

## *Voci di donne nei sonetti romaneschi di Belli*

di RITA SEVERINO

Congiungendo tra loro attraverso il «filo occulto» del vernacolo più di duemila «quadretti» che restituiscono immagini di vita quotidiana, Giuseppe Gioachino Belli è riuscito a creare un atipico quanto geniale «dramma» – che ha luogo interamente in un’ambiente d’eccezione quale la Città eterna – nel quale mettere in scena, come egli stesso afferma nell’*Introduzione* ai *Sonetti*, la molteplicità delle sfaccettature della vita umana:

Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra’ suoi cittadini, dal ceto medio in giù, mi ha somministrato episodi pel mio dramma: [...] accozzando insieme le varie classi dell’intiero popolo, e facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera, ho io compendiato il cumulo del costume e delle opinioni di questo volgo presso il quale spiccano le più strane contraddizioni.<sup>1</sup>

In un universo vasto e affollato da una miriade di personaggi di ogni genere come quello del corpus belliano, una posizione di rilievo hanno le popolane di Roma, oggetto di narrazione o esse stesse narratrici. Uno degli aspetti più interessanti dei sonetti che vedono come protagoniste le donne romane, infatti, è il fatto che a diverse di queste Belli ha dato la possibilità di raccontare le proprie esperienze di vita attraverso la loro stessa voce, senza cioè il filtro di quella maschile. La vita delle popolane protagoniste dei sonetti si discostava certamente dalla sfera d’esperienza diretta del poeta, ma a garantire a quest’ultimo la possibilità di raccontare le donne di Roma in maniera così precisa e vivida è proprio il congegno che muove le fila della macchina dei sonetti,

\* L’articolo rielabora la tesi di laurea triennale *Voci di donne nei sonetti romaneschi di Belli*, Università di Roma Sapienza, a.a. 2020-2021, rel. F. D’Intino, vincitrice del Premio “Giuseppe Gioachino Belli” per la migliore tesi di laurea di studi dialettali, 1<sup>a</sup> edizione (2022).

<sup>1</sup> G.G. BELLÌ, *Introduzione a I Sonetti*, edizione critica e commentata a cura di P. Gibellini, L. Felici, E. Ripari, 4 voll., Torino, Einaudi, 2018, vol. 1, p. 14.

e in particolare la loro teatralità. Del resto, la stessa città di Roma aveva un legame ben consolidato con le forme di teatralità più disparate e non necessariamente legate alla drammaturgia in senso stretto.<sup>2</sup> Così, il teatro ha lasciato ampia traccia, diretta e indiretta, nei sonetti: non soltanto l'autore lo rende infatti protagonista di alcuni dei suoi componimenti, ma egli costruisce la maggior parte di essi attraverso artifici retorici normalmente sfruttati in quella produzione drammaturgica da lui tanto frequentata.

Pur scegliendo di adottare come unica forma metrica del suo *corpus* dialettale il sonetto, vicino alla lirica comica e burlesca, Belli lo domina a tal punto da racchiudere nella sua struttura naturalmente monologica una dialogicità tipicamente teatrale. Questa crea un'azione retorica tale da movimentare i suoi «quadretti» e dare loro un'energia particolare che catapulta il lettore nelle strade della Roma papalina, in uno studio dal sapore quasi antropologico<sup>3</sup> di quella sorta di «etnia» che è la plebe romana: un volgo ignorante, ineducato, incivile, che «mancante di arte, manca di poesia»<sup>4</sup> e la cui voce, una «favella guasta e corrotta, non italiana e neppure romana, ma *romanesca*»,<sup>5</sup> è fino a quel momento rimasta volutamente inascoltata. Le popolane romane che prendono la parola denunciando, con spirito e schiettezza, ma anche, talvolta, con patetismo e desolazione, le proprie condizioni di vita, i propri disagi e le ingiustizie da loro subite in una società prettamente androcentrica come quella della Roma, ma più in generale dell'Italia e, forse sarebbe il caso di dire, del mondo occidentale di metà Ottocento.

Nella mia analisi mi servirò dello schema analitico e della terminologia messi a punto da Cesare Segre in un suo celebre contributo del 1984.<sup>6</sup> Per Segre la peculiare strategia dell'enunciazione dei sonetti è caratterizzata da una duplice divergenza: (a) quella tra *IO emittente*, cioè il Belli autentico artefice dei sonetti, e *IO implicito* o *poetante*, inteso invece come l'insieme di personalità che prendono la parola all'interno dei componimenti in qualità di *locutori*, responsabili fittizi dell'enunciazione globale; (b) quella tra *TU destinatario*, ovvero il lettore, e *TU implicito* o *allocutario*, cioè il destinatario fittizio dell'enunciazione globale. Gli *IO* messi in scena si rivolgono, di norma, a

<sup>2</sup> Cfr. la *Prefazione* di M. MANCINI a G.G. BELLI, *Scritti sul teatro*, a cura di F. Onorati, Foligno, Il formichiere, 2020.

<sup>3</sup> C. SEGRE, *Il teatro dell'Io nei Sonetti del Belli*, in G.G. Belli romano, italiano ed europeo - Atti del II convegno internazionale di studi belliani (Roma, 12-15 novembre 1984), a cura di R. Merolla, Roma, Bonacci, 1985, p. 331.

<sup>4</sup> BELLI, *Introduzione* cit., p. 9.

<sup>5</sup> Ivi, p. 13.

<sup>6</sup> SEGRE, *Il teatro dell'Io nei Sonetti del Belli*, cit.

un *TU* nominato in forma di vocativo non corrispondente, tuttavia, a personalità reali, e ciò a seguito di un'opera di rielaborazione messa a punto dall'autore in fase di revisione del corpus.

Si pensi a *Li Conzizzi de Mamma* (61 [56]),<sup>7</sup> nel quale, come si evince dal titolo stesso, una madre dispensa consigli alla giovane figlia su quale via percorrere per poter raggiungere nel modo più semplice e immediato possibile la ricchezza:

Vedi l'appiggonante c'ha ggiudizzio  
 Come s'è ffatta presto le ssciocajje?  
 E ttu, ccojjona, hai quer mazzato vizzio  
 D'avè scrupolo inzino de le pajje!

Io nun te vojjo fà ccattiv'uffizzio,  
 Ma indove trovi de dà ssotto, dajje:  
 Si un galantomo ricco vò un servizzio,  
 Nun je lo fà ttirà cco le tenajje.

T'avessi da costà cquarache ffatica,  
 Vorrebbe di: mma ttu mettete in voga,  
 Eppoi chi rroppe paga: è istoria antica.

Oh, quando poi vederai troppa magoga,  
 Tiette sù, e ddàlla a mmollica a mmollica.  
 Chi nun z'ajjuta, fijja mia, s'affoga.

R.<sup>a</sup>, 14 sett.<sup>c</sup> 1830

De Pepp'er tosto

Nel monologo che si viene a costruire tra le quartine e le terzine è la madre l'unica artefice dell'enunciazione globale, la *locutrice* che si rivolge a un *TU allocutario* che tuttavia non prende mai la parola e che, solo grazie al contesto e al tema del sonetto, sappiamo essere sua figlia. Duplice è, in questo caso, lo sdoppiamento di Belli emittente del sonetto: prima ancora, infatti, di abbandonare la propria soggettività per dare spazio a quella di una popolana preoccupata per l'avvenire di sua figlia in un mondo governato dal denaro e dall'arrivismo, egli costruisce un terzo personaggio, quello di *Pepp'er Tosto*, soprannome con cui si firma (e si firmerà a lungo), quasi a voler creare un ulteriore grado di separazione. La costruzione retorica adottata è molto funzionale,

<sup>7</sup> Per i sonetti romaneschi si seguono la numerazione e il testo della citata edizione a cura di Gibellini, Felici e Ripari, indicando tra parentesi quadre il numero corrispondente, nel caso esso diverga, nell'edizione a cura di M. Teodonio (*Tutti i sonetti romaneschi di G.G. Belli*, 2 voll., Grandi tascabili economici Newton, Roma, 1998).

quindi, a restituire non soltanto la vivacità dello scambio tra due personaggi e a farlo in maniera incredibilmente realistica – proprio come se fosse stato registrato in presa diretta e poi riportato da un osservatore nascosto –, ma anche il dramma delle donne della Roma dell'epoca, con una venatura ironica che, se da un lato provoca al lettore un sorriso, dall'altro lo spinge alla riflessione. Per una giovane popolana dell'epoca poche erano le strade per la sopravvivenza: impegnarsi in mestieri duri e poco redditizi come quello della serva o della lavandaia oppure, cosa più crudele, sfruttare la propria femminilità per ottenere il favore di un uomo con il quale sperare di sistemarsi e, in estremo, al quale offrire le proprie prestazioni sessuali dietro compenso.

