

Andrea Zanzotto
Tra musica
cinema e poesia

Quaderni del Conservatorio, anno II, n. 2

La presente pubblicazione
è stata realizzata
in collaborazione con



Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli studi di Udine

Progetto grafico
cdm/associati

© Conservatorio Statale
di Musica 'Jacopo Tomadini'
Palazzo Ottelio,
piazza I Maggio 33100 Udine
t. 0432 502755 f. 0432 510740
www.conservatorio.udine.it

© **FORUM** 2005
Editrice Universitaria Udinese Srl
via Palladio, 8 33100 Udine
t. 0432 26001 f. 0432 296756
www.forumeditrice.it

ISBN 88-8420-260-4

**CONSERVATORIO DI MUSICA
JACOPO TOMADINI UDINE**

Andrea Zanzotto
Tra musica
cinema e poesia

A CURA DI ROBERTO CALABRETTO

FORUM

Indice

<i>Premessa</i> di Franco Calabretto	pag. 7
<i>Introduzione</i> di Roberto Calabretto	» 9
<i>Sonetto Zanzotto</i> di Sylvano Bussotti	» 11
<i>Amore e ironia (per Andrea Zanzotto)</i> di Gian Mario Villalta	» 13
<i>«Impulsi sotterranei, fonici, ritmici...»: figure di suono nella poesia di Andrea Zanzotto</i> di Tina Matarrese	» 19
<i>«Ma ti, vecio parlar, resisti»</i> di Anna Panicali	» 29
<i>Paesaggio e suono nella prosa di Andrea Zanzotto</i> di Roberto Favaro	» 39

MUSICA

<i>Andrea Zanzotto. La lingua dell'infinito.</i> Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con Paolo Cattelan datato Pieve di Soligo 6 agosto 2004	» 55
<i>Premessa a Gabbiani</i> di Mirco De Stefani	» 65
<i>Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini.</i> Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri	» 71
<i>I versi di Andrea Zanzotto ne L'esequie della luna di Francesco Pennisi. Osservazioni a margine per un'analisi futura</i> di Stefano Procaccioli	» 87

Dai Filò di Zanzotto » 113
di Claudio Ambrosini

*Dai Filò di Zanzotto di Claudio Ambrosini: analisi
del testo musicale* » 141
di Aldo Orvieto

A Venessia » 173
di Serena Facci, Mohammad Abouzari

APPENDICE

Musiche su testi di Andrea Zanzotto » 183
a cura di Roberto Calabretto

CINEMA

La notte trapunta di inatteso. La Venezia di Fellini » 187
di Luca Giuliani

Casanova e il suo tempo » 195
di Giacomo Manzoli

*Non sempre quelli che mangiano l'erba dalla parte
delle radici sono i morti. Esercizio su di un 'corto'
di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)* » 205
di Giovanni Morelli

Federico Fellini, Giacomo Casanova e la nonna di Rosalba » 215
di Fabrizio Borin

*L'uccello magico e la poupée automate: il Casanova
elettrico di Nino Rota* » 229
di Francesco Lombardi

*«...qualche strofetta, non del tutto indecente». I Cori di Zanzotto
per E la nave va* » 241
di Roberto Calabretto

Intorno alla Città delle donne e a quella del cinema » 269
di Roy Menarini

Il Conservatorio di Udine da alcuni anni è impegnato in una attività di approfondimento scientifico che ha avuto la sua più significativa espressione in progetti, convegni, giornate di studio, laboratori multidisciplinari, spesso in collaborazione con l'Università degli studi di Udine e con prestigiosi Enti ed Associazioni. Infatti, accanto alla fondamentale priorità della formazione e della didattica, il nuovo Conservatorio, che fa parte dell'Alta Formazione Artistica e Musicale all'interno del Ministero dell'Università, investe sempre maggiori energie e mezzi nelle attività di produzione musicale e di ricerca in campo musicologico.

Momenti significativi di questa vasta attività sono stati i convegni e le giornate di approfondimento (di cui ricordiamo almeno *Progetto Schönberg, Omaggio a György Ligeti, Dedicata a Luciano Berio, Musica per il Cinema, Il Novecento musicale friulano, Omaggio a Luigi Dallapiccola*) che spesso hanno visto l'organizzazione di attività collaterali, concerti e lezioni-concerto in sede e sul territorio, laboratori di composizione, pubblicazioni (particolarmente importante quella recentissima su *Il Novecento musicale friulano*, in sinergia con la Società Filologica Friulana e l'Università).

In questo contesto è nata la collana 'Quaderni del Conservatorio', il cui numero uno fu dedicato lo scorso anno alla raccolta degli atti del convegno su Beethoven tenuto presso il Tomadini, in collaborazione con l'Ateneo udinese, figlio di un più ampio progetto con il Teatro 'Giovanni da Udine' (*Progetto Beethoven*).

Il presente volume è il secondo numero della collana, un 'quaderno' ben più ambizioso del primo, per la ricchezza e la quantità dei contributi scientifici, per l'argomento assolutamente accattivante, originale e ricco di implicazioni multidisciplinari (il rapporto tra la poesia di Andrea Zanzotto, il cinema e la musica), per la scelta di inserire la pubblicazione all'interno del vasto catalogo dell'editrice universitaria Forum, che si distingue per una linea editoriale di cui il Conservatorio condivide le finalità.

Nella consapevolezza, e con la soddisfazione, di presentare un lavoro che lascerà un segno tangibile della vivacità culturale del Conservatorio 'Jacopo Tomadini', voglio ringraziare la Regione Friuli Venezia Giulia per il fondamentale contributo, tutti i relatori per la loro generosa disponibilità ed, in modo particolare, il Curatore del volume e coordinatore del progetto.

Franco Calabretto
*Direttore del Conservatorio
'Jacopo Tomadini'*

Introduzione

DI ROBERTO CALABRETTO

Al contrario di molti altri poeti del Novecento i cui versi hanno avuto molte ‘rivisitazioni’ musicali (in primis Pier Paolo Pasolini, spesso al centro di operazioni molto dubbie e di mediocre qualità), Andrea Zanzotto non ha particolarmente ispirato il gesto compositivo dei maestri del secolo scorso. Ha ragione, allora, Sylvano Bussotti quando nelle ultime battute del suo *Disordine alfabetico* lo definisce: «grando, grandissimo poeta – e confida poi – mai osai musicarlo né tanto men commentarlo», lasciando intuire come la straordinaria musicalità dei suoi versi sia tale da non poter sopportare nessuna forma di commento sonoro. Sarà forse per questo che sono pochi coloro che hanno tentato questa impresa, cercando di cogliere quell’alone «dove i suoni possono dialogare con le parole per portare alla mente, al cuore, quello che la poesia dice ma non dice del tutto».

In questo volume vengono così raccolti alcuni interventi dei compositori che hanno dialogato con la poesia di Zanzotto e degli studiosi che hanno cercato di indagare il fascino della sua straordinaria musicalità. Troviamo una lunga riflessione sulla recente opera di Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*, dove alla voce dello stesso compositore si unisce quella di Aldo Orvieto, che analizza la partitura mettendo in risalto le affinità con gli universi sonori del poeta. Mirco De Stefani, un musicista che alla poesia di Zanzotto ha costantemente guardato nel corso del proprio iter creativo, introduce *Gabbiani*, uno degli ultimi momenti di questo sodalizio. Le analisi di Stefano Procaccioli delle *Esequie della luna*, ‘narrazione fantastica’ di Francesco Pennisi, e di Serena Facci e Mohammad Abouzari di *Venessia* di Abed Azrié, una seduta iniziatica dove «la musica e la poesia si uniscono dando luogo a singolari atmosfere magiche, d’incanto, che tanto ricordano proprio quelle veneziane» (Amin Maalouf), completano la sezione musicale. Questa viene ulteriormente arricchita dalle parole di Zanzotto, tratte da due interviste dove il poeta parla del proprio vissuto musicale e dei difficili rapporti che si creano nell’unione, meglio nell’avvicinamento, fra la musica e la poesia e che Zanzotto illustra utilizzando la figura dell’iperbole.

La pubblicazione, come recita il suo titolo, si articola tra cinema e musica, indagando anche i percorsi che hanno unito il nome di Zanzotto all’universo delle immagini in movimento. Al cinema di Federico Fellini il poeta ‘prestò’, come è noto, alcuni suoi versi per *Il Casanova*, musicati dalla magia sonora di Nino Rota. Giovanni Morelli, nella consueta ricchezza delle prospettive ermeneutiche che la sua riflessione è in grado di aprire, mette in luce gli aspetti di questo singolare conubio. Al *Casanova* sono poi dedicati altri preziosi interventi di Fabrizio Borin – parimenti interessanti alcune sue ipotesi sui ricordi rotiani di *Venetian Bird* di Ralph Thomas – Giacomo Manzoli, Francesco Lombardi e Luca Giuliani, mentre Roy Menarini apre una riflessione sulle parole dedicate da Zanzotto a *La città delle*

donne. A completare questa sezione figura un'analisi dei *Cori* scritti dal poeta per *E la nave va*, 'strofette non del tutto indecenti' che riscrivono alcuni noti momenti del teatro d'opera italiano con dei versi caricaturali.

«Grando, grandissimo poeta», dicevamo all'inizio citando Bussotti. Alle figure di suono nella poesia di Andrea Zanzotto è così dedicato l'intervento di Tina Matarrese, a cui fanno pendant quelli di Gian Mario Villalta, Anna Panicali e Roberto Favaro, dove invece viene indagato il paesaggio e il suono nella prosa di Andrea Zanzotto.

Il volume non ha sicuramente la pretesa di circoscrivere la straordinaria ricchezza di questi percorsi che qui sono stati, invece, aperti illuminando situazioni e ambiti forse poco indagati. Resta, da parte mia, il grande ringraziamento agli autori che hanno partecipato a questa iniziativa; a Sylvano Bussotti, qui presente nella veste del poeta, che apre il volume con un *Sonetto*; a Marisa Zanzotto, la cui disponibilità e cortesia sono state utilissime per delineare i diversi capitoli; infine, all'Università degli studi e al Conservatorio di Udine. Dalla loro collaborazione sono nati i due Convegni di cui queste pagine sono testimonianza.

Roberto Calabretto

Sonetto Zanzotto

inalterato Si sconde diesis: La.
 Di bemolle sul Mi e avanti al Re
 se un Do diesis in chiave dopo Fa
 bequadro astrattamente insiste: LA.

Sòl gelido di LUNA riarso al SOLE
 percuotono strumenti misteriosi,
 venti, piogge terremoti in foresta
 tentando (musicisti) le parole.

Vol' Astronauta su, sfiora la testa;
 d'armonia delle sfere un prodigioso
 sussurro per Poeta. Gran boato.

Violaceo tessi tu monumentale
 segno da massima virtù celato.
 Diritto un pianto all'animale Aurora.

ryh. buss. H

gennaio 2005

Amore e ironia (per Andrea Zanzotto)

DI GIAN MARIO VILLALTA

Potrei esordire con la proposizione di una tesi articolata, che sarebbe più o meno questa:

La musica della poesia è ritmo e intonazione, che prendono corpo attraverso la voce del poeta.

Nella poesia di Andrea Zanzotto, la voce della poesia attinge a ritmi antichi e a intonazioni originarie, che vengono incessantemente 'lavorati' al confronto con un'esperienza di dialogo con l'ambiente, con i saperi costituiti, con le retoriche dominanti.

Questo 'lavoro' avviene sul piano della lingua, come luogo critico in cui si organizza la relazione di senso che colloca l'io nell'ordine del simbolico, vale a dire di ciò che costituisce la sua verità.

La voce che prende corpo nel testo, al confronto tra quella sorgente originaria e questo 'lavoro' sul piano della lingua, ha un carattere diffusamente ironico.

Una volta proposta la tesi, aggiungo che – per quanto riguarda l'ironia zanzottiana – come per la famosa araba Fenice, *che vi sia ciascun lo dice*, però è difficile spiegare cosa sia e da dove venga. E finora non mi risulta che qualcuno lo abbia fatto. Mi ci proverò, correndo il rischio di sbagliare, nella certezza che, quando si comincia a porre un problema, alla fine arriva qualcuno che è in grado di risolverlo.

La voce parla, con le parole, più delle parole, a volte.

Con la voce noi esprimiamo l'emozione e l'affettività. In italiano, per esempio, una frase può diventare una domanda con la semplice intonazione della voce: «Quella mela è matura», diventa «Quella mela è matura?», un punto di domanda e la frase ha cambiato significato, ma deve cambiare intonazione, e ci può essere l'esitazione, la spavalderia, il sospetto.

Siamo al telefono, e ci viene detto soltanto «Buongiorno, come stai?»: noi sentiamo che qualcosa non va, chiediamo cosa sta succedendo, la voce rivela.

La voce può anche simulare e dissimulare, ingannandoci, oppure, simulando o dissimulando, tradirsi.

Dove va a finire la voce nella scrittura?

L'italiano ha alcuni segni: il punto interrogativo, il punto esclamativo, i puntini di sospensione, essi sono i supplenti della voce. Anche il corsivo, la sottolineatura, le maiuscole, sono supplenti, ma questi ultimi si rivolgono più alla mente che all'intonazione. È vero però che una frase tutta in maiuscolo può 'fare la voce grossa', come si usa dire.

Ma anche il punto e la virgola, i due punti e il punto e virgola, sono sospensioni, pause, riprese della voce.

Andare a capo è un segno più forte: si tratta del segnale grafico più semplice per indicare quella diversa segmentazione del continuo verbale che instaura un ritmo. È la creazione di una 'figura musicale', qualora vi sia la consapevolezza che, con questo mezzo, si instaura un campo di tensione tra l'ordine frastico del discorso e le unità che lo costituiscono, tra il susseguirsi degli accenti tonici e l'imporre di nuove intonazioni.

La tradizione poetica è il grande serbatoio di quel rapporto di 'laude/collaudò', direbbe Zanzotto, in cui l'impulso originario della parola modella il suo farsi voce nelle forme della scrittura.

Questa premessa ha la funzione di indicare – al minimo dei riferimenti – lo sfondo di riflessione dal quale prende avvio quanto segue, tenendo conto della profondità del rapporto che Zanzotto ha sempre mantenuto con la tradizione poetica. In particolare, quanto scritto appena sopra, potrebbe segnalare la tradizione poetica come il luogo della memoria di originarie figure dell'intonazione e della qualità affettiva della voce.

Di questo dovremo tenere conto.

Dalla critica letteraria e dai migliori esempi di analisi testuale solitamente deriviamo che 'stile' è quasi sinonimo di selezione, delimitazione, scelta escludente.

Ciò che sorprende, nella poesia di Andrea Zanzotto, è la sua onnicomprensività. A tutti i livelli, fino al punto di utilizzare il cosiddetto 'paratesto' (le note e i rinvii 'esterni' del libro), come funzione primaria del testo. E, d'altra parte, una delle caratteristiche fondamentali dell'opera zanzottiana è proprio quella di inglobare la tradizione e l'antitradizione, i saperi più prossimi e quelli più estranei, le lingue iperletterarie e le lingue minori (e, certamente, frammenti di 'lingue oniriche').

Questo è sempre stato per me veramente sorprendente, forse l'aspetto più sorprendente dell'assai sorprendente Zanzotto: come mai egli può parlare di tutto (e, sottolineo, *accostandolo, inframmettendolo a tutto*) rimanendo inconfondibilmente, con la sua voce, A.Z.? Da dove viene questa *firma* inequivocabile?

Onnicomprensività, quindi, prensilità onnivora, resistenza del testo nell'accogliere qualsiasi movenza o registro dell'espressione. Con questa ulteriore annotazione: non si tratta di una deriva avanguardistica o modernista, dove l'accoglienza avviene in funzione giustappositiva, contrastiva, citazionistica, rispetto a una voce che dà il tono oppure traccia il filo conduttore. Avviene invece qualcosa di tutt'affatto diverso: la voce poetante è costituita da tutte queste modalità espressive, da tutte queste lingue, da tutte queste intonazioni.

La voce poetante che matura nell'opera di A.Z., e che diventa il suo inconfondibile segno espressivo, sposta in profondità, in una interna lacerazione, quella separazione degli ambiti e dei registri linguistici, che nel citazionismo viene invece esibita.

Per questi motivi una delle questioni più difficili da affrontare è quella della cosiddetta 'ironia' zanzottiana.

L'ironia infatti consiste nel gesto di segnalare un significato contrario a quello

espresso. Ma questo gesto dovrebbe anche escludere il soggetto dell'espressione (insieme al senso che egli stesso nega) dal significato primario dell'espressione medesima: chi usa l'ironia prende distanza, si chiama fuori dal senso primo dell'espressione, e ne sposa il senso secondo.

Questo in A.Z. non avviene. Quello che si ha, invece, è la percezione di una ferita che divide la voce, ma non nega. Una voce che parla in una estrema tensione tra il sublime e il deietto, come se sul discorso poetico incombesse un divieto.

Quale divieto? L'impossibilità di accettare come univoca e piena di senso la parola offerta dall'ordine del discorso che, di volta in volta, si va costituendo nel dire. Non perché manchi senso, ma perché ce n'è troppo, perché il senso esplode in cento direzioni. Allora vi è come un gesto di allontanamento della parola presente, che evoca la ricerca di una diversa immediatezza. Un segno di 'falsificazione' della parola corrente, che nello stesso tempo ce ne fa accettare (poiché ce lo fa ricercare) il senso più vero. Il non poter dire la verità diventa dire una verità 'condizionata' da tensioni e fratture interne, come 'la più vera che possa essere detta'.

Quanto più rileggiamo l'opera di A.Z., tanto più abbiamo questa persuasione: che il suo non sia un gesto di ribellione, una necessità di far 'esplodere' la lingua, ma il suo esatto contrario: il gesto del tenere insieme, di un estremo chiamare a raccolta, di un accogliere quanto è già esploso.

Quando assistiamo alle meravigliose invenzioni verbali di A.Z., non pensiamo mai di accostarlo allo sperimentalismo della tradizione avanguardistica, alla letteratura del *divertissement* e del gioco linguistico al negativo. Quella letteratura sempre così uguale a se stessa, mentre A.Z. è sempre motivatamente nuovo.

La poesia che segue è notissima, forse la più antologizzata dell'opera zanzottiana.

Al mondo

Mondo, sii, e buono;
 esisti buonamente,
 fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
 ed ecco che io ribaltavo eludevo
 e ogni inclusione era fattiva
 non meno che ogni esclusione;
 su bravo, esisti,
 non accartocciarti in te stesso in me stesso

Io pensavo che il mondo così concepito
 con questo super-cadere super-morire
 il mondo così fatturato
 fosse soltanto un io male sbozzolato
 fossi io indigesto male fantasticante
 male fantasticato mal pagato
 e non tu, bello, non tu 'santo' e 'santificato'
 un po' più in là, da lato, da lato

Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere
 e oltre tutte le preposizioni note e ignote,
 abbi qualche chance,
 fa' buonamente un po';
 il congegno abbia gioco.
 Su, bello, su.

Su, münchhausen

Se andiamo a leggere le annotazioni di Stefano Dal Bianco, corredate di puntuali citazioni d'autore (in A.Z., *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, 1999) troviamo menzionate la psicoanalisi freudiana e la dialettica, l'idealismo e l'entropia. E anche attenti giochi d'intelligenza tra il 'sublime' estetico e la 'sublimazione' freudiana, tra l'«espressione» e il «venire al mondo».

Tutto vero e tutto giusto. Ma, qual è l'argomento di questa poesia?

