

GIULIA ZAVA

Commentare i 'Sonetti' di Belli attraverso le immagini

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA ZAVA

Commentare i 'Sonetti' di Belli attraverso le immagini

Classicamente accostati dalla critica al realismo figurativo di un Pinelli e di un Thomas, i 'Sonetti' di Giuseppe Gioachino Belli hanno ispirato in età contemporanea il tratto di illustratori capaci di offrire interessanti chiavi interpretative del testo. Dalla severità del Belli di Domenico Purificato alle innovative letture di Luciano Cottini e Mirando Haz, le traduzioni in immagini dei Sonetti meritano di essere studiate come sempre diversi e mai banali esempi di commenti figurati.

«La contemporaneità dei due artisti e il fatto che entrambi abbiano amorosamente studiato lo stesso grande tema della plebe romana, ha originato un accostamento divenuto ormai tradizionale nelle edizioni dei Sonetti belliani»: ¹ da un lato Giuseppe Gioachino Belli (Roma, 1771 - 1863), dall'altro, naturalmente, Bartolomeo Pinelli (Roma, 1771 - 1835). Pensare all'illustrazione del «monumento» ² alla plebe romana porta immediatamente alla memoria le raffigurazioni della Roma ottocentesca, rappresentata con maestria nelle scene e nei personaggi dipinti dal pittore coetaneo del poeta, da lui stesso ricordato nei sonetti *La morte der zor Meo* e *Er conto tra ppadre e ffijjo*. Già Giorgio Vigolo, nel 1952, aveva non per caso individuato in Pinelli l'autore del maggior numero di immagini da accostare iconograficamente alla sua edizione dei *Sonetti*. ³ Ecco lo *Scrivano di Piazza Montanara*, ecco la *Giostra dei gobbi ebrei al Corea* o la *Gente devota che bacia in piede a S. Pietro*, ma anche le apparizioni di *Romolo e Remo* o di *Apollo e Mercurio*: sono trentanove le illustrazioni pinelliane sulle centoventi selezionate complessivamente dal curatore dei tre volumi, in proporzione più presenti nel monocromatismo che nei dipinti a colore. In questi spicca invece quello stesso Antoine Jean-Baptiste Thomas (Parigi, 1791 - 1833) che, insieme a Francisco Goya (Fuendotos, 1746 – Bordeaux, 1828), sarebbe poi stato figurativamente prediletto da Carlo Muscetta nelle riflessioni belliane del 1961 – l'uno, il francese, accostato al «classicismo razionalista» del poeta, ⁴ l'altro, lo spagnolo, posto con i suoi *Caprichos* sulle copertine dei quattro tomi dell'edizione successivamente realizzata con Maria Teresa Lanza. ⁵ Pinelli da una parte, insomma, Thomas dall'altra, o, come meglio ha sostenuto Pietro Gibellini, i due insieme a rappresentare la Roma dipinta a parole da Belli: «più che in opposizione, i due artisti sembrano attratti dalla medesima realtà con accenti diversi». Così come per Pinelli si può infatti parlare, anche per Thomas, di un rilievo dato dai critici fondato «sulla

¹ R. VIGHI, *Roma del Belli. La città, i luoghi e i monumenti nei sonetti romaneschi e nelle illustrazioni del tempo*, presentazione di G. Vigolo, Roma, Fratelli Palombi, 1963, 250.

² Così definito, com'è noto, nell'*Introduzione* ai Sonetti a pugno dello stesso autore: «Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma. In lei sta certo un tipo di originalità: e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, la credenza, i pregiudizii, le superstizioni, tuttociò insomma che la riguarda, ritiene una impronta che assai per avventura si distingue da qualunque altro carattere di popolo». Per il testo dei sonetti mi atterrò nel corso di questo intervento a G. G. BELLÌ, *Sonetti*, a cura di G. Vigolo, con la collaborazione di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1978.

³ *I sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, a cura di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 3 voll., 1952.

⁴ C. MUSCETTA, *Cultura e poesia di G. G. Belli*, Milano, Feltrinelli, 1961, 413. Per l'esame della capacità figurativa del poeta, accostata al tratto pittorico di alcuni artisti (da Callot a, appunto, Thomas e Goya), cfr. *ivi*, 405-420.

⁵ G. G. BELLÌ, *I sonetti*, con introduzione di C. Muscetta e a cura di M. T. Lanza, Milano, Feltrinelli, 4 voll., 1965.

frequenza dei riscontri figurativi fra disegni e sonetti: anche se non è mai documentabile una derivazione della poesia dall'incisione, e deve quindi supporre una poligenesi, una comune radice mimetica della medesima realtà».6

