione di andare nascostamente a sgravarsi, ad abortire (lo *smonte* del v. 12 potrebbe indicare tanto la povertà quanto l'infermità).

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 4-8, 11-13, 12-14, quest'ultimo è anche un bisticcio consonantico; altro bisticcio consonantico ai vv. 9-13.

Checca, tutta vezzi, segue i dettami della moda (il poeta l'aveva già vivacemente descritta così nel testo 9) e indossa il guardinfante per apparire più *compariscente*; ma lachella non gradisce affatto il suo esibizionismo e architetta una stroncatura che non riguarda solo l'aspetto esteriore ma anche il comportamento (la prudenza feminile, v. 4) e soprattutto ciò che può dire la gente. È la voce dell'amante geloso che non vuole che la sua donna si metta troppo in mostra; ma se ricordiamo la situazione biografica in cui il Micheli compose questi testi, allora ci potremmo sentire un po' anche la voce del padre che critica una delle sue figlie nubili.

.Sonetto.
.19.

Quanno[1] fa Checca mia la cannoffièǹnola[2]
ce ò[3] più gusto, che a vede'[4] la giràǹnola,[5]
e più àssai, che a magnà'[6] torràta màǹnola,[7]
o un fico quanno[8] scamisciàto pènnola;[9]
Chi m'osservasse mentre vo vedennola[10]
annàne[11] in sù, e in giù, che stò scialàǹnola,[12]
s'accorgerìa; e che, tosto[13] come gliàǹnola,[14]
pe'[15] ogn'antr'oggetto[16] all'occhi[17] ce ò[18] la bèǹnola;[19]
Che quanno [20] annà' [21] la sbrigo[22] in quela[23] cùǹnola[24]
accusì[25] franca, quasi annasse[26] in gòǹnola,[27]
l'anima me[28] s'addorme, e Amor la cùǹnola,[29]
El[30] qual, come a li polli fa la dòǹnola,
cusì[31] a mene,[32] in quel cùǹnola,[33] e ricùǹnola,[34]
me suga[35] el cor sino[36] che sangue gróǹnola.[37]

[1]quando [2]cannofiendola [3]ci ho [4]vedere [5]la girandola [6]mangiare [7]màndola [8]quando [9]pendola [10]vedendola [11]andare [12]godendola [13]duro [14]ghianda [15]per [16]altr'oggetto [17]agli occhi [18]ci ho [19]benda [20]quando [21]andare [22]vedo [23]quella [24]cuna [25]così [26]andasse [27]gondola [28]mi [29]cuna [30]il [31]così [32]a me [33]cunna [34]e ricunna [35]mi succhia, sugge [36]infino [37]gronda.

---

1. *cannoffièǹnola* altalena. 2. *giràǹnola* un "divertimento, che nel Settecento è popolarissimo, è quello dei fuochi di artificio e delle 'girandole', tra le quali è celeberrima quella di Castel S. Angelo" (GIUNTELLA 1971, 96). 4. *scamisciàto* un fico si dice, dialettalmente, *scamisciàto* quando sembra uscire dalla sua buccia (*camicia*) ovvero quando la buccia si è spaccata per essere il fico giunto a piena maturazione e dunque al massimo della dolcezza e gustosità. 5-7. *chi m'osservasse ... s'accorgerìa* costruisci: 'chi m'osservasse mentre la vado guardando andare in su e in giù, s'accorgerebbe che (me) la sto godendo'. 9. *cùǹnola* culla. 10. *franca* sicura. NOTA 7. *màndola* forma antica per *mandorla*, conforme al consonantismo del lat. tardo AMANDULA(M).

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD sdrucciole in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 3-7, 4-8, 10-12, 10-14; rima equivoca ai versi 9-11; rima derivativa ai vv. 11-13.

Un pezzo di bravura in cui non s'apprezza semplicemente il Micheli verseggiatore, che mette in riga quattordici sdruccioli rimati e per di più col vincolo della variazione vocalica, ma anche il poeta che sa piegare i suoni a rinforzare i significati, dapprima mimando il suono e il moto dell'altalena (preziosi i primi tre versi in cui l'*incipit* anapestico riproduce invertito l'*explicit* dattilico), successivamente inducendo "la cadenza di una dolce ninna-nanna" (CECCARIUS 1926), infine descrivendo lo sdilinquimento dell'amante mentre si bea di osservare l'amata; il tutto senza mai alzare lo sguardo sopra l'orizzonte popolare, che resta delimitato, rusticamente, da mandorle, fichi, ghiande, polli e donnole.

.Sonetto.
.20.

Un terno a la strazion [1] vorrìa[2] giucàne[3]
pe' dà',[4] si vincio,[5] a Checca mia l'anello:
vedi, Amore, si drento poi[6] rentràne[7]
de li nomi a la bùssola bèrbello;[8]
E quanno[9] senti mette'[10] giù le mane[11]
pe' tirà'[12] sù le palle; tu, debello,[13]
a un', a un, precura[14] de ficcàne[15]
li mj[16] nummeri[17] in mano a l'orfanello;
Ma tu ridi! e me[18] dichi[19] che non ài
potenzia[20] in sù le vìncite gnisciùna,[21]
ma sol la robba de li cotti[22] dai!
Ovvìa, donque;[23] si [24] non poi[25] la luna[26]
pe'[27] cavamme[28] accusì[29] da li mi' guai[30]
riccommànname[31] almanco[32] a la Fertuna.[33]

[1]estrazione [2]vorrei [3]giuocare [4]per dare [5]se vinco [6]puoi [7]entrare [8]pianpiano [9]quando [10]mettere [11]le mani [12]per tirare [13]prestamente [14]procura [15]di ficcare, mettere [16]li miei [17]numeri [18]mi [19]dici [20]potenza [21]nessuna [22]amanti perduti [23]dunque [24]se [25]puoi [26]per niente [27]per [28]cavarmi [29]così [30]miei guai [31]raccomandami [32]almeno [33]fortuna.

---

2. *l'anello:* i due punti sono nel ms.; l'anello per antonomasia, cioè la fede nuziale; il poeta aveva invocato il matrimonio già in chiusura del testo 16. 3-4. *si drento ... berbello* costruisci: 'se puoi entrare pian piano dentro alla bussola dei nomi'. 11. *dai* dispensi, puoi disporre di. NOTA 8. *pianpiano* così nel ms.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rima A in assonanza tonica con C e in assonanza consonantica con D; rime ricche ai vv. 1-7, 2-8; rima equivoca ai vv. 4-6; bisticcio consonantico ai vv. 9-11.

La lotteria è stata sempre l'ultima speranza dei miseri di cavarsi dai propri guai; ma lachella deve trovarsi in uno stato d'indigenza davvero grave se, invece di giocare il suo terno, dice solo che vorrebbe farlo; in queste condizioni come potrà mai sposare Checca? Forse facendosi raccomandare dall'Amore alla Fortuna; ma sul momento incassa solo la derisione dell'Amore, come già nel testo 12. Il sonetto rappresenta il tentativo di fondere graziosamente l'elemento etnografico e quello mitologico trattando entrambi con mano leggera e garbata ironia.

.Sonetto.
.21.

Àlzeme,[1] Checca mia, 'na[2] romanella[3]
si me[4] voi[5] procurà'[6] mo,[7] che sto male;
che a me non sol, ma co'[8] la voce bella
poi ridà'[9] la salute a 'no spidale;[10]
Apparo[11] a te fai deventà'[12] un Maghella[13]
el più [14] bravo crastàto[15] tiatrale;[16]
e a Iachella poi crédelo;[17] a Iachella,
che in 'st'arte sà quanto ch'ogni omo vale.
Famme, donque[18] 'sta grazia: pe'[19] li tanti
spàsimi, che per te, bella, ò patito
te la dimanno,[20] àlzeme[21] un par de canti;[22]
Càccieme[23] de[24] sentitte[25] mò[26] el prurito;[27]
e vederai,[28] che, ammalapéna[29] canti,
m'arrizzo[30] sù, de posta,[31] e so'[32] guarito.

[1]alzami [2]una [3]romanella (aria de' plebei) [4]se mi [5]vuoi [6]curàre [7]ora, adesso [8]con [9]ridare [10]uno spedale [11]a paragone [12]diventare [13]Maghella (era uno stolido sguaiato, che cantava per le strade) [14]il più [15]castrato [16]teatrale [[17]puoi crederlo] [18]fammi dunque [19]per [20]dimando [21]alzami [22]di canti [23]cacciami [24]di [25]sentirti [26]ora, adesso [27]il prurito [28]vedrai [29]appena [30]m'alzo [31]subitamente [32]sono.

---

1. *àlzeme* alza, intona per me il canto di una *romanella*, la quale era una canzone popolare sul metro dell'"ottava, con una o più riprese" (G. MICHELI 1989, 58), in uso nei secc. XVII-XVIII. 6. *crastato tiatrale*, com'è noto i castrati cantavano, con voce di registro femminile, nel teatro d'opera; appunto il Settecento fu il loro secolo d'oro e Roma la città che offriva più spazi poiché le leggi pontificie vietavano l'esibizione in pubblico delle donne; perciò è con le loro voci famose che si confronta, eclissandole, quella di Checca. 9. *grazia:* i due punti sono nel ms.; la *grazia* è quella espressa al v. 11: *àlzeme un par de canti*. 11. *la* è riferito alla *grazia* del v. 9. NOTA 7. nel ms. è chiusa da un punto incongruo che ho eliminato. NOTA 16-NOTA 18 come appare, nel testo del sonetto è inserito il numero di rinvio 17 alla voce *crédelo* del v. 7 ma viene poi omessa la nota corrispondente a pie' di pagina, saltando dalla 16 alla 18; nel ms. ci sono cancellature sovrascritte nella sezione delle note dalla fine della 13 all'inizio della 15 e il numero 16 appare corretto, senza cancellature, da un precedente 17.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BC in assonanza tonica; bisticci consonantici ai vv. 2-8, 9-11-13; rima equivoca ai vv. 11-13; rima ricca ai vv. 12-14; c'è una sorta di rima al mezzo nelle quartine, ai vv. 2-4-5-8: *procurà', ridà', deventà', sà* mentre la rima A è riecheggiata all'interno dei vv. 7 e 10: *Iachella, bella*.

Ed. pr. senza errori e con note (ma non quelle dell'Autore) in GNOLI 1878, 44-45 che lo scelse, insieme al testo 41, come esempio di quelle "graziose anacreontiche, piacevoli nella loro ingenuità" di cui riconosceva il merito al Micheli. Ma le lodi della donna non hanno qui un carattere grazioso bensì iperbolico: addirittura la sua voce ha clamorosi effetti taumaturgici. Credo inoltre che, di là da ogni altra considerazione di carattere critico, ciò che più interessa in questo sonetto sia il suo carattere scopertamente autobiografico, sottolineato dalla musicalità di rinforzo offerta dalle rime interne, nonostante il quale il poeta non solo non rinuncia al suo pseudonimo ma lo ribadisce in "parlar foderato" (si rileggano i versi centrali che chiudono la seconda quartina).

.Sonetto.
.22.

Pe' [1] quant'ò 'nteso annasse [2] chiacchieràn̄no[3]
ammasco,[4] o Checca, che te[5] sei vantàta
de volé',[6] quanno[7] semo[8] a la vignata
el mi'[9] bàbbio[10] coll'uva annà'[11] mostanno.[12]
Te dò[13] nova ,[14] che tu sai solo el[15] quanno,[16]
ma el come [17] nò, pe'[18] vede'[19] 'sta facciata;
però de[20] questo pur capacitata
te[21] voglio renne',[22] si me[23]vai pescanno.[24]
Ognun sù la su' robba[25] à protennènzia[26]
de[27] mette'[28] legge; (e gniente[29] dì'[30] ce poi[31])
donque:[32] senti qual'è la mi'[33] sentenzia:[34]
Mósteme[35] pure, si[36]ammostà'[37] me voi,[38]
ma sol co' 'l patto te ne dò licenzia,[39]
che co'[40] la lengua[41] me[42] pulìschi[43] poi.

[1]per [2]andarsi [3]parlando [4]intendo [5]ti [6]di volere [7]quando [8]siamo [9]il mio [10]viso [11]andar [12]mostando [13]ti do [14]nuova [15]il [16]quando [17]il come [18]per [19]vedere [20]di [21]ti [22]rendere [23]se mi [24]comprendendo [25]sua roba [26]pretensione [27]di [28]mettere [29]niente [30]dire [31]ci puoi [32]dunque [33]mia [34]sentenza [35]ammostami [36]se [37]ammostar [38]mi vuoi [39]licenza [40]con [41]lingua [42]mi [43]pulisca, netti.

---

3. *volé'* nel ms. è senza apostrofo. - *vignata* scampagnata tra le vigne. 4. *annà' mostanno* i verbi *mostare* e, più sotto (v. 12) *ammostare* significano impiastrare qualcosa (qui il viso di Iachella) schiacciandovi sopra l'uva come se ci si facesse il mosto. 6. *facciata* colpo sulla faccia o anche, figuratamente, smacco. 7. *capacitata* edotta. 10. *poi* nel ms. è seguito da un punto prima della parentesi che ho omesso perché avrebbe ostacolato la lettura. 11. *donque:* i due punti sono nel ms. NOTA 6. nel ms. è *volé* ossia, erroneamente, la glossa ripete il termine da glossare.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime AB in regime di assonànza tonica; 10 rime su 14 sono morfologiche: vv. 1-4-8, 2-3-6-7, 9-11-13; rima ricca ai vv. 2-7; rima equivoca ai vv. 10-14 che costituisce anche bisticcio consonantico insieme al v. 12.

In un clima di festosità popolare - la *vignata* era una passeggiata di piacere caratteristica dei romani che non avevano nemmeno bisogno di uscire fuori porta per godersela, giacché la città era piena di vigne - il poeta ci regala il primo brivido erotico del suo canzoniere amoroso; niente di che, intendiamoci, è poco più di una galanteria azzardata e va commisurata alla rozzezza dei protagonisti, sottolineata dalle numerose rime morfologiche; ma ci dà il senso di un amore più concreto ed esplicito di quello fin qui narrato e dunque di uno sviluppo della storia, quella storia che il legame numerico tra i 31 sonetti *Pe' Checca* voleva significare.

.Sonetto.
.23.

Ò repenzato[1] a quello, che me[2] divi[3]
mommó;[4] che innel[5] ballàne[6] a li più bravi
tu no'[7] la cedi, e te li magni [8] vivi,
e li fai comparì'[9] pezzi de[10] travi;
Non ce ò[11] defficurtà,[12] Checca, che arrivi
e renne'[13] tutti del tu'[14] ballo schiavi;
perché quanno[15] remeni,[16] o manni[17] a brivi[18]
le zampe,[19] a chi te[20] guarda el[21] core cavi.
Io però de 'sto vanto, che recevi,[22]
sibbè[23] per te tamanto[24] amor'io provi,
non me ne curo, e compiatì'[25] me[26] devi;
Non già che pecca innel tu'[27] ballo io trovi:
ma perché ce ò[28] più gusto, e più me levi,[29]
Checca mia cara quanno[30] non te movi:[31]

[1]ripensato [2]mi [3]dicevi [4]or ora [5]nel [6]ballare [7]non [8]mangi [9]comparire [10]di [11]ci ò [12]difficoltà [13]render [14]tuo [15]quando [16]dimeni [17]mandi [18]a scorse [19]li piedi [20]ti [21]il [22]ricevi [23]sebbene [24]grandissima [25]compatire [26]mi [27]nel tuo [28]ci ò [29]mi piaci [30]quando [31]ti muovi.

---

6. *del tu' ballo schiavi* catturati, avvinti dal tuo modo di ballare. 12 *trovi:* i due punti sono nel ms. 14 *quanno non te movi* forse perché quando sta ferma può rimanerle più vicina; o altrimenti solo perché è geloso del fatto che quand'ella balla altri ne restano ammaliati (cfr. v. 8). NOTE 17-18. la locuzione che ne esce unificando le due note, *mandi a scorse*, vale 'fai scorrere' o meglio 'fai correre'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-3, 2-4, 10-12, 11-13; rime allitteranti ai vv. 1-11, 2-7, 4-12; rime ricche ai vv. 2-4, 5-7, 10-12.

Checca è ricca di qualità artistiche: oltre quella del canto, oggetto del sonetto 22, qui è esaltata per quella del ballo, che però è meno apprezzata da Iachella, forse perché attizza la sua gelosia. Certo la concreta descrizione che il poeta ci dà di Checca che balla (*remeni o manni a brivi le zampe)* ce la fa apparire piuttosto sguaiata; ma tant'è: proprio queste sue movenze da tarantolata (non era forse la tarantella il ballo popolare per eccellenza?) cavano il cuore ai suoi ammiratori. Di contro le terzine ci mostrano un amante schivo, che si tiene in disparte; e così facendo ci sembra manifesti tutta la differenza d'età tra lui e la sua giovane e briosa ragazza.

.Sonetto.
.24.

È vero, Checca, ò fatto un gran strivèrio;[1]
ma, perdòn, s'ò de te ditto[2] in contràrio.
Ecco come fu el caso:[3] io con Valerio,
rentràì[4] drent'una béttola pe' svario;[5]
Lì cominzò[6] a scallacce[7] 'l sor Biberio;[8]
e, come sòl[9] succede'[10] d'ordinario,
lui disse: «La mi'[11] donna è un cimiterio»;
(e io): «La mia (respose)[12] è un calennario»;[13]
(E lui): «Pare sorella de Marfòrio»;[14]
(e io): «La figlia del cattivo agùrio»;[15]
(e lui): «Prima de[16] lei vorrìa[17] el[18] mortorio»;
(E io): «Stàne[19] ognisempre int'un[20] tugurio»;
(e lui ..., e io ...) quì se[21] fernì[22] el[23] mormòrio[24]
perché non c'era da pagà'[25] più sciùrio.[26]

[1]mancamento, errore [2]detto [3]il caso [4]entrai [5]per divertimento [6]cominciò [7]riscaldarci [8]signor Biberio (cioè il vino) [9]suol [10]succedere [11]mia [12]risposi [13]Calendario [14]di Marforio (figura antica di Roma) [15]augurio [16]di [17]vorrei [18]il [19]stare [20]dentro [21]si [22]finì [23]il [24]mormorare [25]pagare [26]vino.

---

2. *ò de te ditto in contràrio* ho parlato contro di te. 3. *Ecco* nel ms. è con la minuscola, poiché segue un punto mobile. 8. *(e io):* nel ms. il segno interpuntivo (un punto e virgola) è, come qui nella stampa, fuori parentesi; a questo modello ho uniformato le successive quattro battute in cui invece, nel ms., i segni interpuntivi sono all'interno delle parentesi. - *calennario* non è chiaro il significato offensivo del termine; forse, analogamente a un cimitero (v. 7) un calendario è un luogo dei morti, poiché riporta un elenco di santi defunti. 9. *Marforio* la più famosa, dopo Pasquino, delle statue parlanti di Roma, qui citata per l'aspetto che dimostra le ingiurie del tempo e degli uomini. 11. *mortorio* funerale.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 6-8, 10-12; bisticcio consonantico sì vv. 11-13; le didascalie inserite nel testo producono qualcosa di simile a delle rime al mezzo che coinvolgono, rispettivamente, i vv. 7-9-11-13 (*lui*) e 8-10-12-13 (*io*).

Checca viene sorprendentemente vituperata da Iachella, che confessa l'errore e ne dà la colpa al vino, tanto è vero che, finito il vino, sono finiti anche gli insulti. Ma *in vino veritas* (come lo stesso poeta ricorderà nel testo 43, vv. 23-24) sicché o è vero che Checca è brutta o è vero almeno che Iachella vorrebbe dirne male per insofferenza ai suoi molteplici capricci o per una generica misoginia che già altrove ci è sembrato di veder serpeggiare. Di là dai contenuti, il sonetto ditirambico a dialogo con rime a variazione vocalica possiede una vivace musicalità che ricorda molto da vicino quella di un'arietta da intermezzo a due voci.

.Sonetto.
.25.

Vedènnote[1] sgraffià'[2] tanto el[3] mostaccio,[4]
Checca mia bella, perché t'è golato,[5]
pe' desgrazia,[6] innel[7] pozzo, e s'è affogato,
de li dui, che allevavi, un gallinaccio;
Io, che credevo d'esse'[8] pe' 'no[9] straccio
da te tienuto,[10] tutto rencorato[11]
pe' 'sta cosa me[12] trovo, e piglio fiato;
si[13] un refriggèrio[14] a mi[15] favor ce[16] caccio;
Ciovè:[17] si tante[18] quelle,[19] e smiàsci[20] fai
pe' 'sto tocchìno, che conzolazióne[21]
pare che dà'[22] non te ne vogli mai;
Quanno[23] a la vita mia darrò[24] el piantone,[25]
de[26] raggion, più de[27] lui me[28] piagnerai,
Checca, perch'io so'[29] un gran gallinaccione.

[1]vedendoti [2]graffiare [3]il [4]viso [5]volato [6]per disgrazia [7]nel [8]essere [9]per uno [10]tenuto [11]rincoraggito [12]mi [13]se [14]un refriggerio (cioè) una riflessione [15]mio [16]ci [17]cioè [18]se tante [19]morfie [20]smanie [21]consolazione [22]dare [23]quando [24]darò [25]il congedo [26]di [27]di [28]mi [29]sono.

---

1. *el mostaccio* il tuo viso; Checca graffia sé stessa per la disperazione. 4. *gallinaccio* tacchino. 8. *si* ha valore di 'poiché', come altrove. - *rifriggèrio* riflessione consolatoria. 9. *Ciovè:* i due punti sono nel ms. - *quelle* lamenti, querele. 10. *tocchino* tacchino. 10-11. *che conzolazione ... mai* costruisci: 'che pare che non te ne voglia mai dare consolazione'. 13. *più* nel ms. è senza accento. 14. *gallinaccione* stupidone, ingenuone.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABC in regime di assonanza tonica; rime morfologiche ai vv. 1-4, 2-3-6, 13, 10-12-14; rima grammaticale ai vv. 4-14; bisticcio consonantico ai vv. 9-11.

È un sonetto, come in seguito se ne troveranno molti nella letteratura romanesca, con la battuta finale, qui giocata, semplicemente, sul doppio significato, proprio ('tacchino') e figurato ('stupido'), della voce romanesca *gallinaccio*. Nulla di più (modesto anche l'apparato rimico); ma si tratta pur sempre di un altro elemento che il Micheli aggiunge al suo ventaglio di esperimenti.

.Sonetto.
.26.

Tratanto, che a sciaqquà'[1] Checca, eri annàta[2]
coll'antre[3] tu'[4] compagne a la fontana,
e spiccianno[5] te stavi[6] la bucata,
che intinozzassi[7] pe' 'sta[8] sittimana,[9]
La cagnòla, che avevi già legata
perché voleva fà'[10] la cortiggiana,[11]
s'è sciolta; e in un momento è deventata[12]
Madonna Vaccà, e non è più Mungana.
Io mo,[13] trovànnome[14] a vedè'[15] 'sta scena,
tanto pe' tua,[16] quanto pe'[17] causa mia,
doppia int'el [18] core ne sentìi la pena;
Temenno,[19] che impossibbile non sia,
quanno [20] te lasso,[21] o faccia mia serena,
che quarcun[22] antro [23] me te [24] porti via.

[1]sciacquare [2]andata [3]altre [4]tue [5]spicciando, terminando [6]ti stavi [7]intinozzasti [8]per questa [9]settimana [10]fare [11]cortegiana (cioè) voleva darsi in preda a' maschi [12]diventata [13]ora, adesso [14]trovandomi [15]a vedere [16]per tua [17]per [18]nel [19]temendo [20]quando [21]ti lascio [22]qualcun [23]altro [24]mi ti.

---

1. *Tratanto, che* mentre. 3. *te* pronome atono usato con funzione affettivo-intensiva per "sottolineare la partecipazione del soggetto all'azione" (SERIANNI 1988, 214, 40). 5. *cagnola* cagnolina. 7-8. *è deventata ... mungana* è diventata la Signora Mucca e non è più (la signorina) Vitella; la *mungana* o *mongana* è la vitella non ancora svezzata oppure quella che ancora non produce latte, comunque che non è stata ancora accoppiata; d'altra parte *vacca* nel senso spregiativo di 'donnaccia; prostituta' è in uso fin dal '500 (prime attestazioni in Cellini e Aretino); l'eufemismo usato dal poeta è dunque molto trasparente. 10. *tanto pe' ... mia* le due cause fanno inevitabilmente riferimento a ciò che è detto nei versi 5 e 13: causa tua, che vuoi fare la cortigiana; causa mia, che ti lascio.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AB in assonanza tonica, rime BC a variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 9-11, 10-12-14.

Dopo averla vista nei panni della cantante e della ballerina, ritroviamo Checca, a molta distanza dal testo 3, nelle sue proprie vesti di lavandara; ma, a parte l'abito, il carattere è quello: una ragazza vispa e civettuola della cui fedeltà e integrità Iachella non può fare a meno di preoccuparsi seriamente. Ancora una volta il verso chiave cade al centro del sonetto (v. 8); l'allusione, scoperta, che esso contiene è piuttosto pesante: è la prima volta che il poeta tenta la corda della volgarità; ma lo fa senza sguaiatezza e col tocco ironico che ben s'adatta al tipo del romanesco.

.Sonetto.
.27.

Oh Checca! un giorno, in vede'[1] la marmotta,
che sciattà'[2] se[3] lassava,[4] zitta zitta,[5]
el mi'[6] retratto[7] in lei trovai de' botta,[8]
e 'l tuo in quelùi,[9] che fava[10] aralla dritta;[11]
Lei, a trucchià'[12] pe'[13] forza, viè'[14] redotta;[15]
e io, trucchiànno,[16] pur fo vita affritta;[17]
lei, a fà'[18] un po' la sentinella è dotta;
e io la fò de[19] giorno, e notte fitta;[20]
Lei, quel, che ié viè' ditto[21] a fà' s'adatta;[22]
e io me fo guidà'[23] da te a bacchetta;
e lei, e io, tienuti[24] pe' corvatta:[25]
Sol ce[26] manca 'sta còpia a fà'[27] preffetta,[28]
che, come quel, me dichi[29] (quanno[30] sfratta[31]):
via, marmottìna, zompa[32] sù in cassetta.

[1]vedere [2]sciattare, malmenare [3]si [4]lasciava [5]cheta cheta [6]il mio [7]ritratto [8]subito [9]colui [10]faceva [11]starla a segno [12]correre [13]per [14]viene [15]ridotta [16]correndo quà, e là [17]afflitta [18]a fare [19]di [20]fissa, ferma [21]gli vien detto [22]a fare [23]guidare [24]tenuti [25]per crovatta (cioè) per laccio al collo [26]ci [27]a fare [28]perfetta [29]mi dica [30]quando [31]parte, se ne va [32]salta.

---

1. *marmotta* si parla di una marmotta addomesticata. 4. *che fava aralla dritta* che la faceva arare dritta. 7. *dotta* addestrata, ammaestrata. 8. *e io la fò* e anch'io la faccio, la sentinella, probabilmente a Checca, per sorvegliarla affinché non vada con altri (cfr. il precedente sonetto 27). 13. *sfratta:* il segno interpuntivo manca nel ms. 14. *cassetta* il sedile del cocchiere (evidentemente il mestiere del padrone della marmotta); tutta la frase vale: monta su in carrozza (in riferimento alla marmottina), vieni via con me (relativamente al poeta). NOTA 16 la nota è chiusa nel ms. da un punto incongruo che ho eliminato. NOTA 21. *gli* per *le* è nel ms. NOTA 25. *crovatta* forma oggi antica per *cravatta*.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 2-8, 3-7; rime ricche ai vv. 4-6, 5-7; il succedersi serrato dei paragoni che caratterizza il testo produce (cfr. son. 25) qualcosa di simile a delle rime al mezzo che coinvolgono, rispettivamente, i vv. 2-5-7-9-11 (*lei*) e 6-8-10-11 (*io*).

Il poeta denuncia di sentirsi trattato da Checca come una bestiola addomesticata che si lascia *sciattà'* e comandare a bacchetta; anzi peggio, perché nel confronto ci perde l'unico beneficio dell'intera situazione, l'andare via insieme al padrone, cioè all'amata. In un gioco di rime e paragoni serrati il Micheli ironizza sulla schiavitù dell'amore.

.Sonetto.
.28.

Si [1] tutte voi[2] pigliàne[3] pe'[4] la ponta[5]
le parole, e 'nquietatte,[6] o Checca amata,
e si [7] ogni vorta,[8] che quarcùn[9] t'affronta
fai vedè',[10] che la mosca t'è sartàta;[11]
Sarrà[12] manco[13] la carne de' la gionta,[14]
quella, che in 'ste occasione[15] avrai crompata;[16]
perché un birbo pacióso[17] più se[18] conta
d'un signor, che non.requj[19] 'na[20] giornata.
Fa com'io, l'antra[21] notte; che, passato
da un palazzo, me fu,[22] pe' inavertenzia,[23]
addosso tutto un urinal sverzato;[24]
Che, senza rescì'[25] gnente[26] de pacenzia,[27]
disse:[28] giacché de piscio[29] sò' azzuppato,[30]
armanco[31] fussi[32] quel de[33] su' Cellenzia.[34]

[1]se [2]vuoi [3]pigliare [4]per [5]punta [6]inquietarti [7]e se [8]volta [9]qualcun [10]vedere [11]saltata [12]sarà [13]meno [14]giunta [15]occasioni [16]comprata [17]pacifico [18]si [19]riposi [20]una [21]altra [22]mi fu [23]per inavvertenza [24]versato [25]escire [26]niente [27]di pazienza [28]dissi [29]di urina [30]sono inzuppato [31]almeno [32]fosse [33]di [34]sua Eccellenza.

---

1. *pigliàne pe' la ponta* pigliare per il verso sbagliato, offendendosi. 3. *t'affronta* ti contrasta, ti dà torto. 4. *la mosca t'è sartata* al naso, ti sei indispettita, impermalosita. 5. *manco la carne de la gionta*, meno di niente; infatti la giunta era "una data quantità di osso per libbra" di carne acquistata che il macellaio era tenuto ad aggiungervi gratuitamente dopo aver fatto il prezzo (cfr. SILVAGNI 1971, 1, 51). - dopo *carne* nel ms. c'è un segno di penna molto incerto che potrebbe essere una virgola; l'ho omesso perché sarebbe comunque fuori dell'uso dell'Autore. 7. *pacioso* tranquillo. - *più se conta* conta di più, è più considerato. 9. *fa com'io* fai come me. 10. *da un palazzo* presso, sotto un *palazzo* inteso come residenza signorile. 11. *un urinal sverzato* incidente un tempo meno infrequente di quel che si possa credere, poiché, mancando le fognature domestiche, era la prassi svuotare gli orinali dalle finestre. 12. *senza rescì' gnente de pacenzia*, senza affatto perdere la pazienza. 14. *Cellenzia* il titolo di *Eccellenza* era attribuito ai prelati o agli alti funzionari di stato.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BC in assonanza tonica; rime morfologiche ai vv. 2-4-6-8 e in tutti i versi delle terzine; bisticcio consonantico ai vv. 1-5-7.

La morale del "non t'arrabbiare" si confà al pacioso (e forse attempato) lachella ma non di certo alla permalosa e irascibile Checca; la pazienza del primo si spinge fino a tollerare il più spiacevole degli incidenti urbani, scherzandoci sopra. Il sonetto sfodera una battuta finale degna del Belli, in chiusura di una sestina aneddotica che tiene dietro, come un *exemplum*, a un'ottava gnomica in un bilanciato equilibrio compositivo. Si tratta di un testo che mostra una notevole maturità artistica, anche per le doti satiriche con cui da un lato il poeta attacca con vigore il mondo dei potenti che ignorano la presenza stessa del popolo e dall'altro la mentalità popolare che ne accetta passivamente le soperchierie credendo, in fondo, "che tutto ciò che proviene dai nobili possa nobilitare" (MORONI 1972, 299).

.Sonetto.
.29.

Quelùi,[1] che nato drento a 'na [2] bicocca,[3]
si[4] pe'[5] arcùna[6] d'onor càrica spicca,
e quelùi,[7] che nigòzia,[8] e che sbaiocca[9]
tanto, che presto, quanto vo,[10] s'arricca,[11]
E ogn'antro[12] al qual pisci fertuna[13] in bocca
tutte le grazie, ch'ottiène'[14] ié cricca,[15]
chiami felìce pur la gente alocca,[16]
che lachella de[17] questo non se[18] picca.
Si[19] non à da la sorte mattabecca[20]
'ste tale[21] cose, gnente[22] se ne smacca,[23]
perché, come viè' 'l monno[24] se lo lecca;
E du' miglióni, co'[25] l'attacca, e stacca,[26]
senza stà'[27] in grazia a la su'[28] cara Checca,
pe'[29] un acca manco[30] stimarìa[31] pe'[32] un acca.

[1]colui [2]a una [3]terra ignobile [4]se [5]per [6]alcuna [7]colui [8]negozia [9]guadagna [10]vuole [11]arricchisce [12]altro [13]fortuna [14]ottenere [15]gli piace [16]semplice [17]di [18]si [19]se [20]incostante [21]tali [22]niente [23]prende affanno [24]mondo se lo gode [25]con [26]il comodo della carrozza [27]stare [28]sua] [29]per [30]neppure [31]estimarebbe [32]per.

1-8. *Quelui ... picca* il soggetto di questo ampio periodo è *la gente alocca* al v. 7; costruisci: 'la gente allocca, stupida chiami pure felice colui ... (vv. 1-2) e colui ... (vv. 3-4) e ogni altro ... (vv. 5-6), che di (tutto) questo lachella non si dispiace'. 1-2. *quelui ... spicca* intendi: 'colui che è nato dentro a una bicocca se spicca per qualche carica d'onore'. 4. *tanto ... s'arricca* costruisci: 'tanto che s'arricchisce presto quanto vuole'. 6. *ch'ottiène' ié cricca* le quali (grazie) a lui (l'*ogn'antro* del v. 5) di ottenere. 13. *stà'* nel ms. manca l'accento. NOTE 26-29. mancano nel ms. le note 27 e 28 i cui richiami numerici erano stati inseriti al v. 13. Questo ci fa capire il metodo di produzione del testo scritto tenuto dal Micheli e ci conferma l'autografia del ms.: egli prima scriveva il testo della poesia, quindi vi annotava i luoghi da glossare scrivendovi i numeri di rinvio alle note e infine procedeva a stendere le note seguendo visivamente il testo poetico verso per verso; qui infatti non ha scritto le due note relative al verso 13 ma ha anche interrotto la numerazione continua, segno che non stava copiando le note da un antigrafo ma le stava stendendo sul momento, appunto verso per verso e facendo riferimento a una numerazione già completa, che è quella che troviamo, esatta e integra, nel testo della poesia.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 2-8 e 4-6; bisticci consonantici ai vv. 10-12 e 11-13.

La fortuna non ha mai baciato lachella e dunque egli ha imparato l'arte difficile di far buon viso a cattiva sorte (icastico il verso che chiude la prima terzina); l'amore poi gli ha insegnato che la vera ricchezza non consiste nell'avere soldi e disponibilità ma nello *stà' in grazia a la su' cara Checca*. Certo, potrebbe anche trattarsi dell'atteggiamento di chi disprezza ciò che non può avere, come la volpe l'uva; ma l'andamento ampio delle quartine e l'opposta determinata asciuttezza delle terzine costruiscono un testo poetico dal tono serio, impegnato e privo di doppiezza che davvero sembra custodire il frutto dell'esperienza di una vita.

.Sonetto.
.30.

Annàmo[1] a caccia annàmo[2] a lo specchietto,
Checca mia, mo,[3] che pròpia[4] è la staggione;[5]
lo piantarémo sur'[6] un bel greppetto;
tu me lo tiraràì,[7] io spararòne.[8]
Non te[9] poi[10] figurà'[11] quant'è diletto
vedé'[12] vienì'[13] le lòdole a filone,[14]
e in fà'[15] su li sberlùccichi[16] el[17] giuchetto[18]
vedelle[19] cascà'[20] abbasso tommolóne.[21]
Se arisolvi[22] a vienìne,[23] de[24] sicuro,
ne tiraranno[25] più l'occhi tui belli,
si appetto[26] a lor sarrà[27] lo specchio scuro;
E un po' da questo, ma più assai da quelli
presi a l'incanto, Checca mia, te[28] giuro,
che 'l tu'[29] zinale rempiràì[30] d'ucelli.

[1]andiamo [2]andiamo [3]ora, adesso [4]proprio [5]stagione [6]sovra [7]tirerai [8]spararò [9]ti [10]puoi [11]figurare [12]veder [13]venire [14]per linea diritta verso lo specchio [15]fare [16]riflessi dello specchio [17]il [18]giuochetto [19]vederle [20]cadere [21]a tomboloni [22]risolvi [23]venire [24]di [25]attrarranno [26]se in faccia [27]sarà [28]ti [29]tuo [30]empirai.

---

1. *specchietto* metodo tradizionale (ormai vietato) per la caccia alle allodole consistente nell'usare uno specchietto mobile che, riflettendo la luce solare, coi suoi bagliori richiamava gli uccelli nei pressi del cacciatore. 2. *staggione* la stagione della caccia alle allodole (attualmente è considerata l'autunno-inverno). 3. *greppetto* diminutivo di *greppo*, fianco scosceso di un'altura o sponda rialzata di un fosso. 4. *tu me lo tirerai* tu lo tirerai (*me* ha funzione di dativo etico); lo specchietto, per funzionare da richiamo, doveva muoversi, dunque era collegato a un filo che veniva azionato dal cacciatore (in questo caso dalla sua accompagnatrice) appostato nascostamente. Una possibile interpretazione licenziosa del sonetto mi pare francamente fuori luogo, in generale perché contrasta col carattere non erotico del canzoniere, in particolare perché risulta inaccettabile il verso conclusivo, data la conclamata gelosia di Iachella, ripetuta ancora nel successivo son. 32, che pure è il più spinto di tutta la raccolta. 7. *giuchetto* lo svolazzare delle allodole nei riflessi dello specchio. 11. *si* poiché. - *appetto a lor* a confronto degli occhi. 12. *questo ... quelli* lo specchio ... gli occhi di Checca. 13. *presi a l'incanto* incantati, ammaliati. 14. *zinale* grembiule, complemento tipico del costume popolare femminile che copriva la sola parte anteriore della veste.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AD in assonanza tonica; rima ricca ai vv. 6-8; bisticcio vocalico ai vv. 9-11.

Inno alla caccia intesa come passatempo e diletto, nonché, in questo caso, come momento di incontro e complicità tra gli amanti. Lo sforzo del lettore attuale sta nel riportarsi a un'epoca nella quale la caccia era ancora un'attività ordinaria di sussistenza alimentare; ebbene, proprio in quella situazione, nelle condizioni di indigenza di Iachella, non è il carattere utilitaristico della caccia che viene preso in considerazione ma la sua componente di letizia e delizia, come di una cuccagna per gli occhi prima di ogni altra cosa.

.Sonetto.
.31.

Mó,[1] che me[2] và de dìttelo[3] a fasciòlo,[4]
senti, o Checca, che mai me[5] vienne[6] in testa;
t'aricordi,[7] che annanno[8] tu a 'na festa[9]
crompassi[10] un bel sorcetto muscaròlo?
Che, mentre ce rùzzavi,[11] el[12] mariòlo[13]
te[14] scappòne,[15] e t'annò[16] sott'a la vesta?
embè:[17] pe'[18] lui me messe,[19] quela[20] cresta[21]
de[22] Gelosia, int'el[23] core un puntarolo;
Leggiùto[24] avenno:[25] come in pioggia d'oro
Giove s'era pe'[26] Dànae straformato,[27]
pe'[28] Leda in cigno, e che godé questoro;[29]
Suspettai,[30] che de tene[31] innamorato,
pe'[32] volesse[33] cuccàne[34] el tu'[35] tresoro,[36]
in quel sorcio se[37] fussi [38] allor ficcato.[39]

[1]ora, adesso [2]mi [3]di dirtelo [4]genio [5]mi [6]venne [7]ti ricordi [8]andando [9]a una festa [10]comprasti [11]ci scherzavi [12]il [13]furbetto [14]ti [15]fuggì [16]andò [17]e bene [18]per [19]mi mise [20]quella [21] impertinente [22]di [23]dentro il [24]letto [25]avendo [26]per [27]trasformato [28]per [29]costoro [30]sospettai [31]di te [32]per [33]volersi [34]attrappare [35]il tuo [36]tesoro [37]si [38]fosse [39]introdotto.

---

1. *me va de dìttelo a fasciòlo* costruisci: 'mi va a fagiolo, a genio di dirtelo'. 4. *sorcetto muscarolo* moscardino, piccolo roditore, della famiglia dei ghiri, delle dimensioni di un topolino, mite e socievole. 7. *cresta* è usato e glossato dal Micheli come aggettivo. 8. *Gelosia* ho conservato la maiuscola perché mi sembra che nella frase abbia il carattere di una personificazione. - *puntarolo* punteruolo, ossia un pungolo. 9. *leggiuto avenno* qui si afferma che Iachella, personaggio plebeo di cui ignoriamo praticamente tutto tranne la passione per la caccia e la musica, sappia leggere; il fatto è tutt'altro che inverosimile nella Roma del Settecento; già dal XVI secolo, infatti, la diffusione dell'alfabetismo aveva cominciato a riguardare anche gli strati medio-bassi della popolazione romana (cfr. TRIFONE 1992, 45) e questa tendenza era stata volutamente rinforzata dalla Chiesa posttridentina che aveva la necessità di trasmettere i rudimenti del leggere anche alle classi più basse del popolo per assicurare loro l'insegnamento del catechismo (cfr. DE BLASI 1993, 397-399). 10. *Giove* si fa riferimento qui a due delle mitiche metamorfosi di Giove: quella in pioggia d'oro, per penetrare nella torre di metallo dov'era chiusa Danae, che rese madre di Perseo; e quella in cigno, sulle ali del quale portò in cielo Leda, dalla quale ebbe poi i figli Polluce ed Elena. NOTA 15. *fuggì* nel ms. senza accento. NOTA 34. *attrappare*, termine, oggi antico, per rapire, rubare.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime AC in assonanza tonica; bisticcio consonantico ai vv. 2-3-5; rima ricca ai vv. 4-8.

La corona di sonetti *Pe' Checca* si conclude con quello più sfacciato; ma, si noti: nel sorcio che si infila sotto la veste dell'amata per *cuccàne* il suo tesoro non si proietta Iachella ma si nasconde un ipotetico rivale; così, di fatto, tutto resta in sospeso: Checca è sempre lì per concedersi ma non è ancora appartenuta a nessuno; e possiamo presumere che Iachella continuerà a sperare e a temere. Il poeta ha così il destro per poter ancora inanellare altre poesie su o per Checca che leggeremo di seguito, con eguale interesse, a patto che la lavandarina non ci tradisca, ossia che resti eternamente *zitella*.

Canzonetta.

Si[1] tu avessi[2] gran diletto
quann',o[3] Checca, a lo specchietto
te[4] vienissi[5] un po' a spassà';[6]
più n'avrai (te dò rigguàglio,)
si[8] con mène[9] al parataglio [[10]]
de[11] vienì'[12] te piacerà.
Là tu, sott'al capannìno,
vederai[14] da un finestrino
quela[15] bella caccia fà';[16]
vederai[17] sbalzà'[18] el [19] crocione,
e le leve al bacchettone
sù la cima de frullà'.[20]
Nele[21] gabbie da' cardelli
tirà'[22] el[23] verzo,[24] e de' franguelli
sentirai lo spincionà';[25]
e al frascàto pur de sotto[26]
tuttuvilla,[27] e passarotto[28]
sentirai spesso cantà'.[29]

[1]se [2]avesti [3]quand' [4]ti [5]venisti [6]divertire [[7]mi]] [8]se [9]me [10]paretaio [11]di [12]venire [13]ti [14]vedrai [15]quella [16]fare [17]vedrai [18]balzare [19]il [20]frullare [21]nelle [22]tirare [23]il [24]verso [25]spincionare [26]di sotto [27]tutuilla [28]passerotto [29]cantare

---

2-3. *a lo specchietto ... spassà'* costruisci: 'ti venisti a spassare un po' allo specchietto' ossia alla caccia con lo specchietto; è un esplicito rinvio al son. 31. 4. *te dò rigguaglio* ti informo, ti rendo noto. 5. *parataglio* il paretaio era una grande trappola per uccelli, con appostamento in muratura (chiamto qui, al v.7, *capannino*), composta di due reti tese su un boschetto (al v. 16 detto *frascato*), in grado di richiudersi a scatto per mezzo di un meccanismo azionato da un tirante (il *tiratore* del v.41); sotto il boschetto venivano posti, in gabbia, uccelli canori da richiamo (detti in italiano *spincioni*, per solito fringuelli), sopra il boschetto venivano sistemati, come ulteriore allettamento, degli uccelli vivi, apparentemente liberi di volare ma in realtà imbragati a un posatoio fissato ad un'asta (denominata *bacchettone* al v. 11) che poteva essere issata o ritratta; quest'ultimo sistema di allettamento è chiamato in italiano *leva* ma, nella poesia, la voce *leve* (vv. 11 e 28) indica precisamente gli uccelli da richiamo legati al *bacchettone* in grado di *frullà'* ma non di volare. 10. *crocione* o crociere, uccello dei passeriformi. 11-12. *e le leve ... frullà'* costruisci: 'e (vedrai) frullare le leve sulla cima del bacchettone'. 13-15. *Nele gabbie ... spincionà'* costruisci: 'sentirai nelle gabbie fare il proprio verso (*tirà' el verzo*) da parte dei cardelli e lo spincionare dei fringuelli (*franguelli*)'; lo 'spincionare' è esattamente l'emettere il verso degli uccelli da richiamo. 16-18 *e al frascato ... cantà* costruisci: 'e, sempre al di sotto del frascato, sentirai cantare spesso la *tuttuvilla* e il passerotto'; non sono riuscito a individuare il nome italiano della *tuttuvilla* che non è neanche quello indicato alla nota 27; si tratta comunque di denominazioni onomatopeiche. NOTA 7. la parentesi che costituisce il secondo

emistichio del verso 4 è una riscrittura su una cancellatura che ha prodotto alcune incoerenze: nel testo non compaiono né il numero realtivo alla nota 7 (cassato insieme alla voce cui si riferiva: *me*) né quello della nota 10 (caduto nella cancellatura e, per errore, non ripristinato) il quale va reintegrato; nelle note compare ancora la 7, la cui glossa *mi*, però, non trova più riferimento nel testo definitivo e dunque va espunta, pur se, così facendo, si produce un salto di numerazione.

