

## BIBLIOTECA



Andrea Zanzotto

# Il cinema brucia e illumina

Intorno a Fellini e altri rari

*a cura di* Luciano De Giusti

Marsilio

© copyright Andrea Zanzotto. Tutti i diritti riservati trattati da Agenzia Letteraria Internazionale, Milano

*Su «Teorema», Nota del 1989* e tutte le poesie contenute nell'Opera di Zanzotto, sono pubblicate da Arnoldo Mondadori Editore per gentile concessione.  
Tutti i diritti riservati trattati da Agenzia Letteraria Internazionale, Milano

© 2011 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: ottobre 2011

ISBN 978-88-317-1101

[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

*Realizzazione editoriale*  
Piccola Redazione Pickwick

## INDICE

- 7 Premessa
- 9 Prospezioni di un poeta nel sottosuolo del cinema  
*di Luciano De Giusti*
- IL CINEMA BRUCIA E ILLUMINA
- 43 Ipotesi intorno a *La città delle donne* di F. Fellini
- 55 Su *Teorema*
- 59 Stramba crociera
- 65 Nel gran circo di Fellini: *Ginger e Fred*
- 67 Versi in onore di Federico
- 69 *E la nave va*
- 73 Il buio dei paesi senza cinema
- 75 L'eros nei disegni intimi di Fellini
- 77 Il divino Balthazar di Robert Bresson
- 83 Pasolini, maestro mirabile
- 85 Motivi di un candore
- Pagine inedite
- 95 Il "cinguettio" delle sartine
- 99 Immensa forza trasfigurante
- 103 In margine al copione de *La città delle donne*

## INDICE

- 109 Canzoncina del ring e della tenzone misteriosa  
111 Appunti e temi per un filmato su Venezia  
115 Nelo Risi, poeta e cineasta  
119 Lo sciamano  
123 Ricordo di Rodolfo Sonogo  
125 Per «Dedalus»  
Poesie scelte  
128 No dighe gnént del cine  
135 In una storia idiota di vampiri  
138 Sarlòt e Jijeto  
145 È l'ora rara – in cinema biancazzurro

## APPENDICI

- 149 «Caro Andrea»  
*Una lettera di Federico Fellini*  
151 Ricordi in penombra  
*Dialogo sul cinema con Luciano De Giusti*  
173 Nota ai testi

## PREMESSA

Qualche anno fa, desiderando riportare in una pubblicazione su Federico Fellini il passo di un ampio articolo che, ricordavo, Andrea Zanzotto a suo tempo aveva dedicato al film *E la nave va*, lo cercai a lungo ma si presentò inaspettata la difficoltà a ritrovarlo. Né Zanzotto né io fummo capaci sul momento di scovarlo tra le rispettive carte accumulate nel tempo. Non ci soccorsero neppure le più accurate bibliografie felliniane, nelle quali quel testo non era indicato. Eppure, per la sua pregnanza, questo breve saggio era stato anche tradotto e pubblicato da due prestigiose riviste francesi che però non riportavano la fonte dell'originale italiano. In attesa di ritrovarlo, di comune accordo, ripiegammo su una transitoria soluzione di compromesso. Pur di inserirlo in quel volumetto dedicato a Fellini, ne tradussi un breve passo dal francese scherzando con l'autore sulla futura verifica che, a testo ritrovato, avremmo compiuto per vedere quanto mi sarei avvicinato all'originale.

Fu sulla base di questo episodio che fin da allora proposi al poeta di raccogliere i suoi scritti sul cinema, sparsi in diverse pubblicazioni: oltre a quelli già raccolti in volume – e dunque messi al sicuro – ce n'erano altri ancora disseminati in riviste, quotidiani e settimanali. Mi sembrava singolare che in Francia qualcuno di essi venisse tradotto e perfino ripreso a distanza di anni, mentre in Italia risultava irrintracciabile, sperduto insieme a qualche altro in varie fonti.

A quelli editi in volume e ai dispersi si sono poi aggiunti gli inediti. Eccoli qui, ora, finalmente riuniti. Tutti insieme danno l'idea che le incursioni di Zanzotto nell'universo luccicante del cinema, pur costituendo una diramazione collaterale rispetto all'alveo sovrano della poesia, rappresentino comunque un tratto significante della sua opera.

*Luciano De Giusti*

Il curatore ringrazia per la collaborazione in vario modo offerta Gianfranco Angelucci, Francesco Carbognin, Luciano Cecchinel, Stefano Dal Bianco, Carlo Montanaro, Giuseppe Ricci, Giorgio Tinazzi, Marisa Michieli Zanzotto e la Fondazione Federico Fellini.



## PROSPEZIONI DI UN POETA NEL SOTTOSUOLO DEL CINEMA

*di Luciano De Giusti*

Benché la figura di Andrea Zanzotto sia coincidente fino all'identificazione con la sua opera in versi, il poeta non si è mai reclusivamente innicchiato nella piccola patria della poesia e ha sempre manifestato un'attenzione onnivora verso gli altri linguaggi, spingendo il proprio sguardo su tutto l'ampio spettro delle forme in cui avviene la conoscenza del mondo. Non desta dunque meraviglia che i suoi occhi aperti su tutto lo siano anche sul linguaggio delle immagini in movimento che si avvicendano sul grande schermo del cinema e su quello della televisione.

Non poteva restare insensibile al fenomeno linguistico e sociale del cinema così pervasivo nella vita del Novecento, su cui ha depositato tracce profonde, proprio un poeta che quel secolo ha attraversato e per il quale l'atto di vedere è all'origine di molti suoi versi. La luminosa presenza della dimensione visiva si incarna in maniera esemplare in un verso quale «Mai mancante neve di metà maggio» alla cui sorgente sta, per esplicita testimonianza del poeta stesso, la visione del profilo prealpino osservato dalla sua postazione fissa di Pieve di Soligo, decifrato come un musicale susseguirsi di M e N dolcemente incatenate.

Nella nostra immaginazione si può far risalire questa attitudine a un dato biografico: in qualche momento della sua infanzia il piccolo Andrea ha avuto la ventura di accompagnare il padre, pittore di paesaggi, nei suoi spostamenti, assistendo e partecipando, col proprio specchio neuronico, a questa attività in cui il reale, filtrato dagli occhi, diventa immagine. Poi, a sua volta, da grande, come ripercorrendo e superando in sé le tappe della filogenesi, avrebbe trasformato la

dimensione ottica della visione nella sublime astrazione dei grafemi che compongono le parole.

L'eloquente titolo della sua prima raccolta di poesie, *Dietro il paesaggio*, può anche indicare uno sguardo sul paesaggio "da dietro" e forse dentro di esso, ma sembra pure alludere a quello che, nella pratica dell'analisi filmica, si individua come "fuori campo interno" riferendosi a qualcosa che è presente ma non si vede, esiste dentro lo spazio rappresentato nell'immagine ma celato: idea, di matrice leopardiana, di un eterno e infinito adombrato dietro le prime linee, nelle vaghe lontananze del paesaggio, che trova inedite consonanze nella meditazione sul senso del proprio operare con le immagini da parte di taluni cineasti. Michelangelo Antonioni, per esempio, scrive: «Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai»<sup>1</sup>.

Oltre a quel primo titolo, aurorale e fondativo, anche alcuni dei successivi, sempre densi e di altissimo valore semantico, sono leggibili in termini di visualità cinematografica. *Fosfeni* fa riferimento alle immagini luminose – «vortici di segni e punti» – percepite comprimendo gli occhi chiusi. A ridosso della pubblicazione di questa raccolta, Carlo Ossola scrisse che «il cammino poetico di Zanzotto sempre più si è fatto tragico comprimere dentro l'occhio ogni visione»<sup>2</sup>. Zanzotto ha poi chiamato un'altra sua raccolta di poesie *Sovrimpressioni*, un titolo che – avverte egli stesso nella nota conclusiva – «va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio»<sup>3</sup>. Non c'è dubbio però che il termine abbia un'origine fotocinematografica, tale da far pensare che questo «ritorno di ricordi e tracce scritturali» avvenga anche nella dimensione dell'evento visivo. Del resto, come è noto, i versi dei suoi componimenti sono talvolta integrati dal contrappunto grafico di schizzi e microdisegni. Accade anche nell'ultima, più recente raccolta, *Conglomerati*, nella quale i duri strati pietrosi di remotissima formazione geologica cui si riferisce il titolo appartengono a un paesaggio che si presenta ormai

<sup>1</sup> M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 61-62.

<sup>2</sup> C. Ossola, «Un œil immense artificiel»: il sogno "pineale" della scrittura, in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 500.

<sup>3</sup> A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001, p. 133.

ferito a morte e sfigurato dal degrado. Dentro la sua desolazione, il poeta avverte un alito che lo riconduce a Kafka e all'ora degna del cinema di un tempo: scaturiscono così, per suo stesso racconto, i versi di *È l'ora rara – in cinema biancazzurro*<sup>4</sup>.

IL CINEMA NEI VERSI

Riferimenti e attenzione al cinema si manifestano nei suoi componimenti poetici di Zanzotto fin da *Vocativo*: penso alle suggestioni ricavate da *Vampyr* di Carl Th. Dreyer in *Impossibilità della parola*<sup>5</sup>, riprese poi nella poesia *In una storia idiota di vampiri* contenuta ne *La Beltà*<sup>6</sup>. Ma si pensi anche a *Sarlòt e Jijeto* in *Idioma*, versi suscitati dalla morte di Charlie Chaplin la notte di Natale del 1977, nei quali il personaggio di Charlot sembra poter essere identificato con la poesia stessa<sup>7</sup>. Nella stessa raccolta, il cinema, evocato attraverso una preghiera rivolta alla poesia, si affaccia in due momenti di un componimento intitolato *da «Dittico e fistole»*, scaturito dalla fusione di due precedenti. Dapprima:

Guidami come mascherina di un cinema infero,  
là dove s'impura nell'ultimo flash di necrosi  
dove nidifichi il mai scattato fotogramma oggi-sposi.