Se però questa è la classica situazione illustrativa cui si pensa per i *Sonetti* di Belli, non è l'unica. Come ha infatti enucleato Gibellini, le strade dell'iconografia dei *Sonetti* sono tre: una prima prevede, appunto, l'accostamento dei testi ai dipinti degli artisti coevi; simile come concezione la seconda, che si basa sulle affinità individuate dai critici con pittori di varie epoche (Van Gogh, ad esempio, o Michelangelo).7 La terza via vede infine artisti moderni confrontarsi direttamente con l'opera ottocentesca, traendone spunto per dar vita a nuove creazioni. Partendo dunque dalla lettura dello studioso, fondamentale base per la conoscenza della situazione iconografica dei *Sonetti*, ci vuole qui concentrare su questa specifica strada. In forme diverse e sotto vari sguardi, Belli è stato infatti d'ispirazione a diversi autori novecenteschi, che hanno saputo dar vita a interessanti casi di commenti figurati. In che modo si è quindi delineata la ricezione del testo belliano? Come è stato accostato e successivamente tradotto in figure? Quali sono i testi su cui si sono soffermati gli occhi degli illustratori? È stata privilegiata una vena realistica? L'intenzionale trasferimento della parola all'immagine non prevede un semplice intento rappresentativo, ma contempla appunto una riflessione, una lettura ermeneutica, che acquista una sua particolare definizione già nella scelta delle occasioni a cui accostarsi. Per Belli, la scena propone indubbiamente un'interessante gamma di episodi.

La figurazione del poeta inizia nella seconda metà degli anni '50, e in particolare nel 1957, con l'uscita dei *Primi Sonetti Romaneschi* curati da Armando Fefè.8 La tipicità della lettura che contraddistingue questa raccolta traspare già, emblematicamente, dalla prima immagine che correde il testo, un disegno tratto dal celebre lapis del poeta da giovane realizzato da Carlo de Paris nel 1827. Un ritratto di Belli, dunque, che consegna da subito le chiavi dell'interpretazione dell'illustratore del volume, Domenico Purificato (Fondi, 1915 – Roma, 1984): neorealismo, tono drammatico, quotidianità. Le quindici tavole che Purificato pubblica in questa raccolta parlano infatti di una Roma fatta dei personaggi popolari di Belli (*Pe le Concrusione imparate all'ammante, ecc.*) e di sentimenti semplici (*Er contratempo*), di uomini che per ingenuità incorrono in problemi con la giustizia (*La pissciata pericolosa*) e che trovano consolazione nel vino (*Un'immriacatura sopr'all'antra*), di donne di taverna, maliziose (*La mala fine*), di popolane che danno consiglio alle più giovani (*La lettera*

⁶ P. GIBELLINI, *Iconografia belliana*, in Istituto di studi romani (a cura di), *Lecture belliane. I sonetti del 1837*, Roma, Bulzoni, 1988, 101-133: 122, 119.

⁷ Cfr. ivi, 118: «Libere equivalenze, dunque, di registro ispirativo [...]: altre ne suggerirà Vigolo nel saggio e nel commento del '52, poi rifiuti nel dittico sul *Genio del Belli*: può esserlo la sedia di van Gogh, rammentata a paragone di quella che campeggia nel sonetto su *L'avvocato Cola*, o Michelangelo, ricordato per il Cristo che alza il braccio ne *Li cavajeri* col gesto della Cappella Sistina, o il "michelangiolo popolare" evocato per la semplicità grandiosa e scultorea dei sonetti biblici (*L'Angeli ribbelli, Er monno muratore, Er giorno der giudizio*) [...]».

⁸ G. G. BELLÌ, *I primi Sonetti Romaneschi*, illustrazioni di D. Purificato, note di A. Fefè, Roma, Corso, 1957.

de la commare). Evidentemente, i temi privilegiati individuano un Belli di rigore, distante da ogni vena comica. Nella rappresentazione di Peppe er Tosto che viene visitato in sogno da «quello che glieri a Pponte hanno acconciato / co 'no spicchio d'ajetto in zur cotoggno» (*Er gioco der lotto*, vv. 3-4), ad esempio, l'aspetto del gioco lascia spazio alla comparsa spaventosa; tuttavia, è notevole che il protagonista non sembri particolarmente turbato dalla scena, nonostante il volto apparentemente senz'occhi del decapitato sia sorretto solamente dalla sua mano. L'artista non esaspera l'immagine del morto: l'uomo pare sì privo di occhi e la testa è senz'altro riattaccata solo artificialmente, ma il tratto non si sofferma sui punti che la collegano al corpo, e l'assenza di pupille definite potrebbe anche esser dovuta alle palpebre socchiuse per lo sguardo basso dell'uomo. Non c'è l'indugio nel dettaglio scabroso che sarà proprio di alcuni illustratori più tardi, persino in un sonetto che ne avrebbe potuto facilmente richiedere la rappresentazione. Le scene vengono ricondotte a un piano concreto, i sonetti perdono i loro aspetti fantastici e vengono portati lontano da ogni forma di estremismo, sulla via di un oggettivismo doloroso che talvolta, poggiando sul racconto di scene popolari, cede al malinconico. Al dramma accennato può infatti subentrare un pensiero patetico che, come ha detto Gibellini, «serviva, in quel torno di tempo, a smuovere una lettura riduttivamente comica del Belli».⁹ Il pittore, dopo questa prima esperienza di fine anni '50, torna poi a rappresentare Belli anche nel corso degli anni successivi: dopo il primo incontro con i *Sonetti*, l'interpretazione strettamente verosimile di Purificato muta leggermente connotazione, e anche se la costante dell'artista rimane sempre senz'altro quella di un realismo mai chiazato di ironia, in alcune rare occasioni il tratto severo apre anche a toni meno concreti. Nei disegni della raccolta curata nel 1963 da Roberto Vighi per Sansoni,¹⁰ in mezzo ai personaggi comuni tipici della sua illustrazione (ecco, ad esempio, *Er ferraro*), possono infatti comparire anche *L'angeli ribbelli* o «li spiriti folletti» di *Li nuvoli*; sono eccezioni,¹¹ che hanno luogo solamente nel caso in cui il testo le ammetta, ma è senz'altro notevole che facciano la comparsa se rapportate al sogno riportato a un piano neutro di *Er gioco der lotto*.