Nel sonetto intitolato *La ragazza lassata* (2057 [2056]) si ha un esempio dell'importanza che aveva per una donna il matrimonio, certamente la strada più sicura per giungere alla stabilità per via dei suoi possibili vantaggi non solo sociali ma anche economici. Si può ben comprendere dunque la disperazione della giovane protagonista, timorosa che le sue condizioni di indigenza possano in qualche modo precluderle la possibilità di trovare marito (vv. 9-14):

Tratanto eccheme cquà, ssora Sciscijjia:  
 Quest'antro puro me l'ha ffatta tonna:  
 Tutti me vonno e ggnisuno me pijja.

Ma ggià, cquela bbon'anima de nonna  
 Me lo disceva: statte quieta, fijja:  
 Ce penzerà er Zignore e la Madonna.

Nella prima terzina si continua il discorso aperto nelle quartine da una giovane che, rivolgendosi a *ssora Sciscijjia*, sua amica e confidente, lamenta il disagio delle proprie condizioni economiche che le impediscono di crearsi una dote adeguata che la renda un partito appetibile per le mire dei giovani ragazzi romani in cerca di moglie. Nella seconda, invece, il discorso diventa più complesso perché la *locutrice* riporta direttamente, all'interno dell'enunciazione globale, le parole di sua nonna, personaggio che ricopre qui il ruolo di *enunciatore*, cioè di personaggio secondario le cui parole – rivolte a un *enunciataro* – vengono riportate dal locutore primario all'interno del discorso principale.

Si ha dunque, anche in questo caso, il Belli in quanto *IO emitente* del sonetto che si sdoppia all'atto inventivo lasciando che, nel componimento, sia una giovane ragazza del popolo a prendere la parola in qualità di *IO implicito* o *poetante*, così che costei faccia le proprie considerazioni rivolgendosi a *ssora Sciscijjia*, un *TU im-*

*plicito* o *allocutario* che non si esprime, ma della quale percepiamo la presenza attraverso il riferimento della locutrice che la interpella mediante un vocativo. All'interno dell'enunciazione globale c'è, poi, il discorso dell'*enunciatrice* rivolto alla locutrice stessa che, in questo caso, ricopre anche il ruolo di *enunciataria*, essendo state quelle parole rivolte a lei stessa. Attraverso questo semplice artificio, quindi, Belli riesce a ricreare una situazione di dialogo tipicamente teatrale, mantenendo però di fatto la monologicità della forma del sonetto, dal momento che, in effetti, a parlare è una voce soltanto e mancano le risposte dei destinatari in entrambe le cornici di dialogo, sia quella generale e più esterna che quella più interna costituita dall'eco di lontani "botta e risposta" tra nonna e nipote così come quest'ultima li ricostruisce. Grazie a questa struttura, però, il poeta riesce ad allungare la distanza tra sé e la *locutrice* e a riprodurre vividamente i discorsi tipici di un personaggio assai lontano da lui, e a rendere l'ansia di una popolana dell'epoca per un futuro dominato dall'incertezza economica.

La povertà era il male peggiore che una donna dell'epoca potesse affrontare, e molteplici sono i componimenti in cui il tema – peraltro particolarmente caro al Belli dal momento che, come racconta nell'opera autobiografica *Mia vita*, egli stesso in gioventù aveva vissuto in condizioni di indigenza dopo la morte del padre e la conseguente dissoluzione del patrimonio familiare – viene affrontato, e ciò specialmente in relazione alle donne. Sonetti dal tono malinconico e patetico si alternano ad altri pregni di spirito e ironia e ad altri ancora con andamento ondulatorio che oscilla tra i due poli appena menzionati: particolarmente toccante è per esempio il quadretto familiare descritto nel sonetto 1711 [1679], *La famijja poverella*, in cui una madre si rivolgendosi a *Peppe* e *Lalla*, i suoi due bambini che piangono e soffrono per la fame e il freddo, cerca di tranquillizzarli e consolarli.

Anche in questo caso emerge la figura dell'*enunciatore*, seppur in maniera molto meno manifesta rispetto al sonetto precedente. La locuzione è affidata a un unico personaggio, quello della madre che parla ai suoi figlioletti, e nonostante anche in questo caso sia la sua, formalmente, l'unica voce a emergere nel sonetto, nella ripetizione delle parole dei bambini la *locutrice* dà voce anche agli altri personaggi rendendoli quasi degli *enunciatori* indiretti (vv. 10-13):

Che ddichi, Peppe? nun vôi stà a lo scuro?  
Fijjo, com'ho da fà ssi nun c'è ojjo?

E ttu, Llalla, che hai? Povera Lalla,  
Hai freddo? Ebbè, nnun mèttese lli ar muro:

Vivide sono le immagini che le quartine e le terzine evocano, il lettore/ascoltatore viene immediatamente e prepotentemente calato nella scena e sembra quasi sentirsi pervadere da quello stesso gelo e buio che infastidisce e spaventa i bambini. Il realismo patetico della scena raggiunge punte elevate e praticamente immediata è l'immedesimazione tanto con la pena e la disperazione della madre quanto con il disagio dei figlioletti, tutti in attesa che *tata*, il capofamiglia, rincasi presto e magari portando con sé soldi o cibo. La drammaticità della scena trova il suo sfogo in un tono melodrammatico, ma misurato, in un detto semplice, ma potente ed evocativo, e nell'uso di alcune formule di un'efficacia estrema che rendono genuino il trasporto dei fruitori del sonetto. Basti pensare ai vv. 7 e 8 in cui la donna, riferendosi all'imminente ritorno del marito, così consola il piccolo *Peppe*: «Lui quarche ccosa l'averà abbuscata, / E ppijjeremo er pane, e mmagnerete». Citando Pascoli che per primo aveva notato la cosa, Teodonio sottolinea la finezza del Belli nell'usare una prima persona plurale per «ppijjeremo» che si trasforma nella seconda plurale di «mangerete»: <sup>8</sup> una singola espressione, poche parole in cui questo passaggio dal "noi" dei genitori che faranno di tutto per procurarsi i mezzi di sostentamento necessari alla sopravvivenza dei figli a quel "voi" dei bambini che mangeranno per primi racchiude sia tutta l'angoscia e la disperazione della situazione che il profondo affetto dei due genitori, in special modo la madre, per *Peppe* e *Lalla*; un affetto racchiuso tutto nel v. 9: «Si ccapissivo er bene che vve vojjo!».

Sposarsi e creare una famiglia non era dunque necessariamente una soluzione sicura per riparare alle proprie incertezze economiche, e in questo senso diversi sono i componimenti che vedono come protagoniste delle mogli che disperate lamentano la povertà nella quale spesso i loro stessi mariti le hanno gettate.