È un'invocazione al mondo perché non si perda nel complesso inestricabile delle relazioni di significato che il soggetto costruisce con i suoi saperi, e soprattutto perché non lasci che il soggetto poetante si inabissi in questi saperi, in una totale privazione di significato. A un certo punto, infatti, il soggetto menziona una pericolosissima identificazione tra 'io' e 'mondo' (seconda strofa: «Io pensavo...»), che sarebbe veramente la fine di ogni senso dell'esistere, ovvero precipizio in un vortice perpetuo in cui senso e non-senso si equivalgono.

Invece il senso «viene fuori» sempre da una differenza, da un'alterità a sé, e per questo può essere «evento». La voce poetante chiede al mondo (ma così anche a se stesso) lo sforzo estremo di sollevarsi dalla densità melmosa della propria iper-significanza, che equivale a una in-significanza, con il gesto ironicamente «eroico» del barone di Münchhausen, che si tirò fuori da una palude sollevandosi per i capelli.

Ci sono in questo testo due segnali (e due livelli) di ironia, ovvero di contrasto interno tra un significato espresso e uno latente.

Il primo e il più evidente è di carattere semantico e lessicale.

Un'invocazione al mondo è già qualcosa di ironicamente determinato: «mondo» è parola modernamente caratterizzata, e, dall'idealismo tedesco in qua, parola filosofica. Che si chieda al mondo una cosa come l'«essere buono», come se fosse una persona, costituisce di per sé un dislivello semantico, rinforzato subito dall'inusuale avverbio «buonamente».

Un atteggiamento di base assai ingenuo, nel suo avvio semantico e lessicale, che non viene mai smentito come dato di fondo («su bravo», «Su bello, su»), e che entra in contrasto, subito, con l'uso, tutt'altro che ingenuo, anzi iperintelligente e ipercolto, di una serie di parole «difficili» (eludevo, fattiva, inclusione/esclusione, fatturato, sbizzolito, ecc.). Ancora più forte è poi il contrasto tra l'atteggiamento di base che abbiamo definito ingenuo e la sorvegliatissima coscienza e autonomia sintattica e grammaticale, che gli permette di gestire con sorprendente libertà inventiva l'andamento del periodo, nonché di scendere a uno strato più profondo

della grammatica stessa, quello che riguarda la struttura generativa del discorso. Dalla serie: «fa' che, cerca di, tendi a», a quella: «Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere», le virtualità stesse dell'espressione vengono lasciate aperte a ventaglio, e invece di generare una semplice figura di ripetizione, chiedono al lettore di immaginarla e completarla, a partire dai suoi presupposti grammaticali.

Ma vi è un altro, e più profondo, livello di ironia, che riguarda propriamente l'intonazione e l'andamento emotivo del testo. Il quale non perde mai l'accento di richiesta umile e ingenua, quasi di preghiera. Solo il finale, gli ultimi due versi, sono appena un po' più confidenziali, amichevoli. Mentre la strofa centrale, che non è propriamente di invocazione, ma di riflessione, mantiene la tonalità dominante. È questa tensione della voce ad una disposizione di umiltà e di invocazione 'religiosa' a costituire il maggior contrasto rispetto a quanto avviene nel testo sul piano verbale, già portatore di un primo forte livello di ironia.

Quella che sentiamo come 'ironia' in Zanzotto è dunque qualcosa di interno al gesto di accogliere, di trattenere una tensione tra spontaneità (povertà, umiltà) del gesto poetico primario e la coscienza di avere a disposizione potenti saperi e strumenti euristici.

L'ironia, normalmente, non è mai compassionevole, come non lo è mai una posizione di sapere.

Molti poeti del nostro tempo hanno rinunciato al sapere (ai saperi, al plurale, in costante centrifuga crescita esponenziale) della loro epoca, o ne hanno negato la potenza, per ottenere in questo modo una voce non divisa. Oppure hanno sottolineato l'esistenza di questi saperi, con un gesto negativo e violento, rimarcando la divisione della voce.

I primi hanno voluto ritrovare uno sguardo compassionevole, ingenuo, aurorale sul mondo. I secondi lo hanno negato, mettendo in scena la distanza da questo eden perduto, sottolineando una impossibilità.

La poesia di A.Z. è ironica, si dice. Però si è d'accordo nel riconoscere che non ha mai il cinismo dell'ironia.

Ma da dove viene l'ironia del nostro tempo, l'ironia della poesia del nostro tempo e del sentire del nostro tempo? Viene dalla coscienza (spesso presuntuosa) della funzione e dei meccanismi del linguaggio, viene dai saperi che dividono qualsiasi visione unitaria, viene dalla fine della possibilità di riscattare la perduta ingenuità con il sentimento (come ancora volevano i romantici).

Come si fa, infatti, a dire qualcosa di vero e profondo, qualcosa di semplice e immediato, senza cadere nel divieto del sentimentalismo? L'amore originario per la propria terra natia, per esempio, la commozione di fronte a un albero abbattuto dal vento, la nostalgia per le care consuetudini e i cari oggetti di un tempo, la desolazione per qualsiasi piccola vita sacrificata, come si possono dire senza soggiacere alla retorica consumata della pubblicistica comune, senza abdicare all'intelligenza,

oppure, ancora peggio, senza correre il rischio di confortare visioni politiche perniciose?

Abbiamo orrore, giustamente, dei 'buoni sentimenti', dei 'veri sentimenti', eppure abbiamo bisogno di sentimenti buoni e di sentimenti veri sui quali fondarci. Abbiamo bisogno di amore, non c'è dubbio, ma scrivere 'abbiamo bisogno d'amore' mette i brividi, perché lo accostiamo alle canzonette più sceme e agli sproloqui dei santoni da talk show.

La maggior parte della poesia del secolo scorso gioca tutto sull'alternativa tra esibire lo scacco di fronte alla soluzione 'sentimentale' del problema dell'irruzione di nuovi saperi e di nuovi strumenti di conoscenza, oppure produrne una mimesi aggressiva e allucinata.

Andrea Zanzotto ci dice che questi saperi e questi poteri sono l'uomo, così com'è oggi, come è l'uomo d'oggi a provare disagio di fronte alla difficoltà di un'immediatezza del sentire. Allo stesso tempo, però, ci dice sempre Zanzotto, senza quell'immediatezza (o allucinazione, o pulsione a 'buttarsi fuori' nell'immediato) non c'è poesia. E forse neanche più l'uomo.

Credo che nel gesto, necessariamente 'ironico', che rileviamo in Andrea Zanzotto, si possa cogliere quella che è una disperata, tenace volontà di resistere, di mostrare la coincidenza 'indicibile', di uno sguardo sempre di nuovo ingenuo (come potrebbe essere altrimenti?) e di una miriade di saperi che immediatamente lo distruggono.

Perché, pur con tutti i nostri saperi, un contatto 'originario' con il mondo non può essere negato.

Per quanto possa risultare 'falsificato', infatti, nondimeno è 'originario' il venire al mondo, necessariamente, è io che si origina, relazione tra alterità, coscienza che si costituisce.

«Impulsi sotterranei, fonici, ritmici...»: figure di suono nella poesia di Andrea Zanzotto

DI TINA MATARRESE

I suoni, i timbri sono risorse interne alla lingua che la poesia sfrutta nel produrre 'ritmi' e nel comporre 'figure', seguendo quel principio della ripetizione, che è fattore di strutturazione del testo poetico: il verso con i suoi elementi prosodici che ripetono, totalmente o parzialmente, la stessa figura ritmica in un rapporto di equivalenza (e dunque anche di contrapposizione) tra le serie ritmiche; e la rima che costituisce il caso più evidente e canonizzato di ripetizione fonica con riflessi sul ritmo. Ora nel Novecento la rima è la prima a essere messa in crisi insieme alla regolarità metrica, mentre l'istanza di equivalenze formali è garantita e soddisfatta da altre modalità foniche: alla rima come ricorrenza di suoni identici si sostituisce una struttura di suoni affini, dalle quasi rime alle rime imperfette, sostenute su assonanze. A compensazione si rafforzano le rime interne al verso, le riprese foniche costituite da assonanze, consonanze, allitterazioni ecc., che operano a rafforzare l'impasto sonoro, a saldare e omogeneizzare il discorso nello sviluppo del testo. Nello sgretolamento delle forme metriche e del discorso sintatticamente organizzato la rima può ancora manifestarsi, ma ovunque e come imprevedibilmente.¹ Un ulteriore passo verso una dominanza delle figure di suono, e quindi del significante, si compie quando oltre alla forma metrica è il testo stesso a essere destrutturato. E sappiamo quanto sia centrale nella poesia di Zanzotto la destrutturazione del testo poetico, che fa reputare 'difficile' la sua poesia. A tale proposito sentiamo cosa dice il poeta:

La comprensibilità si verifica a vari livelli. C'è una comprensibilità che si realizza in modo immediato, ma è quella che può avere un articolo di giornale, anzi che è indispensabile in un articolo di giornale. Nella poesia non è così, perché qui si trasmette per una serie di impulsi sotterranei, fonici, ritmici, ecc. [...]. Nella poesia contemporanea accade spesso che un autore cominci con un discorso limpido e comprensibile e poi, improvvisamente, non si afferrino più i nessi logici e tutto diventi oscuro. Ciò può avvenire quando il poeta asseconda l'attrazione che i suoni esercitano sui suoni, i significanti sui significanti, realizzando (come nelle filastrocche) accostamenti di campi semantici altrimenti molto lontani tra loro; oppure quando avvicina idee e immagini, che di solito non si richiamano e che, in una determinata occasione, rivelano affinità e contiguità insospettite.²

Per arrivare alla disgregazione del testo, della forma secondo il codice ricevuto, «la selva delle forme consunte», occorre attraversarla prendendone pieno possesso. Ed è l'esperienza del primo Zanzotto, da *Dietro il paesaggio* (1951) a *Vocativo* (1957), in cui la sperimentazione è condotta tutta all'interno del linguaggio lettera-

¹ Considerazioni riprese da VITTORIO COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia del Novecento*, in ID., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp. 83-98.

² La considerazione fa parte di una conversazione con studenti della scuola media, avvenuta nel 1980: ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1271-1272.

rio, una elaborazione portata il più «al di sopra» possibile della *langue* (la lingua come istituto), ma ritornando sempre a questa. Ancora con le parole di Zanzotto: «Perché il poeta ha già una sua isteria, e non deve coltivarla, deve riportare la sua ‘parola’ alla ‘lingua’. Egli è per natura ‘eccentrico’, deve ritessere i fili che lo legano al centro per ricondurre alle sedi umane (*langue*) la sua esperienza fatta nel deserto: la sua è sempre esperienza del limite, ma egli ha il compito di arricchire con la terra incognita lo spazio noto, e di farlo così entrare in ebollizione». ³ Come avviene e si sviluppa questa «esperienza del limite»? Innanzitutto con l’esplorare le possibilità offerte dallo «spazio noto», saggiare le possibilità della tradizione recente più strettamente lirica, quella dell’ermetismo, connotata da un massimo grado di letterarietà.

Prendiamo il primo componimento della raccolta *Dietro il paesaggio* (1951), *Arse il motore*, densissimo di significati, in cui l’immagine del viaggio – un viaggio in corriera, che era esperienza frequente di Zanzotto – configura la vocazione del poeta:

Arse il motore a lungo sulla via
il suo sangue selvaggio ed atterri
fanciulli. Or basso trema all’agonia
del fiume verso i moli ed i mari.

Assetato di polvere e di fiamma
aspro cavallo s’impennò nella sera;
a insegne false, a svolte di paesi
giacque e tentò le crepe dell’abisso.

Figura non creduta di stagioni
di creta, di neri tuoni precoci,
di tramonti penetrati per fessure
in case e stanze col vento che impaura,

aspettai solo nella lunga sosta;
finestre e piazze invisibili sostenni;
acuti ghiacci avvizziti di febbre
alghe e fontane con me discesero

nel fondo del mio viaggio:
e clessidre e quadranti mi esaltarono
l’abbandono del mondo nei suoi ponti
nei monti devastati nei lumi dei confini.

O ruote e carri alti come luna
luna argento di sotterranei ceselli
voci oscure come le mie ceneri
e strade ch’io vidi precipizi,

viaggiai solo in un pugno, in un seme
di morte, colpito da un dio.

Il «motore» dunque che, «aspro cavallo», tentò l’«abisso» è, con immagine potente, la poesia che scende a sondare l’invisibile (vedi l’insistenza su immagini del profondo: «crepe», «fessure», «voci oscure», «precipizi», «discesero», «nel fondo», «sotterranei ceselli»). Un viaggio che implica l’«abbandono del mondo», la solitudine «per avvicinarsi alla poesia, allo stesso tempo mortifera e generativa», ⁴ come suggerisce il distico finale. Il poeta ‘folgorato’ dal divino è preciso rinvio a Hölderlin, «Wie wenn am Feiertage...» («Come nel giorno di festa un contadino»), il cui tema è l’apparizione del divino nella storia dell’uomo e il ruolo che in essa

³ Dallo scritto *Il mestiere di poeta* (1965). *Ivi*, p. 1125.

⁴ GRAZIELLA SPAMPINATO, *La musa interrogata. L’opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefti, 1996, pp. 53-55.

spetta ai poeti. Anche nella poesia di Hölderlin si parla della solitudine dei poeti e del fuoco che li anima: «So trauert der Dichter Angesicht auch, / sie scheinen allein zu sein, doch ahnen sie immer [...] ein Feuer angezündet in Seelen der Dichter» («anche il volto dei poeti è in lutto, / e sembrano soli ma sempre hanno presagi [...] un fuoco si accende nelle anime dei poeti»).⁵

Sulla presenza di Hölderlin leggiamo quanto dice Zanzotto in uno scritto di introduzione a *Tutte le liriche* del grande poeta:

Nessun poeta, anche amatissimo, aveva scritto come Hölderlin certe poesie che mi aiutavano a ritrovarmi [...]. Nei miei libri cominciai così a entrare 'di straforo' la sua presenza, come epigrafe e fors'anche come spinta a percorsi fonico-ritmici in qualche poesia. Entrò con commossa spontaneità nella seconda sezione di *Dietro il paesaggio* una citazione da *Die Heimat*, come esergo di *Sponda al sole*: «Ihr theuern Ufer, die mich erzogen einst...» («Voi care sponde, che m'educaste un giorno»). Le *Ufer*, in fondo queste sponde, il fiume, le colline, sono il mio paesaggio solighese che ha qualche affinità esteriore con la Svevia di Hölderlin, anche se ora è difficile per me riconoscerlo attraverso tutte le alterazioni subite. Analogie fondamentali però sussistevano: la presenza costante della montagna, come orizzonte privilegiato e partitura del mondo, i pochi passi dal paese che portavano a un clivo, a un boschetto dove sentirsi vicini/lontani rispetto alla propria casa. Per me questa era davvero una necessità nell'infanzia e nella prima giovinezza, perché non mi sentivo capito, ero anch'io sotto la pressione di fattori psicologici negativi come le prime frustrazioni amorose o analoghi misconoscimenti. Certo le tensioni di Hölderlin erano assai diversamente motivate, ma la sacertà dei paesaggi che 'salvano' era la stessa.⁶

Il tema dunque del 'proprio paese', la piccola patria, che va a incontrarsi con il leopardiano «natio borgo selvaggio» e il suo «ermo colle».

L'ancorarsi al proprio paesaggio a difesa di una autenticità offesa dalla storia implica, sul piano dell'espressione, la continuità con la tradizione letteraria e l'adesione a quel filone dotato di una vera e propria grammatica poetica, l'ermetismo. Nel nostro campione troviamo i tratti più caratterizzanti del linguaggio ermetico, per esempio l'uso assoluto del sostantivo («atterrì / fanciulli», vv. 2-3; «aspro cavallo s'impennò nella sera», v. 6), la preposizione *a* con valore di indicatore indeterminato («trema all'agonia / del fiume», vv. 3-4; «a insegne false, a svolte di paesi / giacque», vv. 7-8), accostamenti arditi come il 'motore' che 'arse il suo sangue', la collocazione preziosa delle parole con le consuete inversioni di marca letteraria. Ma è un'assunzione di quel linguaggio che porta ad esiti opposti a quelli degli ermetici: là alle forme di una letterarietà tendente a chiudersi su se stessa, a farsi elegia consolatoria, in Zanzotto a esiti di alta eloquenza e di forte espressività. Andando alle figure di suono la scarsità di rime in fine verso è compensata da una folla rete di riprese interne. Una fitta tessitura sonora («Arse [...] il suo sangue selvaggio», vv. 1-2), che va di conserva con le altre figure, come l'anadiplosi e l'apostrofe dell'ultima quartina a dare respiro lungo al discorso, e compensare la spezzatura sintattica («O ruote e carri alti come luna / luna argento...», vv. 21-22). Una idea alta di let-

⁵ FRIEDERICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di L. Reitani, con uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 751 sgg.

⁶ *Ivi*, pp. xiii-xiv.

terarietà, in cui il significante procede congiunto con il significato come l'io vive in armonia, o finge a se stesso di vivere in armonia col proprio mondo. Se guardiamo alla metrica notiamo che, all'interno di una successione classica di quartine chiuse da un distico, i versi eludono a volte la misura dell'endecasillabo e la successione ritmica estremamente variata dà una dizione il più possibile antimelodica o antieufonica, in cui già si avvertono i segni di una incrinatura, data dall'ambiguo incontro vocalico tra fine e inizio parola, incerto tra sinalefe e dialefe (v. 21, «O ruote e carri alti come luna»; v. 25, «viaggiai solo in un pugno, in un seme»), che genera incertezza e straniamento nella dizione del verso, e pertanto una pausa e conseguente silenzio.⁷

Sono le avvisaglie di una crisi del linguaggio che si rende manifesta quando «un io fortemente problematizzato» irrompe «fuori del suo bozzolo» protettivo,⁸ e la 'bella forma' non è più sufficiente: «né il paesaggio, né la convenzione letteraria garantiscono più un rifugio dalla storia». Venire in contatto con la realtà storica significa assumerne la caoticità e insensatezza, farsi coinvolgere dal 'liquame informale' che caratterizza la realtà del presente.⁹ Si rompe l'affidamento al codice letterario, la lingua si apre al vissuto e al caotico del presente; alle parole auliche e letterarie si affiancano le voci scientifiche e tecnologiche, il gergo, gli stereotipi della lingua d'uso: una escursione di grado massimo, un magma informe in cui è parodiato il linguaggio odierno nei suoi diversi registri. Prendiamo da *IX Ecloghe* (1962) il componimento *13 settembre 1959 (variante)*, con titolo che si riferisce all'avvenimento dello *sputnik* sovietico, la navicella arrivata sulla luna: una violazione dell'ordine naturale configurata nella scompaginazione della lingua, nella serie 'insensata' di citazioni, gli attributi della luna: «Luna puella pallidula, / luna flora eremitica, / luna unica selenita, / distonia vita traviata, / atonia vita evitata [...]». Una lunga gittata, come un lungo periodo ma privo di qualunque legame sintattico, tenuto insieme dal ritmo del verso che si ripete uguale come una litania e dal gioco delle riprese foniche,¹⁰ cui è affidata la coesione del testo. Una messa in rappresentazione dell'alienazione della lingua: parole scientifiche che compaiono come automaticamente – così come automatizzato è il nostro linguaggio quotidiano, continuamente condizionato dai media –, una terminologia oscura, come un linguaggio sacro (litania per l'appunto). Ma il poeta si concede e ci concede un risarcimento con un componimento che ci riporta alla più classica tradizione – l'idillio di marca leopardiana – quasi un «residuo sentimentale rispetto all'espropriazione subita dal linguaggio letterario in *13 settembre*»,¹¹ o forse un addio nella sua struggente bellezza, *Nautica celeste*:

⁷ STEFANO DAL BIANCO, *Le vocali di Zanzotto*, in «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I (1995), pp. 15-37.