Il ricordo personale della casa romana muove invece l'illustrazione di Livio Apolloni (Roma, 1904 – 1976), autore di una serie di disegni ispirati da sedici sonetti e pubblicati sempre in occasione del centenario del 1963.¹² L'operazione figurativa di Apolloni è certamente realistica già nelle intenzioni (notevole in tal senso la stessa scelta dell'epigrafe belliana posta a inizio volume: «il popolo è questo: e questo io ricopio, non per proporre un modello ma sì per dare una immagine fedele di cosa già esistente e, più, abbandonata senza miglioramento»); tuttavia, questa si distanzia

⁹ P. GIBELLINI, *Iconografia belliana...*, 125.

¹⁰ *Sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli*, scelti e commentati a cura di R. Vighi, disegni di Purificato, Firenze, Sansoni, 1963.

¹¹ Sulle undici immagini di questa raccolta (*Ritratto di Giuseppe Gioachino Belli*, *Er caffettiere fisolofo*, *L'angeli ribbelli*, *Er pupo*, *La bona famija*, *Le chiamate dell'appiggionante*, *La compassion de le disgrazie*, *Er conto de le posate*, *Er ferraro*, *Li nuvoli*, *Papa Grigorio a li scari*), solo tre hanno un gusto meno strettamente realistico: le due citate e *Er caffettiere fisolofo*.

¹² *16 sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, illustrati da L. Apolloni, Roma, Adriano Rossi, 1963.

molto dalla severità di Purificato. Se per il primo il tono era mediamente drammatico, per il secondo si può parlare di un tono mediamente comico, che traspare in primo luogo dalla felice scelta di corredare ciascun sonetto di una doppia illustrazione, capace di dare sviluppo temporale al testo e, soprattutto, di fornirne una doppia chiave interpretativa. I sonetti scelti per questa raccolta sono molto celebri, anzi, in alcuni casi si tratta probabilmente di alcuni fra i più noti del poeta romanesco: *Er caffettiere fisolofo*, *Er giorno der giudiziario*, *Le donne de qui...* Sono tutte poesie che, com'è tipico in Belli, hanno più piani di lettura. All'incipitario *Piazza Navona*, lirica descrittiva che porta immediatamente il lettore nell'ambiente romano, segue appunto *Er caffettiere fisolofo*. Apolloni individua già da subito il contesto dei sonetti, permettendo il rapido passaggio dall'esterno all'interno, con lo spostamento dalla piazza al racconto della sapienza popolare del caffettiere. L'illustrazione policroma posta a lato del testo mostra il personaggio della lirica con in mano il «mascinino», attorniato da persone che ascoltano la sua spiegazione. Si potrebbe pensare che il pittore voglia realizzare una scena 'da caffè' e non vada invece a cogliere la profonda essenza del sonetto; diventa tuttavia fondamentale osservare anche le piccole immagini che anticipano la lirica e che corredano le pagine in cui viene riportato il titolo del componimento. Apolloni, con un tratto meno realistico e più caricaturale, raffigura il personaggio mentre osserva con sguardo serio la caffettiera, in un divenire temporale che da questo momento porterà a quello rappresentato nella pagina successiva. Da un lato, dunque, il pittore dà rilievo alla parte corale del sonetto, raffigurando l'uomo circondato dal suo pubblico (che, d'altronde, è fatto da «l'ommini de sto monno [...] / ch'uno prima, uno doppo e un antro appresso / tutti quanti però vanno a un distino» – vv. 1, 3-4), dall'altra, alla solitudine della sua riflessione; da un lato alla pittura seria, realistica, particolareggiata, dall'altro, al segno rapido di una caricatura, la quale a sua volta può essere letta sotto una doppia interpretazione: meditativa, se si vede l'uomo nella sua introspezione, divertita, se al disegno ironico si riconduce una carica di scherno. Il commento di Apolloni non cede però mai ad un atteggiamento passivo che senta la necessità di attribuire tassativamente al testo una veste anche comica. La doppia lettura lascia il posto ad una univoca, ad esempio, a lato di *La famijja poverella*. Il tono tragico della situazione narrata da Belli, l'amore materno della madre e la scena di miseria portano l'illustratore a realizzare un'immagine fosca, con la donna dalle guance scavate intenta ad abbracciare il piccolo Peppe e a guardare la figlia infreddolita. Qui, le vignette poste a lato del titolo non possono dare alcuna connotazione ironica; il disegno è sempre quello fumettistico, ma porta con sé una profonda carica di tenerezza nelle due apparizioni della madre, proposta ora in compagnia dei figli, ora a pregare una modesta icona religiosa.