Emblematico da questo punto di vista è il sonetto *La Mojje der giucatore* (559 [552]) dedicato allo sfogo di una donna che denuncia la propria condizione di miseria e sventura causata dalla dissolutezza del marito, reo di aver sperperato tutto il denaro di famiglia al tavolo da gioco. Il ruolo del *locutore* è affidato a un'unica voce femminile, ma evidente è la presenza di un'*allocutaria*, cioè di quella «commare» invocata sia nel primo verso della prima quartina che al v. 13 che fa del

<sup>8</sup> Cfr. il commento in *Tutti i sonetti romaneschi di G.G. Belli*, cit., vol. II, p. 556.

monologo piuttosto un dialogo senza risposta e che in generale rende più efficace il sonetto. Il tono è particolarmente melodrammatico e afflitto: è dipinta una scena di miseria e disperazione che colpisce fortemente per la sua autenticità, dovuta forse anche a un coinvolgimento ideale reale da parte di Belli nella condanna del gioco come vizio,<sup>9</sup> e per il senso di disperazione che essa trasmette. Questo è percepibile da un lato grazie all'enfasi resa da un frequente uso di esclamative,<sup>10</sup> e dall'altro dalle immagini dipinte dalle parole dell'affranta *locutrice*, come quella della seconda quartina relativa alla sua dote che «se n'è annata / Più cche ll'avessi incennerita er foco» (v. 6) e della casa poco a poco «svalsciata» del mobilio e delle suppellettili venduti per estinguere i debiti contratti dal marito; con il suo patetismo estremo – funzionale però a rendere meglio la serietà della situazione e la disgrazia vissuta dalla donna – vi è poi l'ultima terzina, che così recita:

Ma la cosa più ppeggio che mm'accora,  
Sò ggravida, Commare! Io poveretta  
Con che infascio sto fjo cuanno viè ffora?!

Il matrimonio, pertanto, era sì, per una donna, un mezzo sicuro e veloce per raggiungere la sicurezza economica e ottenere protezione, ma non tutte avevano i mezzi o erano disposte ad accettare di costringersi in un'istituzione piena più di ombre che di luci. Da qui la scelta di molte di loro di provvedere a sé stesse in maniera alternativa, basti pensare una particolare abitudine decisamente in voga all'epoca, quella della mezzaneria o "ruffianeria". Il diverso atteggiamento dell'autore nei confronti delle «roffiane», rispetto alle prostitute vere e proprie, si nota anche nel modo in cui sono retoricamente costruiti i sonetti per suscitare biasimo verso le prime (che spesso erano, peraltro, donne maritate) e solidarietà verso le seconde. Come nota Vighi, infatti, «le prostitute finivano col rientrare nella sua [di Belli] predilezione e nella sua umana solidarietà verso esseri degradati e le vittime delle ingiustizie sociali. Egli ce le presenta, infatti, come largamente partecipi alla vita del popolo e come argomento prediletto del maschilismo romanesco».<sup>11</sup> Mentre le «roffiane» vengono dipinte, nella maggioranza delle occorrenze, come donne astute, calcolatrici e pronte a usare la propria femminilità per approfittarsi di uomini di per sé già deboli e normalmente inclini ai vizi, le prostitute diventano invece protagoniste di interessanti e, in un

<sup>9</sup> Così ancora Marcello Teodonio *ivi.*, vol. I, p. 579.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> R. VIGHI, *Le Romanesche del Belli*, Roma, "Belliana" di A. Nardini, 1977, p. 199.

certo senso, attualissimi sonetti di rivendicazione dei diritti femminili e, nonostante la pregiudiziale moralistica, l'autore dimostra comunque di essere consapevole delle implicazioni sociali dietro alla scelta praticamente obbligata di queste donne di piegarsi a fare un mestiere del genere. Sincero e tagliente è invece lo scherno di Belli delle «roffiane».

Per mettere meglio a fuoco la spregiudicatezza di questo tipo di donne, basti prendere in esame, per esempio, quei sonetti in cui a istigare giovani fanciulle a intraprendere un'attività per certi versi comunque vicina alla prostituzione sono, paradossalmente, le loro stesse madri, figure che, per antonomasia, dovrebbero salvarle e trasmettere loro altro tipo di valori, ma che qui, inaspettatamente, si preoccupano di formare adeguatamente una nuova generazione di donne votate all'amore mercenario.

«Io nun te voglio fa ccattivo uffizzio» (v. 5), diceva la previdente «mamma» del sonetto 61 [56] già più volte citato, «ma indove trovi de dà ssoito, dàjje» (v. 6): se si dovesse scegliere una frase con cui riassumere la filosofia di vita delle protagoniste di questo gruppo particolare quanto poco nutrito di sonetti, sarebbe proprio questa. È questo tipo di materialismo cinico che muove le «roffiane» a cercare occasioni vantaggiose, anche a costo della propria integrità, per migliorare le proprie condizioni di vita e trarre da ogni situazione il massimo profitto possibile. La vicina di madre e figlia, per esempio, essendo una donna «c'ha ggiudizzio», ha capito subito come fare a ottenere «presto le sciocajje» e così la giovane fanciulla, qui così sapientemente guidata dalla madre alla scoperta dei segreti per una vita più serena, non deve farsi troppi scrupoli a concedersi a ricchi galantuomini, purché si ricordi di farlo «a mmollica a mmollica», per trarre da ogni relazione il massimo vantaggio possibile e soprattutto – fa intendere la donna con quel chiaro ed eloquente «tiette sù» – per distinguersi dalla miriade di prostitute di basso profilo che in effetti popolavano allora Roma e che si davano invece a chiunque senza parsimonia alcuna. D'altra parte, la giovane neanche dovrà temere una possibile gravidanza perché questa sarebbe la via migliore e più veloce per un matrimonio riparatore con cui sistemarsi a vita, visto che si sa, «chi roppe paga».

Altra figlia indisciplinata da correggere è quella de *La mamma prudente* (1486 [1488]): l'errore della giovane *Tuta – allocutaria* del sonetto e fanciulla che ha perfettamente capito che «si un galantomo ricco vô un servizio» non deve farglielo «ttirà cco le tenajje», per citare ancora *Li Conziji de Mamma* – è stato quello di aver rifiutato l'anello regalatole dal *zor Conte* con cui ha dei rapporti perché «è ppoc'oro». Ma non è così che una donna perbene si comporta, la rimprovera la



madre; «indove sta er decoro?», si chiede esterrefatta di fronte all'ingenuità e alla scostumatezza di una figlia che credeva di aver cresciuto nel miglior modo possibile e che avrebbe dovuto renderla fiera. «Caval donato nun ze guarda in bocca» (v. 14), è risaputo, e «ricusà rrigali è aggi da ssciocca» (v. 12). Per rimanere nelle grazie di un uomo ricco di cui continuare ad approfittare, la strada non è certo quella della stizza, ma servono prudenza, pazienza e un pizzico di furbizia, fa capire la madre a sua figlia con tono complice e suadente:

P'er primo ggiorno t'ha da dà un tesoro?  
 Ttu ffatte arregolà: mmò imberta quello,  
 E un'antra vorta l'averai ppiù bbello.  
 Se sa, ttutte le cose ar tempo lôro.

Ggià cche tte manna Iddio sto pezzo d'onto,  
 Fijja mia, fa la parte che tte tocca:  
 Nun te lo disgustà, ttiettel'a cconto.

Al contrario, nel sonetto 485 [484], *La puttana e 'r pivetto*, una prostituta si ritrova a respingere un giovanotto che pretende di avere un rapporto sessuale con lei. In una rivendicazione paradossale quanto efficace di dignità, la donna, evidentemente consapevole del proprio valore e della propria libertà di rifiutare un giovane inesperto che farebbe meglio a occupare il suo tempo andando a scuola e a spendere i suoi soldi, se proprio deve, andando «a ccrompà le callaroste» (v. 8), lo rimprovera per la sua arroganza estrema nell'aver creduto di poter ottenere favori da lei e, incredula, commenta che i tipi come lui sarebbe da «pijalli a schiaffi» (v. 10).

Nell'esaminare questi tre sonetti è interessante notare anche un'ulteriore particolarità del lavoro retorico belliano: oltre all'eclissi di sé in quanto autore, Belli lavora anche alla “spersonalizzazione” dei protagonisti dell'enunciazione e di tutti gli altri personaggi che compaiono nell'affollato universo dei *Sonetti*.