Quindi, nella seconda parte:

[...] E tu nel favolistico  
cinema dove m'infilai per uno sgorbio quasi mistico  
dà ancora acqua e schiuma all'incendiata pellicola<sup>8</sup>.

Quando non è in campo un legame sul piano del contenuto tematico, può entrare in gioco quello più ampio e generale di fruttificante contaminazione tra la lingua della poesia e il linguaggio del cinema,

<sup>4</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 71-72.

<sup>5</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957, ora in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 175.

<sup>6</sup> Cfr. A. Zanzotto, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968, ora in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 302.

<sup>7</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986, ora in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 772.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 737-738.

come accade nella composizione de *Gli sguardi i Fatti e Senbal*. Nella nota di chiusura, stilata dal poeta stesso, la struttura di questo poemetto viene ricondotta a una pluralità di radici e modelli generativi: tra essi anche una configurazione che lo rende leggibile quale «panoramica di un certo tipo di filmati di consumo», indicati fin dai primi versi come conniventi nella violazione dell'intimità della Luna sulla quale l'uomo ha appena messo piede:

lo so che ti hanno || presa a coltellate ||  
lo gridano i filmcroste in moda

A questa prima, seguiranno altre locuzioni di natura cinematografica: «cronaca nerocinema», «datti fuoco alla nella pellicola», «nerofilm», «piovevano foglie verdissime, da-film, da un film»<sup>9</sup>.

In un anticipatore saggio sul tema, John P. Welle riporta il passo di «una lettera del febbraio 1985, nella quale Zanzotto parla della presenza del cinema nella sua poesia» in questi termini: «Molto importante è stato per me il filone cinematografico, fin dai tempi di *Vocativo*, e lo si ritrova in quasi tutti i miei libri. Forse il più cinematografico è strutturalmente *Gli sguardi i Fatti e Senbal*, dato che ogni frammento può essere visto come un fotogramma in una serie che può essere letta più o meno velocemente e “vista” cinematograficamente»<sup>10</sup>.

Ma, oltre queste occorrenze relative agli affioramenti del cinema nei suoi versi, c'è una fase, a cavallo tra gli anni '70 e '80, in cui nella produzione di Zanzotto si registra un'impennata di riflessione sull'esperienza filmica nelle sue molte dimensioni. Si tratta di interventi saggistici nei quali egli legge, commenta, interpreta alcuni film e si sofferma sulle figure dei loro registi. Zanzotto affronta un autore, a volte un singolo testo filmico, sempre in congiunzione con una riflessione sul cinema quale fatto linguistico e sociale. Sono incursioni saltuarie, d'occasione, a frequenza variabile, la cui ricorsività, sia pure singhiozzante, dà luogo a un gruppo di testi che, accostati e collegati, vanno a formare un piccolo *corpus* piuttosto organico nel quale è racchiuso un pensiero sul cinema complementare a quello espresso nei versi. È in questi luoghi ulteriori che viene formulata e precisata la sua visione del cinema. Tale incremento di attenzione al

<sup>9</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Gli sguardi i Fatti e Senbal*, Pieve di Soligo, Tip. Bernardi, 1969, ora in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 359-375.

<sup>10</sup> J.P. Welle, *Zanzotto: il poeta del cosmorama*, in «Cinema & cinema», n. 49, giugno 1987, p. 53.

fenomeno del cinema appare in diretta concomitanza con il suo coinvolgimento creativo nella filiera produttiva da parte di Fellini.

LA COLLABORAZIONE A «IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI»

Il primo contatto avviene allorché il regista necessita per il suo *Casanova* (1976) dell'intervento di un esperto per alcuni momenti della sceneggiatura in dialetto veneto. Il poeta Nico Naldini, che svolge per Fellini funzioni più ampie di quelle d'ingaggio quale capo ufficio stampa del film, lo indirizza verso l'amico Zanzotto, profondamente radicato nel paesaggio del dialetto veneto. In una celebre lettera, con lo stile consueto di una scrittura raffinata, il regista gli espone il suo proposito:

Vorrei tentare di rompere l'opacità, la convenzione del dialetto veneto che, come tutti i dialetti, si è raggelato in una cifra disemozionata e stucchevole, e cercare di restituirgli freschezza, di renderlo più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza ad un veneto ruzantino o tentando un'estrosa promiscuità tra quello del Ruzante e il veneto goldoniano, o meglio riscoprendo forme arcaiche o addirittura inventando combinazioni fonetiche e linguistiche in modo che anche l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film<sup>11</sup>.

Fellini concretizza l'intento che lo anima nella richiesta di una «preghiera accorata e beffarda, impaurita e sfottente, vecchia come il mondo e eternamente infantile», destinata ad accompagnare le immagini del rito inventato dal regista con cui il film si apre:

È un rito che si svolge di notte sul Canal Grande dal cui fondo deve emergere una gigantesca e nera testa di donna. Una specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi<sup>12</sup>.

Da questa richiesta nascerà *Recitativo veneziano*, uno dei due componimenti della prima parte di *Filò* intitolata «Per il Casanova di Fellini». È noto quanto quei versi così pregnanti siano decisivi per

<sup>11</sup> F. Fellini, *Lettera* in A. Zanzotto, *Filò*, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976, p. 7, ora in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 465.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 466.

il senso di quella cerimonia nella sequenza iniziale che, come una autentica *ouverture*, «è un po' la metafora ideologica di tutto il film»<sup>13</sup>.

Le richieste contenute nella lettera del luglio 1976 sono due. Fellini ha bisogno anche di una filastrocca per l'incontro londinese di Casanova con la gigantessa di origine veneta, altra incarnazione dell'universo femminile che popola la fantasia del regista. Per il momento in cui la donna fa il bagno in una tinozza, accudita dai due nanetti napoletani, il regista desidera una filastrocca in *petèl*, il linguaggio dei bambini veneti che Zanzotto aveva già evocato in alcuni momenti de *La Beltà*. Rielaborando un'antica contina come *Pin Penin*, dalla richiesta scaturisce *Cantilena londinese*. Nella sequenza in cui è inserito, il dialetto veneto ricreato da Zanzotto viene da Fellini giocato, a contrasto, con il napoletano dei nanetti in modo tale che le vocalità del nord e del sud duplicano sul piano sonoro l'abnorme contrapposizione visiva tra la gigantessa e i suoi minuscoli aiutanti, creando suggestive corrispondenze e simmetrie audiovisive: così come in *Recitativo* si intrecciano i due piani di *Vox caelestis* e *Vox populi*, poesia classica e popolare, in questo duetto il gioco degli opposti viene declinato dal regista in termini di alto e basso, sud e nord, maschile e femminile.

Ma, oltre questi due contributi, noti e ufficialmente riconosciuti, Zanzotto venne coinvolto da Fellini anche in altri momenti della sceneggiatura in cui erano previste battute in dialetto veneto, come attesta una lettera di Nico Naldini a lui indirizzata l'1 luglio 1976, allegata a una prima parte della sceneggiatura contenente dialoghi veneti. Dopo averlo rassicurato sui versi già composti per il rito del carnevale veneziano e per la cantilena della gigantessa – «Secondo Fellini il lavoro che hai fatto è perfetto» – Naldini gli spiega sommarariamente senso e funzione dei personaggi coinvolti (Barberina, la tettona; Annamaria, la sartina che sviene; il fratello di Casanova; Marcolina, amante del fratello che passa a Casanova, ecc.). Il poeta elabora un colorito dialogo in dialetto veneziano tra le cucitrici del-

<sup>13</sup> *Ibid.*, Sulla richiesta di Fellini a Zanzotto tramite questa celebre lettera e il duplice apporto del poeta al film rinvio a G. Morelli, *Non sempre quelli che mangiano l'erba dalla parte delle radici sono i morti. Esercizio su un "corto" di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)*, in R. Calabretto (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, Udine, Forum, 2005; ora, con il titolo *Cantilena. A proposito di un "corto" di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)*, in G. Morelli, *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál, Venezia*, Marsilio, 2011. Sul risultato filmico si veda il contributo di F. Borin, *Troppo ven(e)to poco ven(e)to. Intorno all'incipit zanzottiano del Casanova di Federico Fellini*, in G. Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e Laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 239-252.

la sartoria dove si sta preparando un abito per il grande seduttore. Zanzotto lo intitola *Il "cinguettio" delle sartine* e lo ripone tra le sue carte con la dicitura «Inedito». In effetti nella corrispondente sequenza del film, in cui le sartine non lavorano all'abito di Casanova ma ricamano un'ampia tovaglia bianca con un grande foro al centro, sono state utilizzate e adattate solo pochissime delle battute scritte dal poeta, con le quali le sartine si riferiscono al protagonista:

El me par un dindio!  
 Che i sia veri?  
 Còssa?  
 Quele sede, quei afari, quei rasi che 'l ga indosso.  
 Co quel nasón che 'l ga chi sa còssa el gavarà soto.

Un "cinguettio" assai ridotto, rispetto a quello lungo e articolato scritto da Zanzotto, concluso nel film con «Tonina, pàssem la gusèla» che nel montaggio del suono Fellini ha voluto intrecciare a una voce femminile anonima, fuori campo, che canta qualche momento di *Pin Penin*, allacciando così, attraverso questa anticipazione, un legame con la citata sequenza successiva della gigantessa nel circo londinese<sup>14</sup>.