Sentirai dal zivoletto
fà' zì-zì;[1] e dal fanelletto
li sui simmili[2] chiamà';[3]
e in sentinne[4] in aria arcuno[5]
de[6] lor specie, allor'ognuno
el[7] su'[8] canto renforzà'.[9]
Sentirai cantà'[10] verdóni,
verzellìn ciuchi,[11] e froscioni,
che, da tordi, san zicchià';[12]
e, a le leve in dà'[13] de[14] petto,
preso a gol[15] quarche [16] farchetto[17]
de[18] vedé'[19] te[20] toccarà.[21]
E si[22] mai li lecorìni
fann'el passo[23] in 'sti confini
li vedrai pur acchiappà';[24]
ma non è caccia sicura;
perché soglion, pe'[25] natura,
stà'[26] sett'anni a repassà'.[27]

[1]zivolare [2]simili [3]chiamare [4]sentirne [5]alcuno [6]di [7]il [8]suo [9]rinforzare [10]cantare [11]picciolini [12]zicchiare [13]dar [14]di [15]a volo [16]qualche [17]falchetto [18]di [19]vedere [20]ti [21]toccherà [22]se [23] il passo [24]acchiappare, prendere [25]per [26]star [27]ripassare.

---

19. *zivoletto* zigolo, uccello dei passeriformi. 20 *fanelletto* diminutivo di *fanello*, uccello dei passeriformi. 22. *sentinne* nel ms. col segno di abbreviazione: *sentiñe*. 24. *renforzà'* è retto da *sentirai* di v. 19. 25-26. *verdóni, verzellìn* verdone e verzellino sono entrambi uccelli dei passeriformi. 26. *froscioni* frosoni, uccelli dei passeriformi, che hanno l'abilità di fare il verso dei tordi (*zicchiare* in italiano zirlare). 28-30. costruisci: 'e ti toccherà di vedere qualche falchetto preso a volo nello sbattere di petto contro le leve (del paretaio)'; il falchetto capita nella trappola attirato da tanti passeriformi, sue prede naturali; *dà'* nel ms. senza accento. 31. *lecorìni* lucherini, altri uccelli dei passeriformi che, dice il poeta, raramente sono di passo *in 'sti confini* (v. 32) cioè in queste zone. 36. *stà'* nel ms. senza accento - *a repassà'* prima di ripassare. NOTA 1. *zivolare* fare il verso dello *zivolo* 'zigolo'.

Vederai[1] come, accecàto,[2]
su le rete,[3] o su 'l frascato
ogni ucel[4] se[5] buttarà';[6]
e allor come 'l cacciatore
dà de[7] mano al tiratore,
e le rete[8] fa serrà';[9]
Come s'alza, e curre[10]lesto
a piglià'[11] l'ucelli[12] presto,
che se[13] fecero cuccà';[14]
come poi retorna[15] a sede'[16]
al su'[17] posto; e stàne[18] a vede'[19]
s'antr'ucello[20] viè'[21] a golà'.[22]
Intratanto;[23] le perzóne,[24]
che lì stanno, colazione
tuttequante ponno fà';[25]
ed è, o Checca, un gusto granne[26]
fà'[27] la caccia, e le vivanne[28]
preparate sbacchettà'.[29]

[1]vedrai [2]acciecato [3]reti [4]uccel [5]si [6]gettarà [7]di [8]reti [9]serrare [10]corre [11]pigliare [12]gli uccelli [13]si [14]ingannare [15]ritorna [16]a sedere [17]suo [18]e stà [19]a vedere [20]altr'ugello [21]viene [22]a volare [23]frattanto [24]persone [25]fare [26]grande [27]far [28]vivande [29]mangiare, trangugiare.

---

37. *accecato* non è chiaro perché il poeta definisca accecati gli uccelli che si fanno catturare col paretaio; fin qui, infatti, ha indicato l'uso di uccelli da richiamo e non di richiami ottici per attirare la cacciagione; *accecato* andrà dunque inteso figuratamente, quasi per sinestesia, nel senso di assordato dai richiami; resta comunque certo, per motivi sintattici e di punteggiatura, che il *come* del v. 37 si lega al *vederai* che lo precede e non all'*accecato* che lo segue. 41. *dà de mano al tiratore* manovra, aziona il tirante

A chi vivo vo' [1] un'ucello
da chi caccia, allora quello
no'[2] l'ammazza, e ié lo dà;[3]
qual, sibbè[4] d'avé'[5] gran rabbia
prima mostri, a stane[6] in gabbia
pure alfin s'assuefà.
Quanno[7] uno, e dui,[8] e quanno[9]
tréne,[10] e più se[11] van piglianno[12]
d'ucelletti nel tirà';[13]
ma tamanti,[14] quarche[15] vorta[16]
se ne piglian, che la sporta
de[17] lor piena viè'[18] a restà'.[19]
Oh, che gusto ànno le donne
co'[20] le lor detîne tonne[21]
quel'ucelli[22] de'[23] pelà';[24]
de infilalli,[25] e de[26] cocelli[27]
co'[28] la sarvia,[29] e li lardelli,
pe'[30] poi fanne[31] un bon[32] magnà'.[33]

[1] vuol [2]non [3]glie lo dà [4]sebbene [5]avere [6]stare [7]quando [8]due [9]quando [10]tre [11]si [12]pigliando [13]tirare [14]cotanti [15]qualche [16]volta [17]di [18]viene [19]a restare [20]con [21]tonde [22]quegli uccelli [23]di [24]pelare [25]d'infilzarli [26]e di [27]cuocerli [28]con [29]salvia [30]per [31]farne [32]buon [33]mangiare.

---

56. *quello* chi caccia. 58 *qual* il quale, cioè l'uccello catturato e non ucciso che è stato dato dal cacciatore a chi glielo ha chiesto vivo. 61-63. *quanno ... tirà'* costruisci: 'nel tirare, si vanno pigliando quando uno e due, e quando tre o più uccelletti'. 64. *ma tamanti ... restà'* costruisci: 'ma qualche volta se ne pigliano tanti che la sporta viene a restare piena di loro' - *vorta,* nel ms. è seguito da un punto da emendarsi in una virgola perché la frase non finisce lì, anzi *quarche vorta* ne rappresenta un'inciso temporale che, secondo la prassi dello scrivente, va appunto chiuso tra due virgole.

Primofiór, grispìgno, ogliósa,
piedigàl, ruca, e acetosa
se[1] riccoglie[2] in quà, e in là;
e se[3] fà misticanzìna;[4]
che magnalla[5] una riggina[6]
se[7] potrebbe contentà'.[8]
Questo poi (quanno[9] se sbigna[10]
dal capanno) de la vigna
ne la casa a fà'[11] se và;[12]
e lì ognun', sin' a la sera,
doppo[13] el[14] pranzo, int'una[15] vera
aligrìa[16] contento stà.
Si[17] te[18] pare, o Checca amata,
de[19] scialatte[20] 'sta cacciata
dì'[21]al tu'[22] labbro un sìne[23] fà,
che de[24] golo[25] te[26] ce meno:[27]
si[28] antra[29] voglia non ò in seno,
che 'l tu'[30] genio siconnà'.[31]

[1]si [2]raccoglie [3]si [4]mescolanzina [5]mangiarla [6]regina [7]se [8]contentare [9]quando [10]si va via [11]a fare [12]si va [13]dopo [14]il [15]in una [16]allegria [17]se [18]ti [19]di [20]goderti [21]dire [22]tuo [23]si [24]di [25]volo [26]ti [27]ti ci porto [28]se [29]altra [30]tuo [31]secondare.

---

73. *primofior* erba edule non meglio identificata - *grispigno* crespigno (o cicerbita) pianta erbacea da insalata - *ogliósa* erba edule non meglio identificata. 74. *piedigal* pie' di gallo, nome di varie erbe dalle foglie divise - *ruca* o ruchetta, rucola, erba amara da insalata - *acetosa* o erba brusca, pianta erbacea di sapore acidulo. 77-78 *che magnalla ... contentà'* costruisci: 'che una regina si potrebbe contentare (di) mangiarla', cioè che potrebbe contentare, soddisfare addirittura una regina. 79-81. *questo poi ... se và* costruisci (tolta la parentesi): 'poi dalla vigna si va nella casa a fare questo', *questo* cioè mangiare (il riferimento è al v. 77). 86. *cacciata* partita di caccia. 87. *dì' ... fà* costruisci: 'fai dire al tuo labbro un sì' (cfr. 36.12); *dì'* nel ms. è senza accento. 88. *meno:* i due punti sono nel ms. 89 *se* poiché, dal momento che. 90 *siconnà'* nel ms. è senza apostrofo.

Dal mi'[1] caro amico Alessio
me[2] farrò[3] imprestà'[4] el[5] calessio[6]
pe'[7] maggior commidità;[8]
perché ò gusto, che te[9] spassi;[10]
ma nò che, in fà'[11] troppi passi,
t'abbi, o bella, da straccà'.[12]
Nel piglià'[13] i devertimenti[14]
(si[15] se[16] pòne)[17] tutt'i stenti
s'ànno sempre da scanzà';[18]
che 'l più ricco, e gran tesoro,
si,[19] pe'[20] avello,[21] me[22] ce[23] moro,[24]
non me[25] curo d'aqquistà'.[26]
Datte[27] gusto assai me[28] preme,
giòglia[29] mia; ma pur', inzieme[30]
le tu'[31] carne[32] a non strazià';[33]
che sfuggì'[34] sempre dovemo[35]
de[36] cascàne[37] in quell'estremo,
che ce[38] pò[39] priggiudicà'.[40]

[1]mio [2]mi [3]farò [4]prestare [5]il [6]calesse [7]per [8]comodità [9]ti [10]diverti [11]far [12]stancare [13]pigliare [14]divertimenti [15]se [16]si [17]puole [18]evitare [19]se [20]per [21]averlo [22]mi [23]ci [24]muoio [25]mi [26]acquistare [27]darti [28]mi [29]gioia [30]insieme [31]tue [32]carni [33]straziare [34]sfuggire [35]dobbiamo [36]di [37]cadere [38]ci [39]può [40]pregiudicare.

---

92. *imprestà'* nel ms. è senza apostrofo. 93. *commidità* nel ms. è scritto con una *m* e il segno di abbreviazione su di essa. 100-102. *che 'l più ricco ... aqquistà'* costruisci: 'che non mi curo di acquistare il più ricco e grande tesoro se per averlo mi ci muoio'. 103-105. *datte gusto ... strazià'* costruisci: 'assai mi preme darti gusto, gioia mia, ma pur anche non straziare le tue carni'. NOTA 3. *farò* nel ms. manca, per errore, l'accento.

Lo sà el[1] cel[2] s'antro[3] pinziero,[4]
(te lo giuro dadovero[5])
che de[6] te innel[7] cor me[8] stà;
però penzo,[9] o bella mia,
de[10] portatte[11] a st'[12] aligrìa[13]
senza fatte[14] strapazzà';[15]
Perché innanzi, ch'arcun[16] male
per me avessi, la mortale
ora mia vorrìa[17] 'ncontrà'.[18]
Ah non fate, o sommi numi,
che de[19] Checca i vaghi lumi
s'abbin mai da intorbidà';[20]
E si[21] mai sdegnati sete,[22]
fate a me quel, che volete:
Checca mia lassate[23] stà';[24]
perché, pur che lei stia bene,
tuttequante so'[25] le pene
me[26] contento de[27] provà'.[28]

[1]il [2]ciel [3]s'altro [4]pensiero [5]davvero [6]di [7]nel [8]mi [9]penso [10]di [11]portarti, condurti [12]a quest' [13]allegria [14]farti [15]strapazzare [16]alcun [17]vorrei [18]incontrare [19]di [20]intorbidare, offuscare [21]se [22]siete [23]lasciate [24]stare [25]sono [26]mi [27]di [28]provare.

109-111. *lo sà el cel ... me stà* costruisci (esclusa la parentesi): 'lo sa il cielo se mi sta nel cuore altro pensiero che di te'. 112. *però* perciò. 115-117. *perché innanzi ... 'ncontrà'* costruisci: 'perché, piuttosto che (tu) avessi alcun male per me (cioè, per causa mia), vorrei incontrare la mia ora mortale (cioè, vorrei morire)'. 119. *i vaghi lumi* i begli occhi. 121. *sete* soggetto è ancora *sommi numi* del v. 118. 122. *volete:* i due punti sono nel ms. 125-126. *tuttequante ... provà'* costruisci: 'mi contento di provare tutte quante le pene (che) sono' cioè, son ben contento di provare tutte le pene che esistono.

Metro: canzonetta di 21 sestine di ottonari rimati AABCCB; lo schema rimico della strofa riprende quello più frequentemente usato dal Chiabrera, che però vi impiegava, con gli ottonari, i quaternari; è importante notare che la rima B, tronca, è sempre identica in tutte le strofe (*-à*) e dunque costituisce un forte legamento strofico, tanto da consentire di rileggere l'intero testo come fosse articolato in terzine collegate da una rima dissoluta; tutte rime ricche nella strofa 7 (vv. 37-42); rime piane ricche alla strofa 16 (vv. 91-96); rime piane in assonanza consonantica nella strofa 2 (*-ino, -one*) e a variazione vocalica tra la strofa 3 e 4 (*-otto, -etto*); rime piane in assonanza consonantica alla strofa 16 (*-essio, -assi*); rime piane in assonanza tonica alle strofe 18 e 21 (*-eme, -emo*; *-ete, -ene*).

Canzonetta venatoria intensamente ritmata ma dotata anche di armoniosa musicalità, a motivo delle rime tecniche dislocate con sapienza prevalentemente nelle strofe iniziali e finali, che sembra articolarsi in due parti. La

prima (strofe 1-14) ha carattere didascalico: in essa l'autore ha modo di descrivere non solo la caccia col paretaio ma anche la varietà di uccelli cacciabili che popolano i cieli locali e certe attività parallele all'uccellagione, come l'avicupio, e, in più, ha spazio per la descrizione di attività conviviali e campestri, quali la raccolta di erbe da insalata. La seconda parte, amorosa, descrive il desiderio dell'amante di far felice l'amata senza stancarla; quest'ultima è, concettualmente e poeticamente, assai più debole della prima parte, rispetto alla quale risulta anche piuttosto slegata e linguisticamente stonata per l'affiorare di stilemi della poesia colta che in nulla attengono ai livelli francamente popolari del dialetto toccati nella parte didascalica. Ha osservato Ornella Moroni che in questa canzonetta "il mondo arcadico ... rivive con panni diversi ...; la natura del Micheli è sì lo scenario indispensabile allo svolgimento dell'azione poetica, ma è pure autonoma, vive cioè una sua vita particolare, incontrandosi qua e là con i protagonisti; si ha l'idea di un mondo più felice, la cui gioia non turba ma incanta, anzi comunica con l'esterno attraverso uno scambio fittissimo di flussi e riflussi. Forse in questa composizione come in nessun'altra, il binomio Checca-Iachella sono sentiti più come dama e cavalier servente, o come pastore e ninfa, che come popolani." (MORONI 1972, 302).

[34]

.Sonetto.

Dicessi ,[1] o Checca, che pe'[2] te un fornàro
spàsima, e un nigoziante[3] de[4] campagna;
ma l'un', e l'antro li poi[5] mette'[6] al paro,
si[7] fann'arte repiene[8] de[9] magagna.
El[10] primo: mischia [11] véccia, e giòglio amaro,
e monnezza[12] innel[13] pane, che se[14] magna.[15]
El[16] siconno:[17] contà'[18] pe'[19] caso raro
poi,[20] se, in vénnete[21] 'l gran, non te[22] tracagna.[23]
Ma innell'arte,[24] ch'io fò, de[25] pescatore,
non c'è cosa, che mai pozza[26] ingannàne[27]
del pesce, che ié[28] venno,[29] el[30] crompatore;[31]
Imperò,[32] se ingozzà'[33] brami del pane,
che de[34] cibbo[35] 'norato[36] abbi[37] sapore,
el[38] tu'[39] Iachella non abbandonane.[40]

[1]dicesti [2]per [3]negoziante [4]di [5]altro li puoi [6]mettere [7]se [8]ripiene [9]di [10]il [11]mesce [12]spazzatura [13]nel [14]si [15]mangia [16]il [17]secondo [18]contare [19]per [20]puoi [21]venderti [22]ti [23]trappola, inganna [24]nell'arte [25]di [26]possa [27]ingannare [28]gli [29]vendo [30]il [31]compratore [32]però [33]mangiare [34]di [35]cibo [36]onorato [37]abbia [38]il [39]tuo [40]abbandonare.

---

4. *si* dal momento che, giàcché - *magagna* guasto, che non appare esternamente. 5. *véccia* leguminosa, che può infestare le coltivazioni di cereali, i cui semi sono altrimenti usati come foraggio per animali domestici - *gioglio* loglio o zizzania, graminacea da foraggio, tossica (*amaro*) per l'uomo, che può infestare le coltivazioni di cereali nobili. 7-8. *contà' ... se ...* puoi considerare un caso raro se ... 8. *tracagna.* nel ms. ci sono due punti in luogo del punto. 10-11. *non c'è cosa ... crompatore* costruisci: 'non c'è cosa, del pesce che gli vendo, che possa mai ingannare il compratore. NOTA 23. *trappola* voce del verbo, ormai raro, *trappolare* 'intrappolare' e, figuratamente come in questo caso, 'truffare'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABD in assonanza tonica, rime AC in assonanza consonantica; bisticcio consonantico ai vv. 3-7; rime ricche ai vv. 9-11 e 10-14.

Dopo essersi presentato come cacciatore (testi 31 e 33) per diporto qui Iachella ci si propone come pescatore di mestiere, il cui reddito è certamente più basso di quello di un fornaio o di un negoziante (di campagna) ma il cui lavoro è più onorato perché senza *magagna*. Con molta serietà - non c'è tono giocoso e modesti infatti sono gli artifici metrici impiegati - egli si propone a Checca come l'unico in grado, tra gli spasimanti, di guadagnarle un pane che abbia ancora il sapore dell'onestà. Una perorazione di grande dignità morale.

.Sonetto.

Checca? te[1] voglio confidà'[2] un pinziero,[3]
che spesso spesso a tormentàmme[4] viè';[5]
e perché t'amo, o cara, dadovero,[6]
voglio spiegatte[7] 'sto pinzier[8] qual'è;
Ecco: in penzà',[9] ch'èssete[10] sposo io spero,
tremo, che tu non penzi[11] come me;
e perdonàne[12] all'amor mio sincero
poi,[13] bella mia, s'io dùbbito[14] de te;[15]
Che s'io me[16] fo portà'[17] dal disiderio,[18]
me[19] par de[20] meritàllo;[21] ma al riverzo,[22]
si[23] al demèrito mio fo rifriggerio,[24]
Suspettanno,[25] che m'ami sol pe' scherzo,
oh' immàggina, in sul cor, che battisterio,[26]
tu, Amor, e 'l dubbio, allor me fate[27] in terzo!

[1]ti [2]confidare [3] pensiere [4]tormentarmi [5] viene [6]davvero [7]spiegarti [8]pensier [9]pensare [10]esserti [11]pensi [12]perdonare [13]puoi [14]dubito [15]di te [16]mi [17]portare [18]desiderio [19]mi [20]di [21]meritarlo [22]contrario opposto [23]se [24]riflessione [25]sospettando [26]percuotimento [27]mi fate.

---

5. *Ecco:* i due punti sono nel ms. 7-8. *e perdonàne ... de te* costruisci: 'e, bella mia, puoi perdonare al mio sincero amore se io dubito di te'; spiegherà poi nelle terzine il dilemma che è motivo del suo dubbio scusabile. 12. *scherzo,* nel ms. c'è un punto mobile in luogo della virgola. 13. *oh'* l'apostrofo sembra avere il valore di abbreviare un *oh* esclamativo da immaginarsi più lungo di una sillaba. 14. *in terzo* locuzione, oggi arcaica, che significa 'composto di tre parti'; si riferisce a *battisterio.*

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; la rima B è tronca; le rime ABCD sono in regime di assonanza tonica; bisticcio consonantico ai vv. 6-8; c'è una specie di rima interna su tre rimanti negli ultimi due versi (*cor, amor, allor*).

Difficile sottrarsi alla suggestione di definire questo sonetto una cavatina: con quella voluta alternanza di ritmi dattilici e giambici degli endecasillabi, le numerose allitterazioni, la rima tronca mischiata alle piane, le rime delle terzine a bisticcio rinterzate dalla rima interna tronca in consonate proprio lì dove lo stesso poeta-musicista si smaschera e parla di un vero e proprio concertino di percussioni in tre parti. Davvero il contenuto parrebbe solo un pretesto, se non fosse per quel verso 12, che assai significativamente manifesta un dubbio latente del lettore stesso: che questo, insieme a vari altri sonetti della raccolta amorosa, sia un testo costruito *sol per scherzo,* come l'amore di cui parla; e allora l'intero sonetto diverrebbe una abilissima dichiarazione di poetica..

.*Sonetto.*

Mo,[1] che giovene[2] sei, Checca mia cara;
te[3] conziglia[4] la Musa mia sincera
de maritatte,[5] ancorché bella, e rara
sìi tra le belle de la prima sfera;
Perché l'anni[6] de[7] curre'[8] fann'a gara
pe'[9] portà'[10] del su'[11] vive'[12] ognuno a sera;
imperò[13] penza[14] ben, ch'è cosa amara
de l'età non godé'[15] la primavera;
E si te[16] senti avé'[17] del tiratìra[18]
pe'[19] Iachella, resòlvete[20] abbonora;[21]
che matto è be'[22] chi pò[23] scialà',[24] e suspira;[25]
Butta el bel[26] sì da la tu'[27] bocca fora,[28]
che pò[29] famme[30] biato[31] insin, che gira
pe'[32] mene[33] Appollo, e doppo[34] morto ancora.

[1]adesso [2]giovine [3]ti [4]consiglia [5]di maritarti [6]gli anni [7]di [8]correre [9]per [10]portare [11]suo [12]vivere [13]però [14]pensa [15]godere [16]se ti [17]avere [18]genio [19]per [20]risolviti [21]a buon'ora [22]bene [23]può [24]stare in gaudj [25]sospira [26]getta il bel sì [27]tua [28]fuori [29]può [30]farmi [31]beato [32]per [33]me [34]dopò.

---

4. *la prima sfera* riferimento, tradizionale nella poesia amorosa, a quella che, nella fisica aristotelica, era la sfera del fuoco, simbolo dell'amore e sede degli amanti. 5. *de curre fann'a gara* fanno a gara nel correre, ossia passano molto velocemente. 6. *pe' portà' ... a sera* per portare ognuno alla sera del suo vivere, cioè alla fine della vita. 8. *de l'età ... la primavera* non godere la primavera dell'età, della vita, ovvero la giovinezza. 12. *butta ... fora* costruisci: 'butta fuori dalla tua bocca quel bel *sì*' (cfr. 33.87) 13-14. *insin, che gira pe' mene Appollo* secondo la mitologia classica, com'è noto, Apollo guidava ogni giorno il carro del Sole nel suo giro celeste; fuor di allegoria, la frase significa dunque 'finché sarò vivo'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-3-5 4-6; c'è una rima al mezzo che lega l'ultimo verso delle quartine al primo delle terzine (*godé', avé'*).

Sonetto che tenta di rinverdire la tradizionale riflessione sul trascorrere della vita e lo sfiorire della bellezza e dell'amore giovanili- pur senza rinunciare all'apparato mitico rappresentato dalla Musa, da Apollo, dalle sfere celesti- per mezzo del linguaggio e dell'espressività popolare. Ne esce una poesia - resa omogenea dai vari procedimenti metrici che legano le quartine alle terzine in una forma di sonetto continuo - totalmente irrealistica ma appunto perciò dotata di un tono etereo, sospeso tra malinconia e fantasia.

Sonetto.

O Checca tu, che non me[1] poi[2] vedè'[3]
co'[4] la mi[5] pippa innéle[6] man fumà',[7]
sèntime:[8] che te[9] voglio dechiarà'[10]
si[11] che arcani 'st'ordegno[12] in sé contiè'.[13]
La pippa ène[14] la donna, che da sé,
senza el[15] tabbacco, pròpio[16] gnente[17] fa;
e questo è l'omo,[18] el[19] qual cosa ié[20] dà
co''l foco da potéiese[21] accenné;[22]
El[23] foco è amore, che appicciato[24] lì
dove stretto el[25] tabbacco se 'nzerrò,[26]
movimento, e càlor ié[27] fa sentì'.[28]
Donque,[29] con gran raggione dì' se pò,[30]
che, come l'uman gener pe' imbastì',[31]
le vertù[32] stesse innéla[33] pippa so'.[34]
Io me[35] credo, che mo,[36]
che i su'[37] meriti sai, non sarrai[38] tu
nemmica,[39] o bella, a la mi'[40] pippa più.

[1]mi [2]puoi [3]vedere [4]con [5]mia [6]nelle [7]fumare [8]sentimi [9]ti [10]dichiarare [11]se [12]ordigno [13]contiene [14]è [15]il [16]proprio [17]niente [18]uomo [19]il [20]gli [21]poterglisi [22]accendere [23]il [24]acceso [25]il [26]si serrò [27]gli [28]sentire [29]dunque [30]dir si può [31]per comporre [32]virtù [33]nella [34]sono [35]mi [36]adesso [37]suoi [38]sarai [39]nemica [40]mia.

---

4. *contiè'*. il punto finale della quartina è scarsamente visibile nel ms. ma è necessario all'interpunzione del testo. 7. *questo* il tabacco. 7-8. *el qual ... accenné* il quale le dà (conferisce) qualcosa da poterlesi accendere col fuoco. 13-14. *come l'uman gener ... innela pippa so'* costruisci: 'nella pipa sono le stesse virtù come per imbastire il genere umano'. NOTA 31. *per* nel manoscritto è erroneamente scritto *poi*. NOTA 39. *nemica* nel manoscritto è erroneamente scritto *nomica*.

Metro: sonetto caudato di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD dEE; rime ABCDE tronche, in regime di variazione vocalica che dunque si estende su tutte e cinque le vocali possibili; rima allitterante ai vv. 5-14; rima ricca ai vv. 11-13.

Apologia della pipa i cui *meriti* consistono essenzialmente nel costituire una allegoria del genere umano. Ma la scelta dei termini di paragone di donna, uomo e amore è così concreta da rasentare l'allusione oscena (specie nella prima terzina), per quanto la festevolezza metrico-linguistica prevalga su ogni altro elemento e sia essa a dare il tono, giocoso e leggero, al sonetto, l'unico caudato di tutta la raccolta, omaggio esplicito al genere comico.

.Sonetto.

Checca mia damme[1] retta, che carote[2]
mo[3] non t'appetto.[4] Un tal, con mane[5] ardite,
voleva un fildeferro, a pizzi,[6] e a rote[7]
storce',[8] ma se 'l rompeva in tra le dite;
Quanno[9] un antro ié disse:[10] «Mai rescòte'[11]
el tu' fin[12] non potrai (so'[13] cose trite [14])
si no' 'l[15] coci».[16] Allor, dotto da 'ste note,
oprò, e sue brame vedde[17] quel saudite.[18]
Cusì[19] con noi, da i qual de[20] core amate
s'esser voi belle donne cognoscete,[21]
come se fà[22] col fildeferro fate;
Perché, quanno[23] ben cotti ce [24] vedete,
a fà'[25] ogni cosa, che disiderate,[26]
da che banna[27] ve cricca[28] ce[29] storcete.[30]

[1]dammi attenzione [2]bugie [3]adesso [4]ti spaccio [5]mani [6]ad angoli [7]a ruote [8]torcere [9]quando [10]altro gli disse [11]riscuotere [12]il tuo fin [13]sono [14]ovvie [15]se no 'l [16]cuoci [17]vide [18]esaudite [19]così [20]di [21]conoscete [22]si fa [23]quando [24]ci [25]a fare [26]desiderate [27]banda, parte [28]vi piace [29]ci [30]torcete.

---

7. *Allor* minuscolo nel ms. perché preceduto da un punto mobile - *dotto da 'ste note* edotto da questi avvertimenti. 8. *oprò* operò, agì di conseguenza. 9-12. *cusì ... fate* costruisci: 'così con noi, dai quali se sapete (di) essere amate di cuore, voi belle donne fate come si fa col fil di ferro'. 13-14. *a fà' ogni cosa ... ce storcete* costruisci: 'ci torcete da qualunque parte vi piace a fare ogni cosa che desiderate'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 1-3, 2-4-8; rime morfologiche ai vv. 2-6-8, 9-11-13, 10-12-14; bisticcio consonantico ai vv. 3-7.

Apologhetto sul potere d'amore, di cui è sottinteso il classico paragone col fuoco, costruito sfruttando il doppio senso della voce *cotto* che popolarmente vale, in traslato, 'innamorato': l'*exemplum* occupa esattamente le quartine, la morale le terzine, ma il tutto risulta unificato dal regime delle rime a variazione vocalica; il registro vorrebbe essere mantenuto basso dalle rime morfologiche ma la sintassi si impenna nelle terzine a livelli dai quali il verso di chiusa, dal lessico spiccatamente dialettale, fatica a farlo ridiscendere.

.Sonetto.

Quela[1] sera, che annéssimo[2] a vedéne[3]
Purcinella[4] Ré in sogno; innel[5] triato[6]
tutti fàvan[7] risate a più potene,[8]
ma sol'io risembravo[9] un abbiurato;[10]
Si el[11] perché, Checca mia, brami sapene,[12]
mo[13] te lo spiano. Quanno[14] retornato[15]
sbrigài[16] quel Ré un birbón là insùlle scene,
ce[17] restài, quasi quasi, senza fiato;
Drento a me ruminanno,[18] che 'l possesso
del tu'[19] amor, (che avé',[20] credo) o giòglia[21] bella,
non pozzi[22] esse'[23] pe'[24] sempre a me concesso;
E innel[25] cor me[26] svigliò[27] la tremarella,[28]
che 'l mi'[29] domìnio non sia sogno adesso
come sogno fù quel de Purcinella.[30]

[1]quella [2]andammo [3]vedere [4]Pulcinella [5]nel [6] teatro [7]faceano [8]potere [9]rassembravo [10]ripieno di mestizia [11]se il [12]sapere [13]adesso [14]quando [15]ritornato [16]vidi [17]ci [18]ruminando, riflettendo [19]tuo [20]avere [21]gioia [22]possa [23]essere [24]per [25]nel [26]mi [27]destò [28]paura [29]mio [30]di Pulcinella.

---

2. *Purcinella Ré in sogno* è il titolo di una commedia attribuita a Gregorio Mancinelli da CALVI 1908, 598,2 (che ne menziona la seconda edizione a stampa senza personaggi romaneschi risalente al 1769 e cita, in margine alla descrizione dell'opera che "dové colpire straordinariamente le fantasie dei buoni romani del Settecento", proprio questo sonetto del Micheli) e da BRAGAGLIA 1958, 329 e 339 (che ne ricorda la rappresentazione al Tordinona del 1772 con tipi romaneschi come Cassandro e il duraturo successo che ne consentì la rappresentazione ancora nel 1845; cfr. ivi p. 450). Questa citazione è l'unico riferimento concreto al mondo esterno reale contenuto in tutta la raccolta delle poesie del Micheli e, in sostanza, ne conferma la datazione del frontespizio come termine ultimo. 3. *a più potene* a più non posso. 4. *abbiurato* un ripudiato, un rinnegato; espressione coloritissima per *ripieno di mestizia*, come glossa Micheli alla nota 10. 6. *te lo spiano* te lo dico apertamente, chiaramente. 6-7. *quando ... scene* costruisci: 'quando là sulla scena vidi quel re ritornato, ridiventato un poveraccio'; *birbone* poteva significare, anticamente, vagabondo, mendicante; nella commedia, Pulcinella, ubriaco, viene fatto re dai Tebani, ma, da ultimo, il tutto si rivela un sogno. 13. *domìnio* al v. 9 l'aveva chiamato *possesso* dell'amore.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ACD in assonanza tonica; rima ricca ai vv. 2-8.

Sonetto insolito, l'unico della raccolta che abbia uno spunto sicuramente reale, in cui vediamo il protagonista isolarsi dai suoi simili proprio nel mezzo di uno dei luoghi più caratteristici dell'aggregazione popolare del tempo, il teatro, che per quanto fantastico e farsesco, gli offre comunque uno spunto di riflessione sulla propria vita: forse l'innamorato lachella è un povero illuso, come povero e illuso è Pulcinella; un filo, stavolta non occulto (come invece al son. 13), lega il personaggio e la maschera in un binomio di sogno e miserevolezza delineato senza artificiosità, con tocco leggero e qualche pennellata davvero felice (l'*abbiurato* del v. 4 o anche il *ruminanno* del v. 9, centro geometrico e sentimentale del sonetto, o infine il chiasmo in *enjembement* sulla parola *sogno* negli ultimi due versi).

[40]

.Sonetto.

Checca; già sai com'io, de quann'in quanno,[1]
a caccia soglio le campagne batte'[2]
pe'[3] spasso, e quarche ucello,[4] pe'[5] portatte,[6]
in tutt'e quattro le staggion dell'anno;
Oh senti a cosa, mentre scarpinanno[7]
vo innanzi giorno, mai d'udì'[8] s'imbatte
l'orecchio mio (doppo [9] dui[10] miglia fatte)
in che, pe'[11] divertimme,[12] vo cantanno[13]
Qual'è la bella, ch'è de me[14] invaghita?
ecco, che repricà'[15] sento, al'inzecca,[16]
da un chiaro leco,[17] in lontanànzia,[18] *Ghita.*
Che Ghita? (io disse[19] in ton[20] più forte) è Checca;
e allor con voce a me[21] più assai gradita
me resposer[22] dui[23] lechi:[24] *è Checca, è Checca.*

[1]di quando in quando [2]battere [3]per [4]qualche uccello [5]per [6]portarti [7]caminando [8]udire [9]dopo [10] due [11]per [12]divertirmi [13]cantando [14]di me [15]replicare [16]all'improviso [17]eco [18]lontananza [19]dissi [20]tuon [21]mi [22]risposer [23]due [24]echi.

5-7. *Oh senti ... l'orecchio mio* costruisci: 'oh senti in cosa mai s'imbatte di udire il mio orecchio (cioè, cosa mai mi capita di sentire) mentre vado camminando prima di giorno'. 8. *in che* mentre. 10. *repricà'* nel ms. è senza l'apostrofo. NOTA 18. la nota è chiusa da un punto incongruo che ho tolto.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime AB in assonanza tonica; rima derivativa ai vv. 2-6; rima ricca ai vv. 9-11; rima identica ai vv. 12-14; collegamento strofico con rima interna identica tra le due terzine: *Ghita- Ghita.*

Lo spasso della caccia costituisce qui solo lo spunto per uno scherzo galante sul nome dell'amata; anzi l'apertura, per quanto serva come tassello d'inserimento nel corpo del canzoniere (richiamando allusivamente i testi 31 e 33), resta piuttosto estranea al resto del sonetto che zoppica anche nella seconda quartina (la parentesi del verso 7 è davvero una zeppa); tutta la piacevolezza del testo è insomma nella sestina finale, un *divertissement* acustico sugli scherzi dell'eco.

.Sonetto.

M'imbattéi[1] l'antro[2] glieri,[3] o Checca bella,
mentr'annavo[4] pe'[5] cosa de[6] primùra[7]
caminanno,[8] cor[9] una zingarella,
che a 'na femmina[10] diva[11] la vintura;[12]
Me[13] vinne[14] voglia de[15] sapè'[16] da quella
quarcosa[17] intorno al'amor mio futura;
la man ié[18] sporzi;[19] (e lei) «Una zitella,
ch'ami (disse) de[20] te poco se[21] cura».
Seguitò a dimme[22] d'un'eredità
poi, ch'io dovevo, quanto prima, avéne,...[23]
ma no'[24] la volzi[25] un zero più ascoltà';[26]
Perché innel[27] cor me[28] messe[29] un mar de[30] pene
quel su'[31] detto, col famme[32] dubbità',[33]
che tu davèr non me[34] volessi bene.

[1]incontrai [2]altro [3]ieri [4]andavo [5]per [6]di [7]premura [8]camminando [9]con [10]una femina [11]diceva [12]ventura [13]mi [14]venne [15]di [16]sapere [17]qualche cosa [18]gli [19]porsi [20]di [21]si [22]dirmi [23]avere [24]non [25]volli [26]ascoltare [27]nel [28]mi [29]mise [30]di [31]suo [32]farmi [33]dubitare [34]mi.

2-3. *mentr'annavo ... caminanno* costruisci: 'mentre andavo camminando per una cosa di premura, urgente'; ma, nonostante la premura, si fermerà lo stesso per la curiosità. 6. *futura* va collegato a *qualcosa*, nel senso di 'qualche cosa futura'. 11. *un zero* per niente. NOTA 8 nel ms. per errore la glossa ripete esattamente il termine glossato *caminanno*.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; la rima C è tronca; le rime AD sono in assonanza tonica; rime ricche ai vv. 4-6 e 9-11-13; bisticcio consonantico ai vv. 12-14.

Ed. pr. in GNOLI 1878, 44 (insieme al son. 22) senza note ma nel testo piuttosto fedele all'originale, seppur con un paio di mende. La zingarella che dice la ventura è figura che non poteva mancare in un canzoniere popolaresco; ma è poco più che uno spunto per manifestare, ancora una volta (è lo stesso tema dei sonetti 35 e 39), la dubbiosità dell'amore di Iachella, sempre incerto sulla corrispondenza di Checca. La curiosità e il dubbio superano la premura del protagonista che neanche la prospettiva di un'eredità distoglie dal chiodo fisso di accertarsi dell'amore di Checca. Piacevoli le terzine, vivacizzate dalla rima tronca e semplificate dall'adozione di una sintassi più naturale.

[42]

.Sonetto.

Checca mia, pe'[1] provà'[2] si[3] bella sei
basta dì',[4] che d'ognun' el[5] core tu ài:
ma guàrdete[6] de[7] crede' a smiàsci, e lai[8]
de[9] certi milordóni cicisbei,
Che spaccian nobbirtà[10] de[11] simidei[12]
e d'assediàne[13] non rifinan[14] mai
le belle, che da lor' àn spesso guai,
perché 'l core àn più negro[15] de[16] l'Ebbrei.
Refretti a Pimpa,[17] che l'amori sui
messe[18] in quel conte, che la prese, e poi
ié voltò[19] el[20] tergo, e la lassò[21] col FUI.
però, si[22] le tu' cose[23] fa'[24] ben voi,[25]
e non imbatte'[26] in un come quelui,[27]
tiette[28] a Iachelli, e lassa[29] annà' st'eroi.[30]

[1]per [2]provare [3]se [4]dire [5]il [6]guardati [7]di [8]credere a morfie, espressioni caricate [9]di [10]nobiltà [11]di [12]semidei [13]assediare [14]tralascian [15]nero [16]degli Ebrei [17]rifletti a Olimpia [18]mise, pose [19]gli volse [20]il [21]lasciò [22]se [23]tue cose [24]far [25]vuoi [26]incontrare [27]colui [28]tienti, appigliati [29]lascia [30]andare questi eroi.

---

4. *milordoni cicisbei* ricchi spasimanti. 8. *'l core* àn più negro de l'Ebbrei i milordoni cicisbei del v. 4 hanno il cuore più nero, cioè sono ancor più perfidi degli Ebrei; il tratto antisemita è caratteristico della cultura romanesca di questi secoli (è ampiamente documentato dal Berneri al Belli). 11. *la lassò col FUI* la lasciò con un pugno di mosche, tanto che oggi può solo dire: "fui" l'amante del conte.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima allitterante ai vv. 1-8; rima ricca ai vv. 2-7; bisticci consonantici ai vv. 2-3-6, 9,11, 10,12; collegamento strofico con tre rimanti, tutti all'interno di verso, tra l'ultimo verso della prima terzina e il primo verso della seconda (*voltò, lassò, però*).

L'ultimo sonetto dedicato a Checca ci fa sapere che la sua bellezza è tale da averle attirato le attenzioni addirittura di qualche nobiluomo; ma possono essere solo fuochi di paglia (o soggetti da teatro, vien da pensare): nella realtà dei fatti un nobile non si invischierà mai con una popolana: morale classista che Iachella piega a proprio vantaggio senza peritarsi di tirare più di una stoccata contro gli aristocratici dai quali le zitelle romanesche non possono che ricevere cocenti delusioni. Nonostante tutti i suoi limiti l'unico davvero adeguato a Checca resta il suo fedele e devoto amante di sempre: *tiette a Iachelli e lassa annà' st'eroi* è l'emblematico verso che conclude 42 poesie di schermaglie amorose.

[*T.* ..... in pace]
el[1] monno[2] tuttoquanto,
scialanno[3] in sono,[4] e canto,
solo el[5] gran BACCO d'onorà'[6] capace.
C. Rebbéve'[7] bigna;[8] ... giacché allùmo[9] in terra
retornato[10] el[11] tesoro
del primo tempo d'oro,
e la descordia[12] annàta[13] sottoterra.[14]
T. Eavvìva[15] BACCO, donque;[16] e solo guerra
mo[17] se facci[18] a li fiaschi, e a li bicchieri,
né più se ciarli[19] de sfodrà'[20] la sferra.[21]
C. Eavviva,[22] donque,[23] BACCO; e li penzieri,[24]
che ce pòzzino[25] smove'[26] ipocondrìa,
sian, pe'[27] sempre ferniti[28] el dì de glieri.[29]
T. Sia gobbo chi non vo',[30] che accusì[31] sia.
C. Ammènne, ammènne; ma, Tacchella, sai,
che la tocchi de grìnza[32] in povesìa?[33]
T. Anzi tu, Céncio, canti bene assai!
e si gente[34] te stàveno[35] a sentine,[36]
averébbeno[37] ditto,[38] e come mai?
C. Abbasta: io spero, che sarrà[39] cusìne[40]
come avemo[41] mommó[42] pregnosticato;[43]

[1]il [2]mondo [3]godendo [4]suono [5]il [6]onorare [7]ribévere [8]bisogna [9]scorgo, vedo [10]ritornato [11]il [12]discordia [13]andata [14]sotterra [15]evviva [16]dunque [17]adesso [18]si faccia [19]si parli [20]di sfodrare [21]spada [22]evviva [23]dunque [24]pensieri [25]ci possano [26]destare [27]per [28]finiti [29]di ieri [30]vuole [31]così [32]bene [33]poesia [34]se genti [35]ti stavano [36]sentire [37]avrebbono [38]detto [39]sarà [40]così [41]abbiamo [42]or ora [43]prenosticato, vaticinato.