Inizialmente egli si limita semplicemente a storpiare i nomi propri di quei personaggi reali – amici e conoscenti – che rende protagonisti dei suoi sonetti, ma il dato anagrafico resta spesso riconoscibile e la soluzione non è dunque affatto efficace nell'attribuire autonomia al *locutore* principale. Belli decide allora di procedere designando i protagonisti dell'enunciazione attraverso nomi comuni che si rifacciano alla loro professione – come nel caso del sonetto *La puttana e 'r pivetto* – o al loro statuto sociale, o ancora con appellativi o soprannomi connotati sia negativamente che positivamente come invece si può notare nei due componimenti in cui le madri dei titoli sono *locutrici*. Rimangono

estremamente frequenti i casi in cui il soggetto dell'enunciazione è una mera voce senza nome,

un *IO* senza volto, che si riferisce a un allocutore che assume posizioni diverse all'interno di una strategia enunciativa che si fa subito estremamente articolata, in grado di organizzarsi anche come gioco d'incastro d'altre voci, loro trascrizione e/o storpiatura in una dinamica discorsività costruita sulla citazione.<sup>12</sup>

Nel *corpus* persiste comunque la presenza di nomi propri che indicano reali personaggi della Roma dell'epoca e non solo, ma non sono più responsabili dell'enunciazione: sono privati della loro energia attiva per essere ridotti a presenze passive citate dai "nomi della plebe" in senso polemico, nella maggioranza dei casi, o più semplicemente perché parti di detti e modi di dire.

In gran parte dei sonetti si evince che le parlanti sono donne soprattutto dall'uso dei pronomi femminili, indubbiamente, e frequente è l'uso dei nomi propri quali *Agnesa, Aghita, Betta, Llena, Nastasia, Nunziata, Teresa e Ttuta*, per citarne alcuni, ma nella maggior parte dei casi costoro ricoprono il ruolo di *allocutarie* o, tutt'al più, *enunciatrici*.

Estremamente più usuali sono invece le occorrenze in cui le voci di queste donne, quand'esse ricoprono il ruolo di *locutrici*, restano prive del nome proprio e si identificano con nomi comuni inerenti alle loro occupazioni o ai ruoli sociali da costoro ricoperti e contenuti unicamente nei titoli.

Nel caso di tre sonetti che abbiamo visto (*Li Conziji de Mamma, La mamma prudente, La puttana e 'r pivetto*), l'uso dei nomi comuni nei titoli è ancor più interessante perché contribuisce a creare una dimensione d'attesa, che viene rispettata nella poesia in prospettiva tanto stilistica quanto linguistica, dal momento che i discorsi dei personaggi si adattano, evidentemente, all'universo dal quale provengono e alla loro posizione sociale; ciò non impedisce, d'altra parte, di sortire un effetto spiazzante.

In tutti e tre i casi vi è al centro un rapporto di natura pedagogica: nella *Puttana e 'r pivetto*, tra una donna più matura e una persona più giovane a cui insegnare come affrontare una realtà di miseria e disagio in cui si trovano a vivere. Se dalla prostituta, normalmente, ci si aspetterebbe un comportamento più spregiudicato e, dunque, che costei accetti il giovane come suo cliente iniziandolo, magari, a una vita di piacere e perdizione, la realtà dei fatti è ben diversa e la protagonista della locuzione,

<sup>12</sup> A. QUONDAM, *Il «cumulo» dei «quadretti»*, in *Lecture Belliane. I sonetti degli anni 1828-1830*, a cura dell'Istituto di Studi Romani, Roma, Bulzoni, 1981, p. 93.

dimostrando onestà, oltre che orgoglio, rifiuta un facile guadagno anche in nome di una sua personale quanto paradossale “morale”, e arriva a rimproverare il “pivetto” per la sua superbia con fare quasi materno e a impartirgli un’importante lezione di vita, e cioè che la pretensione senza diritto non lo porterà da nessuna parte. E il tutto avviene senza che la sua locuzione perda le caratteristiche che più si confanno a una donna della sua condizione e del suo ambiente, basti pensare all’oscenità e volgarità di alcune battute. Dall’altra parte, invece, vi sono delle madri di fatto che educano sì le loro figlie, ma non all’onestà e alla dignità come dal loro ruolo ci si aspetterebbe, bensì a concedersi con fredda sagacia, a usare il loro corpo come merce di scambio e come se poco valesse per poter raggiungere l’unica cosa che davvero conta al mondo: la ricchezza.

Per ottenere la ricchezza un’altra via percorribile era quella del lavoro. Diversi sono i sonetti dedicati agli impieghi femminili, da quelli inerenti al mondo dell’arte come la ballerina, la cantante o l’attrice ai mestieri come quello della sarta, della serva o della lavandaia che erano a ben vedere i più frequentemente praticati nella Roma dell’epoca. Molte erano le donne, infatti, che sceglievano di provvedere a sé stesse e alla propria famiglia impiegandosi in queste attività che, seppur non particolarmente redditizie, erano senz’altro un’ottima alternativa all’eventualità di condannarsi a una vita di schiavitù come prostitute o, peggio, mogli di abominevoli mariti.

Un esempio in tal senso è il sonetto 996 [995], *La fruttaroletta*, esempio di maestria belliana nel creare scene dal sapore genuino, autentiche e in cui il lettore si cala quasi dimenticando di trovarsi davanti a un testo letterario e non a un momento di quotidianità che chiunque ha vissuto almeno una volta.

Protagonista (e unica *locutrice*) del sonetto è una giovane fruttivendola che, stanca di «stà ssur cantone / A ccosce callaroste e ccallese» (vv. 1-2) e di «sfiatasse un anno pe abbuscà un testone» (v. 4), con la benedizione della divina Provvidenza confida al virtuale *allocutario* – la cui presenza è possibile ipotizzare con una certezza maggiore grazie al «nun ho rraggione?» del v. 8 con cui lei lo coinvolge nel discorso richiamandone l’attenzione – che il suo sogno è quello di «annà in clesse»: il suo progetto è allora quello di «mette un telaro», di diventare cioè una sarta (mestiere piuttosto redditizio per una giovane popolana dell’epoca, a quanto si evince dal sonetto stesso) e vendere mele al posto delle «callaroste» così da riuscire a mettere da parte abbastanza denaro da potersi permettere di comprare un calesse, anche a costo di mantenere entrambi i lavori e impegnarsi il doppio.

Grande tenerezza suscita il sogno – quasi infantile – di grandezza di questa *fruttaroletta* e Belli, mostrando una certa benevolenza nei suoi confronti, seppur tinta di lieve ironia, restituisce una figura femminile piuttosto moderna, nel suo rifiuto di accontentarsi della sua attuale condizione e nel desiderio di sfruttare la sua forte volontà e tutte le sue capacità per ottenere qualcosa che, anche se semplice, le regalerebbe la libertà; una libertà, questa, che non solo significherebbe una maggiore autonomia economica, «ccussi, cquanno me cricca de stà a ttesse / Ciò er capitale mio» (vv. 7-8), ragiona lei, ma anche movimento: in opposizione a lavori che la costringono in una fissità che è più sociale che fisica, il callesse non soltanto rappresenterebbe un mezzo con cui spostarsi di luogo in luogo, ma, idealmente, anche nella piramide sociale, o almeno questo è quello che sembra augurarsi Belli con il tono bonario che adotta.

Altra soluzione poi per guadagnare quel po' di denaro necessario alla sopravvivenza – e quindi non per esaudire un sogno di gioventù – era quella di impegnarsi in più mestieri e ad affiancarli contemporaneamente come decide di fare la protagonista del sonetto 563 [562] che, a tal proposito, si intitola appunto *De tutto un pò*.