⁸ PIER VINCENZO MENGALDO, *Andrea Zanzotto*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, pp. 869-906.

⁹ Dal Bianco in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1460.

¹⁰ Vedi il commento di Dal Bianco. *Ivi*, pp. 1465-1466.

¹¹ *Ivi*, p. 1467.

Vorrei renderti visita
 nei tuoi regni longinqui
 o tu che sempre
 fida ritorni alla mia stanza
 dai cieli, luna,
 e, siccom'io, sai splendere
 unicamente dell'altrui speranza.

Un unico periodo come un unico respiro, con un latinismo che nella sua rarità sembra evocare spazi siderali, e la precisa citazione leopardiana «siccom'io» (Leopardi, *Alla luna*: «O graziosa luna, io mi rammento / che, or volge l'anno, sovra questo colle / io venia pien d'angoscia a rimirarti: / e tu pendevi allor su quella selva / *siccome* or fai, che tutta la rischiari»): un organismo compatto che recupera anche la rima nelle varie possibilità che ha nella poesia moderna: per assonanza *visita* : *longinqui*, *sempre* : *splendere*, e perfetta *stanza* : *speranza* – solo la *luna*, oggetto dell'invocazione, rimane significativamente irrelata.

Ho detto struggente bellezza, ma avrei dovuto dire *beltà*, siamo alle soglie della raccolta che porta tale titolo, *La Beltà* (1968), parola desueta e leopardiana («Cara beltà che amore / lunge m'inspiri...», incipit della canzone *Alla sua donna*), a indicare un fantasma, l'imprendibilità della bellezza, la poesia negata al presente. E la prima poesia *Oltranza oltraggio* fa riferimento a un ente che si può identificare con la poesia, o meglio «il principio vitale che la sostanzia»,¹² la materia del contenuto, la *beltà* che rima *in absentia* con il *là* («ti fai più in là, sei saltata più in là»). Notiamo le forme espressive del lessico (*outré*, il fumettistico *sigh*, che gioca in modo paronomastico con *sic*), i latinismi *immite*, *frigida*, il raro *inconsutile*, e la forma bassa *fotti*, il *cliché tutto sommato*, giochi costruiti sulla derivazione *identifico disidentifico*. Le ripetizioni *salti saltabecchi*, i giochi paronomastici come nel titolo del componimento. *La Beltà* ripercorre a ritroso l'avventura del linguaggio, la parola si decompone, è fatta sgorgare dal significante («astrazioni, astrificazioni formulazioni d'astri», «assideramenti assimilazioni»), si fanno labili i suoi confini («bru-bruciore», «prude-ude-ude», «il fru fruire dei fruatori», «i pini-ini-ini»), proliferano suffissazioni e prefissazioni («L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma)»), si mettono in campo interi paradigmi derivativi («scritto circoscritto descritto trascritto / non scritto»), e serie di parasintetici e neologismi («Ma c'è chi non si stanca di riavvicchiarsi / graffignare sgranocchiare solleticare, / di scoiattolizzare le scene»), fino alla parodia della ricchezza derivativa dell'italiano. Per esempio l'ultima delle *Ecloghe* (*Epilogo. Appunti per un'Ecloga*) chiude con giochi di riprese, su cinque versi tre contengono un avverbio in *-mente* (*minimamente*, *impossibilmente*, *reversibilmente*), quindi un verso di puntini e chiusa con «Avverbio in 'mente', lattea sicurezza». Tutte forme che esaltano il dato della sonorità, ma il cui elemento ludico non è mai fine a se stesso. Il gioco delle libere associazioni fa riemergere lacerti di linguaggio infantile («bambucci-ucci, odore di cristianucci»), citazioni esplicite (come il palazzeschi «questi cloffete clocchete ch ch»). O viceversa le

¹² *Ivi*, p. 1487.

parole si compongono in agglomerati («io-tu-questi-quaggiù»). Oppure è la frase a perdere qualunque principio sintattico organizzativo, frantumandosi in atomi («l'ho, sempre, molto, saputo»), o in sequenze di sostantivi legati dalle forze dell'analogia fonica e della libera associazione «secondo le modalità errabonde che caratterizzano l'attività onirica dell'inconscio». ¹³ Un disgregarsi della lingua come alla ricerca dei suoni primari fino all'aurorale farsi della parola nel «petèl», la «prelingua», il linguaggio del «pappo e dindi».

La poesia da un lato ha incorporato le novità linguistiche, a volte anticipandole o pronosticandole, a volte estremizzandole, dall'altro arriva a sconvolgere il concetto di forma e di testo, il rapporto tra suono e senso, tra significante e significato, seguendo una logica che nega qualsiasi sintassi di discorso strutturato, e segue fattori apparentemente accidentali negli esiti combinatori dei suoni, dettati dal profondo, da quell'inconscio che comporta la libera estrinsecazione del significante. Una immersione nel «rumore del mondo», nella lingua nella sua totalità e attualità d'uso, ma anche una reazione all'usura massmediatica della lingua, che ingenera il bisogno di sottrarsi disconoscendone ogni valore estetico, sentito inevitabilmente fittizio nella società della mercificazione anche del linguaggio: «Oggi è caduto il tempo spazio fratto e a ritmi lenti nel quale si formarono le lingue, anche se altri tipi di tensione differenziante fanno fiorire i metalinguaggi specialistici. Le vecchie lingue riescono d'intrigo all'istantaneità della comunicazione [...] vesti fuori moda o inadatte ormai a essere portate. Quindi tendenza al babelismo, alla contaminazione interlinguistica e insieme alla visualizzazione, al grafismo, agli ideogrammi, all'*ut pictura poësis* ripreso come allusione a un'immediatezza panterrestre della comunicazione», come scrive il poeta in una riflessione su *La Beltà*. ¹⁴ A Zanzotto interessa non tanto far entrare il 'parlato' e la lingua della comunicazione nella poesia quanto registrarne la patologia rendendo per via di parodia la pluralità dei codici, e anche la confusione e la babele dell'italiano contemporaneo, tra linguaggi settoriali, tecnici e scientifici, gerghi, dialetto, manipolazioni del vocabolo attraverso prefissi e suffissi, ecc. Linguaggio scentrato, traumatizzato, lontano dalla poesia bella e godibile, ormai vietata al poeta che non voglia ritrarsi dalla vita e dalla storia (Beccaria).

Tale procedere disgregante del discorso è messo a frutto nel *Galateo in bosco* (1978) a rendere attraverso «uno scavo rabdomantico del passato» (Beccaria) i diversi relitti sedimentatisi sulle pendici del Montello, «i segni della storia individuale dell'autore, le ossa dei soldati, le tracce del ciclo naturale del bosco, le scritture di letterati e poeti e anche, oggi, i rifiuti dei villeggianti domenicali», ¹⁵ una congerie di fenomeni naturali e culturali, fusione di organico e inorganico espressa da accostamen-

¹³ UBERTO MOTTA, *La neolingua di Andrea Zanzotto*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, Novara, Interlinea, 2004, pp. 413-426: a p. 417.

¹⁴ ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1147.

¹⁵ Come scrive Enrico Testa nell'antologia da lui curata *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 95.

ti fonici ancora più spinti: paronomasie, riprese equivoche, ambiguità semantiche, allitterazioni che «nel complesso restituiscono sul piano espressivo il senso della materia indifferenziata di cui si compongono il bosco e il mondo» (Dal Bianco), come per esempio in questi versi di *Pericoli d'incendi*:

Zirlii di principi
passato a crivello babil di chicchi
sèmi

Voci a strada || la folla
la folla guada

un qualche suono
alberi indizi-alberi là e qua
chicchi a picco nel cavo
e mai non brulla
la betulla dal favo

sosta netta anche se
sopra vi posa la mano il crepuscolo
sorta d'alberi appena appunto [...]

Un magma che fuoriesce non solo da qualunque definizione di testo ma anche dalla stessa scrittura, arrivando a includere grafismi vari, segnali indicatori, figurine, disegni e disegni di tipo fumettistico o infantile.

Una totale destrutturazione del testo e sovvertimento delle sue leggi comunicative, della sua unità come aggregato superiore alla frase, una «corrosione della testualità» tale da diventare addirittura uno degli elementi paradossali della coerenza testuale. «L'unitarietà dei testi è data dalla loro dispersione»,¹⁶ e può trovare una coerenza non tanto sull'asse sintagmatico quanto su quello 'in verticale' nella trama delle «relazioni tabulari».¹⁷ L'infrazione all'unità del testo e la sua scompaginazione erano già stati sperimentati nella prima metà del Novecento con Ungaretti: spesso i suoi componimenti sembrano il risultato di un assemblaggio di aggregati sintattici senza legami forti tra di loro, blocchi metrici separati e incomunicanti, versi e strofe fortemente staccati, senza congiunzioni, senza segni di interpunzione. Ma con Zanzotto la disgregazione è entrata nel testo, ne ha intaccato la coerenza semantica e la coesione grammaticale, i margini del testo poetico sono spesso cancellati o nascosti. Si danno componimenti che iniziano con una serie di puntini, o presentano strategie tipografiche di dispersione del testo, con ellissi di interi versi e assenza di punteggiatura e insensate annotazioni metalinguistiche: ad esempio in un componimento di *Galateo in Bosco* si glossa «addosso (avv. sostantivato)». Abbondano segni iconici come le due poesie che portano per titolo due parentesi tonde a evocare «una lontana immagine lunare» in forma di falce calante o crescente. Altre procedure infrangono la coerenza del testo come citazioni, note alle citazioni, versi frantumati a metà parola («par/cellizzazione»). Una sperimentazione che richiede il corredo di glosse, dichiarazioni e teorizzazioni ad esplicazione dei singoli componimenti e delle raccolte e colloca la poesia in una sfera appartata ed elitaria.

¹⁶ COLETTI, *Forme della testualità nella poesia del secondo Novecento*, in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 157-164.

¹⁷ Come indicato da STEFANO AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 1993, p. 37.

In questa rottura dell'insieme strutturale del testo si consuma quel ripudio delle forme convenzionali della comunicazione in cui si configura il rapporto degli artisti con la realtà contemporanea e che riguarda anche le altre forme di arte. Interessante il confronto, pur nella ovvia diversità di mezzi espressivi, con quanto accade nel linguaggio musicale, quando con la crisi dell'armonia tonale viene meno il sistema di regole di composizione condiviso nell'ambito della musica occidentale: una frantumazione del tessuto musicale, e una emancipazione dei suoni come autonoma materia costruttiva, la cui combinazione sembra dettata da una logica incontrollata di fattori accidentali, anch'essa accompagnata da nuove forme di notazione, da segni inediti, da «una generale tendenza a 'visualizzare' la musica, a conferire cioè ai segni una immeditata evidenza visiva, oltre le convenzioni semiografiche tradizionali»: ¹⁸ una sorta di «partitura immagine» come poesia-immagine si presenta quella di Zanzotto. E in questo confronto può rientrare anche la parodia, uno dei tratti stilistici caratteristici della poesia di Zanzotto: «parodia intesa musicalmente, come rielaborazione in forma indipendente di materiali che giungono da altre composizioni, pratica già nota alla musica antica e presente anche nelle esperienze del nostro secolo da Stravinskij a Berio a Kagel». ¹⁹

Si prenda a conclusione un frammento della 'composizione' *Topinambùr*, da *Meteo* (1996), dove rime, assonanze e onomatopee già di precedenti poeti, si traducono in nuovi meccanismi fonico ritmici, «pulsioni percettive, vibrazioni sensoriali risolte in istantanee fulminanti, in sorprese cromatiche», cui fanno da contorno annotazioni a commento poste di traverso e in corpo minore. ²⁰

¹⁸ ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento. Storia della Musica*, v. 12, Torino, E.D.T., 1991, p. 146.

¹⁹ FERNANDO BANDINI, *Zanzotto dalla 'Heimat' al mondo*, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. LIII-XCIV: a pp. LXXVII-VIII.

²⁰ NIVA LORENZINI, *Poesia fisica. Il corpo paesaggio: Zanzotto*, in *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 150-156.

TOPINAMBÙR

Dato informe e mostruoso

Topinambùr tuffi del giallo
atti festivi improvvisi del giallo
gialli brividi baci
 bacilli-braci

mostruoso

dato informe e mostruoso

Difficoltà anche con i nomi

più usuali di

persone, cose, carezze, inflorescenze

schermi

Fallimento di ogni

pointing

out,

at,

up

*

Topinambùr
to to torotorotix
 augellini lilix
 lontani insettini di
 vespificato giallo
 Ur-giallo lilix

memorizzazioni fallite

che scendono a picco nel

nel mai-stato

«Ma ti, vecio parlar, resisti»

DI ANNA PANICALI

Quando e perché Zanzotto ha scelto di scrivere in dialetto? di usare l'idioma di Soligo che lui stesso, nella quotidianità, parla? Così confessava a Pier Francesco Listri:

[...] ho quasi sempre parlato e parlo il dialetto. Io sono veramente cresciuto nel dialetto, ma, per certi aspetti, rimuovendolo, e mettendo invece davanti agli occhi, riservando alla zona illuminata, alla coscienza, la 'lingua' [...]. Io ho scritto pochissimo in dialetto, l'ho soltanto lasciato filtrare su, in qualche componimento.¹

Siamo nel 1972. Zanzotto ha lasciato 'filtrare su' il dialetto del suo luogo di nascita ancora solo in pochi componimenti. Soprattutto a partire da *La Beltà* (1968), dove, in mezzo a una congerie di voci e di segni, ibrida la lingua con lacerti di lingue straniere o di latino e con lo stesso *petèl*, il linguaggio infantile, o meglio, la parlata con cui le madri si rivolgono ai bambini nel tentativo di imitarli; «la pre-lingua del *pappo* e del *dindi* di cui parla Dante». ² I testi de *La Beltà*, anche se pubblicati nel '68, coprono l'arco di tempo del boom economico italiano. La civiltà dei consumi sta intaccando sia la natura che la lingua: erompe con violenza la nuova epoca, spazzando via il mondo di prima. Pasolini dalla fine del '63 segnalava lo sparire dell'italiano e la perdita di tutti i valori. Profetizzando una Nuova Preistoria, affermava in *Poesia in forma di rosa* (1964): «Piansi / a quell'immagine / che in anticipo sui secoli / vedevo scomparire dal nostro mondo». ³ Zanzotto parlava dialetto, lo usava in poesia come intarsio plurilinguistico e sentiva ancora lontana «la sua ora funebre». ⁴ Di lì a qualche anno, però, comincia a percepirne l'agonia. Nella generale omologazione anche il luogo, il paese natale, oltre alla sua lingua, vengono profanati e perdono la loro individualità: la loro «anima». La Standa ha sostituito la Natura e i miracoli non sono più nell'acqua, nei pini, nella neve, ma nei beni di consumo. Così dice l'*exergo* della splendida poesia *Sì, ancora la neve*, preannunciandone già il senso: «'Ti piace essere venuto a questo mondo?' Bamb.: 'Sì, perché c'è la STANDA'». ⁵

Il paese natale e il paesaggio sono devastati; la lingua è «diventata un fantasma» ⁶ e persino le tracce dell'antica bellezza stanno per essere cancellate. Come resistere di fronte alla falsificazione, al disfacimento, al 'cicaleccio televisivo', al brusio e al

¹ ANDREA ZANZOTTO, *Uno sguardo dalla periferia* (1972), in ID., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1155.

² STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*. Ivi, p. XXIX.

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Una disperata vitalità*, in *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, t. I, Milano, Mondadori, 2003, p. 1206.

⁴ ZANZOTTO, *Lingua e dialetto* (1960), in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1103.

⁵ La poesia fa parte della raccolta *La Beltà*. Ivi, p. 273.

⁶ FERNANDO BANDINI, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*. Ivi, p. LXXVII.

rumore del mondo? Non c'è rifugio possibile né nel paesaggio né nella letteratura. È di qui che Zanzotto tenta di risalire alle radici archetipiche della lingua e di recuperare una «dimensione autentica e originaria del dire». Come afferma Fernando Bandini, le ragioni che presiedono alle sue scelte linguistiche vanno cercate soprattutto «nella violenta percezione di una crisi che è insieme, in quegli anni, crisi della poesia e dell'umano, oltre che travolgimento delle cose che erano state oggetto della contemplazione del poeta e la fertile fonte delle sue certezze».⁷

Siamo alla fine degli anni Sessanta. Riordinando le proprie carte in vista di cederle al Fondo Manoscritti di Pavia, emerge uno scritto in dialetto composto a più riprese tra il 1969 e il 1971. Si tratta di un testo frammentario intitolato *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto*,⁸ in cui Zanzotto riprende l'espediente dei due interlocutori o 'persone' usato nella raccolta *IX Ecloghe* del '62 dove, non solo la lingua si apriva a zone prima precluse (inserti scientifici e tecnologici, arcaismi, latinismi, recuperi letterari e danteschi), ma lo stesso genere bucolico virgiliano, secondo il quale il soggetto si sdoppiava nelle persone o maschere (A, il poeta e B, la poesia lirica), gli consentiva di uscire dal proprio *io* monologante e di affidarsi alle voci del dialogo.

Negli *Appunti e abbozzi* i due interlocutori, A e B, finiscono subito, però, per non distinguersi più e per convivere insieme in una pluralità di voci, testi paralleli, citazioni e richiami, che è espediente tipico de *La Beltà* e che qui dà luogo a un flusso di coscienza, a un monologo concitato ad alta voce (più che a un dialogo), che scaturisce dal profondo «con una tensione liberatoria acuita proprio dall'uso del dialetto».⁹

Questo testo non finito è il diretto antecedente di *Filò*. In entrambi Zanzotto scrive e, a un tempo, riflette sul dialetto: ne percepisce il tramonto e vorrebbe registrarne la fine ma, contraddittoriamente, inizierà proprio da questo momento il suo «cammino poetico».¹⁰ Gli *Appunti* segnano senz'altro una svolta: perché si tratta del primo scritto, sia pur breve, sia pur quasi privato, interamente in dialetto. Sono divisi in quattro quadri, nel primo dei quali il poeta esorta la lingua, più volte infastidita, a svegliarsi e, di pari passo, chiama in causa sia il paese nativo che la sua parlata. Di pari passo, perché stretto è il rapporto tra luogo e lingua.

Qui vede violati sia il luogo natale, a cui è rimasto come avvitato (*invidà, inbullonà*), sia quell'idioma ormai «smunto e pallido», diventato quasi un'ombra, «che non capisce più nessuno» e al quale «nessuno più crede». Come se si aggirasse in un paesaggio di rovine (di qui la similitudine fra il dialetto e il cimitero), Zanzotto ritrova il dialetto, proprio quando sente che muore («Ti ritrovo almeno adesso / per dirti che stai morendo?») e che le vecchie parole, legate alla sua infanzia, non hanno più

⁷ *Ivi*, p. LXXVI.

⁸ ZANZOTTO, *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto*, in «Autografo», XVII/43, luglio-dicembre 2001.