---

1. *in pace* considerati gli usi grafici dello scrivente (inizio di ogni poesia a pagina nuova, intitolazioni, numerazione delle note a partire da 1 per ogni nuova pagina), manca almeno un'intera pagina prima del verso *el monno tuttoquanto*; il verso qui parzialmente ricostruito e numerato 1 (deve trattarsi di un endecasillabo, vista la struttura della quartina seguente, ai vv. 4-8) sarebbe dunque l'ultimo della pagina mancante precedente e perciò, com'è ovvio, non il primo della poesia originale; bisognerà inoltre presumere, ancor prima di *in pace*, un'espressione del tipo *vedo di nuovo* o *è finalmente* (probabilmente inserita in una frase più complessa) e spiegare: '(vedo di nuovo) in pace tutto quanto il mondo, capace solo di onorare il grande Bacco, godendo con suoni e canti'; infine la prima battuta superstite del testo va evidentemente assegnata a Tacchella (*T.*), l'interlocutore di Cencio (*C.*). 6-7. *el tesoro del primo tempo d'oro* ossia la pace, che fu appunto il tesoro della mitica prima era dell'umanità, l'età dell'oro. 9-10. *e solo guerra ... a li bicchieri* tornata la pace, la sola guerra che si possa fare è quella ai fiaschi e ai bicchieri pieni, guerra che si vince bevendone il vino, cioè esaurendoli, per brindare appunto alla ritrovata pace. 12-14. *e li penzieri ... de glieri* costruisci: 'e siano finiti per sempre il giorno di ieri i pensieri che ci possano smuovere l'ipocondria'. 17. *la tocchi de grinza in povesia* sai poetare (a braccio)

bene; è possibile che si riferisca al brano precedente in altro metro. 18. *anzi tu, Céncio canti bene assai* piuttosto tu, Cencio, canti molto bene (meglio ancora di come poeto io); si tratta di uno scambio di complimenti che, si ripete, probabilmente va riferito alla parte della poesia in altro metro che iniziava prima del testo conservato. 20. *e come mai?* e come mai è così bravo? da dove gli viene questa bravura musicale, visto che è (lo sentiremo al v. 41) un semplice capraro? 22. *pregnosticato* il pronostico; si ricorda, riguardava il ritorno della pace sulla terra.

che 'l vin ciarlà'[1] fa el[2] vero, se sol dine.[3]

24 *T.* Sto prevèrbio[4] de[5] rado à mai sbagliato.
Oh' del Montepurciàno[6] gran vertù![7]
si stròlighi[8] a crià'[9] lui fu criato![10]

27 Dàmmene, o Cencio, dàmmene un po' più,
che me vòio[11] sciacquà'[12] la magnatora;[13]
poi pagàne,[14] e trucchiàmmela[15] a l'ingiù.[16]

30 Perché bigna,[17] ch'arrivi be' abbonora[18]
a la Ritonna[19] chi spaccià' l'ucelli[20]
vò[21] con reputazión (per Dinanora).[22]

33 *C.* De beve'[23] sei patron; ma de[24] piselli[25]
caccià'[26] non me[27] descurre',[28] che sinnòne[29]
levàmo[30] a l'amicizia li puntelli.

36 Un antra[31] vorta,[32] o amico, io sciuriaròne,[33]
e tu l'ovo farràì:[34] cusì[35] và bene.
Non credo, che sballà'[36] volemo[37] móne.[38]

39 *T.* A la salute tua. (*C.*) Bon prò. De mene[39]
non te piglià',[40] si[41] resto; perché, sai?
un crapàro[42] a li piedi à le catene:

42 Le crape,[43] innel[44] retorno,[45] lente assai
sempre vanno. Imperò,[46] si[47] batte'[48] el[49] tacco

[1]parlare [2]il [3]si suol dire [4]proverbio [5]di [6]Montepulciano [7]virtù [8]se astrologi [9]creare [10]creato [11]mi voglio [12]sciacquare [13]bocca [14]pagare [15]andar presto [16]all'ingiù (cioè) verso la città ch'è bassa [17]bisogna [18]ben di buon ora [19]Rotonda [20]spacciare gl'uccelli [21]vuol [22]per Dinanora (giuramento plebèo) [23]di bevere [24]di [25]quattrini [26]cacciare [27]mi [28]discorrere [29]altrimente [30]leviamo [31]altra [32]volta [33]beverò [34]farai [35]così [36]morire [37]vogliamo [38]adesso [39]di me [40]ti pigliare [41]se [42]capraro [43]capre [44]nel [45]ritorno [46]però [47]se [48]battere [49]il.

---

23. *che 'l vin ciarlà' fa el vero, se sol dine*, perché il vino fa dire il vero, così si suol dire; Cencio spera che il pronostico di pace che han fatto sia vero perché *in vino veritas*: spiegazione invero da ubriachi. 25-26. *Oh' del Montepurciàno ... fu criato* costruisci: 'Oh gran virtù del Montepulciano se lui fu creato per creare astrologi'; il Montepulciano è un famoso nobile vino prodotto in località omonima in provincia di Siena (il vitigno è stato poi esportato altrove). 29. *poi pagàne e trucchiàmmela a l'ingiù* intendi: poi non mi resta che pagare e svignarmela verso la città; gli infiniti dipendono da *vòio* del v. 28. Tacchella dunque manifesta l'intenzione di pagare la sua parte di vino. 31. *Ritonna* il Pantheon ov'era un importante mercato. 32-33. *chi spaccià' l'ucelli vò con reputazión* chi vuole vendere gli uccelli con buona reputazione: evidentemente Tacchella è un cacciatore di mestiere che vive rivendendo la selvaggina; e la buona reputazione di un cacciatore sta nel trovarsi di buon ora al mercato perché la caccia migliore si fa alle prime luci dell'alba. 33-34. *ma de piselli caccià' non me descurre* ma non parlarmi che vuoi cacciare i soldi, cioè che vuoi pagare tu. 35. *levamo a l'amicizia li puntelli* leviamo i sostegni all'amicizia, la facciamo rovinare. 36-37. *un antra vorta ... farrai* in un'altra occasione, amico, io berrò e tu pagherai; Cencio preferisce il sistema dell' 'a buon rendere' a quello del pagare 'alla romana' e otterrà di

imporsi. 38. *Non credo, che sballà volemo mone* non credo che vogliamo morire adesso, ossia avrai un'altra occasione per ricambiare il favore che ti faccio pagandoti questa bevuta. 39. *prò. De* dove qui abbiamo usato un punto fermo seguito dalla maiuscola, nel ms. c'è un punto mobile seguito dalla minuscola. 39-40. *De mene non te piglià', si resto* non te la prendere per me se mi trattengo ancora. 41. *le catene* le catene ai piedi del capraro sono, ovviamente, le capre che si muovono lente. 43. *vamo. Imperò* come al v. 39, anche qui nel ms. c'è un punto mobile seguito da minuscola.

voi,[1] de[2] lassalle[3] arreto[4] el giusto[5] fai.
45 *T.* Cusì[6] è. To ... 'na presa[7] de[8] tabbacco.
C. Oh, sì, dàmmela, sì, che me[9] refiata.[10]
T. Abbi pacenzia[11] si[12] da te me stacco.[13]
48 Bona sera.[14] (*C.*) La grazia, cammerata.

.∞.

[1]vuoi [2]di [3]lasciarle [4]indietro [5]il giusto [6]così [7]prendi, tieni, una presa [8]di [9]mi [10]rifiata [11]pazienza [12]se [13]mi stacco [14]buona sera.

43-44. *si batte el tacco voi, de lassalle arreto el giusto fai* se vuoi correre, fai bene a lasciartele dietro (le capre); dopo *voi* nel manoscritto è un punto interrogativo (sostituito nell'edizione da una virgola) che di fatto segnala l'interrogativa indiretta. 45. *è. To* nel ms. ancora un punto mobile seguito da minuscola, come ai vv. 39 e 43. 48. *La grazia* formula di commiato, forse originata dal *Deo gratias* conclusivo della liturgia della messa.

Metro: componimento acefalo che, nella forma attuale, si inizia con 2 quartine (la prima ricostruibile congetturalmente a partire dagli ultimi tre versi, che sono poi i primi del testo tràdito) e si continua con 13 terzine dantesche completate da un verso di chiusura, secondo lo schema: [A]bbA CddC CEC EFE FGF ... XYX Y; la rima dei vv. 25-27-29 è tronca; rime in assonanza tonica nella prima terzina (*-erra, -eri*), tra la settima e la decima terzina (*-ora, -one*), tra l'ottava e l'undicesima terzina (*-elli, -ene*), nella dodicesima e tredicesima terzina, compreso il verso di chiusura (*-ai, -acco*); rima derivativa ai vv. 5-8; rime ricche ai vv. 10-12, 15-17, 16-18, 30-32, 40-42, 43-47, l'ultima è anche bisticcio consonantico; altri bisticci consonantici ai vv. 16-20, 37-39, 40-44.

Ditirambo in forma di capitolo a dialogo in lode della pace da celebrarsi con brindisi e libagioni cari a Bacco. Poiché vi si parla di una pace ritrovata, se vogliamo individuare un riferimento reale nei fatti di quegli anni, possiamo pensare alla fine della guerra di successione austriaca (1748) che aveva interessato anche parte dei territori pontifici; ma la data sembra troppo alta e quindi si dovrà piuttosto ripiegare sulla fine della guerra dei sette anni (1763) che aveva coinvolto tutte le massime potenze europee, in scontri anche nelle colonie, estendendosi dunque al *monno tuttoquanto*. In ogni caso nella parte superstite del testo che possediamo i riferimenti concreti sono così tenui che nulla vieta di pensare a una scrittura non in presa diretta, a posteriori, o addirittura a una trattazione generica dell'argomento. Ciò che conta è che il ditirambo pacifista si dislochi subito prima dei sonetti di storia romana, una storia anzitutto di violenze e di guerre, come subito racconta il sonetto d'apertura (son. 44). Comunque sia, quello che possediamo del testo è essenzialmente un dialogo conviviale sull'amicizia, fatto di complimenti sinceri tra i due popolani, il cui primo e persuasivo inquadramento critico è stato dato da MORONI 1972, 302-304: "l'assenza della figura femminile dà maggior risalto ad una certa virilità di intonazione; ... il dialogo ... ha tutta la saporosa freschezza di uno scambio di battute a cui sembra di assistere in una osteria fumosa; ... si avverte pure l'abilità scenica di chi, abituato a comporre farse, riesce con giustezza e brio a creare un linguaggio molto vicino al vero"; infatti, di là da i forzati imprestiti letterari dei primi versi, il linguaggio riacquista naturalezza e genuinità quando la poesia rifluisce verso la nuova tematica del dialogo, fatto di piccole cose, tra il cacciatore e il pastore: Cencio è un vero pastore quando si interessa del suo gregge e Tacchella un vero cacciatore quando si preoccupa di raggiungere presto il mercato per vendere la cacciaggione e "il Micheli è veramente poeta romanesco" qui dove "la descrizione del costume popolare, alla stregua del Belli, diviene un bozzetto".

PE'[1] LA CITTÀ DE[2] ROMA

.Sonetto.

Alza Roma screpante,[3] alza le creste[4]
su le nazione,[5] ch'ài domate, e guaste;
galleggia pur su quele[6] gente,[7] e queste,
e i tui nemmichi[8] butta giù a cataste,
Che le grannezze[9] te[10] sarranno[11] peste,
e tu'[12] rovina el[13] possedé'[14] tant'aste;[15]
e vierranno,[16] a giustatte[17] pe'[18] le feste,
gente,[19] che a te schiave non so'[20] remaste.[21]
Goti, Vànnali,[22] Unni, a liste, a liste,
vierranno[23] a datte tale,[24] e tante croste,[25]
che dà'[26] el[27] monno[28] a gnisciùn'[29] avrà mai viste;
E fatto al regno tuo piglià'[30] le poste
t'[31] aredurranno, doppo[32] tante piste,
a non avé'[33] un quadrìn da pagà'[34] l'oste.

[1]per [2]di [3]fastosa [4]l'alterigia, superbia &c. [5]nazioni [6]quelle [7]genti [8]nimici [9]grandezze [10]ti [11]saranno [12]tua [13]il [14]possedere [15]tanti denari [16]verranno [17]ad aggiustarti [18]per [19]genti [20]sono [21]rimaste [22]Vandali [23]verranno [24]a darti tali [25]percosse [26]dare [27]il [28]mondo [29]a nessun [30]pigliare [31]ti [32]dopò [33]avere [34]pagare.

---

2. *guaste* disfatte. 3. *galleggia* non è scontato che significhi 'stai a galla' ossia 'stai al di sopra, signoreggia'; se sarà da escludere la coincidenza con il *galeggia(va)* attestato nel *Jacaccio* (XII, 939) nel senso di 'guarnito con una gala', bisognerà però tener conto di una possibile derivazione da *galla* usato altrove dal Micheli nel senso di 'giovinastro' (son. 1, 10), 'discolo' (*La Libbertà romana* I, 6.1) e, come aggettivo, nel senso di 'accorto, destro' (ivi XI, 45.5), presente, come sostantivo, anche nella RACCOLTA 1768 nel senso di 'uomo astuto'; in tal caso *galleggia* varrebbe 'fai la spavalda, spavaldeggia'. 6. *e tu' rovina* sottinteso *sarà*. 8. *liste* schiere, oggi antico. 11. *che .. viste* costruisci: 'che il mondo (non) avrà mai viste dare a nessuno'. 12. *fatto ... poste* fatto prendere le poste al tuo regno, participio assoluto; vale 'fatto andar via il tuo regno' cioè 'disfatto il tuo impero', dall'uso di *posta* nel senso di stazione, tappa di un viaggio, per cui *prendere le poste* vuol dire 'viaggiare' - *piglià'* nel ms. è senza l'accento. 13. *piste,* peste, batoste; nel ms. manca la virgola dopo *piste* che ho restituito perché il Micheli chiude sempre gli incisi tra due virgole. 14. *pagà'* nel ms. è senza l'accento. NOTA 32 *dopò* forma con accento etimologico.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticcio vocalico ai vv. 1-3; rime allitteranti ai vv. 1-10, 5-12-13, 9-14; rima ricca ai vv. 4-6; bisticci consonantici ai vv. 5-7, 9-11-13, 12-14; c'è una specie di rima al mezzo morfologica e ricca che lega la seconda quartina alle terzine (*sarranno, vierranno, vierranno, aredurranno*) e un ulteriore collegamento strofico è tra le due terzine (*dà', avrà, piglià'*).

Il Micheli mette ad apertura della collana di sonetti storici un testo arduo per contenuti e forme. Si tratta di un'invettiva, di dantesca memoria, contro la propria città, quella antica, rea di avere, per *alterigia, superbia &c.* (come dice alla nota 4) nei confronti dei popoli vinti, mandato in rovina il suo impero, per cui l'aggressione dei barbari ha avuto il valore di una nemesi storica; del crollo viene in particolare evidenziata la riduzione in miseria dell'opulenta città (cfr. l'opposizione tra il *possedé' tant'aste* del verso 6 e il *non avé' un quadrìn da pagà' l'oste* del verso finale). Dal punto di vista formale qui l'uso di rime difficili in regime di variazione vocalica, rinforzate da numerose rime tecniche, non ha affatto valore comico ma "petroso" (per rimanere in ambito dantesco), ovvero satirico, se però con tale aggettivo si fa riferimento alla satira in senso alto, di forte critica dal profondo valore morale. Sembra chiaro, insomma, che il Micheli, fin da questo esordio, voglia affrontare, col dialetto dei moderni Romani, gli Antichi da pari a pari, senza alcuna soggezione nell'ingaggiare un paragone tra latino e romanesco.

PE'[1] RÒMOLO

.Sonetto.

Io gnente[2] caso fò, che le romane
gente,[3] in tutti li tempi, accusì[4] bene
sapessino[5] menà'[6] tanto le mane,[7]
si[8] scrutìno[9] chi fù el[10] lor primo Réne;[11]
Questùi,[12] stufo villàni d'abbacchiàne,[13]
Amùglio[14](el zio)[15]dal trono albàn sbatténe;[16]
poi, perché un fosso volze[17] strapassàne,[18]
a Remo (su' carnal)[19]sciugò le vene;[20]
E quante vorte[21] mai co'[22] le vicine,
o lontane nazión bùglia[23] attaccòne,[24]
sempre le vinze,[25] o glié[26] affibbiò[27] pappine.[28]
El[29] senato, alafin,[30] de 'sto Reóne[31]
volze[32] fà'[33] un Dio; tritànnolo[34] accusìne,[35]
che un po'[36] ne prese ognun pe'[37] divozione.

[1]per [2]niente [3]genti [4]così [5]sapessero [6]menare [7]mani [8]se [9]osservo bene [10]il [11]Ré [12]costui [13]ammazzare [14]Amulio [15]il zio [16]abbatté, precipitò [17]volle [18]trapassare [19]suo germano [20]asciuttò le vene [21]volte, fiate [22]con [23]questione [24]attaccò [25]vinse [26]e gli [27]dette [28]percosse d'ogni sorte [29]il [30]alfine [31]gran Re [32]volle [33]fare [34]tritandolo [35]così [36]poco [37]per.

---

1. *Io gnente caso fò* io non faccio caso (per) niente, ossia non mi fa specie, non mi sorprende affatto. 5. *stufo villani d'abbacchiàne* insoddisfatto del semplice ammazzare i villici (per ritagliarsi un suo territorio); detto con amara ironia. 6. *Amùglio (el zio)* com'è noto Amulio era il fratello di Numitore, re di Alba Longa e padre di Rea Silvia, madre di Romolo e Remo; i due gemelli, una volta adulti, uccisero lo zio poiché egli, a sua volta, aveva fatto giustiziare Rea Silvia e usurpato il *trono albàn*, ossia di Alba Longa, al fratello Numitore. 7. *perché ... strapassàne* il soggetto è Remo; la leggenda narra che, una volta che Romolo ebbe tracciato il solco (*fosso*) che delimitava la nuova città di Roma cui la sorte lo aveva assegnato come re, Remo, in segno di sfida, scavalcò tale solco per rivendicare il comando della città e perciò venne ucciso dal fratello, che dunque ne sparse il sangue sul suolo della città appena fondata. 10 *bùglia attaccòne* propriamente, ingaggiò una rissa; nel *Meo Patacca*, la locuzione *attaccar buglia* è glossata dal Berneri "venir a contesa" (cfr. UGOLINI 1939, 358 *s.v. buglia*). 13. *volze fà' un dio* una volta morto, Romolo fu deificato dal Senato col nome di Quirino (nome che coincideva con l'appellativo di Marte, mitico padre di Romolo, in tempo di pace). - *tritànnolo accusìne* qui il Micheli fa riferimento a una diversa e meno nota tradizione leggendaria secondo la quale Romolo sarebbe stato ucciso e fatto a pezzi dai senatori riuniti in congiura contro di lui. 14. *che un po' ne prese ognun pe' divozione* la contaminazione delle due leggende sulla fine di Romolo consente al Micheli questo lampo di genio satirico degno del Belli: i senatori prima uccidono poi deificano Romolo sicché poi se ne distribuiscono i pezzi come atto di culto. NOTA 20. *asciuttò* asciugò; la voce che funge da glossa è di fatto un altro dialettalismo che, evidentemente, l'autore sente invece come una voce di lingua. NOTA 31. *gran* nel ms. è scritto col segno di abbreviazione sulla vocale: *grā*.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime morfologiche ai vv. 1-5-7, 6, 11, 10-12-14; rima ricca ai vv. 1-3; bisticcio consonantico ai vv. 2-4-8.

Sonetto contro Romolo, di cui si satireggia la violenza assassina, e, di conseguenza, contro la violenza, in tutti i tempi, delle genti romane che da Romolo sono discese. Come nel precedente son. 44, le rime sono a variazione vocalica, ma stavolta sono rime facili, segno di un tono diverso, non di satira severa ma irridente, con punte di umorismo nero a versi 4 e 14 di grande efficacia. L'attacco è portato anche a costo della faziosità, come nella seconda quartina dove le azioni più efferate di Romolo sono descritte mettendo completamente in ombra quelle dei suoi avversari.

PE'[1] NUMA POMPÌLIO

.Sonetto.

Quanno[2] 'na[3] criatùra[4] è impertinente
pàcchete[5] col babàvo[6] ié se[7] mette.
Cusì facèssi,[8] o Numa, da prudente,
col vassallo, che fava[9] el[10] mazzasette:[11]
Facessi[12] Eggèria crede'[13] a le tu'[14] gente,[15]
che parlasse con te de cose[16] elette;
e pe'[17] cantàne[18] in precissione[19] a mente
te[20] vienisse[21] a 'nzegnà'[22] le canzonette.
Co' 'ste frase,[23] e du' giochi[24] de scottìno,[25]
imparati da i grechi[26] ciarlatàni
el nome[27] te[28] scroccassi[29] de indivino;[30]
E i scatenàti popoli romani
reducessi[31] a stà'[32] sotto el tu'[33] domìno[34]
fermi, a la cùccia,[35] come tanti cani.

[1]per [2]quando [3]una [4]creatura, picciolo fanciullo [5]paura [6]Babào [7]gli si [8]così facesti [9]faceva [10]il [11]gradasso, ammazzatore [12]facesti [13]credere [14]tue [15]genti [16]di cose [17]per [18]cantare [19]processione [20]ti [21]venisse [22]insegnare [23]con questi raggiri di parole [24]e due giuochi [25]d'illusione [26]greci [27]il nome [28]ti [29]scroccasti, usurpasti [30]di divino [31]riducesti [32]a stare [33]il tuo [34]dominio [35]al riposo.

TITOLO. Fa riferimento al secondo re di Roma, il sabino Numa Pompilio, che si dedicò a educare il popolo romano alla religione, alla legalità e alla pace. 3. *Cusì* nel ms. è con la minuscola, poiché segue un punto mobile. 4 *mazzasette:* i due punti sono nel ms. 4. *vassallo* la voce qui significa 'suddito', ma non le è estranea una connotazione negativa, in seguito esplicita nel Belli in cui è attestata nel senso di 'birbante, canaglia' - *mazzasette:* ammazzasette; i due punti sono nel ms. 5-6. *facessi ... elette* costruisci: 'facesti credere alle tue genti che Egeria parlasse con te di cose elette'; la leggenda vuole che Numa avesse commercio divino (e non solo) con la ninfa Egeria che lo istruì sui riti religiosi da insegnare ai Romani. 7-8. *e pe' cantàne ... canzonette* costruisci: 'e ti venisse a insegnare a mente le canzonette da cantare in processione'. - *canzonette* canti sacri, i magici *incantamenta,* detto in tono canzonatorio, perché il poeta li ritiene invenzione di Numa e non della divinità. 9. *'ste* nel ms. è senza apostrofo. 10. *da i grechi ciarlatani* dai ciarlatani greci, con *grechi* aggettivo; si noti l'uso dell'articolo *i* in luogo dello schietto romanesco *li,* forse dovuto al metro, ma comunque usato anche più sotto: *i scatenati* v. 12. 11. *indivino* con prostesi, tipicamente romanesca, di *in-* rafforzativo (non privativo).

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AB in assonanza tonica, rime CD in assonanza consonantica; bisticci consonantici ai vv. 2-7 e 5-7.

Anche di una figura sostanzialmente positiva, come quella di Numa, il prudente, capace di mansuefare un popolo scatenato come quello dei Romani, degni eredi del Romolo descritto al sonetto 45, è tratteggiata in modo da metterne in evidenza contemporaneamente i lati negativi, d'essere stato, cioè, un millantatore, un ciarlatano che ha scroccato la fama di santo per ridurre in suo dominio sudditi altrimenti ribelli; l'attacco del sonetto, che sembrerebbe ispirato alla descrizione ragionevole che di Numa dette Plutarco, è progressivamente contraddetto,

fino alla prospettiva conclusiva del dittatore astuto che comunque raggiunge lo scopo di tenere il proprio popolo alla cuccia come un cane.

PE'[1] ORAZIO
.Sonetto.

Tra le gente[2] arbanese,[3] e le romane
(ch'èreno[4] in guerra) un patto se[5] facéne[6]
de fà'[7] commatte'[8] tréne[9] incontr'a tréne,[10]
e chi vincéa dovessi[11] commannàne.[12]
Tre Orazj, Roma, pe'[13] menà'[14] le mane,[15]
e Arbàno,[16] tre Curiàzj ce metténe;[17]
s'incominzò[18] l'assarto,[19] e giù cadéne[20]
se[21] vìddeno[22] du' Orazj, e un sol restàne;[23]
Allor quasi vittoria se[24] gridòne[25]
dall'[26]Arbanési,[27] e quasi le querine[28]
gente[29] d'annà'[30] se crésero[31] a patrone;[32]
Ma el[33] sol'Orazio, in fegne[34] de fuggìne,[35]
li tre nemmichi,[36] a un, a un, cuccòne.[37]
(Dice 'l prevèrbio:[38] «Lavudàmo[39] el fine»[40]).

[1]per [2]genti [3]albanesi [4]erano [5]si [6]fece [7]di far [8]combattere [9]tre [10]a tre [11]dovesse [12]comandare [13]per [14]menar [15]le mani [16]e Albano [17]ci mise [18]s'incominciò [19]assalto [20]cadere [21]si [22]videro [23]restare [24]si [25]gridò [26]dalli [27]Albanesi [28]Quirine [29]genti [30]d'andare [31]si credettero [32]padrone [33]il [34]in finger [35]di fuggire [36]nimici [37]astutamente uccise [38]proverbio [39]lodiamo [40]il fine.

TITOLO. Si riferisce a quello dei tre gemelli romani Orazi uscito vincitore dalla leggendaria disfida coi tre gemelli Curiazi di Alba Longa che decise la guerra tra le due città (VII sec. a. C.) da cui derivò la successiva supremazia di Roma. 1. *arbanese* di Alba Longa. 2. *un patto* il patto, com'è noto, aveva lo scopo di por fine, nel modo meno cruento possibile, a una guerra dalle sorti incerte. 6. *Arbàno* Albano Laziale, originariamente un *castrum* romano, volgarmente identificato con l'antica Alba Longa, sul cui territorio esso sorse pur senza identificarsi con la primitiva città latina. 11. *annà' ... a patrone* propriamente, andare a lavorare alle dipendenze di un padrone; quindi, essere assoggettati. 12. *in fegne* nel fingere, fingendo. 14. *Dice* nel ms. è con la minuscola, poiché segue un punto mobile - *Lavudàmo el fine* più che di un proverbio siamo in presenza di una formula di andamento proverbiale, viva ancora nel nostro secolo, con cui si sottolinea la conclusione positiva di qualcosa; *Lavudamo* è maiuscolo nel ms.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima ricca ai vv. 1-5; rime morfologiche ai vv. 1-4-8, 2-6-7, 9-13, 10-12.

Questo quarto sonetto sulla più antica storia romana - siamo all'epoca del terzo re Tullo Ostilio - sembra descrivere i fatti in modo oggettivo: chi parla non si rivolge direttamente al soggetto della poesia apostrofandolo col *tu*, come nei sonetti 44 e 46, ma ne descrive le vicende proprio come deve fare un narratore distaccato; solo il dialetto utilizzato tradisce qualche comica sfumatura (prima terzina). L'unica linea di commento è rappresentata dalla parentesi finale, in cui si apprezza l'esito della battaglia, decisa dall'astuta finzione dell'Orazio. In tutto ciò

c'è qualcosa che fa pensare, anticipatamente, a certi popolani della letteratura romanesca recente, che, seduti a un'osteria, raccontano semplicemente (di qui le rime morfologiche), ad altri lor pari, i grandi fatti della storia.

[48]

PE'[1] LUGRÈZIA
.Sonetto.

De[2] Madonna Lugrezia el[3] caso strano
tutti sanno, ciovè:[4] che a Collatino
era moglie; e che 'l figlio de[5] Traqquino[6]
ié 'ntrò[7] in casa 'na notte,[8] piano piano;
Che 'l briccone ié dette[9] poi de[10] mano,
e a faie[11] la sforzò l'atto supino;
che lei poi s'ammazzò; che 'l su'[12] distino[13]
fece libbero[14] el[15] popolo romano.
Ma io, da un libbro[16] che non sà gnisciuno[17]
scavài, che al corpo suo negò el[18] perdóno,
non perché fatt'avessi[19] mal'arcuno;[20]
Ma perché d'uno spasso de 'sto tono[21]
temé lassallo[22] in avvienì' diggiuno,[23]
lei stimò meglio de[24] fernì'[25] col bono.

[1]per [2]di [3]il [4]cioè [5]di [6]Tarquinio [7]gli entrò [8]una notte [9]gli diede [10]di [11]a fargli [12]suo [13]destino [14]libero [15]il [16]libro [17]nessuno [18]il [19]avesse [20]alcuno [21]di questo tuono [22]lasciarlo [23]avvenire digiuno [24]di [25]finire.

TITOLO. Fa riferimento a Lucrezia, figlia di Lucrezio e moglie di Lucio Tarquinio Collatino, il cui *caso strano* è raccontato nelle quartine del sonetto. 3.*'l figlio de Traqquino* cioè Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo. 5. *ié dette ... de mano* l'agguantò. 6. *atto supino* atto sessuale. 7. *'l su' distino* il suicidio di Lucrezia, che, pur contro il consiglio dei familiari, non volle sopravvivere all'intollerabile oltraggio subito, convinse il padre e il marito insieme a Lucio Giunio Bruto e a Lucio Valerio a giurare di vendicarla cacciando i Tarquini da Roma; in questo senso il tragico destino di Lucrezia portò ai Romani la libertà dalla monarchia assoluta. 10. *scavai* ricavai, scoprii - *negò il perdòno* dunque si uccise. 12. *ma,* nel ms. manca la virgola; ma essa è necessaria in quanto il *ma* non va collegato all'immediatamente successivo *perché,* che ha valore di 'poiché', bensì al periodo del v. 14; dunque l'intera terzina va costruita: 'ma lei stimò meglio di finire in bellezza, poiché temé di lasciarlo (il suo corpo) digiuno in avvenire di uno spasso di questo tono'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 2-7, 5-8; rima derivativa ai vv. 9-11; bisticcio consonantico ai vv. 12-14; c'è una doppia forma di collegamento strofico tra le terzine che hanno identico *incipit* e una specie di rima al mezzo identica ai vv. 11-12 (*perché*).

Il sonetto rovescia parodicamente il significato del gesto chiave, il suicidio, di una figura forte, quale quella di Lucrezia, nella costruzione del sistema di valori morali di riferimento degli antichi Romani, tanto da costituire addirittura il cardine attorno a cui ruota la decisione finale della rivoluzione antimonarchica; un modello già seriamente celebrato dallo stesso Micheli nel canto II del suo poema, che ha appunto per tema *La libbertà romana acquistata e defesa*. Le terzine sono così dissacranti da far pensare a certi sonetti belliani di argomento religioso; e

perciò, come quelli, denunciano una ribellione agli stereotipi, in questo caso relativi ai *mores* romani, e insieme, probabilmente, un amore sviscerato per quel mondo che si vorrebbe più sincero e vitale.

PE'[1] GIUNIO BRUTO
.Sonetto.

El[2] senato, e roman popolo affritto[3]
stava al superbo Ré Traqquinio[4] sotto,
quanno[5] Lugrèzia volze[6] annà',[7] de trotto,[8]
a Casacàlla[9] pe' 'l non suo dilitto;[10]
Bruto, allora, al Roman, che piagne zitto,[11]
ciarla,[12] e ié fa[13] vedéne[14] a ch'è redotto![15]
Quel se[16] solleva contr'al Ré de botto,[17]
e del regno ié fa[18] spiccià'[19] l'affitto.
La libbertà fu de[20] tant'opra effetto;
e lui, col gran Pubbrìcola,[21] de fatto,[22]
fu, da l'univerzàl,[23] cònzolo[24] eletto.
Questo pe'[25] li superbi è un gran retratto![26]
indove ponno[27] vede'[28] schiett,'e netto,[29]
che CHI vo'[30] soprafàne[31] è soprafatto.

[1]per [2]il [3]afflitto [4]Tarquinio [5]quando [6]volle [7]andare [8]prestamente [9]a casa calda, (cioè) all'inferno [10]delitto [11]dentro di se [12]parla, ragiona [13]e gli fa [14]vedere [15]ridotto [16]si [17]subitamente [18]gli fa [19]finire [20]di [21]Publicola [22]di fatto [23]universal [24]consolo [25]per [26]ritratto [27]possono [28]vedere [29]chiaro [30]vuole [31]soprafare.

TITOLO. Fa riferimento a Lucio Giunio Bruto, che avendo assistito al suicidio di Lucrezia, fu il primo a giurare solennemente di voler cacciare i Tarquini organizzando la vittoriosa rivolta dei Romani, tanto che, ottenuta la libertà dalla monarchia e instaurata la repubblica, fu il primo a ricoprire la carica di console dapprima con Lucio Tarquinio Collatino, poi con Publio Valerio Publicola. 2. *stava* singolare, regge i due soggetti coordinati *senato* e *roman popolo* del v. 1, secondo un uso non infrequente nei secoli scorsi (cfr. SERIANNI 1988, 389, 358). 3-4. *Lugrèzia ... dilitto* la vicenda di Lucrezia, che si suicidò non sopportando l'onta dello stupro subìto, è l'oggetto del precedente sonetto 48. *Roman* ha valore collettivo, di 'insieme dei Romani, popolo romano'. 7. *Quel* il (popolo) *Roman* del v. 5. 8. *e del regno ... affitto* costruisci: 'e (il popolo romano) gli (al re Tarquinio il Superbo) fa liberare l'affitto del regno' cioè lo detronizza, ma è detto con locuzione presa dal linguaggio domestico. 9. *lui* Giunio Bruto - *Pubbrìcola* in realtà, come detto sopra, G.Bruto fu dapprima eletto console insieme al marito di Lucrezia Lucio Tarquinio Collatino il quale fu poi costretto ad abdicare perché imparentato coi Tarquini; Publio Valerio, che lo sostituì, nell'esercizio del consolato si coprì di tali meriti presso il popolo da derivarne il soprannome Publicola; ed è perciò che il poeta lo definisce *gran.* 11. *da l'univerzal* da tutti, da tutta la comunità. 12. *retratto:* esempio; nel ms. la parola è seguita da un punto mobile che, in questo caso, mi è sembrato più adeguato sostituire con i due punti, piuttosto che con il punto fermo. 13. *Schiett,'e netto* si noti la rigida applicazione della regola, evidentemente inderogabile, di far sempre precedere la congiunzione dalla virgola.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-8, 2-7; rima derivativa ai vv. 10-14.

Questo è il primo sonetto storico celebrativo, in cui cioè, i fatti dell'antica Roma sono presentati positivamente come esempio di virtù, in perfetta coerenza con l'atteggiamento assunto dal Micheli nel poema *La libbertà romana,* di cui Giunio Bruto è uno dei personaggi principali. Qui ne è tratteggiata la vicenda in rapidissima sintesi, con l'andamento, si direbbe, di una di quelle ottave di *argomento* che introducono i singoli canti del poema: Giunio Bruto restituisce dignità e determinazione al popolo romano che trova la forza di ribellarsi al dispotismo dei Tarquini affermando la propria libertà; da ciò il poeta ricava la morale finale contro i superbi e i sopraffattori, che ha un'esplicita valenza politica. La variazione vocalica applicata qui alle rime in dentale sembra avere la funzione di cadenzare l'incedere dello svolgersi dei fatti, come una marcia trionfale scandita dal suono delle percussioni.

PE'[1] MÀRZIO CORIOLÀNO

.Sonetto.

Coriolàno, el[2] bannìto,[3] ecco, che pianta
l'assèdio a Roma; qual vo', che se[4] penta
d'avello[5] fatto via sfrattà';[6] e se[7] avanta,[8]
che un mùcchio ne vo'[9] fà'[10] tra giorni trenta.
Resce[11] de[12] preti, e mòniche 'na[13] santa
turba de[14] céner sparza,[15] e corde centa,[16]
pregànnolo[17] a non fà'; ma lui, a tamanta[18]
sommessión,[19] arrabbiàto più deventa.[20]
Resce[21] Vittùria[22] poi strillanno,[23] pronta:
«Figlio crudele! o quì làsseme[24] stinta,[25]
o a la tu'[26] patria le tu'[27]ingiurie sconta.»[28]
Allor, de[29] confusión la faccia tinta,
lui fà fagotto; e insù 'l cavallo monta
dicenno:[30] «Addio, mi'[31] matre;[32] ah' tu l'ài vinta.»

[1]per [2]il [3]bandito [4]si [5]averlo [6]sfrattare [7]si [8]vanta [9]vuol [10]fare [11]esce [12]di [13]una [14]di [15]sparsa [16]cinta [17]pregandolo a non fare [18]cotanta [19]sommission [20]diventa [21]esce [22]Vetturia [23]gridando [24]lasciami [25]estinta [26]tua [27]tue [28]condona [29]di [30]dicendo [31]mia [32]madre.

TITOLO. Fa riferimento a Gneo Marcio Coriolano, cosiddetto da Corioli, città dove prima sconfisse i Volsci (nel 493 a. C.) e poi si rifugiò dopo essere stato bandito da Roma con l'ingiusta accusa di aspirare alla tirannide, motivo per cui, postosi a capo degli stessi Volsci, attaccò Roma con intenzioni distruttive, venendone distolto dalle preghiere della madre Veturia. 1. *el bannito* colui che fu bandito, subì il bando. 2. *qual* la quale; la forma del relativo *il quale* senza articolo era possibile nell'italiano antico (cfr. SERIANNI 1988, 272, 240). 4. *un mucchio* un mucchio di rovine. 5. *preti, e mòniche* sacerdoti e sacerdotesse; detto con un anacronismo, ricavato dal linguaggio cristiano, dovuto all'ignoranza popolare del parlante. 9. *pronta:* nel ms. c'è una virgola al posto dei due punti. 11. *le tu' ingiurie* le ingiurie da te subite, dovute alla patria. 13. *fà fagotto* se ne va; locuzione popolare. 14. *ah'* ho lasciato l'apostrofo anormale perché visivamente dà bene l'idea di una pronuncia strozzata dell'interiezione.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 2-6 e 12-14; rima ricca ai vv. 10-12; collegamento strofico tra seconda quartina e prima terzina che hanno lo stesso *incipit*.

Patria e madre si identificano tanto nella leggenda romana quanto nel sonetto del Micheli che la riprende conservandone la drammaticità. L'ingiuria subita da Coriolano, eroe di guerra poi rinnegato dalla patria, è la peggiore, per chi considera la dittatura il massimo male: l'accusa falsa di volersi fare tiranno dei suoi concittadini. Una città che confonde i suoi eroi coi suoi nemici meriterebbe d'essere distrutta; ma la patria è come la madre: non è possibile rivoltarlesi contro al punto da eliminarla. Sonetto movimentato, dal ritmo incalzante (alimentato anche dal regime delle rime), con una teatrale chiusura a dialogo che ne concentra ulteriormente il *pathos*.

[51]

PE'[1] CURZIO

.Sonetto.

Pròpio[2] in mezzo de[3] Roma se[4] raprì[5]
la terra; e 'na[6] sfissùra[7] ce[8] lassò[9]
de indove[10] fume,[11] e fiàra[12] poi scappò[13]
de[14] contìnovo[15] for[16] la notte, e 'l dì.
Se[17] curze[18] da l'oràcol pe'[19] sentì'[20]
del remèdio;[21] e respose:[22] «Lì ce vò'[23]
drento el meglio»;[24] e chi giòglie[25] ce[26] buttò,[27]
chi cucci;[28] ma restò pure accusì![29]
Mentre ognun non sà più cosa se fà';[30]
ècchete[31] Cùrzio armato, e dine:[32]«Oè?
questo, o Roma, è 'l tu'[33] meglio», e abbasso annà'.[34]
Serràne[35] allor la bùscia[36] se[37] vedé';[38]
e tutti annorno[39] Giove a rengrazià',[40]
for[41] de[42] Curzio, che annà'[43] non ce poté.[44]

[1]per [2]proprio [3]di [4]si [5]aprì [6]una [7]fessura [8]ci [9]lasciò [10]di dove [11]fumo [12]fiamma [13]escì [14]di [15]continuo [16]fuor [17]si [18]corse [19]per [20]sentire [21]rimedio [22]rispose [23]ci vuole [24]il meglio [25]gioie [26]ci [27]gettò [28]dènari [29]così [30]si fare [31]eccoti [32]dire [33]tuo [34]andare [35]serrare [36]buca [37]si [38]vide [39]andarono [40]ringraziare [41]fuor [42]di [43]andare [44]ci poté.

TITOLO. Fa riferimento a Marco Curzio, leggendario cavaliere romano che, apertasi una voragine nel centro dell'Urbe la quale si sarebbe richiusa - secondo un vaticinio - solo gettandovi ciò che vi era di più prezioso, vi si sarebbe buttato dentro armato e a cavallo ritendendo che nulla fosse più prezioso delle armi e del valore. 3-4. *de indove ... e 'l dì* costruisci: 'da dove poi scappò fuori fumo e fiamma di continuo la notte e il giorno'. 8. *restò pure accusì* restò ancora così, ossia aperta. 9. *cosa se fà'* cosa farsi, cosa si debba fare. 11. *Roma,* senza virgola nel ms. - *abbasso annà'* buttarsi giù. 12. *serràne ... vedé'* allora si vide la buca serrarsi, chiudersi.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime morfologiche ai vv. 1-5, 2-3-7, 9-11-13, 12-14.

Le rime tronche sottolineano, con la loro originalità, la stranezza dell'evento narrato e sottindendono un tono faceto (tradito dalle rime morfologiche) che si manifesta improvvisamente nell'ultimo verso, comicamente lapalissiano; l'effetto sorpresa, dovuto alla modalità della soluzione del caso grazie all'imprevedibile interpretazione dell'oracolo, è ribadito dalla stupefacente chiusa inventata appositamente dal poeta in sintonia col generale clima di gioco sonoro, verbale e logico del sonetto.

PE'[1] MÙZIO SCÉVOLA

.Sonetto.

Un giorno Mùzio senza sòccio[2] arcùno,[3]
mentre Roma broccàva[4] el Ré[5] toscano,
annò[6] al campo nemmico,[7] for de mano,[8]
pe'[9] mannà'[10] quel monarco[11] al regno bruno.
Stava a passà'[12] la banca allor'a ognuno
el Ré[13] co' un [14] canceglièr;[15]quanno[16] el [17] Romano,
preso questo pe'[18] quel, lo stese al piano,
e ripparà'[19] no'[20] lo poté gnisciuno.[21]
Ma sbrigato[22] castagna[23] avè' (de bono)[24]
fatta; in su'l foco, ch'era lì vicino,
messe[25] la man busciàrda,[26] e stette in tono.[27]
El Ré,[28] innel[29] vede'[30] un bel giovenettino
cusì[31] abbruscià',[32] ié dette[33] 'l su'[34] perdono;
stupìto de l'ardìr tristeverino[35]!

[1]per [2]compagno [3]alcuno [4]bloccava [5]il Ré [6]andò [7]nimico [8]da parte remota [9]per [10]mandare [11]monarca [12]passare [13]il Ré [14]con un [15]cancellier [16]quando [17]il [18]per [19]riparare, impedire [20]non [21]nessuno [22]veduto [23]aver preso equivoco [24]sicuramente [25]mise [26]bugiarda [27]costante, fermo [28]il Ré [29]nel [30]vedere [31]così [32]abbrugiare [33]gli diede [34]suo [35]trasteverino.

TITOLO. Si riferisce a Gaio Mucio Scevola eroe romano della guerra contro Porsenna, re etrusco di Chiusi che cercò di restituire Roma ai Tarquini, sùbito dopo la rivoluzione repubblicana, stringendola a lungo d'assedio ma senza successo; Gaio Mucio restò famoso perché, avendo fallito un attentato a Porsenna - ne uccise per errore un segretario scambiandolo per il re nemico - si punì da solo bruciando la propria mano destra su un braciere (da qui il soprannome Scevola 'il mancino'). 2. *broccava el Ré toscano* conteneva gli attacchi del re etrusco. 4. *mannà' ... al regno bruno* mandare all'oltretomba; quindi uccidere. 5. *passà' la banca* pagare la diaria ai soldati. 7. *lo stese al piano* lo stese a terra, cioè lo uccise. 8. *e ripparà' ... gnisciuno* e questo omicidio nessuno lo poté impedire. 11. *busciarda* che aveva sbagliato. 14. *tristeverino* c'è qui un gioco umoristico basato sulla sovrapposizione tra la trasteverinità antica di Muzio (al quale Porsenna, sempre secondo la leggenda, avrebbe nell'occasione donato dei terreni nel Trastevere, da allora detti *prati Muci*) e quella dei moderni Trasteverini, cui si attribuiva il carattere dell'ardimentosità.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima derivativa ai vv. 1-5-8; rima ricca ai vv. 3-6; bisticcio consonantico ai vv. 9-11.

L'eroica e stoica figura di Muzio Scevola, protagonista del poema romanesco del Micheli (l'episodio corrispondente vi è narrato in X, 49-60), viene qui rivisitata dal poeta in chiave umoristica; ma il lettore resta incerto per le prime tre strofe del sonetto, preceduto com'è da uno comico (son. 51) e da uno drammatico (son. 50): quale sarà la scelta del Micheli? Qualche espressione può mettere sulla strada (*mannà' al regno bruno, passà' la banca, castagna avé' fatta*), benché il tono generale consentirebbe, ancora fino al verso 11, una chiusa seria.

Invece la terzina finale, rimata sul *giovenottino-tristeverino*, non lascia dubbi sul capovolgimento comico della leggenda storica, anacronisticamente modernizzata in una bravata popolaresca.

PE'[1] ORAZIO CÒCRITE[2]

.Sonetto.

Stava a la bocca del Subbrìzio[3] ponte,
defennènnol[4] da i Toschi, el[5] guercio Oràzio;
ma quanno[6] vedde[7] non avé'[8] più spazio
de[9] regge'[10](non volenno[11] voltà'[12] fronte)
Disse a le gente[13] sue: «Con mane[14] pronte
fàteme[15] appresso de 'sto ponte strazio;
ch'io sol la reggia sostierrò[16] del Lazio
sin, che l'avrete voi mannato a monte.»[17]
Cusì[18] fù fatto; e lui, zompanno[19] alfine
innel[20] fiume, se fece[21] sal', e aceto,
tamanto[22] presto, che non se pò[23] dine;[24]
Quanno[25] poi fù sull'antra[26] ripa, lieto
gridò, verzo[27] le truppe fiorentine:
«O dàteme[28] de[29] barba mo[30] dereto.»