Nonostante l'allusione maliziosa con cui si chiude il componimento e che ne rende il tono complessivamente comico, ciò che emerge dalle parole della protagonista è invece una realtà ben più cupa e che non manca di far riflettere: «oggi me moro / De la nescessità» (vv. 1-2, confida la *locutrice* a *ssora Felisce*, qui silente *allocutaria*, e palpabile è l'angoscia della donna che, pur di guadagnare qualcosa, è disposta a fare appunto «de tutto un po'», persino cucire «'na scerta pelletta trasparente» identificabile, secondo Vighi, con l'antifecondativo maschile (usato più per prevenzione contro le malattie veneree che come contraccettivo)<sup>13</sup> la cui vendita, così come la sua “produzione”, erano attività illegali all'epoca, cosa che rende ancora più evidente la disperazione della donna che teme per la propria sopravvivenza.<sup>14</sup> Efficace è dunque il tono concitato che lei usa per rivolgersi alla sua interlocutrice per chiederle di raccomandarla a qualcuno dei suoi amici per un lavoro e, a tal proposito, particolarmente esemplificativo è l'elenco – che occupa per intero la seconda quartina e la prima terzina – di tutto ciò che la donna è in grado di fare per rendersi utile:

Lo sapete ch'io sò ppropio un tesoro:  
Tesso le francie, cuscio le camiscie,

<sup>13</sup> P. GIBELLINI, E. RIPARI, *Sesso*, in *Altre voci per un'enciclopedia belliana*, a cura di M. Sipione, Roma, Aracne, 2017, pp. 314-15.

<sup>14</sup> Cfr. la nota di commento di M. Teodonio in *Tutti i sonetti romaneschi*, vol. 1, p. 589.

Sò ssartora, scuffiara e stiratrisce,  
Fò le lette, e rinnaccio all'aco d'oro.

M'ingegno de corzè, llavo merletti,  
Filo, aggriccio, ricamo er filudente,  
E ttrapunto cuperte pe li letti.

Queste strofe risultano particolarmente interessanti non solo retoricamente, ma anche per l'interessante inventario che offrono delle principali attività in cui nella Roma dell'epoca erano impegnate le donne e con relativo lessico tecnico.

Lavorare fino allo sfinimento per mantenere sé stesse e la propria famiglia era pratica piuttosto comune, ma non per questo giustificabile, per le romane dell'epoca, e a dimostrarlo è anche il sonetto *La lavandara zzoppicono* (2010 [2009]).

Ci si trova dinanzi a un sonetto che, nonostante un'apertura dalle tinte comiche che suscita il sorriso del lettore, si colora ben presto di tinte fosche in un'operazione di denuncia delle terribili condizioni di lavoro delle lavandaie dell'epoca.

La *locutrice* entra in scena annunciando alla sua *allocutaria*, *ssora Ggiuditta*, di avere un terribile gelone al piede che la rende zoppa e che le provoca un dolore tale che «nun me fa requià mmanco la notte». La *gravitas* iniziale della prima quartina viene spezzata dalla seconda strofa, dedicata all'elenco dei metodi – piuttosto comici – con cui la donna ha tentato di risolvere il problema, ma ritorna prepotentemente nelle due terzine per descrivere una realtà fatta di miseria, fatica, stenti e privazioni e dove «ppe mmantenè li fijji» una madre è disposta, nonostante i debilitanti problemi di salute, a sopportare turni di lavoro massacranti.

Commovente è la chiusa del sonetto con cui, a dispetto di una volgarità usata qui più per intensificare la disperazione e la frustrazione della donna che per suscitare ilarità, vengono evidenziati il profondo senso di onestà e la dignità della donna:

Ma ccazzo! a mme cchi mme sce va in funtana?  
Chi mme ne dà ppe mmantenè li fijji?  
Campo d'entrata io? fo la puttana?

Non importa quali siano le conseguenze, meglio il lavoro onesto che campare di rendita – come fanno le prostitute (e le «roffiane», sarebbe il caso di aggiungere) – o togliere l'innocenza ai propri figli usando per mendicare o vendendone la virtù, come si è visto fare invece ad altre madri del *corpus*.

Tra i sonetti dedicati alle donne lavoratrici, la *lavannara* è certamente un esempio estremo di virtù, dignità e dedizione al lavoro per sopperire a difficili condizioni economiche, così come accade nel sonetto 1881 [1882], *La mammana in faccenne*.

Retoricamente, il componimento si distingue da quelli fino a questo punto analizzati sia perché si tratta di un vero e proprio dialogo, sia perché a prendere la parola è anche, questa volta, una voce maschile. Da un punto di vista retorico, infatti, in questo componimento vengono raggiunte punte di forte teatralità: la monologicità del sonetto viene prepotentemente sfidata dalla presenza di due voci che si alternano in un dibattito serrato senza trovare una sintesi manifesta che in altri contesti si risolve, ad esempio, in raccordi narrativi affidati alla voce del *locutore*. Eppure, il *locutore* c'è ed è quel personaggio, invisibile agli occhi del lettore, ma della presenza del quale è intessuta la trama del sonetto, che registra il dialogo e lo riporta, battuta per battuta, al lettore. I due protagonisti diventano allora *enunciatori* e il *locutore*, testimone e relatore dello scambio, ne riporta in forma mimetica le battute e incarna, anche in questo caso, l'intento del poeta di distinguersi dagli *IO poetanti* a cui è formalmente affidata la locuzione e che idealmente vivono di vita propria e parlano attraverso i versi dei sonetti, come in questo caso:

Chi ccercate, bber fijo? – La mammana.  
 – Nun c'è: è ita a le Vergine a rricojje.  
 – Dite, e cquanto starà? pperchè a mmi' mojje  
 Je s'è rrotta mò ll'acqua ggiù in funtana.

– Uhm, fijjo mio, quest'è 'na settimana  
 Che jje se ssciojje a ttutte je se ssciojje.  
 Tutte-quante in sti ggjorni hanno le dojje:  
 La crasse arta, la bbassa e la mezzana.

E cche vvor dì sta folla? – Fijjo caro,  
 Semo ar fin de novemmre; e ccarnovale  
 È vvenuto ar principio de frebbaro.

Le donne in zur calà la nona luna  
 Doppo quer zanto tempo, o bben'ò mmale  
 Cqua d'ogni dua ne partorisce una».

Un uomo si è recato a casa della levatrice per chiederle di andare ad assistere sua moglie prossima al parto. Non riuscendo a trovarla, si rivolge a una delle sue vicine per sapere dove sia e quest'ultima gli

spiega che, essendo novembre ed essendo quindi trascorsi esattamente nove mesi dai festeggiamenti del Carnevale, un periodo probabilmente propizio per il concepimento – come si fa intendere con un'allusione lasciva – è cosa comune che i parti siano molto frequenti. In questo botta-risposta in cui i due personaggi si alternano nel ruolo di *locutore* e *allocutario*, ciò che emerge è una squallida e misera realtà in cui una donna, per sopperire a una situazione economica infelice, è costretta a continuare a faticare per tutto il periodo della gravidanza: alla moglie del protagonista di questo componimento, infatti, le acque si sono rotte «ggiù in funtana», cioè mentre era ancora impegnata nel suo faticoso lavoro al lavatoio, ma inevitabile è immaginare che questa stessa sorte fosse condivisa da tante altre povere popolane di Roma.

E questa sorte appare ancora più penosa se si pensa a quanto duro fosse davvero quel mestiere di lavandaia di cui, ne *La lavannara zzoppicona*, la *locutrice* fornisce una preziosa quanto desolante descrizione che rende ancora più cupa l'atmosfera del sonetto precedente.

Altro mestiere particolarmente diffuso nel mondo femminile romano – e in special modo quello raccontato nel *corpus* belliano – era quello della serva.

Quello del servo è sempre, nei *Sonetti*, un personaggio-chiave: spesso tra il bel mondo e quello popolare, egli offre del primo una prospettiva che Vigolo definisce, appunto, «servile», e cioè «la pozzanghera nella quale si riflette quel mondo veduto dal basso in alto, e quasi un ripido scorcio o meglio dislivello fra i due piani sociali, grandeggia fantasticamente deformato, e rilevato insieme, in uno sbalzo rude e grottesco di caratteri, che riesce sempre efficace ai fini della rappresentazione e della risentita espressione linguistica».<sup>15</sup> Solo un personaggio che vive al margine del mondo della nobiltà e del clero, ma il cui sguardo e il modo di sentire sono intrinsecamente popolari può dunque scorgere, dietro all'aurea foschia di fasti e ricchezza, l'ipocrisia e la falsità che serpeggiano in un universo destinato ormai a implodere su sé stesso.

