
Belli narratore?

Le confidenze de le ragazze e il «filo occulto» dei sonetti

Pietro Gibellini

«Distinti quadretti, e non fra loro congiunti fuorché dal filo occulto della macchina» formano il capolavoro belliano, a detta dell'autore. Il quale, nell'*Introduzione*, prosegue: «Il mio è un volume da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi, senza bisogno di progressivo riordinamento d'idee. Ogni pagina è il principio del libro: ogni pagina è il fine». V'è quanto basta per ribadire il prodigio del «monumento» della plebe di Roma costruito con schegge di cronaca o di eternità, nella lapidaria misura del sonetto. Nel tempo fermo dell'Urbe pontificia si manifesta la vocazione belliana allo *sketch* teatrale in 14 versi, così diversa dall'inclinazione di Carlo Porta, narratore di lunghe storie verseggiate in quella Milano dove la forza della storia vinceva i freni della Restaurazione e dove una letteratura vocata a rispecchiare e a incidere sulla società andava cercando il suo traguardo, quel romanzo storico presagito dal poema di Parini, dalle novelle in versi di Porta, dalle tragedie storiche dello stesso Manzoni.

E Belli? Messi presto in disparte i sonetti caudati, il poeta avrebbe raramente varcato la misura delle 4 strofe legando in collane solo 251 dei suoi 2.279 sonetti: serie per lo più di due o tre pezzi, con l'eccezione del *Còllera moribbus*, corona di 34 sonetti dove altrettanti personaggi commentano l'avvicinarsi del morbo colerico. Con i suoi 8 pezzi, la serie intitolata *Le confidenze de le ragazze* occupa il secondo posto per lunghezza, ma certo il primo per taglio narrativo, poiché le voci alterne di due adolescenti, Agata e Tuta, raccontano la loro ingenua iniziazione al sesso, amaramente sfociata in gravidanza. Leggiamoli, dunque, commentandoli uno per uno. La lezione è quella dell'autografo salvo la *c* cedigliata che nell'edizione critica cui attendo da anni sarà invece, tecnologia permettendo, una *c* sormontata dall'apostrofo, come voleva il poeta-linguista.

Àghita, senti: da un par d'anni bboni
l'ommini io ppiù li guardo e mmeno pôzzo
arrivaje a ccapi cche ssii quer bozzo
che ttiengheno tramezzo a li carzoni.

Pare, che sso... 'na provatura... er gozzo
che cçianno drent'ar petto li capponi...
o cquer coso che ppenne a li craconi...
oppuro er piommo de la molla ar pozzo...

Ma appena viè er cugnato de la sposa
a accompagnà la Sora Bbeatrisce,
propio je vojjo domannà sta cosa.

Ccusi bbon giuvenotto è cquer Felisce,
che, vvedennome a mmè ttanta curiosa,
si cquarache ccosa sc'è, llui me la disce.

Stesa interamente lo stesso giorno, la serie racconta una compiuta storia, quella della prima esperienza erotica di due adolescenti, conclusa in modo drammatico, un *unicum* nella produzione licenziosa belliana. Una storia che esce dal dialogo in cinque tempi tra Tuta e Agata, che nelle prime quattro poesie e nelle ultime due parlano alternativamente, e separatamente nelle due rimanenti.