[1]per [2]Coclite [3]Sublicio [4]difendendol [5]il [6]quando [7]vide [8]aver [9]di [10]reggere [11]volendo [12]voltare [13]genti [14]mani [15]fatemi [16]sosterrò [17]mandato a monte, (cioè) distrutto [18]così [19]saltando [20]nel [21]si fece sal, e aceto (espressione che significa sparire) [22]cotanto [23]si può [24]dire [25]quando[26]altra [27]verso [28]datemi [29]di [30]adesso

---

TITOLO. Orazio Coclite è ricordato per l'atto eroico con cui, durante la guerra contro Porsenna, difese da solo la testa del ponte Sublicio contro gli Etruschi, dando il tempo ai suoi compagni di tagliare il ponte alle sue spalle; caduto in acqua coi nemici, secondo una tradizione qui seguita dal Micheli, sarebbe riuscito a mettersi in salvo tornando a nuoto alla sponda romana. 2. *guercio* si ricordi che COCLITE(M) in latino vuol dire appunto 'cieco da un occhio'. 4. *voltà' fronte* voltarsi, cioè scappare, andando verso il capo del ponte tenuto dai Romani che, se poi non avessero saputo resistere all'assalto degli Etruschi, ne avrebbero consentito l'invasione di Roma. 5. *Con mane pronte* prontamente, immediatamente. 6. *fateme ... strazio* fate strazio (distruggete) di questo ponte dietro di me; ciò avrebbe assolutamente impedito l'assalto degli Etruschi mettendo però a rischio certo la vita di Orazio stesso. 7. *reggia ... del Lazio* Roma, indicata come la città più bella e potente (*reggia*) del Lazio. 8. *mannato a monte* distrutto (il ponte). 10. *se fece sal'e aceto* modo di dire che significa, com'è evidente dal contesto, scappare, dileguarsi; nel romanesco dell'Ottocento *salare una cosa* vale 'evitarla' (ZANAZZO 1960, 384). 13. *fiorentine* etrusche. 14. *O dàteme de barba mo dereto* il verso è uno dei rarissimi trasferimenti di peso dal poema ai sonetti nei casi di coincidenza dell'argomento; si legge infatti nel poema a conclusione dello stesso episodio: *O viènmme a dà' de barba mó dereto* (VI, 33, 8). - *dateme de barba* modo di dire che significa, com'è evidente dal contesto, prendetemi, venitemi a prendere e ha tono di scherno; la locuzione si trova in Peresio, Berneri, Belli ma non ha una spiegazione univoca: UGOLINI 1939, 353, in margine a Peresio, la indica come "locuzione, viva tuttora, [che] ha assunto significato spregiativo e scurrile"; Berneri la glossa 'dar fastidio'; la RACCOLTA 1768 la traduce con 'dar di naso' che in italiano vale 'incontrare'; Morandi in nota al son. del Belli 78 (numerazione dell'ed. naz.), in un contesto molto simile a questo, spiega 'pigliami per la coda'; Teodonio in margine al son. 873 del Belli intende 'venirmi a seccare'. NOTA 21. nel ms. manca la parentesi di chiusura.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; bisticci consonantici ai vv. 1-5, 1-8, 4-5; rime ricche ai vv. 2-6 e 4-5.

Orazio Coclite è un'altra delle figure centrali del poema micheliano *La libbertà romana acquistata e defesa* (l'episodio corrispondente vi è narrato in VI, 14-33). In questo sonetto il suo gesto è narrato nel rispetto del suo valore eroico, sottolineato da un lato dall'assenza (caso unico nella raccolta) di artifici che coinvolgano lo schema rimico - segno questo di una volontà di racconto senza arricchimenti esterni del poeta - dall'altro da una quartina centrale, che esce dalla bocca dello stesso Orazio, in cui si concentrano figure retoriche e rime tecniche, quasi a voler esaltare l'orgogliosa consapevolezza che il protagonista ha del proprio eroismo, ribadita nel verso di chiusura, caratterizzato invece da un tono di spregio nei confronti dei nemici.

PE'[1] CRÈLIA[2]

.Sonetto.

Mentre Roma se[3] stava pe'[4] aggiustane[5]
co''l Ré Porzénna[6] (el[7] quale l'assediòne[8])
e Crelia[9] glie[10] avea data innele[11] mane[12]
pe'[13] ostàggio, con cert'antre[14] zitellone;
Questei,[15] che smòrfie[16] non vedeva fane[17]
né a sé, né a le compagne, se[18] buttone[19]
con lor (perché sapéveno[20] notane)[21]
a fiume, e a casa sua se ne tornòne.[22]
Se[23] credeva avé'[24] fatto, se[25] credeva,
al Ré un despetto[26] col piglià' l'alliccio;[27]
ma lui de 'sta partenzia[28] ne godeva;
E laudava[29] el su'[30] spirito, e 'l crapiccio:[31]
perché levato (in verità) glie[32] aveva
dal campo fiorentino un grann'[33] impiccio.[34]

[1]per [2]Clelia [3]si [4]per [5] aggiustare [6]Porsenna [7]il [8]assedio [9]Clelia [10]gli [11]nelle [12]mani [13]per [14]altre [15]costei [16]vezzi [17]fare [18]si [19]gettò [20]sapevano [21]nuotare [22]tornò [23]si [24]aver [25]si [26]dispetto [27]andarsene via [28]partenza [29]lodava [30]il suo [31]capriccio [32]gli aveva [33]grand' [34]impaccio, incomodo.

TITOLO. Si riferisce all'eroina romana Clelia che, data in ostaggio con delle compagne al re Porsenna, fuggì dal campo nemico alla testa delle romane traversando a nuoto il Tevere, impresa eccezionale perché generalmente le donne dell'epoca non sapevano nuotare. 1. *se stava pe' aggiustàne* stava per trovare un accordo. 3. *e Crelia glie aveva data innele mane* il soggetto è *Roma* del v. 1; *glie*, insolito per *ié* nel Micheli, vale 'gli' e si riferisce a *Porzenna* del v. 2. 5-6. *smorfie ... compagne* Clelia e le compagne, dunque, fuggirebbero perché non ricevono attenzioni, lusinghe (*smorfie, vezzi* nelle parole del Micheli) dagli Etruschi. 7. *perché sapéveno notane* potrebbe sembrare una zeppa ma non lo è, non solo considerando che si tratta di un anello logico essenziale alla vicenda, ma anche tenendo conto che pure nel luogo parallelo del poema il Micheli introduce una parentesi praticamente identica: *perché san pur notà'* (XII, 21, 6). 12. *e laudava el su' spirito* il soggetto è il *Ré* (Porsenna) del v. 10; *su'* si riferisce a Clelia. 14. *fiorentino* etrusco. NOTA 32. per errore è scritto 31. NOTA 34 per errore è scritto 33; dunque nel ms. la sequenza delle ultime quattro note è curiosamente la seguente: 31, 31, 33, 33.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AB a variazione vocalica; rime morfologiche ai vv. 1-5-7, 2-4-6-8, 9-11-13; rime ricche ai vv. 1-7, 9-11, 12-14.

Rovesciamento paradossale delle motivazioni e degli esiti dell'impresa di Clelia (l'episodio corrispondente è narrato nella *Libbertà romana* XII, 3-23), l'emblematica eroina romana della guerra contro Porsenna: non le vessazioni etrusche e l'odio contro il nemico avrebbero spinto Clelia e le compagne a un gesto tanto rischiso quanto coraggioso per delle donne di allora, ma la mancanza di *smorfie*, cioè di premure affettuose, che evidentemente si attendevano essendo, è da credere, le sole donne in un campo di soldati. L'esito non è guadagnare un'altra fetta di quell'ammirazione verso l'arditezza dei Romani che, nel racconto leggendario, finirà per persuadere Porsenna a sgombrare il campo, ma rallegrare il re nemico per averlo involontariamente tolto dal

grann'impiccio di avere tra i soldati degli ostaggi, come Clelia e compagne, loro sì, smorfiose e moleste. Il Micheli dei sonetti completa così il suo polittico sui quattro principali personaggi del poema (Bruto son. 49, Muzio son. 52, Orazio son. 53, Clelia son. 54): il bilancio è di due satire e due apologie. Anche la storia romana è fonte di odio e amore per il poeta così come la relazione con l'amata Checca.

PE'[1] CAMMILLO

.Sonetto.

Doppo,[2] che 'l gallo Ré Roma pigliò,
stufo de 'ntorno[3] a Campidoglio stà',[4]
restò co' li Romani via d'annà'[5]
pe'[6] mille libbre d'oro: te' e to'.
Innel[7] mentre 'l metallo se pesò[8]
la spada al peso suo volze[9] aggiuntà';[10]
e in che su questo stava a minchionà'[11]
Cammillo, el dettatóre,[12] lì arrivò;
El quale, 'nteso[13] el fatto,[14] disse: «Embè:[15]
'sto vile accordo, che protenni[16] tu,
sor[17] Ré de picche non garbeggia[18] a me.»
Qui s'attaccòrno[19] i Nostri, e li Monzù;[20]
ch'ebbeno un pisto[21] de[22] maniera, che
un da portà'[23] la nova non ce fu.[24]

[1]per [2]dopo [3]d'intorno [4]stare [5]andare [6]per [7]nel [8]si pesò [9]volle [10]aggiuntare [11]beffeggiare, burlare [12]il dittatore [13]il quale inteso [14]il fatto [15]e bene [16]pretendi [17]signor [18]piace [19]azzuffarono [20]Galli [21]ebbero una rotta [22]di [23]portare [24]ci fu.

TITOLO. Nel ms. è *CAMILLO* con un segno di abbreviazione sulla *M*. Marco Furio Camillo è il condottiero romano cui si dovette la presa di Veio nel 396 a. C. (dopo dieci anni di assedio), il quale però, in seguito, fu esiliato ad Ardea; richiamato precipitosamente in patria al momento dell'invasione e del sacco di Roma dei Galli di Brenno nel 390 a. C., fu nominato dittatore e, narra la leggenda, rompendo le trattative di resa già avviate col nemico, riorganizzò il contrattacco e cacciò i Galli da Roma. 2. *stufo de 'ntorno a Campidoglio stà'* i Galli di Brenno, pur essendo entrati in Roma e avendola saccheggiata, non erano però riusciti a prendere la rocca del Campidoglio, che continuarono inutilmente a cingere d'assedio per sette mesi. 3. *restò* restò d'accordo, si accordò. 4. *te', e to'* nel ms. sono senza apostrofo ma si tratta delle forme apocopate degli imperativi *t(i)eni* e *togli*, quest'ultimo nel senso etimologico del TOLLE latino 'porta via'; l'espressione dunque significa: 'tieni e porta via' ossia 'prendi e vattene'. 5. *metallo* l'oro. 6. *la spada ... aggiuntà'* volle aggiungere al contrappeso dell'oro la sua spada per aumentare a suo vantaggio il valore del riscatto; il soggetto è ancora *'l gallo Ré* del v. 1. 7. *in che* nel mentre, proprio sul momento che. 11. *Ré de picche* ha valore spregiativo: re di un seme di un mazzo di carte, cioè re di carta non re vero. 12. *Monzù* adattamento fonetico romanesco del francese *monsieur*, usato nel dialetto come appellativo dei francesi (in tal senso la voce è attestata ancora nel Belli e oltre) e qui, per estensione, dei Galli. 14. *un ... fu* non ne sopravvisse nemmeno uno che potesse portare in patria almeno la notizia della disfatta.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD tutte tronche e in regime di variazione vocalica; rima morfologica su tutti i rimanti di B (vv. 2-3-6-7); rime ricche ai vv. 2-6, 3-7; rima allitterante ai vv. 4-10; bisticci consonantici ai vv. 10-14, 11-13; la particolare scelta delle rime fa sì che ogni parola tronca interna al verso che cada in arsi (cioè in sede di *ictus*) provochi un riecheggiamento di rima: così, per esempio nella prima quartina, *Ré* v. 1, *restò* v. 3, *tè* v. 4, e così via.

Sonetto in satira dei Galli, progenitori dei Francesi, in cui il Micheli anticipa un artificio metrico-linguistico che sarà poi caro al Belli: l'impiego di rime tronche per imitare l'andamento accentuale tipico del francese; la variazione vocalica, i riecheggiamenti interni di rima e le ulteriori rime tecniche ne fanno un sonetto giocoso verbalmente e musicalmente pirotecnico senza nulla togliere al piglio epico-popolare del protagonista, Camillo, che appare al centro della composizione (v. 8) e campegia eroico e strafottente nella prima terzina.

[56]

PE'[1] VERGIGNO[2]

Sonetto

Trattiette,[3] aimmé,[4] Vergìgno[5] mio, trattiette;[6]
e come poi,[7] co'[8] le linterne[9] asciutte,
el fuso[10] in petto a la tu'[11] figlia mette',[12]
e le tu'[13] carne[14] sciomirà'[15] destrutte?[16]
Lei non ce à[17] corpa:[18] Appio, el[19] briccón, volette ...[20]
ma! a chi dico? è già ita in Galicutte;[21]
e lui sento gridà':[22] «PRIMA, che astrette
siano a fà' mal,[23] cusì[24] vàdino tutte.»
Oh d'onor tempo antico! (bona notte!)
mo: quali patri[25] avrian 'ste cose fatte
con figlie, sibbè degne de le botte?[26]
Perché molti le lassan fà' le matte;[27]
e talor deventà'[28] come 'na[29] botte
quanno[30] pe' lor c'è dà imbertà',[31] e da sbatte'.[32]

[1]per [2]Virginio [3]trattienti [4]oimé [5]Virginio [6]trattienti [7]puoi [8]con [9]luci [10]il coltello [11]tua [12]mettere [13]tue [14]carni [15]rimirare [16]distrutte [17]ci à [18]colpa [19]il [20]volle [21]Calicut [22]gridare [23]a far mal [24]così [25]adesso qual padri [26]sebben degne de le percosse [27]lascian far le matte [28]diventare [29]una [30]quando [31]da riporre in tasca [32]da mangiare.

TITOLO. Fa riferimento al leggendario Virginio, padre di Virginia, ch'egli uccise per sottrarla al disonore d'essere insidiata dal decemviro Appio Claudio; ne derivò un'insurrezione della plebe che portò all'abbattimento del decemvirato (450 a. C.), d'altronde storicamente noto per aver varato le leggi delle XII Tavole. 2. *linterne* 'lanterne' glossato *luci* dal Micheli alla nota 9 ma nel senso figurato, tradizionale in poesia, di 'occhi'. 4. *le tu' carne* le carni delle tue carni, cioè quelle della figlia Virginia. 5. *corpa:* i due punti sono nel ms. 6. *ita in Galicutte* andata all'altro mondo, morta; *andar in Calicùte* 'andare alla malora, andare lontanissimo' (FERRERO 1991, 70); da *Calicut* antico nome della città di Kozhikode, porto nello stato di Kerala in India, talora confusa con Calcutta, capitale del Bengala in India. 7-8. *PRIMA ... tutte* costruisci e intendi: 'vadano tutte (a finire) così (le giovani romane) prima che siano costrette a fare del male (prostituendosi)'. 9. *bona notte!* nel ms., in luogo del punto esclamativo, c'è un punto mobile; si tratta di un commento, tutt'oggi vivo, che si usa riferire, insieme con ironia e sconforto, a cose che sono finite male, che non vanno, non funzionano più. 10-11. *quali patri ... de le botte* intendi: quali padri avrebbero ucciso le figlie seppure fossero state degne d'essere severamente punite; si tenga conto che Virginia era stata solo insidiata ma non ancora violata da Appio, e comunque senza sua connivenza. 13. *come 'na botte* il paragone sembra molto pesante, poiché l'argomento è sicuramente la fornicazione. 14 *imbertà'* intascare soldi - *sbatte* nel ms. senza apostrofo, contro l'uso normale dell'amanuense.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima allitterante ai vv. 3-12; bisticci consonantici ai vv. 9-11-13, 10-12; rima equivoca ai vv. 11-13.

Tema tradizionale nella satira morale è quello del confronto tra l'oggi e il buon tempo antico, tra la decadenza dei costumi attuale e l'onore di allora. Qui la visione di Virginio che uccide di sua mano la figlia per il semplice

timore che possa essere in futuro disonorata spinge il Micheli (che nella realtà, lo ricordiamo, era padre di molte femmine) a denunciare quei genitori d'oggi che, non solo tollerano il disonore delle figlie, ma sono loro i primi a mangiarci sopra e ad arricchircisi. In fondo, sebbene con tutt'altro tono, lo spirito di questo sonetto non è lontano da quello del són. 42 che concludeva la sezione dedicata a Checca e ciò dimostra una sostanziale unità d'intenti della raccolta riconoscibile in alcune linee guida generali.

PE'[1] LI DU'[2] DEZII[3]

.Sonetto.

Pe'[4] mannà'[5] el[6] roman campo a sarvamento,[7]
sciomiràннolo[8] in stato d'esse[9] vinto,
el cònzolo[10] se[11] dona in testamento
a li Dei del Tartàrio[12] Labbirinto.[13]
Senz'arme, el[14] primo, và a ficcasse[15] drento
a li nemmichi,[16] da speranzia[17] spinto;
mille botte ce[18] abbusca;[19] e int'un[20] momento
casca[21] morto innel[22] pròpio[23] sangue intinto.[24]
Se fà[25] barùffa[26] univerzàl;[27] e intanto
dal su'[28] esempio el[29] sordato[30] reso pronto
reporta[31] alfin de la vittoria el vanto.[32]
Ma dì, o Musa, a chi à 'nteso[33] 'sto ricconto,[34]
che un par de Dezj[35] sol sapé[36] fà' tanto[37]
pe'[38] la patria, e a tal gròlia[39] messe[40] ponto.[41]

[1]per [2]due [3]Decj [4]per [5]mandare [6]il [7]salvamento [8]rimirandolo [9]essere [10]il consolo [11]si [12]tartareo [13]laberinto [14]il [15]introdursi [16]nimici [17]speranza [18]ci [19]riceve [20]in un [21]cade [22]nel [23]proprio [24]infuso [25]si fa [26]battaglia [27]universal [28]suo [29]il [30]soldato [31]riporta [3][2]]il vanto [33]inteso, udito [34]racconto [35]di Decj [36]seppe [37]far tanto [38]per [39]gloria [40]mise [41]punto, termine.

TITOLO. Il sonetto racconta un'unica volta l'identica storia dei due personaggi omonimi, Publio Decio Mure, padre e figlio: il primo, console nel 340 a. C., nell'affrontare i Latini alle falde del Vesuvio, si sacrificò in battaglia essendo stato vaticinato che i Romani avrebbero vinto se uno dei due consoli si fosse immolato; il secondo, console nel 295 a: C., fece lo stesso nella battaglia di Sentino che decise, a favore di Roma, la guerra contro Galli e Sanniti. 1. *mannà' ... a sarvamento* salvare. 3-4. *se dona ... Labbirinto* si dispone a morire; il *Tartario Labbirinto* è l'oltretomba pagano. 5. *el primo* per primo. 9. *se fa baruffa univerzal* ne scaturisce una battaglia generale. 10-11. *dal su' esempio ... el vanto* costruisci: 'il soldato (singolare collettivo), reso pronto, risoluto dal suo esempio, alla fine riporta il vanto della vittoria'. 14. *a tal gròlia messe punto* a una tale gloria mise termine; il soggetto, singolare, è *un par* del verso precedente; intendi: la gloria dei Dezi finisce con loro, nessun altro in seguito giunse a una tal gloria. NOTA 32. per errore nel ms. la cifra 2 è stata omessa.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima ricca ai vv. 1-3-7; rime allitteranti ai vv. 2-11, 8-9; rima derivativa ai vv. 9-13; bisticci consonantici ai vv. 10-14, 11-13.

Mentre alcuni dei personaggi principali della storia di Roma sono pesantemente colpiti dalla satira del Micheli, certe figure secondarie, come queste dei due Deci, sono esaltate alla massima gloria. Ma anche questo, di elevare un monumento alla virtù sconosciuta, è un procedimento tipico della poesia morale entro cui si iscrivono i sonetti storici del Micheli senza mai rinunciare al loro corredo di adornamenti rimici e retorici.

PE'[1] QUINZIO CINCINNATO

.Sonetto.

Bigna[2] che un po', Quinzio, de[3] te descurra[4]
la mi'[5] Musa, che 'l bono sempre attorra.[6]
Tu, tra l'Eròi roman, me[7] pari[8] torra,[9]
che tra piccole case in alto sburra![10]
Con chisesìa,[11] che innel[12] senato curra,[13]
pe'[14] valór, pe'[15] sapé',[16] poi vince'[17] a morra;[18]
e pur sciali[19] de vive'[20] in tra[21] la borra[22]
de i villani, e 'l tu' arato[23] fai che scurra.[24]
De llì[25] vai dettatore[26] a 'na[27] gran guerra;
vinci; triónfi; e torni co'[28] la marra,
come che prima, a lavorà'[29] la terra.
Oh, dal tu'[30] vive'[31] quanto el[32] nostro sgarra![33]
se in noi (panbianchi)[34] sol vertù[35] se[36] serra
de stà'[37] impacchiati, e a chiàcchiere[38] fà'[39] sciarra.[40]

[1]per [2]bisogna [3]di [4]discorra [5]mia [6]condisce per conservare [7]mi [8]sembri [9]torre [10]si solleva, sorpassa [11]chicchesia [12]nel [13]corra [14]per [15]per [16]sapere [17]puoi vincere [18]al paragone del merito [19]godi [20]di vivere [21]in fra [22]la moltitudine confusa [23]tuo aratro [24]scorra [25]di lì [26]dittatore [27]a una [28]con [29]lavorar [30]tuo [31]vivere [32]il [33]è diverso [34]poltroni [35]virtù [36]si [37]di stare [38]parole vane [39]far [40]azzioni belliche.

TITOLO. Si riferisce a Lucio Quinzio Cincinnato che, dittatore nel 458 a. C., fu l'artefice della vittoria sugli Equi ma, celebratone il trionfo, ritornò umilmente a coltivare il suo campicello. 2. *la mi' musa* è il soggetto di *descurra* e di *attorra*. 8. *scurra* nel ms. la *u* è riscritta su una sottostante *o* senza che questa sia stata cancellata. 9. *de llì* è l'unico caso di raddoppiamento consonantico in posizione iniziale registrato graficamente. 10. *marra* zappa. 13-14. *se in noi ... fà' sciarra* intendi: se in noi, che siamo dei poltroni, si custodisce solo la virtù di fare la pacchia e di fare la guerra a chiacchiere; l'espressione *fà' sciarra* è anche nel Peresio e nel Berneri col senso di 'far zuffa, contendere'; etimologicamente va riportata all'arabo *šarra* 'lite' ma ho l'impressione che, almeno nell'area romana, possa aver interferito l'interpretazione della locuzione come *fà' Sciarra* 'fare lo Sciarra' dal cognome del noto e temutissimo bandito Marco Sciarra che terrorizzò la campagna romana minacciando Roma stessa sul finire del Cinquecento, in particolare nell'estate del 1590 (cfr. BENADUSI 1979).

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima derivativa ai vv. 1-5-8; rima ricca ai vv.2-3; rime allitteranti ai vv. 3-11, 6-10; bisticci consonantici ai vv. 3-6-7, 4-8, 11-13, 12-14.

La Musa del poeta, pronta a celebrare le virtù autentiche, non può non discorrere di Cincinnato che non approfittò della gloria, pur valorosamente conquistata, ma volle vivere sempre frugalmente. La povertà come scelta doveva apparire come il massimo del coraggio per chi, come il Micheli, si era ritrovato povero per disgrazia mentre forse avrebbe preferito (il *noi* del v. 13 è ben diverso dal *loro* del v. 14 del son. 56) essere nel novero dei *pambianchi impacchiati*.

PE'[1] PAPÌRIO PRETESTÀTO

.Sonetto.

Che teste sonno[2] stati li Romani
del tempo antico, bell'e regazzìni![3]
sbrigate[4] un Papiriùccio; come vani
de la dritta[5] su' ma'[6] renne[7] i scrutìni.[8]
Stato col pa'[9] in conziglio,[10] sapé'[11] i piani
lei da lui prova, e del senato i fini;
ma lui gli appetta,[12] che quel vo', in domani,[13]
ch'abbi'[14] ogni omo du' moglie[15] in tra li lini.[16]
Lei ce alloggia;[17] e, arrabbiàta, l'orióni[18]
de 'sta[19] miffa,[20] in poch'ore, fà repieni;[21]
su de che[22] fà el[23] senato oprà'[24] spioni;
Qual, scuperta[25] la cosa, a voti pieni
resolve,[26] che quel ràcchio,[27] co' i vecchioni,
in conziglio,[28] da mo,[29] le fave meni.[30]

[1]per [2]sono [3]ancorché ragazzini [4]guardate, osservate [5]accorta, destra [6]sua madre [7]rende [8]i scrutini (cioè) le ricerche [9]col padre [10]consiglio [11]sapere [12]gli da ad intendere [13]vuole in dimani [14]abbia [15]due mogli [16]fra le lenzuola [17]se lo crede [18]li rioni [19]di questa [20]bugìa di pianta [21] ripieni [22]su di che [23]il [24]oprare [25]scoperta [26]risolve [27]fanciullo [28]consiglio [29]ora, adesso [30]dia il suo voto nel bussolo.

TITOLO. Si riferisce a un giovane componente, non meglio identificato, dell'antica *gens* Papiria che, come si narra, con uno stratagemma avrebbe contemporaneamente protetto il senato e dimostrato l'infedeltà di molti cittadini, meritando per la sua saggezza di sedere, fanciullo, in mezzo ai senatori con diritti pari a loro; *Pretestato* propriamente vuol dire 'vestito di *praetexta*' la toga che indossavano i fanciulli. 3-4. *come vani ... i scrutini* costruisci: 'come rende vane le indagini della sua astuta madre'. 5-6. *stato col pa' ... i fini* costruisci e intendi: '(essendo) stato col padre nel consiglio (dei senatori), lei (la madre) prova a sapere da lui (il ragazzino) i piani e i fini del senato'. 7. *quel* il senato - *in domani* l'indomani. 11. *su de che ... spioni* intendi: sul qual fatto il senato fa agire delle spie. 12. *qual* per *il quale* era ammissibile nell'italiano antico (cfr. SERIANNI 1988, 272, 240); si riferisce al senato. 13. *vecchioni* intende essere una vera e propria traduzione in dialetto del lat. SENIORES (PATRUM) '(senatori) più anziani' inteso come comparativo assoluto. NOTA 20. oggi diremmo 'bugia inventata di sana pianta'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 1-7, 9-11-13; rima allitterante ai vv. 5-12; bisticcio consonantico ai vv. 6-8; rima derivativa ai vv. 10-12.

Nell'esaltazione non incondizionata dell'antichità classica trova spazio la celebrazione di un ragazzino, a dimostrazione che l'acutezza mentale dei Romani era quasi un fatto naturale e ciò spiega il loro successo. L'arguzia del fanciullo nell'episodio è addirittura promossa a saggezza senatoria; eppure ciò che più risalta nella descrizione del poeta è il gioco delle parti tra madre e figlio, in un incrocio di inganni sottolineato dalle rime

tecniche e dalle espressioni dialettali più colorite che quasi sembrerebbero prese, se fosse esistito, dal linguaggio giovanile di allora (*la dritta su' ma'*; *gli appetta che*; *lei ce alloggia*; *miffa*; *racchio*).

[60]

PE'[1] MARCO ATTIGLIO[2]

.Sonetto.

Manna[3] Cartàggin' el su'[4] schiavo Attiglio[5]
a Roma pe' offrì'[6] a lei pace, de bello,[7]
o i priggionieri a sbarattà';[8] ma quello
de[9] no' 'l fane[10] ai Romani dà conziglio.[11]
Poi torna in Àffrica; ov'ié dan[12] de piglio,[13]
e lo fìccano drent'a un caratello
tutto chiodi, passati col martello,
ruzzicànnolo[14] in giù pe'[15] più d'un miglio.
De la costanzia[16] sua la fama gola;[17]
e se ne fan le lode[18] in più d'un tomo
come cosa successa al monno[19] sola;
E forze,[20] pe'[21] la pena, che un tal' omo
patì pe'[22] mantiené'[23] la su' parola,[24]
mo[25] de raro[26] se trova[27] un galantomo.

[1]per [2]Attilio [3]manda [4]il suo [5]Attilio [6]per offerire [7]subito [8]cambiare [9]di [10]fare [11]consiglio [12]ove gli dan [13]di piglio [14]rotolandolo [15]per [16]costanza [17]vola [18]lodi [19]mondo [20]forse [21]per [22]per [23]mantenere, osservare [24]sua parola [25]adesso, ora [26]di rado [27]si trova.

TITOLO. Si riferisce a Marco Attilio Regolo, eroe romano della prima guerra punica; console nel 256 a. C., dopo aver battuto i Cartaginesi nella battaglia navale di Ecnomo, portò la guerra in Africa ma, privato di parte delle truppe dal senato, fu sconfitto e fatto prigioniero dai nemici nel 255 a. C.; successivamente inviato a Roma dai Cartaginesi a trattare la pace (250 a. C.) col patto di tornare, sconsigliò i Romani dall'accettare le proposte puniche; ciononostante rientrò a Cartagine per tener fede alla parola data ma fu punito con una morte atroce: fu fatto rotolare per un pendio, chiuso in una botte irta di chiodi (247 a. C.). 3-4. *ma quello ... conziglio* ma quello dà consiglio ai Romani di non farlo, cioè di non accettare la pace e neanche di scambiare i prigionieri. 5. *ié dan de piglio* lo pigliano a forza. 6. *caratello* piccola botte. 9. *costanzia* costanza nell'impegno preso, perseveranza, fermezza. 12. *pe' la pena* a causa della pena, della punizione. 14. *un galantomo* un uomo di parola, appunto.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime CD in assonanza tonica; bisticci consonantici ai vv. 5-8, 9-11, 10-12; rime ricche ai vv. 6-7, 10-14; rima derivativa ai vv. 12-14.

Sonetto equamente ripartito tra un'ottava narrativa (al presente storico) e una sestina gnomica; ma la prima terzina è debole e serve solo a inanellare la chiusa paradossale, sottolineata dalle rime tecniche: una sorta di morale capovolta per cui da un esempio più unico che raro di virtù non può che derivare un vizio comune.

PE'[1] L'ISTESSO
.Sonetto.

Mancatór de[2] parola, e indove[3] sete,[4]
che a specchiàvve[5] in Attiglio[6] non vienite?[7]
Schiavo a Cartàggin, pe'[8] aggiustà'[9] le lite[10]
tra quella, e Roma, libberà'[11] el vedrete;[12]
Però col patto de tornà'[13] a la rete
si 'ste[14] cose non fùssino[15] riuscite;[16]
ciovè:[17] o de i schiavi sbarattà'[18] le vite,
o col popol trogliàno[19] avé'[20] la quiete.
Ma Roma a guerra, e quelli a non riscote'[21]
conzigliàne;[22] e poi (lìscia)[23] in du' velate[24]
tornà'[25] a Cartaggin co' le[26] mano vote.[27]
Dove in botte, con doghe drento armate
de[28] chiodi, è pe' l'ingiù[29] mannato[30] a rote.
Mancatór de[31] parola, oè?[32] imparate.

[1]per [2]di [3]dove [4]siete [5]specchiarvi [6]Attilio [7]venite? [8]per [9]aggiustare, comporre [10]le liti [11]liberare [12]il vedrete [13]di tornare [14]se queste [15]fossero [16]riescite [17]cioè [18]barattare, cambiare [19]troiano [20]aver [21]riscuotere [22]consigliare [23]con velocità [24]due velate [25]tornare [26]con le [27]mani vuote [28]di [29]per l'ingiù [30]mandato [31]di [32]ehi?.

TITOLO. Ossia ancora per Marco Attilio Regolo, protagonista del sonetto precedente. 1-2. *Mancator de parola ... non vienite?* costruisci: 'e dove siete, mancatori di parola che non venite a specchiarvi in Attilio? 3. *Schiavo ... el vedrete* costruisci: '(voi mancatori di parola) lo vedrete liberare, (da) schiavo (che era) a Cartagine, per comporre la lite tra quella e Roma'. 5. *a la rete* prigioniero. 8. *trogliano* romano. 9-10. *Ma Roma ... conzigliàne* se non si tratta di un'imitazione dell'infinito storico indipendente latino, allora bisognerà sottintendere ancora *el vedrete* 'lo vedrete' del v. 4 a reggere questa infinitiva (e così anche la successiva imperniata su *tornà* del v. 11) e spiegare: ma lo vedrete consigliare Roma alla guerra e a non riscattare gli schiavi (*quelli*). 10. *velate* termine ormai antico con cui si indicavano tratti di navigazione a vele spiegate. 13. *a rote* a rotoli; rotoloni.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-5, 3-7, 11-13; rima ricca ai vv. 4-5; rime allitteranti ai vv. 5-13, 7-11; rima morfologica su tutti i rimanti di D (vv. 10-12-14); c'è una rima interna morfologica (in *-à*) che lega le due quartine cadendo sempre in ottava sede ai vv. 3-4-5-7: *aggiustà, libberà, tornà, sbarattà*.

La capacità di tener fede ad ogni costo alla parola data, propria di Attilio Regolo, è fatta oggetto di un altro sonetto, privo di intenti comici, che viene aperto e chiuso dalla rampogna esplicita contro i mancatori di parola che non prendono esempio da lui. Il sonetto, dal verso 3 al 13, ripercorre la vicenda del protagonista adottando, tra l'altro, una doppia rima morfologica, esterna ed interna, quasi a conferire al discorso un tono narrativo cadenzato e popolare, insomma, in una parola, epico.

[62]

PE'[1] FRABBÌZIO[2]

.Sonetto.

El[3] friggente[4] Frabbìzio,[5] immasciatore[6]
pe'[7] Roma, ito[8] de[9] Pirro innel'[10]armata,[11]
da quel Ré, ch'era un gran dritto[12] signore,
ié fu[13] offerta de doppie[14] 'na palata,[15]
Acciò facessi[16] faglie[17] con su' onore
pace col Lazio; ma da lui sprezzata
la guazza[18] essenno,[19] pe'[20] daglie[21] terrore,
da un liofante[22] ié fece[23] fà'[24] un'urlata.
Frabbizio[25] allor ridenno[26] disse: «O Réne[27]
tanto el[28] belardo,[29] quanto el tuo[30] liofante,[31]
né sghèscia,[32] né pavùra[33] àn messo a mene.»[34]
(Cusì[35] allora se[36] fava;[37] ma un birbante
secol, poi, li Frabbizj[38] desperdéne,[39]
e un favór se[40] venné[41] pe'[42] mezzo fante.)[43]

[1]per [2]Fabrizio [3]il [4]poverissimo [5]Fabrizio [6]ambasciadore [7]per [8]andato [9]di [10]nel [11]campo [12]accorto, destro [13] gli fu [14]di doble [15]una quantità [16]facesse [17]fargli [18]la moneta [19]essendo [20]per [21]dargli [22]elefante [23]gli fece [24]fare [25]Fabrizio [26]ridendo [27]o Ré [28]il [29]denaro [30]il tuo [31]elefante [32]né fame [33]né paura [34]a me [35]così [36]si [37]faceva [38]Fabrizj [39]disperse [40]si [41]vendé [42]per [43]mezzo baiocco.

TITOLO. Fa riferimento a Gaio Luscino Fabrizio che, come console, nel 278 a. C. intavolò trattative con Pirro le quali naufragarono, oltre che per motivi più generali, anche per la sua incorruttibilità. 1. *El friggente Frabbìzio* tema sospeso: questo possibile soggetto non è coordinato ad alcun predicato di proposizione principale, benché ne dipenda la subordinata implicita *ito de Pirro innel'armata*; viene poi ripreso col pronome complemento di termine *ié* nel nuovo periodo che si inizia al v. 3 il cui soggetto è *'na palata*; in alternativa bisogna intendere *ito Frabbizio* come ablativo assoluto. 4. *doppie* monete di grande valore; propriamente la doppia era una moneta d'oro, di valore doppio (da cui il nome) rispetto al ducato, coniata in vari stati italiani a partire dal XV sec. d. C. 6-8. *ma da lui ... un'urlata* costruisci: 'ma essendo da lui (da Fabrizio) sprezzato il denaro, (Pirro) per terrorizzarlo gli fece fare un urlo (un barrito) da un elefante. 11 *àn* hanno. 12-13. *ma un birbante ... desperdéne* intendi: ma poi un cattivo tempo disperse i Fabrizi, cioè gli uomini come Fabrizio. 14. *e* e allora, e in seguito - *un favor* un favore, che Fabrizio aveva rifiutato di fare per una palata di doppie - *pe' mezzo fante* per pochissimo.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BD in assonanza tonica; rima morfologica su tutti i rimanti di B (vv. 2-4-6-8); rime ricche ai vv. 4-8 e 10-14; bisticcio consonantico ai vv. 9-11.

Altro sonetto (come il precedente son. 61) in cui la narrazione ha l'andamento di un racconto popolare sottolineato dalla presenza di una rima morfologica narrativa; altro esempio di sprezzo della povertà (come nel son. 58) e dell'arricchimento facile da conseguire scendendo a compromessi; altro esempio di ironia sulla scomparsa definitiva (come nel son. 60) di un mondo di valori etici ormai consegnati solo alla leggenda.

PE'[1] CRÀUDIA[2]

.Sonetto.

Vieniva[3] in sù pe'[4] l'onne[5] teverìne
'na[6] barca, che portava un non so chéne,[7]
che a li Romani assai premeva avéne,[8]
ma s'impuntò innel[9] meglio del vienìne.[10]
Prova, e riprova: non poté riuscine[11]
da quel loco a gnisciùn[12] falla[13] movéne;[14]
e inzinenta[15] a mill'ommini[16] benbene
ce se[17] sforzòrno;[18] ma restò pur lìne![19]
Quanno Cràudia,[20] ecco, piglia innele[21] mane[22]
'no[23] sforzìno attaccato a quel barcone,
e appresso se lo porta, come un cane.
Oh vertù[24] de l'antiche donne bone!
si[25] pe' i lacci facéan le barche annane,[26]
ch'avrian fatto in guidalle[27] pe' 'l timone?

[1]per [2]Claudia [3]veniva [4]per [5]l'onde [6]una [7]nonsoche [8]avere [9]nel [10]venire [11]riescire [12]nessun [13]farla [14]muovere [15]insino [16]uomini [17]ci si [18]sforzarono [19]pur lì [20]quando Claudia [21]nelle [22]mani [23]uno [24]virtù [25]se [26]andare [27]guidarle, condurle.

TITOLO. Si riferisce a Quinta Claudia, figlia di Publio Claudio Pulcro, censore nel 249 a. C., la quale disincagliò, tirandola con la propria cintura, la nave che portava da Pergamo la statua di Cibele (204. a. C.) in tal modo chiamando la dea a testimoniare della sua calunniata innocenza; ma nel sonetto non c'è traccia del motivo del gesto e del suo valore di sacramento. 1. *teverine* del Tevere. 5-6. *non poté ... movéne* costruisci: 'non poté riuscire a nessuno di farla muovere da quel luogo'. 7-8. *e inzinenta ... sforzòrno* e sino a mille uomini ci si sforzarono ben bene. 10. *sforzino* funicella sottile ma resistente agli sforzi; il termine è anche nel Peresio (col significato di 'cordone da servire per cinta'), nel Berneri ed è giunta fino al nostro secolo. 13. *pe' i lacci* per mezzo dei lacci. NOTA 4. nel ms. la glossa è *pe'* che erroneamente ripete il testo senza spiegarlo.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 2-7, 9-11; rime allitteranti ai vv. 2-11, 7-12; rima ricca ai vv. 3-6.

Evidentemente qui non è la celebrazione delle virtù delle *antiche donne bone* che interessa al poeta ma la comicità di una situazione leggendaria assolutamente inverosimile (della quale, non credo a caso, il Micheli trascura le motivazioni morali e la carica sacrale) ch'egli, per di più, sottolinea con una ricca tavolozza di rime tecniche e con la clausola ipotetica di sapore bonariamente umoristico.

[64]

PE'[1] LA VESTÀLE

.Sonetto.

In quel tempo, che in Roma el[2] giusto usava
fu accusata 'na[3] mònica de Vesta,[4]
che s'era nel convento indove[5] stava
da un'omo maschio fatta fà'[6] la festa.
La legge: viva sotterràne[7] fava[8]
chi de lor[9] fussi[10] tocca da 'sta pesta;[11]
però d'esse'[12] innocente lei giurava,
e ne darrìa[13] qual prova fussi[14] chiesta.
Embè,[15] ditto[16] ié fù:[17] «Porta un crivello
pieno de[18] lùscia»;[19] e lei, in aria greve,[20]
dicon, che tal lo presentò de bello.[21]
'Sto miràcol, però, non se lo beve
Iachella; e crede, che la furba, quello
(come Bertòl) pieno portò de neve.[22]

[1]per [2]il [3]una [4]di Vesta [5]dove [6]fare [7]sotterrare [8]faceva [9]di lor [10]fosse [11]questa peste [12]essere [13]darebbe [14]fosse [15]e ben [16]detto [17]gli fu [18]di [19]acqua [20]grave [21]subitamente [22]di neve.

TITOLO. Si riferisce genericamente a una sacerdotessa del collegio di Vesta accusata di aver rotto il voto sacro di castità, caratteristico delle vestali romane, la quale, per discolparsi, è sottoposta a un giudizio divino consistente nel superare una prova umanamente impossibile. 1. *el giusto usava* la giustizia era in uso, si faceva valere. 3-4. *che s'era ... la festa* ritengo che questa subordinata non sia una relativa ma un'oggettiva esplicita (oggi invece *accusare* regge per regola un'oggettiva implicita), poiché in tal modo la subordinata determina in modo specifico l'oggetto dell'accusa genericamente indicata nella principale. 5. *viva sotterràne fava* faceva sotterrare viva. 6. *tocca* toccata. 8. *qual* qualunque. 9. *fù:* i due punti sostituiscono qui una virgola del ms. 13. *Iachella* per la prima volta nei sonetti storici il poeta ricompare in prima persona col suo pseudonimo, una specie di firma di autenticità anche di questa sezione della raccolta. 14. *Bertol* Bertoldo, che nel suo primo dialogo con il re Alboino, alla domanda "Come faresti a portarmi dell'acqua in un crivello, e non la spandere?" risponde: "Aspetterei il tempo del ghiaccio, e poi la porterei" (DOSSENA 1981, 5).

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AD in assonanza consonantica, rime BCD in assonanza tonica; rima morfologica su tutti i rimanti di A (vv. 1-3-5-7); bisticci consonantici ai vv. 2-4-6 e 12-14.

Il poeta sembra recuperare qui lo spunto, trascurato nel sonetto precedente, relativo all'autodifesa della moralità di una donna, grazie a una prova miracolosa. Ma l'*exemplum* classico è revocato in dubbio e ribaltato comicamente in un imbroglio che la donna aggiunge alla sua precedente infrazione con astuzia bertoldesca. La misoginia d'altronde (già comparsa acidamente nei son. 48, 54, 59) è una componente essenziale della tradizione satirica.

. PE'[1] TIBBÈRIO, E CÀIO GRACCHI
Sonetto.

Col sangue loro acquìstan le romane
leggióne[2] terreni senza fine;
ma questi sol tra lor sanno spartìne
li granni,[3] e gnente[4] a quelle se ne dàne.[5]
Tibbèrio, e Caio, perché volzer[6] fane[7]
legge, che se[8] dovéssin[9] stribbuine[10]
tra tutti; come rei, fatti morìne[11]
fur, che 'l popol voléssin[12] sollevane.[13]
'Sto desgraziato[14] fin toccò d'avéne[15]
a 'ste dui[16] tanto amàbbile[17] perzóne[18]
pe'[19] l'avarìzia de chi più potene![20]
Da 'sto fatto se[21] vede, in concrusione,[22]
che ancor, ch'òperi l'omo, e penzi bene,[23]
la forza sempre abbàcchia[24] la raggione.

[1]per [2]legioni [3]spartire, dividere li grandi [4]niente [5]dà [6]voller [7]fare [8]si [9]dovesser [10]distribuire [11]morire [12]volesser [13]sollevare, porre in tumulto [14]disgraziato [15]avere [16]a queste due [17]amabili [18]persone [19]per [20]poté [21]si [22]conclusione [23]pensi bene [24]opprimme, uccide.