#### TRACCE DI FILM IMMAGINATI

La collaborazione per *Il Casanova di Federico Fellini*, generativa anche di una confidente amicizia, a seguire ne ha prodotto molte altre. Nell'immediato, propizia in Zanzotto l'inserimento di qualche traccia del lavoro svolto per quel film nello scritto coevo *Venezia, forse*<sup>15</sup>. Successivamente, lo specifico coinvolgimento del poeta nella sequenza d'apertura del *Casanova* avrà una più cospicua ricaduta in *Carnevale di Venezia*, scritto sette anni più tardi, che reca come sottotitolo «Appunti per un filmato televisivo sul tema»<sup>16</sup>. Benché non si dica in forma esplicita che il destinatario ideale di questa traccia

<sup>14</sup> L'inedito *Il "cinguettio" delle sartine* si può ora leggere in questo volume. La filastrocca compare per intero nella sceneggiatura desunta: cfr. F. Fellini, *Il Casanova*, a cura di G. Angelucci e L. Betti, Bologna, Cappelli Editore, 1976, pp. 97-98.

<sup>15</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Venezia, forse*, in Id., *Sull'altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, ora anche in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1051-1066.

<sup>16</sup> A. Zanzotto, *Carnevale di Venezia*, in Id., *Sull'altopiano e prose varie*, cit.

di film da farsi sia Fellini, fin dalla prima pagina si fa riferimento all'amico regista come colui che è riuscito a sottrarsi a «luoghi comuni, rifritture, convenzioni stantie» nella rappresentazione di questo momento magico nella vita della città lagunare:

Nei tempi recenti, l'unica reinvenzione attendibile del carnevale veneziano è stata quella che Federico Fellini ha proposto all'inizio del suo *Casanova*, insuperato esempio di riscoperta e insieme dilatazione fantastica, compiuta quasi attraverso una discesa nell'inconscio collettivo di una venezianità intesa come portatrice di un universale e ambiguo mito «materno-femminile»<sup>17</sup>.

Che la regia immaginata da Zanzotto per questo progetto fosse da affidarsi proprio a Fellini viene confermato dal dattiloscritto inedito dell'abbozzo preparatorio, intitolato *Appunti e temi per un filmato su Venezia*, nel quale il titolo viene fatto seguire dalla dicitura tra parentesi «(Per Federico Fellini)». Retrocedendo ancora nel processo di gestazione dell'idea, il manoscritto che ne costituisce la prima manifestazione e testimonianza, presenta in testa la scritta «Per "Venezia" di Fellini»<sup>18</sup>.

Il regista, dal canto suo, scrisse un proprio soggetto analogo intitolato *Venezia*, nel quale, tra citazioni letterarie e fantastiche invenzioni, immagina per il suo film una città lagunare predata dal proprietario delle televisioni mercificanti che si stava impadronendo dell'Italia: «Il re delle televisioni private sta comprando quasi tutta Venezia, compra l'Arsenale, la Madonna della Salute, i palazzi più belli e i principali alberghi. È tutto suo, e vuole fabbricare un Bucintoro e attraversare il Canal Grande ribattezzato Canale Cinque»<sup>19</sup>.

Nella versione del soggetto disponibile presso la Fondazione Fellini, il regista scrive che questa è «la storia di un'impresa che non può riuscire perché pretende di esprimere l'inesprimibile, di materializzare raccontandola una città che non c'è, costruita sull'acqua, dipinta nell'aria». E alla fine aggiunge: «Per ora ho intenzione di passare queste paginette allo scrittore Carlo Della Corte che abita a Venezia da sempre, all'amico Tiziano, altro studioso di cose veneziane, e far

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1067.

<sup>18</sup> La traccia del soggetto preparatorio si può ora leggere in questo volume.

<sup>19</sup> F. Fellini, *Venezia*, in L. Tornabuoni (a cura di), *Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 63.



due chiacchiere con il poeta Andrea Zanzotto»<sup>20</sup>. Scaturirono così le pagine del poeta per questo film, nelle quali risulta concepito e scandito in sequenze; un progetto che, filtrato dai suoi occhi, traccia, a sorpresa, una visione di Venezia storicamente più concreta e realistica di quella fantasticata da Fellini, il quale pensava di ricrearla attraverso «procedimenti allusivi, suggestioni immateriali, seduzioni oniriche» che avrebbero disegnato la città come «un'invenzione teatrale, il prodotto di una fantasia, un sogno»<sup>21</sup>.

Questo film non si fece, rimase bloccato allo stadio di progetto solo sognato, come quello, suggerito da Zanzotto a Fellini, di trascrivere sullo schermo il *Convito* di Platone, e l'altro, assai caldeggiato dal poeta, imperniato sulla figura di Petrarca, colta in oscillazione tra poesia e politica, amore e gloria, cameretta e palazzo<sup>22</sup>.

Zanzotto diede i suoi suggerimenti anche per il leggendario film di Fellini, mai realizzato, *Il viaggio di G. Mastorna*, uno dei progetti più celebri della storia del cinema rimasti sulla carta. Zanzotto ne accenna in molti dei suoi scritti su Fellini a cominciare dal più noto, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, nella prima edizione del quale, per un curioso lapsus che si è insinuato viene citato come *Il viaggio di A. Mastorna*: quella A. sostituita alla G. potrebbe anche stare per Andrea, ovvero per un sé proiettato nel protagonista che muore e compie il suo funambolico viaggio nel regno inafferrabile dell'oltrevita, fronteggiando il mistero dell'aldilà<sup>23</sup>.

Tra le sue carte il poeta conserva alcuni fogli che portano nel frontespizio la dicitura «Appunti per Mastorna», il primo dei quali reca in alto la scritta «Per Fellini». Il regista sottopose la sceneggiatura e chiese suggerimenti al poeta che qui vi si trovano appuntati: «Eliminerei la scena del cimitero – Salverei la scena della casa casino napoletana – Definirei meglio la “spoliazione da tutto” anche *dal sé*, con qualche trovata grafica [...] o visuale più netta». E così via: un grappolo di appunti che recano date oscillanti tra maggio e settembre

<sup>20</sup> L'amico Tiziano nominato da Fellini è Tiziano Rizzo. Sul particolare apporto di Carlo Della Corte a questo progetto felliniano cfr. L. Giuliani, *La notte trapunta di inatteso. La Venezia di Fellini*, in R. Calabretto (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, cit., pp. 187-193.

<sup>21</sup> Fellini, *Venezia*, cit., p. 65.

<sup>22</sup> Nel dialogo con me, pubblicato in questo volume, Zanzotto ne parla come di un film dall'ipotetico titolo *La gloria*; lo ricorda invece come *La poesia* nella conversazione con Marzio Breda in A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, Milano, Garzanti, 2009, p. 109.

<sup>23</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, F. Fellini, *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, p. 25.

1977, collocabili dunque all'indomani della collaborazione al *Casanova*. Appartiene a quel segmento temporale anche una lettera inedita di Fellini, datata 25 giugno 1977, che conferma il coinvolgimento di Zanzotto nel progetto eternamente rinviato del *Mastorna*<sup>24</sup>.

«STROFETTE» PER IL BELCANTO

A fronte dei progetti non realizzati, giungerà invece in porto *E la nave va*, un film «concepito per risuonare di musiche e canti, da quelli altissimi della grande tradizione lirica a quelli popolari dei profughi», per il quale il regista chiese a Zanzotto di scrivere i versi dei cori: testi che dovevano svolgere un ruolo essenziale nella tessitura filmica, perché «nei momenti più importanti anche le parole dovevano inserirsi a chiarire e precisare le situazioni». Per il poeta, come egli stesso dice, «si poneva il problema di tirar fuori qualche strofetta non del tutto indecente che combaciasse con quelle dei rispettivi luoghi dei libretti d'opera evocati»<sup>25</sup>. Si tratta di un compito nuovo per lui, chiamato a un diverso esercizio dell'arte poetica, in bilico tra il suo registro più alto e quello facile che costeggia la banalità, come spesso accade nei testi dei libretti. Un equilibrismo da librettista sperimentale tanto arduo che all'invito di Fellini egli si sente disarmato, ma vi si cimenta e, «grazie agli interventi accorti e ben mirati e persino un po' canaglieschi di Federico (che la sa sempre più lunga di quel che vuol far apparire) e a quelli altrettanto utili e preziosi del maestro Plenizio», sforna «parecchie strofette, alcune delle quali sono state utilizzate nel film»<sup>26</sup>, impensabile senza di esse, tanto sarebbe venuto a mancare del suo senso complesso. Dal canto suo, Fellini chiosò il lavoro svolto in questi termini: «Il poeta Andrea Zanzotto mi ha fatto ancora una volta l'onore di collaborare con me, divertendosi – perlomeno lo spero – a sostituire con versi immaginati

<sup>24</sup> Lettera pubblicata in appendice a questo volume.

<sup>25</sup> A. Zanzotto, *Cori per il film E la nave va*, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 6.

<sup>26</sup> *Ibid.* Per l'analisi di tali cori, cfr. R. Calabretto, «...qualche strofetta non del tutto indecente». I «Cori» di Zanzotto per «E la nave va», in Calabretto (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, cit., pp. 241-268, nonché Id., *Tra cinema e musica: i "versi" di Zanzotto nella felliniana "nave dei folli"*, in Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e Laguna di Venezia*, cit., pp. 253-262.

da lui le parole delle arie scritte da Piave o dagli altri librettisti di Verdi o Rossini»<sup>27</sup>.