⁹ MICHELE BORDIN, *Morte e rinascita del vecio parlar: gli inediti Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto di Andrea Zanzotto*. *Ivi*, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*.

voce: «non si dicono più, altrimenti si sembra vecchi come il cucco, o contadini». Accanitamente ricerca questa lingua della memoria diventata l'unica testimone, attraverso le persone con cui si identifica, del suo mondo familiare e paesano: «Tiro su tutto con le radici», afferma, e come in tanti flashes vede le sorelle Rina e Lina, Toni Oci, la Neta, la Pina... Ripercorre episodi e memorie parentali, sapendo che il dialetto gli dava sicurezza: fuoriuscivano da lui stesso «sudore, parola, / profumo, fumigazione, tutte quelle parole / che come sassi e pietre erano necessarie per poggiare i piedi». ¹¹ Perché, in quel mondo che sembrava non dovesse mai finire, l'aria era fatta «solo per le voci della terra» e per la lingua di sempre; la stessa dialettalità – verrà ripetuto più volte – «aveva garantito per secoli un certo confortevole e implicito sentimento di coesione e di durata». ¹²

Protezione, certo, ma verminosa: «Per quanto mi riguarda, un componimento che io *devo* scrivere in dialetto mi dà un senso di liberazione e di sollievo, ma anche di impudicizia». ¹³ Perché? Perché nella realtà «distruttiva dell'oggi», confessa Zanzotto, «mi vedo in esso come partecipe dell'ambiguo tepore di una piccolissima società di vermicciattoli brulicanti, dai quali sia stato bruscamente levato via il sasso che li negava e insieme li proteggeva». ¹⁴ Eppure, non soltanto il dialetto, anche l'italiano che faceva da padrone ormai «trascorre e muore» assieme al «fratello disgraziato e mai scritto»; assieme a quel «vecio parlar» contro cui qui Zanzotto impreca («non ti adopererò più») per poi subito correggersi e aggiungere: «(ma chissà... si vedrà...)». Difatti, di lì a pochi anni scriverà *Filò*, in cui si ritroveranno alcuni motivi già presenti negli *Appunti*. Ad esempio, nel terzo quadro, là dove si accenna alla rondine, alla civetta, a tutti gli uccelli (e si dice: «Passava la rondine sopra le tegole dei tetti, la civetta, il passero, lo scricciolo / tutti gli uccelli della notte e del giorno tutte le ombre che svolazzano. / Tu sei la farfalla più bella...»), la mente del lettore corre all'immagine finale di *Filò*, dove al posto degli uomini che hanno, «senza accorgersene», dimenticato il «vecio parlar», ci saranno «due tre uccelli soltanto magari», che lo parleranno «dentro il sole, nell'ombra». ¹⁵ Oppure, là dove nel quarto quadro balena il proposito di scrivere in quell'idioma che 'trasuda' dal suo stesso corpo e che tuttavia non riesce a possedere completamente, identico è l'appello alla divinità paleoveneta Reitia che tornerà in *Filò* con gli attributi di 'sanatrice' e 'tessitrice'. Negli *Appunti* tuttavia la visione è più nichilista e disperata: «dietro le finestre / dietro i vetri, tra i vetri del niente sentivo / che qualcosa finiva, che qualcosa singhiozzava come i bambini / quando vogliono far disperare e non danno ascolto a nessuno». ¹⁶

Si è detto che c'è uno stretto rapporto fra luogo e lingua. Aggiungerei che sia l'isolamento a Pieve di Soligo, sia l'uso del «vecio parlar», ovvero il tornare, in una

¹¹ ZANZOTTO, *Appunti e abbozzi...* cit., p. 15.

¹² ZANZOTTO, *Nota a Filò*, in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 543; poi ripreso in *Tra lingue minime e massime. Ivi*, p. 1307.

¹³ ZANZOTTO, *Tra lingue minime e massime*, in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1302. Il corsivo è presente nel testo.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ ZANZOTTO, *Filò*, in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 533.

¹⁶ ZANZOTTO, *Appunti e abbozzi...* cit., p. 16.

forma di regressione, al «nido naturale» con le immagini e la lingua dell'infanzia, è per Zanzotto un modo di resistere. D'altro canto, rispondeva a Listri che nella sua tendenza a isolarsi c'è 'una forma di dimissione', sì, ma nello stesso tempo «c'è una volontà di resistere, quasi di aggrapparsi ad un relitto privilegiato in un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di relitti»;¹⁷ in una terra che si confonde con quel relitto privilegiato, cioè con la lingua ad essa radicata: «Terra che si muove da sotterra / e che scrivere mi ha fatto sempre paura / anche se l'ho parlato-parlata / da sempre».¹⁸

Il titolo di *Filò* (1976) rinvia sia alla tradizione popolare delle veglie contadine nelle stalle durante l'inverno, in cui si raccontavano storie e favole, sia alla tradizione settecentesca (il secolo di Casanova) dei *Filò*, componimenti musicali di Vittore Villabrunga di Feltre.¹⁹ Qui, dopo l'esperimento non finito degli *Appunti*, è traspunta per iscritto la lingua originaria, quel «vecio parlar» che ha il sapore del nutrimento primigenio, di un «gocciolo del latte di Eva».²⁰ Si può dire che segni uno spartiacque perché il dialetto viene accolto pienamente, anche se il giro di boa c'era già stato con gli *Appunti*. Ma erano rimasti segreti persino a chi li aveva stesi. In seguito, Zanzotto opererà in un regime «di feconda diglossia», ovvero userà un doppio registro linguistico: quello della lingua «materna, originaria, orale» e quello dell'italiano letterario.

Finalmente la rimozione si è dissolta del tutto e Fellini ha svolto una funzione maieutica. Nella lettera del luglio '76 domanda a Zanzotto di accompagnare *Casanova* non nel dialetto veneto che sente opaco, raggelato, senza emozioni, ma in un dialetto che, attraverso combinazioni fonetiche e linguistiche magari inventate, rifletta quella «visionarietà stralunata» che ha dato al suo film. E gli rivolge due richieste precise: scrivere esortazioni e preghiere per il rito notturno sul Canal Grande, dal fondo del quale emergerà «una gigantesca e nera testa di donna», la grande madre, un «oscuro simulacro femminile», la «femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi».²¹ Inoltre, scrivere una filastrocca costruita con il linguaggio *petèl* per una gigantessa che, facendo il bagno in un'enorme tinozza, «canta una canzoncina infantile e dolente».²²

Zanzotto gli sarà grato per averlo spinto a questa discesa alle Madri, mai praticata del tutto in precedenza. Difatti, quella gran testa femminile che emerge dalle acque e si trasforma in una *testa-terra* che turba (come la natura leopardiana del *Dialogo della Natura e di un Islandese*), fa scaturire a sua volta, dal profondo, la lingua madre: il dialetto di Soligo, certo, ma intarsiato di vocaboli che risuonano agli orecchi come se provenissero direttamente dalla sua infanzia nella Cal Santa.

¹⁷ ZANZOTTO, *Uno sguardo dalla periferia* cit., p. 1150.

¹⁸ ZANZOTTO, *Filò* cit., p. 519.

¹⁹ *Profili dei libri e note alle poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1568.

²⁰ ZANZOTTO, *Filò* cit., p. 531.

²¹ Lettera di Federico Fellini, luglio 1976, in *Filò* cit. p. 466.

²² *Ibidem*.

Qualche anno prima, nel 1973, gli era morta la madre ed è come se recuperare il dialetto alla scrittura significasse per lui comunicare «con l'essenza della matrità», con la comune matrice della terra, che è infatti «l'interlocutore principale del libro»;²³ cercare la madre nella madre terra e ritrovare in essa la continuità. Perché quel parlare antico, dal sapore materno, affonda le sue radici nella natura. D'altra parte, il dialetto è legato al respiro e alla voce ed è sempre accompagnato da movimenti, gesti, atti fisici che attestano la presenza del corpo, tanto che pare non distinguersi dal corpo della terra. E forse la stessa poesia non è nella lingua ma nella matericità. È «il ruggiare del fuoco», ovvero la corporeità che, non per caso, richiama la testa-terra felliniana:

e la poesia non è in nessuna lingua / in nessun luogo – forse – o è il ruggiare del fuoco / che fa scricchiolare tutte le fondamenta / dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna.²⁴

Nella bella prosa in lingua che conclude *Filò*, Zanzotto racconta l'esperienza del dialetto che sente venire «di là dove non è scrittura [...] né grammatica»;²⁵ che è restato «oralità, brusio del quotidiano», lingua delle pulsioni che proviene da un luogo più profondo rispetto a quello della cultura scritta. Anche Pasolini aveva meditato sulla parlata friulana e si era chiesto da dove gli derivava quell'amore per la lingua orale e per la sua espressività.

Ascoltiamolo:

In una mattinata dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto [...] su quel poggiolo, o stavo disegnando [...] oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA.

Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada [...] a parlare. Un ragazzo alto e d'ossa grosse... Proprio un contadino di quelle parti... Ma gentile e timido [...] pieno di delicatezza. [...] La parola «rosada» pronunciata in quella mattina di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale.

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*.

Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito [...]. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA.²⁶

Sia per Pasolini che per Zanzotto, la fonte dell'oralità esplodeva nello stesso momento in cui appariva minacciata. In *Filò*, come già negli *Appunti e abbozzi*, Zanzotto assume il dialetto criticamente, con la consapevolezza del suo estenuarsi e finire. E si domanda: cosa è mai oggi un piccolo dialetto «soprattutto per chi lo ha sempre parlato e lo sente sparire dalla sua bocca, *al di sotto* di ogni

²³ *Profili dei libri e note alle poesie* cit., p. 1567.

²⁴ ZANZOTTO, *Filò* cit., p. 533.

²⁵ ZANZOTTO, *Nota a Filò* cit., p. 542.

²⁶ PASOLINI, *Dal laboratorio*, in *Empirismo eretico*. Ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1316-1318. I corsivi sono presenti nel testo.

volontà?». ²⁷ A differenza di Pasolini che ha ricreato il friulano da un 'altrove', cristallizzandolo come una lingua morta, Zanzotto ha seguito il modificarsi della parlata del suo paese vivendoci dentro e ci ha raccontato la storia «di un assordamento» e di un «ammutilamento» che sono stati imposti dall'esterno «in modo più subdolo che per una fattura». ²⁸

Si potrebbe supporre che il dialetto, in quanto lingua del passato, si mantenga intatto. Ma non è così. A sentire Zanzotto si è estenuato (*descumi*) con il decadimento del suo corpo; è cambiato con la sua stessa faccia, con la sua stessa pelle, «anno per anno»; ²⁹ con i luoghi, con la terra stessa, perché, nei diversi dialetti, è la terra «che diversamente parla». E il termine 'terra' che è sinonimo di paese, di suolo o dimora, oltrepassa i confini geografici e trattiene in sé qualcosa che rinvia a un 'humus' o ad una atmosfera naturale che da tempo – già dalla fine degli anni '60 – si è perduta. Tanto che Zanzotto confessa d'essersi sentito «letteralmente, e nei modi più sconcertanti, togliere la *terra* da sotto i piedi». ³⁰ Perché il dialetto è radicato al suolo; è legato allo stare, al dimorare, o meglio, all'«immorari in loco». ³¹

Per Heidegger «l'essenza della *Heimat* giunge a rilucere in primo luogo in terra straniera». Ma ormai non sembra più necessaria una lontananza concreta perché lo stesso luogo natale si è fatto straniero. Questo era il rimpianto di Pasolini: di tornare nel proprio paese come «un australiano». ³² Così è avvenuto per la lingua: quella lingua prima, originaria, che riappare o ritorna come stralunata.

Del solighese, dice Zanzotto, si è perduta la memoria: le parole mancano e continuano a perdersi perché sono venuti meno tutti i referenti reali. E tuttavia, contro la modernità che omologa e uniforma, il dialetto sopravvive custodito dentro, segretamente, quasi costituisca una lingua privata. Come la terra, anche l'io ad essa radicato parla e lascia inconsciamente affiorare espressioni dialettali che «insaporano» la lingua. Sono solo lacerti, ormai, perché sia il luogo sia il dialetto si sono deteriorati e sfatti, al punto da non riconoscersi più. Un'identica minaccia li sovrasta. Una minaccia che sul finire degli anni Ottanta «si è trasformata in reale devastazione». ³³ Rispetto a *Filò* Zanzotto si è posto più recentemente una domanda ulteriore: perché si continua a parlare o a scrivere in dialetto? Risponde che è una forma di resistenza tenace che si collega a «detriti di radici»; a qualcosa che permane dentro di noi; che è sepolto ma non estinto; qualcosa che «potrebbe ritardare il processo di farneticante e scipita omologazione in atto». ³⁴ Nel tempo dell'inautentico e della

²⁷ ZANZOTTO, *Tra lingue minime e massime* (1987), in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1304; riprende, variandola in parte, la Nota aggiunta a *Filò* del 1976; corsivo nel testo.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ ZANZOTTO, *Filò* cit., p. 531.

³⁰ ZANZOTTO, *Una esperienza in comune nel dialetto*, in «In forma di parole», 1998, n. 3, p. 17.

³¹ *Ivi*, p. 18. Immorare = essere inserito, viverci, starci, più che abitare; dimorare.

³² PASOLINI, *Canto delle campane* (*La nuova gioventù*), in *Tutte le poesie*, t. II, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 426.

³³ ZANZOTTO, *Tra passato prossimo e presente remoto*, in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1367. Si ricordi che nella poesia *Nel mio paese* del 1947 (*Dietro il paesaggio*) Zanzotto parlava di «dolce devastazione».

³⁴ ZANZOTTO, *Una esperienza in comune nel dialetto* cit., p. 23.

diceria («Tempo di chiacchierii / di salivati fiati») tutto diventa insignificante. Persino la parola. E tutto si dimentica perché equivalente. Anche le parole dialettali se ne stanno andando. Questo ‘mio’ dialetto, dice Zanzotto, «mi resta oggi soprattutto come insostituibile aggancio alla memoria e talvolta [come] misura della stessa perdita della mia memoria». ³⁵ Un aggancio a qualcosa di biologico perché al «vecio parlar» è sottesa – si è già detto – la presenza del corpo. Un aggancio a schegge di parole che «potrebbero essere anche gli ultimi voli delle parole che se ne vanno e quindi offrire valore di un documento che forse già dopodomani sarà *preistoria*». ³⁶

Nella poesia *Mercati che tacciono, che pare non ci siano*, sia i luoghi sia la lingua appaiono «straniti». Le parole dialettali che appartenevano alla terra, non sono più familiari. Zanzotto ne misura l’estraneazione. L’io, come frastornato, non ritrova più le proprie radici: né nelle parole né nei luoghi ormai stravolti. Duplice è lo spaesamento: «Ma dove sono? Dove sono arrivato? / Che luogo è questo mai? / E sono vivo o sto per morire anch’io come te?». ³⁷ Il luogo è legato alla lingua; il mercato al «vecio parlar». Entrambi sembrano morti perché derubati di «cose, colori, voci, gridare, chiamare». Dice Zanzotto: «Stiamo dimenticandoci di più / di mezze delle nostre parole / o di tre quarti del nostro respiro / abbiamo perso d’un tratto la voce». ³⁸ In questo sfacelo, tuttavia, alcune parole dialettali covano dentro e restano quasi incollate. E la loro «collosità» risulta vitale: non solo è un segno della vita che vuol resistere (era questa l’esortazione con cui si concludeva *Filò*: «Ma ti, vecio parlar, resisti»), ma è anche un segno della nascita di «parole nuove», ³⁹ quindi un arricchimento.

Nessuna anacronistica nostalgia, ma un richiamo al fondamento ontologico e biologico; alla Terra: «E che cosa ti abbiamo fatto, quanto ti abbiamo fatto / di male – intossicata, sconquassata, rosicchiata / castrata – non per il bene nostro che dal tuo non può separarsi». ⁴⁰ Di questa perdita di ogni fondamento su cui radicarsi e stare, la scomparsa della diversità linguistica è la spia più immediata e significativa. Rispetto agli *Appunti* il poeta qui sembra mosso dalla fiducia nella vitalità del dialetto, più autentico rispetto alla lingua nazionale imprigionata nella comunicazione di massa e forse gravido di futuro, proprio in quanto ‘scarto’ (residuo, differenza), che non è stato iscritto nel circuito della comunicazione linguistica. Così, anziché essere sentito come passato, morto e imbalsamato, è sentito come guida «per individuare indizi di nuove realtà che premono ad uscire». ⁴¹

³⁵ *Ivi*, p. 21.

³⁶ *Ivi*, p. 23. Il corsivo è presente nel testo.

³⁷ *Ivi*, p. 29.

³⁸ *Ibidem*. Si noti come le parole in dialetto siano associate al «respiro» e alla «voce».

³⁹ *Ivi*, p. 31.

⁴⁰ ZANZOTTO, *Filò* cit. p. 527.

⁴¹ ZANZOTTO, *Nota a Filò* cit., p. 544.

Pubblichiamo qui di seguito la prima prova poetica in dialetto, accompagnata da una nota di Andrea Zanzotto. Risale al 1938, quando aveva appena 17 anni.

E, strac, podà su la firiada

E, strac, podà su la firiada
del portel, dopo tanta strada
al ciamea, al ciamea, vardando su in tel chiel
«O Signor che tu vet tut
che tu dà 'l bel come 'l brut,
Signor fa' che se vèrde par mi sto portel.

O Signor che tu à patì 'n te l'ort
che su la croçe tu çe mort,
mi voi dormir, ti tu 'l sa, coi miei coi miei!»
Su le montagne moria la lus
e 'l scur impignia i bus
e le vai, e in te l'erba oramai se sentia i grei.

«O Signor grando, signor
che tu ghe dà seren a chi che mor
e a chi che a corest da dormir e a chi che a fan pan,
ti che tu a vist i me pecà,
che n'ò robà copà mathà
dame qua la to man che son vegnest da lontan».

E a sta vothe che piandéa
tute le buse le se verdéa
e i mort vegnea fora a veder cos che l'era,
e tuti i os i era luxent
come se i fusse stati d'ardhent
e paréa che 'l fusse di ciaro e no sera.

«O, sta qua pur co noaltri,
ghe n'é posto anca par altri
qua! Che n'é tera fresca e da poc l'é bagnada,
ghe n'é na crose anca par ti
ghe n'é vermi anca par ti,
ma ghe n'é 'nca la path che tant tu à domandala».

Febbraio 1938

E stanco, appoggiato ai ferri
del cancello, dopo tanta strada,
chiamava chiamava guardando su nel cielo
«O Signore che tutto vedi
che dà così il bello come il brutto,
Signore fa' che s'apra per me questo cancello.

O Signore che hai patito nell'orto
e che sulla croce sei morto
voglio dormire, tu lo sai, coi miei, coi miei!»
Sulle montagne moriva la luce
e l'oscurità empiva gli anfratti
e le valli, e ormai nell'erba si udivano i grilli.
«O Signore grande, signore
che dà sereno a colui che muore
e, a chi ha corso, da dormire e pane a chi ha fame,
tu che hai veduto i miei peccati,
che non ho rubato né ammazzato né ucciso
dammi qui la tua mano ché son venuto da lontano».

E a questa voce che piangeva
tutte le fosse si aprivano
e i morti uscian fuori a vedere cos'era,
e tutte le ossa eran lucenti
come fossero state argento,
e pareva che fosse giorno chiaro e non sera.

«Oh, resta pure qui con noi,
c'è posto anche per altri
qui. C'è terra fresca e da poco bagnata,
c'è una croce anche per te
ci sono vermi anche per te
ma c'è anche la pace che tanto hai domandata».

È andata perduta, perché non fu
 pubblicata in questa sede, una paginetta
 di delucidazioni sull'accusato testo. Le
 ricorriamo qui.

In quegli anni leggeremo molti poemi autologizzati
 nell'enciclopedia del Prampolini, e la
 suggestione fetibistica forse è arrivata di là,
 e precisamente da un'edizione del Sandhuco
 delle "Œuvres". Anche Pasolini, lessò, più,
 si riferisce al felibe, anzi indice con la sua
 poesia presentarne uno frulano.