TITOLO. Si riferisce ai nipoti di Scipione l'Africano, Tiberio Sempronio Gracco (162-133 a. C.) e Gaio Sempronio Gracco (154-121 a. C., fratello minore del precedente), che in qualità di tribuni della plebe, prima l'uno (nel 133 a. C.) poi l'altro (nel 123 a. C.) ottennero il ripristino delle leggi agrarie, che erano quelle che in Roma regolavano il possesso e l'assegnazione della terra (*ager publicus*), in favore dei plebei; osteggiati dai patrizi; furono uccisi entrambi durante tumulti popolari scoppiati in occasione delle loro rielezioni al tribunato. 1-2. *col sangue ... senza fine* le legioni romane, col loro sangue (cioè con le guerre), acquistano senza fine (senza interruzione, continuamente) terreni. 3-4. *ma questi ... se ne dàne* intendi: ma i grandi (ossia i patrizi) sanno spartire solo tra loro questi terreni e non se ne dà niente a quelle legioni (composte da plebei). 6. *se dovéssin stribbuine* sottinteso i terreni. 7-8. *come rei ... sollevane* furono fatti morire come rei di voler sollevare il popolo; il Micheli usa il costrutto esplicito in dipendenza di *rei*. Dal racconto sembrerebbe quasi che i Gracchi fossero stati fatti oggetto di processi, mentre in realtà caddero, Tiberio per mano di Scipione Nasica, Gaio per mano di Opimio, durante scontri di piazza. 11. *pe l'avarìzia de chi più potene* per l'avidità di chi poteva di più, era più potente. 13. *ancor, ch'operi l'omo* ancorché l'uomo operi. 14. *la forza ...* allude la proverbio *contro la forza la ragion non vale.* NOTA 23. la nota è chiusa da un punto incongruo che ho eliminato.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima allitterante ai vv. 2-5; bisticcio consonantico ai vv. 4-5.

La forza sempre abbàcchia la raggione è la chiusa gnomica del sonetto e forse il suo verso migliore, il quale viene a chiudere due terzine scialbe dopo un'ottava narrativa ben tornita, divisa com'è tra una prima quartina di grande respiro ed una seconda di valida sintesi delle vicende dei due Gracchi. L'argomento è di quelli che il

Micheli sente intimamente; ma è anche fin troppo politicamente esposto. Sonetti come questo possono aver compromesso la pubblicazione dell'opera nello stato del Papa.

PE'[1] POMPÌLIO LENA
.Sonetto.

E chi è questùi![2] forz'è[3] 'l mago sabbino,
che, resolùto, col vergón, ch'à in mano,
fatto un cérchio pe' terra[4] piccinino
ce s'inzerra[5] de Sìria[6] col soprano?[7]
Ah! mo[8] lo sbrigo;[9] è quello, che al Ré fino,[10]
che penzò[11] dà'[12] pastòcchie[13] al bon[14] Romano
disse: «Non resciràì[15] da 'sto[16] tonnino[17]
si guerra,[18] o pace non ce dai[19] de piano.»[20]
E Antìoco, a 'na[21] levàta[22] de 'sto tono,[23]
restà'[24] com'un, che s'è vienuto[25] meno,
e al Tarpèo dechiarasse[26] amico bono.[27]
De prove[28] co' le[29] tacchie[30] el monno[31] è pieno;
ma con ciarle avé[32] messo spago[33] a un trono
è grolia[34] sola d'un Pompilio Leno.[35]

[1]per [2]costui [3]forse è [4]per terra [5]ci serra [6]di Siria [7]sovrano? [8]adesso [9]vedo [10]accorto, destro [11]pensò [12]dar [13]parole ambigue [14]buon [15]escirai [16]da questo [17]tondino (cioè) piccolo circolo [18]se guerra [19]ci dai [20]di piano (cioè) subito, chiaramente [21]a una [22]bravata [23]di questo tuono [24]restare [25]venuto [26]dichiararsi [27]buono [28]di prove [29]con le [30]spade, armi [31]il mondo [32]aver [33]timore, spavento [34]gloria [35]Lena.

TITOLO. Allude, con variazione onomastica, a Popilio Lenate capo dell'ambasceria romana che nel 168 a. C. incontrò ad Eleusi il re di Siria Antioco IV Epifane durante la sua invasione dell'Egitto (iniziata nel 173 a. C.) che stava per concludere con la presa di Alessandria; Popilio, che ben conosceva Antioco (il quale in gioventù era vissuto a Roma per quattordici anni come ostaggio), fece leva sul proprio ascendente per costringere l'Epifane, contro ogni suo tentativo di differimento, a rispondere immediatamente all'ordine del senato di Roma di evacuare l'Egitto o ingaggiare guerra coi Romani; Antioco allora si ritirò dall'Egitto e rientrò in Siria. 1. *'l mago sabbino* allude al fascino quasi magico di Popilio che gli permise di condurre a buon fine la trattativa con Antioco; i Sabini, a partire da Numa Pompilio (di cui il Micheli fa riprendere il nome al suo personaggio), presso i Romani erano accreditati di poteri magici. 2. *vergón* grande verga, bastone. 4. *ce s'inzerra ... soprano*, ci si chiude dentro insieme con il sovrano di Siria; Pompilio traccia in terra con il suo bastone un cerchio intorno a sé e ad Antioco. 5. *lo sbrigo* lo vedo, come glossa il Micheli, o, meglio ancora, lo vedo bene, lo riconosco; vuol dire che il poeta descrive qualcosa che vede e può trattarsi tanto di una visione fantastica, quanto, più probabilmente di una visione reale relativa, per esempio a un'opera pittorica. 6. *dà'* nel ms. è senza accento – *dà' pastocchie* raggirare verbalmente. 9. *levàta* al son. 2, nota 16 il termine è chiosato anche come 'invettiva'. 10-11 *restà' ... dechiarasse* questi due infiniti coordinati rappresentano un'altra visione, quale quella della quartina precedente, perciò grammaticalmente dipendono da una breve e prevedibile principale sottintesa, secondo un modulo tipo: *io sbrigo Antioco restà' ... e ... dechiarasse ...*, ovvero costituiscono un costrutto latineggiante di accusativo con l'infinito (cfr. son. 61, vv. 9-10); in alternativa bisognerebbe pensare a una soluzione meno economica con un'intera proposizione sottintesa che abbia per soggetto *Antioco* del v. 9 e regga appunto i due infiniti (tipo: *Antioco non*

poté far altro che restà' ... e ... dechiarasse ...); Celani emenda pesantemente *restà'* in *restò* e *dechiarasse* in *dechiarosse*; ma il manoscritto è chiarissimo e confermato dalle note 24 e 26 (che Celani omette di correggere) e non consente un intervento così invasivo. 12. *prove* prove vittoriose, vittorie. 13. *ciarle* parole, chiacchiere.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 2-6, 3-7; rime allitteranti ai vv. 2-10, 8-12; bisticci consonantici ai vv. 9-11, 9-13, 10-14.

Bel sonetto descrittivo che sfrutta l'effetto sorpresa di un caso e di un personaggio poco noti *(e chi è questùi!)* e sottolinea il movimento dell'azione con la tecnica della visione, della descrizione *de visu* di un soggetto plastico o pittorico; notevole anche l'inserimento del discorso diretto ai vv. 7-8 che evidenzia come Popilio risponda alle pastocchie di Antioco con parole dirette e un gesto fortemente simbolico. Ma tutta questa impalcatura eroica, che culmina appunto nella verbalità concreta con cui Popilio si oppone alle *parole ambigue* (cfr. nota 13) di Antioco, è contraddetta comicamente dalla terzina finale in cui anche le parole di Popilio diventano *ciarle* cosicché la sua gloria consiste nell'essere stato l'unico ad avere realmente vinto una battaglia a chiacchiere, cosa che, normalmente (cfr. son. 58), conta come un demerito.

PE'[1] FABIO MASSIMO
.Sonetto.

Già insu'l[2] Pò, già insu l'[3] onna[4] trasimèna,
e a Canne, aveva la vertù[5] latina
da Nìbbele[6] affricano gran rovina
avùta, e già inzognava[7] la catena;
Quanno[8] Roma, speranno mutà' scena,[9]
o Fabbio, dettatóre[10] te[11] distina;[12]
vai a la guerra, e sempre una collina
pigli, e 'l nemmico[13] tienghi armato,[14] e in pena;
Non vienghi[15] a un fatto; ma ogni sittimana[16]
lo pizzichi;[17] e abbassàie la foglióna
fai,[18] mantienenno[19] la tu'[20] truppa sana.
Però la fama dapertutto sona,[21]
che conzervassi[22] la città romana
con quella tu'[23] fremmàccia[24] bellebbona.

[1]per [2]su'l [3]su l' [4]onda [5]virtù [6]Annibale [7]sognava [8]quando [9]sperando mutar scena [10]dittatore [11]ti [12]destina [13]nimico [14]tieni in sull'arme [15]vieni [16]settimana [17]gli dai qualche svantaggio [18]abbassargli fai la grande alterigia [19]mantenendo [20]tua [21]suona [23]conservasti [23]tua [24]flemmaccia.

TITOLO. Fa riferimento a Quinto Fabio Massimo che, nominato dittatore nel 217 a. C, per contrastare l'irrefrenabile avanzata in Italia delle truppe di Annibale durante la seconda guerra punica adottò una strategia attendista (che gli valse il soprannome di Temporeggiatore, *Cunctator* in latino), seguendo da presso l'esercito del temutissimo generale cartaginese in Puglia e Campania e logorandolo con continue azioni di disturbo ma senza mai entrare in conflitto aperto; questa tattica non piacque ai Romani che, sostituitolo con nuovi consoli alla fine del mandato, andarono allo scontro diretto con Annibale che inflisse loro la rovinosa sconfitta di Canne (216 a. C.). 1. *in su 'l Po* nelle battaglie del 218 a. C. presso i fiumi Ticino e Trebbia, affluenti del Po - *in su l'onna trasimèna* nel ms. l'apostrofo precede invece di seguire la *l*, l'errore è ripetuto nella nota 3; un'analoga metonimia con identica collocazione in clausola del v. 1 il poeta aveva usato già nel son. 63; qui allude alla battaglia del lago Trasimeno del 217 a. C., anch'essa perduta dai Romani come le due precedenti. 2. *a Canne* qui c'è un raro errore storico del Micheli, giacché, come detto, la battaglia di Canne del 216 a. C. è successiva e non precedente alla dittatura di Q. Fabio Massimo che riguardò sei mesi dell'anno 217 a. C. 2-4. *aveva ... avuta* costruisci: 'la virtù latina aveva avuta gran rovina da Annibale africano'. 4. *inzognava* sognava come un incubo, temeva. 5. *mutà' scena* cambiare la situazione; è immagine tratta dal linguaggio teatrale. 12. *Però* perciò. 14. *bellebbona* è di certo un eufemismo per *buggiarona*; il Micheli non usa quasi mai parolacce ma qui ci sarebbe andata a pennello.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; c'è una specie di collegamento strofico interno tra l'ultimo verso della seconda quartina e il primo della prima terzina (*tienghi, vienghi*); rime ricche ai vv. 2-6, 9-13; rima allitterante ai vv. 11-12.

Sonetto di buon livello letterario, sostenuto da una complessa strutturazione retorica e metrica, in cui si apprezza specialmente l'inserimento del presente storico nella seconda quartina, dopo l'apertura con l'imperfetto narrativo:

questo cambio di prospettiva insieme all'uso della paratassi con funzione sintetica conferiscono una notevole fluidità e un ritmo incalzante al testo che, rallentato ai vv. 12-13, precipita poi sul saporoso verso conclusivo di comica approvazione.

PE'[1] SCIPIÓNE AFFRICÀNO
.Sonetto.

Èreno[2] sedici anni, che abbruscià'[3]
l'Itaglia[4] se[5] sbrigava[6] a più poté'[7]
da Nìbbele:[8] o sentite cosa fà
el giovene[9] Scipion; (da non credé'!)[10]
Và in Cicìglia;[11] e, de razzo,[12] fa imbarcà'[13]
quante truppe riccoglie'[14] mai sapé;[15]
e l'assedio a Cartàggine a piantà';[16]
doppo[17] sbarcàto, all'improviso viè'.[18]
A Nìbbele,[19] Cartàggine, spidì[20]
pe' agliùto;[21] el qual,[22] pe'[23] rabbia, se strappò[24]
li baffi, da Calàbbria nel partì';[25]
Ma malapéna[26] in Affrica arrivò,
che Scipioncìno lo pistò accusì,[27]
che la gròlia,[28] e la patria ié levò.[29]

[1]per [2]erano [3]abbrugiare [4]l'Italia [5]si [6]vedeva [7]potere [8]da Annibale [9]il giovine [10]credere [11]Sicilia [12]subito [13]imbarcare [14]raccogliere [15]seppe [16]piantare [17]dopò [18]viene [19]ad Annibale [20]spedì [21]per aiuto [22]il qual [23]per [24]si strappò [25]partire [26]appena [27]batté così [28]gloria [29]gli levò.

TITOLO. Si riferisce a Publio Cornelio Scipione, detto l'Africano (236-183 a. C.), il quale durante la seconda guerra punica, dopo importanti successi militari in Spagna ottenne a trentun'anni (precocemente ma non proprio in età giovanile, come invece presume l'Autore), nel 205 a. C., il consolato e la provincia di Sicilia da cui nel 204 a. C. attaccò l'Africa cartaginese; il governo punico fu allora costretto a richiamare Annibale dall'Italia cosicché infine i due più grandi generali del tempo si scontrarono con tutte le loro truppe a Zama nel 202. a. C. dove Scipione distrusse l'esercito nemico decidendo le sorti della guerra che si concluse in quell'anno con la pace di Tunisi. 1. *sedici anni* la cifra è imprecisa: l'invasione dell'Italia da parte di Annibale che dette inizio alla seconda guerra punica è del 218 a. C., l'arrivo in Sicilia di Scipione è del 205 a. C. , la sua partenza per l'Africa del 204 a. C.; anche contando alla latina, dal 218 al 204 a. C. il lasso massimo di tempo che intendeva considerare qui il poeta è di quindici anni. 1-3. *che abbruscià' ... da Nìbbele* costruisci: 'che l'Italia si vedeva bruciare da Annibale a più non posso'. 3. *Nìbbele:* i due punti sono nel ms. 4. *credé'* nel ms. è senza l'apostrofo. 7-8. *e l'assedio ... viè'* costruisci: 'e, dopo sbarcato, all'improvviso viene a piantare l'assedio a Cartagine'. 9-10. *A Nìbbele, Cartàggine, spidì pe' agliùto* Cartagine mandò (messi) per (chiedere) aiuto ad Annibale; la frase ricalca la costruzione latina col doppio dativo *mittere auxilio alicui*. 12-13. *malapena ... che* appena. 13 *Scipioncino* probabilmente, nonostante il contesto, il diminutivo non ha valore comico ma vale, semplicemente 'giovane Scipione', come già il *Papiriuccio* di 59, 3.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD tutte tronche e in regime di variazione vocalica; 11 rime su 14 sono morfologiche: 1-5-7, 2-4-6, 9-11, 10-12-14; rima ricca ai vv. 12-14.

Sonetto, oserei dire, sperimentale del Micheli che da un lato, sintatticamente, adotta una variante del sonetto precedente (son. 67), non sostituendo il presente storico all'imperfetto narrativo ma alternandoli; dall'altro

contamina tale struttura colta con due procedimenti che rappresentano virtualmente la popolarità del discorso: la rima morfologica e le rime tronche. Ne risulta una composizione giocosa di andamento vivace e insieme aneddotico che ha in sé quasi un brio fanciullesco, come se il poeta avesse voluto, in sintonia con la presunta giovane età del protagonista, costruire una favoletta per bambini sui modi della frottola, della barzelletta.

PE'[1] LÙZIO SILLA
.Sonetto.

Che de' Romani el più grann'om[2] fù Silla
provà'[3] ve[4] voglio, se 'l pinzier[5] non falla;[6]
al Ré de Ponto fà vortà'[7] la spalla,
e appena te lo lassa[8] co' 'na[9] spilla.
Poi, pe'[10] invidia, bannìto,[11] come anguilla,
scìvola[12] contr'a Roma, e stàne[13] a galla;[14]
tutti, alafìn,[15] li su'[16] nemmichi[17] sballa,[18]
e remane[19] signor de 'sta[20] gran villa;
Leggi a lei bone, pe'[21] ogni caso, bolla:[22]
e abbàcchia[23] de sua[24] man l'amico Ofella
perché a fàiele rompe'[25] ié fa folla.[26]
Lassa[27] el[28] commanno;[29] e a 'na[30] su' vigna[31] bella
se retìra[32] a magnà'[33] pane, e cipolla.
(che ve pare?[34] à raggione,[35] o nò, Iachella?)

[1]per [2]grand'uom [3]provare [4]vi [5]pensier [6]fallisce [7]voltare, volgere [8]lascia [9]con una [10]per [11]bandito [12]scorre [13]e stà [14]di sopra ad ognuno [15]allafin [16]suoi [17]nimici [18]uccide [19]rimane [20]di questa [21]per [22]stabilisce [23]ammazza [24]di sua [25]a fargliele rompere [26]l'appretta [27]lascia [28]il [29]comando [30]e a una [31]sua vigna [32]si ritira [33]mangiare [34]vi pare? [35]ragione.

TITOLO Si riferisce a Lucio Cornelio Silla (138-178 a. C.), generale e politico romano, che da partigiano di Mario ne divenne avversario; conquistò poi una dittatura personale in Roma che usò per consolidare il potere oligarchico dell'aristocrazia e quindi, realizzato il suo programma politico, si ritirò a vita privata. 3. *vortà'* nel ms. è senza apostrofo. 1-2. *Che de Romani ... non falla* costruisci: 'vi voglio provare, se il (mio) pensiero non sbaglia, che il più grand'uomo tra i Romani fu Silla'. 3-4. *al Ré de Ponto ... co' na spilla* intendi: fa tornare sui suoi passi il re del Ponto e lo lascia con poco e niente; allude alla guerra contro Mitridate VI Eupatore re del Ponto il quale aveva capitanato una rivolta generale delle provincie orientali; su Mitridate Silla colse grandi successi militari, come nelle battaglie di Cheronea e Orcomeno, che costrinsero quel re ad accettare la gravosa pace di Dardano (85 a. C.). 5 *bannito* più che ricevere un bando Silla fu privato del comando della spedizione contro Mitridate che fu vanamente rimesso nelle mani di Mario (88 a. C.). 6. *contr'a Roma* non solo Silla non rinunciò al comando della spedizione asiatica ma usò le truppe raccolte a tale scopo per marciare contro Roma e stabilirvi con la forza la propria autorità, una prima volta nell'88 a. C., prima di partire per la guerra contro Mitridate, una seconda volta nell'82 a. C., dopo la fine di tale guerra. 7. *li su' nemmichi sballa* fa riferimento all'eliminazione dei mariani per mezzo delle famigerate tavole di proscrizione, uno dei primi provvedimenti presi come dittatore nell'81 a. C. 8. *segnor de 'sta gran villà* dittatore di Roma. 9. *Leggi* si riferisce alle molte leggi (*bone, pe' ogni caso*) della complessa riforma sillana dello stato. - *bolla:* i due punti sono nel ms. 10. *Ofella* Quinto Lucrezio Ofella, generale partigiano di Silla che, fattosi valere nell'assedio e nella successiva presa e distruzione di Preneste, si candidò al consolato per l'81 a. C. ma senza aver seguito il *cursus honorum* prescritto dal nuovo ordinamento sillano e perciò

fu fatto uccidere da Silla. 12. *Lassa el commanno* abbandona la dittatura (nell'anno 79 a. C.; morrà l'anno dopo). 13. *magnà'* nel ms. è senza apostrofo.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-4, 1-8, 2-6, 3-7, 9-11; rime allitteranti ai vv. 2-11, 3-4, 9-12.

Iachella prende posizione e dichiara apertamente la sua preferenza per quello, tra gli innumerevoli personaggi romani degni d'essere ricordati, che lui preferisce più d'ogni altro: Silla, del quale menziona fatti degni di lode (il valore in guerra e quello come legislatore) ed altri che gli storici non gli ascrivono a merito (la rivolta in armi contro Roma, la crudeltà contro gli oppositori); ma per l'ammiratore tutto sta sullo stesso piano, senza distinzioni di valore. Cosa sarà piaciuto così tanto di Silla a Iachella da fargli trascurare gesti ad altri addebitati come colpe (cfr. qui vv. 4-5 con i vv. 1-4 del son. 50 dedicato a Coriolano)? Probabilmente la capacità di governo che rende Silla pari a Cesare (cfr. vv. 6-8 con vv. 5-8 del son. 73), coniugata però all'umiltà di Cincinnato (cfr. vv. 12-13 con vv. 10-11 del son. 58), che ne esalta il contributo disinteressato al bene di Roma

[70]

PE'[1] MARCELLO
.Sonetto.

E chi se pò[2] trovà'[3] più a Marte caro
del gran Marcello? el[4] terzo de quelòro,[5]
che in su 'l Tarpèo l'opìme spoglie alzaro
del gran Giove Ferètrio pe'[6] decoro?
Lui sballò[7] el[8] gallo Ré, già in guerra chiaro.
Siracùsa spogliò de[9] stato, e d'oro.
Annìbbele[10] sbiossò;[11] (trionfo raro!
se ancor gnisciùn[12] sù quel vantò l'alloro.)[13]
Ma, un sito in osservà',[14] (con pochi) el nero[15]
Affricàn lo cuccò:[16] talché lui puro[17]
fu fatto[18] allor, che men l'avé[19] in pinziero![20]
Però el fin[21] de 'st'eroe, tamanto[22] scuro,[23]
ce[24] fà vedé',[25] che quann'è[26] fatto el pero[27]
abbasso à da cascàne[28] de sicuro.[29]

[1]per [2]si può [3]trovare [4]il [5]di coloro [6]per [7]ammazzò [8]il [9]di [10]Annibale [11]batté [12]nessun [13]vantò l'allor (cioè) la vittoria [14]osservare, riconoscere [15]il furbo, destro, accorto [16]ingannò (cioè) uccise con inganno [17]pure, ancora [18]ucciso [19]l'ebbe [20]pensiero [21]il fin [22]cotanto [23]oscuro, sventurato [24]ci [25]vedere [26]quand'è [27]il pero [28]cadere [29]di sicuro, infallibilmente.

TITOLO Si riferisce a Marco Claudio Marcello, generale romano che fu console cinque volte, il quale sconfisse i Galli Insubri a Casteggio (*Clastidium*) uccidendone il capo Virdumaro nel 222 a. C. e, durante la seconda guerra punica, combatté contro Annibale in Italia strappandogli Nola e poi Siracusa (211 a. C.), nonostante questa fosse difesa dalle macchine di Archimede, ragion per cui gli fu concessa in Roma l'ovazione; morì in un'imboscata mentre stava per giungere a uno scontro decisivo con Annibale. 1. *più a Marte caro*, migliore nelle armi, giacché Marte era il dio della guerra. 3. *Tarpèo* Campidoglio. 3-4. *l'opime spoglie ... pe' decoro* innalzarono le opime spoglie per decoro del gran Giove Feretrio; era uso dei generali romani trionfanti recarsi nel tempio di Giove Capitolino, nell'occasione appellato *Feretrio* dal lat. FERRE 'portare', appunto per portarvi le cosiddette *opime spoglie* (ossia le ricche prede di guerra, il bottino) del nemico. 5. *chiaro* famoso, si riferisce al gallo Virdumaro. 6. *de stato, e d'oro* della sua importanza e della sua ricchezza. 8. *vantò* aveva potuto vantare fino ad allora. 9. *un sito in osservà'* nell'osservare un sito, mentre stava compiendo la ricognizione di un sito; ciò accadde presso Petelia in Calabria nel 208 a. C. 11. *men l'avé in pinziero* se ne stava preoccupando meno. 12. *però* perciò - *tamanto scuro* è riferito al fine non all'eroe. 13. *fatto* maturo - *el pero* la pera, maschile come ancor oggi s'usa dire *arancio* (il frutto) per *arancia*.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-5, 1-7, 9-13; rima ricca ai vv. 2-8; rima allitterante ai vv. 10-13; bisticcio vocalico ai vv. 12-14; c'è poi una serie di parole tronche interne ai versi, il cui accento tonico coincide con un'arsi (cioè con una sede di *ictus* metrico) provocando come delle rime interne: così, nella seconda quartina, *sballò* v.5, *spogliò*

v.6, *sbiossò* v.7, *vantò* v.8, ripresi da *cuccò* v. 10 e *però* v. 12; e, più a distanza, *trovà'* v. 1 e *osservà'* v. 8, *Ré* v. 5, *avé* v. 11, *vedé'* v. 13.

Sonetto in contrappunto: da un lato le rime regolari, ufficiali, descrivono i valori, altrettanto ufficiali, che consacrano Marcello come eroe storico dei Romani; dall'altro le rime nascoste, irregolari, satiricamente denunciano e anticipano il capovolgimento di valutazione connesso all'esito *tamanto scuro*, rovesciato anch'esso rispetto alle attese e perciò comico, di un personaggio tanto illustre, che la fine di una pera fradicia.

PE'[1] CRAUDIO[2] NERONE

.Sonetto.

Come fanno l'armèni cacciatori
le piccole tigrette pe'[3] pigliàne,[4]
che in strada lassan[5] specchi, acciò, a i sprennori[6]
lor, le granne[7] se[8] vàdino a svariàne;[9]
E intratanto,[10] che queste i bei colori
del lor manto se stìano a vagheggiane,[11]
spicciataménte,[12] senz'avé'[13] tremori,
levà'[14] i figli ié[15] pòzzin[16] da le tane.
Quasi, o Neróne, allor cusì[17] facessi,[18]
quanno;[19] in faccia d'Annìbbele,[20] marciassi[21]
Livio a trovà',[22] senza che te vedessi;[23]
E presto presto Asdrùbbele[24] sballassi;[25]
pigliassi[26] el campo;[27] e tal vittoria avessi,[28]
che la rotta de Canne[29] ié[30] redassi.[31]

[1]per [2]Claudio [3]per [4]pigliare [5]lascian [6]splendori [7]grandi [8]si [9]svariare, divertire [10]frattanto [11]vagheggiare [12]speditamente [13]avere [14]levare [15]gli [16]possan [17]così [18]facesti [19]quando [20]Annibale [21]marciasti [22]trovare [23]ti vedesse [24]Asdrubale [25]uccidesti [26]pigliasti [27]il campo (cioè) gli alloggiamenti [28]avesti [29]di Canne [30]gli [31]rendesti.

TITOLO Si riferisce a Gaio Claudio Nerone, console nel 207 con Marco Livio Salinatore, il quali compì una delle più ardite imprese della seconda guerra punica, lasciando segretamente, con settemila uomini scelti, il campo sul fiume Ofanto in Puglia con cui fronteggiava l'esercito di Annibale e andando a ricongiungersi, con una marcia di sei giorni a tappe forzate, alle truppe del collega Livio che sbarravano il passo ad Asdrubale sul fiume Metauro nelle Marche; qui i due consoli riuniti ingaggiarono col nemico una battaglia decisiva che finì con la distruzione dell'esercito cartaginese e la morte di Asdrubale (22 giugno 207 a. C.). 1-2. *come fanno ... pigliàne* costruisci: 'come fanno i cacciatori armeni per prendere i piccoli tigrotti'. 3. *che* si riferisce a *cacciatori* del v. 1. 4. *lor* degli specchi - *le granne* le tigri grandi, adulte. 6. *stiano* questo congiuntivo e il seguente *pòzzin* del v. 8 introducono un elemento di ipoteticità nella descrizione di questa caccia esotica e si collegano al *vàdino* del v. 4. 10. *in faccia* davanti, sotto gli occhi, di fronte, poiché il campo di Nerone fronteggiava quello di Annibale; nel ms. c'è una virgola incongrua tra *in* e *faccia* che ho eliminato. 11. *Livio a trovà'* per andare a trovare Livio - *vedessi* il soggetto è Annibale. 13. *pigliassi il campo* conquistasti il campo nemico. 14. *la rotta de Canne ié redassi* i Romani considerarono la vittoria del Metauro come la vendetta della sconfitta di Canne.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BD in assonanza tonica, rime CD a variazione vocalica; rime morfologiche ai vv. 1, 2-4-6, 9-11-13, 10-12-14.

Sonetto caratterizzato da un'ampia similitudine venatoria, che ci fa risentire il sapore dei testi della prima parte della raccolta (testi 31 e 33; ma si veda anche la similitudine delle terzine del son. 1 e il riferimento contenuto nell'esordio del son. 40); la componente esotica di tale paragone intende anticipare l'eccezionalità dell'impresa di

Claudio Nerone. Il tutto ha il tono della narrazione popolare, con quel susseguirsi di rime morfologiche, quasi a sottolineare l'incredibile facilità dell'impresa eroica, una volta che sia raccontata a posteriori.

PE'[1] POMPÈO MAGNO

.Sonetto.

E chi è questùi[2] al qual Silla superbo
s'alza in vedello[3] a sé vienì'[4] davanti?
chi è, che a tutti li corzàri[5] acerbo
fin de fà' fà',[6] int'un[7] attimo,[8] à li vanti?
Che a Metridàte[9] de potenzia[10] el[11] nerbo
taglia; e ariduce[12] Palestìna in pianti?
e che Roma pe'[13] lui sol fa reserbo[14]
del Magno titol tra l'eroi sui tanti?
Non è Pompeo? è lui, è lui; ma el Fato[15]
con Cesar no' 'l fa perde'?[16] e da baggèo[17]
no' 'l fa scappà'[18] in Eggitto[19] desarmato?[20]
No' 'l fa lassà'[21] la testa a Tolomeo?
ah, che dovrìa piuttosto esse'[22] chiamato,
(nò el[23] Magno) el[24] miseràbbile Pompèo.

[1]per [2]costui [3]vederlo [4]venire [5]corsari, pirati [6]far fare [7]in un [8]àtomo [9]Mitridate [10]di potenza [11]il [12]riduce [13]per [14]riserbo [15]il fato [16]perdere [17]sciocco [18]fuggire [19]Egitto [20]disarmato [21]lasciare [22]essere [23]il [24]il.

TITOLO Fa riferimento a Gneo Pompeo soprannominato Magno (106-48 a. C.), da giovane tra i più valenti luogotenenti di Silla, che nel 67 a. C. si vide affidato il comando della guerra contro i pirati del Mediterraneo, che Roma sosteneva ormai da un decennio, concludendola in soli tre mesi con pieno successo, ragion per cui ottenne subito dopo (nel 66 a. C.) il comando della guerra contro Mitridate, anch'essa in corso da anni, che regolò in breve tempo dedicandosi quindi alla sistemazione delle province orientali e alla regolazione dei rapporti con i regni tributari, tra cui la Giudea; tornato a Roma nel 62, costituì nel 60 a. C. il primo triumvirato con Cesare e Crasso; in rotta con Cesare dal 52, contro di lui iniziò nel 49 a. C. la guerra civile; sconfitto definitivamente a Farsalo nel 48 a. C., si rifugiò in Egitto presso il giovane sovrano Tolomeo che lo fece uccidere a tradimento per ingraziarsi Cesare (ottenendone, peraltro, l'effetto contrario). 1-2. *E chi è ... davanti?* costruisci: 'e chi è costui (di fronte) al quale (il) superbo Silla si alza (in piedi) nel vederlo venire davanti a sé?'. 3-4. *chi è ... à li vanti?* costruisci: 'chi è che ha il vanto di far fare acerbo fine a tutti i corsari in un attimo?'; *fà' fà'* nel ms. incoerentemente *fà fa'*. 5-6. *che a Metridàte ... taglia* costruisci: 'che taglia il nerbo della potenza a Mitridate'. 7. *e che Roma ... reserbo* e per il quale solamente Roma riserba. 9-10. *ma el Fato con Cesar no 'l fa perde'?* ma il Fato non lo fa perdere contro Cesare? 11. *desarmato* senza armati, senza truppe. 12. *lassà'* nel ms. è senza l'apostrofo.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime AD in assonanza tonica, rime BC in assonanza tonica; rime ricche ai vv. 2-4 e 11-13.

Pompeo è un altro di quei personaggi romani che colpiscono l'Autore e lo stringono a riflettere facendolo giungere a censurarne la figura storica complessiva: vincitori per gran parte della vita, sono finiti miseramente vinti; così Claudio Marcello (son. 70), Cesare (son. 73), Cicerone (son. 77), Marcantonio (son. 78). Di contro si accampano, come eroi positivi, coloro che volontariamente hanno saputo chiudere un'esistenza gloriosa

nell'oscurità: Cincinnato (son. 58) e Silla (son. 69). C'è in questo quadro la riflessione di tutta una vita: quella del Micheli, costretto dai rovesci di fortuna a passare dalla gloria alla miseria ma evidentemente persuaso di poter fare di necessità virtù, di trasformare il caso fortuito in scelta di vita, l'isolamento sociale in esilio volontario, dimostrando, con l'accettare la propria malasorte, la stessa forza d'animo di quei grandi che hanno scelto l'anonimato come finale della propria presenza sulla scena terrena.

PE'[1] GIÙLIO CÈSARE
.Sonetto.

Cesare; e chi de te[2] non vo' dì' bene?[3]
Tu sbiossassi[4] li Baffi;[5] e a li Monzùne,[6]
e all'Ingresi[7] mettessi[8] le catene
de la dorce[9] romana servitùne;[10]
E quanno[11] te[12] criccò,[13] poi de voléne[14]
fà' fà'[15] Roma a tu' modo;[16] accusì[17] giùne[18]
buttassi[19] li nemmichi,[20] che con tene[21]
non se trovò[22] chi la pigliassi[23] piùne.[24]
Ma stanno[25] dettatóre[26] a reposàne,[27]
vintitré brutti busci[28] innel[29] rubbóne[30]
de l'[31] amichi[32] te féceno[33] le mane.[34]
Fussi,[35] de prima,[36] un gran capitanióne;[37]
ma nel lassatte,[38] poi, cusì[39] cuccàne[40]
fussi[41] (da galantòmo) un gran minchione.[42]

[1]per [2]di te [3]vuol dir bene? [4]battesti [5]Tedeschi [6]Franzesi [7]Inglesi [8]mettesti [[9]dolce] [10] servitù [11]quando [12]ti [13]venne in fantasia [14]di volere [15]far fare [16]tuo modo [17]così [18]giù [19]gettasti [20]nimici [21]con te [22]si trovò [23]la prendesse [24]più [25]stando [26]dittatore [27]riposare [28]buchi [29]nel [30]rubbone (cioè) toga senatoria [31]degli [32]amici [33]ti fecero [34]le mani [35]fosti [36]da prima [37]grandissimo capitano [38]lasciarti [39]così [40]ingannare [41]fosti [42]scioccone.

TITOLO Fa riferimento a Gaio Giulio Cesare (100-44 a. C.) la cui fama di grande generale fu consacrata dalla guerra gallica (58-51 a. C.) con la quale assoggettò tutta la Gallia transalpina compiendo anche fortunate incursioni contro i Germani, di là dal Reno, e contro i Britanni, oltre la Manica; sconfitto Pompeo nella guerra civile (48 a. C.) divenne arbitro delle sorti di Roma e, eliminati tutti i suoi nemici, si fece nominare dittatore a vita nel 45 a. C.; ma l'anno successivo, alle idi di marzo, cadde sotto le ventitré pugnalate della congiura di Bruto e Cassio. 6. *fà' fà'* far agire. 6-8. *accusì giùne ... piùne* costruisci: 'buttasti così giù i nemici che non si tovò più chi (se) la prendesse con te'; intendi: reprimesti così i nemici che non se ne trovò più uno. 10-11. *vintitré ... le mane* costruisci: 'le mani degli amici ti fecero ventitré brutti buchi nel rubbone'; il poeta evidenzia che ciò che non poterono fare a Cesare i nemici (che erano scomparsi) glielo fecero gli amici. - *rubbone* dal lat. RUBER 'rosso', perché la toga senatoria era listata di porpora; si ricordi inoltre che Cesare, negli ultimi mesi di vita, era solito vestire una toga completamente purpurea come segno di regalità. 12. *de prima* vale la glossa del Micheli *da prima*, che oggi usiamo in scrizione unita *dapprima*. - *gran capitanione* l'accrescitivo non ha valore ironico ma referenziale, come conferma la nota 37. 13. *cuccàne* uccidere con inganno (cfr. nota 16 del son. 70) piuttosto del semplice *ingannare* di nota 40. 14. *da galantòmo* lo dico da galantuomo, in tutta onestà, senza offesa; si tratta di un commento del poeta alla vicenda da lui stesso narrata. NOTA 9. nel ms. manca, pur essendoci nel testo del sonetto il richiamo numerico in corrispondenza della parola *dorce*; il contenuto dell'integrazione è obbligato.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rime ricche ai vv. 3-7 e 12-14.

Come aveva fatto giustizia dell'eroe eponimo di Roma (son. 45), così ora il Micheli demolisce il più famoso dei discendenti di Romolo, Cesare, che arriva a definire *un gran minchione*, con un'irriverenza che oltrepassa quel limite di autocensura, caratteristico del nostro poeta, che consiste nell'escludere le parolacce dal proprio romanesco. Una tale etichetta bolla irrimediabilmente Cesare, nonostante il sonetto sembri *dirne bene* per tutti i primi 11 versi, addirittura trovando anche una giustificazione a quella fine ingloriosa nel fatto che non i nemici ma gli amici spacciarono Cesare. Ciò che fa scattare l'ira del Micheli è detto al v. 9: Cesare si è lasciato *cuccàne* perché si è adagiato sugli allori; e questo, nessun uomo se lo permettere.

PE'[1] CATÓNE

.Sonetto.

Quanno la nova[2] el bon[3] Catón sintìne,[4]
che Cèsere[5] spicciàto[6] avéa Scipióne,
annò[7] a letto; ma prima de[8] dormìne[9]
se fece[10] legge'[11] un libbro[12] de Pratóne.[13]
Mannàti[14] via li servi, poi, de lìne,[15]
la panza co'[16] la tàcchia[17] se[18] sgarròne;[19]
quanno,[20] al verzo,[21] che fava[22] innel[23] patìne,[24]
'na[25] guardia, co' la luma[26] s'affacciòne,[27]
La qual gridò: «El cerùsico[28] indov'ène?»[29]
Sùbbito[30] quello curze;[31] e midicàne[32]
Catóne allora se lassò[33] benbene;[34]
Ma poi, tra li lenzòli,[35] co' le mane[36]
se cavò[37] le budelle,[38] pe' voléne[39]
fà'[40] morì'[41] pur la trippa in libbertàne.[42]

[1]per [2]quando la nuova [3]il buon [4]sentì [5]Cesare [6]spacciato [7]andò [8]di [9]dormire [10]si fecè [11]legere [12]un libro [13]di Platone [14]mandati [15]di lì [16]con [17]la spada [18]si [19]squarciò [20]quando [21]verso, lamento [22]che faceva [23]nel [24]patire [25]una [26]con la lucerna [27]s'affacciò [28]il chirurgo [29]dov'è' [30]subito [31]corse [32]medicare [33]si lasciò [34]benissimo [35]le lenzuola [36]con le mani [37]si cavò [38]budella, intestini [39]per volere [40]far [41]morire [42]in libertà.

TITOLO Fa riferimento a Marco Porcio Catone detto l'Uticense (95-46 a. C.), stoico difensore delle libertà repubblicane, che, dopo la sconfitta degli ultimi pompeiani a Tapso da parte di Cesare, si tolse la vita in Utica per non assistere al trionfo della tirannide cesarea. 7. *quannno* quand'ecco che - *al verzo* al sentire il verso, il rantolo. 10. *Sùbbito* minuscolo nel ms. 10-11. *e midicàne .. benbene* costruisci: 'e allora Catone si lasciò medicare ben bene'. 14. *la trippa* le interiora; in romanesco , propriamente, la trippa è lo stomaco (normalmente quello di un animale macellato).

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima ricca ai vv. 1-7; bisticcio consonantico ai vv. 9-11.

Il cantore della *Libbertà romana* non poteva non celebrare l'eroe romano per eccellenza dell'indipendenza personale e politica, Catone. E il Micheli lo fa magistralmente alla romanesca. Dopo aver doverosamente decantato il filosofico stoicismo dell'Uticense - ma poi non del tutto, visto che qualche *verzo* lo *fava innel patìne* - ne inventa un estremismo ideologico che arriva a spingerlo fino a *voléne fà' morì' pur la trippa in libbertàne*, un'esagerazione espressiva che solo un rugante romanesco poteva concepire.

PE'[1] MARCO BRUTO
.Sonetto.

Fù scritto, che tu' ma'[2] (pazza d'amore)
Cèsere[3] se[4] tienesse[5] allor pe' bello[6]
quanno,[7] o Bruto te dette[8] a lo sprennore[9]
del dì, e però te créser[10] figlio a quello;
El[11] qual poi, deventato[12] dettatore,[13]
volenno[14] el tutto[15] fà'[16] de su' cervello,[17]
tu tiranno spacciànnolo,[18] e signore,
ne facessi[19] un orribbile macello;
E li Romani a libbertà chiamanno,[20]
col fongo[21] in cima de 'na[22] lancia, annessi[23]
pe' l'orioni[24] de Roma[25] scarpinanno.[26]
Pò[27] esse',[28] che pe' zel[29] questo facessi;[30]
ma giurarìa,[31] che Cèsere ammazzanno[32]
cropì'[33] el[34] tu'[35] bastardésimo volessi.[36]

[1]per [2]tua madre [3]Cesare [4]si [5]tenesse [6]per cicisbèo, per vago [7]quando [8]ti diede [9]splendore [10]ti credetter [11]il [12]diventato [13]dittatore [14]volendo [15]il tutto [16]far [17]di suo capriccio [18]spacciandolo [19]facesti [20]chiamando [21]cappello [22]di una [23]andasti [24]per li rioni [25]di Roma [26]camminando in fretta [27]può [28]essere [29]per zel [30]facesti [31]ma giurarei [32]Cesare ammazzando [33]coprire [34]il [35]tuo [36]volesti.

TITOLO Si riferisce a Marco Giunio Bruto (85-42 a. C.) figlio adottivo di Cesare, di cui si vociferava pure che fosse figlio naturale; organizzò con Cassio la congiura che portò all'assassinio del dittatore e quindi chiamò i Romani alla rivoluzione che però non scoppiò. 1. *tu' ma'* Servilia, un'amica di Cesare. 2. *bello* amante. 4. *però* perciò - *a quello* di quello. 5. *el qual poi* tema sospeso, ovvero soggetto cui non è collegata una proposizione principale, che viene ripreso col pronome oggetto enclitico *-lo* (di *spacciànnolo*) nel periodo che inizia al verso settimo. 7. *tiranno spacciànnolo, e signore* considerandolo, o meglio, dando a credere che fosse un tiranno e un padrone 14. *cropì'* nel ms. senza apostrofo - *el tu' bastardesimo* il tuo essere un bastardo, forse col doppio senso di 'figlio illegittimo' e 'canaglia'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime BD in assonanza tonica; tutte le rime delle terzine sono morfologiche.

La discussa figura di Bruto, vigliacco parricida o eroe antitirannico, è smorzata dal Micheli fino a renderla quella di un oscuro e meschino bastardello che ha tentato di nascondere la propria infamia d'origine con un gesto eclatante. E il suo scalmanato e vano comportamento all'indomani dell'uccisione di Cesare non fa che richiamare l'insania della madre, altro marchio genetico che rende davvero misero e penoso questo personaggio, come l'uso delle modeste rime morfologiche di chiusura vuol sottolineare.

PE'[1] PÒRZIA
.Sonetto.

Viè' nova,[2] che de Bruto[3] è fatto a pezzi
er campo;[4] e lui, pe'[5] non patì'[6] strapazzi
da Ottaviano, co' stòichi[7] desprezzi,[8]
à volzùto[9] lassà'[10] sti tempi pazzi.
Pòrzia, su' moglie,[11] già coll'occhi avvezzi
a piagne'[12] per el patre,[13] dà in schiamazzi
de modo,[14] che non giòveno[15] li vezzi,
che ié fanno,[16] e àn pavùra,[17] che s'ammazzi;
Perch'è donna da dà'[18] in 'sti schiribizzi,
sèrreno[19] l'arme, le finestre, e i pozzi,
e la syàriano,[20] acciò più non se stizzi;[21]
Ma lei, (gattóna)[22] come maritozzi,
s'ingozza,[23] pe' morì'[24] l'accesi tizzi.[25]
(che non pozzi[26] magnà'[27] meio,[28] non pozzi!)[29]

[1]per [2]vien nuova [3]di Bruto [4]il campo [5]per [6]patire [7]con stoici [8]disprezzi [9]voluto [10]lasciare [11]sua moglie [12]a piangere [13]il padre [14]di modo [15]giovano [16]gli fanno [17]paura [18]da darè [19]serrano [20]divertono [21]s'inquieti, si arrabbi [22]di soppiatto, furona [23]ingoia [24]per morire [25]carboni [26]possi [27]mangiar [28]meglio [29]possi.

TITOLO Fa riferimento a Porcia, figlia di Marco Porcio Catone, che nel 45 a. C. sposò in seconde nozze Marco Giunio Bruto; fu donna di costumi esemplari; morì nel 43 a. C. Al giorno d'oggi è ritenuta priva di fondamento la vicenda del suo suicidio che sarebbe intervenuto, nei modi descritti nel sonetto, dopo il suicidio del marito a seguito della disfatta di Filippi (42 a. C.). 2. *er campo* l'esercito; si noti qui l'unico esempio in tutta la raccolta di *er* in luogo di *el*. 3. *co' stòichi desprezzi* con sprezzo stoico, ovvero col suicidio. 6. *per el patre* che, lo ricordiamo, era morto suicida nel 46 a. C. 6-8. *dà in schiamazzi ... che ié fanno* dà in escandescenze tali che non giovano a calmarla le affettuosità che le fanno. 9. *perch'è* poiché è - *schiribizzi* ghiribizzi, pazzie. 12 *maritozzi* specie di pane di forma allungata condito con aromi tipico della cucina romana e diffuso almeno dal Settecento; da Roma la voce è passata nell'italiano (cfr. ZOLLI 1986, 109) ed è ormai nei dizionari di lingua ma quello che qui interessa notare è come il Micheli non senta il bisogno di glossarla, benché a suo tempo non potesse esser considerata italiana ma solo regionale: l'Azzocchi, ancora nell'Ottocento, la censurerà nonostante risultasse ormai diffusa anche in Toscana e in Umbria (cfr. SERIANNI 1981, 186). 14. *che non pozzi magnà meio* che non possa mai più mangiar di meglio! questo il senso della frase (è evidente che dopo aver mangiato i tizzi accesi Porzia morrà e non potrà mai più mangiare né di meglio né di peggio) che intende avere un tono caustico-ironico. NOTA 22. *furona* cfr. nota 11 del son. 5.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima allitterante ai vv. 1-4-10-14; bisticcio consonantico ai vv. 1-7; rime ricche ai vv. 2-4, 6-8; rime derivative ai vv. 5-7, 11-13; rima equivoca ai vv. 10-14.