Diversi sono i sonetti, dunque, dove le protagoniste sono serve al servizio di ricchi padroni nei confronti dei quali i loro atteggiamenti sono di varia natura.

Un esempio certamente positivo rappresenta la protagonista del sonetto 1485 [1487], *Mènica dall'ortolano*, molto utile peraltro ad avere un quadro più chiaro delle condizioni di vita dei popolani della Roma messa in scena nei sonetti di Belli poiché dal discorso della *locutrice* è possibile ricavare preziose informazioni di natura economica. È

<sup>15</sup> G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, 2 voll., Milano, Il saggiatore, 1963, vol. I, pp. 130-31.

questo componimento, infatti, un esempio particolarmente felice di ricostruzione di una scena di vita quotidiana nella sua naturalezza e spontaneità più vere, nonché uno dei sonetti in cui meglio funziona il meccanismo, insito nel *corpus*, di ripresa e replica in forma mimetica dei discorsi della plebe romana.

La «macchina» del Belli coglie la serva *Mènica* – qui *locutrice* – in un momento di sfogo con l'ortolano *Ggiachemo*: la situazione è diventata insostenibile, i prezzi della verdura, specie di quella venduta dal soprამენzionato *allocutario* del sonetto, sono aumentati fino all'inverosimile:

Du' bbaiocchi d'andivia. E cche mme dai?  
 Quattro pieducci soli? Òh ssanta fede!  
 Ma ssei matto davvero o mme sce fai?  
 Questa, capata ch'è, mmanco se vede.

La donna è alle dipendenze di una padrona a cui, a fine giornata, dovrà rendere conto delle spese fatte; il denaro non le appartiene, la parsimonia è per lei una scelta obbligata pur di non «passà gguai», ma è una via praticamente impercorribile, se anche l'ortolano di fiducia s'è «fatto carestoso»:

Varda cquì ddu' bbaiocchi d'anzalata!  
 E arringrazziamo er cefolo: Quest'anno  
 L'erba ddiventat'oro è ddiventata.

L'uso di modi di dire come quello conclusivo della terzina appena riportata o anche quello sul cavallo di Orlando citato al v. 10 rende questa scena particolarmente autentica e, concordano Gibellini e Teodonio,<sup>16</sup> anche estremamente attuale. È questa una scena che anche un lettore moderno potrebbe percepire come familiare, e questo senso di *dejà vu* deriva proprio dall'abilità dell'autore di cancellare del tutto sé stesso e sacrificare la sua penna e la sua immaginazione per ricreare un momento che dà la sensazione anche al lettore di star passeggiando per le bancarelle di un mercato rionale romano.

Per quel che riguarda la questione dell'impegno delle donne nel mondo del lavoro di servizio, la locuzione viene qui affidata a una serva alle prese con un'attività evidentemente molto comune per lei, e dimostra tutta la sua perizia circa le più basilari questioni economiche,

<sup>16</sup> Cfr. le note di commento di Ripari, in BELLÌ, *I Sonetti*, cit., vol. III, p. 3305, e di Teodonio, in *Tutti i sonetti romaneschi di G.G. Belli*, cit., vol. II, p. 361.



oltre che una grande onestà che la distingue dalle altre protagoniste di sonetti dedicati al mondo della servitù romana.

Da questo punto di vista, infatti, è emblematico il sonetto dal titolo *La libbertà de cammera sua* (2086 [2092]), un desolante quadro delle tante sfaccettature delle fragilità umane. La servetta di una casa aristocratica fa del lettore un suo complice confessando di essere solita spiare la sua padrona, anziana zitella, «dar buscio-de-la-chiave de la porta» della sua stanza dopo pranzo. Crudele è la *locutrice* nel rivelare anche i dettagli più imbarazzanti di ciò che la signorina è solita fare nell'intimità della sua camera suscitando l'ilarità della cameriera (vv. 5-14):

Ah che rride! E sse specchio, e ss'arispecchia  
E ffa gghignetti co la bocca storta,  
E sse dipiggnere la pellaccia morta,  
E sse ficca un toppaccio in un'orecchia...

Poi se muta li denti e la perucca,  
Se striggnere er busto pe ffà ccresce er petto,  
Se ninnola, s'alliscia, se spilucca...

E fra tutte ste smorfie e antre mille  
Se bbutta sur zofà ccor cagnoletto  
E cce fa cose ch'è vvergogna a ddille.

Particolarmente efficace in questo sonetto è l'uso dell'elenco e del polisindeto per rendere la concitazione con cui la serva, quasi come temesse di essere scoperta, riporta a mo' di radiocronaca ciò che vede dal buco della serratura al lettore-complice, riducendo così con una leggerezza estrema e senza alcuna forma di empatia verso la sua padrona a mero pettegolezzo quello che è in realtà un vero e proprio dramma umano.

La solitudine, le perversioni e le debolezze, la «descrizione di un'essempolare figura di una classe sociale ridotta a mascherare i propri orrori con una grottesca pantomima davanti allo specchio»,<sup>17</sup> tutto questo è condensato in un componimento dal tono ironico e dalla struttura estremamente complessa, con un personaggio silente e mimetico – che può essere tanto l'*allocutario* quanto il lettore – che guarda la *locutrice* principale osservare di nascosto qualcuno che a sua volta sta guardando sé stesso, in un circuito di scoperta continua e a tutto tondo dell'animo umano. Non c'è, nell'animo di questa cameriera, alcuna etica del lavoro né tanto meno fedeltà o rispetto per l'intimità e le debolezze della *signora*, neanche in nome del legame di natura professionale che

<sup>17</sup> Nota di commento di M. Teodonio in *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. II, p. 979.

le due dovrebbero aver instaurato o della fiducia che l'anziana zitella deve aver riposto nell'altra donna per ammetterla nella sua dimora.

Se in questo caso il sonetto è reso dalla sua costruzione retorica un soliloquio virtuale, nel componimento 1648 [1616], *Er corzè de la scalandrona*, la servetta protagonista della locuzione instaura un vero e proprio dialogo con un personaggio in carne e ossa con cui interagisce.

Qui una cameriera si reca dalla sarta, *Madama Dorotea*, per sapere del «corzè» ordinato dalla sua padrona e per chiederle di recarsi in casa per aiutare a stringerlo. In quello che potrebbe somigliare a un monologo, ma che è più che altro un dialogo con *allocutaria* muta (cioè *Madama Dorotea*), la «colpa» principale della serva è il rivelare, mentre spiega come mai la sarta sia richiesta a casa della padrona, dettagli intimi sulla vita di quest'ultima con un po' troppa superficialità, e tanto da restituirne un ritratto che dà l'idea di una donna patetica e attempata che in un anno è ingrassata e che vuole nascondere la sua vera forma attraverso un busto più stretto (vv. 12-14):

Perchè ddisce che mmò llei de cquà ggiù  
È più ggrossa d'allora, e cche pperò  
Ce vô ppiù stretto un par de deta e ppiù.

Il tono colloquiale del sonetto, scandito dai frequenti «m'ha ddetto», «ddisce» ecc., regala una comicità che vira, come suggerisce Gibellini in chiave quasi pirandelliana, «verso l'umorismo»,<sup>18</sup> e che alla fine suscita nel lettore quasi un senso di tenerezza e pena verso questa donna che non ha accettato la decadenza della bellezza del suo corpo e lo sfiorire della sua gioventù.

Nel *corpus* belliano non mancano componimenti dedicati ai comportamenti immorali o addirittura illeciti di una servitù che passa dal raccontare i dettagli più intimi della vita dei padroni al commettere veri e propri furti in casa di questi ultimi, e ciò forse non sorprende se si considerano le disparità sociali che, in genere, creavano una distanza tra servi e padroni tale da impedire che si instaurasse tra loro un rapporto solidale e da alimentare invece una dinamica, da parte servile, quasi di natura predatoria.