Secondo Vighi, Belli avrebbe tratto spunto dalle quartine di un sonetto portano anepigrafo: «Dormiven dò tosann tutt dò attaccaa | alla stanza de lecc della mammina, | vergin istess tutt dò, ma in quella etaa | che comenza a spiurigh la passarina; | tant che a dispett della verginitaa | faven tra lor di cunt ona mattina | sul gust che pò dà on cazz bell e tiraa | e sulla forma che pò fagh pù mina» (BELLI 1988, 95). Lo stesso commentatore segnala meno vaghi contatti formali del primo componimento della serie (vv. 3-8), del secondo (v. 2) e del quinto (v. 4) con la *Ninetta del Verzee*: «On cazz! Me poden dà on cortell in gora | se mì pensava mai che *in di colzon* | *ghe fudess dent* de quella sort de bora! [...] Anzi gh'hoo anmò in la ment *la gran paura* | *che hoo avuu*, quand de lì a on pezz me l'ha daa in man, | *l'hoo creduu* on boll, *ona besiadura*, | *on bugnon* (soeuja mì), on quaj maa de can» (PORTA 2000, 34, vv. 99-101, 106-108; il corsivo è nostro). Commentando il quarto e il settimo sonetto della corona, richiameremo a nostra volta dei lacerti della stessa poesia milanese, che evidenziano però la differente fisionomia delle protagoniste, e il diverso taglio narrativo dei due componimenti: là una lucida adulta racconta la triste iniziazione al sesso a opera di un astuto quasi coetaneo; qui due ragazzine, mezzo-candide mezzo-maliziose, colloquiano in presa diretta, rivelandosi complici di un cinico uomo maturo.

Tuta apre infatti il dialogo facendo infantili supposizioni sulla natura della protuberanza che vede nei calzoni degli uomini, ma conclude meno ingenuamente con il proposito di trarre lumi da un ben informato, il *cugnato de la sposa* che si accompagna alla sora Beatrice.

Àghita, sai? je l'ho ggjà detto a cquello:
e llui s'è sbottonato li carzoni,
e mm'ha ffatto vedè ccome un budello
attaccato a ddu' ova de piccioni.

Quer coso disce che sse chiama *uscello*,
oppuro *cazzo*, e ll'antri dua *cojioni*.
Io je fesce: e cch'edè sto ggiucarello?
E sti du' pennolini a cche ssò bboni?

Mo ssenti, Àghita mia, quello che rresta.
Disce: fà ddu' carezze a sto pupazzo.
Io je le fesce, e cquello arzò la testa.

Perantro è un gran ber porco sto sor cazzo,
perchè ppoi, strufinannome la vesta,
ce sputò ssopra, e mme sce fesce un sguazzo.

Tuta è stata erudita, e provvede presto a informarne l'amica. Vighi osserva che «i paragoni cui ricorre rientrano nel suo mondo infantile: il budello, le uova di piccione, il giocattolo, i pendolini, il fantoccio». Ma tutti quanti sono diffusissimi traslati osceni - di cui il nostro sonetto diventa un ulteriore repertorio -, l'ultimo sfruttato negli spinti giochi di senso delle terzine.

Ancora Vighi, fa notare che lo schema metrico delle due strofe iniziali, ABAB-ABAB, ritorna nel sonetto seguente, sulla bocca di Agata; che lo schema del primo pezzo, ABBA-BAAB, si ripete nel quarto, dove riprende a parlare Tuta, e quello del quinto ABBA-ABBA, in cui intervengono entrambe, ricompare nell'ottavo, dove Agata, anche in nome dell'amica, trae le conclusioni.

Tuta, io da un pezzo lo sapevo quello
c'all'ommini je sta nne li carzoni,
pe vvìa che ttra li vetri e lo sportello
li guardavo piscià pe li cantoni.

Oh, cche ppoi se chiamassi o ccazzo, o uscello;
che cciavessi attaccati sti *cojioni*;
e cche sti cazzi sò ttanti porconi,
io nun potevo, Tuta mia, sapello.

Come torna Felisce, dije, Tuta,
pe cche rraggione quanno se strufina
sto cazzo o uscello su le veste, sputa.

Perch'io stanno a gguardalli la matina
piscià ar cantone, nun j'ho mmai viduta
sta sputarella, ma 'ggnisempre urina.

Agata si smaschera rispondendo che già sapeva che cosa c'è nei calzoni degli uomini, avendoli visti orinare dalla finestra (agnizione già rintracciabile nel *Ragionamento* aretiniano); ma non sapeva niente dello «sputare», fenomeno su cui incarica ancora l'amica di fare indagini.