L'ansima tristezza delle fantasie non è in realtà
 esagerata, nonostante l'insistenza di immagini
 "tenebride". In casa mia erano stati tutti gra-
 vissimi, che avevano reso sempre mesta la
 mamma. Erano comparse due sorelline gemelle
 (per malattie oggi superate) Rina a 6 anni
 e Lina a 11. Io le consideravo "mie", finché
 bambino piccolo, e soffrivo moltissimo questi lutti.
 Le immagini forse riecheggiano passi del Pascoli,
 che allora leggevo molto. Poco dopo, entrato a
 Padova all'università (Lettere moderne) mi feci
 arrivare da Parigi, grazie a due sirfermi,
 l'opera omnia di Rimbaud.

La trascrizione
 th di elebale è
 stata fatta et-
 fondata. Come
 del resto, o comba-
 rso i tentativi
 fetibistici.

Andrea

Paesaggio e suono nella prosa di Andrea Zanzotto

DI ROBERTO FAVARO

Sonorizzazione del testo

Sentire e ascoltare, nell'opera letteraria di Andrea Zanzotto, si pongono al lettore come compito difficilmente eludibile. Sentire e ascoltare, appunto, in base alle distinzioni avanzate da Roland Barthes nella celebre voce per l'*Enciclopedia* Einaudi, poi riproposta nella raccolta di saggi critici *L'ovvio e l'ottuso* sotto il titolo *Ascolto*: da un lato il sentire, l'orizzonte di una fisiologia per così dire inconsapevole ma presente, come sensazione di uno sfondo sonoro che c'è ma non si nota, e che nel suo esserci tanto più condiziona il lettore se questo non ne ha coscienza, se ne vive un'esperienza passiva; dall'altro l'ascoltare, attività psicologica consapevole, determinata da livelli plurimi di approccio e da categorie complesse di codificazione del segnale acustico, dall'allarme al simbolo, dalla ferina misurazione dello spazio-tempo alla più moderna indagine psicanalitica, dove all'ascoltare «si riconosce il potere, quasi la funzione, di esplorare terreni sconosciuti».¹ Qualcosa che assomiglia, virando verso un altro campo sensoriale, al processo della visione, il quale «può essere scisso analiticamente in tre processi distinti: sensazione, selezione e percezione»,² tre momenti compartecipati e simultanei nell'atto del vedere secondo uno spostamento di grado dal campo fisiologico-nervoso a quello mentale.³ Dunque anche il sentire e l'ascoltare si danno nello stesso istante, precisando in sé una sorta di gerarchia qualitativa del percepire sonoro.

Va detto subito che l'opera letteraria di Zanzotto, quella poetica e quella in prosa, sotto la luce di questo approccio all'ascoltare e al sentire, benché non si distingua in linea di principio dal lavoro di tantissimi altri poeti e scrittori, offre notevoli spunti all'ascoltatore. Non si distingue, va precisato, perché certo, la materia letteraria in sé, anzi la scrittura, di qualsiasi testo di qualsiasi autore o epoca, non sfuggono a questa potenziale risonanza continua, che viene sprigionata automaticamente dal segno che diventa parola e dunque suono, a ogni lettura, tutte le volte che il nostro occhio diventa, per dirla ancora con Barthes, quel «luogo di significanza», dove

lo sguardo provoca una sinestesia, una indivisione dei sensi (psicologici), che accomunano le loro impressioni in modo tale da poter attribuire all'uno, poeticamente, quanto accade all'altro [...]: tutti i sensi possono dunque 'guardare', e, inversamente, lo sguardo può sentire, ascoltare, tastare.⁴

¹ ROLAND BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 249.

² ALDOUS HUXLEY, *L'arte di vedere*, Milano, Adelphi, 1989, p. 38.

³ «Sentire non è lo stesso che percepire. Gli occhi e il sistema nervoso sono responsabili della sensazione, la mente della percezione». *Ivi*, p. 43.

⁴ BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso* cit., pp. 302-303.

Dentro questa risonanza ci sono i suoni della parola e i suoni che la parola evoca, ovvero, per banalizzarne, i suoni rappresentati e i suoni delle rappresentazioni, insomma dei significanti e dei significati, ecc., ecc. Tuttavia, non si può negare il fatto che esistono dei livelli e delle vocazioni, nelle scritture e negli ascolti, nelle opere e nelle letture. Dove la risonanza, l'ascoltabilità di una scrittura si distingue per maggiore pregnanza, per una più stringente aderenza al contesto psicologico della raffigurazione complessiva del mondo poetico o narrativo, per una diversa, più estesa capacità di entrare attivamente nell'intera orchestrazione di significati e canali di comunicazione.

Ci sono testi che suonano di più, insomma. Altri che suonano di meno. E non si tratta tanto di quantità, o di presenze esplicite di elementi e fatti musicali, nella trama della narrazione. In altre parole, non risulta più ascoltabile e più musicalizzato un testo infarcito di musica, di autori noti, di strumenti, di opere. Non lo è o non lo diventa necessariamente. È invece un lavoro di orchestrazione, appunto, di regolazione del sonoro sui diversi canali della rappresentazione verso una convergenza comune, quasi cinematografica.

Svevo è musicalissimo oltre e a parte la celebre pagina dedicata alla *Ciaccona* nella *Coscienza di Zenò*. D'Annunzio risuona di più o altrettanto nei paesaggi e nei silenzi, che nelle interminabili elencazioni di autori e descrizioni di opere musicali di tutte le epoche, dal medioevo alla sua contemporaneità. Così Gadda, Tozzi, Buzzati, per non dire Grazia Deledda, attraversata da pochi accenni etno-musicali ben distribuiti, ma risonante di una sintonizzazione dell'ambiente che coniuga vento, terra, voci, in un risultato altamente melodrammatico.⁵ Dunque, semplificando, la musica nella narrazione è innanzitutto un fatto di qualità strettamente compositiva.

Nel caso di Zanzotto, e nello specifico ambito della sua produzione in prosa, si può di certo riconoscere questa valenza qualitativa. Non solo il suono imprescindibile della scrittura, bensì anche una sonorizzazione misurata e decisiva per la trasmissione e comprensione stessa dell'atmosfera psicologica dell'ambiente e delle coscienze che vi dimorano. Una sonorizzazione che, vista in questa prospettiva qualificante, diventa musicalizzazione, vera e propria componente integrata, valore aggiunto in grado di consegnare al lettore elementi informativi ed espressivi di ricchissima utilità. Diventa insomma vera e propria colonna sonora della lettura di questa materia letteraria che si stende, talvolta in modo indistinguibile, tra racconto e prosa, memoria diaristica e narrazione.

La consapevolezza di questa matrice musicalizzante del testo, ovvero di questa disposizione della scrittura a rappresentare la globalità delle istanze rappresentative delle diverse forme di espressione, suono e musica compresi, si manifesta d'altra parte in alcune riflessioni (dedicate al terreno poetico) dello stesso Zanzotto. In particolare, nel testo su *Poesia e televisione* (del 1989), compreso nelle *Prospezioni e consuntivi*, si legge che

⁵ Su questo e altro cfr. ROBERTO FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, 2003.

in effetti, la poesia, proprio perché ‘sfugge da tutte le parti’, opponendosi ad ogni limitazione del suo agire-essere, si è sempre più riconosciuta come fatto che è, insieme, fonico-ritmico, visuale nel suo disporsi nella pagina puro e semplice o in vari modi di arricchimento grafico (fino al mito della poesia visiva), referenziale ed enunciativo secondo una forma di semanticità ‘logica’ e, ancora, autoreferenziale, secondo una linea ‘ontologica’ di solito ancorata all’analogia (in quella che venne definita da W. Weidlé ‘musica intelligibilis’). [...] in ogni caso, sembra non darsi poesia se non compaiono in un ‘testo’ *tutti insieme* questi elementi, o l’indicazione per un loro esplicitarsi fino ad un raccordo con la fisicità, e con il campo del balletto o della ‘ginnastica’ (sia, secondo la nota espressione di Fonagy quale ‘danza orale’ intrinseca al parlato poetico, sia come sottinteso bioritmico, generale, implicante i moti del corpo, consci o inconsci).⁶

Questo approfondimento, come detto e come esplicitato dallo stesso Zanzotto mirato al campo specifico della poesia, ha tuttavia come interessantissimo obiettivo quello di verificare appunto le convergenze tra poesia (per noi, forzando il pensiero dell’autore, scrittura in genere, dunque anche racconto e prosa) e forme visive di comunicazione, in particolare cinema e televisione. Per entrambi i fronti, il compito è quello infatti di «occupare gran parte del campo che si è detto proprio del poetico, sia rispetto alla visualità, sia al suono-voce-sound, ecc., nel giro dei modi della semiosi».⁷ Così che infine, riportando il ragionamento molto vicino alla questione della musicalizzazione del testo da cui stiamo muovendo, «si potrebbe dire quasi che la pagina (reale) di un libro in cui figurano il ‘testo’ è a suo modo *un piccolo ‘schermo fluorescente’* dove qualche cosa del testo si rivela».⁸

La sensibilità di Zanzotto per questa tematica della proiezione o concretizzazione del testo sul piano visivo e sonoro (concretizzazione «nel modo della fantasia», per dirla con Roman Ingarden, o nel modo televisivo, come teorizzato qui dal poeta) si manifesta inoltre nell’ipotesi di un *format* televisivo dedicato alla poesia, secondo strategie di comunicazione affatto sperimentali (inadeguate, utopistiche, certo, rispetto ai criteri commerciali della tv di oggi) e innovative, elaborate sul terreno degli incroci sinestetici esplosi dal testo stesso:

Ma non si dovrebbero dimenticare i numerosi ‘effetti speciali’, tipo lampeggiamenti stroboscopici per sottolineare il ritmo, o spunti tratti dal campo dell’animazione, come disegni-colori-forme in continua e variante composizione-scomposizione, già largamente sperimentati, e con buon successo, specie nei film di fantascienza (ma bisogna andarci piano; potrebbe venirci fuori un orrendo pasticcio, sul tipo di certa pubblicità) e videoclip.⁹

E per quel che riguarda l’aspetto sonoro, Zanzotto aggiunge che

anche un cauto uso del rumorismo filmico potrebbe giovare: suoni vari, come colpi di bacchetta, soffi, squilli ecc. potrebbero collocarsi all’altezza dei segni di interpunzione, o a quella dell’inserimento di parentesi, e così via: e si può notare qui che spesso nella poesia con marcati risvolti visivi, certi segni che vi appaiono, tipo freccette, sinusoidi, simboli matematici, in fin dei conti non

⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, in *Prospettive e consuntivi*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, pp. 1320-1321.

⁷ *Ivi*, p. 1321.

⁸ *Ivi*, p. 1322.

⁹ *Ivi*, p. 1324.

sono che allusioni a nuove forme di interpunzione, introdotte come fattori ‘musicali’ in un testo sentito, proprio nella sua visualità, come spartito, appunto musicale.¹⁰

Per chiarezza di intenti, è necessario allora stabilire qui un perimetro entro il quale si muoverà questa riflessione. Verrà infatti considerato non tanto il lato ‘linguistico’ della rappresentazione sonora nella scrittura di Zanzotto – che resta compito appunto dei ‘linguisti’ – quanto quello rappresentato, il ‘che cosa’ e il ‘come’ – e insomma anche il ‘perché’ – risuona nelle vicende raccontate, dentro quei mondi e dentro quelle coscienze che nel tempo della nostra lettura diventano mondi e coscienze plausibili, realtà concretizzabili nel ‘modo della fantasia’, quasi fossero per noi vere, salvo rimarcarci sempre che, come direbbe Lotman, sono «la creazione di qualcuno e di significare qualcosa».¹¹

Così che qualsiasi suono, di queste pagine di realtà realistiche o di spinta fantasia, ci devono interessare come questo qualcosa creato da qualcuno, nel caso Zanzotto, che vuole, anche inconsapevolmente, dirci – e ci dice – qualcosa. Per questo la nostra attenzione ricadrà su tutto ciò che suona: musica, suoni, rumori, voci, silenzi. E dunque va aggiunto che questa ineludibile sovrapposizione di sentire e ascoltare nell’atto della lettura, ricade anche nella vita e nell’universo sonoro dei mondi narrati, delle vicende raccontate. Così la materia acustica – spesso il medesimo evento udibile – può oscillare, come vedremo, tra il puro dato fisiologico di cui si ha (noi e il personaggio, o noi attraverso il sentire del personaggio) inconsapevole ricezione, e la più complessa codificazione di ascolto. Questo perché è lo stesso Zanzotto, con la sua caratteristica di scrittura, a formulare una trama di suoni ambigua, oscillante tra questi due ambiti. In base a fonti sonore dislocate nei vari strati e livelli della realtà. In base ai punti di ascolto, che valgono come punti di vista da cui il narratore e la voce che egli sceglie per raccontare ci fa incontrare la materia sonora, e così la fa percepire anche a personaggi, natura, mondo tutto nel suo complesso articolato.

Punti di ascolto, prospettive sonore

Alcuni temi colpiscono immediatamente l’orecchio di chi ascolta la scrittura in prosa di Andrea Zanzotto. Innanzitutto la particolarità e ricchezza del punto da cui si ascolta, della posizione prospettica, cioè, che lo scrittore stabilisce per quell’orecchio dentro la scrittura, che diventa l’altoparlante da cui il lettore stesso percepisce il mondo sonoro del racconto. In alcuni passaggi della sua prosa, lo scrittore ci presenta modalità particolarissime di organizzare l’angolo percettivo del mondo sonoro.

¹⁰ *Ivi*, p. 1325.

¹¹ JURIJ M. LOTMAN, *La cultura e l’esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 95.

Va osservato che il punto di ascolto è come il punto di vista. Ovvero, se il punto di vista – che è la particolare posizione da cui viene visto il mondo raccontato – è «un ‘occhio che cammina’ dentro lo spazio rappresentato dal testo»,¹² il punto di ascolto è un orecchio che a sua volta procede in quello spazio, un microfono che capta e trasmette al lettore la veste sonora di quel mondo, di quello «spazio rappresentato dal testo». Non necessariamente, tuttavia, punto di vista e di ascolto devono coincidere. L’orecchio o l’occhio, benché camminino insieme lungo lo svolgimento del testo, si interessano di cose diverse, focalizzano oggetti anche alternativi, collocati diversamente nella realtà, su piani differenti, a distanze non omogenee, con panoramiche o primi piani spesso differenziati. Non è sempre un sonoro in presa diretta, insomma, dove il microfono è incorporato nella camera che riprende, nell’occhio in cammino.

Il punto di ascolto, insomma, riguarda innanzitutto il ‘chi’ viene fatto ascoltare dallo scrittore nella realtà raccontata, che significa anche il ‘da dove’ si ascolta (ovvero l’io narrante: discorso diretto in prima persona, cioè di qualcuno compartecipe diegeticamente di quella realtà; o una terza persona che riferisce i fatti dal di fuori, in uno spazio e tempo neutri, semplicemente posteriori); in secondo luogo riguarda il ‘che cosa’ viene selezionato di tutti i possibili infiniti oggetti sonori lì presenti; infine, il punto di ascolto riguarda il ‘come’ viene ascoltato il mondo di suoni (la qualità e il filtro soggettivi della materia acustica). In tutti i casi, vale anche per il punto di ascolto quel che Turchetta sottolinea a proposito del punto di vista:

Il lettore, per quanto continui ad avere il proprio punto di vista, mentre legge è chiamato a condividere il punto di vista del testo, a partecipare a un mondo che non era il suo ma che ora deve far diventare suo se vuole capire: se vuole, letteralmente, leggere.¹³

Di questa articolata potenzialità prospettica della dislocazione spazio-temporale e qualitativa dell’ascolto la prosa di Zanzotto presenta spunti di chiarissimo interesse. Su tutti, si distingue un procedimento che ricorre anche nell’opera poetica, in particolare per ciò che attiene al campo visivo, ma che ha felici riscontri anche sul piano dell’ascolto. La capacità di captare, suoni o immagini che siano, non procede sempre in Zanzotto secondo le naturali e fisiologiche modalità di percezione. Sono occhi e orecchi che ascoltano e vedono più in là del plausibile (o del naturale, del fisiologico, appunto), che elaborano degli effetti di zoomata per ciò che attiene al campo visivo, o di impressionante enfattizzazione microfónica per il lato sonoro. La questione, quanto mai affascinante, è che l’orecchio di chi ascolta, del personaggio in questione o della voce narrante ‘fuori scena’, riesce a percepire, in questi casi, una materia sonora distante, distantissima, o situata in luoghi inaccessibili. Il che apre una questione su cui ritorneremo, quella cioè relativa alle fonti sonore, ai punti di emissione, alla relazione figura-sfondo.

¹² GIOVANNI TURCHETTA, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 7.

¹³ *Ivi*, p. 16.

Così, per esempio, nel racconto *Sull'Altopiano* (datato 1942-1950), in *Altri racconti e prose*, il protagonista narrante, in un credibile interno (poiché infatti egli ascolta il parroco parlare, mentre «il discorso era turbato dall'acqua che, or con maggiore or con minor forza, strisciava insieme con la grandine sulle lastre»),¹⁴ dice:

Ma io sentivo l'acqua che continuava ad allagare le dolci erbe dell'altopiano, e la grandine che, rada ormai e non più maledetta, profondeva freddi tesori alle più riposte conche e vallette.¹⁵

Si tratta di un orecchio della mente, una capacità di immaginare a distanza un contesto e una morfologia sonora conosciuti, dove la memoria e l'esperienza inducono il personaggio ad attivare, sull'onda di suggestioni presenti (la pioggia e la grandine sulle lastre) una sorta di personalissima colonna sonora adatta al momento. Tuttavia le parole sono inequivocabili: «Ma io sentivo l'acqua», dandoci il senso di una acutissima facoltà uditiva (mentale o fisica, poco importa), dell'ascoltatore di Zanzotto che così facendo guida anche il lettore ad ascoltare una sorta di altrove sonoro, da una lontananza espansa, in una sorta di sonorizzazione d'ambiente familiare alle esperienze della musica elettroacustica o del *sound design*. Acqua che torna nei *Diari*.

Non ho potuto avvertire quando l'acqua è cominciata, la sua voce uguale e sicura mi ha destato lentamente in piena notte, e già la sua forza, precipitando massiccia dall'alto, caricava l'atmosfera, fremeva dovunque fuori di me e nelle mie viscere stesse.¹⁶

Così, un altro esempio ci stimola a rilevare questa originalità del punto di ascolto, relativa ora al come la materia sonora viene percepita dal personaggio. Nel racconto *Vagabondaggi notturni* (1954), la voce narrante, quella del noleggiatore di carrozze e cavalli, riferisce degli itinerari richiesti di notte dalla signora Zuanil:

Il mormorio del fiume, che nella luce alla disattenzione di tutti poteva apparire monotono, usciva da quell'appiattimento in cui il giorno lo relegava, usciva con tutte le sue voci, prendeva delicati, sorprendenti rilievi. A ogni curva, a ogni nuovo sprone di monte, a ogni valletta laterale il canto mutava, ora improvvisamente, ora un po' alla volta, si deformava, si conformava all'estate o all'inverno.¹⁷

Il punto di ascolto, la prospettiva del vetturino nella specialissima condizione di ascolto notturno, trasfigura la materia acustica reale, il monotono mormorio del fiume, in una forma di canto polivocale riccamente elaborata, e la fa accettare, percepire al lettore stesso come 'il' punto di vista sonoro cui adeguarsi. E ancora altri esempi, ad arricchire questa vocazione spaziale dell'ascolto prospettico in Zanzotto.