Il sonetto richiama per contenuti ma non per intenti quello su Catone (son. 74): qui il gesto, due volte ripetuto, di Bruto - già stroncato come personaggio nel sonetto precedente (son. 75) - e della moglie Porzia è presentato come la brutta copia del suicidio di Catone: Bruto si uccide *pe' non patì' strapazzi*, cioè per non soffrire, per non dover affrontare il proprio destino; Porzia si suicida semplicemente perché è isterica, *è donna da dà' in 'sti schiribizzi*; e il commento finale del poeta (tra parentesi come in un *a parte* teatrale diretto negli occhi del pubblico) vuole esserne una satira non certo un'approvazione.

PE'[1] CICERÓNE
.Sonetto.

Sinenta,[2] che pe' l'antri[3] tu ciarlassi[4]
comparissi[5] un grann'omo,[6] o Ciceróne;
e la loquènzia[7] tanto in sù mannassi,[8]
che ognun de quella[9] te stimò[10] el patrone;[11]
Pur quanno[12] el[13] tradimento castigassi[14]
de[15] Catilìna (da politicóne);
pe'[16] la qual cosa avé'[17] te meritassi[18]
de Patre[19] de la Patria el titolóne.[20]
Ma che ancor'imparato a compitàne[21]
non avessi, [[[22]]] e tornà'[23] dovessi [[[24]]] a scola,[25]
ce lo fà più d'un fatto suspettàne:[26]
Si[27] quanno[28] Cròdio[29] te poté[30] accusane,[31]
e quanno[32] Lena te[33] tagliò la gola
manco[34] el fiato[35] tu avessi[36] da parlane.[37]

[1]per [2]insino [3]per gli altri [4]parlasti [5]comparisti [6]grand'uomo [7]eloquenza [8]mandasti [9]di quella [10]stimò [11]il padrone [12]quando [13]il [14]castigasti [15]di [16]per [17]avere [18]ti meritasti [19]di Padre [20]il gran titolo [21]compitare [[22]avesti]] [23]tornare [[24]dovesti]] [25]a scuola [26]sospettare [27]se [28]quando [29]Clodio [30]ti poté [31]accusare [32]quando [33]ti [34]nemmeno [35]il fiato [36]avesti [37]parlare.

TITOLO Si riferisce a Marco Tullio Cicerone (106-43 a. C.) il più famoso oratore romano che, console nel 63 a. C., scoprì e denunciò (con le quattro orazioni *Catilinarie*) la congiura di Catilina, perseguendone i congiurati con eccessivo zelo, tanto da meritare in seguito l'esilio (58-57 a. C.); alla morte di Cesare si schierò contro Antonio (pronunciando le 14 *Filippiche*) il quale, una volta triumviro, lo incluse nelle liste di proscrizione e lo fece giustiziare. 1. *pe' l'antri tu ciarlassi* parlasti in favore degli altri, in qualità di avvocato. 3-4. *e la loquenzia ... el patrone* costruisci: 'e mandasti tanto in alto l'eloquenza che ognuno ti stimò come il padrone di quella'. 4. *ognun* nel ms. per errore, l'unico nel testo dei sonetti, è scritto *ogun*. 5. *pur quanno* anche questa frase è retta da *comparissi un grann'omo* del v. 2. 6. *da politicone* intendi: da gran politico, in coerenza con il *grann'omo* del v. 2; l'eventuale sfumatura critica ('da politicante') rovinerebbe l'effetto di rovesciamento che deve innescarsi solo nelle terzine; cfr. la nota 20 e vd. anche il *gran capitanione* (son. 73, 12) glossato denotativamente *grandissimo capitano* (ivi nota 37). 9. *ma che* ma che invece, di là dalle apparenze (si ricordi il *comparissi* del v. 2), le cose non stessero affatto così. 12. *Si* si collega al verso 14 - *Còdio* allude a Publio Clodio che, tribuno della plebe nel 58 a.C., fece approvare una legge, con cui intendeva colpire direttamente Cicerone, in base alla quale era condannato all'esilio chi avesse mandato a morte un cittadino romano senza regolare processo, come appunto aveva fatto Cicerone da console nel 63 a.C. con i complici di Catilina (contro cui aveva indirizzato la terza e quarta Catilinaria); di fronte a tale legge, prima di qualunque processo personale e senza alcun atto di autodifesa, Cicerone andò spontaneamente in esilio. 13. *Lena* allude al soldato di Antonio che decapitò Cicerone, presso la sua villa di Formia, il 7 dicembre del 43 a.C. 14. *manco ... parlane* costruisci: 'tu non avesti neanche il fiato di parlare'; relativamente al fatto di Clodio la frase suona come un rimprovero ma quanto all'episodio di Lena ha l'acre sapore di un perfido sarcasmo. NOTE 22 e 24. Vanno espunte come errore dell'Autore: il Micheli, abituato a glossare il tipo *avessi* per *avesti* (così: *ciarlassi* v. 1 e relativa nota 4; *comparissi* v. 2 e nota 5; *mannassi* v. 3 e nota

8; *castigassi* v. 5 e nota 14; *meritassi* v. 7 e nota 18), si è fatto prendere la mano e ha ripetuto automaticamente lo stesso tipo di nota anche per le due forme verbali del v. 10 che invece sono dei veri congiuntivi; infatti la frase con gli indicativi, per quanto grammaticale, non dà senso, poiché siamo certamente in presenza di un'ipotesi, come ci conferma il *suspettàne* del v. 11, la quale esige il congiuntivo.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC CDC; rime AC in assonanza tonica, rime BD in assonanza tonica, rime BC a variazione vocalica; tutti i rimanti di A e, rispettivamente, di C sono collegati in rime morfologiche; rime ricche ai vv. 2-4 e 9-11.

Volendone criticare la figura, segnata da una fine ingloriosa rispetto alla fama goduta durante la vita (cfr. quanto detto per Pompeo, son. 72), il Micheli non riesce a inventare offesa peggiore, per il maestro d'eloquenza Cicerone, di quella che avrebbe avuto bisogno di tornare a scuola per imparare a sillabare e quindi non rimanere senza parole. Il Cicerone ridivenuto infante (lo potremmo dire anche in senso etimologico) è descritto nelle terzine, in cui l'insolito schema rimico consente al Micheli di sottolineare la povertà espressiva del protagonista con quattro rime morfologiche. Terribilmente acidi i due versi di chiusura.

PE'[1] MARCANTÒNIO
.Sonetto.

O Marcantònio; antr'om[2] sarissi[3] stato
si c'era[4] innel tu'[5] tempo el[6] mal franzese;
perché tu avrissi,[7] doppo ben pescato,
le fémmine mannàte[8] in quel paese;
E pe'[9] la cara patria siguitato,[10]
al tu'[11] solito, a fà'[12] groliose[13] imprese
e le rotte de Crasso[14] sfertunato[15]
duppricàte[16] a li Parti avrissi[17] rese;
E de[18] quanno[19] co' Augusto[20] tu vienissi[21]
a battaglia innel[22] mare dicisìva[23]
mo[24] non se[25] leggerebbe, che fuggissi;[26]
E pe'[27] annàne[28] dereto a la tu' diva,[29]
da porco, in sen de quella, non avrissi[30]
fatta 'na fine[31] poi tanta cattiva.[32]

[1]per [2]altr'uom [3]saresti [4]se c'era [5]nel tuo [6]il [7]avresti [8]mandate [9]per [10]seguitato [11]tuo [12]a far [13]gloriose [14]di Crasso [15]sfortunato [16]duplicate [17]avresti [18]di [19]quando [20]con Augusto [21]venisti [22]nel [23]decisiva [24]adesso [25]si [26]fuggisti [27]per [28]andare [29]tua diva [30]avresti [31]una fine [32]tanto cattiva.

TITOLO Si riferisce a Marco Antonio (83-30 a. C.) nipote e luogotenente di Cesare che lo aveva nominato *magister militum* per le sue capacità belliche; come triumviro, dopo Filippi (43 a. C.) ottenne le province orientali; conosciutavi Cleopatra si legò al suo destino che li condusse a morte, dopo un decisivo scontro con Roma ormai sotto l'egida di Ottaviano. 2. *mal francese* malattia venerea, altrimenti nota come sifilide, detta *mal francese* perché si riteneva fosse stata diffusa in Italia dall'esercito invasore francese di Carlo VIII (1494 d. C.) 3. *doppo ben pescato* eufemismo: dopo aver conosciuto molte donne, e, quindi, averne contratto il mal francese. 5. *siguitato* avresti seguitato (cfr. l'*avrissi* del v. 3 o quello del v. 8). 7. *le rotte de Crasso* Crasso fu sconfitto e ucciso dai Parti nella battaglia di Carre, nel 53 a.C., in Mesopotamia. 8. *rese* ad Antonio nel 42 a.C. furono affidate le province orientali romane, a partire dalle quali avrebbe potuto riprendere la lotta contro i Parti, cosa che non fece perché, innamoratosi di Cleopatra, si stabilì ad Alessandia d'Egitto senza più preoccuparsi degli interessi dello stato romano. 10. *battaglia ... dicisìva* la battaglia navale di Azio del 2 settembre del 31 a.C., conclusasi con la rotta e la fuga di Antonio. 13. *da porco* va riferito alla frase precedente, all'andar dietro, da porco appunto, alla diva Cleopatra. 14. *'na fine ... cattiva* Antonio e Cleopatra si suicidarono entrambi nel 30 a.C. ma non insieme, come sembrerebbe far intendere l'inciso del v. 13 *in sen de quella.*

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime CD in assonanza tonica; tutti i rimanti di A e, rispettivamente, di C sono collegati in rime morfologiche; rime ricche ai versi 1-5 e 6-8; l'inizio indentico (con la congiunzione *E*) della seconda quartina e delle due terzine può considerarsi un legamento strofico.

In Marcantonio il Micheli colpisce, con linguaggio insolitamente pesante (espliciti i vv. 2, 3 e 13), la debolezza maschile verso le donne, di riflesso inanellando ancora un sonetto misogino. Marcantonio è un altro dei personaggi (cfr. son. 72) segnati da un destino fallimentare dopo gloriosi inizi; il Micheli, questa volta più che mai, ribadisce

la fase negativa del protagonista costruendo il sonetto quasi come un unico elenco - sottolineato dal collegamento tra tre delle quattro strofe e dal ripetersi monotono delle rime morfologiche - di tutto ciò che l' 'eroe' avrebbe potuto fare e non ha fatto a causa della sua fragilità.

PE'[1] LUCULLO
.Sonetto.

O capitàn, tra l'antri,[2] troppo bello,
che mannòne[3] a fà'[4] guerra Pontemollo![5]
Tu Metridàte[6] fai fuggì'[7] de bello[8]
du'[9] vorte,[10] e squasi[11] ié fai[12] rompe'[13] el collo;[14]
Poi de l'Armeni[15] tanto fai macello,
che 'l tu'[16] sordato[17] ne remàn[18] satollo;
e aggrappànnoie[19] 'l regno fai, che in quello
l'aquila romanesca pigli el pollo.[20]
Pe'[21] invidia, ovante, poi, sol'a cavallo
trionfi; ma 'sto torto pe'[22] trastullo
sai piglià'[23] desprezzanno[24] el passagallo.[25]
Dette,[26] è vér, poi Pompèo l'urtimo[27] sgrullo[28]
a Ponto, e 'n trionfal carro fece 'l gallo;
ma el[29] monno[30] allor gridò VIVA Lucullo.

[1]per [2]gli altri [3]mandò [4]a far [5](cioè) Roma [6]Mitridate [7]fuggire [8]subitamente [9]due [10]volte [11]quasi [12]gli fai [13]rompere [14]il collo [15]degli Armeni [16]tuo [17]soldato [18]riman [19]prendendogli [20]prenda riposo e stanza [21]per [22]per [23]pigliare [24]disprezzando [25]il raggiro degli emuli [26]diede [27]ultimo [28]crollo [29]il [30]Mondo.

TITOLO Fa riferimento a Lucio Licinio Lucullo (117-57 a. C.), uno dei più ricchi uomini della Roma del suo tempo, cui venne affidato il comando delle truppe romane nella terza guerra mitridatica (scoppiata nel 74 a. C.) contro il re del Ponto Mitridate VI Eupatore il Grande che Lucullo, dopo anni di battaglie, sconfisse nel 71, costringendolo ad abbandonare il Ponto, e nel 69, quando occupò l'Armenia che si era alleata con l'Eupatore; in seguito a un ammutinamento, fomentato dai suoi avversari politici, Lucullo fu costretto ad arrestare la sua avanzata, fu sollevato dall'incarico nel 68 a. C. e quindi tornò a Roma nel 66 a. C. dove gli fu negato il trionfo che poté celebrare solo tre anni più tardi; intanto, a fronte della riscossa di Mitridate del 67 a. C., il comando delle truppe era stato affidato nel 66 a. C. a Pompeo che vinse la guerra nel 63 a. C. 1-2. *O capitan ... Pontemollo* intendi: o capitano troppo più bello rispetto agli altri che Roma mandò a far guerra! 2. *fà'* scritto così nel ms. - *Pontemollo* nome popolare di ponte Milvio, uno dei più antichi ponti di Roma (risale al II sec. a.C.) qui preso a simbolo della città, come spiega la nota 5 del Micheli; nella frase è soggetto. 6. *satollo* sazio di preda, di bottino. 8. *l'aquila romanesca* l'aquila sibolo di Roma, detta comicamente *romanesca* invece di *romana* in una frase che sfrutta a fini burleschi l'accostamento dell'aquila simbolica al pollo della locuzione popolare *pigliare il pollo* per 'prendere riposo' (come spiega la nota 20 dell'Autore). 9. *ovante* esultante per l'ovazione, ma un'ovazione impossibile, visto che Lucullo era solo, mentre l'ovazione comportava un plauso di massa. 10. *pe' trastullo* come uno spasso; come fosse un gioco, uno scherzo. 11. *desprezzanno* sprezzando, dimostrandoti superiore. 13. *fece 'l gallo* fece il superbo, arrogandosi tutto il merito della vittoria. NOTA 26. Si osservi che il Micheli glossa *dette* con *diede* con ciò dimostrando di avvertire la prima forma come dialettale quando invece essa è fiorentina come l'altra, benché meno antica (quattrocentesca).

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; rima equivoca ai vv. 1-3; bisticcio consonantico ai vv. 4-8; rima ricca ai vv. 11-13.

Lucullo è l'esempio di un eroe misconosciuto per invidia e il Micheli perciò ne esalta la superiorità morale e la capacità di sopportare gli insulti. Il poeta sa che il contributo militare di Lucullo alla guerra mitridatica fu importante ma non decisivo; ma non per questo poté meritare un trattamento tanto irriconoscente. Il sonetto, nonostante gli spunti comici contenuti nell'ottava (vv. 2 e 8), è decisamente celebrativo e la sestina ne costituisce l'epilogo encomiastico.

PE'[1] L'ISTESSO

.Sonetto.

Da galantomo: la penzassi[2] giusta,
de Roma[3] prevedenno[4] la tempesta,
o Lucullo, a scanzà'[5] quel, che desgusta,[6]
e un contìnovo fà'[7] giorno de festa.[8]
A le grann'opre[9] tue la patria ingiusta
non corresponne?[10] e tu gniente[11] de questa[12]
'ngratitùddine[13] sua te dai la frusta,[14]
ma de beve',[15] e magnà'[16] te[17] metti in testa.
El tu'[18] belardo[19] a provedette[20] abbasta[21]
sempre quant'à de raro, e che più costa
pe'[22] pranzo, e cena, la natura vasta;
E tu sciali[23] in vedé',[24] con faccia tosta,[25]
pe'[26] sbatte'[27] bene, senza scioglie'[28] un asta,[29]
tutto el senato[30] fatte ognor la rosta.[31]

[1]per [2]pensasti [3]di Roma [4]prevedendo [5]evitare [6]disgusta [7]continuo fare [8]di festa [9]grand'opre [10]corrisponde [11]niente [12]di questa [13]ingratitudine [14]ti prendi pena [15]di bere [16]mangiare [17]ti [18]il tuo [19]denaro [20]provederti [21]basta [22]per [23]godi [24]vedere [25]franca, senza vergogna [26]per [27]mangiare [28]spendere [29]un quattrino [30]il senato [31]farti ogn'or la rosta (cioè) starti sempre intorno.

TITOLO Ossia ancora per Lucullo, cui era dedicato il precedente sonetto. 1. *da galantòmo* lo dico da galantuomo, seriamente, sinceramente; cfr. son. 73, 14. 2. *de Roma prevedenno la tempesta* prevedendo la tempesta che di lì a poco si sarebbe abbattuta su Roma; allude al periodo dei torbidi che portarono al crollo delle istituzioni repubblicane. 3. *a* regge sia *scanzà'* sia *fà'* del v. 4; dunque intendi la quartina: 'o Lucullo, avendo previsto la tempesta che si sarebbe abbattuta su Roma, la pensasti giusta a scansare in te il disgusto per l'irriconoscenza altrui, e a fare invece della tua vita un continuo giorno di festa'. 6-7. *e tu ... frusta* costruisci: 'e tu per questa sua ingratitudine non ti dai per niente la frusta', cioè non ti frustri affatto, non ti tormenti. 9-11. *El tu' belardo ... vasta* costruisci: 'il tuo denaro basta sempre a provvederti per pranzo e cena quanto la vasta natura ha di raro e che costa di più'. 14. *tutto el senato* metonimia per 'tutti i senatori'. - *fatte ... la rosta* la locuzione *fare la rosta* propriamente si dice dei tacchini e vale 'fare la ruota' ma, figuratamente, significa 'corteggiare'.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; c'è una sorta di rima interna morfologica (in *-à*) con accento sempre in sesta sede ai vv. 3-4-8 (*scanzà', fà', magnà'*); rima derivativa ai vv. 1-5; bisticci consonantici ai vv. 4-8, 10-12-14; rima allitterante ai vv. 8-12.

Questo ricchissimo Lucullo è un personaggio che sta proprio simpatico al povero Micheli, il quale non mostra minimamente di invidiarne la famosa opulenza ma anzi manifesta tutto il suo apprezzamento perché quegli ha saputo usarla per condurre una vita piacevole - cioè ha saputo godersela - ma soprattutto per prendersi la rivincita sui nemici: quegli stessi senatori che, negatogli prima il trionfo (cfr. il precedente son. 79), gli hanno poi dovuto rendere omaggio per poter partecipare a sbafo (cfr. v. 13) ai suoi proverbiali pranzi luculliani. Tutto il sonetto è

una celebrazione festosa, echeggiata dall'iridescenza delle rime tecniche, di quest'uso scaltro e felice della ricchezza.

PE'[1] POMPÒNIO ÀTTICO

.Sonetto.

Tutti li gran filosofi ànno ditto,[2]
che chi s'affanna pe'[3] la morte è matto;
perché gnisciùno[4] pò[5] mancà'[6] a quel patto,
che la natura co i viventi à fitto;[7]
E deppiù[8] le raggione[9] n'ànno scritto:
'nzegnanno:[10] che s'è un ben, vienghi[11] defatto;[12]
e s'è un mal, presto pur pigli lo sfratto;
ma 'sta sentenzia in lor non ebbe el dritto;[13]
Perché molti de[14] lor smaniànno[15] a letto,
pe'[16] pàcchete[17] de fà'[18] l'urtimo botto,[19]
se[20] sbrigòrno,[21] e da femmine[22] fà'[23] un ghetto.[24]
Ma tu, o Pompònio, senza fane[25] un fiotto,[26]
con lassà'[27] el tàffio,[28] annessi[29] in cataletto
tienenno[30] Croto[31] al tu'[32] commanno[33] sotto.

[1]per [2]detto [3]per [4]nessuno [5]può [6]mancare [7]fissato, fermato [8]di più, in oltre [9]ragioni [10]insegnando [11]venga [12]subito [13]il suo effetto [14][di [15]]smaniando [16]per [17]paura [18]di fare [19]ultimo botto (cioè) finir di vivere [20]si [21]videro [22]femine [23]fare [24]un ghetto (cioè) un mondo di lamenti, di stridi &c. [25]fare [26]picciolo lamento [27]lasciare [28]il cibo [29]andasti [30]tenendo [31] Cloto [32]tuo [33]comando.

TITOLO Si riferisce a Tito Pomponio Attico (109-32 a. C.) il ricco e colto editore e mercante di libri, amico e parente di Cicerone, con cui intrattenne una celebre corrispondenza che pubblicò in 16 libri nel 33 a. C.; seguace della filosofia epicurea, si lasciò morire di fame perché una grave malattia, coi suoi terribili dolori, gli impediva ormai qualunque forma di piacere. 5. *scritto:* i due punti sono nel ms. 6. *s'è un ben,* nel ms. al posto della virgola c'è un punto interrogativo (seguito da minuscola) che segnala l'interrogativa indiretta. 7. *s'è un mal, ... lo sfratto* dopo *mal* al posto della virgola il ms. ha un punto interrogativo, analogamente al verso precedente, per segnalare l'interrogativa indiretta; intendi la frase: 'e se (invece la morte) è un male, ugualmente (*pur*) presto sia sfrattata (nel senso di 'superata, consumata')'; dunque: venga comunque presto (la morte). 9-11. *Perché molti ... fà' un ghetto* costruisci e intendi: 'perché molti di loro si videro smaniando (furono visti smaniare) a letto e fare un ghetto da femmine (cioè strepitare come femmine) per paura di fare l'ultimo passo (ossia di morire). - i due *fà'* dei vv. 10 e 11 sono così nel ms., con accento e apostrofo. 13. *con lassà' el taffio* lasciandoti morire di fame. - *annessi in cataletto* andasti in catalessi, cioè in uno stato sospeso tra la vita e la morte. 14. *Croto* Cloto è la prima delle tre Parche ma qui, per antonomasia, le indica tutte; esse erano le dee, figlie della Notte, da cui dipendeva il destino degli uomini; Cloto teneva la conocchia del filo della vita, che poi Lachesi filava e Atropo tagliava. - *al tu' commanno sotto,* sotto al tuo comando; in sostanza il poeta dice che Pomponio Attico, andando in catalessi, aveva trovato il modo di controllare da sé la trafila della sua vita, quasi comandando alle Parche. NOTE 14-15. nella sezione delle note è stata saltata la numero 15 ma il suo contenuto è stato erroneamente attribuito alla 14; dunque la glossa effettivamente mancante è proprio quella corrispondente al rinvio che nel testo ha il numero 14 ossia a *de lor* del v. 9, la cui spiegazione *di loro* non c'è tra le note.

Metro: sonetto di schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-4, 2-3, 9-11, 10-14; bisticcio vocalico ai vv. 4-12; rima ricca ai vv. 5-8; rima derivativa ai vv. 9-13.

L'ultimo Romano descritto dal Micheli non è un guerriero bensì un filosofo; ma non un filosofo astratto, di quelli che nei momenti veramente critici si dimostrano delle donnicciole, bensì un filosofo concreto, capace di scegliere di abbandonare la vita e insieme di tenere in scacco la morte. A differenza di Catone, che si lascia morire nel giro di una notte sventrandosi (son. 74), Pomponio Attico si lascia morire lentamente di fame: è la morte dei poveri, ma riabilitata da Pomponio a scelta di vita; un'idea che forse dovette, in certi momenti, attraversare anche la mente del poeta che qui vi impegnà tutta la sua sapienza metrico-stilistica, e la sua vena satirica per nobilitarne il valore.

[82]

PE'[1] LISANDRO[2] MAGNO

.Sonetto.

Tu sei quelui,[3] che avé'[4] un sol monno[5] sotto
de sé[6] ié ne[7] crepava el core[8] in petto?
Tu, che volessi[9] dal vassal merlotto[10]
fatte[11] stimà'[12] nato de Giove[13] al letto?
Tu, che de 'na[14] sgualdrina[15] al pazzo fiotto[16]
imbriàco[17] abbrusciàssi[18] el reggio[19] tetto?
Tu, che Clito ammazzà',[20] dal vin pur cotto,[21]
lìcito[22] te facessi,[23] e poi fà'[24] un ghetto?[25]
Tu, che zompà'[26] da un alto muro, e dritto,
tra i nemmichi[27] credessi[28] esse'[29] ben fatto?
E pe' 'ste cose[30] fussi[31] Magno ditto![32]
Abbi pacènzia:[33] sott'al tu' retratto,[34]
si[35] a me toccava, ce averebbe[36] scritto:
(Lisandro[37] Magno, nò) Lisandro[38] Matto.

. ∞ . FINE . ∞ .

[1]per [2]Alessandro [3]colui [4]avere [5]mondo [6]di se [7]glie ne [8]il cuore [9]volesti [10]semplice [11]farti [12]estimare [13]di Giove [14]di una [15]donna di malaffare [16]lamento [17]ubbriaco [18]abbrugiasti [19]il regio [20]ammazzare [21]ubbriacato [22]lecito [23]ti facesti [24]fare [25]un mondo di chiassi, e pazzie [26]saltare [27]nimici [28]credesti [29]essere [30]per queste cose [31]fosti [32]detto [33]pazienza [34]tuo ritratto [35]se [36]ci avrei [37]Alessandro [38]Alessandro.

TITOLO Si riferisce ad Alessandro Magno (356-323 a. C.) figlio di Filippo II il Macedone; a partire dal 335 a. C. iniziò la conquista di un impero di enormi dimensioni che abbracciò tutto il bacino del Mediterraneo orientale estendendosi continentalmente verso est fino all'India. Col proposito di fondare una monarchia universale di origine divina, accreditò la leggenda che nel grembo della madre, al momento del suo concepimento, si fossero mescolati il seme di Filippo e quello di Zeus. Numerosissimi sono gli aneddoti, più o meno realistici, che si narrarono sul suo conto tra i quali spicca l'uccisione a Samarcanda, mentre era ubriaco, dell'amico fraterno Clito, il quale gli aveva salvato la vita in battaglia a Grànico e comandava la guardia personale di Alessandro che, successivamente resosi conto della nefandezza compiuta, avrebbe passato tre giorni come in preda alla follia. 1-2. *che avé' ... in petto* ardeva dal desiderio di avere tutto il mondo sotto di sé. 3. *vassal merlotto* sciocco suddito, che è da intendere, per metonimia, al plurale: sciocchi sudditi. 4. *nato de Giove al letto* nato al letto di Giove; figlio di Giove. 5. *al pazzo fiotto*, per il desiderio folle, espresso con queruli lamenti. 7. *dal vin pur cotto* l'inciso può riferirsi tanto ad Alessandro quanto a Clito, poiché nell'episodio tramandato si narra che fossero entrambi ubriachi, ma la presenza del *pur* farebbe propendere per il secondo. 8. *licito te facessi* ti legittimasti, consentisti a te stesso; ti sentisti autorizzato (ad ammazzare Clito). 11. *E* nel ms. è minuscolo. 12. *pacènzia:* i due punti sono nel testo. 14. *Lisandro ... Matto* il verso riecheggia il verso di chiusura del son. 72.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai v. 1-7, 2-4-6-8, 9-11, 10-14; rima ricca ai vv. 9-13; il *Tu* ripetuto all'inizio dei primi cinque versi dispari costituisce un evidente collegamento strofico.

Posto di fronte all'ultimo ritratto della sua galleria, il Micheli non riesce a fare a meno di prendere la sua penna e sfregiare il titolo del quadro cambiandogli nome: *Lisandro Magno, nò: Lisandro Matto*. E questa lascia come epigrafe dei suoi sonetti satirici di argomento storico che in molti casi hanno rovesciato la tradizionale visione positiva degli eroi antichi. Con Alessandro, per la prima e l'ultima volta, è violato il confine di Roma. Il Micheli non si è cimentato con la Roma imperiale (Augusto è solo citato una volta di sfuggita nel son. 78, 9) ma ha voluto comunque colpire il grande imperatore il cui disegno di dominio mondiale l'Impero Romano riprese e compì. E quest'ultimo sonetto è anche un ardito esperimento metrico, congegnato com'è quasi in risposta per le rime al precedente son. 81: sennonché il sistema rimico che lì serviva a descrivere la saggezza qui è piegato a dimostrare la follia.

APPENDICE

[83]

Sangue de zìo! che bel fumà' 'na pippa *c. 2v*
sbriganno, a séde' 'sta fontana guappa!
si adesso fussi vivo Marc'Aggrippa,
pe' 'l gusto, rescirìa for de la cappa,
E dirrìa: «Vadin'a giucàne a lippa
l'antri architetti, e a fasse fa' la pappa;
perché 'st'opra la prima gròlia scippa
de quante so' del monno innela mappa.»
Tant'è, Patrón NICOLA, piena zeppa
de bellezze 'sta fràbbica, che schioppa
la 'nvìdia, e drent'a un bùscio te l'inzeppa; *c. 3r*
La qual non poco te sgrullò la groppa;
ma, in mètteie dereto 'sta gran zeppa
Tu l'ai fatta restà' barba de stoppa.

---

1. *Sangue de zìo*, eufemismo di bestemmia. 2. *sbriganno* guardando - *guappa* prepotentemente bella; *guappo* nel senso di 'bravo' è nel *Meo Patacca*; la variante *vappo*, sostantivo, è ancora nel Belli col senso noto di 'smargiasso'; il termine, probabilmente giunto a Roma dal napoletano, "risale alla dominazione spagnola ed è bene attestato in tutto il Meridione (Sicilia compresa)" (ZOLLI 1986, 146). 3. *Marc'Aggrippa* Marco Vipsanio Agrippa (63-12 a. C.) generale e console romano amico di Augusto cui si deve l'edificazione del Pantheon sul frontone del quale è inciso il suo nome; qui è preso a simboleggiare il vertice dell'architettura romana classica. 4. *cappa* altrove il Micheli glossa 'mantello' ma qui varrà 'bara, tomba' come il moderno *cappotto di faggio*. 5. *dirria* direbbe. 5-6. *vadin'a ... la pappa* gli altri architetti, a confronto, sono dei bambini e, come tali, vadano a giocare a lippa e a farsi fare la pappa. 7. *perché st'opra* corretto da un sottostante *che st'opera*, coincidente con la redazione B; tale correzione costituisce una variante d'autore (cfr. paragrafo 3.3.). 8. *de quante ... mappa* a quante sono nella mappa del mondo; *mappa* è minuscolo nel ms. 9. *NICOLA* Nicola Salvi (1697-1751) l'architetto, autore della fontana, a cui il sonetto è rivolto. 10. *bellezze* minuscolo nel ms. 10-11. *schioppa ... inzeppa* fa scoppiare l'invidia e te la caccia dentro un buco, cioè la costringe in un angolo; con *schioppa* usato transitivamente e *invidia* complemento oggetto. 12. *La qual* l'invidia - *non poco te sgrullò la groppa* ti (a Nicola Salvi) bastonò non poco (in passato). 13. *in mètteie dereto 'sta gran zeppa* espressione piuttosto volgare in cui la *zeppa* è proprio la splendida fontana; *-ie* di *mètteie* si riferisce all'invidia. 14. *resià' barba de stoppa* restare con un palmo di naso, senza parole; *barba* è minuscolo nel ms.

Metro: sonetto di schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD; rime ABCD in regime di variazione vocalica; bisticci consonantici ai vv. 1-5-7, 4-6-8; rima allitterante ai vv. 1-6; rima equivoca ai vv. 9-13; rima derivativa ai vv. 9-11-13.

Ed. pr. secondo W in SABATINI 1901, 241 senza errori ma con adattamenti grafici; secondo B in NARDUCCI 1878, 591 praticamente conforme all'originale. Fin da questo sonetto è presente tutto l'armamentario metrico che sarà poi caratteristico dei sonetti della futura raccolta e ciò dimostra una già matura abilità tecnica che fa presumere esercitazioni private precedenti perdute. Ma il linguaggio è, rispetto al seguito poetico dell'autore, piuttosto sguaiato (v. 1 e 13 in particolare); evidentemente il Micheli avrà poi lavorato di lima in direzione di un

popolaresco senza volgarità. Qui si apprezzano comunque le soluzioni espressive di versi 8 e 14, punti nodali del sonetto secondo lo stile del Micheli.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. Bibliografia ragionata delle opere del Micheli

Del Micheli poeta, come noto, sono state pubblicate le *Povesie in lengua romanesca* sotto il titolo di *Sonetti romaneschi 1750-1767* da CELANI 1889 e il poema *La libbertà romana acquistàta, e defesa* col titolo *La libbertà romana acquistata e defesa* da INCARBONE GIORNETTI 1991.

Dell'attività di librettista, vivente il poeta, nulla è stato pubblicato a suo nome; ma alcuni libretti di intermezzi o farse per musica per le rappresentazioni nei teatri di Roma tra il 1737 e il 1749 editi anonimi possono ragionevolmente essere riportati a lui in base alla testimonianza autobiografica di B c. 3*v*:[1]

> Or avvenne, che nell'Anno (se non erro) 1736., quasi estemporaneamente, dovetti porre in musica una Farsetta ad uso d'Intermezzi, per il Teatro di Valle, in una Tragicomedia, che ivi si rappresentava; la qual Farsetta avendo incontrato il comun genio, oprò che l'Impresario per l'Autunno seguente me ne fece porre in musica altre due; e per il Carnevale del 1737. ancor due altre; ma di mio libro e musica.
>
> Occorse intanto, che una grandissima Signora[2] mi comandò, contemporaneamente, di comporre un'altra Farsa per Intermezzi nel Teatro di Torre Argentina; ond'io trovandomi una Farsa già da me composta, la posi in musica; e siccome in questa v'era il porsonaggio [sic] di un Servitore a spasso, lo feci parlare nell'idioma usato dal vulgo di Roma, assai proprio per il suo Carattere; e fu di sorte aggradito, che per molto tempo andarono in volta per le bocche d'ognuno le di lui Ariette, e Recitativi; cosicchè dovetti negli Anni susseguenti comporre delle altre Farse, sempre con qualche Attore, che favellasse nel detto Idioma, per il Teatro di Valle, ed altri; alcune da me stesso poste in musica, ed altre da valentissimi Compositori, come li Signori Latilla, Rinaldo di Capua, Auletta, e Conforti.

[1] Ho già riportato l'importante testimonianza in 1.1., ma secondo la versione parallela contenuta nel cod. W.

[2] In W c. *2r* il Micheli specifica, tra parentesi, "di Casa allora regnante".

Dal brano si ricavano con chiarezza questi dati:

a) il Micheli compose la sola musica di una farsetta, usata da intermezzo, andata in scena al Valle nella stagione del Carnevale del 1736;
b) scrisse ancora solamente la musica per altri due intermezzi nella successiva stagione dell'Autunno del 1736 al Valle;
c) nella stagione del Carnevale del 1737, invece, oltre alla musica scrisse anche il libretto di due intermezzi per il Valle;
d) contemporaneamente (1737) musicò per l'Argentina un proprio libretto già pronto in cui per la prima volta introdusse un personaggio servile in romanesco;
e) successivamente scrisse altri libretti con parti in romanesco, alcuni musicandoli da sé, altri con musiche di Gaetano Latilla (Bari 1711 - Napoli 1788), Rinaldo di Capua (Capua 1710 - Roma 1780 circa), Pietro Auletta (S. Angelo a Scala, Avellino 1698 - Napoli 1771), Nicola (o Nicolò) Conforti (Napoli 1718 - Madrid dopo il il 1788) e forse altri ancora.

A quel che mi consta si conoscono gli intermezzi indicati al punto a) e anche uno dei due di b):

1. *D. Pasquale conte de' Mammalucchi e la contessa Sciacquapanni*, mus. B. Micheli, Teatro Valle, carnevale 1736
2. *Sambuco e Pimpinella,* mus. B. Micheli, Teatro Valle, autunno 1736.

Non si conoscono gli intermezzi di c) mentre quanto al punto d) l'intermezzo è:

3. *Don Frullone marchese di Lupino,* mus. B. Micheli, Teatro Argentina, carnevale 1737.

Riguardo al punto e) si può osservare che, successivamente al 1737 e fino al 1749, si trovano, sempre a quel che mi consta, i seguenti libretti anonimi con parti in romanesco:

4. *Intermezzi a tre voci*, mus. G. Latilla, Teatro Valle, autunno 1737
5. *La Comedia in comedia*, mus. R. di Capua, Teatro Valle, carnevale 1738
6. *La Serva padrona*, mus. G. Latilla, Teatro Valle, carnevale 1738
7. *La Finta cameriera*, mus. G. Latilla, Teatro Valle, carnevale 1738
8. *Madama Ciana*, mus. G. Latilla, Teatro Valle, primavera 1738
9. *La Lavandarina*, mus. G. B. Casali, Teatro Valle, carnevale 1746
10. *Le Furbarie di Bruscolo trasteverino*, mus. G. B. Casali, Teatro Pace, carnevale 1747
11. *La Finta tartara*, mus. N. Conforti, Teatro Valle, carnevale 1747.

Infine, ci sono almeno altri due libretti anonimi, dello stesso periodo, di cui il Micheli risulta dichiaratamente autore delle musiche; di essi non è improbabile che egli sia stato anche il librettista; sono:

12.*Il Marchese di Spartivento*, mus. di P. Auletta e B. Micheli, Teatro Valle, carnevale 1747

13.*La Gelosia non giova*, mus. B. Micheli, Teatro dei Granari, carnevale 1748.

Di tutti questi testi do, qui di seguito, il frontespizio completo perché (tranne sicuramente i primi due) sono o potrebbero essere testi letterari del Micheli poeta italiano e romanesco; al frontespizio seguono alcune informazioni:

- numero delle pagine che costituiscono il libretto seguito da eventuali elementi di conoscenza particolarmente significativi;
- indicazione della copia del testo materialmente consultata presso la relativa biblioteca;[3]

---

[3]Le biblioteche, qui e successivamente, sono citate in forma abbreviata come segue:
Alessandrina: Biblioteca Universitaria Alessandrina (Roma)
Angelica: Biblioteca Angelica (Roma)
Augusta: Biblioteca Comunale Augusta (Perugia)
Bayerische: Bayerische Staatsbibliothek (München)
Braidense: Biblioteca Nazionale Braidense (Milano)
British: British Library (London)
Caetani: Biblioteca privata Caetani (Roma)
Casanatense: Biblioteca Csanatense (Roma)
Cini: Fondazione Giorgio Cini (Venezia)
Civico: Biblioteca del Museo Civico (Padova)
Comunale: Biblioteca Comunale (Macerata)
Comunale: Biblioteca Comunale (Milano)
Comunale: Biblioteca Comunale (Palermo)
Congress: Library of Congres (Washington D. C.)
Conservatoire: Conservatoire Royal de Musique (Bruxelles)
Conservatorio: Biblioteca del Conservatorio di Musica (Venezia)
Corsiniana: Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (Roma)
Germanico: Biblioteca dell'Istituto Storico Germanico di Roma. Sezione Storia della Musica (Roma)
Landesbibliothek: Landesbibliothek (Oldenburg)
Marciana: Biblioteca Marciana (Venezia)
Marucelliana: Biblioteca Marucelliana (Firenze)
Museo: Civico Museo Bibliografico Musicale (Bologna)
Musica: Biblioteca del Conservatorio di Musica (Napoli)
Nationale: Bibliothèque Nationale (Paris)
Nazionale: Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" (Napoli)
Riunite: Biblioteche riunite Civica e Negroni (Novara)
Rostirolla: Biblioteca privata Rostirolla (Roma)

- segnalazione generica di altre copie che, a quel che mi consta, sono conservate presso altre biblioteche;
- bibliografia minima di riferimento.

1. D. PASQUALE | CONTE DE' MAMMALUCCHI | *E LA* | CONTESSA SCIACQUAPANNI | *INTERMEZZO IN MUSICA* | A DUE VOCI | Da rappresentarsi nel Teatro alla Valle | Nel *Carnevale dell'Anno 1736.* | [stemma] | IN ROMA, | Per Gio: Battista de Caporali. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.* | Si vendono nella medesima Stamperia | sotto il Palazzo dell'Emo. Caraffa, all'Orso.

   pp. 24.

   Roma - Angelica, MISC RARE A.19.

   SARTORI 1990-94, II, 393.8175; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXIX.

2. SAMBUCO | E | PIMPINELLA | intermezzi | da recitarsi | nel Teatro alla Valle nell'autunno | dell'anno 1736 |musica |del signor | Benedetto Micheli | romano

   pp. 16.

   Roma - Vaticana, Ferr. V.7762.08

   GIALDRONI 1993, 369, 1549.

3. DON | FRULLONE | *MARCHESE DI LUPINO* | INTERMEZZI | Da recitarsi nel Teatro | ALLA TORRE ARGENTINA | nel Carnevale dell'Anno 1737. | *MUSICA DEL* | SIG. BENEDETTO MICHELI | ROMANO.

   pp. 16. Per quanto non vi sia dedica ad alcuna committente e, come accade di norma in questo tipo di testi, il nome del librettista non sia menzionato, la testimonianza autobiografica del Nostro ci sembra assicuri comunque, oltre ogni ragionevole dubbio, che il testo va a lui attribuito. Piuttosto, la cosa che sorprende è che il servo che compare nel libretto è un personaggio muto, di quelli che interagiscono brevemente con gli altri personaggi cantanti senza dover interloquire. Ma bisogna pensare che il Micheli aveva avuto un'improvvisa fortuna che l'obbligava a lavorare in fretta; egli stesso

---

S. Cecilia: Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di S. Cecilia (Roma)
Statale: Biblioteca Statale (Lucca)
Universidade: Biblioteca General da Universidade (Coimbra)
Universitaria: Biblioteca Universitaria (Bologna)
Universität: Universitätsbibliothek (Freiburg)
Vallicelliana: Biblioteca Vallicelliana (Roma)
Vaticana: Biblioteca Apostolica Vaticana (Roma)
Vittorio Emanuele: Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" (Roma)

testimonia che si trovava per le mani una farsa "già composta" nel testo e dunque così com'era, e come la vediamo, dovette darla alle stampe, scrivendone intanto la musica e aggiungendovi le battute dialettali per il personaggio muto del "servitore a spasso" delle quali, dunque, non è rimasta traccia nella stampa.

Milano - Braidense, RACC DRAMM 1152.

SARTORI 1990-94, II, 391, 8156; COSTA 1995, 242-243.

4. [Fregio di foglie intrecciate in forma rettangolare con fascetta centrale] | INTERMEZZI | A TRE VOCI | Da recitarsi nel Teatro alla Valle | l'Autunno dell'Anno 1737. | MUSICA | DEL SIGNOR | GAETANO LATILLA | Maestro di Cappella Napolitano. | [fregio di foglie intrecciate in forma triangolare]

pp. 16.

Roma - Vaticana, Ferr. V.7763.10.

GIALDRONI 1993, 249, 1026; COSTA 1995 che ne è l'edizione critica.

5. LA | COMEDIA | IN COMEDIA | DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA | *Da rappresentarsi nel Teatro alla Valle* | *nel Carnevale dell'Anno 1738.* | DEDICATO | *All'Illustrissima Signora* | LA SIGNORA CONTESSA | GIULIA | MASSIMI PETRONJ. | [stemma: testa con elmo piumato tra cui è un nastro con su scritto ORNAT ET ARMAT] | Si vendono in Piazza Navona nella Libraria | all'Insegna del Morion d'Oro. | In Roma, nella Stamperia di Gio. Zempel 1738. | *Con licenza de' Superiori.*

84 pp. Alle pp. 3-4 (non numerate) dedica a firma Agostino Valle; p. 5 (non numerata) nota sul compositore: "Musica del Sig. Rinaldo di Capua"; il libretto è stato attribuito a Gian Gualberto Barlocci dal De Blasi e altri, mentre il Calvi lo attribuì a Simone Falconio Pratoli (pseudonimo di Cosimo Antonio Pelli) autore del testo teatrale omonimo in prosa del 1727[4] da cui fu tratta questa riduzione per musica; ma l'attribuzione più curiosa è stata quella del Sabatini ad Agostino Valle (sottoscrittore della dedica) che era invece l'impresario del teatro omonimo (ma l'omonimia sembra fosse casuale) in cui venne rappresentato il dramma giocoso.[5]

---

[4] *La Comedia in comedia*, Roma, Zenobj (tipografo) - Pietro Leone (libraio), 1727. "Opera" in prosa in 3 atti di Simone Falconio Pratoli (pseudonimo di Cosimo Antonio Pelli) recitata "nel nuovo teatro a S. Andrea della Valle" nel carnevale del 1727; CALVI 1908, 594-595; BRAGAGLIA 1958, 311-312, 524.