Dietro l'ironia e la comicità Belli cela una realtà più cruda, angosciante, dove le istituzioni hanno fallito nel proteggere i più bisognosi che vengono quindi abbandonati a sé stessi in una città che non esita a calpestarli e in una società, che oggi diremmo fortemente androcentrica, che nel caso delle donne le condanna spesso a un'esistenza misera e in balia della violenza.

<sup>18</sup> Cfr. la nota di commento di Ripari in BELLI, *I Sonetti*, vol. 1, cit., p. 3628.

Diversi sono i componimenti in cui le donne protagoniste sono vittime di violenza e nel raccontare le esperienze femminili nella società romana dell'epoca Belli non può mancare di affrontare anche tale questione e documentare quindi anche le storie di violenza perpetrata dagli uomini contro le donne.

A questo proposito si consideri la coppia di sonetti dedicati a *Li Mariti* (416-17). Si tratta di brevi quanto efficaci racconti "dell'orrore" vissuto dalle popolane protagoniste della locuzione e verosimilmente da tante altre, quotidianamente.

«Cquer magnafessa» marito della protagonista del sonetto 416, per esempio, «Pijja la corda de quann'era frate» (v. 3) per picchiare sua moglie fino allo sfinimento se al suo ritorno non trova la cena pronta, le proibisce anche solo di andare in Chiesa a meno che non sia per una messa di precetto e passa le sue serate tra vizi e divertimenti mentre la donna è costretta a subire ogni genere di maltrattamento. Tristemente la stessa situazione la vive la protagonista del sonetto 417, che dialoga con la prima rincarando la dose (vv. 4-11):

Strapazzi de 'gni ggenere, cagnare,  
Cazzottoni, croscette, fuse-torte,  
Porca cquà, vvacca llà... che tte ne pare?  
Valla a ddisiderà sta bbella sorte.

Figurete ch'er mio che mm'ha pijjata  
Piena zeppa de robba, è ggià la terza  
Ch'inzino a la camiscia m'ha impegnata.

Era cosa comune poi per gli uomini approfittare dell'ingenuità delle fanciulle per abusare di loro, e un drammatico resoconto in questo senso è la serie dedicata a *Le confidenze de le ragazze* (585-92 [586-93]), seconda per lunghezza, nel *corpus* dei *Sonetti*, soltanto a quella che circola con il nome di *Còllera moribbus* e che conta ben trentaquattro testi. Come è stato notato da diversi critici e commentatori, la corona in questione pare essere strettamente legata al poemetto portiano dedicato a *La Ninetta del Verzee* e che a sua volta costituisce un'eccellente summa di tutte le esperienze vivibili dalle popolane ottocentesche italiane e che fin qui si è visto affrontare dalle donne belliane.

Sia nel monologo della *Ninetta* che nella serie di sonetti ci si trova davanti a storie di iniziazione erotica di donne giovani e ingenua a opera di uomini crudeli e approfittatori.

Se nel primo caso la narrazione è affidata a una protagonista che, in età adulta, ripensa a una così terribile esperienza del passato che ha finito

per rovinarle la vita, nel secondo assistiamo a un esperimento retorico molto più articolato: il colloquio tra due giovani e immature fanciulle sulle loro prime esperienze sessuali viene restituito in presa diretta al lettore e il dialogo sconfinava al di fuori dei limiti imposti dai quattordici versi di cui si compone un sonetto per articolarsi in una serie di ben otto componimenti strettamente intrecciati tra loro tanto da donare all'intera corona una narrazione – altrimenti irraggiungibile nella dimensione autoconclusiva dei sonetti regolari – che la avvicina al testo portiano, ma senza appiattirne la teatralità e, ancora una volta, la tridimensionalità.

Si mantiene la soluzione dei «quadretti», ma questa volta il «filo occulto» che li lega tra loro è meno invisibile, ha una trama più consistente e ciò permette al poeta di replicare il primo testo della letteratura italiana che aveva restituito dignità umana a una prostituta e di mantenerne la carica tragica – intensificata da una narrazione continua –, ma di farlo secondo le sue abitudini retoriche.

Nel caso dei testi belliani, è a causa di un'innocente curiosità sull'anatomia maschile che si scatena il dramma delle due protagoniste, *Aghita* e *Tuta*. Le due ragazze, nella loro ingenuità adolescenziale, finiscono per diventare vittime di violenza sessuale nel tentativo di sapere da un loro conoscente, *Felisce*, quali siano le differenze tra gli organi sessuali femminili e quelli maschili. Ai primi sonetti dedicati agli antefatti della vicenda, e quindi al manifestarsi dei dubbi delle due amiche e al racconto dei primi incontri con *Felisce*, segue l'agghiacciante descrizione dello stupro perpetrato da quest'ultimo prima a danno di *Tuta*, e poi di *Aghita* che, al sentire il racconto della sua amica – a cui è dedicato un sonetto che costituisce una descrizione angosciosa di uno stupro sia perché è la stessa vittima a raccontare l'orrore da lei vissuto, ma anche per l'innocenza con cui, nonostante tutto e forse senza neanche aver realizzato in pieno la portata della drammaticità della situazione, descrive il doloroso rapporto, la sua prima esperienza sessuale, così traumatica da spingerla a dichiarare che «si mmaippiù llui me tocca, / Nun vojjo ppiù ste bbrutte cose» – ha voluto comunque provare a colloquiare in prima persona con l'uomo.

Il drammatico epilogo è per entrambe una gravidanza fuori dal matrimonio – oltre che il trauma derivato dall'esperienza vissuta – accompagnato dallo scherno e dal biasimo dei loro familiari e conoscenti.

Violenze sessuali, molestie, soprusi, questo è ciò che le donne, dalle prostitute alle madri di famiglia, erano anche nella Roma di Belli costrette a sopportare, ed erano prive di una qualsiasi tutela tanto “sociale” – come suggerisce il v. 7 del sonetto 1653 [1683], *Vatt'a ttenè le mano*, in cui un uomo, al rifiuto della sua interlocutrice di fare ciò

che lui le sta chiedendo, commenta: «Vedi, Marta? Eppoi dichi uno te bolla!», come a voler intendere che sia giusto malmenare una donna allorquando lei rifiuta di sottostare al volere altrui –, quanto giuridica, basti pensare alla difficoltà penale di essere riconosciute come vittime di stupro. Questo, all'epoca, era infatti «inteso come rapporto sessuale con una nubile, che non implicava necessariamente l'uso della forza»<sup>19</sup> ed era sì un reato perseguibile per querela di una donna – o di un suo familiare –, ma il cui giudizio richiedeva di accertare che ci fosse o meno il consenso da parte della vittima e quale fosse la sua natura, cosa non semplice, dal momento che spesso questo veniva estorto dietro promessa di matrimonio.

Per questa ragione e per la più generale condizione di inferiorità giuridica e subordinazione sociale delle donne, era difficile che costoro riuscissero a ottenere, da parte delle istituzioni giudiziarie, difesa, assistenza e un risarcimento quantomeno economico per il danno arrecato alla persona e alla reputazione. E ciò era ancora più drammatico per quelle vittime povere e soprattutto sole, senza potestà maschile nel nucleo domestico e più in generale senza legami familiari solidi abbastanza da proteggerle. Molte di queste, proprio a causa di condizioni di vita miserevoli e di inferiorità giudiziaria, non avevano altra scelta se non quella di sfruttare la propria sessualità e il proprio corpo per sopravvivere, anche a costo di sopportare violenze, molestie e soprusi di ogni genere.

Vittima di questo sistema è la prostituta protagonista del sonetto *Er mostro de natura* (582 [584]). La *locutrice* racconta a *Sor Mattia*, qui *allocutario*, del rapporto da lei avuto qualche giorno prima con un uomo talmente dotato da rendere l'intera esperienza – anche per una donna esperta del mestiere come lei, come si evince dalla professione di orgoglio del v. 10 – una sofferenza così grande da non volerla ripetere mai più:

N'ho ssentiti d'uscelli in vita mia:  
Ma cquanno m'entrò in corpo quer tortore  
Me sce fescè strillà Ggesummaria!