La progressiva curiosità va riducendo nelle dialoganti la distanza tra ignoto e noto, segnalata dalla disinvoltura nell'impiego insistito di termini sessuali fuor di metafora.

Àghita, senti: jjeri ch'era festa
tornò Ffelisce, er cavajjer zerpente,
pe ddimme s'io sçiavevo puramente
er gallo com'er zuo c'arza la cresta.

Io je disse de nò, ma ffinarmente,
pe llevajje sti dubbi da la testa,
ridennome de lui m'arza la vesta
pe ffà vvedè cche nun çiavevo ggnente.

E cch'edè Ttuta? cquì cce tienghi un buscio,
me disse lui: viè un pò in nell'antra stanza,
ch'io co un'aco che cçiò tte l'aricùscio.

Poi me porta de llà ddove se pranza,
cava er zu' bbùschero, e a ffuria de struscio
me lo ficca pe fforza in de la panza.

Terzo incontro con Agata. Tuta riferisce come il *cavajjer zerpente* - così chiama l'ingannatore con inconsapevole perspicacia - l'abbia stuprata.

Lo ha assecondato con un'ingenuità sconfinante nell'idiozia - che tocca il vertice nel consenso alla cucitura chirurgica -, un altro tratto con cui lei si differenzia dalla *Ninetta del Verzee*, che ha ceduto solo dopo la sleale minaccia di suicidio dello spasimante: «Infin quand l'ha creduu de vess a tir | vedi ch'el mett a volta on cortellasc | e ch'el sbassa i cannij incontra al fir: | bona a dagh a trà, fermegh el brasc, | e prepotenta e franca come on sbir, | Cossa farisset mai, dighi, pajasc?... | Cossa vuj fà, el respond... mazzamm... morì... | fornì sta vitta... contentatt anch tì... || Sanguanon! che dianzer de paroll! | m'è calaa i forz

de sbalz, m'è vegnuu frecc. || Me sont pondada a lu coj brasc al coll, | e lu borlonem là a travers al lecc, | l'è in terra el cortell, in aria el cioll, | lecchem, basem, stroffignem, brascem strecc, | Ninin... tas... lassem fa... pensa nagotta... | sto fioeul d'ona vacca el me l'ha rotta» (PORTA 2000, 34, vv. 137-152).

E cche ssentissi, Tuta, in ner momento
che Ffelisce te fesce quer lavore? —
Cominciai a ssentì ttanto dolore,
che vvolevo scappà ppe lo spavento. —

Eppoi? — M'intese come un svenimento
e inzieme a bbatte presto-presto er core. —
Bbè, ttira avanti. — Eppoi un gran brusciore. —
E allora? — E allora er coso m'annò ddrento. —

E llui tratanto?... — Se pijjava gusto
de metteme la lingua in de la bbocca,
e ccacciamme le zinne for der busto. —

E ttu? — E ò, si mmaippiù llui me tocca,
nun vojjo ppiù ste bbrutte cose. — Eh ggiusto! —
No, nu le vojjo ppiù. — Cquanto sei ssciocca!

Ai monologhi dei quattro sonetti precedenti segue il serrato dialogo tra le due amiche.

Con rapide e imperative imbeccate, Agata, la meno ingenua, interpella Tuta perché vuole sapere di più sull'accaduto: *Eppoi?*, *Bbè, ttira avanti*, *E allora?*, *E llui tratanto?*, *E ttu?* Questa la esaudisce, rivelando di aver provato sensazioni molto sgradevoli: paura, dolore e disgusto. Perciò, afferma due volte, non vuole più fare *ste bbrutte cose*, ma, invece che l'approvazione, suscita il dileggio della compagna, *Eh ggiusto!*, e l'ambiguo compatimento, *Cquanto sei ssciocca!*

I condimenti comici, a tratti paradossali, sparsi nei sonetti precedenti spariscono quasi del tutto, lasciando percepire il sapore amaro della realtà nella descrizione dell'atto erotico, passivamente subito da Tuta, e nella reazione psicologica di Agata, eccitata dal racconto.