Dopo *Casanova* questa è stata la seconda collaborazione ufficialmente riconosciuta. Ma è lo stesso Zanzotto, in apertura del testo di presentazione dei *Cori per il film «E la nave va»*, a lasciar intendere che ce ne furono altre, benché non registrate dai *credits*. Scrive infatti: «Anche il film *E la nave va* fu per me una cara occasione d'incontro con Federico Fellini e col suo lavoro, come era avvenuto più d'una volta in precedenza»<sup>28</sup>. Dunque non solo per *Casanova*, a partire dal quale, anche se non c'erano compiti specifici e retribuiti da svolgere, grazie alla consolidata amicizia, e magari solo in virtù di questa, Fellini sottoponeva a Zanzotto le sue intenzioni, i suoi progetti, talvolta i copioni, chiedendo al poeta suggerimenti e opinioni.

#### SUGGERIMENTI E SUGGERZIONI PER «LA CITTÀ DELLE DONNE»

Nonostante il nome di Andrea Zanzotto non risulti accreditato, accadde certamente per *La città delle donne*, film che non ebbe mai una sceneggiatura vera e propria ma solo una «Traccia» presentata anche come «Brogliaccio / Scalettone / Note - Appunti»: così Fellini stesso qualifica quel «materiale» mai organizzato e composto in una sceneggiatura da considerarsi definitiva. Quale che sia il termine pertinente, nella terza e ultima versione di questa traccia la donna che, dopo la stordente immersione nella bolgia del convegno femminista, si offre di accompagnare Marcello Mastroianni alla stazione e durante la sosta in una serra tenta di sedurlo, è chiamata Donnone. Nel “copioncino” inviato da Fellini a Zanzotto è invece la Motociclista che parla in dialetto veneto, con accenti e cadenze giuliane: a interpretarla il regista chiamerà infatti Jole Silvani, attrice e soubrette triestina.

Zanzotto, al quale viene chiesto di rivederne le battute, si rivolge a Claudio Magris, coinvolto così, anche lui, nel «gran circo di Federico». In due cartelle recanti il titolo «Varianti di alto interesse», ciò che nel “copioncino” scritto da Fellini era formulato in italiano

<sup>27</sup> Federico Fellini, cit. in F. Borin, *Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1999, p. 151. Sull'esperienza vissuta da Zanzotto in tale occasione si possono leggere le sue dichiarazioni in S. Verdino, *Zanzotto librettista di Fellini*, in M. Marchelli, R. Venturelli (a cura di), *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, Recco - Genova, Le Mani, 2001, pp. 41-47.

<sup>28</sup> Zanzotto, *Cori per il film E la nave va*, cit., p. 5.

viene virato in dialetto triestino con molte ipotesi di battute che il poeta annota come «Proposte di Magris»: in tali varianti il dialetto viene infarcito di espressioni in tedesco, frammenti che collocano la parlata giuliana sullo sfondo della cultura mitteleuropea.

Si devono all'illustre scrittore amichevolmente coscritto come consulente linguistico la stesura di ibridazioni come: «Eh eh, a la mama se ghe vol ben, das kommt nicht in Frage». Allorché la donna invita Snaporaz a fare un bel respiro, in queste varianti si legge: «E adesso el tira un bel fià, ein und aus, ein ... aus», annotando, per il regista, che «significa dentro ... fuori, il fiato, e si può ripetere». Quando la Motociclista tenta di sedurre Mastroianni chiedendogli, come previsto da Fellini, se vuole un ovetto, in una sua proposta di variante Magris scrive: «Un ovetto picinin tira sempre su el drindrin; poi vien fora el pulesin und das Ganze ist wieder hin!» E, ripensando, alla propria vita, le avrebbe fatto dire: «Jèra 'na mona, che sgobava come un mona e lassavo star la mona!»

Nel medesimo “copioncino”, in corrispondenza del momento in cui la Motociclista fa la doccia con l'acqua fredda e Magris corrisponde alla richiesta con «Spèta che me dago una slavaz, una slavazzada», Fellini scrive, sottolineandola in blu, una nota per Zanzotto che costituisce una specifica richiesta: «Emette mugolii, grugniti e trilli di piacere. Se fosse possibile inventare qui un piccolo proverbio in versi, brevi e martellanti, e che risuoni come un esorcismo, qualcosa di sabatico, non so, per esempio: “Panza mia piena de fogo – acqua ghiaccia spegnila tu!” ... non dico che debba essere necessariamente questo ma qualcosa del genere, incomprensibile nella sua espressione fonetica, ma recepibile a livello di colore come una cantilena, uno scongiuro. Questa brevissima filastrocca di tre o quattro versi potrebbe essere ripetuta anche più avanti, in motocicletta o anche nella serra».

Accanto a questa annotazione-richièsta Zanzotto scrive la sua proposta di filastrocca:

La pelosa la gò davanti  
 La ghe piase a tuti quanti  
 Ma da drio no la gò  
 Povera mi còssa farò

Fellini accoglie in parte il suggerimento facendo propri i primi due versi, cambiando invece gli altri due che tengono legata la fi-

lastrocca alla scena della doccia con l'acqua fredda. Nel film finito infatti troviamo:

La pelosa la gò davanti  
 La ghe piase a tuti quanti  
 De fogo la ze un falò  
 Acqua mia stughela zo

Nel film l'ultimo verso viene ripetuto tre volte, in calando progressivo, fino al sussurrato. La filastrocca si ripresenta poi nella sequenza della serra, come Fellini aveva immaginato scrivendo a Zanzotto, ripresa con variazioni:

La gatona la ghe piasi a tuti quanti  
 De fogo la se un falò  
 Ma solo a ti mi te la dò:  
 Daghe da magnar a la gatona!

Oltre a questo saporito passaggio, quanti e quali siano stati i suggerimenti di Zanzotto a Fellini per *La città delle donne* lo testimonia l'insieme delle osservazioni stilate in forma piuttosto organica che il poeta gli ha offerto, testo ora incluso tra le pagine inedite di questo volume, intitolato *In margine al copione e al copioncino finale de «La città delle donne»*. Fellini esprime la sua gratitudine – una sorta di tributo e pubblica riconoscenza al poeta per il suo apporto – in un passo della sceneggiatura che accompagnò l'uscita del film. Per la sequenza finale del Ring il regista aveva pensato a una giuria composta da alcuni grandi personaggi femminili della storia tra i quali inserisce anche Penthesilea, ammettendo però tra parentesi: «Ignoro chi sia ma me l'ha suggerita il poeta Zanzotto che sa tutto»<sup>29</sup>. Ora, tra le osservazioni del poeta contenute in questo testo, che condensa i temi del dialogo tra i due sul film, troviamo un'altra parentesi, aperta dopo il nome di Penthesilea, in cui il poeta affettuosamente ricorda all'amico chi ella sia: «Caro Federico, è semplicemente la regina delle Amazzoni, e per un attimo te ne sei scordato!». Per la medesima sequenza finale Zanzotto scrisse anche *Canzoncina del ring e della tenzone misteriosa*, non utilizzata da Fellini, ora qui raccolta.

<sup>29</sup> F. Fellini, *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, p. 113.

Su questo film Zanzotto scrive il più ampio, denso e rilevante dei suoi saggi di analisi e interpretazione di un testo cinematografico, *Ipotesi intorno a «La Città delle donne» di F. Fellini*<sup>30</sup>. Come accadrà poi in altri casi, in questo testo il poeta srotola le sue saltellanti connessioni che dal singolo film si estendono all'autore, allargandosi poi a discorso generale sul cinema. Si tratta di un sottile lavoro di analisi interpretativa che «rappresenta un caso davvero raro di linguaggio critico come piccola forma letteraria a se stante»<sup>31</sup>.

Non fu un caso isolato. Due anni dopo darà ancora un saggio di penetrante acume cimentandosi in una rilettura di *Teorema* di Pasolini, un film sulla desolazione della borghesia industriale, costruito come una parabola intorno al mito di Dioniso che giunge a Tebe in sembianze seduttive, portando amore e insieme distruzione. Come è noto, nel film un misterioso Ospite in visita a una ricca famiglia, dopo averne posseduto uno a uno tutti i membri, se ne va lasciando ciascuno solo con se stesso, ridotto in macerie, nel deserto spalancato dal suo devastante passaggio.

#### PROSPEZIONI CRITICHE «EN POÈTE»: «TEOREMA»

Molte sono state le interpretazioni date alla parabola pasoliniana, alcune delle quali propiziate dal regista stesso che in più occasioni ha parlato del suo protagonista come di una figurazione allegorica del divino. Anche Zanzotto, dopo aver osservato che «tutto, in questo film, è forza di poesia», si chiede chi sia e che cosa rappresenti questo Visitatore misterioso. E muovendosi all'interno di «quel fondamentale postulato secondo cui Pasolini in fin dei conti non è mai uscito dalla poesia nemmeno quando faceva cinema», già formulato in un altro suo saggio sul poeta e regista<sup>32</sup>, non crede sia poi tanto arrischiato

<sup>30</sup> A. Zanzotto, *Ipotesi intorno alla «Città delle donne»*, cit., poi con il titolo *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1235-1248, ripreso in questo volume.

<sup>31</sup> R. Menarini, *Intorno alla «Città delle donne» e a quella del cinema*, in Calabretto (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, cit., p. 269.