Madonna mia der Carmine, che orrore!  
Cosa da facce un zarto e scappà vvia.  
Ma nun me frega ppiù sto Monzignore.

La libertà di linguaggio – che ben si adatta all'estrazione sociale della parlante e contribuisce a tingere di venature comiche il sonetto – e la

<sup>19</sup> G.D. TONINI MASELLA, *Donne, modelle, prostitute: marginalità femminile a Roma fra Sette e Ottocento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, p. xvi.

paradossale mescolanza di erotico e sacro garantita dalle frequenti invocazioni religiose alternate a immagini falliche e termini volgari e dal *fulmen in clausola* in cui si scopre che, ironicamente, il cliente in questione è un uomo di Chiesa, pur rendendo il tono del componimento piuttosto umoristico, non riescono comunque a mettere in secondo piano il dramma di una donna costretta per denaro a sopportare un rapporto doloroso per cui ancora soffre: «Va' ccosa ha d'accadè mmò a le puttane! / De sentimme bbruscìa cquanno me tocco!» (v. 5-6).

È ancora una volta un uomo di Chiesa a perpetrare molestie ai danni della *locutrice* del sonetto intitolato, appunto, *Er prete* (751).<sup>20</sup>

La locutrice – probabilmente una sarta – racconta a un interlocutore muto che il giorno prima tale *ddon Benedetto* si era recato da lei per farle «arinnaccià cquattro pianete» e, con questo pretesto, aveva mosso delle avance sessuali verso di lei incurante della peccaminosità della proposta già di per sé molesta e poi resa ancora più odiosa perché avanzata da un servo di Dio. Con un abile incastro di *verba dicendi* viene ricostruito storicamente il botta-risposta intercorso tra la *locutrice* e il prete che in questa seconda cornice di dialogo, più interna e cronologicamente anteriore a quella principale, all'occasione si alternano nel ruolo di *enunciatore* ed *enunciatario*.

Nonostante lo sgomento che permane anche il giorno seguente – tanto che questi sono i commenti della donna: «Capite, er zor pretino d'ottant'anni / Che stommicuccio aveva e cche ccusscenza / Cor zù bbraghieri e cco li su' malanni?» (vv. 9-11) – la sua risposta immediata serve a rimettere al suo posto l'ignobile prete e, seppur con intento comico, è la locutrice, donna laica, a ricordare al religioso cosa sia la moralità e quale dovrebbe essere la condotta più retta per un uomo simile: «Sora schifenza» – insulto eloquente che in un certo senso rispecchia anche il giudizio di un lettore moderno nei confronti di *ddon Benedetto* – «che ccercate? La fregna che vve scanni? / Io nun faccio peccato e ppinitenza» (vv. 13-14).

Le istituzioni non soltanto non erano in grado di offrire protezione alle donne bisognose, ma erano spesso questi organismi stessi a rappresentare per loro un pericolo. Si ha appena avuto modo di vederlo con le istituzioni religiose, ma non mancano esempi che coinvolgono quelle laiche e, tra tutti, il più emblematico è decisamente *Er Logotenente* (418).

<sup>20</sup> Nel sonetto si gioca sul doppio senso della parola “prete” che poteva anche indicare un utensile di legno che serviva a sospendere il caldanino tra le coltri del letto, oltre ad assumere il più comune significato di “uomo di Chiesa”. Cfr. la nota di M. Teodonio in *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. 1, p. 779.

Una donna si reca dal Luogotenente<sup>21</sup> per implorarlo di scagionare suo marito che, a suo dire, «è un poveretto... / Pe ccarità... cche nun ha ffatto ggnente» (vv. 3-4). L'uomo mandia via gli altri presenti in sala, fa accomodare la donna e le chiede: «dimme un po' ggrugnetto, / Tu' marito lo vôi reo o innocente?» (vv. 7-8); quando ingenuamente la donna risponde «innocente», subito egli le «schiaffa la man-dritta drent'ar busto» (v. 11). Al rifiuto della donna di concederglisi, immediatamente il funzionario, che fino a un momento prima era sembrato disposto ad accogliere le preghiere della donna in cambio di favori sessuali e totalmente incurante della legge e della giustizia, sembra ritrovare improvvisamente il buon senso e manda via malamente la donna stabilendo che, in fondo, «cuer ch'è ggiusto è ggiusto» e che pertanto suo marito «è rreo» (vv. 13-14).

Bastano al Belli solo quattordici versi dal tono drammatico e dal ritmo rapido e incalzante per denunciare la malagiustizia romana – con un funzionario che lascia intendere che il giudizio di colpevolezza di un imputato sia più frutto di un capriccio che dell'applicazione della legge –, la corruzione, i vizi umani e le ignobili situazioni che una popolana dell'epoca si trovava ad affrontare anche laddove avrebbe dovuto sentirsi più tutelata e assistita: l'ufficio che corrisponderebbe oggi a quello di un poliziotto o di un giudice.

Esemplare è il modo in cui il poeta ricostruisce una dinamica purtroppo molto frequente per cui un uomo, in questo caso di potere, cerca di approfittarsi di una donna momentaneamente separata dal marito e dunque disperata e sola, priva di protezione. Egli sa bene che in genere questa è una condizione che spinge una donna a concedersi sessualmente per necessità e tenta di insidiare la popolana circuendola con dei modi inizialmente affabili, dandole del *tu* e parlandole con tono più colloquiale, con quel «mèttet'a ssede» che dovrebbe farla sentire più accolta, meno in soggezione per il divario di potere che li separa e meglio disposta nei suoi confronti, così che lei si fidi; ed è a questo punto che il funzionario mette in atto il tentativo di stupro. Quando però egli si vede rifiutato riprende il ruolo che gli spetta, il ruolo di chi in ogni caso condannerà, e dal *tu* passa al *voi*, come nota Teodonio,<sup>22</sup> ristabilisce lo squilibrio di potere tra sé stesso e la popolana ed è pronto a punirla. Eppure, «un riscatto Belli lo fa raggiungere a questa anonima donna, che rimane nella nostra memoria come il segno concreto della violenza delle istituzioni

<sup>21</sup> Cfr. la nota di commento di Gibellini, Felici, Ripari in Belli, *I Sonetti* cit., vol. 1, p. 988: «[Il Luogotenente] faceva le veci del governatore di Roma, capo della polizia, il Tribunale del Governo».

<sup>22</sup> Cfr. la nota di commento di M. Teodonio in *Tutti i sonetti romaneschi*, cit., vol. 1, p. 443.

e della forza inesorabile della dignità umana calpestata, umiliata ma non sconfitta».<sup>23</sup>

Ed è questa una forza che Belli riconosce soprattutto alle popolane di Roma: esse sono donne calpestare, umiliate, ma mai sconfitte. La realtà in cui vivevano era fatta di povertà, miseria, violenza, sopraffazione, ma anche di rivalse, di furbizia, di volontà di lottare e sopravvivere quali che fossero i mezzi a disposizione e le difficoltà da affrontare, dal mercimonio sessuale e il matrimonio per sopperire alla propria condizione di svantaggio economico e sociale ai soprusi e agli abusi subiti per mano degli uomini.

Parlando della città teatro del «dramma» belliano, Vigolo nota che «l'eterno femminino romanesco domina in maniera cospicua in una città che, se aveva praticamente lasciato il governo della cosa pubblica nelle mani dei preti, restava però di fondo matriarcale, col culto romano della Juno e quindi della donna giunonica».<sup>24</sup>

È così che, allora, anche nei componimenti belliani dal tono più patetico e afflitto, ciò che è emerso è stato, in ogni caso, un ritratto di donne dignitose, energiche, risolte e pronte al sacrificio, qualunque fosse la sua forma, pur di riconquistare il diritto di vivere e di riaffermarsi come forza trainante della società.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> VIGOLO, *Il genio del Belli*, vol. II, cit., p. 129.