Nel 1965, Tommaso Chiaretti cura un'antologia di sessanta sonetti arricchita da trenta tavole di Bruno Caruso (Palermo, 1927).¹³ La scelta dei testi è una scelta che, basandosi sul contenuto, fa

¹³ *Er decoro de la mediscina. 60 sonetti di Giuseppe Gioachino Belli*, introduzione e note di T. Chiaretti, trenta disegni di B. Caruso, Roma, C.E.P.I., 1965.

portare all'immagine sonetti incentrati sul tema della malattia e della medicina, sui rimedi casarecci tramandati in famiglia, sul linguaggio medico storpiato dal popolano, sulla beffa del dottore.¹⁴ Le rappresentazioni sono principalmente ritratti umani; anche Caruso si concentra sul vero protagonista dei *Sonetti*, il popolo, declinato nelle varie figure che lo costituiscono, da *Er matto da capo* che compare anche nella sovraccoperta del volume, alla medichessa, maestra «pe postème e pannarice rotte» che «ce giucherebbe la minestra / co li spezziali e l'antre gente dotte» (*La medichessa*, vv. 1, 3-4), al dottore che «nun ze spiega» (*Er dottore somaro*, v. 1). Spesso le illustrazioni sono primi piani, di un volto o di un busto, si concentrano su un particolare che caratterizza il singolo personaggio, sullo sguardo stanco e amorevole della *Partoriente*, sulle medaglie di *Zor Lesandro Tavani* – «una figura composta di medico-prete-ufficiale, un simbolo della quasi trionfale potenza temporale» –,¹⁵ sul ghigno dello speziale consapevole che per passare l'esame del «Brodomedico» basterà passargli una «cartina» (*La spezziana*, vv. 2, 13). Il volto può altrimenti diventare un busto, quando nel corpo si trovano i dettagli o gli attributi che caratterizzano il personaggio – la pinza stretta nella mano d'*Er ciarlatano novo*, il piatto pieno dinanzi al marito della protagonista di *La stiticheria* –, ma Caruso concentra sempre la sua attenzione, appunto, sul singolo, sui protagonisti icastici dell'opera belliana. Sono rari i casi in cui la scena si amplia. Alle spalle di *La mamma in faccenne* emergono dettagli architettonici di Roma, una donna stesa sul letto, figure mascherate del carnevale che ha fatto concepire tanti bambini, ma è il tema del sonetto – così visivo, così corale – a richiedere una raffigurazione articolata su più piani, caotica. Nel sonetto eponimo della raccolta, *Er decoro de la medicina*, compaiono due personaggi, ma, come annota Chiaretti, «tutta la vicenda medica non è chiara, confusamente raccontata [...]. Vi sarebbe da chiedersi quale sia il personaggio principale di questo sonetto»;¹⁶ ecco dunque il letto del malato, ecco lo sguardo trionfo del primario, quello quasi confuso del medico giovane. Ancora, in *L'ajo Santo* il «povero Nino», malato sul punto di morte, non compare, perché da protagonisti nella lirica – e nell'illustrazione – la fanno gli oggetti: su tutti, la «zampa» per la «Madonna de Sant'Agustino» (vv. 7-8), preziosamente contornata da manufatti, orologi e da altre parti del corpo incorniciate. Il malato passa in secondo piano nella resa di un sonetto che, narrando di un *ex voto*, può portare con sé un ricco immaginario fatto di oggetti preziosi.

Di tutt'altro genere è l'operazione iconografica di Arnaldo Ciarrocchi (Civitanova Marche, 1916 – 2004), artefice di tre acqueforti per una raccolta di tredici sonetti.¹⁷ Anche qui il *focus* dell'illustratore si concentra sui personaggi di cui racconta Belli, ma il tratto – sottile, lineare,

¹⁴ Annota Chiaretti, *ivi*, 9: «Qui non è più questione di satira, bensì di rappresentazione. La medicina non è mai l'oggetto reale della satira di Gioachino Belli. Ma il processo di identificazione con la plebe lo portava, magari per gioco, a identificare genericamente e ampiamente il nemico, l'antagonista, in tutto ciò che plebe non era [...]».

¹⁵ *Ivi*, 107.

¹⁶ *Ivi*, 103.