[5] Il teatro "a S. Andrea della Valle" (nome originario, come risulta proprio dal frontespizio dell'opera citata alla nota precedente, che vi andò in scena l'anno della sua apertura) fu gestito dal 1726 da Domenico Valle fino alla sua morte avvenuta nel 1740; ma già dal 1738 il figlio Agostino Valle gli si era affiancato nella gestione che tenne poi fino alla propria

Roma - Vaticana, Ferr. V.8118.2.

Altre copie: Roma - Vittorio Emanuele.

SABATINI 1888b; CALVI 1908, 594-595; BRAGAGLIA 1958, 311-312; DE BLASI 1964; GIALDRONI 1993, 99-100, 403.

6. LA SERVA | PADRONA | DIVERTIMENTO GIOCOSO | PER MUSICA | *Da rappresentarsi nel Teatro alla Valle | nel Carnevale dell'Anno 1738.* | DEDICATO | *All'Illustrissima Signora* | D. CAMILLA | RAGGI CRESCENZJ. | [stemma: testa con elmo piumato tra cui è un nastro con su scritto ORNAT ET ARMAT] | Si vendono in Piazza Navona all'Insegna del | Morion d'Oro. | In Roma, nella Stamp. di Giovanni Zempel 1738. | *Con licenza de' Superiorl* [sic]

70 pp.

Milano - Comunale, M.Mus.1.1497.

Altre copie: Roma - Vaticana.

MAMCZARZ 1972 (con attribuzioni erronee della musica e del libretto); GIALDRONI 1993, 384, 1629.

7. LA FINTA | CAMERIERA | DIVERTIMENTO GIOCOSO | PER MUSICA | *Da rappresentarsi nel Teatro alla Valle | nel Carnevaale dell'Anno 1738.* | DEDICATO | *All'Illustrissima Signora* | D. CAMILLA | RAGGI CRESCENZJ. | [stemma: testa con elmo piumato tra cui è un nastro con su scritto ORNAT ET ARMAT] | Si vendono in Piazza Navona all'Insegna del | Morion d'Oro. | In Roma, nella Stamp. di Giovanni Zempel 1738. | *Con licenza de' Superiorl* [sic]

70 pp. Un fatto molto singolare è che questo libretto è semplicemente un'emissione diversa del precedente col quale costituisce un'unica edizione, la sola diversità consistendo nelle prime due righe del frontespizio; l'evidente intento era quello di cambiare il titolo, senza poi intervenire su null'altro, nemmeno sull'errore di stampa dell'ultima riga; anche all'interno del libretto non vi sono modifiche: in queste condizioni è arduo poter stabilire quale delle due emissioni sia la prima ma è certo che esse si sono susseguite a brevissimo intervallo di tempo. Il De Blasi e altri lo attribuiscono a G. G. Barlocci, il Fernow e il Celani lo ritengono d'incerto mentre il Narducci lo ritiene "molto probabilmente" del Micheli.

---

morte avvenuta nel 1753 (cfr. ROLANDI 1927; CAMETTI 1936, 823-826; BRAGAGLIA 1958, 312; PETROCCHI 1984, 273-288). Mi sembra evidente l'interesse del giovane gestore a firmare, proprio in qualità di nuovo impresario, le dediche delle opere che andavano in scena nel 1738. L'uso degli impresari (o del teatro o della singola rappresentazione) di firmar dediche è noto, basti pensare che proprio il testo del Pelli del 1727 ha la dedica firmata espressamente "Martino Dominici uno degl'Impresarj".

Roma - Vittorio Emanuele, 34.1.H.71.

FERNOW 1808, 496; NARDUCCI 1878, 603-604; CELANI 1889, XLVII; BRAGAGLIA 1958, 317; DE BLASI 1964.

8. MADAMA | CIANA | DRAMMA GIOCOSO | PER MUSICA. | *Da rappresentarsi nel Teatro Valle* | *nella Primavera dell'Anno 1738.* | DEDICATO | *A Sua Eccellenza la Signora* | D.OTTAVIA | STROZZI CORSINI. | Duchessa di Sisman &c. Pronipote | del Regnante Sommo Pontefice | CLEMENTE XII. | [stemma: testa con elmo piumato tra cui è un nastro con su scritto ORNAT ET ARMAT] | Si vendono in Piazza Navona all'Insegna | del Morion d'Oro. | [filetto orizzontale] | IN ROMA; Per Gio. Zempel 1738. | *Con licenza de' Superiori*

95 pp. Attribuito dal Sabatini ad A. Valle, dal De Blasi ed altri al G. G. Barlocci, dal Calvi a C. A. Pelli.

Roma - Vaticana, Ferr. v.8118.3.

SABATINI 1888b; CELANI 1889,XLVIII; CALVI 1908, 594-595; BRAGAGLIA 1958, 312-313; DE BLASI 1964; GIALDRONI 1993, 265, 1097.

9. LA | LAVANDARINA. | Intermezzi per Musica a cinque | voci, da cantarsi nel Teatro | alla Valle l'Anno 1746. | *Dedicati a Sua Eccellenza,* | IL SIGNOR | D. BENEDETTO | PAMPHILIO, | *Duca di Carpineto &c. &c.* | [stemma: elemento decorativo piumato a due bracci] | IN ROMA, MDCCXLVI. | [filetto orizzontale] | Nella stamperìa del Komarek. | *Con Licenza de' Superiori.* | Si vendono da Pietro Paolo Berretta Libraro al | Corso, incontro al Palazzo Raggi.

48 pp.

Roma - S. Cecilia, XV.41.

Altre copie: Roma - Angelica.

BRAGAGLIA 1958, 313.

10. LE FURBARIE | DI BRUSCOLO | TRASTEVERINO | *Intermezzi per Musica* | DA RECITARSI NEL TEATRO | DELLA PACE | Nel Carnevale del Anno 1747. | [stemma: cesto con foglie e fiori] | In ROMA 1747., Nella Stamperia di S. Michele. | Per Ottavio Puccinelli. *Con licenza de' Sup.* | [filetto orizzontale] | Si vendono da Marcello Silvestri Libraro | a capo piazza Navona all'Insegna di | San Francesco di Paola

24 pp.

Roma - Vaticana, Ferr. v.8115.2.

CALVI 1908, 594,1; BRAGAGLIA 1958, 318, 524

11. LA FINTA | TARTARA | *Farsetta per Musica* | Da Rappresentarsi | NEL TEATRO ALLA VALLE | *Nel Carnevale dell'Anno 1747.* | *DEDICATA* | ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNOR MARCHESE | GIROLAMO SERLUPI |

CRESCENZJ.[stemma: lampadario a 2 bracci] | IN ROMA MDCCXLVII: | Nella Stamperia di S. Michele a Ripa Grande. | *Con Licenza de' Superiori.* | Si vendono da Muzio Bona Libraro al Gesù.

24 pp.

Roma - S. Cecilia, XV.34.

MANFERRARI 1954-1955; CASELLI 1969; MAMCZARZ 1972; STIEGER 1975-1983; SARTORI 1990-1994 (tutti da vedere sotto il titolo dell'opera)

12. IL | MARCHESE | DI SPARTIVENTO, | *OVVERO* | IL CABALISTA NE SA' MEN DEL CASO | *Farsetta per Musica* | Da Rappresentarsi | NEL TEATRO DELLA VALLE | *Nel Carnevale dell'Anno 1747.* | *DEDICATA* | ALLI SIGNORI | DILETTANTI DI CABALE | [stemma] | IN ROMA MDCCXLVII. [sic] | Nella Stamperia di S. Michele a Ripa Grande. | *Con Licenza de' Superiori.* | Si vendono da Muzio Bona Libraro al Gesù.

36 pp. Nelle righe 1-7 di p. 6 si legge: "La Musica è del Signor Pietro Auletta Maestro di Cappella Napolitano. *Essendosi dovuta mutar la Musica di alcune Arie, per comodo de' Signori Musici; le à composte il Signor Benedetto Micheli; e sono contrasègnate con la Stella.*" (corsivo originario).

Roma - Angelica, MISC. RARE A.30.

Altre copie: Roma - S. Cecilia; Bologna - Museo; Venezia - Cini; Washington D.C. – Congress

SARTORI 1990-94, IV, 63, 14734; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXIX-XXX

13. INTERMEZZI | A TRE VOCI | Da recitarsi nel Teatro de' Granari | l'Anno 1748. | *INTITOLATI* | LA GELOSIA | NON GIOVA. | *Dedicati all'Ill˜mo, ed Ecc˜mo SIGNORE* | D. LIVIO | ODESCALCO | Principe del Sirmio, Duca di Bracciano, | Ceri &c. | [fregio] | IN ROMA, | Per Gio. Zempel presso Monte Giordano | *Con lic. de' Superiori.* | [linea orizzontale] | Si vendano nel medesimo Teatro.

20 pp. Nella seconda parte Fusello, travestito da donna, parla burino secondo un tipo dialettale riconducibile alla campagna romana meridionale.

Copia consultata: Bruxelles - Conservatoire, 20467.

STIEGER 1975-1983; SARTORI 1990-1994 (entrambi da vedere sotto il titolo dell'opera)

Il Micheli risulta anche autore delle musiche di una serie di composizioni vocali di cui si sono conservati i soli libretti, i quali dunque non ci tramandano alcuna produzione artistica del Nostro ma solo ci documentano indirettamente la sua attività di musicista. Perciò di questi testi do qui di seguito, apparendomi più che sufficienti, solo indicazioni sommarie:

- della data;
- del titolo;

- dello stampatore;
- dell'autore del testo, se noto;
- di biblioteche che ne conservano copia;
- di bibliografia minima.

1. 1722.
Componimento da cantarsi nel giorno dell'eccelsissimo nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperatrice Elisabetta Christina. Per comando dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.

Roma, Komarek.
Testo di Silvio Stampiglia, tra gli Arcadi Palemone Licurio.
Roma - Casanatense; Venezia - Cini; Bologna - Museo; München - Bayerische.
NARDUCCI 1878, 598-599; SARTORI 1990-94, II, 166, 5982; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVII, 1.

2. 1723.
Componimento da cantarsi nel giorno del glorioso nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperadrice Elisabetta Christina. Per comando dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.

Roma, Komarek.
Testo di Dionigi Fiorilli.
Roma - S. Cecilia; Corsiniana; Vallicelliana; Venezia - Cini.
SARTORI 1990-94, II, 166-167, 5983; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVII, 2.

3. 1723.
L'Oreste, dramma per musica da recitarsi nella sala dell'illustrissimo Signor Federico Capranica [...] dedicato alla [...] Signora Donna Maria Isabella Cesi Ruspoli.

Roma, Bernabò.
Testo di Gian Gualberto Barlocci.
Roma - S. Cecilia; Angelica; Vittorio Emanuele; Bologna - Museo; Universitaria; Firenze - Marucelliana; London - British; Paris - Nationale.
NARDUCCI 1878, 599; DE BLASI 1964; SARTORI 1990-94, IV, 317, 17365; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVII, 3.

4. 1724.
La Virtù trionfante dell'amore e dell'odio, overo il Tigrane, dramma per musica da recitarsi nella sala dell'illustrissimo Signor Federico Capranica [...] dedicato alla [...] Signora Donna Faustina Mattei Conti.

Roma, Bernabò.

Roma - S. Cecilia; Bologna - Museo; Firenze - Marucelliana; Macerata - Comunale; Novara - Riunite; Paris - Nationale; Freiburg - Universitätsbibliothek.

NARDUCCI 1878, 599; SARTORI 1990-94, V, 501, 25025; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVII, 4; ONORATI 1996, 518-521.

5. 1724.
Componimento da cantarsi nel giorno del glorioso nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperadrice Elisabetta Christina. Per comando dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.

Roma, Komarek.
Testo di Tiberio Pulci (ossia Giuseppe Petrosellini, secondo il Sartori).
Venezia - Cini; Marciana; Macerata - Comunale.
NARDUCCI 1878, 599-600; SARTORI 1990-94, II, 167, 5984; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVII-XXVIII, 5.

6. 1725.
S. Contardo, dramma sacro dedicato all'illustrissimo [...] Signor D. Alessandro Ruspoli.

Roma, Giorgio Placho.
Roma - Vittorio Emanuele; Vallicelliana; Novara - Riunite; Padova - Civico; München - Bayerische.
NARDUCCI 1878, 600-601; SARTORI 1990-94, V, 94, 20473; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVIII, 6.

7. 1725.
Componimento da cantarsi nel giorno del glorioso nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperadrice Elisabetta Cristina. Per comando dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.

Roma, Komarek.
Roma - Angelica; Germanico; Lucca - Statale; Venezia - Cini; London - British.
SARTORI 1990-94, II, 167, 5985.

8. 1726.
Componimento da cantarsi nel giorno del glorioso nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperadrice Elisabetta Cristina. Per comando dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.

Roma, Komarek.
Testo di Gian Bernardino Pontici, tra gli Arcadi Solimbo Badio.
Roma - Corsiniana; Vallicelliana; Napoli - Musica; London - British.
SARTORI 1990-94, II, 167, 5986; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVIII 7.

9. 1727.
Componimento da cantarsi nel giorno del glorioso nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperatrice Elisabetta Cristina. Per comando

dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.
Roma, Komarek.
Testo di Gian Bernardino Pontici, tra gli Arcadi Solimbo Badio.
Roma - Corsiniana; Vallicelliana; Perugia - Augusta; Venezia - Cini; Conservatorio; London - British; Paris - Nationale.
NARDUCCI 1878, 601; SARTORI 1990-94, II, 167, 5987; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVIII, 8.

10. 1727.
Componimento poetico da cantarsi in occasione della venuta in Roma delli serenissimi prencipi Beatrice Violante di Baviera gran principessa di Toscana, e Clemente Augusto Maria elettore di Colonia [...] in casa del signor marchese Emilio Orsini.

Roma, Antonio de' Rossi.

Roma - Corsiniana; Vaticana; Venezia - Cini; Coimbra - Universidade.

SARTORI 1990-94, II, 177, 6114.

11. 1728.
Componimento da cantarsi nel giorno del glorioso nome della sacra cesarea cattolica real maestà dell'imperadrice Elisabetta Cristina. Per comando dell'eminentissimo [..] cardinale Alvaro Cienfuegos.

Roma, Komarek.
Testo di Gian Bernardino Pontici, tra gli Arcadi Solimbo Badio.
Roma - Casanatense; Corsiniana; Vallicelliana; Germanico; Firenze - Marucelliana; Venezia - Cini; Conservatorio.
NARDUCCI 1878, 601; SARTORI 1990-94, II, 167, 5988; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVIII, 9.

12. 1731.
Cantata da recitarsi nel palazzo apostolico la notte del SS: Natale.
Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica.
Testo attribuito dal Narducci a Bernardo Bucci.
Roma- Alessandrina; Germanico; Macerata - Comunale; Venezia - Cini.
NARDUCCI 1878, 601; SARTORI 1990-94, II, 39, 4679; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVIII, 10.

13. 1734.
Componimento per musica da cantarsi nella sera della festa de' SS. Pietro e Paolo Apostoli [...] dopo di essere stato presentato a nome di sua maestà C. e C. il solito censo e chinea per il regno di Napoli alla santità si N. S. Clemente XII Sommo Pontefice dall'ecc.mo Sig. Prencipe D. Scipione Publicola S. Croce [...] nella piazza avanti il palazzo dell'ecc. sua con solenne apparato.

Roma, Komarek.
Roma - Vittorio Emanuele; Corsiniana; Vaticana; Macerata - Comunale; Milano - Braidense; Venezia - Cini.
NARDUCCI 1878, 601-602; SARTORI 1990-94, II, 176, 6097; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXVIII-XXIX, 11; GIALDRONI 1993, 101, 415.

14. 1735.
Per la promozione al cardinalato del serenissimo reale infante di Spagna don Luigi. Cantata fatta recitare nel regio palazzo di suo maestà cattolica dal [...] cardinale de Acquaviva di Aragona.

Roma, Giovanni Maria Salvioni.
Testo di Bernardo Bucci.
Roma - Rostirolla; Macerata - Comunale; Palermo - Comunale.
SARTORI 1990-94, IV, 409, 18474; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXIX, 12.

15. 1738.
Componimento per musica da cantarsi in Campidoglio nella celebre Accademia del disegno.
Roma, Girolamo Mainardi.
Roma - Casanatense; Vittorio Emanuele; S. Cecilia; Macerata - Comunale; Venezia - Cini; Conservatorio; Oldenburg - Landesbibliothek.
NARDUCCI 1878, 602; SARTORI 1990-94, II, 174-175, 6077; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXIX, 14.

16. 1739.
Componimento per musica da cantarsi nel palazzo dell'eccellentissima casa Colonna di Sciarra.
Roma, Komarek.
Roma - Caetani, Corsiniana; Vittorio Emanuele; S. Cecilia; Firenze - Marucelliana; Macerata - Comunale; Napoli - Nazionale; Venezia - Cini; Conservatorio.
NARDUCCI 1878, 602; SARTORI 1990-94, II, 176, 6094; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXIX, 15.

17. 1739.
Componimento per musica, in *Delle lodi delle belle arti orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del disegno di S. Luca,*

Roma, Giovanni Maria Salvioni.
Testo di Francesco Lorenzini, custode generale di Arcadia.
Venezia - Cini.

NARDUCCI 1878, 602; SARTORI 1990-94, II, 300, 7335; INCARBONE GIORNETTI 1991, XXIX, 16.

A completamento del panorama bibliografico delle opere di Benedetto Micheli rimane solo da aggiungere un breve catalogo di musiche. A quel che mi consta si conservano solo le partiture musicali di tre sinfonie e tre arie, tutte manoscritte, non autografe e inedite.

1. Sinfonia in sol maggiore per "violino, oboe, corni e basso", parti separate (in folio).
   Bruxelles - Conservatoire, MsM Recueils 7758.
   WOTQUENNE 1902, II, 496; EITNER 1900-1904.

2. "Sinfonico della Cantata a 3 voci per il giorno natalizio dell'Imperatore".
   Disputació de Barcelona - Biblioteca de Catalunya, Ms. 693/19.

3. Sinfonia in sol maggiore "à 4. Violino primo Violino Secondo Viola col Basso Continuo" parti separate.
   Schwerin - Wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek, Mus. 3783.
   KADE 1893, II, 57; EITNER 1900-1904.

4. Aria "Voglio Sperar Si Si. Capranica 1724" partitura.
   Schwerin - Wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek, Mus. 3782.
   EITNER 1900-1904.

5. Aria "Col raprimi, ò Regno" [sic] ms. successivo al 1740.
   London - British Library, Additional 31504, 27. f. 48b.
   HUGHES-HUGHES 1808.

6. Aria "Vezzi Lusinghe Lusinghe e sguardi" relativa al "Mitridate [...] Capranica 1724" per soprano e basso continuo, contenuta in un codice di "Arie di diff. Autori" (eseguite tra il 1721 e il 1724 in diversi teatri di Roma e di Napoli).
   Roma - Casanatense, fondo Baini, Ms 2222, 7, c. 11-12.

5.2. Bibliografia critica ragionata

Le prime notizie a stampa sul Micheli, lui vivente, sono contenute negli ECCELSI PREGJ 1732, 22-23 (cfr. NARDUCCI 1878, 602) e nel LA BORDE 1780; entrambe si riferiscono alla sua attività di musicista, nuovamente toccata, ancora nel Settecento, da GERBER 1790. Del resto le enciclopedie musicali sono piuttosto avare nei suoi confronti: ne parlano, che io sappia, solo FÉTIS 1864, EITNER 1900-1904 (con notizie sulle partiture), SCHMIDL 1938, JACKMAN 1980 (che conosce NARDUCCI 1878). Informazioni sulla sua attività di librettista si possono ricavare

da compilazioni quali quelle di MANFERRARI 1954-1955, CASELLI 1969, STIEGER 1975-1983 e soprattutto SARTORI 1990-1994; ma la possibilità di ulteriori acquisizioni è legata all'esame a tappeto dei fondi bibliotecari (musicali e di librettistica), oggi reso più agevole dalla pubblicazione di molti cataloghi a stampa, di cui, personalmente, ho tenuto presenti più che altri CAIRO - QUILICI 1981, della Casanatense, e GIALDRONI 1993, del fondo Ferrajoli della Vaticana. Per la ricostruzione dell'ambiente teatrale e delle produzioni che in quegli anni si mettevano in scena in Roma si può ricorrere a cronologie, quali quelle di CAMETTI 1938, per il Teatro Tordinona, e RINALDI 1978, per l'Argentina, e alle due compilazioni generali sul teatro romanesco di CALVI 1908 e BRAGAGLIA 1958; cenni al Micheli sono anche in CAMETTI 1936, JANNATTONI 1961 e MICHELI 1989.

La scoperta italiana del Micheli poeta si ebbe, come già più volte detto, nel 1878 con GNOLI 1878, poi con il fondamentale NARDUCCI 1878 e il difettoso SABATINI 1878a, emendato da SABATINI 1878b; con i suoi due interventi il Sabatini intese porre un diritto di prelazione sull'edizione dei manoscritti micheliani, in seguito più volte ribadito, che però non esercitò mai, sostanzialmente frenando gli studi sul Micheli che d'altra parte cercò affannosamente di alimentare con una miriade di microcontributi, complessivamente di scarso rilievo; i principali sono: SABATINI 1881, SABATINI 1883, SABATINI 1886, SABATINI 1888a, SABATINI 1888b, SABATINI 1890, SABATINI 1901; altri ancora ne segnala CELANI 1889, XIII-XV e note relative. Dal Narducci dipendono pedissequamente CELANI 1889, IX-LV (preannunciato da VICCHI 1888) e la BIBLIOGRAFIA ROMANA 1880,[6] MORINO 1889 nonché le introduzioni nelle varie antologie romanesche in cui il Micheli ha acquisito un posto stabile; tra queste si segnalano: TAGGI - MARIANI 1924, 17-27, VEO 1927, 31-37, ESCOBAR 1957, 157-164 e, dotata di maggiore originalità, DELL'ARCO 1962, 14-16, 42, 77-80, 194-195; in quest'ultimo lavoro l'antologista rielabora il precedente DELL'ARCO 1953 che, con CECCARIUS 1926, NATALI 1929 e UGOLINI 1936, 293 (e i cenni contenuti in CALVI 1913, MIGLIORINI 1932, FELICI 1972), costituisce un ponte tra gli interventi di fine Ottocento e quello di MORONI 1972, ripreso da MORONI 1989 e MORONI 1992, che ha riaperto il dibattito culturale intorno al Micheli, sul quale sono quindi successivamente intervenuti CARDUCCI 1989, BONANNI 1990 (preceduto dal marginale BONANNI 1982, 41) e INCARBONE GIORNETTI 1990, che è poi approdata all'edizione del poema INCARBONE GIORNETTI 1991, su cui vedi TEODONIO 1992a, al quale si deve anche il più ampio TEODONIO 1992b, e D'ACHILLE 1994.

L'interesse linguistico del Micheli è stato pionieristicamente evidenziato da TELLENBACH 1909, dopo il quale bisogna attendere SERIANNI 1989, 298-299 e

[6] L'articolo sulla BIBLIOGRAFIA ROMANA 1880 è firmato con la sigla S.F. che VEO 1927, 31 intende senza esitazione come Francesco Seni; l'INCARBONE GIORNETTI 1991, XXV, n. 43 scioglie invece la stessa sigla come Francesco Sabatini.

SERIANNI 1996, 235-236 per avere nuove acquisizioni, da cui hanno tratto spunto per i loro contributi TRIFONE 1989, 221, TRIFONE 1992, *passim* e COSTA 1995, su cui vedi D'ACHILLE 1996. A parte i glossari in calce alle edizioni CELANI 1889, 101-113 e INCARBONE GIORNETTI 1991, 369-401, spogli lessicali dalle due opere del Micheli, che hanno il pregio di essere stati condotti sugli autografi, ha effettuato tesaurizzandoli nel suo vocabolario RAVARO 1994; mentre non bisogna dimenticare le acute osservazioni metriche sui sonetti micheliani sparse in VIGHI 1975, 79, 81, 105-106, 122 e il rimario del poema in INCARBONE GIORNETTI 1991, 283-355.

5.3. Riferimenti bibliografici

AARSLEFF 1984

Hans A., *Da Locke a Saussure. Saggi sullo studio del linguaggio e la storia delle idee*, Bologna, Il Mulino.

ANTONELLI 1977

Roberto A., *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini, 1. Le canzoni*, "Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani", 13, pp. 20-126 [si cita dall'estratto con paginazione 1-107].

ARTHABER 1989

Augusto A., *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano, Ulrico Hoepli Editore.

BALDELLI 1973

Ignazio B., *Rima*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. IV, pp. 930-949.

BENADUSI 1979

Paola B., *Un bandito del '500: Marco Sciarra. Per uno studio sul banditismo al tempo di Sisto V*, "Studi Romani", XXVII, 2, 176-188.

BERNERI 1715

Giuseppe B., *Poesis iocosa, seu morum ac ludicorum quorundam, quae olim Romae, modo vero tum apud Romanos, tum apud nostrates vigent, poeticae descriptiones* ..., Padova, Giuseppe Corona.

BIADENE 1889

Leandro B., *Morfologia del sonetto nei secc. XIII e XIV*, "Studj di Filologia Romanza", IV, pp. 1-234.

BIBLIOGRAFIA ROMANA 1880

S. F. [sic], *Micheli (Benedetto)*, in *Bibliografia romana. Notizie della vita e delle opere degli scrittori romani dal secolo XI fino ai nostri giorni*, a c. di G. Amati, Roma, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, 1880, vol. I [e unico], pp. 166-170; rist. anast. Bologna, Forni, 1978.

BONANNI 1982

Francesca B., *Teatro a Roma studi e testi*, Roma, Lucarini.

BONANNI 1990

Francesca B., *Lazio*, Brescia, Editrice La Scuola, pp. 51-52, 188-190.

BONOMI 1988

Ilaria B., *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica. La diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguidtico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore.

BRAGAGLIA 1958

Anton Giulio B., *Le maschere romane*, I ed., s.l. (ma Roma), Colombo, 1947; II ed. ampl. col titolo *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Staderini, 1958 [da cui si cita].

BRUSCHI 1987

Renzo B., *Fenomenologia del romanesco nel Jacaccio di Gio. Camillo Peresio*, "Contributi di Filologia dell'Italia Mediana", I, pp. 113-195.

CAIRO - QUILICI 1981

Laura C. - Piccarda Q., *Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense*, 2 voll., Roma, Bulzoni.

CALVI 1908

Emilio C., *Il Teatro popolare romanesco (dal Medioevo al 1849)*, "L'Italia Moderna", anno V (1907), vol. III, fasc. 22, pp. 585-599; anno VI (1908), vol. I, fasc. 1, pp. 51-65; fasc. 4, pp. 349-363; fasc. 5, pp. 469-487; fasc. 6, pp. 582-600; fasc. 7, pp. 749-775 [si cita solo dall'anno VI 1908].

CALVI 1913

L'Abate Cancellieri (pseud. di Emilio C.), *Il dialetto romanesco prima di G. G. Belli*, "Il Messaggero", XXXV, 124, (5 maggio 1913), p.3.

CAMETTI 1936

Alberto C., *Vita teatrale e musicale. Teatro*, s.v. *Roma*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXIX, pp. 823-825; 835-836; 893-896.

CAMETTI 1938

Alberto C., *Il teatro Tordinona, poi di Apollo*, 2 voll., Tivoli, Chicca.

CAPPELLETTI 1969

Vincenzo C., *BONCOMPAGNI LUDOVISI, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XI, pp. 704-709.

CARDUCCI 1989

Pietro C., *Il romanesco nel Settecento*, in *Il romanesco ieri e oggi. Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma "La Sapienza"*, a c. di Tullio De Mauro, Roma, Bulzoni, pp. 57-82.

CASELLI 1969

Aldo C., *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki.

CATALOGO I 1898

Catalogo della Biblioteca Boncompagni PARTE PRIMA contenente: Mnoscritti, Fac Simili, Edizioni del secolo XV Abbachi Riviste, Roma, Tipografia Forense.

CECCARIUS 1926

C. (pseud. di Giuseppe Ceccarelli), *Un poeta romanesco dimenticato: Iachella de la Lenzara*, "La Tribuna", XLIV, n. 266, p. 4.

CELANI 1889

Benedetto Micheli, *Sonetti romaneschi 1750-1767*, a cura di Enrico C., Roma, Tipografia dell'Istituto Gould.

COCCHIARA 1954

Giuseppe C., *Storia del folklore in Europa*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, 20).

COSTA 1984

Claudio C., *Esame metrico dei sonetti romaneschi di Benedetto Micheli*, Tesi di laurea in Storia della lingua italiana, rel. Luca Serianni, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"- Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1982-1983.

COSTA 1995

Claudio C., *Un intermezzo per musica con parti in romanesco attribuibile a Benedetto Micheli*, "Studi Romani", XLIII, fasc. 3-4, pp. 240-261.

COSTA 1996

Claudio C., *Un sonetto romanesco inedito attribuibile a Giuseppe Berneri*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno di Salerno 5-6 novembre 1993*, Roma, Salerno Editrice, pp. 429-447.

COSTA 1997

Claudio C., *Intorno ad un sonetto romanesco del Seicento pubblicato da Benedetto Croce (con alcuni testi inediti del XVII secolo)*, in *Croce e la letteratura dialettale. Giornata di studi Roma, Biblioteca nazionale centrale, 11 dicembre 1996. Atti*, a c. di Laura Biancini, Leonardo Lattarulo, Franco Onorati, Roma (Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 7), pp. 89-124.

D'ACHILLE 1990

Paolo D., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci.

D'ACHILLE 1994

Paolo D., *Schedario. 15. Lazio. 208*, "Rivista Italiana di Dialettologia", XVIII, pp. 271-272.

D'ACHILLE 1996

Paolo D., *Schedario. 15. Lazio. 313*, "Rivista Italiana di Dialettologia", XX, p. 273.

DE BLASI 1964

Nicola D., *BARLOCCI, Giovanni Gualberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. VI, pp. 407-408.

DE BLASI 1993

Nicola D., *L'italiano nella scuola,* in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, pp. 383-423

DELL'ARCO 1953

Mario D., *Benedetto Micheli, musico e poeta romanesco*, "Studi Romani", I, 2, pp. 155-162; ora in "Il Belli", n.s., 1999 (a. I), 2, pp. 37-45.

DELL'ARCO 1962

Mario D. (a cura di), *Poesia Romanesca*, Milano, Nuova Accademia.

DE MALDÈ 1983

Vania D., *Sull'ortografia del Seicento: ila caso Marino*, "Studi diGrammatica Italiana", XII, pp. 107-166

DOSSENA 1981

Giulio Cesare Croce, *Bertoldo e Bertoldino con il Cacasenno di Adriano Banchieri*, a c. di Giampaolo D., Feltrinelli, Milano, 1965[1], 1981[2].

ECCELSI PREGJ 1732

Gli eccelsi pregj delle belle arti e la scmbievole lor congiunzione con le mattematiche scienze mostrata nel Campidoglio dall'Accademia del Disegno in occasione del concorso celebrato dalla medesima nell'anno 1732 reggendone il principato il sig. cavalier Sebastiano Conca alla Santità di Nostro Signore Clemente XII, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1733.

EITNER 1900-1904

Robert E., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichem Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf und Härtes, s.d. (ma 1900-1904), t. VI, p. 468; rist. anast. Graz, Akademische Druck-Verlaganstalt, 1959.

ERNST 1970

Gerhard E., *Die Toskanisierung des römischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

ESCOBAR 1957

Mario E. (a cura di), *Prosa e poesia romanesca dalle origini a Trilussa*, Roma - Bologna, Istituto di Studi Romani - Cappelli, 1957.

FELICI 1972

Lucio F., *Le vicende del dialetto romanesco*, "Capitolium", XLVII, 4, pp. 26-33.

FERNOW 1808

Carl Ludwig F., *Römische Studien*, III parte *Römische Freunden und Zeitgenossen*, Zürich, Gessner, 1808.

FERRERO 1991

Ernesto F., *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

FÉTIS 1864

François Joseph F., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, ed. XII, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils e C^ie^, vol. VI, p. 135.

FRATI 1934

Carlo F., *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani, dal sec. XIV al XIX*, a c. di Albano Sorbelli, Firenze, Olschki.

GERBER 1790

Ernst Ludwig G., *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, Kühnel, pt. I, coll. 940-941; rist. a c. di Othmar Wessely, Graz, Akademische Druck, 1977.

GIALDRONI 1993

Giuliana G - Teresa M. G., *Libretti per musica del fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Lucca, Libreria Musicale Italiana - Biblioteca Apostolica Vaticana.

GIUNTELLA 1971

Vittorio E. G., *Roma nel Settecento*, Bologna, Licinio Cappelli Editore (Storia di Roma, XV).

GNOLI 1878

Domenico G., *Il poeta romanesco G. G. Belli e i suoi scritti inediti*, "Nuova Antologia", s. II, vol. VII, 1, pp. 29-57; poi (insieme alle altre due puntate comparse ivi, vol. VI, 12, pp. 785-807 e vol. VII, 3, pp. 454-499) col titolo *G. G. Belli e i suoi scritti inediti*, in *Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1883, pp. 1-175.

HUGHES-HUGHES 1808

August H., *Catalogue of manuscript music in the British Museum*, London, vol. II, p. 528.

INCARBONE GIORNETTI 1990

Rossella I. G., *Per l'edizione di 'La Libbertà Romana acquistata e defesa' di Benedetto Micheli (1699-1784)*, "Studi latini e italiani", 4, pp. 141-168.

INCARBONE GIORNETTI 1991

Benedetto Micheli, *La Libbertà Romana acquistata e defesa Povema eroicomico*, a c. di Rossella I. G., Roma, A. S. Edizioni.

IZZO 1976

Herbert I., *Carl Ludwig Fernow as italian Dialectologis and Romanist*, in *In memoriam Friedrich Diez*, a c. di H. J. Niederehe e H. Haarmann, Amsterdam, Benjamins, pp. 125-143.

JACKMAN 1980

James L. J., *Micheli, Benedetto*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a c. di Stanley Sadie, London, Macmillan, vol. XII, p. 266.

JANNATTONI 1961

Livio J., *Romanesco, Teatro dialettale*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, vol. VIII, coll. 1145-1147.

KADE 1893

Otto K., *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mekleburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten Jahrhundert*, Schwerin, Druck der Sandmeyerschen Hofbuchdruckerei, 2 pt.; rist. anast. Hildesheim, Olms, 1974.

KRATZSCH - SEIFERT 1992

Konrad K. - Siegfried S., *Historische Bestände der Herogin Anna Amalia Bibiothek zu Weimar. Beiträge zu ihrer Geschichte und Erschließung*, (Literatur und Archive, 6), München.

LA BORDE 1780

Jean Benjamin de L. B., *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph. D. Pierres, t. 3, lib. 5, p. 204; rist. anast. New York, Ams Press, 1978.

MACCIOCCA 1982

Gabriella M., *Fonetica e Morfologia di "Le Miracole de Roma"*, "L'Italia Dialettale", a. XLV, n.s. XXII, pp. 37-123.

MAMCZARZ 1972

Irène M., *Les Intermèdes comique italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.

MANFERRARI 1954-1955

Umberto M., *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, 3 voll., Firenze, Sansoni.

MASOTTI 1898

Carlo M., *Notizie - Biblioteca Boncompagni*, "Rivista delle Biblioteche e degli Archivi", a. IX, n. 3, p. 48.

MATARRESE 1993

Tina M., *Il Settecento*, della serie *Storia della lingua italiana*, a c. di Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino.

MAYLENDER 1929

Michele M., *Storia delle Accademie d'Italia*, 4 voll., Bologna, Cappelli.

MENICHETTI 1975

Aldo M., *Implicazioni retorichenell'invenzione del sonetto*, "Strumenti Critici", IX, 26, pp. 1-30.

MERLO 1929

Clemente M., *Vicende storiche della lingua di Roma. I. Dalle origini al sec. XV*, "Italia dialettale", V, pp. 172 e ss.; poi in MERLO 1959, 33-62 [da cui si cita].

MERLO 1931

Clemente M., *Vicende storiche della lingua di Roma. II. Le Stravaganze d'Amore di Cr. Castelletti (sec. XVI)*, "Italia dialettale", VII, pp. 115-137; poi in MERLO 1959, 63-78 [da cui si cita].

MERLO 1959

Clemente M., *Saggi linguistici*, Pisa, Pacini-Mariotti.

MICHELI 1989

Giuseppe M., *Storia della canzone romana*, a cura di Gianni Borgna, Roma, Newton Compton; riedizione compendiata di *Storia della canzone romanesca*, 3 voll., Roma, Edizioni di Ponentino Romano, 1965-1966.

MIGLIORINI 1932

Bruno M., *Dialetto e lingua nazionale a Roma*, "Capitolium", X (1932), pp. 350-356; poi in "Revue de Linguistique Romane", IX (1933), pp. 370-382; infine in *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli, 1948, pp. 109-123.

MIGLIORINI 1960

Bruno M., *Storia della lingua italiana*, I ed., Firenze, Sansoni, 1960; VI ed., ivi, 1983 (Nuovi Saggi) [da cui si cita].

MORINO 1899

Tito M., *Contributo alla storia della letteratura romanesca*, Isernia, Colitti, 1899; poi col titolo *Note e appunti sulla letteratura romanesca*, in *Scritti vari di filologia a E. Monaci*, Roma, Forzani, 1901, pp. 513-536.

MORONI 1972

Ornella M., *Il canzoniere amoroso di Benedetto Micheli*, "Atti e Memorie dell'Arcadia", V, s. 3, fasc. 4, pp. 285-314.

MORONI 1989

Ornella M., *Il Parnaso in negativo: il "Canzoniere amoroso" di Benedetto Micheli*, in *Il romanesco ieri e oggi. Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma "La Sapienza"*, a c. di Tullio De Mauro, Roma, Bulzoni, pp. 83-114.

MORONI 1992

Ornella M., *Capitoli di letteratura romanesca*, "Studi latini e italiani", 6, pp. 97-139.

NARDUCCI 1862

Enrico N., *Catalogo di manoscritti ora posseduti da D. Baldassarre Boncompagni*, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche.

NARDUCCI 1878

Enrico N., *Di Benedetto Micheli, poeta, musico e pittore romano del secolo XVIII, e di un suo poema inedito in dialetto romanesco intitolato: "La Libbertà Romana". Memoria del socio Enrico Narducci letta nella seduta del 19 maggio 1878*, "Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche", CCLXXV, vol. II, s. 3, pp. 589-608.

NARDUCCI 1894

Enrico N., *Catalogo di manoscritti ora posseduti da D. Baldassarre Boncompagni [...] seconda edizione notabilmente accresciuta, contenente una descrizione di 249 manoscritti non indicati nella prima*, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche.

NATALI 1929
Giulio N., *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi 1929[1]-1964[6], vol. I, pp. 559 e 583.

ONORATI 1996
Franco O., *Il "prete rosso" a Roma*, "Strenna dei romanisti", LVII, pp. 493-523.

PETROCCHI 1984
Giorgio P. (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma - Firenze, Istituto dell'Enciclopedia Italiana - Olschki.

PORENA 1925
Manfredi P., *Di un fenomeno fonetico dell'odierno dialetto di Roma*, "Italia Dialettale", I, pp. 229-238.

PORTA 1979
Anonimo romano, *Cronica. Edizione critica*, a cura di Giuseppe P., Milano, Adelphi.

RACCOLTA 1768
Anonimo (forse Giuseppantonio Compagnoni), *Raccolta di voci romane e marchiane*, ed. pr., Osimo, Domenicantonio Quercetti, 1768; ed. moderna a cura di Clemente Merlo, Roma, Società Filologica Romana, 1932 [da cui si cita].

RAVARO 1994
Fernando R., *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton Editori.

RINALDI 1978
Mario R., *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, 3 voll., Firenze, Olschki.

ROHLFS 1968
Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, trad. Temistocle Franceschi, Torino, Einaudi.

ROHLFS 1969
Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, trad. Temistocle Franceschi e Maria Caciagli Fancelli, Torino, Einaudi.

ROLANDI 1927
Ulderico R., *A proposito del bicentenario del Teatro Valle (1727-1927), due curiose rappresentazioni*, "Giornale d'Italia", 28.IX.1927; poi a sé, Roma, Stabilimento Tipografico "Leonardo da Vinci", 1927.

SABATINI 1878a
Francesco S., *Due mss. inediti in dialetto romanesco del sec. XVIII. esistenti nella bibl. granducale di Weimar*, "Rivista di letteratura popolare", vol. I, fasc. 1, pp. 145-147.

SABATINI 1878b
Francesco S., *Due mss. inediti in dialetto romanesco del sec. XVIII. esistenti nella bibl. granducale di Weimar*, "Rivista di letteratura popolare", vol. I, fasc. 1, p. 228.
SABATINI 1881
Francesco S., *Romanae res*, "Roma-Antologia", s. III, a. II, n. 21.
SABATINI 1883
Francesco S., *Il teatro vernacolo in Roma*, "Roma-Antologia", s. III, a. IV, n. 14.
SABATINI 1886
Francesco S., *A Severino Attili e Clelia Bertini nell'augurato giorno del loro imenèo* ..., Roma, Tipografia Befani.
SABATINI 1888a
Francesco S., *Le poesie romanesche di Benedetto Micheli*, "Roma-Antologia", a. IX, s. 4, n. 33, 9 agosto, pp. 260-261.
SABATINI 1888b
Francesco S., *Agostino Valle scrittore in dialetto romanesco del secolo XVIII*, in *Spigolature costumi tradizioni popolari dialettologia curiosità letterarie*, Roma, Befani, pp. 151-158.
SABATINI 1890
Francesco S., *L'ortografia del dialetto romanesco*, "Il Volgo di Roma", II, pp. 85-100; rist. anast. in *Da Rugantino a Ghetanaccio. Feste, canzoni e tradizioni romane (Il Volgo di Roma)*, con un saggio introduttivo di Armando Ravaglioli, Roma, Gli Antipodi, s.d.
SABATINI 1901
Francesco S., *La libbertà romana acquistata e defesa*, "Il Volgo di Roma", III, pp. 239-246; rist. anast. in *Da Rugantino a Ghetanaccio. Feste, canzoni e tradizioni romane (Il Volgo di Roma)*, con un saggio introduttivo di Armando Ravaglioli, Roma, Gli Antipodi, s.d.
SARTORI 1990-1994
Claudio S., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 5 voll. più 2 di indici, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori.
SCHIAVO 1956
Armando S., *La Fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
SCHMIDL 1938
Carlo S., *Supplemento al dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, p. 533.
SCHOPENHAUER 1810
Johanna S., *Fernows Leben*, Weimar.
SERIANNI 1981

Luca S., *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento nella testimonianza del lessicogro romano Tommaso Azzocchi*, Firenze, Accademia della Crusca (Quaderni degli Studi di Lessicogria Italiana pubblicati dall'Accademia della Crusca, 1).

SERIANNI 1988

Luca S., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni Forme Costrutti*, collab. Alberto CastelvecchiTorino, UTET.

SERIANNI 1989

Luca S., *Saggi di Storia Linguistica Italiana*, Napoli, Morano.

SERIANNI 1996

Luca S., *La letteratura dialettale romanesca*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno di Salerno 5-6 novembre 1993*, Roma, Salerno Editrice, pp. 233-253.

SILVAGNI 1971

David S., *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, a c. di Lucio Felici, 4 voll., Roma, Biblioteca di Storia Patria; *ed. pr.* col titolo *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, 3 voll. Roma, Forzani.

STIEGER 1975-1983

Franz S., *Opernlexicon*, 9 voll. e 2 suppl., Tutzing, Schneider [compilazione risalente al 1918-1923].

TAGGI - MARIANI 1924

Attilio T. - C. F. M. dell'Anguillara, *Antologia dei poeti romaneschi*, Roma, Nunzi, s.d.

TAVANI 1967

Giuseppe T., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

TELLENBACH 1909

Fritz T., *Der römische Dialekt nach den Sonetten von G. G. Belli*, Zürich, Verlag der 'Academia'.

TEODONIO 1992a

Marcello T., *Dialetto*, "Studi Romani", a. XL, n. 1-2, pp. 152-153.

TEODONIO 1992b

Marcello T., *La Libbertà Romana acquistata e defesa. Povema eroicomico* di Benedetto Micheli, "Strenna dei Romanisti", LII, pp. 619-632.

TEODONIO 1998

Giuseppe Gioachino Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di Marcello T., 2 voll., Roma, Grandi Tascabili Economici Newton.

THUN 1976

Harold T., *Carl Ludwig Fernow*, in *In memoriam Friedrich Diez*, a c. di H. J. Niederehe e H. Haarmann, Amsterdam, Benjamins, pp. 145-173.

TRIFONE 1988

Pietro T., *La confessione di Bellezze Ursini "strega" nella campagna romana del Cinquecento*, "Contributi di Filologia dell'Italia Mediana", II, pp. 79-182.

TRIFONE 1989

Pietro T., [Recensione a] *Il romanesco ieri e oggi*, "Contributi di Filologia dell'Italia Mediana", III, pp. 215-224.

TRIFONE 1992

Pietro T., *Roma e il Lazio*, Torino, UTET Libreria.