Tuta, si vviè Ffelisce stammatina,
dijje che all'ora ch'io torno da scòla
guardi quanno che Mmamma sta in cantina,
e entri, c'ho da dijje una parola. —

E cche ccosa vôi dijje, scivettola? —
Çiò da parlà dde scerta tela fina... —

Ma ppropio propio tela, eh Aghitina?
no de quer coso longo che jje scola? —

E ssi ffussi accusi, cche cc'è dde male
de vedè si er giuchetto de Felisce
fascènnolo co un'antra è ttal'e cquale,

o ssi ttu me sciai fatto la cornisce?
Eppoi tu ttanto ggìa cciai messo er zale,
e nnu lo vôi ppiù ffà. — Chi tte lo disce?

Agata, che ha già mostrato di invidiare l'amica, le ordina di prendere per lei un appuntamento con Felice, per *parlà dde scerta tela fina*, come precisa evasivamente. Tuta capisce che lei vuole fare lo stesso esperimento. Agata subito lo conferma, convinta che la compagna abbia fatto un resoconto infedele, e comunque che non voglia più ripetere quel *giuchetto*. Suscita così la gelosia di Tuta, che si rimangia il proposito di non farlo più.

Il linguaggio scherzoso e prevalentemente allusivo trasforma il dialogo in un vivace battibecco da commedia, che potrebbe volgere verso il lieto fine.

Àghita mia, e cche vorà ddì adesso
ch'è ggìa er ziconno e mmommò er terzo mese
che nun vedo ppiù ssegno de marchese?
Aghita, dì, che mme sarà ssuccesso?

Oggnuna de l'amiche che ccìò intese
disce: vierà sta sittimana appresso:
ma er pannuccio io però nun l'ho ppiù mmesso;
e lloro stanno a ride a le mi' spese.

Ch'edè?! ttu ppuro nun t'è ppiù vvienuto?!
Da cuanno, Àghita?, dì... Ppropio è un veleno
duncue er zugnà dde quer baron futtuto!

Oh cche llusce de ddio! Mo l'ho ccapito
quer lavore ch'edè: ggnente de meno
che cquello che ppò ffa mmojje e mmarito!

La commedia del sonetto precedente si trasforma in dramma negli ultimi due della collana, peraltro preannunciato da piccoli segni.

Tuta comunica alla compagna che da quasi tre mesi non ha le mestruazioni. E dopo la stessa rivelazione di Agata tra le quartine e le terzine, e la conferma sui tempi nel mezzo del v. 10, attribuisce il fat-

to al veleno trasmesso da quel *baron futtuto*. Chiamato da lei *bbon giuvenotto* nel primo sonetto, ma già nel quarto *cavajjer zerpente*, il seduttore si mostra sinistramente degno del suo nome, «fecondatore» nel senso etimologico, e, per antifrasi, fonte di infelicità altrui. Grazie a un'improvvisa illuminazione divina, *Oh cche llusce de ddiò!*, Tuta capisce infine che *quer lavore è cquello che ppò ffa mmojje e mmarito*, come afferma con un eufemismo cattolico-romano, riconoscendo di aver commesso un grave peccato. Qualcosa di simile, una «sgarbiada de cervell», aveva prodotto il contatto con il sesso maschile in Ninetta, cui per miracolo era stata risparmiata la gravidanza (BELLI 1988, 34, vv. 113 e 157-158).

Tuta mia cara, come Mamma ha vvisto
ch'io nun davo ppiù ppanni cor rossetto,
m'è vvienuta a gguardà ddrento in ner letto,
m'ha ddetto *vacca*, e ppoi m'ha ddato un pisto.