¹⁷ *Alcuni sonetti del Belli illustrati da Ciarrocchi*, Verona, Editiones Domenicæ, 1968.

essenziale – si distanzia dalla gravità e dalla ruvidezza di quello di Caruso. Le incisioni raccontano ancora delle figure dei *Sonetti*, concentrandosi su tre specifiche tipologie: le suore, il papa e i cardinali, i popolani. L'artista, sensibile a fatti di poesia,¹⁸ ammiratore di Dürer, Rembrandt e Piranesi e conoscitore in prima persona di Morandi, rappresenta la quotidianità ottocentesca con un segno limpido ed espressivo, la Roma di Belli viene immobilizzata in attimi di luce e ritratta, ancora una volta, attraverso i suoi protagonisti. Nell'immagine delle due suore, una inginocchiata di fronte all'altra, non si legge la carica drammatica di *Le donne a mmessa* dipinte dal Purificato più patetico nel volume di Vighi *Metrica ed arte nei sonetti del Belli*;¹⁹ nella rappresentazione della curia romana manca l'impeto violento con cui Caruso aveva dipinto i suoi preti – da *La prudenza der prete* a *La sonnampola*, passando per *Er naso* e *Er dente der Papa*. Nella raffigurazione conclusiva dei due popolani non ci sono il minuzioso gusto per i dettagli di Apolloni e la sua vena ironica, non c'è la finta ritrosia di *Le donne de qui* dell'illustratore romano, solo la genuina autenticità della coppia di popolani, ritratti attraverso linee pulite e nitide. La poesia di Belli non ne rimane affatto semplificata, anzi, trova un nuovo tipo di illuminazione delicata, meno grave non solo di quella, evidentemente, di Purificato e di Caruso, ma anche di quella canzonatoria di Apolloni.

Nel 1976 Renzo Vespignani (Roma, 1924 – 2001) realizza quindici acqueforti per commentare una raccolta di trenta sonetti, pubblicati da Rizzoli con un'introduzione di Enzo Siciliano.²⁰ La scelta dell'illustratore ricade in questo caso sui sonetti dai toni più cupi ed eccessivi. Tornano costantemente i temi di una religiosità vissuta con un forte senso di morte e di peccato, di una riflessione sull'uomo e sul suo destino (*Er giorno der giudizio*, *Er caffettiere fisolofo*, *Er Cimiterio de la morte*); sono portate all'immagine le rappresentazioni belliane di un popolo povero e malato (*La bbona famijja*, *La famijja poverella*), di prostitute (*La puttana sincera*, *Santaccia de piazza Montanara*) e di dolore. La ricerca di Vespignani dell'autentica intenzione di Belli – del reale contenuto – dietro alla fisicità dei sonetti non è semplice, come dichiara lo stesso incisore, che, nel saggio introduttivo del volume, ammette di essere stato tentato di arrendersi.

Lo straniamento poetico non nasce per il lievitare della realtà in brumose atmosfere ma, al contrario, per il suo regredire in una ossessiva e infima fisicità. Un vantaggio per il pittore, si direbbe. Ed è invece ostacolo quasi insuperabile: come separare il contenuto dalla corposità della rappresentazione? [...] Ma il Belli non si fa scovare. [...] Ai primi tentativi rimasi al palo della illustrazione.

Misi via le lastre deciso ad arrendermi. Ma di tutti i sonetti letti e riletti, uno, «Li malincontri», continuava ad arrovellarmi, ansia indefinibile o memoria esasperante. Finché ricordai che da bambino anch'io avevo vissuto un malincontro: [...]. Avevo trovato il fianco abbordabile del Belli nel vissuto che avevamo in comune.

¹⁸ Esempio, fra le altre, la successiva collaborazione con Vanni Sheiwiller per la creazione di libri d'artista, che ha portato l'incisore a ritrarre il padre Aurelio, autore di sonetti (1980), e a realizzare acqueforti per Camillo Sbarbaro (nel 1988).

¹⁹ R. VIGHI, *Metrica ed arte nei sonetti del Belli*, con rimario romanesco, Roma, Nardini, 1975.

²⁰ G. G. BELLÌ, *Trenta sonetti*, con le incisioni di R. Vespignani, introduzione di E. Siciliano, Milano, Rizzoli, 1976.

L'artista ci rivela il processo creativo dietro le sue realizzazioni: dal testo, così potentemente visivo ma al tempo stesso difficilmente raffigurabile, Vespignani muove alla sua memoria per affiancarsi a Belli, non rappresentando semplicemente un dettato, ma interpretandolo nel segno della propria esperienza personale e rivivendolo: ecco che la donna sgozzata del sonetto diventa il somaro incontrato dall'incisore, ecco l'aria ferma, l'assenza di vento in un paesaggio tetro e immobile nella sua angoscia. È un mondo martoriato quello che viene fissato da Vespignani, un mondo di morte. *Er Cimiterio de la morte* non rappresenta allora le pareti dei sotterranei della chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte, l'acquaforte non ripropone acriticamente immagini conosciute, le rielabora, le rivive, per poi trasportarle nel tormento dei due volti che fissano l'osservatore, del volto anziano che è già in qualche modo quello dello scheletro, dello scheletro che si collega al viso tramite fiori e piante vive, e nella comparsa, infine, di una lieve Madonna con bambino sulla destra. La vita rimane tratteggiata, la morte esasperata da un segno pesante, ma l'una deve esistere per l'altra. Lo stesso intreccio si può poi quasi vedere anche in uno dei sonetti più fisici di Belli, *L'incisciature*: l'incontro animale è certo un incontro di vita, ma è anche un intenso incontro di bestie e di urla. Come ha detto Siciliano nel contributo *Vespignani e lo «spavento» del Belli*, posto in apertura del volume, «gli stracci per lenzuola, il sudore il tanfo la saliva, e la carne già disfatta: un abbraccio di bestie, magari singhiozzanti, l'urlo strozzato nella bocca dell'uno sulla bocca dell'altra. Un amore che non libera ma dannna».²¹