¹⁴ ZANZOTTO, *Sull'Altopiano*, in *Altri racconti e prose*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 952.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ZANZOTTO, *Oltre l'arsura*, in *I Diari*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1003.

¹⁷ ZANZOTTO, *Vagabondaggi notturni*, in *Le signore*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 915.

In *Idea dell'autunno* si legge:

Proprio allora, giunta da ignoti spazi, risuonava nelle nostre menti una voce blanda e cara, che sembrava volerci insegnare ad accettare serenamente, anzi ad amare, la decadenza dell'essere; una voce di ninfa, rimasta nostra sorella e bambina, che tentava di trasformare in casta voluttà il nostro abbandono. Tra gli ultimi sogni dell'oro terrestre, quasi sulla soglia delle nevi, quella voce cantava dall'autunno, colore della tristezza (o della speranza?), ripeteva in ogni casa l'umile elegia della rassegnazione del cuore davanti al mondo ormai naufragato in un azzurro glaciale.¹⁸

O ancora, nel racconto *noir Mercato distante*, l'incombenza del marito omicida si fa annunciare dal dato sonoro, dopo una 'assordante' e nervosa assenza di rumore. Come ha scritto Fernando Bandini:

Mercato distante ci passa davanti agli occhi come un film muto di Sjöström o Dreyer, dominato da un assurdo silenzio (non si sente il rumore della pioggia né quello del macabro carretto). Soltanto quando il Marito si avvicina in bicicletta alla casa, la Moglie terrorizzata «distingue lo scricchiolio dei perni, l'ansito del petto e il gocciolio del sudore».¹⁹

Ma anche nelle pagine di prosa non narrative (ma sarebbe bene, nel caso di Zanzotto, usare cautela in queste distinzioni e in questi confini di genere), lo scrittore esplora le potenzialità di una prospettiva d'ascolto acuta o sovrapposta. Come nei *Diari* (siamo ancora in una parte di *Sull'Altopiano*), nelle *Pagine dissepolte*, per esempio, dove

le voci mi giungono all'orecchio mutate, quasi come immagini riflesse da specchi concavi; tanto che se ne possono distinguere quelle infinitesime risonanze che fanno il timbro di ciascuna. [...] E col tornare della notte, il vago perdurare delle voci, a lunghi intervalli, quasi messaggi da un aldilà, riaccende nella mia mente il ricordo di certi miei compagni, ora da tempo defunti, che vidi scendere nella tomba evitando di ripetere in me, di rivivere le ragioni del loro destino, forse per paura, ma più per accidia.²⁰

Più oltre, nel capitolo *Secondo giustizia*, il ricordo della casa paterna si arricchisce di una intensa matrice sonora:

Dal pensiero dell'autunno non riesco a staccare quello della mia casa natale. [...] Sopra le pesa la roccia dei monti, che la pervade di ombra e di umidità. Io sento sempre l'acqua che gocciola, vicina e lontana, da quella roccia; era tale stillicidio, perduto nel musco o rilevato dalla pietra, che scandiva le mie giornate e le mie notti di figlio unico e pure quasi totalmente abbandonato dai suoi.²¹

Ma l'altrove sonoro si spinge in Zanzotto anche in luoghi inaccessibili. E veicola l'orecchio con la sua prospettiva d'ascolto a percepire ambiti sommersi. Scrive Zanzotto in *Premesse all'abitazione*, riferendo della complicata ricerca di denaro per

¹⁸ ZANZOTTO, *Idea dell'autunno*, in *Altri racconti e prose*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 993.

¹⁹ FERNANDO BANDINI, *Scheda per Sull'Altopiano*, in «Studi Novecenteschi», Dedicato a Zanzotto, IV/8-9 (luglio-novembre 1974), p. 178. La citazione è in ZANZOTTO, *Mercato distante*, in *Le signore*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 947.

²⁰ ZANZOTTO, *Pagine dissepolte*, in *I Diari*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1010-1011.

²¹ ZANZOTTO, *Secondo giustizia*, in *I Diari*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1017.

la realizzazione della nuova casa:

La mia già antica insonnia, altre volte materiata di misteri e di faglie, altre volte tutta intesa magari a registrare i microrumori (non quelli esterni, da cui in fondo è facile liberarsi, ma gli altri provenienti dall'imo del corpo, come le pulsazioni cardiache) ora invece s'ingorgava nella ricerca delle possibili fonti di denaro.²²

E ancora nei racconti, in *Autobus nella sera*, si legge:

Mi vedo dal di fuori, da una 'vera' distanza, dal concetto stesso di distanza, da un luogo mentale donde tutto appare ferocemente piccolo: e i mali del mondo e i miei non ne divengono ridicoli, ma raccapriccianti come il pieno dei suoni d'una sinfonia che si riuscisse a contraffare stridendole su vetri, facendolo squittire da pipistrelli.²³

Uscendo dalle pagine dei racconti, per tornare all'autobiografia delle *Premesse all'abitazione*, si trova infine un passaggio particolarmente interessante per questo tema della sovraesposizione microfonica, o della capacità di portare alla luce suoni inascoltabili. La voce che racconta spiega le peripezie per costruire casa e soprattutto reperire prestiti e lotto su cui edificare. Così l'ossessione del narratore viene figurata:

Più spesso, lo scolice della mia idea ossessiva era come l'ingrandimento (da testo di anatomia) di qualche corpuscolo o glomerulo vivente, un nodo gordiano di forma sferica, una Gordio sferica con vie e case infinitesime gremite di finestre o di porte, come perline veneziane infilate a labirinto.²⁴

Per lasciare infine spazio a una visione strettamente musicale:

Oppure questo scolice-lappola, durissimo, lucido 'e nero come gran di pepe' fornito di vello-ganci-antenne, si attestava quale apparecchio, miniaturizzato e inserito nella materia grigia da qualche dottor Delgado, a emettere una nota continua, incapace di vere intermittenze, sopra e sotto qualsiasi rigo, non segnabile in alcun codice, talvolta obliterata e un po' sorda sotto il fluire delle altre idee, talvolta, più che in primo piano, come librata in dominio su tutta l'area psichica e su tutte le cose, fascia di negazione fluttuante.²⁵

L'ascolto, qui modernamente evoluto, si spinge fino alla qualifica barthesiana di psicanalisi, mostrando analogie con un passo della *Coscienza di Zeno*, lì dove Svevo fa scrivere al protagonista impegnato nell'autoanalisi:

La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m'invidiavano, ma orribilmente tediosa. [...] Può perciò essere che l'idea di sposarmi mi sia venuta per la stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota.²⁶

Ma allora occorre chiedersi veramente come viene ascoltato il sonoro in Zanzotto. Dopo aver rilevato l'originale posizionamento dell'orecchio che percepisce e la sua

²² ZANZOTTO, *Premesse all'abitazione*, in *Altri luoghi*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1048.

²³ ZANZOTTO, *Autobus nella sera*, in *Altri racconti e prose*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 966.

²⁴ ZANZOTTO, *Premesse all'abitazione* cit., pp. 1038-1039.

²⁵ *Ivi*, p. 1039.

²⁶ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, 1938, p. 82.

capacità amplificatoria e panoramica, viene insomma da chiedersi quale speciale modalità di acquisizione filtri il suono e lo faccia diventare materia drammaturgica rilevante per l'esito narrativo. Alcune delle pagine già citate aiutano a riconoscere un atteggiamento alto, con precedenti ben riconoscibili, che sono per altro stati già chiamati in causa per questa prosa zanzottiana. E forse, non a caso, i riferimenti a scrittori ottocenteschi, per esempio Hoffmann o Poe, tessono una trama di ascendenze in cui non solo lo stile e l'impianto di genere si attestano come punti di riferimento validi per lo scrittore veneto, ma la stessa coinvolgente questione sonora sembra ritrovarsi lì in una posizione di primo piano, di musicalissima scrittura per autori da ascoltare e ancora riascoltare. Con analogie che, va ripetuto, attribuiscono alla prosa di Zanzotto una qualità musicale rimarchevole. A partire dalle atmosfere, già riconosciute. Ma anche da questa specifica posizione di ascolto, che scava, che affonda, che esplora ed esplose. E poi per l'interferenza che il suono percepito porta nella coscienza dell'ascoltatore.

Come in quel passo citato dalle *Pagine dissepolti* dei *Diari*:

Le voci mi giungono all'orecchio mutate, quasi come immagini riflesse da specchi concavi; tanto che se ne possono distinguere quelle infinitesime risonanze che fanno il timbro di ciascuna. [...] E col tornare della notte, il vago perdurare delle voci, a lunghi intervalli, quasi messaggi da un aldilà, riaccende nella mia mente...²⁷

La deformazione, per non dilungarsi nella ripetizione di passi già riportati, assume un ruolo chiave. La caduta dentro lo spazio instabile della coscienza porta un segno a questi suoni che vengono da fuori ma sembrano nascere o prolungarsi anche dentro. La trasfigurazione, si potrebbe dire espressionistica, del suono, appare come la più propria di queste variabili modalità di filtrare il suono da parte del soggetto. Dove l'oscillazione tra l'inquieto ossessivo alla Poe (tipo *Cuore rivelatore*) e il fantastico variegato alla Hoffmann (visioni e sogni, infinito e incubo) mostra un autore che compone musica con un tasso di valore aggiunto davvero singolare.

«Ho paesaggito molto». Fonti sonore e piani di realtà acustica. Silenzio

Così come lo stesso poeta scrive in *La Beltà (Profezie o memorie o giornali murali, XVIII: L'un l'altro guarda e del suo corpo esangue)*,²⁸ anche nella prosa, nei racconti e negli altri materiali di questo ambito letterario, si può dire che Zanzotto abbia «paesaggito molto». E su di un piano strettamente sonoro, si può dire che il paesaggio invada tutto il campo visivo delle scritture extra-poetiche. Il paesaggio sonoro, lo specialissimo riscontro di ciò che si vede sul piano di campi prettamente acustici, pervade la scena, si coniuga con altri elementi di descrizione dell'ambiente

²⁷ ZANZOTTO, *Pagine dissepolti*, in *I Diari*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1010-1011.

²⁸ ZANZOTTO, *Profezie o memorie o giornali murali, XVIII: L'un l'altro guarda e del suo corpo esangue*, da *La Beltà*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 347.

come colore, luce, gradazioni termiche, elementi meteorologici, conferendo al clima della lettura un'inimitabile atmosfera tonale. Un colore, insomma, un timbro, un'impronta armonica che si diffonde lungo pagine e pagine, modificandosi, trasformandosi, ma senza perdere mai quel carattere di unicità ambientale e narrativa. Sono colori sonori (e con loro visivi, tattili, ecc.) virati al tetro, al lugubre, all'angoscioso, all'autunnale spoglio e mortifero, impregnato di venature umide, ammuffite, muschiose. Le fonti sonore della scrittura in prosa di Zanzotto sono molteplici, sia chiaro. Vanno dalle voci dei personaggi, ai rumori dei corpi, a dettagli acustici di oggetti, mezzi, strumenti, e quant'altro si possa presentare in un universo di descrizioni che si dilata o si contrae dal dettaglio microscopico visionato, come detto, da una sorta di zoom microfonico, alla più ampia veduta sonora grandangolare. Tuttavia, una matrice su tutte, una vera e propria impronta sonora, come la chiamerebbe Murray Schafer, emerge costantemente nella prosa di Zanzotto, e forse in particolare proprio nella produzione narrativa: l'acqua con il suo suono, mostrato alla lettura-ascolto sotto varie forme e versioni, consistenze e spessori, colorazioni e inclinazioni tonali. Sono le acque del fiume, dell'umidità, del vapore, dei muschi, delle rocce infiltrate di questo Altopiano che suona, davvero, per una sua formidabile unicità musicale. Molti degli esempi riportati nei paragrafi precedenti, valgono di nuovo per avvalorare questa ricchezza paesaggistica sonora. Così, tanto per recuperare almeno alcuni di quei passi, «io sento sempre l'acqua che gocciola, vicina e lontana, da quella roccia; era tale stillicidio, perduto nel musco o rilevato dalla pietra, che scandiva le mie giornate e le mie notti di figlio unico e pure quasi totalmente abbandonato dai suoi».

Ma anche il «gocciolio del sudore» del Marito assassino è acqua ed è incumbente. E poi, con una sfumatura notturna e più rasserenante, quel che emerge dall'ascolto del vetturino, «il mormorio del fiume, che nella luce alla disattenzione di tutti poteva apparire monotono, usciva da quell'appiattimento in cui il giorno lo relegava, usciva con tutte le sue voci, prendeva delicati, sorprendenti rilievi». Per non dire, infine, della pagina forse più sonoramente espansa di *Sull'Altopiano*: «Ma io sentivo l'acqua che continuava ad allagare le dolci erbe dell'altopiano, e la grandine che, rada ormai e non più maledetta, fondeva freddi tesori alle più riposte conche e vallette».

In generale, oltre questa fortissima presenza di un segno sonoro ricorrente (l'acqua, il fiume, la pioggia, l'umidità, ecc.) che marca la lettura e l'ascolto dell'opera in prosa di Zanzotto, si può recepire una significativa sensibilità dello scrittore per la questione del contesto acustico, dell'ambiente sonoro in cui si muovono le esistenze, sia quelle costruite dalla trama narrativa, sia quelle più credibilmente reali e di natura autobiografica. Così, questa sensibilità dello scrittore mostra anche nelle riflessioni sulla realtà un'attenzione che arricchisce e spiega poi in senso più ampio la posizione di Zanzotto come ascoltatore: della sua vita come della sua azione letteraria.

In un testo fondamentale come *Premesse all'abitazione*, scritto nel 1963 come detto sul tema della nervosa ricerca di una soluzione abitativa (prestiti, lotti, progettisti, ubicazioni, dislocazioni, contestualità), Zanzotto ricava subito uno spazio impor-

tante per il tema del paesaggio sonoro. La sua riflessione, infatti, muovendo dal dato particolare e contingente del problema della nuova casa, prende il pretesto per ragionare sulla specifica realtà culturale, architettonica, paesaggistica, infine psicologica di uomini moderni di fronte a determinati dati contraddittori del recente progresso economico dell'Italia e della sua zona nord-orientale.

E ci sono le seghe volgenti agli ultrasuoni, sembra che ci arrivino (così almeno non le si udrebbe) e non ci arrivano mai che basti; seghe a segare filamenti nervosi, neuroni, a tutte le ore: sotto c'è il laboratorio e sopra l'appartamento, gentile, col tetto a farfalla posata su una inflorescenza di suoni, così la moglie gode anch'essa col marito industrializzato, senza posa, accudendo alle faccende domestiche.²⁹

E la pervasiva integrazione del rumore delle seghe con le abitudini degli abitanti, a fronte di un nocivissimo peggioramento della qualità della vita e dell'ambiente acustico (o dell'ambiente *tout court*), viene accolto o accettato o giustificato o perfino inascoltato in virtù del significato capitalistico che su di esse viene simbolicamente caricato:

[...] quelle seghe s'integravano appieno nell'ambiente. E in questi dieci anni si è andati avanti così nell'amplificazione industriale con seminazione di seghe fatta come dal vento; c'è nella privata iniziativa, al di fuori di ogni programmazione – sempre coartante – una diretti quasi mirabile e divina facoltà creatrice e attizzatrice delle umane energie.³⁰

E proprio in chiusura del testo sull'abitazione, Zanzotto torna sul contesto acustico, ricavandone una suggestione musicale sullo stato delle cose presenti:

Durano giornate intrigose e statiche, con le grandi nubi, e ogni tanto un piccolo rutto di tuono; le seghe aguzzano il loro ingegno, aprono alla vera musica del tempo, sì, è vero, drogano in modo che dopo non se ne può più fare a meno; la conchetta delle pastiglie-psicofarmaci è sempre piena.³¹

Dunque, per tornare all'*Altopiano dei racconti*, questo territorio di Zanzotto mostra elementi e caratteri significativi sotto il profilo della materia acustica. Viene fatto sentire in tutta la sua funzionalità drammatica. Costruito, con questo suo paesaggio sonoro, per dirimere innanzitutto la caratura psicologica, per accentuarne gli stati d'animo, secondo una strategia filmica percepibile, regolata su modalità coerenti, assimilabili ai criteri del commento musicale o della colonna sonora. Ma in questa prospettiva, lungo una lettura in cui prende forma il punto di ascolto e insieme si diffondono eventi acustici particolarmente significativi, emerge un ulteriore carattere di interesse in questa musicalizzazione operata da Zanzotto.

Volendo parafrasare un altro punto nodale della produzione poetica, viene da osservare come a questi due elementi originali dei punti di percezione sonora e delle specifiche fonti della materia risonante se ne aggiunga uno decisivo, che riguarda i

²⁹ ZANZOTTO, *Premesse all'abitazione* cit., p. 1029.

³⁰ *Ivi*, p. 1030.

³¹ *Ivi*, p. 1050.

piani di realtà acustica costruiti dallo scrittore in rapporto ai piani di realtà visiva e di complessiva ricezione della realtà narrata. Appunto, per parafrasare, viene da dire che tutto o molto si svolge, nella narrazione di Zanzotto, ‘dietro il paesaggio’, che qui si manifesta con forte incidenza affettiva proprio sotto forma di suono. Un velo di suoni paesaggistici si interpone tra il lettore e lo svolgimento delle vite, dei micro-eventi, delle realtà complessivamente raccontate, in un capovolgimento singolarissimo dei tradizionali rapporti di figura e sfondo, che per quel che concerne il piano musicale si potrebbero riformulare sotto le categorie di melodia e accompagnamento.

Qui, in questa scrittura sonoramente liquida e umidissima, un pedale di suoni di pioggia, fiume, acqua, vapore, nebbia, filtra la percezione di tutto il resto, e ne condiziona definitivamente il carattere e la tonalità. Così che altri suoni arrivano da dietro, altre evenienze acustiche di dettaglio, altri materiali che si potrebbero identificare con qualità di primo piano, di tipo melodico (le voci, per esempio, o altre sorgenti individuali, soggettive), ma pervengono modificati, segnati nel profondo della qualità tonale e timbrica da questo velo che ne lascia sì trapelare l’esistenza, ma dopo un’irreparabile modificazione intonativa, e soprattutto un ridimensionamento dell’energia e della presenza, che giunge così come «da una grande lontananza», per dirla con le parole di Gustav Mahler. «Dentro il ronzio del motore divenuto quasi indistinto», dice la voce narrante dell’*Autobus nella sera*, «indovinerò il mormorio di cristallo del fiume disperso per il greto desertico, vedrò qualche linea nevosa estendersi oltre e sopra i paesaggi».³²

Alcune parole da *Premesse all’abitazione*, già prima citate, riassumono infine il senso di questa regolazione di piani di realtà sonora sotto una prospettiva forse corretta di ascolto vissuto come psicanalisi, dove la nota continua (o il fiume, l’umidità, il gocciolio, la pioggia, ecc., ecc., si potrebbe aggiungere) viene sentita «più che in primo piano, come librata in dominio su tutta l’area psichica e su tutte le cose, fascia di negazione fluttuante».