<sup>32</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Pier Paolo Pasolini, in Poesia italiana del Novecento*, a cura di P. Gelli, G. Lagorio, vol. II, Milano, Garzanti, 1980; parzialmente con il titolo *Pasolini poeta* e qualche variante anche in A. Zanzotto, N. Naldini (a cura di), *Pasolini. Poesie e pagine ritrovate*, Roma, Lato Side, 1980.

dire che *Teorema* è la testimonianza di quel salto di qualità nell'esistenza che è l'irruzione dello sguardo poetico: e la chiave ce l'ha fornita Pier Paolo stesso mettendo in mano al suo angelo, così difficilmente catalogabile, il libro di Rimbaud. [...] È proprio la presenza del libro delle *Illuminations* nelle mani del Messaggero, dell'Inviato, nelle mani di colui che forse è addirittura la Divinità in persona, ciò che lascia intendere come la poesia, o il suo mito, siano forse l'unico momento di rottura, di sospensione del tipo di esistenza in cui siamo specialmente ora immersi<sup>33</sup>.

Zanzotto si mantiene nel solco delle interpretazioni che vedono l'Ospite come una visitazione sconvolgente del divino in una comunità che ha perso il senso del sacro, ma aggiunge la qualifica di poetico a quel divino, istituendo una congiunzione tra queste due forme di alterità rispetto alla dimensione quotidiana della vita, soprattutto quella ordinaria della ricca borghesia descritta da Pasolini. Senza escludere altre interpretazioni, tutte accolte dalla forma allegorico-metaforica, nella rilettura del testo pasoliniano da parte di Zanzotto la poesia, incarnata da Rimbaud, «ben può rappresentare, anzi “essere”, quella forza sempre attiva che concede uno sguardo diverso sulla realtà»<sup>34</sup>. Secondo l'equivalenza da lui stabilita, divina è la poesia quale parola altra, capace di irrompere con la sua voce – e il suo silenzio – nel rumore della comunicazione inautentica, rivelandola come tale attraverso lo spaesamento che produce.

Quel postulato che vede Pasolini soprattutto come figura di poeta, anche quando fa cinema, guida Zanzotto pure nell'interpretazione del personaggio della serva Emilia e della sorte che le tocca dopo l'incontro con il divino. Come si sa, in questo «teorema destinato a restare in sospenso», mentre i corollari dei personaggi borghesi risultano «monchi e infruttuosi», quello riservato a Emilia la vede santificata fino alla levitazione. Per Zanzotto è l'unico personaggio «che raggiunge la vera consapevolezza, che si salva e forse salva gli altri, cha fa della sua esistenza una serie di tratti poetici, libertà di poesia incarnata». Nel ripensamento del poeta si suggerisce implicitamente che la libertà prodotta dalla poesia e la levitazione siano in così stretta consonanza da prefigurare una sorta di identificazione. La serva Emilia

<sup>33</sup> A. Zanzotto, *Su «Teorema» (film e scritto)*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, ora riproposto in questo volume.

<sup>34</sup> *Ibid.*

è l'immagine soprattutto di quella poesia che Pasolini aveva saputo riscoprire già tanti anni fa, che esisteva entro la sacralità dimessa e l'amore comunitario nel vecchio mondo contadino [...] un amore radicale, fondante, e quindi strettamente connesso con quello impersonato dalla luce di Rimbaud<sup>35</sup>.

Zanzotto viene dunque assai colpito da un singolo punto del testo, un elemento per lui illuminante che funge, ai suoi occhi, quasi da rivelatore di «poetica-lampo». Viene afferrato e quasi ghermito da un particolare che tanto assomiglia all'idea di *punctum* formulata da Roland Barthes nell'esplorazione dell'immagine fotografica<sup>36</sup>. Benché qui si tratti di cinema, ovvero di immagini impermanenti, Zanzotto viene punto e sedotto da una inquadratura, la isola, la estrae dal flusso facendone il luogo di irradiazione del senso sull'intero film. Agisce come una leva con cui solleva e rovescia l'universo diegetico, capovolgendone le gerarchie. Ci si potrebbe infatti chiedere: ma perché la citazione di Rimbaud dovrebbe essere più importante di quella narrativamente ben più rilevante della *Morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj che l'Ospite legge al capofamiglia malato?

Così come Pasolini fa cinema da poeta, quasi specularmente, allorché Zanzotto si misura con l'interpretazione di un testo filmico, lo fa da critico cinematografico *en poète*. Esercita uno sguardo, quello della poesia, che riconosce a se stessa una funzione originaria e fondante. Applica un *logos* diverso che si prende la libertà interpretativa di rovesciare la gerarchia dei valori consueti. Si spiega solo così che egli attribuisca più valore al pianto di Emilia, fonte salvifica che promana dalla sua santità, che non all'urlo conclusivo di *Teorema*, «destinato a durare oltre ogni possibile fine», come scrive lo stesso Pasolini.

In definitiva vale di più quella pozza d'acqua, quella pozza di pure lacrime che fuoriescono dallo sguardo cancellato di Emilia, che non forse il grido nel deserto, in cui termina il film, quel grido che continua all'infinito, ed è così tremendamente gremito di intenti e di simboli, di umanità che non potendo veramente «trasumanare» (verbo che Pasolini doveva sempre più fare suo) si ritrova ferina, e sempre più oscura a se stessa<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>37</sup> Zanzotto, *Su «Teorema» (film e scritto)*, cit.



Attraverso la sovversione che lo sguardo della poesia è capace di produrre, Zanzotto manifesta quella tersa e inventiva competenza ermeneutica anche in altre prospezioni compiute sul terreno del cinema in veste di temporaneo critico. Accade pure in un intervento dedicato a Robert Bresson. Sulla sistematica riduzione dei segni fonico-visivi alla loro rarefatta essenzialità, praticata dal regista, dice: «A forza di negazione, che è ricerca del punto in cui avviene la perdita del senso, ci si trova di fronte a un darsi originario del senso»<sup>38</sup>. Misurandosi concretamente con qualche film del regista, fa perno col suo compasso su un singolo elemento per tracciare l'orizzonte culturale nel quale il testo filmico è iscritto. Esempio: gettando un millenario ponte iconografico, l'asino protagonista di *Au hasard Balhazar*, viene ricondotto immediatamente a figura cristica ricordando la prima raffigurazione di Gesù offerta nel cristianesimo delle origini, ovvero quel graffito del secondo secolo, visibile all'Antiquarium Palatinum di Roma, in cui Cristo crocefisso, metà uomo e metà animale, adorato dal fedele Alexamenos, ha la testa di un asino.

ANALISI INTERPRETATIVA DI «E LA NAVE VA»

Una procedura interpretativa analoga si ritrova in un articolo, di largo respiro per il genere e la sede, il «Corriere della sera», dedicato da Zanzotto al film di Fellini *E la nave va*. Si tratta di quel testo, cui si faceva riferimento nella Premessa, da noi scomparso e dimenticato perfino dalle bibliografie felliniane più accurate, inabissato insieme alla nave filmica di cui parla, saggio che è stato invece meritoriamente ripescato a distanze decennali da due prestigiose riviste francesi: prima, nel 1994, da «Trafic», quindi ripreso, nel 2003, da «Positif» all'interno del dossier *Fellini, dix ans déjà*, dedicato al regista riminese a dieci anni dalla scomparsa<sup>39</sup>.

Dalla complessa tessitura di motivi che rendono enigmatico questo film di cui si sono date molte interpretazioni, Zanzotto sfila «uno dei temi massimi, che si intrecciano rinviano uno all'altro» e lo in-

<sup>38</sup> A. Zanzotto, *Il divino Balhazar*, in L. De Giusti (a cura di), *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*, Milano, Editrice Il Castoro, 2000, p. 221, ora in questo volume.

<sup>39</sup> A. Zanzotto, *Stramba crociera per inseguire la «Voce» del nostro mondo guazzabuglio*, in «Corriere della sera», 26 febbraio 1983. Il testo, ora raccolto in questo volume, apparve con il titolo *E la nave va* in «Trafic», n. 12, autunno 1994, poi in «Positif», n. 507, maggio 2003.

dividua nella Voce<sup>40</sup>. *E la nave va*, come si sa, racconta il funerale di una voce, quella di una diva del belcanto le cui ceneri devono essere sparse in mare dai suoi devoti cultori. Italo Calvino scrisse che si tratta di un film sulla «fine di un mondo o forse del mondo», tema «che torna spesso in Fellini» – lo era anche *Casanova* e, ancor prima *Otto e mezzo*, nota di passaggio – ma questo film è in tal senso «forse il più esplicito»<sup>41</sup>. La morte, estesa per allegoria a fine del mondo, è racchiusa nella simbolica scomparsa della Voce. Andando assai lontano, scrive Zanzotto, potrebbe trattarsi «addirittura di quella voce unica ed estrema che col suo imperativo ha fatto nascere il mondo», oggi sostituita da un invasivo rumore di fondo, «una schiuma anonima di chiacchiere»<sup>42</sup>.

L'identificazione di questo tema serve a Zanzotto da trampolino per un lancio acrobatico verso considerazioni di carattere generale sulla dimensione del suono e in particolare della vocalità nel cinema di Fellini:

La sensibilità di Fellini per il fattore fonico, vocale, poetico vero e proprio, entro l'ambito dei suoi film, è stata sempre particolarissima; ogni impresa del suono e della voce è stata da lui riportata alla propria gemellarità col plasma luminoso, col flusso ingorgato, scarsamente narrativo (ma pur sempre «narratologico») dei suoi film<sup>43</sup>.

Mentre scrive queste sue annotazioni da poeta attento alla dimensione fonica del cinema, Zanzotto si muove, probabilmente senza saperlo, sulla stessa lunghezza d'onda di Michel Chion che aveva allora appena pubblicato *La voix au cinéma*, il primo dei suoi numerosi testi sul cinema come «arte sonora» nel quale egli dedica un paragrafo al regista italiano eloquentemente intitolato «Il pentolone di Fellini». Inserendolo nel quadro della libertà con cui spesso i registi italiani procedono alla postsincronizzazione, lo studioso francese osserva che, sotto questo profilo, «Fellini batte ogni primato, con voci che non aderiscono ai corpi degli attori se non in forma estremamente vaga e libera sia nello spazio che nel tempo»<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Pur collaborando da tempo con lui, il poeta non poteva allora immaginare che, più tardi, il termine sarebbe entrato, con un ampio alone di senso per i legami interni al corpus filmico felliniano, nell'ultimo titolo della sua filmografia, *La voce della Luna* (1990).