Luciano Cottini (Brescia, 1932) ha fatto incontrare linguaggio letterario e linguaggio pittorico in più occasioni, occupandosi dell'illustrazione di diversi autori e della realizzazione di libri d'artista, dalla cartella scheiwilleriana *Manzoni all'acquaforte*,²² realizzata in collaborazione con Giovanni Testori, al Vate di *D'Annunzio, i cani, il nulla*,²³ a, ancora, diversi testi di Giuseppe Tonna e padre David Maria Turollo.²⁴ Nel 1979 l'incisore correda con tre figure il volume belliano di Pietro Gibellini, *Il coltello e la corona*,²⁵ il tratto insistito delle immagini è qui ruvido, appuntito, tagliente, intenso. Il testo viene tradotto in chiave espressionistica, i corpi, più o meno marcati a seconda delle icone – ecco la figura scura sulla sinistra della prima rappresentazione, ecco quelle più leggere, quasi

²¹ Ivi, 10.

²² Cfr. a questo proposito *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller. Catalogo ragionato*, a cura di C. Gibellini, con uno scritto di G. Appella, Trento-Rovereto, Lucini libri per MART, 2007, 48-49: «Dall'amicizia tra Giovanni Testori e il bresciano Luciano Cottini, che si erano conosciuti proprio attraverso Scheiwiller, nasce nel 1973 la cartella Manzoni all'acquaforte: dieci acqueforti di Cottini, ispirate alle pagine manzoniane dedicate alla peste, presentate da Testori [...]».

²³ P. GIBELLINI, *D'Annunzio, i cani, il nulla*, incisioni originali di L. Cottini, Milano, Sciardelli, 1979.

²⁴ Senza fornirne un elenco completo, ricordo a titolo esemplificativo *I giorni della caccia. Tre racconti autobiografici di Giuseppe Tonna*, con acqueforti di L. Cottini, prefazione di P. Gibellini, Milano, Lombardi, 1988; G. TONNA, *L'ultimo paese*, introduzione di P. Gibellini, con nove disegni di L. Cottini, Parma, Guanda, 1995; D. M. TUROLLO, *Nel cuore di Milano*, con un'acquaforte di L. Cottini, Milano, Sciardarelli, 1985; D. M. TUROLLO, *Mia apocalisse*, con otto disegni di L. Cottini, Ghedi, Centro culturale-Cassa rurale ed artigiana, 1991.

²⁵ P. GIBELLINI, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filologia e critica*, con tre figure di L. Cottini, Roma, Bulzoni, 1979.

vaporose, della terza – raccontano di un popolo vivo e passionale, di un Belli carico di emozioni, di gesti e di odori, a tratti quasi ferino (si veda, ad esempio, la massa accovacciata della seconda incisione, con i grossi piedi, le corte braccia in posizione innaturale, il viso torto, chinato verso terra). Come ha affermato lo studioso alle cui parole tali incisioni sono state accostate, «quel segno aguzzo come un coltello arrotato, in una pietosa liturgia del tempo che si sgrana come una corona del rosario, mi parevano in qualche modo comuni all'acquafortista di Calvisano e al Belli: almeno al Belli di quelle mie pagine».²⁶ Le immagini sono ispirate dal testo del poeta e ne danno una chiave interpretativa: come lo studioso ne analizza gli aspetti filologici e critici, il disegnatore ne fornisce un commento, un punto di vista. I due linguaggi anche in quest'occasione dialogano, si completano e si illuminano vicendevolmente.