Infine il silenzio. A chiusura di questi appunti sul sonoro nella prosa di Andrea Zanzotto, preme rilevare la presenza di silenzi disseminati qua e là lungo la scrittura con modalità quanto mai originali e pregnanti. Si tratta di silenzi eloquenti, naturalmente. Di silenzi che parlano e dicono. Ma soprattutto di silenzi che svuotano improvvisamente il campo uditivo delle incombenze acquose o delle vocalità espanse dal racconto, con un effetto di significativa coniugazione con elementi visivi: la luce livida e gelida, la montagna, le altezze che sovrastano il marcescente e acquosamente sonoro terreno sottostante. Silenzi eloquenti. Certo. Come sempre, o quasi, quando l’assenza di suono mira a rendere gravitazionale la perdita di segnale acustico, a pesare per l’assenza, a far trapelare come da ‘tagli’ alla Fontana un universo dietro il ‘velo’ della tela o della realtà in corso. Tuttavia, l’eloquenza del silenzio in Zanzotto sembra, più che gravitazionale, ascensionale, si coniuga, nei punti più

³² ZANZOTTO, *Autobus nella sera* cit., pp. 969-970.

felici e sorprendenti, con l'innalzarsi del respiro e dello sguardo verso altezze fisiche e mentali, di distacco dal marcio e dal putrescente umidificato. Benché ciò avvenga per parziale rasserenamento, o solo per qualcosa che suona per pochi istanti come diverso dall'incombente angoscia di varie gradazioni del male di vivere.

Sono silenzi di freddezza inaudita. Ma dove la sterilizzazione e la resa asettica del male sembra già una notevolissima conquista. Varrebbe la pena di cercare, tra la musica di oggi e di ieri, dei silenzi di questa fattura, con questa specifica valenza a salire nel distacco e a bloccare nel congelamento.

Ma non ci sono, in questa eloquenza del silenzio di Zanzotto, spazi per un silenzio costruttivo, positivo, proteso alla realizzazione di un bene interiore, sull'onda delle visioni esotiche, orientali, per esempio, del vuoto e del non suono. «Nessuno rompeva più quel silenzio, e dall'esterno immenso e rovinato dal furore già decadente del cielo entrava ormai silenzio e soltanto silenzio».³³ Il silenzio di Zanzotto è solo un suono più forte dello sfondo pervasivo di acqua e inquietudine. Un suono gelido, pietrificato, fatto infine del non suono che riesce a staccarsi, a sfuggire elevandosi verso l'alto, dal *background* sottostante, che lascia rimbombare l'orecchio per secondi e minuti.

Ora che il viaggiatore è solo avverte quanto sono esigui, nel gigantesco silenzio della valle e delle vette, i suoni delle acque e delle voci. Tanto è lo spazio, che penetra fino a lui, l'aria è tanto libera e luminosa, che se egli respira si sente dolere il petto. Chiusi gli occhi, appoggia il capo nel suo angolo d'ombra, ma un raggio lo segue, lo perseguita. *Au revoir*: il treno si è rimesso in moto, si allontana per sempre da quei freddi paradisi.³⁴

³³ ZANZOTTO, *Sull'Altopiano* cit., p. 953.

³⁴ ZANZOTTO, *Segreti della pioggia*, in *Altri racconti e prose*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 982.

MUSICA

Andrea Zanzotto. La lingua dell'infinito **Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con** **Paolo Cattelan datato Pieve di Soligo 6 agosto 2004¹**

PAOLO CATTELAN *Avviamo il discorso ritualmente: che ruolo gioca la musica nell'esperienza poetica di Andrea Zanzotto, ma anche nella vita e, da un punto di vista più concettuale, nel suo pensiero?*

ANDREA ZANZOTTO Parlando dall'interno del fare, mio personale, di poesia, non posso non ricordare, anche forse inopportuno, certi modi di sentire o di pensare con un'esperienza che è andata facendosi giorno per giorno, e anche smentendosi poi, perché è difficile mettere in contatto quello che io scrivevo trenta anni fa con quello che ho scritto due o tre anni fa, anche se ci sono delle costanti che si possono rilevare.

Per me la musica cosa è stata? È stata prima di tutto un bel canto popolare, perché tutti cantavano. Si sentivano tanti che volevano cantare, c'erano i residui del vecchio canto di folklore, quello che i contadini cantavano ubriachi la sera, che poteva essere lo stesso che Leopardi sentiva svanire a poco a poco e che da queste parti si riassumeva soprattutto nella vecchia tiritera: «din din, din don, din don, dindela / l'è la figlia del caro papà». Si sentiva questo «caro papà» andare all'infinito, ma questo è un lacerto molto localizzato di una paleo-musica che credo pochissimi abbiano fatto in tempo a sentire (ho parlato anche con dei miei coetanei, qualcuno ricorda qualcosa, altri no).

E poi l'opera, con tutta la sua autorità ottocentesca corroborata anche dal fatto che qui a Pieve c'era la Toti. Però Norma, ad esempio, torna nel mio *Galateo in bosco* anche come musica popolare perché la si sentiva cantare tanto e, addirittura, ricordo che la mattina presto c'era qui una vecchietta che intonava *Casta diva*. Anche per questo poi nel mio *Galateo in bosco* Norma trapunge ambigualmente alludendo ad un destino terribile, con tutta la sua complessità anche psicologica, etnologica, ma filtrata attraverso ricordi di cose elementari, primordiali, che poi trovavano tragico riscontro nelle guerre che c'erano state e che incombevano. In realtà tutta la prima infanzia e l'adolescenza sono state per me sotto l'incubo: si veniva fuori dalla guerra per andare verso la guerra. Quindi io personalmente non posso dire di avere avuto, come tantissimi altri miei amici e compagni d'età, quel normale giro di

¹ Questo testo è un breve estratto dal materiale audiovisivo raccolto in una serie di incontri a casa del poeta. Una più ampia scelta è già stata videoproiettata nell'ambito della rassegna «Letteraria» promossa dal Comune di Mira, Assessorato alla Cultura, al Teatro di Villa dei Leoni. Al discorso di Zanzotto, che era presente, faceva puntualmente da contraltare il canto del soprano Susanna Armani e il pianoforte di Aldo Orvieto. Con il titolo *Viaggio musicale con Andrea Zanzotto* si è deciso di dar vita a due iniziative autonome benché collegate: un'intervista in forma di spettacolo con interludi musicali (nonché immagini dal *Casanova* e da *E la nave va* di Fellini e altro) e poi, sempre grazie all'interessamento e al generoso contributo del medesimo Comune di Mira, un volume con la trascrizione/revisione di tutto il materiale a cura di chi scrive e dello stesso Zanzotto; vi saranno allegate su CD alcune parti del video originale.

agio che permette ai bambini di crescere con un certo equilibrio. Ma ricordo anche, proprio a questo proposito, la presenza delle canzonette che comunicavano in altro modo, sottilmente contrastante. Ad esempio *Faccetta nera* esprimeva la presenza di un modo di pensare popolare non in linea con la dittatura. Esisteva cioè il contrappunto delle canzonette anche in funzione politica, in contrasto con ciò che stavano facendo i fascisti. Per esempio l'invasione dell'Olanda da parte dei tedeschi porta il Trio Lescano a cantare: «Dorme l'olandese piccino piccino nel suo lettino / sogna il mulino a vento sotto la luna d'argento», poi *Tulipan*, ecc., ecc. Di questi canti, insomma, la censura non arrivava nemmeno a capir bene il significato, ma moltissimi li interpretavano correttamente, cioè come un dispiacere profondo per queste invasioni. E certo svolgevano un ruolo di musicalità abbastanza primitiva, ma anche, ad esempio con il Trio Lescano, con elaborazioni armoniche non del tutto scontate. Si sentiva insomma qualche cosa di buono ed era un modo di comunicare molto vivo in cui la musica c'entrava sempre con la realtà. In tal senso la presenza 'scanzonata delle canzoni' è stata molto d'aiuto. Resterebbe anche da vedere, già durante la guerra, la triste canzoncina *Lili Marlene* che si caricava di esprimere l'animo tormentato di molti tedeschi, con il ritornello «che cosa mai sarà di me», e successivamente l'influsso di tutta quella linea di canzoni 'alla Weill-Brecht' che naturalmente era importante anche per la musica da film. Ricordo, ad esempio, quel tema famosissimo del film *Il terzo uomo* in una Vienna devastata dalla guerra, questo per dire che c'è tutto un periodo in cui una canzone che si rifà ad un alto campione, come Weill-Brecht, penetra a livello popolare. E quindi la si poteva sentire cantata al cinema, nelle giostre... sì, ho ben chiaro il ricordo di questi baracconi dove, ad un certo momento, si sentiva questo tipo di musiche che non si attagliava al contesto e in realtà aveva tutto un altro significato. È lì, da quel terreno dell'avanspettacolo, che si forma anche Fellini.

CATTELAN *E appunto tramite Fellini, nella collaborazione per il film E la nave va, si sono generate nuove parodie del linguaggio operistico, alludo ai versi per i Cori che in diversi luoghi i personaggi – quelle franche caricature di cantanti in viaggio per mare – cantano tutti insieme.*

ZANZOTTO È stata anche una bella esperienza. Fellini, con il suo solito gusto del giocare – il film è uno scherzo in fondo – parte dal prendere di mira la Callas, l'idea della super-diva, non che non la rispettasse per carità. Ma al funerale della diva, del mito dell'opera, così clamoroso e così improbabile, ha congiunto poi, nella fiction, surrealisticamente, la rievocazione pseudostorica di una situazione storica traballante. Tra l'altro facendo anche una specie di storia del cinema perché all'inizio finge di fare un paleo-film – perciò colori seppia – poi procede a simulazioni di situazioni che rasentano il comico, il grottesco. Per me, dicevo, è stata un'occasione, abbastanza simpatica, di mettermi in onda con il ingaggio operistico e, a parte la varietà delle situazioni filmiche, ho lavorato ai *Cori* qui con il maestro Plenizio

prendendo nota subito di qualche spunto che veniva fuori e son nate queste variazioni che si adattavano al tema. Ad un certo punto però era necessario veicolare brutalmente un messaggio, quando ci sono i ribelli Serbi naufraghi che chiedono asilo e vengono ricoverati sulla nave che trasporta l'urna della Diva. Dall'altra parte la corazzata austriaca intima che vengano consegnati, e tutti allora, cantanti e equipaggio, rispondono: «No, non ve li diam!». E questo è stato uno sforzo per me perché questa risposta irrompeva proprio brutalmente. Allora ho ricamato le parti in strofetta in modo che fossero abbastanza decenti e quindi veniva conservato il tema, ma sempre contraddetto da un filo di ironia.

Qui si sospira, là si delira
costi si spara sull'oppressor.

Comunque nella storia di Fellini, in questo molteplici gioco di finzioni, si è insinuato perfino un elemento profetico. Il film è uscito nel 1983 mi pare. Le guerre balcaniche sono cominciate proprio in quel periodo nascendo su una bazzecola, come là, per caso, uno degli insorti, buttando una piccola bomba, andava a colpire qualcosa nella corazzata austro-ungarica che scortava il funerale e metteva in movimento il naufragio. E poi Fellini ci ha tenuto a dimostrare che lui non credeva troppo nella storia e infatti nell'ultima parte fa emergere anche tutto il meccanismo, questo enorme marchingegno che simulava il beccheggio il rullio e via dicendo. E poi mi ha colpito anche il personaggio dello speaker che commenta fino alla fine, nel disastro. Ne avremo uno anche il giorno del giudizio universale? Perché nell'attuale società dell'informazione anche il giorno del giudizio universale sarà presentato dalla ditta Berlusconi produttrice di Brianza. Dico Berlusconi perché è un nome formulato da Gadda, Carlo Emilio Gadda, fra le famiglie brianzole di una certa importanza, non conosco altre accezioni.

CATTELAN *E con Nino Rota per il film Casanova?*

ZANZOTTO Fellini diceva che Rota lo distraeva, Rota a sua volta si distraeva con Fellini. Si accusavano l'un l'altro di distrarsi. In realtà arrivavano a perseguire due percorsi diversi, ma che si intrecciavano a livelli molto lontani e molto sotterranei. In ogni caso questo poteva accadere secondo me, e anche a giudizio di altri, perché dei nuclei espressivi che si trovano in Rota e tutta la musica da circo – felliniana e rotiana – pare di averla sempre sentita. Era tutto formato da marcette che son quelle dei circhi soliti con un'aggiunta in meno con una variazione in più, ed insomma da questi nuclei semantici-musicali di tre o quattro note che venivano poi ripetute in *réfrains*, in ritorni, in abbandoni e poi invece di andar di qua, andavan di là... Qui, per i procedimenti di microvariazione, potremmo addirittura chiamar in causa la teoria dei frattali, per stare ad improprie metaforizzazioni scientifiche.

CATTELAN *Certo, fa riflettere: Fellini e Rota si incontravano distraendosi in un luogo*

di allentamento della logica; ma poi nel Casanova non c'è dialetto e non c'è forse anche una canzone in petèl?

ZANZOTTO La Cantilena londinese parte proprio dal linguaggio infantile, il *petèl*, però anche abbastanza venezianizzato, e infatti chi canta questa cantilena è la gigantesca donnona che si fa accudire dai nanetti, quindi simbolo di una tendenza regressiva all'infanzia. Per aggiustare poi la melodia alla strofetta, Rota ha richiesto una modifica e così è nato il canto della Buranella. La Buranella, attrice nota con questo nome, era poi la madre del Casanova. Fellini anche in questo film è partito con idee vaghe, come sempre, ed è andato avanti proprio per impulsi: una scena genera l'altra. È questa genesi endofilmica ciò che rende insuperabili i suoi film che non nascono da un progetto, da una sceneggiatura. Penso che sia stato lo stesso anche per *La città delle donne* e per *E la nave va*. C'era, è ovvio, un certo schema, ma lui aveva proprio la capacità di lasciarsi spingere da un'immagine che fa posto a un'altra immagine e crea la trama.

CATTELAN *Secondo una nota affermazione di Schubert non esisterebbe una musica tragica, ma solo una musica triste, ma allora la funzione primaria della musica è la consolazione, che può essere anche quella data dalla complicità ad una comprensione 'alternativa' come nel caso della canzone in tempo di guerra? E che cosa è allora la musica anche in relazione alla parola, alla poesia?*

ZANZOTTO Sì, effettivamente bisogna parlare di consolazione, seguendo Schubert, in quanto è innegabile che la musica sia collegata profondamente al tema della elaborazione del lutto. Non è però il solo atto della musica all'interno e anche in sintonia con la poesia. Dico che questo tipo di consolazione, che pure c'è, è doveroso e vitale perché quando si rompe una catena affettiva – che può essere una catastrofe privata, di una famiglia, o nazionale –, c'è il pericolo del collassare di tutto l'insieme. E il fiorire di canti diversi, anche molto diversi, è qualche cosa che proviene da strati molto profondi della vitalità dell'inconscio collettivo, possiamo dire, e aggiungere già qui: un inconscio collettivo che è stato elaborato lungo il corso lunghissimo di decine di migliaia di millenni. Esiste allora un linguaggio particolare e speciale della musica che viene a incontrarsi con la poesia in quanto è appello all'oralità umana. L'assunzione di un fondo di suono è importantissima anche nella parola pura e l'intonazione in certe lingue gioca anche con un valore semantico, come nel cinese ad esempio. Quindi è difficile dire che cos'è la musica e cosa la poesia, non sono mai ben definibili. A meno che non diciamo che la poesia certe volte ha aspirato ad essere poesia totale e quindi a invadere sia il campo propriamente fonico sia quello delle arti figurative. E soprattutto nel nostro tempo quando tutti i linguaggi, dopo una lunghissima storia, anche differenziata, hanno cercato dei punti comuni, c'è chi ha detto «de la musique encore et toujours», come Verlaine, e chi si è riportato al vecchio detto oraziano «ut pictura poesis».

CATTELAN Però, nella lunghissima storia dei linguaggi dell'arte umana, gli elementi di differenziazione sono a volte stati intuiti come necessità primaria. Mozart, ad esempio, ad un punto veramente critico di questa storia, si è espresso così in una celebre lettera al padre: «Io non so scrivere in poesia, non sono un poeta. Non so disporre le espressioni con arte, in modo tale che diano ombre e luci, non sono un pittore. Non so nemmeno esprimere i sentimenti e i pensieri con i gesti e la pantomima. Non sono un danzatore. Posso farlo però con i suoni, sono un musicista».

ZANZOTTO E questa è sicuramente una gran verità, in un certo senso. Bisogna anche dire a questo punto che il pericolo insito nella comunicazione musicale è quello di dare il senso di larghissimi campi semantici che sfumano nell'infinito. E che resistono a qualsiasi rottura e fanno sempre da ricomposizione. Però se volessimo un significato ben preciso da un motivo ben preciso, ci inoltreremmo in un discorso che contraddirebbe pure un grande, oppure sarebbe fuori dal campo come è stato indicato nella famosa lettera di Mozart. Ad esempio Bach, preso come il gigante, anzi l'acrocoro musicale per eccellenza, questi infiniti li abbassava a omaggi al re di Prussia. Vediamo quindi che c'è uno spostarsi in tutte le direzioni da lasciar spazio a tutte le interpretazioni che vanno dal positivo al negativo. E qui non posso trascurare di citare la famosa *Sonata di Vinteuil* di Proust che assumeva quattordici valori in quattordici interpretazioni diverse, quindi può dir tutto e può dirlo infinitamente anche, ma lascia uno spazio in cui si introducono le parole. Le parole che «dicono concise e dal confine loro un Dio si pone» – è Rilke questo qui, tradotto. D'altra parte: quando mai è nata una parola che non fosse già intonata? Quando mai un greco non sentiva che uno era barbaro anche se parlava greco? In ogni individuo e in ogni gruppo si formavano delle intonazioni e facevano da coibente anche all'espressione in parole. E quindi era possibile in un lontano inizio sentire questa estrema precisione da una parte, che poteva essere estrema imprecisione dall'altra, questa felicità della parola che poteva dire con precisione e al contrario la musica. Per esempio prendiamo i corali di Bach, i dieci piccoli *Glaubenslieder* dell'*Orgelbüchlein*, lì tante volte si ha l'impressione che senza quei titoli la musica sarebbe qualcosa di diverso. E siamo ancora in un campo in cui Bach è Bach pienamente. Ricordo quel corale che dice *Alle Menschen müssen sterben*, ma che invece è tutto lieto, un suono dolcissimo. Non so se esprima derisione per la morte, se esprima invece quella letizia che proviene dalla certezza cristiana, non dimentichiamo che per Bach il bene vince sul male. Vediamo, dunque, che quando si tratta di giganti come Bach ci sono diecimila punti per far la scalata.

Se devo poi dire della mia poesia, in rapporto al problema della sua sonorità intrinseca, è certo che, in un modo o nell'altro, mi si è sempre presentata la necessità di meditare sui suoni primordiali della lingua, linguaggi dei bambini, linguaggi dei dormienti anche, sull'onda di Jakobson che ha fatto quegli studi che son rimasti proprio classici al proposito. E ho quindi creduto che il linguaggio del bambino si presentasse come una universalità per difetto, con le stesse potenzialità di quello

musicale, perché la cosa che distrugge la parola è il fatto che non ammette traduzioni. Se la musica vinceva e stravincedeva sulla poesia anche per quello, salvare l'ordine di apparizione, almeno minimalistico, di quello che era il canto interno della parola diventava proprio un dovere del fare poesia, correndo magari il rischio di allontanarsi sempre di più da quell'augurabile forma, combinazione interna, che è propria della poesia. Del resto, un'esperienza come quella degli *chansonniers* francesi in Italia non è quasi mai esistita veramente. Ci sono stati dei cantautori anche qui, ma gli *chansonniers* erano qualche cosa di più e di diverso. Sono stati tante volte poeti prima che cantautori, Prévert è l'esempio primo per il posto più che solido che occupa nella letteratura. Mentre i nostri risultavano più che altro dei crepuscolari in poche parole. Comunque quando c'era il Premio Montale a Milano si premiava anche un cantautore apposta per metterlo in rilievo, ricordo Paolo Conte, l'autore della celeberrima *Azzurro*. Non bisogna però dimenticare che si usava spesso il termine di 'pappa' verbale come base della musica, cioè ci si riferiva a una vera e propria irrilevanza delle parole purché risaltasse il motivetto.