Sia tutto pe l'amor de Ggesucristo:
ha vvorzuto accusi ddiò bbènedetto.
Tutti guadagni de quer ber giuchetto
che cc'è vvienuto a ffà vvedè cquer tristo.

Tratanto io sto accusi: vvommito e ttosso;
sino er pane, ch'è ppane, nu lo tocco,
e ppe la vita nun ciò ssano un osso.

Mamma spaccia ch'è stato lo scirocco
che ha ffatto diventamme er corpo grosso;
ma ppoi me manna a vvilleggià a Ssan Rocco.

Aggiungendo l'aggettivo *cara* al possessivo con cui l'amica l'ha interpellata empaticamente, prende la parola Agata. La gravidanza prodotta da *quer ber giuchetto*, come lo chiama ancora, ma con sarcasmo, l'ha trasformata, da ragazzina maliziosa e ardita, in una donna conscia della propria colpa, che giustifica l'ira e le botte di sua madre, e offre a Cristo il dolore del suo corpo, malato e grosso come la sua anima.

Nella collana l'erotismo va scomparendo e i pochi tocchi comici vanno riducendosi - nell'ultimo pezzo allo scherzoso *vvilleggià* del verso conclusivo da farsi nell'ospedale ostetrico di San Rocco che garantiva l'anonimato a ragazze-madri o a partorienti trasgressive -, mano a mano che la storia si trasforma in una parabola pedagogica, in cui il poeta-moralista, estremizzando i caratteri dei personaggi, condanna l'ignoranza sul sesso in cui erano tenute le fanciulle. Meno giovani e innocenti, le due protagoniste si contrappongono alla bambina che, istruita dalla

nonna sulla procreazione, seppur con le debite licenze, proclamava in un sonetto recente la propria gioiosa impazienza di avere un figlio, certo all'interno di una famiglia regolare (*Er parto de Mamma*).

Per il suo respiro di narrazione, la serie di otto sonetti può essere letta come originale risposta di Belli al poemetto portiano che racconta la storia di *Ninetta*, di cui certo ha colto il carattere dolente, velato dal linguaggio ardito che impedisce lo slittamento nel patetico. Vero è che la seduzione di Ninetta da parte di Pepp preludeva al suo avvio alla carriera di prostituta, per necessità, causa mai esplicitata dalle tante meretrici della raccolta. Ma quale futuro potevano avere due povere ragazze-madri nella Roma belliana?

Uno spunto per il suo ciclo Belli poté trarlo da due componimenti contigui di Giorgio Baffo, vere narrazioni in rima che complessivamente superano le 98 verseggiate della corona belliana (cfr. BAFFO 1789, III, pp. 166-174).

Nella prima, il sonetto policaudato *Dimanda d'una ragazza all'autore*, il poeta mentre orina viene interpellato da una giovane ingenua: «Me vede una ragazza un dì a pissar, | questa se ferma, e me domanda ansiosa, | “Cosa xe quella robba là pelosa, | che ve vedo davanti bulegar?”. || Mi che comprendo da sto so parlar | quanto semplice mai la xe sta tosa, | franco ghe digo, che la xe 'na cosa, | che le Donne fà molto consolar». Il dialogo sfocia in un coito con reciproca soddisfazione, non senza un cenno finale alla possibile gravidanza: «D'esser molto contenta l'hà mostrà, | la m'hà dà un baso, e a Casa la xe andà; | se pò l'abbia ingravià || Co quella solennissima chiavada | nol sò, perchè mai più no l'hò incontrada». Meno stretti i contatti testuali col lungo testo seguente, in versi martelliani (*Vien chiamà da 'na ragazza*). Si evince che si tratta di una ragazza apparentemente ingenua ma in realtà maliziosa, come nelle *Confidenze* belliane, che invita in casa il poeta sconosciuto, chiede cosa sia quel rigonfiamento inguinale che vede sotto i calzoncini e finisce a letto con il *partner*, con baci ai seni e quel che segue. Ma anche qui l'ipotetico contatto serve a marcare il forte stacco fra il libertino settecentesco e il nostro poeta; là il discorso in prima, qui un dialogo a due voci; là un divertimento inverosimile, qui una *fictio* che attinge alla verità sociale e pedagogica del suo tempo; soprattutto là un punto di vista maschile, qui l'intreccio di voci di due ragazze; là la fiduciosa adesione agli impulsi della natura, qui un affondo nella complessità della storia; là uno spensierato *divertissement*, qui il riso amaro sui rischi dell'ingenuità e sulla dolente esperienza femminile.