<sup>41</sup> Italo Calvino, «La Repubblica», 24 novembre 1984.

<sup>42</sup> Zanzotto, *Stramba crociera*, cit.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> M. Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 105.

Lo scollamento della voce dal corpo praticata da Fellini ha le sue premesse nel rifiuto della presa diretta e l'utilizzo, in fase di doppiaggio, di prestazioni vocali diverse da quelle recitanti sul set. «Io sento il bisogno di dare al sonoro la stessa espressività dell'immagine, di creare una sorta di polifonia. È perciò che sono contrario, tanto spesso, a utilizzare dello stesso attore il volto e la voce»<sup>45</sup>. Su tali presupposti il regista lavora a un impasto polifonico con accavallamenti a canone di voci, tutto proteso a creare un turbinante brulichio di diverse lingue e dialetti, declinati secondo timbri, inflessioni, cadenze e grane vocali diverse, con escursioni in altezze che variano dal sussurro al grido e danno vita a una partitura sonora che ha la stessa rilevanza delle immagini e una forza visionaria non inferiore a quella da esse generata. Mescolando vocalità e accenti – scrive Chion – Fellini

è capace, al pari di Tati, di ritagliarle, di modellarle, ma sa anche abbandonarle tutte insieme in caduta libera, farle andare alla deriva, lasciare che si accavallino l'una sull'altra e disegnano bolle nello spazio, per gettarle infine dentro un enorme pentolone contenente voci, grida, risatine, sospiri, cantatine e frasi espresse nelle lingue più disparate<sup>46</sup>.

L'universo sonoro che ne scaturisce ha «qualcosa del guazzabuglio originale delle camerate piene di ragazzi» nelle quali risulta impossibile «distinguere le varie voci» e «non si capisce più chi stia parlando» in questo spazio sonoro delineato da «una sorta di multi-voce della quale ogni voce individuale distinta sembra solo un riflesso particolare»<sup>47</sup>.

Appare singolare e curiosa la sintonia, avvertibile fin dal comune impiego del termine «guazzabuglio», tra Chion e Zanzotto che nel suo articolo, pressoché coevo, sente il tema della Voce nella sua essenza originaria di forza che, mentre dà vita al mondo, simultaneamente «ad ogni altra singola voce dà il sigillo dell'individualità irripetibile». In parallelo con lo studioso francese, il poeta osserva che le voci sono sentite da Fellini anche «come violenta fisicità; sono voci-visceri, ventriloquie, movimenti muscolari e nervili» in «raccordo sinestetico con la visualità filmica»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> F. Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Bari, Laterza, 1983, p. 82.

<sup>46</sup> Chion, *La voce nel cinema*, cit., p. 106.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Zanzotto, *Stramba crociera*, cit.

Questa discesa nelle profondità viscerali della voce coincide per il poeta con una discesa nel più profondo di un inconscio dal quale vengono fatte affiorare: «Un inconscio che si vive come italiano in quanto riccamente screziato, arlecchinesco, effervescente, e insieme paludoso, drammaticamente “sudicio”»; ma «proprio da tali nostre bassure» – osserva – è nato il belcanto italiano, «una delle più alte civiltà della voce»<sup>49</sup>. Zanzotto vede dunque riflessa all'interno dello stesso elemento originario della voce quella escursione tra alto e basso che altri interpreti ascriveranno a elementi contrapposti. Di grande interesse sotto questo profilo la posizione di Pascal Bonitzer che nella sua analisi del film interpreta l'universo comico e parodico allestito da Fellini alla luce di Bachtin e dell'idea che la verità viene dal basso:

Questa opposizione tra l'«alto» e il «basso» si ritrova nei due simboli che polarizzano lo spazio della nave: da una parte il rinoceronte, che [...] rappresenta «la vita», dall'altra l'urna che racchiude le ceneri della Tetua, evocatrici della sua voce scomparsa. Da un lato il basso, dall'altro, il sublime<sup>50</sup>.

Bonitzer trova un punto di contatto con l'intuizione di Zanzotto allorché nota che il basso e il sublime convivono anche all'interno di uno dei due simboli, quello rappresentato dalla voce:

Tutti i personaggi sono comici ma, attraverso la mediazione di questa voce, di ciò che la riconduce all'arte musicale, partecipano del sublime rappresentato dalla voce della Tetua. Un sublime che passa attraverso elementi triviali. [...] La voce stessa è prodotta da una distensione comica e oscena, «bassa», di vari organi, della bocca, della lingua, dell'intero viso<sup>51</sup>.

Nel discorso felliniano sulla voce il greve e il sublime sono delineati secondo Zanzotto da un originale impiego di lingue e parlate dialettali che seguono

un excursus quasi di tipo gaddiano; se si può ritrovare con pari intensità e pignoleria filologica in certi film di Pasolini e di qualche altro, forse nessun autore cinematografico quanto Fellini riporta il parlato ad una viscosità di aderenza o consonanza o contrappunto col visivo in atto<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> P. Bonitzer, *Le rhinocéros et la voix*, in «Cahiers du cinéma», n. 356, febbraio 1984.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Zanzotto, *Stramba crociera*, cit.

Il poeta coglie come assai pregnante sul piano espressivo e, per ricaduta, su quello semantico, un aspetto poco studiato dell'opera felliniana, al quale la critica cinematografica di professione non ha prestato adeguata attenzione. Ne fa il grimaldello per sottrarre l'amico regista alla «filosofia del bordello» alla quale una certa voga critica del momento lo consegnava:

In realtà è stata una costante scommessa di Fellini cercar di drenare su da quel bordello che ognuno porta in sé (applicando pudicizie manzoniane lo si potrebbe chiamare guazzabuglio), ma soprattutto dall'iridescente e vomitorio bordello italiano, come da un letame tanto immondo quanto denso di fecondità, la più scatenata «gloria» dell'immaginario filmico, in fantasmi, onirici e non, che vengono a situarsi tra l'*amarcord* personale e quello universale attingendo e trasformando energie dell'humus italiano (anzi pluriitaliano) secondo l'adesione ad un rapporto poesia-fogna che è stata anche di Montale<sup>53</sup>.

In tal modo il legame ombelicale con il mondo esterno, che sembra bandito, viene mantenuto: anche se «il paradiso cinema delle luci e delle voci» tutto trasfigura, il regista non perde «il contatto somatico con i grovigli e i grumi bordellari della realtà»<sup>54</sup>.

Per queste misteriose vie ctonie, attraverso le quali Fellini tiene aperto e vivo il canale di comunicazione con la realtà, passa anche l'identificazione da parte di Zanzotto dell'altro tema fondamentale del film, ovvero il cinema stesso, del quale si profila l'inabissamento nei mari vorticosi del digitale in un destino parallelo a quello della nave inghiottita dal naufragio. La «Gloria N.» è infatti anche la nave del cinema: le sequenze iniziali ne ripercorrono a grandi linee e tappe la storia evolutiva, dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, «fino al prevalere definitivo di un polverio da incinerazione più o meno raggrumata». Il suo naufragio finale fa dire a Olivier Assayas che è «davvero la sua epoca, è davvero il suo cinema che Fellini seppellisce con la Gloria N.»<sup>55</sup>. Che sia una sorta di funerale per il cinema così come è stato realizzato finora, compreso il proprio, sembra implicito anche nell'osservazione di Christian Metz che, inserendo questo film nel novero di quelli che mostrano il dispositivo, nota che la piattaforma esibita alla fine è proprio quella del film, l'enorme

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> O. Assayas, *Sic transit Gloria N.*, in «Cahiers du cinéma», n. 355, gennaio 1984.

marchingegno meccanico che per tutta la sua durata ha simulato gli ondeggianti rollii e beccheggii della navigazione<sup>56</sup>.

Secondo Zanzotto, «Fellini fa emergere i blocchi di un *amarcord* del cinema, embrioni raggelati e divenuti ectoplasmi, li ammuccia sull'orizzonte di un naufragio» che appare in diretta connessione con la «rapidissima obsolescenza delle tecnologie audiovisive»<sup>57</sup>. E, con una delle sue consuete impennate argomentative, osserva:

Ora sono in agguato i gladiatori di *Tron*, il computer la fa da padrone nell'elaborazione filmica in ogni suo momento, forsanche in un momento unico; si profilano i domini dell'Alta Definizione, piccolo e grande schermo entrano in connubio, si dice che presto scompariranno pellicole e set. E per queste vie si apriranno certo altre possibilità di rampare su al più libero empireo del visuale, privo di qualsiasi referente reale o simulato: nella previsione forse non infondata che tutto il mondo diventerà un solo ed enorme «effetto speciale» ottenuto elettronicamente<sup>58</sup>.