UGOLINI 1936

Francesco A. U., *Letteratura e vita letteraria* o *Letteratura*, s.v. *Roma*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXIX, 1936, pp. 770-772, 790-791, 814-815, 832-833, 892-893; ora col titolo *Roma medievale e moderna: letteratura e vita letteraria*, in *Scritti minori di storia e filologia italiana*, Perugia, Università degli studi di Perugia. Facoltà di lettere e filosofia, 1985, pp. 279-300 [da cui si cita].

UGOLINI 1939

Gio. C. Peresio, *Il Jacaccio overo Il Palio conquistato. Introduzione, testo e note con un lessico del romanesco del Seicento*, vol. II [e unico] *Testo del poema e lessico*, a cura di Francesco A. U., Roma, Società Filologica Romana, (I dialetti di Roma e del Lazio. Studi e documenti pubblicati in memoria di Ernesto Monaci, tomi VIII-X).

UGOLINI 1982

Francesco A. U., *Per la storia del dialetto di Roma. La "vecchia romanesca" ne* Le Stravaganze d'amore *di Cristoforo Castelletti (1587)*, "Contributi di Dialettologia Umbra", II, 3, pp. 3-139 (pp. 71-203 del vol.).

UGOLINI 1983

Francesco A. U., *Per la storia del dialetto di Roma nel Cinquecento. I Romani alla Minerva, un'improbabible "madonna Iacovella" e un pronostico di un conclavista*, "Contributi di Dialettologia Umbra", III, 1, pp. 3-99.

UGOLINI 1987

Francesco A. U., *Gio. Camillo Peresio e il suo poema romanesco*, "Contributi di Filologia dell'Italia Mediana", I, pp. 5-112.

VEO 1927

Ettore V., *I poeti romaneschi. Notizie - Saggi - Bibliografia*, Roma, Anonima Romana Editoriale.

VICCHI 1888

Leone V., *Un altro poeta romanesco*, "Don Chisciotte della Mancia", n. 218, 5 agosto.

VIGHI 1966

Roberto V. (a cura di), *Belli romanesco. L'Introduzione, gli appunti, le prose, le poesie minori. Edizione integrale con commento e glossario*, Roma, Colombo.

VIGHI 1975

Roberto V., *Metrica ed arte nei sonetti del Belli*, Roma, "Artistica" Editrice di A. Nardini.

WOTQUENNE 1902

Alfred W., *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruxelles, Coosemans, vol. II, p. 496.

ZANAZZO 1908

Giggi Z., *Tradizioni popolari romane*, vol. III, *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, Torino, S.T.E.N.; rist. anast. Bologna, Forni 1967[1], 1974[2], 1982[3].

ZANAZZO 1960

Giggi Z., *Tradizioni popolari romane*, vol. IV, *Proverbi romaneschi modi proverbiali e modi di dire*, a cura di Giovanni Orioli, Roma, Istituto di Studi Romani - Staderini Editore.

ZOLLI 1986

Paolo Z., *Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli.

6. INDICI

6.1. Indice delle poesie per *incipit* e titoli

Nell'indice seguente sono riportati in un unico ordinamento alfabetico gli *incipit*, in corsivo, e (per quelle che lo hanno) i titoli, in tondo, delle 83 poesie della raccolta; seguono poi nell'ordine: in tondo, il numero progressivo che è stato assegnato alla poesia nell'edizione; in tondo tra parentesi, il numero della pagina nel manoscritto; in tondo, il numero della pagina nell'edizione.
Per individuare una poesia a partire dal numero progressivo che ha nella raccolta si deve far ricorso invece all'indice generale in 6.3.

Alza Roma screpante, alza le creste	44	(52)	153
Alzeme, Checca mia, 'na romanella	22	(22)	119
Annàmo a caccia annàmo a lo specchietto	31	(31)	128
Bigna che un po', Quinzio, de te descurra	58	(66)	178
Cesare; e chi de te non vo' dì' bene?	73	(81)	202
Checca; già sai com'io, de quann'in quanno	40	(46)	145
Checca mia damme retta, che carote	38	(44)	143
Checca mia: fà' non pozzo condemeno	6	(6)	103
Checca mia, pe' provà' si bella sei	42	(48)	147
Checca mia: prego Giove, che mutà'	17	(17)	114
Checca mia, si se trovi la Fenice	13	(13)	110
Checca mia: si stò a spasso, e non lavoro	8	(8)	107
Checca? te voglio confidà' un pinziero,	35	(41)	140
Checca: tu voi sapé' perché più bella	11	(11)	108
Che de' Romani el più grann'om fù Silla	69	(77)	194
Che teste sonno stati li Romani	59	(67)	179
Che ve dole? se sà? voio cantàne	1	(1)	98
Col sangue loro acquìstan le romane	65	(73)	186
Come fanno l'armèni cacciatori	71	(79)	198
Coriolàno, el bannito, ecco, che pianta	50	(58)	166
Da galantomo: la penzassi giusta	80	(88)	214
De Madonna Lugrezia el caso strano	48	(56)	161
Dicessi, o Checca, che pe' te un fornaro	34	(40)	139
Doppo, che 'l gallo Ré Roma pigliò,	55	(63)	173

E chi è questùi al quale Silla superbo	72	(80)	200
E chi è questùi! forz'è 'l mago sabbino	66	(74)	188
E chi se pò trovà' più a Marte caro	70	(78)	196
El friggente Frabbìzio, immasciatore	62	(70)	183
el monno tuttoquanto	43	(49)	148
El senato, e roman popolo affritto	49	(57)	163
Èreno sedici anni, che abbruscià'	68	(76)	192
È vero, Checca, ò fatto un gran strivèrio	25	(25)	122
Fù scritto, che tu' ma' (pazza d'amore)	75	(83)	205
Già insu'l Pò, già insu' l'onna trasimèna	67	(75)	190
In quel tempo, che in Roma el giusto usava	64	(72)	185
Io gnente caso fò, che le romane	45	(53)	155
La farfalletta si golanno và	10	(10)	107
Lassa annà', Checca mia quel guardanfante	19	(19)	116
Mancatór de parola, e indove sete	61	(69)	182
Manna Cartàggin' el su' schiavo Attiglio	60	(68)	181
Mentre Roma se stava pe' aggiustane	54	(62)	171
M'imbattéi l'antro glieri, o Checca bella	41	(47)	148
Mo, che giovene sei, Checca mia cara	36	(42)	141
Mo, che me và de dittelo a fasciòlo,	32	(32)	129
Non c'è antro; Checca; bigna ch'io confessi	18	(18)	115
O capitàn, tra l'antri, troppo bello	79	(87)	212
O Checca tu, che non me poi vedé'	37	(43)	142
Oh Checca! un giorno, in vede' la marmotta	28	(28)	125
Oh senti, Checca e ridi. Io me n'annavo	14	(14)	111
O Marcantònio; antr'om sarissi stato	78	(86)	210
Ò repenzato a quello, che me divi	24	(24)	121
Parte la pecorella da montagna	5	(5)	102
Pe' Cammillo	55	(63)	173
Pe' Catóne	74	(82)	204
(Pe' Checca) Sonetto 1	2	(2)	99
(Pe' Checca) Sonetto 2	3	(3)	100
(Pe' Checca) Sonetto 3	4	(4)	101
(Pe' Checca) Sonetto 4	5	(5)	102
(Pe' Checca) Sonetto 5	6	(6)	103
(Pe' Checca) Sonetto 6	7	(7)	104
(Pe' Checca) Sonetto 7	8	(8)	105
(Pe' Checca) Sonetto 8	9	(9)	106
(Pe' Checca) Sonetto 9	10	(10)	107
(Pe' Checca) Sonetto 10	11	(11)	108
(Pe' Checca) Sonetto 11	12	(12)	109
(Pe' Checca) Sonetto 12	13	(13)	110

(Pe' Checca) Sonetto 13	14	(14)	111
(Pe' Checca) Sonetto 14	15	(15)	112
(Pe' Checca) Sonetto 15	16	(16)	113
(Pe' Checca) Sonetto 16	17	(17)	114
(Pe' Checca) Sonetto 17	18	(18)	115
(Pe' Checca) Sonetto 18	19	(19)	116
(Pe' Checca) Sonetto 19	20	(20)	117
(Pe' Checca) Sonetto 20	21	(21)	118
(Pe' Checca) Sonetto 21	22	(22)	119
(Pe' Checca) Sonetto 22	23	(23)	120
(Pe' Checca) Sonetto 23	24	(24)	121
(Pe' Checca) Sonetto 24	25	(25)	122
(Pe' Checca) Sonetto 25	26	(26)	123
(Pe' Checca) Sonetto 26	27	(27)	124
(Pe' Checca) Sonetto 27	28	(28)	125
(Pe' Checca) Sonetto 28	29	(29)	126
(Pe' Checca) Sonetto 29	30	(30)	127
(Pe' Checca) Sonetto 30	31	(31)	128
(Pe' Checca) Sonetto 31	32	(32)	129
Pe' Ciceróne	77	(85)	208
Pe' Cràudia	63	(71)	184
Pe' Craudio Nerone	71	(79)	198
Pe' Crèlia	54	(62)	171
Pe' Curzio	51	(59)	166
Pe' Fabio Massimo	67	(75)	190
Pe' Frabbìzio	62	(70)	183
Pe'Giùlio Cèsare	73	(81)	202
Pe' Giunio Bruto	49	(57)	163
Pe' la città de Roma	44	(52)	153
Pe' la Vestale	64	(72)	185
Pe' li du' Dezii	57	(65)	177
Pe' Lisandro Magno	82	(90)	218
Pe' l'istesso	61	(69)	182
Pe' l'istesso	80	(88)	214
Pe' Lucullo	79	(87)	212
Pe' Lugrèzia	48	(56)	161
Pe' Lùzio Silla	69	(77)	194
Pe' mannà' el roman campo a sarvamento	57	(65)	177
Pe' Marcantònio	78	(86)	210
Pe' Marcello	70	(78)	196
Pe' Marco Attiglio	60	(68)	181
Pe' Marco Bruto	75	(83)	205

Pe' Màrzio Coriolàno	50	(58)	165
Pe' Mùzio Scévola	52	(60)	167
Pe' Numa Pompìlio	46	(54)	157
Pe' Orazio	47	(55)	159
Pe' Orazio Còcrite	53	(61)	169
Pe' Papìrio Pretestàto	59	(67)	179
Pe' Pompèo Magno	72	(80)	200
Pe' Pompìlio Lena	66	(74)	188
Pe' Pompònio Àttico	81	(89)	216
Pe' Pòrzia	76	(84)	206
Pe' quant'ò 'nteso annasse chiacchieràvno	23	(23)	120
Pe' Quinzio Cincinnato	58	(66)	178
Pe' Ròmolo	45	(53)	155
Pe' Scipióne Affricàno	68	(76)	192
Pe' Tibbèrio, e Càio Gracchi	65	(73)	186
Pe' Vergigno	56	(64)	175
Preàmmolo	1	(1)	98
Pròpio in mezzo de Roma se raprì	51	(59)	166
Pure che tu, Checca, me vogli bene	7	(7)	104
Quanno fa Checca mia la cannoffiènnola	20	(20)	117
Quanno la nova el bon Catón sintìne,	74	(82)	204
Quanno 'na criatùra è impertinente	46	(54)	157
Quanno, o Checca, te viè' lo schiribizzo	9	(9)	106
Quanno viè' l'ora, che i viventi vanno	16	(16)	113
Quela sera, che annéssimo a vedéne	39	(45)	144
Quel giorno, ch'io te vidde a la fontana	4	(4)	101
Quelùi, che nato drento a 'na bicocca	30	(30)	127
Sangue de zìo! che bel fumà' 'na pippa	83		220
Senti, che inzogno mai, Checca mia bella	12	(12)	109
Sibbè de sbatte' abbi la voglia in pizzo	15	(15)	112
Sibbè 'l preverbio, che impromette' e attenne'	3	(3)	100
Sinenta, che pe' l'antri tu ciarlassi	77	(85)	208
Si tu avessi gran diletto	33	(33)	130
Si tutte voi pigliàne pe' la ponta	29	(29)	126
Stava a la bocca del Subbrìzio ponte	53	(61)	169
Tra le gente arbanese e le romane	47	(55)	159
Tratanto, che a sciaqquà' Checca, eri annàta	27	(27)	124
Trattiette, aimmé, Vergìgno mio, trattiette	56	(64)	175
Tu sei quelui, che avé' un sol monno sotto	82	(90)	218
Tutti li gran filosofi ànno ditto	81	(89)	216
Un giorno, a Ripa, Checca mia, regazza	2	(2)	99
Un giorno Mùzio senza sòccio arcùno	52	(60)	167

Un terno a la strazion vorria giucàne 21 (21) 118
Vedènnote sgraffià' tanto el mostaccio 26 (26) 123
Vieniva in sù pe' l'onne teverine 63 (71) 184
Viè' nova, che de Bruto è fatto a pezzi 76 (84) 206

6.2. Indice dei nomi

In quest'indice dei nomi di persona (ne sono esclusi nomi di persona che compaiano in titoli di opere, nomi di popoli, nomi di luoghi) non è compreso Benedetto Micheli; i personaggi elencati sono stati schedati solo se citati espressamente con il nome e/o il cognome, anche quando ciò costituisca mero riferimento bibliografico (restano comunque esclusi tutti i riferimenti bibliografici di 5.3); una 'n' dopo il numero di pagina indica che il personaggio è citato in una nota di quella pagina; una 'v.' indica rinvio ad altra voce compresa nell'indice.

Aarsleff Hans 80
Acquaviva Troiano 13, 234
Adkins Chiti Patricia 9
Alboino re 185n
Alessandro (Lisandro) Magno 218, 218n, 219n
Alessio 136
Alighieri Dante 63, 83n
Amulio (Amuglio) 155, 155n
Anna Amalia (duchessa) 28, 28n, 80
Annibale (Annibbele, Nibbele) 49, 56, 190, 190n, 192, 192n, 196, 196n, 198, 198n
Antioco IV Epifane re 188, 188n, 189n
Antolini Bianca Maria 10
Antonelli Roberto 9, 68n
Antonio v. Marco Antonio (Marcantonio)
Apollo (Appollo) 141, 141n
Appio Claudio 175, 175n
Archimede 196n
Aretino Pietro 124n
Ariosto Ludovico 81, 83n
Arthaber Augusto 100n
Asdrubale (Asdrubbele) 40n, 49, 198, 198n
Atropo 216n
Attilio v.Marco Attilio Regolo
Augusto v. Cesare Ottaviano Augusto
Auletta Pietro 13, 223, 224, 225, 230
Azzocchi Tommaso 206n
Bacco 148, 148n, 152n
Baldelli Ignazio 63, 64, 77
Barlocci Gian Gualberto 12, 227, 228, 229, 231
Beatrice Violante di Baviera principessa 233
Belli Giuseppe Gioachino 17, 20, 41, 45, 46, 46n, 48, 49, 50n, 51, 54, 55, 58, 61, 62, 66, 66n, 68, 72, 73n, 80, 82, 86, 85n, 89, 114n, 126n, 147n, 152n, 155n, 157n, 169n, 174n , 220n
Benadusi Paola 178n
Benedetto XIV (papa) 95
Berneri Giuseppe 15, 17, 41, 50, 51, 55, 56, 72, 79n, 81, 82, 83, 85n, 105n, 147n, 155n, 169n, 178n, 184n
Berretta Pietro Paolo 229

Bertan Margherita 10
Bertoldo (Bertol) 185, 185n
Biadene Leandro 72, 73
Biancini Laura 9
Bocca Silvio 38
Bona Muzio 230
Bonanni Francesca 18, 236
Boncompagni Ludovisi Baldassarre 17, 17n, 24, 37, 37n
Bonné Giorgio 11n
Bouhours Dominique 86
Bousset Enrico 11n
Bracci Pietro 95
Bragaglia Anton Giulio 17, 144n, 227n, 228, 229, 236
Brenno 173n
Bruschi Renzo 54, 55, 56
Bruto v. Lucio Giunio Bruto
Bucci Bernardo 13, 233, 234
Cairo Laura 236
Calvi Emilio 17, 144n, 227, 227n, 228, 229, 236
Cametti Alberto 227n, 236
Camillo v. Marco Furio Camillo
Caporali Giovanni Battista de 226
Cappelletti Vincenzo 37n
Capranica Federico 12, 231
Caraffa cardinale 226
Carducci Pietro 17, 82, 236
Carlo VIII re 210n
Carstens Jacobs Asmus 27
Casali Giovanni Battista 224
Caselli Aldo 230, 235
Cassandro 144n
Cassio v. Gaio Cassio Longino
Catilina v. Lucio Sergio Catilina
Catone v. Marco Porcio Catone detto l'Uticense
Ceccarius 17, 81, 117n, 236
Celani Enrico 7, 17, 21, 23, 26, 27, 39, 40, 40n, 41, 42, 82, 88, 90, 189n, 223, 228, 229, 236, 237
Cellini Benvenuto 124n
Cencio 33, 148, 148n, 149n, 150, 150n, 152n
Cesare Ottaviano Augusto 210, 210n, 219n
Cesarotti Melchiorre 86
Cesere v. Gaio Giulio Cesare
Cesi Ruspoli Maria Isabella 12, 231
Checca 7, 15, 22, 31, 32, 34, 41, 44, 68, 85, 88, 89n, 99, 99n, 100, 101, 102 ,103, 104, 104n, 105, 105n, 106, 107, 108, 109, 109n, 110, 110n, 111, 111n, 112, 113, 114, 115, 115n, 116, 116n, 117, 118, 118n, 119, 119n, 120, 120n, 121, 121n, 122, 122n, 123, 123n, 124, 124n, 125, 125n, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 130, 133, 135, 137, 138n, 139, 139n, 140, 141, 142, 143, 144, 145,146, 146n, 147, 147n, 172n, 176n
Chiabrera Gabriello 81, 83n, 137n
Cibele 184n
Cicerone v. Marco Tullio Cicerone
Cienfuegos Alvaro 12, 231, 232, 233
Cincinnato v. Lucio Quinzio Cincinnato
Claudia v. Quinta Claudia
Claudio Nerone v. Gaio Claudio Nerone
Clelia (Crelia) 41n, 171, 171n, 172n
Clemente Augusto Maria principe 233
Clemente XII papa 229, 233
Cleopatra VII regina 210n
Clito 218, 218n
Cloto 216, 216n
Cocchiara Giuseppe 79, 80

Collatino v. Lucio Tarquinio Collatino
Condillac Étienne Bonnot de 80, 86
Conforti Nicola (Nicolò) 13, 223, 224
Coriolano v. Gneo Marcio Coriolano
Costa Claudio 7, 14, 18, 38, 51, 54n, 55n, 58, 65, 72, 73, 79n, 227, 237
Costa Gemma 10
Costa Giorgio 10
Costa Luigi 10
Crasso v. Marco Licinio Crasso
Crodio v. Publio Clodio (Crodio)
Croto v. Cloto
Cupido 109n
Curiazi 44, 159, 159n
Curzio v. Marco Curzio
D'Achille Paolo 18, 56n, 236, 237
D'Ancona Alessandro 17
Danae 129, 129n
Dante v. Alighieri Dante
De Blasi Nicola 129n, 227, 228, 229, 231
De Maldè Vania 43
De Nardis Luigi 9
Dell'Arco Mario 17, 81, 85, 98, 101n, 236
Dezi (Deci) 177, 177n
Di Capua Rinaldo 13, 223, 224, 227
Di Lazzaro Costa Vittoria 10
Dominici Martino 228n
Dossena Giampaolo 185n
Duclé Margherita 12
Egeria (Eggeria) 157, 157n
Eitner Robert 16, 235
Elena 129n
Elisabetta Cristina (Christina) imperatrice 12, 231, 232, 233
Ernst Gerhard 45, 45n, 46, 47 48n, 54, 55
Escobar Mario 17, 236
Fabbio v. Quinto Fabio Massimo
Fabio Massimo v. Quinto Fabio Massimo
Fabrizi (Frabbizi) 183,183n
Fefè Armando 57
Felici Lucio 236
Fernow Carl Ludwig 16, 17n, 22, 23, 23n, 27, 28, 28n, 29, ,35, 36, 37, 37n, 80, 35, 81, 82, 86, 103n, 113n, 228, 229
Ferrari Antonia 57
Ferrari Catarina 11
Ferrari Giacomo 57
Fétis François Joseph 16, 235
Filippo II il Macedone re 218n
Fiorilli Dionigi 231
Frabbizio v. Gaio Luscino Fabrizio
Frati Carlo 37n
Fusello 230
Gaio (Caio) Sempronio Gracco 186, 186n
Gaio Cassio Longino 202n, 205n
Gaio Claudio (Craudio) Nerone 198, 198n
Gaio Giulio Cesare (Cesere) 49, 84, 85, 195n, 200, 200n, 202, 202n, 203n, 204, 204n, 205, 205n, 208n, 210n
Gaio Luscino Fabrizio (Frabbizio) 56, 57, 183, 183n
Gaio Mario 194n
Gaio Mucio Scevola 167, 167n, 172n
Gerber Ernst Ludwig 16, 235
Ghita 145, 145n
Gialdroni Giuliana 226, 227, 228, 229, 234, 236
Gialdroni Teresa M. 226, 227, 228, 229, 234, 236
Giove 114, 114n, 129, 129n, 166, 196, 196n, 218, 218n
Giunio Bruto v. Lucio Giunio Bruto

Giuntella Vittorio Emanuele 117n
Gneo Marcio Coriolano 165, 165n, 195n
Gneo Pompeo detto Magno 200, 200n, 202n, 209n, 212, 212n
Gnoli Domenico 17, 20, 20n, 21, 31, 80, 81, 83, 119n, 146n, 236
Goethe Johann Wolfgang 28, 80
Gracchi 186, 186n
Hageböck M. 21, 29, 30, 30n
Herder Johann Gottfried 28, 79, 80, 82
Hughes-Hughes August 235
Iachella (Jachello) de la Lenzara 20, 22, 24, 26, 35, 36, 36n, 44, 57, 84, 97, 109, 109n, 111n, 112n, 116n, 119, 122n, 124n, 127, 127n, 129n, 138n, 139, 141, 185, 185n, 194, 195n
Incarbone Giornetti Rossella 7, 18, 26, 27, 55n, 82, 223, 226, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 236n, 237
Innocenti Saturnino 38
Izzo Herbert 28n
Jackman James L. 16, 235
Jacopone da Todi 50n
Jannattoni Livio 236
Kade Otto 235
Kratzsch Konrad 28n
La Borde Jean Benjamin de 16, 235
Lachesi 216n
Latilla Gaetano 13, 14, 223, 224, 227
Leda 129, 129n
Lemene Francesco de 81
Lena 208
Leone Pietro 227n
Lisandro Magno v. Alessandro Magno
Livio v. Marco Livio Salinatore
Lorenzini Francesco 234
Lucio Cornelio Silla 194, 194n, 195n, 200, 200n, 201n
Lucio Giunio Bruto 161n, 163, 163n, 164n, 172n, 202n, 205, 205n, 206, 206n, 207n
Lucio Licinio Lucullo 212, 212n, 213n, 214, 214n
Lucio Quinzio Cincinnato 178,178n, 195n, 201n
Lucio Sergio Catilina 208, 208n
Lucio Tarquinio Collatino 161n, 163n
Lucio Valerio 161n
Lucrezia (Lugrezia) 84, 161, 161n, 163, 163n
Lucrezio 161
Lucullo v. Lucio Licinio Lucullo
Luigi infante di Spagna 234
Luzio Silla v. Lucio Cornelio Silla
Macciocca Gabriella 46, 49n, 50n
Maggi Carlo Maria 81
Maghella 119
Mainardi Girolamo 234
Mamczarz Irène 230
Mancinelli Gregorio 144n
Manferrari Umberto 230, 236
Marc'Aggrippa v. Marco Vipsanio Agrippa
Marcello v. Marco Claudio Marcello
Marco Antonio (Marcantonio) 200n, 208, 210, 210n
Marco Attilio (Attiglio) Regolo 181, 181n, 182, 182n
Marco Claudio Marcello 196, 196n, 197n, 200n
Marco Curzio 43, 166, 166n
Marco Furio Camillo (Cammillo) 173, 173n, 174n
Marco Licinio Crasso 200n, 210, 210n
Marco Livio Salinatore 198, 198n

Marco Porcio Catone detto l'Uticense 204, 204n, 206n, 207n, 217n
Marco Tullio Cicerone 200n, 208n, 209n, 216n
Marco Vipsanio Agrippa 220, 220n
Marforio 122, 122n
Mariani dell'Anguillara C. F. 17, 236
Marino Giovanbattista 84
Mario v. Gaio Mario
Marte 155n, 196, 196n
Martello Pier Jacopo 14
Marzio Coriolano v. Gneo Marcio Coriolano
Masotti Carlo 37n
Massimi Petronj Giulia 227
Matarrese Tina 86
Mattei Conti Faustina 12, 231
Mattiotti Giovanni 48n
Maylender Michele 13
Mazzocchi Alemanni Muzio 9
Meli Giovanni 80, 82
Menichetti Aldo 77n
Merlo Clemente 46, 50n
Metastasio Pietro 11
Micheli Agnese 11
Micheli Anna Maria Vittoria 11n
Micheli Antonia 12, 15
Micheli Camilla 12
Micheli Cecilia 12
Micheli Filippo (figlio) 12
Micheli Filippo (fratello) 11, 11n
Micheli Francesco 11n
Micheli Gerolamo 11
Micheli Giacomo 11, 57
Micheli Giovanna 11
Micheli Giovanni 11n
Micheli Giovanni Antonio 11n
Micheli Giuseppe (fratello) 11
Micheli Giuseppe 119n, 236
Micheli Laura 12
Micheli Pietro 11
Micheli Teresa (figlia) 12, 15
Micheli Teresa (sorella) 11
Migliorini Bruno 43, 56, 236
Mitridate (Metridate)VI Eupatore il Grande re 194n, 200, 200n, 212, 212n
Montanari Manuela 10
Morandi Luigi 83, 169n
Morfeo 42, 113, 113n, 114n
Morino Tito 236
Moroni Ornella 7, 9, 11, 11n, 15, 17, 18, 81, 81, 101n, 102n, 113n, 126n, 138n, 152n, 236
Morotti Vincenzo Maria 14, 95
Musa 83, 98, 141, 141n, 177, 178, 178n
Muzio Scevola v. Gaio Mucio Scevola
Muzio v. Gaio Mucio Scevola
Narducci Enrico 17, 17n, 20n, 22, 23, 23n, 24, 24n, 25, 26, 27, 28n, 35, 37, 38, 40, 81, 220n, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236
Natali Giulio 236
Neidhöfer Maria 10
Nerone v. Gaio Claudio Nerone
Nibbele v. Annibale
Numa Pompilio 157, 157n
Numitore 155n
Odescalchi (Odescalco) Livio 14, 230
Ofella v. Quinto Lucrezio Ofella
Onorati Franco 9, 12n, 232
Opimio 186n
Orazi 44, 53, 159, 159n
Orazio 159, 159n
Orazio Coclite 169, 169n, 170, 172n
Orazio v. Orazio Coclite
Orsi Gian Giuseppe Felice 86
Orsini Emilio 233

Ovidio v. Publio Ovidio Nasone
Pace Gaetana 10
Palemone Licurio v. Silvio Stampiglia
Pamphilio Benedetto 229
Papirio Pretestato 179, 179n
Pasquino 122n
Pelli Cosimo Antonio 227, 227n, 228, 229
Peresio Giovanni Camillo 15, 17, 41, 50, 51, 54, 55, 56, 81, 85n, 169n, 178n, 184n
Perseo 129n
Petrocchi Giorgio 228n
Petrone Paolo, 49n
Petrosellini Giuseppe v. Pulci Tiberio
Pimpa 147
Pirro re 56, 183, 183n
Placho Giorgio 232
Plutarco 157n
Polluce 129n
Pompeo Magno v. Gneo Pompeo detto Magno
Pompeo v. Gneo Pompeo detto Magno
Pompilio Lena v. Popilio Lenate
Pomponio Attico v. Tito Pomponio Attico
Pontici Gian Bernardino 233
Popilio Lenate 188, 188n, 189n
Porcia 34, 206, 207n
Porena Manfredi 53, 86
Porsenna (Porzenna) re 167n, 169n, 171, 171n
Porta Giuseppe 46, 49n, 50n
Porzia v. Porcia
Pratoli Simone Falconio v. Pelli Cosimo Antonio
Publicola v. Publio Valerio Publicola
Publio Claudio Pulcro 184n
Publio Clodio (Crodio) 208, 208n
Publio Cornelio Scipione detto l'Africano 42, 186n, 192, 192n
Publio Decio Mure 177n
Publio Ovidio Nasone 83n
Publio Valerio Publicola (Pubbricola) 163, 163n
Publio Virgilio Marone 83n
Puccinelli Ottavio 229
Pulci Tiberio 232
Pulcinella (Purcinella) 110n, 144, 144n
Quadrio Francesco Saverio 14
Quilici Piccarda 236
Quinta Claudia (Craudia) 184, 184n
Quinto Fabio (Fabbio) Massimo 50, 190, 190n
Quinto Lucrezio Ofella 194, 194n
Quinzio Cincinnato v. Lucio Quinzio Cincinnato
Quinzio v. Lucio Quinzio Cincinnato
Quirino 155n
Raggi Crescenzj Camilla 228
Ravaro Fernando 57, 237
Rea Silvia 155n
Reinhold Karl Leonhard 28
Remo 155, 155n
Rinaldi Mario 236
Roberti Giorgio 10
Rohlfs Gerhard 56, 58
Rolandi Ulderico 227n
Romaldi Nicola 12
Romolo 84, 155, 155n, 156n, 157n, 203n
Ruspoli Alessandro 13, 232
Sabatini Francesco 17, 23, 23n, 24, 25, 26, 27, 37, 39, 40, 107n, 220n, 228, 229, 236
Salvi Nicola 14, 95, 220, 220n, 236n
Salvioni Giovanni Maria 234
Salviucci 82

Sartori Claudio 10, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 236
Schiavo Armando 95
Schiller Frieddrich 28
Schmidl Carlo 16, 235
Schopenhauer Johanna 28n
Schuchardt Hugo 80
Sciarra Marco 178n
Scipioncino v. Publio Cornelio Scipione detto l'Africano
Scipione 204
Scipione l'Africano v. Publio Cornelio Scipione detto l'Africano
Scipione Nasica 186n
Scipione Publicola S. Croce principe 233
Seifert Siegfried 28n
Seni Francesco 236n
Serianni Luca 9, 17, 18, 47, 51, 53, 66n, 100n, 124n, 163n, 165n, 179, 206n, 236, 237
Serlupi Crescenzj Girolamo 229
Servilia 205n
Sesto Tarquinio 161n
Silla v. Lucio Cornelio Silla
Silvagni David 126n
Silvestri Marcello 229
Simoncello Paolo Emilio 11
Solimbo Badio v. Pontici Gian Bernardino
Spotti Alda 9
Stampiglia Silvio 12, 231
Stieger Franz 230, 235
Strozzi Corsini Ottavia 229
Tacchella 33, 148, 148n, 150n, 152n
Taggi Attilio 17, 236
Taine Hippolyte-Adolphe 20, 83
Tarquini 161n, 163n, 164n, 167n
Tarquinio (Traqquino) il Superbo re 161, 161n, 163, 163n
Tasso Torquato 81, 83n
Tavani Giuseppe 70n
Tellenbach Fritz 17, 41, 42, 42n, 45, 45n, 47, 48, 49, 50, 54, 54n, 236
Teodonio Marcello 9, 18, 66n, 68, 89, 169n, 236
Thun Harold 28n
Tiberio Sempronio Gracco 186, 186n
Tito Pomponio Attico 216, 216n, 217n
Tolomeo XIII Filopatore Filadelfo re 200, 200n
Trifone Pietro 18, 50n, 58, 129n, 237
Tullo Ostilio 159n
Ugolini Francesco A. 49n, 51n, 57, 72, 73, 155n, 169n, 236
Ursini Bellezze 50n
Valerio 122
Valle Agostino 227, 227n, 229
Valle Domenico 227n
Veo Ettore 17, 236, 236n
Vesta 185, 185n
Veturia (Vitturia) 165, 165n
Vicchi Leone 39
Vighi Roberto 61, 65, 72, 73n, 76, 77, 83, 86
Virdumaro 196n
Virgilio v. Publio Virgilio Marone
Virginia 175n
Virginio (Vergigno) 175, 175n
Vivaldi Antonio 12, 12n
Vogel Lutz 10
Winckelmann Johann Joachim 82
Wotquenne Alfred 235
Zanazzo Giggi 101n, 102n, 169n
Zempel Giovanni 227, 228, 229, 230
Zenobj 227n
Zeus v. Giove
Zolli Paolo 206n, 220n

6.3. Indice generale

In questo indice, nella sezione 4, è elencata singolarmente ciascuna poesia dell'edizione con il titolo (per quelle che lo hanno) in tondo e l'*incipit* in corsivo; seguono poi nell'ordine in tondo: il numero progressivo che è stato assegnato alla poesia nell'edizione; tra parentesi, il numero della pagina nel manoscritto; il numero della pagina nell'edizione.
Per individuare una poesia a partire dal titolo o dall'*incipit* si deve far ricorso invece all'indice di 6.1.

PRESENTAZIONE di *Ornella Moroni* 7

PREMESSA 9

1. BENEDETTO MICHELI 11

1.1. Vita 11
1.2. Fortuna 16

2. POVESIE IN LENGUA ROMANESCA 19

2.1. Descrizione dei manoscritti 19
2.1.1. Manoscritti delle *Povesie in lengua romanesca* 19
2.1.2. Manoscritti del poema 23

2.2. Questioni codicologiche: problemi di composizione e storia dei codici 27
2.2.1. I codici del Fernow 27
2.2.1.1. Il Fernow e l'autografia dei codici F e W 27
2.2.1.2. Legatura, marchi di filigrana e fascicolazione di F 29
2.2.1.3. La paginazione e l'ordinamento dei testi nel codice F 31
2.2.1.4. Questioni accessorie: il sesto duerno e la carta aggiunta al nono duerno di F 33
2.2.1.5. Correzioni e possibili varianti d'Autore 34
2.2.1.6. Altre mani nel codice F 35
2.2.1.7. Il codice W 36
2.2.2. Il codice Boncompagni 37
2.2.2.1. Vicende storiche 37
2.2.2.2. Elementi codicologici 38

2.3. Edizione Celani 39

2.4. Lingua 41
2.4.1. Grafia 42
2.4.1.1. Accento 42
2.4.1.2. Apostrofo 43
2.4.1.3. Interpunzione 43
2.4.1.4. Maiuscole 44
2.4.1.5. Uso di grafemi diacritici 44
2.4.2. Fonetica 44
2.4.2.1. Vocalismo tonico 44
2.4.2.2. Vocalismo atono 47
2.4.2.3.Consonantismo 50
2.4.2.4. Fenomeni generali 51
2.4.3. Morfologia 52
2.4.3.1. Nomi 52
2.4.3.2. Aggettivi e avverbi 52
2.4.3.3. Articoli e preposizioni articolate 53
2.4.3.4. Verbi 53
2.4.4. Sintassi 55
2.4.4.1. Microsintassi 55
2.4.4.2. Macrosintassi 56
2.4.5. Lessico 57

2.5. Metrica 58
2.5.1. Rime e rimanti 58
2.5.2. Tipi di rime 62
2.5.2.1. Rime vocaliche, consonantiche e complesse 62
2.5.2.2. Rime morfologiche, preferenziali, accidentali, idiosincratiche 63
2.5.2.3. Rime tronche e sdrucciole 67
2.5.3. Costellazioni rimiche 68
2.5.4. Repertorio metrico 70
2.5.4.1. Formule strofiche, moduli sillabici e moduli rimici 70
2.5.4.2. Fenomeni rimici e rime tecniche 74
2.5.5. Conclusioni 79

2.6. Inquadramento storico-letterario 79

3. CRITERI DI EDIZIONE 87

3.1. Testo e commento 87
3.1.1. Testo e note d'Autore 87
3.1.2. Numerazione dei testi e note del curatore 88

3.2. Grafia dell'edizione 90
3.3. Appendice 94

4. EDIZIONE CRITICA DELLE *POVESIE IN LENGUA ROMANESCA* 97

PREÀMMOLO - *Che ve dole? se sà? voio cantàne* 1 (1) 98
PE' CHECCA (2) 99
Sonetto 1 - *Un giorno, a Ripa, Checca mia, regazza* 2 (2) 99
Sonetto 2 - *Sibbè 'l preverbio, che impromette', e attenne'* 3 (3) 100
Sonetto 3 - *Quel giorno, ch'io te vidde a la fontana* 4 (4) 101
Sonetto 4 - *Parte la pecorella da montagna* 5 (5) 102
Sonetto 5 - *Checca mia: fà' non pozzo condemeno* 6 (6) 103
Sonetto 6 - *Pure che tu, Checca, me vogli bene* 7 (7) 104
Sonetto 7 - *Checca mia: si stò a spasso, e non lavóro* 8 (8) 105
Sonetto 8 - *Quanno, o Checca, te viè' lo schiribizzo* 9 (9) 106
Sonetto 9 - *La farfalletta si golanno và* 10 (10) 107
Sonetto 10 - *Checca: tu voi sapé' perché più bella* 11 (11) 108
Sonetto 11 - *Senti, che inzogno mai, Checca mia bella* 12 (12) 109
Sonetto 12 - *Checca mia, si se trovi la Fenice* 13 (13) 110
Sonetto 13 - *Oh senti Checca, e ridi. Io me n'annavo* 14 (14) 111
Sonetto 14 - *Sibbè de sbatte' abbi la voglia in pizzo* 15 (15) 112
Sonetto 15 - *Quanno viè' l'ora, che i viventi vanno* 16 (16) 113
Sonetto 16 - *Checca mia: prego Giove, che mutà'* 17 (17) 114
Sonetto 17 - *Non c'è antro; Checca; bigna, ch'io confessi* 18 (18) 115
Sonetto 18 - *Lassa annà', Checca mia quel guardanfante* 19 (19) 116
Sonetto 19 - *Quanno fa Checca mia la cannoffiènnola* 20 (20) 117
Sonetto 20 - *Un terno a la strazion vorria giucàne* 21 (21) 118
Sonetto 21 - *Àlzeme, Checca mia, 'na romanella* 22 (22) 119
Sonetto 22 - *Pe' quant'ò 'nteso annasse chiacchierànno* 23 (23) 120
Sonetto 23 - *Ò repenzato a quello, che me divi* 24 (24) 121
Sonetto 24 - *È vero, Checca, ò fatto un gran strivèrio* 25 (25) 122
Sonetto 25 - *Vedènnote sgraffià' tanto el mostaccio* 26 (26) 123
Sonetto 26 - *Tratanto, che a sciaqquà' Checca, eri annàta* 27 (27) 124
Sonetto 27 - *Oh Checca! un giorno, in vede' la marmotta* 28 (28) 125
Sonetto 28 - *Si tutte voi pigliàne pe' la ponta* 29 (29) 126
Sonetto 29 - *Quelùi, che nato drento a 'na bicocca* 30 (30) 127
Sonetto 30 - *Annàmo a caccia annàmo a lo specchietto* 31 (31) 128
Sonetto 31 - *Mo, che me và de dìttelo a fasciòlo* 32 (32) 129
Canzonetta - *Si tu avessi gran diletto* 33 (33) 130
Sonetto - *Dicessi, o Checca, che pe' te un fornàro* 34 (40) 139
Sonetto - *Checca? te voglio confidà' un pinziero* 35 (41) 140

Sonetto - *Mo, che giovene sei, Checca mia cara* 36 (42) 141
Sonetto - *O Checca tu, che non me poi vedè'* 37 (43) 142
Sonetto - *Checca mia damme retta, che carote* 38 (44) 143
Sonetto - *Quela sera, che annéssimo a vedéne* 39 (45) 144
Sonetto - *Checca; già sai com'io, de quann'in quanno* 40 (46) 145
Sonetto - *M'imbattéi l'antro glieri, o Checca bella* 41 (47) 146
Sonetto - *Checca mia, pe' provà' si bella sei* 42 (48) 147
el monno tuttoquanto 43 (49) 149
Pe' la città de Roma - Sonetto - *Alza Roma screpante, alza le creste* 44 (52) 153
Pe' Ròmolo - Sonetto - *Io gnente caso fò, che le romane* 45 (53) 155
Pe' Numa Pompìlio - Sonetto - *Quanno 'na criatùra è impertinente* 46 (54) 157
Pe' Orazio - Sonetto - *Tra le gente arbanese, e le romane* 47 (55) 159
Pe' Lugrèzia - Sonetto - *De Madonna Lugrezia el caso strano* 48 (56) 161
Pe' Giunio Bruto - Sonetto - *El senato, e roman popolo affritto* 49 (57) 163
Pe' Màrzio Coriolàno - Sonetto - *Coriolàno, el bannito, ecco, che pianta* 50 (58) 165
Pe' Curzio - Sonetto - *Pròpio in mezzo de Roma se raprì* 51 (59) 166
Pe' Mùzio Scévola - Sonetto - *Un giorno Mùzio senza sòccio arcùno* 52 (60) 167
Pe' Orazio Còcrite - Sonetto - *Stava a la bocca del Subbrìzio ponte* 53 (61) 169
Pe' Crèlia - Sonetto - *Mentre Roma se stava pe' aggiustane* 54 (62) 171
Pe' Cammillo - Sonetto - *Doppo, che 'l gallo Ré Roma pigliò* 55 (63) 173
Pe' Vergigno - Sonetto - *Trattiette, aimmé, Vergìgno mio, trattiette* 56 (64) 175
Pe' li du' Dezii - Sonetto - *Pe' mannà' el roman campo a sarvamento* 57 (65) 177
Pe' Quinzio Cincinnato- Sonetto - *Bigna che un po', Quinzio, de te descurra* 58 (66) 178
Pe' Papìrio Pretestàto - Sonetto - *Che teste sonno stati li Romani* 59 (67) 179
Pe' Marco Attiglio - Sonetto - *Manna Cartàggin' el su' schiavo Attiglio* 60 (68) 181
Pe' l'istesso - Sonetto - *Mancatór de parola, e indove sete* 61 (69) 182
Pe' Frabbìzio - Sonetto - *El friggente Frabbìzio, immasciatore* 62 (70) 183
Pe' Cràudia - Sonetto - *Vieniva in sù pe' l'onne teverine* 63 (71) 184
Pe' la Vestale - Sonetto - *In quel tempo, che in Roma el giusto usava* 64 (72) 185
Pe' Tibbèrio, e Càio Gracchi - Sonetto - *Col sangue loro acquìstan le romane* 65 (73) 186
Pe' Pompìlio Lena - Sonetto - *E chi è questùi! forz'è 'l mago sabbino* 66 (74) 188
Pe' Fabio Massimo - Sonetto - *Già insu'l Pò, già insu l'onna trasimèna* 67 (75) 190
Pe' Scipióne Affricàno - Sonetto - *Èreno sedici anni, che abbruscià'* 68 (76) 192
Pe' Lùzio Silla - Sonetto - *Che de' Romani el più grann'om fù Silla* 69 (77) 194
Pe' Marcello - Sonetto - *E chi se pò trovà' più a Marte caro* 70 (78) 196
Pe' Craudio Nerone - Sonetto - *Come fanno l'armèni cacciatori* 71 (79) 198
Pe' Pompèo Magno - Sonetto - *E chi è questùi al qual Silla superbo* 72 (80) 200
Pe' Giùlio Cèsare - Sonetto - *Cesare; e chi de te non vo' dì' bene?* 73 (81) 202
Pe' Catóne - Sonetto - *Quanno la nova el bon Catón sintìne* 74 (82) 204
Pe' Marco Bruto - Sonetto - *Fù scritto, che tu' ma' (pazza d'amore)* 75 (83) 205
Pe' Pòrzia - Sonetto - *Viè' nova, che de Bruto è fatto a pezzi* 76 (84) 206

Pe' Ciceróne - Sonetto - *Sinenta, che pe' l'antri tu ciarlassi* 77 (85) 208
Pe' Marcantònio - Sonetto - *O Marcantònio; antr'om sarissi stato* 78 (86) 210
Pe' Lucullo - Sonetto - *O capitàn, tra l'antri, troppo bello* 79 (87) 212
Pe' l'istesso - Sonetto - *Da galantomo: la penzassi giusta* 80 (88) 214
Pe' Pompònio Àttico - Sonetto - *Tutti li gran filosofi ànno ditto* 81 (89) 216
Pe' Lisandro Magno - Sonetto - *Tu sei quelui, che avé' un sol monno sotto* 82 (90) 218
APPENDICE - *Sangue de zìo! che bel fumà' ' na pippa* 83 220

5. BIBLIOGRAFIA 223

5.1. Bibliografia ragionata delle opere del Micheli 223
5.2. Bibliografia critica ragionata 235
5.3. Riferimenti bibliografici 237

6. INDICI 249

6.1. Indice delle poesie per *incipit* e titoli 249
6.2. Indice dei nomi 253
6.3. Indice generale 260

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 1999
PRESSO LA WM GROUP SRL - STAMPA EDITORIALE
VIA CAMMAROTA, 23 – 83042 - ATRIPALDA – AV
TEL. E FAX – 0825-74321