Scambiata per un divertimento trasgressivo, e per l'aggravante della quasi-pedofilia, la serie venne esclusa anche dal ghetto del sesto volume morandiano in cui erano confinati i sonetti licenziosi. Comparve a

stampa solo in appendice a BELLI 1949, volume in cui Ernesto Vergara Caffarelli ripubblicò i sonetti ritrovati da Pio Spezi.

Ma questa serie meritava davvero l'ostracismo riservatole da Morandi? Può tranquillamente confondersi con testi goliardicamente ridanciani o allegramente libertini? L'interlocutore di Belli non è il patrizio veneziano Giorgio Baffo, ma semmai proprio Carlo Porta, l'autore che con la *Ninetta del Verzee* (di cui abbiamo colto tanti echi sparsi) aveva conferito per la prima volta alla prostituta uno spessore umano, lacerando il simulacro cartaceo - convenzionale, maschilista - della tradizione letteraria alla Berni o all'Aretino. Certo, Agata e Tuta non sono prostitute: ma potrebbero diventarlo, stando a studi recenti come quelli di PELAJA 1994. Ce ne viene il sospetto estendendo la lettura ai testi contigui, seguendo il «filo occulto» di quei «sonnets faisant suite et formant poème» (così Sainte-Beuve annunciava all'Europa l'esistenza di quel formidabile e clandestino poeta, informato da Gogol' che aveva potuto ascoltare i sonetti romaneschi dalla voce di Belli, intendendo perfettamente non solo la lingua ma il disegno poematico di quel «poète populaire parfaitement inconnu» ma che era senza dubbio un «véritable poète») (ABENI ET AL. 1983, pp. 26-28). Ecco dunque che il 9 dicembre 1832, il giorno prima di compiere gli otto anelli delle *Confidenze*, il poeta stende due sonetti centrati sulla lussuria dei prelati: *La concubbinazione*, in cui un cardinale liquida in fretta un postulante per appartarsi con l'amante, e *Er mostro de natura*, in cui una prostituta lamenta d'esser stata penetrata da un fallo enorme, svelando alla fine che apparteneva a un monsignore. L'indomani, il giorno 10, assieme alla serie di Agata e Tutta, Belli stende *Li fiori de Nina*, inconfessata ma palese imitazione di un sonetto di Porta giocato sul termine fiori quale sinonimo di gonorrea («*Sissignor, saran fior*», cfr. PORTA 2000, 3); un sonetto, si badi, indirizzato a una prostituta che ha lo stesso nome della *Ninetta* portiana, anzi della «Nina del Verzee», come la chiama in una lettera a Belli Giacomo Moraglia, l'amico milanese che gli ha fatto conoscere le poesie portiane. L'indomani ecco due altri testi ancor legati al cortocircuito fra religione ed eros. Ambientati entrambi in un confessionale, prendono titolo dal protagonista: nel primo, *Er confessore* chiede a un'adultera i dettagli da *Kamasutra* sul suo peccato, e avutili, le dà appuntamento a casa propria, a tarda sera, per una penitenza che il lettore può ben immaginare; nell'altro, *Er bon padre spirituale* che sta confessando una ragazza finisce con le sue domande particolareggiate per insegnare alla giovane fino allora ignara la possibilità dell'autoerotismo. Il 12 dicembre, vedrà la luce il celebre dittico su *Santaccia de Piazza Montanara*, la «sozzissima meretrice» d'infimo rango che accontentava