Un punto di vista personalissimo è, infine, quello di Mirando Haz (nome d'arte di Amedeo Pieragostini, Bergamo, 1937), autore di una serie di incisioni per la maggior parte inedite ed ispirate dalla produzione romanese di Belli, come prima altre erano state da quella, fra le altre, di Dickens, Andersen, Strindberg.²⁷ Le figure che popolano la Roma ottocentesca di Belli sono caratteristiche del tratto ironico di Haz, fantastico e grottesco, folle e drammatico in un tempo. Qui, a differenza della linea predominante che si è vista nell'illustrazione belliana e in un modo più onirico di quanto non fosse in Cottini, manca ogni senso di realismo: l'ambientazione romana non viene raffigurata, se non con rarissime apparizioni di edifici o monumenti, perché Haz non è interessato a rappresentare, ma a ricreare. I volti delle persone comuni, spogliate di ogni abito che le caratterizzi, si confondono con quelli dei cardinali e con gli scheletri, posti costantemente a memento di un assillante senso di morte e di passare del tempo. L'assenza di naturalismo non comporta l'assenza di una piena comprensione del testo, l'umanità viene rappresentata con esattezza nel suo dolore e nella sua tragedia, i suoi sentimenti si possono leggere così nelle incisioni come nei versi. I cardinali, immagine di potere e peccato, le donne, i popolani, sono prepotentemente tali, si riconoscono come tali e come i personaggi di cui raccontava Belli, anche se non c'è nulla dei corpi colorati di Apolloni o delle figure afflitte dipinte da Purificato; non c'è il ricercato nitore del tratto di Vespignani, ma c'è uno stesso costante senso di morte e di ineluttabilità del destino. Buona parte delle acqueforti di Haz è infatti dedicata al tema della morte negli orologi: «la morte sta anniscosta

²⁶ Ivi, 128.

²⁷ Il rapporto della creazione artistica con la letteratura è in Haz molto fecondo e, ancora una volta, vede in primo piano l'attività di Vanni Scheiwiller. Cfr. rispettivamente, a tal proposito: M. HAZ, *12 acqueforti. Dickens-Christmas*, con uno scritto di M. Haz, Milano, Scheiwiller, 1979; C. DICKENS-M. HAZ, *Un albero di Natale*, con dodici riproduzioni di acqueforti ed uno scritto di M. Haz, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1981; M. HAZ, *Sei acquetinte per H. C. Andersen*, con uno scritto di M. Haz, Milano, Scheiwiller, 1977, M. HAZ, *Con Strindberg. Nove acqueforti e acquetinte*, introduzione di I. M. Gabrieli, Milano, Scheiwiller, 1983. Fu sempre l'editore milanese a pubblicare il primo catalogo di Haz: S. AGOSTI-A. CASTOLDI-F. FORNARI-C. SEGRE, *Le acqueforti di Mirando Haz*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976. Il catalogo generale dell'opera dell'artista bergamasco è stato poi pubblicato da Nuages: M. HAZ, *L'opera incisa. Catalogo cronologico 1969-199*. *Millecinquencento incisioni*, prefazione di C. Bertelli, Milano, Nuages, 1999. Notizia di alcune incisioni belliane viene data in 1996. *Giuseppe Gioachino Belli nel bicentenario della nascita. Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 6 novembre – 6 dicembre*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, 164.

in ne l'orloggi / e ggnisuno pò ddi: ddomani ancora / sentirò bbatte er mezzogiorno d'oggi», diceva Belli (*La golaccia*, vv. 9-11), e l'incisore, quasi ponendolo ad epigrafe, non smette di ricordarlo. Il rintocco mortifero si dispiega in una serie di acqueforti, annidandosi negli angoli, nascondendosi alle spalle dei cardinali o davanti a persone dagli occhi incavati che fissano l'osservatore, con mani che sovrastano, indicano, e minacciano: è un assommarsi continuo di corpi che crescono da altri, di inquietanti danze di scheletri che inscenano dei novelli *triumphi mortis*. Non c'è nulla di realistico, si ripete, ma quanto realistica e palpabile è l'ansia dell'illustratore, l'interpretazione angosciosa del testo belliano?

I commenti per immagini dei *Sonetti* del poeta si sono insomma profondamente differenziati nel corso degli anni – esemplare può essere anche solo pensare al Purificato da cui si è partiti e all'Haz cui si è giunti –, ma tutti sono accomunati dall'essere appunto tali, dei commenti. Il disegno non di configura mai come una mera trasposizione, bensì assume i contorni della lettura del singolo artista che incontra Belli. Purificato vede nel poeta romanesco il narratore di una Roma sofferente, di uomini semplici e afflitti, di scene di una quotidianità rotta; Apolloni ne dà una doppia lettura, che dal caricaturale volge al realistico, che ne delinea proprio il movimento, il mutamento, la vitalità; Caruso, gli aspetti più ruvidi, violenti, minacciosi e – non per caso, in considerazione della scelta testuale operata dalla raccolta – malati. Ciarrocchi coglie l'occasione della lettura per dare una chiave lieve, elegante, raffinata ma ugualmente vera – anche se agli antipodi di quella più prepotente dei suoi precursori – rispetto a quella degli altri illustratori; Vespignani ne dipinge con raffinata esasperazione il dolore e la drammaticità, il senso disperato di un popolo colto in attimi tragici; Cottini predilige un tratto tagliente ed espressivo; Haz, un'illustrazione grottesca di orologi e corpi volteggianti, posti a scandire il passare del tempo e a ricordare il fatale avvicinarsi della morte.