Benché con *Tron* (1982) di Steven Lisberger, il primo film inteso di immagini sintetiche, si sia appena agli inizi di quel processo che porta il cinema a emanciparsi dalla riproducibilità del profilmico, il poeta prefigura le possibili ricadute che la svolta digitale porta con sé, cogliendone tutta la rilevanza di fenomeno epocale. La scomparsa di pellicole e set amplia il margine simulacrale dell'immagine mimetica. La possibilità di dar vita a mondi diegetici costruiti in CGI (*Computer-Generated Imagery*) accelera ai suoi occhi un processo di derealizzazione già in atto, radicalizzato dall'allentamento dei legami referenziali. Il ritorno delle attrazioni nella forma di effetti speciali generati dal computer dispiega una forza soverchiante che prevale sul *logos* della narrazione, capace di relegarlo in secondo piano e perfino di oscurarlo. Prefigurando la possibilità che il mondo stesso diventi un immenso effetto speciale, egli sembra collocarsi sulla scia di coloro che, come Jean Baudrillard, in quegli anni vedevano avanzare lo sterminio del mondo reale ad opera dei suoi duplicati simulacrali in moltiplicazione esponenziale.

Zanzotto conosce bene il modo di lavorare di Fellini che «bandisce dal suo set il mondo esterno, da lui sentito fin troppo intensa-

<sup>56</sup> Cfr. C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 99-100.

<sup>57</sup> Zanzotto, *Stramba crociera*, cit.

<sup>58</sup> *Ibid.*

mente nei suoi sottofondi minacciosi e riottosi, che potrebbero mettere in forse tutto il suo gioco»<sup>59</sup>. Il regista, infatti, ricostruiva tutto in studio e sempre più esibiva l'artefatto in quanto tale, senza mai tentare di contrabbandarlo per qualcosa che potesse sembrare reale, mostrandolo sempre nella sua dimensione simulativa. In questo film, non solo il mare è ostensibilmente di plastica, come già in *Casanova*, ma il regista tende sempre più verso un "cinema dipinto": nella sequenza d'apertura la nave ancorata nel porto, vista dal molo, si offre allo sguardo dello spettatore nel profilo esile della sua riduzione bidimensionale a semplice immagine disegnata che neppure allude alla profondità prospettica della terza dimensione.

Conoscendo l'attitudine felliniana all'esibizione del suo mondo poetico come puro atto di simulazione fantasticante, Zanzotto pensa che, pur senza fidarsi troppo dei golem delle nuove tecnologie, proprio per questa sua propensione il regista non si sarebbe ritratto di fronte all'esperienza del digitale che porta il cinema a recidere quel legame riproduttivo con la realtà che per lungo tempo ne ha definito lo statuto ontologico.

Negli anni successivi a questo film e allo scritto che il poeta gli dedica, la convergenza digitale avrebbe portato alla liquefazione dei confini tra i vari supporti e a quella diaspora delle immagini che avrebbe immesso il cinema in un inedito reticolo intermediale, del tutto nuovo e diverso rispetto a quello delle origini dal quale era scaturito, differenziandosi fino a trovare la propria identità. Le intuizioni di Zanzotto, sotto la suggestione del film di Fellini, oltre al loro valore sul piano ermeneutico, sono un bell'esempio di lungimiranza.

PENSIERO POETANTE INTORNO AL CINEMA

Il concreto e diretto contatto con la città del cinema – e propriamente con Cinecittà – sarà occasione propiziatoria di una intensa riflessione poetica sul fenomeno e la macchina cinematografici. Scatta subito, a caldo, un momento di ampia e alta meditazione in forma di pensiero poetante sul cinema, rappresentato dalla prima sezione di *Filò*, poemetto composto in consonanza alla prima collaborazione con Federico Fellini per *Casanova*.

<sup>59</sup> *Ibid.*

Il poemetto, scritto nel resistente dialetto arcaico di Pieve di Soligo, si apre con un'invettiva, cantata in prima persona, contro il cinema, esitante tra dire e non dire:

No dighe gnént del cine –\*  
vorie parlar del cine –

\* Ciò vale in forme analoghe/differenti, per la tv...<sup>60</sup>

Procedendo, l'antitesi iniziale si scioglie, la negazione d'apertura si sbilancia in chiara enunciazione e il cinema appare come fenomeno che trascina e spaventa, riempie il cervello di bolle, avvelena e lorda «i prati e i boschi delle nostre anime deboli». La visione cinematografica si configura come invasiva e totalizzante al punto da alterare la nostra psiche: «ruba il suo proprio DNA / al grumo più nascosto di noi stessi / giù nel pozzo senza fondo». Come accade alla mentalità primitiva, c'è anche il timore che l'immagine mimetica si impadronisca dell'anima. Ha osservato Gian Piero Brunetta:

Il *cine* si presenta come un'entità misteriosa ed estranea, repulsiva e carica di fascinazione, una realtà che entra nell'individuo e agisce sul suo immaginario in modo inesorabile<sup>61</sup>.

Dopo l'incubo di una cupa visione nella quale sembra che il cinema rubi il patrimonio genetico alla nostra parte più segreta, Zanzotto lascia affiorare il verso lucente della sua meditazione sul cinema. L'invettiva molto forte, quasi un vero atto d'accusa, soprattutto al montaggio e alle sue forbici, viene infatti temperata dalla svolta avversativa aperta da un «Ma» collocato a metà della prima sezione.

Ma qualche òlta 'l cine arzh brusa e fa ciaro  
[...]  
e 'l cine – squasi – 'l par lu la poesia,  
al ciapa-dentro tut in poesia – n'altra.  
Ma ben i é rari quei che pól far 'sto cine:

<sup>60</sup> Zanzotto, *Filò*, cit., pp. 512-513. Sulle forme «analoghe/differenti» di cinema e tv di cui parla la nota di Zanzotto ci soffermeremo più avanti.

<sup>61</sup> G.P. Brunetta, *L'acqua, la terra e i frutti di una pesca miracolosa*, in «Cinema & cinema», n. 49, giugno 1987, p. 56.



*Ma qualche volta il cinema arde brucia e illumina  
[...]  
e il cinema – quasi – sembra lui la poesia,  
cattura tutto in poesia – un'altra.  
Ma rari invero son quelli che possono fare questo cinema.<sup>62</sup>*

Nei versi che chiudono la prima sezione il sogno del cinema che «arde brucia e illumina» e «sembra lui la poesia» è affidato ad alcuni, pochi – più che uomini, ombre e spettri – venuti da quell'aldilà che è il cinema stesso, come altro mondo, universo parallelo «di luce e plastica». Ma – seconda avversativa che corregge la prima, limitandone la portata – sono davvero rari coloro che sono in grado di fare del cinema una forma di poesia. Il suo sogno di un cinema che può essere (come la) poesia è prerogativa rara. Sembra alludere alle grandi figure del cinema d'autore da lui amate e frequentate: Fellini, innanzitutto, ma anche altri di cui s'è detto, come Dreyer e Bresson, nonché Pasolini, allora scomparso da poco, che aveva teorizzato proprio le condizioni d'esistenza di un «cinema di poesia» declinandole nei termini di una semiotica eretica<sup>63</sup>.

Oltre che in *Filò*, un simile atteggiamento – duplice, ambivalente, fatto di attrazione e timore, reverenza e diffidenza verso un fenomeno e un linguaggio avvertito come prodigio e minaccia allo stesso tempo – affiora in altri luoghi testuali. È un'oscillazione ricorrente, quasi una costante. Sul versante della diffidenza, questa visione contrastata del cinema la si ritrova ben esplicitata, ad esempio, nella prima stesura del suo intervento orale su *Teorema*, tenuto presentando il film insieme a Bernardo Bertolucci alla Mostra del Cinema di Venezia il 6 settembre 1982, su invito di Laura Betti. Nel testo trascritto, da lui rivisto, corretto e approvato, pubblicato in una raccolta di materiali su Pier Paolo Pasolini, Zanzotto si dice

consapevole che al cinema, come dopo l'aver assunto qualche droga si rischia di sciogliersi completamente e di diventare un'altra persona, un'altra psiche. Infatti la forza poetica del cinema è invasiva e perfusiva poiché ci aggredisce e poi ci attraversa dalla testa ai piedi, a differenza della poesia

<sup>62</sup> Zanzotto, *Filò*, cit., pp. 514-515.

<sup>63</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

«in linee scritte» che sembra perforarci in fitti ma singoli punti, come le frecce di San Sebastiano...<sup>64</sup>

Il cinema si ritrova accostato alla droga in un intervento pressoché coevo a quello su *Teorema*, svolto a un convegno veneziano sui linguaggi del sogno, nel quale Zanzotto esprime convinzioni analoghe. Il contesto che gliene offre l'opportunità è l'illustrazione dell'origine onirica dell'intermezzo che divide a metà la raccolta *Pasque*, il celebre «Microfilm», trascrizione visiva di un sogno. In una digressione, parla dell'interferenza sul sogno di due fenomeni, l'assunzione di droghe e il cinema. A proposito del quale afferma quanto era già affiorato nei versi di *Filò*:

Un'altra divinità, spesso maligna, che ormai condiziona l'attività dell'inconscio e perciò altera in forme subdole la nostra produzione onirica è il cinema (e più ancora la televisione). Ma se noi pensiamo agli effetti di realtà del cinema nel loro modellarsi sul sogno e modellare il sogno, e nel loro darsi come veglia-sogno collettivo, forse vi troveremmo uno spunto a rimeditare tutta l'idea di realtà attraverso l'idea di cinema, e viceversa, come propose «forse» Pasolini in certi suoi tentativi di teorizzazione<sup>65</sup>.