contemporaneamente quattro clienti ma che non esita a darsi gratis a uno spasimante squattrinato offrendo il suo servizio in suffragio delle anime del purgatorio. Insomma, il filo delle *Confidenze* allungato ai sonetti che le circondano dipana un gomitolo di riflessioni etiche, sociali e pedagogiche sul destino femminile, attraverso figure che vanno dalle giovani ingenue alle disinvolute adulte alla matura e sfatta prostituta: riflessioni in cui si palesa il complesso e aperto moralismo belliano, pronto a denunciare qui e altrove la mancanza di educazione sessuale, i cattivi esempi offerti da uomini di chiesa, le prevaricazioni dei maschi e le debolezze delle donne, il degrado di una battona ma anche la sua capacità di un riscatto a suo modo pietoso...

Se anziché leggere ad apertura di libro il dittico su Santaccia, ci arriviamo leggendo i testi che lo precedono, cominciamo a porci delle domande: a chiederci se nell'infanzia Santaccia sia stata magari una ragazza-madre ingravidata con l'inganno, se sia stata smaliziata da un confessore morboso, se una volta coniugata abbia accettato le *avances* di un altro confessore, se sia stata la concubina di un vizioso prelado; se, liquidata da lui salito in carriera e fattosi più esigente (come profetizzato alla mantenuta del sonetto *L'onore muta le more*, ché «ma antro culo sce vò ppe un cardinale»); poniamo che, come la Billuzza boccacciana sedotta dal prete di Varlungo (*Decameron*, VIII, 2) sia divenuta «femmina di mondo» rischiando di imbattersi in clienti come un monsignore superdotato o affetti dai fiori gonorroici. E se Santaccia era stata forse una Tuta, serbava un residuo di devozione: come la ragazza aveva offerto a Gesù le sue sofferenze, lei offre alle anime purganti l'obolo virtuale della sua prestazione gratuita. Se nello spregiativo Santaccia la contrappone significativamente al carezzativo della Ninetta, il suo nome richiama pur sempre una perdita santità. Toccherà anche a Tuta diventare Santaccia? Belli ci spiega in nota che Tuta è «accorciativo di Gertrude», facendo correre la mente al romanzo manzoniano che egli giudicava «il primo libro del mondo»: Gertrude, forzata da bambina a farsi monaca, Tuta vittima di un inganno e di una violenza che ne hanno segnato, dolorosamente, la vita. A modo suo, Belli faceva tesoro della lezione narrativa della *Ninetta* e persino di quella dei *Promessi sposi*.

Bibliografia

- ABENI ET AL. 1983 = D. ABENI ET AL. (a cura di), *Belli oltre frontiera*, Roma, Bonacci, 1983.
 ARETINO 1984 = P. ARETINO, *Ragionamento. Dialogo*, a cura di P. Procaccioli, Milano, Garzanti, 1984.

BAFFO 1789 = G. BAFFO, *Raccolta universale delle opere di Giorgio Baffo patrizio veneto*, Cosmopoli [Venezia?], s.e., 1789, tomi 4.

BELLI 1886 = G.G. BELLI, *I sonetti romaneschi*, a cura di L. Morandi, Città di Castello, Lapi, 1886-1889, 6 voll.

BELLI 1949 = G.G. BELLI, *Li morti de Roma*, a cura di E. Vergara Caffarelli, Milano, Milano-Sera, 1949.

BELLI 1988 = G.G. BELLI, *Poesie romanesche*, a cura di R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, 1988-1993, 10 voll.

PELAJA 1994 = M. PELAJA, *Matrimonio e sessualità a Roma nell'Ottocento*, Roma - Bari, Laterza, 1994.

PORTA 2000 = C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000.