La diversità delle interpretazioni artistiche appare evidente nei non rari casi in cui i testi o i temi raffigurati sono gli stessi. Un primo confronto che può essere interessante operare si colloca all'interno della corrente realistica di Purificato e Apolloni, accomunati dall'aver rappresentato *Er soffraggio de la vedova*, il primo per il volume vighiano *Metrica ed arte nei sonetti del Belli*, il secondo per la sua raccolta di sedici sonetti illustrati. La configurazione delle scene si assomiglia: sulla destra, i due propongono il letto con il corpo del marito morto, sulla sinistra, le due donne del sonetto, la vedova e l'amica consigliera. Purificato carica il disegno del sentimentalismo tipico della sua produzione, gli sguardi e i gesti delle due donne vengono acuiti dall'oscurità della scena e l'immagine consegna un complessivo quadro di mestizia. Apolloni, invece, decide di non privilegiare una particolare sfera del racconto di Belli: ecco, da una parte, la situazione interna della camera, con l'amica dallo sguardo supponente e una vedova certamente meno turbata di quella di Purificato, ecco, dall'altra, le dinamiche fra la donna e Stanislao, «er compare» che la guarda «de bon occhio da quarch'anno» (vv. 10-11). Ancora una volta il disegno veloce di Apolloni vuole trasmettere l'assommarsi delle dimensioni testuali della lirica, mentre Purificato decide di rappresentare quella più affine alla sua

chiave interpretativa; questo, naturalmente, non significa che uno dei due illustratori abbia compreso meglio il testo dell'altro, ma solo che hanno deciso di farlo in modo differente. La chiave comica di Apolloni appare poi evidente nel confronto con quella costantemente venata di angoscia di Vespignani. Nell'incisione di *Er caffettiere filosofo* il secondo realizza un insieme di corpi nudi, l'umanità nei suoi vari stadi di crescita, la disperazione dell'uomo inginocchiato in primo piano, le braccia e le mani che si stringono, che muovono verso la morte. Evidentemente, non c'è traccia di una raffigurazione affine a quella già esaminata di Apolloni, la bonomia del caffettiere dell'uno lascia spazio al turbamento esistenziale dell'altro. In mezzo fra i due poli si pone poi Purificato, con il suo disegno per i *Sonetti* del 1963. L'illustratore si concede qui una di quelle rarissime rappresentazioni vagamente astratte della sua produzione (gli uomini sono qui raffigurati come i «vvaghi de caffè»), ma perché, e solo per questo, è lo stesso testo a suggerirlo: ancora una volta, la sua iconografia si connota nel senso di una ricerca di medietà e di equilibrio. Una situazione simile fra Apolloni e Vespignani si verifica anche per un altro sonetto rappresentato da entrambi i pittori, *Er giorno der giudizio*: da una parte assistiamo a una resa ironica – in questa occasione per la verità anche più fedele al dettato del testo –, con i «quattro angioloni co' le tromme in bocca» e gli scheletri che risorgono da terra e con, soprattutto, una vignetta scherzosa che ne mostra uno, vestito, mentre cerca di passare inosservato di fronte a un angelo; dall'altra, una scura immagine di angeli di gusto quasi gotico, che trasporta il sonetto in una dimensione esistenziale. Ancora, può non essere privo di significato osservare due disegni che, pur affiancando due sonetti differenti, si assomigliano per soggetto rappresentato: *Er deserto* di Apolloni e *Li malincontri* di Vespignani. Anche nelle raffigurazioni di paesaggi si può notare una forte diversità di stile, entrambi sono certamente caratterizzati da un totale senso di morte, come il testo d'altronde richiede, ma quello che in Apolloni appare come un quadro più calmo in Vespignani diventa un paesaggio dell'anima tormentato, le lunghe pennellate del primo si risolvono nel tratto fitto dell'altro.

Purificato, Apolloni e Vespignani si differenziano insomma notevolmente nel loro modo di comprendere e analizzare il testo belliano, pur appartenendo tutti ad una linea di rappresentazione che si affida a una dimensione comunque realistica. La molteplicità delle sfaccettature interpretative diventa allora ancora più ricca se si include nel confronto l'opera degli autori più espressionistici. Quanto si distanziano le linee sottili con cui viene disegnato, quasi ritagliato dal candore del foglio, il papa di Ciarrocchi dalle dettagliatissime pieghe del viso di quello che Vespignani propone a lato di *Le cappelle papale*? La luce del primo si contrappone nettamente all'oscurità dell'altro. Quanto è evidente la lontananza dal realismo scherzoso di Apolloni nel senso di morte che chiazza le immagini malate di Caruso? È chiaro come i disegni di Purificato non abbiano alcun punto di contatto con quelli grotteschi di Mirando Haz o con quelli deformati di Cottini, se non la comune origine belliana: i volti malinconici, doviziosamente rappresentati dal primo non sono certamente quelli bloccati in un grido agghiacciante dell'uno o quelli inaccessibili dell'altro. Il reticolo di

confronti si fa interessante e ricco, perché, come per una varietà di interpretazioni testuali, si assiste a un vasto assortimento di scelte iconografiche, che possono privilegiare di volta in volta alcuni degli aspetti della produzione del poeta – quello comico, quello drammatico, quello esistenziale o quello immaginifico.