In quegli anni, il cinema viene da Zanzotto spesso associato alla televisione e posto quasi sullo stesso piano. La pervasiva aggressività dei due media (fondati sull'immagine in movimento) ha nella sua riflessione un radicamento lontano. Si può far risalire a *Gli sguardi i Fatti e Senbal*, il poemetto costruito intrecciando linee tematiche e voci, una delle quali è costituita dalla linea filmico-televisiva, due mezzi che allora – e poi per altro tempo ancora – il poeta tendeva a identificare nella perdita del sublime evocato attraverso il riferimento a Longino. Lo si coglie bene nei versi in botta-e-risposta tra una delle «cinquantanove battute-interventi di altrettanti personaggi» in «colloquio, a modo di “contrasto”, con un'altra persona, stabile, che parla tra virgolette»<sup>66</sup>. A quest'ultima viene ascritta la parodia di un passo del trattato dello Pseudo Longino sul *Sublime*. Il bersaglio po-

<sup>64</sup> A. Zanzotto, *Su «Teorema»*, in *Per rileggere Pasolini. Materiali*, Bellinzona, Associazione dei Circoli Cinematografici della Svizzera Italiana, 1982, pp. 139-140. Questo passo è stato soppresso sei anni più tardi nella versione del testo pubblicata col titolo *Pasolini-Rimbaud, teorema di poesia*, in «Corriere della sera», 27 agosto 1988, poi in Id., *Aure e disincanti*, cit.

<sup>65</sup> A. Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, in Branca, Ossola, Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, cit., p. 505, ora anche in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1294.

<sup>66</sup> Zanzotto, *Gli sguardi i Fatti e Senbal*, cit., p. 373.

lemico è costituito dal linguaggio delle immagini in movimento del cinema e della televisione:

- Tivù-e-cinema è la mia consolazione
- Per tivucinema l'animo nostro s'innalza  
come se da lui stesso fosse generato  
ciò che egli ha udito e visto<sup>67</sup>.

Lo stesso Zanzotto, a proposito di questo punto di vista affiorante nel suo poemetto, in un commento alla propria opera qualche anno più tardi scrisse:

Una delle caratteristiche del sublime secondo lo Pseudo Longino è quella di farci sentire le cose, appunto, «sublimi», come se in qualche modo noi stessi le avessimo prodotte. Dunque esso fa giocare gli aspetti più profondi della nostra personalità, come se noi fossimo impegnati all'interno della favola e del dramma. Ebbene, cinema e televisione hanno una consonanza – ma di segno negativo – con un sublime che comunque è stato demitizzato fin dall'inizio del Novecento. Essi entrano anche per questa via tra i fantasmi evocati dal poemetto: lune violate e rappresentate su miliardi di teleschermi ai quali la scena della violazione viene trasmessa dalla luna<sup>68</sup>.

Ma il poeta si ricrederà. Questa sua tendenza ad assimilare cinema e televisione negli anni seguenti muterà e i due mezzi non verranno più identificati e sovrapposti. Lo saranno ancora sul piano del comune fondamento linguistico, costituito dall'immagine impermanente, ma saranno percepiti come divergenti sul piano della funzione sociale.

Zanzotto sembra intravedere nella dimensione audiovisiva che accomuna cinema e tv il pericolo della derealizzazione e, forse in diretta connessione a questo fenomeno, quello ancora più radicale dello smarrimento del *logos*. Il cinema è per il poeta alla sorgente di un processo di perdita della realtà che giunge al culmine con la televisione. «Il cinema produce fin dalle origini, rispetto al teatro, una

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 369. Il passo parodiato suona: «Quasi per natura la nostra anima, davanti a ciò che è veramente sublime, si solleva e, presa da un'orgogliosa esaltazione, si riempie di una gioia superba, come se essa stessa avesse generato ciò che ha ascoltato» (Pseudo Longino, *Il Sublime*, Palermo, Aestetica Edizioni, 1987, p. 34).

<sup>68</sup> A. Zanzotto, *Alcune osservazioni dell'autore*, datate 1973, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1535.

forma di derealizzazione. Ogni inquadratura svanisce dentro l'altra in una sorta di sublimarità dell'illusione ottica necessariamente "affascinante"»<sup>69</sup>. Ancora il fascino unito alla minaccia: attrazione e paura insieme. Si ritrova in questa ambivalenza una singolare prosimità alla diffidenza espressa da Kafka verso il cinema, motivata da analoghe ragioni:

Io vivo con gli occhi e il cinema impedisce di guardare. La velocità dei movimenti e il rapido mutare delle immagini ci costringono continuamente a guardare oltre. Lo sguardo non si impadronisce delle immagini, ma queste si impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza<sup>70</sup>.

Questo DNA del cinema – e in generale dell'audiovisivo – trova secondo Zanzotto il suo pieno sviluppo e compimento nella televisione, una tv sempre più asservita alla pubblicità che ci fa entrare in un «paradiso di pura visualità in cui scomparirà completamente il logos»<sup>71</sup>. Lo disse a margine di un suo intervento a un convegno dedicato a Robert Bresson nel 1988. In apertura rievocò un incontro di qualche anno prima con Ermanno Olmi e gli allievi di «Ipotesi cinema», occasione nella quale egli ebbe «la sensazione che il cinema, come ascolto, fosse stato ridotto quasi a zero» dalla televisione e fosse avviato a un destino di marginalità simile a quello della poesia<sup>72</sup>.

Nella sua riflessione sul cinema, a partire dalla fine degli anni '80 Zanzotto corregge il tiro della polemica sugli audiovisivi scindendo le responsabilità e i destini di cinema e televisione. Già in una *Nota* aggiunta nel 1988 in appendice a *Poesia e televisione*, uno scritto del 1979, il poeta aveva fatto un passo indietro rispetto a sue precedenti assimilazioni dei due mezzi:

Parecchie delle situazioni cui questo scritto si riferisce sono ormai superate, soprattutto dall'eccidio delle sale cinematografiche, e quindi del cinema vero e proprio, a favore della televisione che per certi versi sembrerebbe potenziarlo ma per altri lo distrugge nelle sue peculiarità strutturali e nei fattori comunitari che il cinema sicuramente incentiva<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Zanzotto, *Il divino Balthazar*, cit., p. 219.

<sup>70</sup> F. Kafka, *Confessioni e diari*, Milano, Mondadori, 1972, p. 1126, cit. in G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 45.

<sup>71</sup> Zanzotto, *Il divino Balthazar*, cit., p. 219.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1330.

Il cambio di atteggiamento è apertamente dichiarato nella *Nota del 1989* scritta in occasione di una riedizione, a vent'anni di distanza, del poemetto *Gli sguardi i Fatti e Senhal*:

Data l'enorme importanza che ha in questo scritto il vedere cinematografico e televisivo, è da mettere in rilievo quanto sia mutato il rapporto cinema-tv. [...] Anche se ha smaccatamente trionfato la tv, ho l'impressione che la sala ritornerà in nuove e già progettabili forme a scalfire l'implosione (ad)domesticante della tv<sup>74</sup>.

La sala cinematografica come luogo del sogno collettivo, dove la comunità dei sognanti si raduna, era da lui stata celebrata in *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini* nel quale il poeta formula l'equazione multipla tra cinema, donna e sogno: tre dimensioni che hanno il loro punto di raccordo nell'immagine e nell'idea di caverna. Il luogo simbolico del mito platonico, nello slittamento di questa sua rilettura, diventa «quella mirabile caverna plasmatrice che è la sacca uterina» della quale siamo stati tutti felicemente prigionieri, poi liberati ma per sognare peggio. Zanzotto perviene alla triplice sovrapposizione identificante di caverna-donna-sogno attraverso questa ipotesi:

Se è vero che l'attività onirica è addirittura un ricontrollo del programma genetico [...] questa esperienza di Fellini è la massima riproposta di un cinema come brulichio generante, in quanto più che altrove egli collega la caverna del sogno a quella della donna (che è «nella donna») e poi a quella del cinema in atto<sup>75</sup>.

A partire dall'intuizione della natura squisitamente femminile del cinema, Zanzotto svolge la sua ipotesi con una affascinante catena metaforica che approda a una immaginifica visione da fuochi artificiali, una fantasticheria nella quale «la caverna-donna-sogno si è esalata in una cometa che sfasciandosi è ripiovuta nel vasto mondo» dando vita alle mille sale «dove si celebra il rito della femminile creatività e seduttività del cinema»<sup>76</sup>.

Negli ultimi anni – soprattutto negli scritti sul cinema a partire dalla fine degli anni '80 – Zanzotto esprime tutta la sua nostalgia e il

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 1537, ora in questo volume con il titolo *Il buio dei paesi senza cinema*.

<sup>75</sup> Zanzotto, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, cit.

<sup>76</sup> *Ibid.*

rimpianto per questo luogo del sogno che rischia di andare perduto. Nella già citata *Nota del 1989* si legge ancora:

«Che dolore aver visto sparire in quest'ultimo decennio la stragrande maggioranza delle sale, specie nelle campagne, come se i paesi si fossero spenti tutti del loro *Fulgor*, *Astra*, *Splendor*, rimanendo bui e deserti di notte. [...] Ma torneranno sale vere, da nuove futuribili crisalidi, pronte a ricostruire tutte le ricchezze dell'inconscio umano che in un primo tempo avevano contribuito a dilapidare<sup>77</sup>».

Così Zanzotto sembra anche ricredersi e perfino smentire l'idea che il cinema possa subdolamente alterare la nostra attività onirica. Cinema e televisione, prima per certi aspetti da lui identificati, vengono dissociati. L'infida mescolanza di sogno e incubo che caratterizzava il cinema viene sciolta e l'incubo viene tutto caricato sulla nefasta televisione. Il poeta auspica infatti che le sale ritornino – anzi si dice convinto che torneranno – e si augura che il cinema resista, come spera resista il dialetto, «vecio parlar» che ha «nel suo sapore / un gocciolo del latte di Eva»<sup>78</sup>. Il suo sogno è che il cinema resista come luogo del sogno.

<sup>77</sup> Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1537.

<sup>78</sup> Zanzotto, *Filò*, cit., p. 531.