CATTELAN *Traduzione, tradizione, tradimento sono termini legati ab origine (evangelica) ad una ambivalenza di fondo; la traduzione di testi per musica, soprattutto operistici, ma non solo, che pur ha una sua propria secolare tradizione, tutta piena di compromessi, giustificati appunto dalla funzionalità alla musica, è anch'essa un modo di tradire, ma divulgando l'infedeltà della parola.*

ZANZOTTO Diciamo che entriamo nell'ordine di un arrangiamento, che è e non è, ma è più dell'imitazione, punta sempre in qualche direzione nuova, mentre l'imitazione dà quello che può all'interno dell'impossibile.

CATTELAN *Il poeta è come un compositore che scrive musica con le parole, o sono solo gesti ludici, consci o inconsci, motti di spirito costruiti sui suoni e sui significati?*

ZANZOTTO L'ipertrofia di assonanze l'ho sperimentata anch'io, ampiamente, in *Galateo in bosco*. C'è un sonetto in cui tutti i versi finiscono in 'ma': ad esempio 'Dramma' e poi 'Ama'. Non solo la testa del verso, ma anche la sirma. Tutti i versi in 'ma'. Proprio in questa ricerca di assonanze, consonanze, che sono giochi molto importanti, per me è capitata più di un'esperienza che è servita a mettere in luce l'esistenza dei famosi *Mots sous les mots* della poesia individuati da Saussure. In più di un caso avevo inconsapevolmente messo il messaggio sotto. Per esempio, parlando di campi di neve dicevo «Le stasi in cui di tanto ti sovrasti». Ma 'le stasi' è anche l'*estasi*, la parte nascosta è quella. Quindi son veramente due sovrapposizioni, l'una di un livello superiore conscio, l'altra di un livello inferiore importante, ma che rafforza il primo perché doveva dare l'idea di questa neve che dava un senso statico. Un caso clamoroso è questo. E in un'altra poesia intitolata *Dove io vedo*, che parla delle valli in settembre, una poesia molto triste, il messaggio sotto le parole veniva dato all'inizio nel titolo 'dove' e 'vedo': una è il contrario dell'altra; cioè ci

sono queste strane divaricazioni o contrapposizioni che non sempre sono visibili, ma scattano; in fondo un caso famosissimo è proprio il sonetto di Foscolo *A Zacinto* in cui i primi versi – 8 versi, la testa – finiscono tutti in ‘acque’ o in ‘onde’: c’è la parola ‘giacque’, ‘tacque’, ma c’è sempre *acque*. Dall’altra parte troviamo ad esempio ‘sponde’ e si arriva così a ripetere quattro volte ‘acque’ e quattro volte ‘onde’ dentro altre parole, ciò che dà un effetto di risacca che si percepisce musicalmente. È qui che entra in scena questa parola sotto la parola, solo un orecchio molto allenato può coglierla, è intimamente connessa alla musicalità interna della lingua, ed è quella, semmai, che si fa percepire subito. Ed è per questo che, dato che ogni lingua ha un suo sistema eufonico e anche disfonico particolarissimo, certi versi che si ottengono in una lingua non si ottengono in un’altra: di là tutte le difficoltà di traduzione, anche per quanto riguarda poi il rispetto dell’analogia. L’analogia è proprio la chiave che porta a capire quella che è una *musica intellegibilis*. Cioè una musica di concetti. I vari concetti vengono accostati in base a un teorema musicale, insomma, non logico. Tutta l’analogia si basa in fondo su questo fatto ed è là che si forma il famoso legame musaico, voluto dalla Musa, di cui parla Dante, che vieta le traduzioni. La quale Musa, purtroppo, per la poesia pronuncia anche una dura condanna. «Tu nascerai e perirai all’interno di una lingua storica». Finché dura insomma.

CATTELAN *Data la musicalità intrinseca della poesia, qual è stato e qual è il rapporto del linguaggio poetico, che è pur sempre linguaggio di parola, con quello musicale? Esiste una traccia evolutiva, un progresso?*

ZANZOTTO Certo, l’intrinseca necessità di essere insieme, perché all’origine erano un insieme inscindibile, ritorna sempre a mano a mano dal momento in cui si comincia a distinguere una poesia non cantata da una poesia cantata. Quindi c’è un continuo movimento di oscillazione attraverso i secoli, momenti in cui lo sposalizio si compie mentre in altri no, ci si avvicina, ma o si perde l’una o l’altra. Perciò ho fatto il paragone dell’iperbole, una linea intermedia alla quale tendono, da una parte e dall’altra, le curve della sezione conica, senza mai incontrarsi. Parlare di iperbole può anche dare un contatto semantico con l’iperbole come figura retorica dell’esagerazione, che è tutta un’altra cosa, però è congiunta all’idea di qualcosa di grandioso e forse impossibile, non a caso tutti e due i sensi, geometrico e retorico, si trovano uniti in questa parola; dopo di che, andare a vedere particolarmente come riesce il connubio nei singoli autori, nei vari tempi, significa verificare l’allontanamento o l’avvicinamento delle singole parti. Riterrei che il momento del belcanto e di Metastasio, come padre del canto di poesia, è stato il massimo perché veramente a Metastasio nascevano queste strofette che erano già con una musicchetta dentro, direi da trascrivere in partitura. Metastasio resta pur sempre una bella immagine perché oltretutto ebbe sempre un forte corso in mezzo ai musicisti.

CATTELAN *Metastasio, prediletto dai musicisti per oltre un secolo, è stato poi a lungo criticato proprio per questa sua eccessiva concessione all’orecchio, al suono ‘consolato-*

rio', piuttosto che al significato, a parte poi il fatto di rendersi conto che un significato, innumerevolmente ricorrente nelle strofette di Metastasio, spesso si rivela molto profondamente variato se considerato attraverso il filtro del significante. Cioè lui, che pare fosse uno straordinario improvvisatore, era, quando scriveva, attento ad ogni microstruttura.

ZANZOTTO Metastasio, si potrebbe dire, ha una *lactea ubertas*, come è stato detto di Tito Livio, mi pare. Comunque è uno che scrive rime con abbondanza, con ricchezza che non è mai scarso di soluzioni. Nello stesso tempo, quando si abbandonava a questa sua creatività, che è molto più bizzarra di quanto non si creda, non lavora più 'a mente fredda', ma a mente musicale. Ora, le strofette delle arie sono come un *réfrain* buttato dentro il testo drammatico che ne riassume il concetto, che funziona come polo di condensazione di temi dispersi dentro l'opera, rappresentando, come sintesi perfetta, 'le ariette di Metastasio'. Bisogna dire che era dotato proprio di un orecchio capace di sfruttare le minime differenze. I suoi sono accordi o anche minime discordie basate proprio su interventi mentali piccolissimi, dà perciò il senso di un flusso continuo, questa *lactea ubertas*, possiamo dire, forse esagerando, rispetto a quella che era la parola giusta che andava bene per uno storico. È sempre una gioia del parlare che viene su anche quella di lontano, vorrei dire che Metastasio ha fatto in fondo dei mirabili 'filò' in italiano per l'imperatrice tedesca. E comunque è stato proprio un baluardo di italianità nel cuore dell'impero, si può vederlo anche come una testimonianza fortemente patriottica che continua una tradizione che era già veneziana. Devo dire che anch'io ho subito l'influenza di Metastasio fin da ragazzo, perché è uno degli autori che spinge più ad essere imitato. Nell'universo poetico-musicale di Metastasio le vocali si attraggono l'una con l'altra. Aveva la sensazione dell'opportunità delle vocali e anche delle consonanti. Si presta moltissimo anche a ritocchi, parecchi ne ho fatti anch'io per esempio le famosissime strofette della *Passione di Gesù Cristo*:

Dovunque il guardo giro,
immenso Dio ti vedo
nell'opre tue ti ammiro,
ti riconosco in me.
[...]

Sono diventate:

Dovunque il guardo giro,
immenso caos ti vedo,
per l'opre tue mi adiro,
ti riconosco in me!

Il ciel la terra il mare
parlan del tuo strafare
del tuo globalizzare
ma chi, perché, ma che?

CATTELAN *Se poi si considerano due altri versi metastasiani il cui significato è identico a quelli dell'incipit della Passione di Gesù Cristo («Se Dio veder tu vuoi / guarda in ogni oggetto»), si capisce bene come le differenze solo musicali, nella catena dei timbri vocalici e consonantici usati, siano fondamentali elementi d'ordine strutturale. Certo che oggi, con la consuetudine a ben altri generi di improvvisazione ritmico-verbale (ad esempio il rap), è difficile apprezzare Metastasio...*

ZANZOTTO Sì perché una cosa che mi fa infuriare, è che oggi assistiamo all'invasione da parte di una pseudo-musica in ogni ordine di prodotto sia film, documentario, commedia, tragedia e perfino pubblicità. Non c'è spazio per alcun tipo di silenzio, riempiono tutto: è un aspetto della pietora attuale quello dell'ingozzare con una specie di frittatona composta che include anche pretese religiose perché di fatto si pone come culto. Ed è un'usanza maligna chiamare autore di culto chi appena appena è noto fuori dalla porta del suo paese. Quindi prima c'era un autore di musica da film ben nominato e ben risaputo, adesso ci sono decine e decine di persone che devono creare questo 'bum bum bum' eterno. Oppure 'tu tu tu' che finisce per infastidire e significa, se è letto bene, 'guardate noi non stiamo trasmettendovi niente e vogliamo cancellare una cosa mediante una pseudo-musica che non ha neanche la dignità del rumore, mentre vi comunichiamo un'altra cosa'. Questa particolare situazione che è dell'oggi non ha paragoni con quelle precedenti. E io l'ho sintetizzata in un epigramma:

In questo progresso scorsoio
Non so se vengo ingoiato o se ingoio.

Proprio la sensazione di 'despetolarsè' ecco ci vuol la parola dialettale, non trovo in italiano una parola che sia così precisa. Di tante musiche che accompagnano momenti della vita comunitaria di oggi, l'idea di *rap*, per esempio, richiama immediatamente non tanto quella che poteva essere la fretta gioiosa di un mondo preistorico che si lasciava trascinare da una specie di delirio. Ma è la fretta proprio di quello che deve stare a bestemmiare in una capsula di automobile e che anela a arrivare fuori un momento. E quindi certi tipi di musica o di realizzazione musicale andrebbero registrati proprio sull'elettrocardiogramma e quindi prima potevano essere aritmie che filtravano dentro e che potevano essere pericolosissime anche quelle. Ma che il *rap* possa rappresentare la tachicardia parossistica è altrettanto vero e quella nessuno la può fermare. Tutto è pletora, schiacciare non basta mai, quello è uno dei segnali terminali per tutta una civiltà, credo. Vorria suggerir però, nel mio idioma per minimizzare la rabbia, che invece che suicidarsi e ciòr droghe, se podaria cantar Metastasio, reinventarlo.

CATTELAN *Sì Metastasio, l'abbandono poetico, come frutto di una costante ricerca autoterapeutica. Solo che un tale livello di abbandono, che è poi una condizione psicofisica musicale per antonomasia, oggi non è forse più condizione possibile e non mi pare che lo sia stata nemmeno per Zanzotto o sbaglio?*

ZANZOTTO Il fatto è che io avevo un tipo di lavoro per la mia poesia che era tutto concentrato su alcuni temi di enorme importanza, vorrei quasi dire ossessivi, che hanno caratterizzato anche i singoli miei libri e che prescindevano in realtà da qualsiasi tipo di rapporto con qualsiasi tipo di cultura e qualsiasi tipo di territorio. Il mio lo è per caso, perché poteva essere la Cina. Perché era una specie di territorio interiore che ovviamente aveva trovato le sue prime illustrazioni qua, tra l'altro, anche attraverso il paesaggio e mio padre, che me lo aveva fatto sentire come una cosa che bastava a sé stessa.

CATTELAN *E la musica di questo paesaggio si ripresenta come 'idea fissa' (per usare un termine caro alla critica debussiana)?*

ZANZOTTO La sola presenza del paesaggio costituiva una musica, e anche parola che ne usciva in continuazione. Tant'è vero che anche poco tempo fa mi sono trovato in un'osteria qua sopra in collina. Bel posto, poca gente, si stava quieti, dalle 14 alle 17 parlottando del più e del meno. Si vedeva nitido un gruppo di alberi che continuava a oscillare e a cambiare impercettibilmente. Lì si era costituito, tale e quale, un sentimento di 50 anni prima, un senso di coinvolgimento indicibilmente profondo, che più volte era entrato nella mia tradizione poetica. Era un messaggio carico di un significato delfico ('non dice ma segnala'), da cui non potevo prescindere. Ho tentato di formalizzarlo perché, a distanza di tanti anni credevo che si fosse un po' smorzata la sua carica iniziale. Chiamiamola banalmente 'ossessionalità benigna'. Io appunto seguivo un po' il discorso del gruppetto di gente, ma quello che seguivo soprattutto era il minimo cambiare e restare di questo squarcio di collina perfettamente conservato, col suo verde che lentissimamente mutava con le ore. E anzi mi sono capitati in mente dei versi, non miei, non mi ricordo più di chi, riferiti ad altre situazioni, ma che potevano riferirsi a questa:

È vero che io vivo per te
anche se non son sicuro
che questo sia il vivere.

Una cosa di questo genere, formalizzata, qualcuno l'avrà anche detta, ma il contenuto era proprio quello. Sentire il permanere di qualcosa che fa vivere, ma poi ci si domanda che vivere è questo. È un tema che credo più d'uno ha trattato, anzi non penso che sia più di tanto originale. Sì, perché con tutti i versi che si son scritti, capita tante volte di credere quello che Poliziano diceva: «Pereat quia ante nox / nostra scripsit». In questo quadro di tensione totalizzante, virato al 'fuori da qualsiasi tempo', esisteva una musicchetta che fungeva da collante tra le varie percezioni, deduzioni, induzioni.

Premessa a *Gabbiani*¹

DI MIRCO DE STEFANI

...La poesia è una composizione di parole messe in musica.
La maggior parte delle altre sue definizioni sono insostenibili, o metafisiche...
Ho trovato poca gente, tranne i musicisti,
che prestassero la minima attenzione alla musica del poeta stesso...
Ezra Pound²

Gabbiani è un'opera di musica e poesia in cui la distinzione tra le due forme di significazione è messa in forse e, alla fine, superata.

Gabbiani: gli uccelli costruttori di nidi fatti di fuscilli impiantati in quel terreno vago e incerto che è il limo della laguna. Operazione laboriosa, risultato di innumerevoli voli di andata e ritorno, di inizi e ricominciamenti, di ripetizioni di strutture a livelli sempre diversi di complessità. Ricerca di nuovi materiali e loro innesto e adeguamento a quanto sta formandosi secondo un progetto di certo inscritto in un codice genetico legato alla conservazione della specie, ma che sembra lasciare spazio a ciò che chiamiamo creatività, inventiva, fantasia...

E attraverso continui moti circolari le costruzioni prendono forma, opponendo lentamente la propria verticalità al terreno fangoso su cui le acque, a loro volta, esercitano il ciclico movimento di marea.

Due movimenti si inseguono e si affrontano incessanti: a) l'andirivieni degli uccelli tra le acque e le strutture in costruzione; b) il moto ondoso che tra quelle strutture si intromette e tutto rimodella, sposta, piega, e agisce come forza orizzontale di destabilizzazione su ciò che sta crescendo. Tra i due movimenti: spazio e tempo, giorno e notte, verticalità e orizzontalità, cerchio e linea. Su tutto, la Natura cieca e ineluttabile, con le sue forze e ragioni a noi incomprensibili nel loro significato ultimo, ma che pur suggeriscono una progressione ideale dal fuscello alla colonna, dal nido al palazzo, dagli insediamenti animali alla città degli uomini, a Venezia.

E appunto di Venezia qui si parla: la prosa di Zanzotto ci conduce alla scoperta della città come nessun altro scritto ha mai fatto. Nessuna ricognizione storico-documentaristica o pretesa di realismo descrittivo, ma piuttosto avvicinamento graduale, moto avvolgente attorno a ciò che a sua volta avvolge e coinvolge, attira ed emana, in un caleidoscopio di rispecchiamenti di parole e forme. Questo testo è anche, metaforicamente, il terreno in cui la musica di *Gabbiani* costruisce i suoi nidi, infigge i propri fuscilli trascinando con sé la poesia e i versi dello stesso Zanzotto, letti, intonati, trasformati in musica. Ma Venezia stessa è una metafora: la città di marmi e palafitte pietrificate è l'immensa partitura di una musica che risuona da più di mille anni; una partitura composita, fatta di armonie e dissonanze, che

¹ Il presente contributo costituisce un estratto dell'intervento tenuto a Udine il 23 maggio 2003 in occasione dell'Incontro di poesia e musica dedicato ad Andrea Zanzotto.

² EZRA POUND, *Opere scelte*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1997.

ritorna continuamente su se stessa, rinnovandosi nei significati pur restando sempre la medesima.

Gli elementi di questa partitura sono opera delle generazioni di uomini che hanno fatto Venezia; in *Gabbiani*, gli elementi sono musiche composte dal 1984 al 1999 e qui raccolte e ordinate come, appunto, «nidi di significato», nodi di significazioni autonomi formanti un ciclo che, come il moto di marea, il volo dei gabbiani, il propagarsi della vita, ruota su se stesso. L'opera è un alternarsi di letture in prosa, in poesia, di composizioni strumentali e di liriche intonate dal soprano. Gli *excerpta* del testo zanzottiano dedicato a Venezia, scritto nel 1976,³ sono il suolo sedimentato e instabile sul quale si inseriscono le composizioni musicali e i versi dello stesso Zanzotto, cantati dal soprano o letti dal poeta stesso. Una funzione di connettivo o di collegamento interinsulare è affidata ai cinque movimenti del pianoforte che costituiscono la composizione *Movements from a poetic fragment of Andrea Zanzotto*, del 1991. Questi movimenti congiungono tra loro i brani per violino solo, i testi poetici e le letture in prosa.

Ho tratteggiato una sommaria descrizione di *Gabbiani*: descrizione che dice tutto e non dice niente. La genesi stessa dell'opera contrasta con qualsiasi idea di progetto o di operazione intellettuale programmatica, ed ha piuttosto le caratteristiche della casualità, unica sollecitazione essendo stata la richiesta di composizioni su testo di Andrea Zanzotto per un concerto al Teatrino Groggia di Venezia. Raccolta quindi di individualità formali già realizzate e in sé concluse, e loro ricostituzione in una nuova identità, seguendo unicamente le direttrici dell'equilibrio formale degli accostamenti. Nessuna pretesa di teorizzazione né ricerca di significati extramusicali, ma solo desiderio di funzionalità musicale di forme e tempi, risolta, lungo il percorso, in una scoperta ciclicità. Nessuna riflessione teorica ha preceduto la realizzazione di *Gabbiani*, pur trattandosi di brani già analizzati in occasione di singole esecuzioni o incisioni discografiche, e di altri, come i pezzi per violino, appartenenti a un diverso ciclo compositivo e presentati qui per la prima volta.

Io non sono ancora riuscito a trovare un significato a quest'opera: è ben chiaro a me il senso di ognuna delle singole composizioni, la sua genesi e le sue strutture, i rapporti con la poesia: tuttavia, una volta inscritto in questa nuova prospettiva di ascolto, in un diverso contesto espressivo, ogni brano assume una particolare fisionomia che a sua volta si riflette sugli altri, generando il fenomeno della complessità dei sistemi aggrovigliati che non consente più una descrizione lineare delle strutture. La singola composizione deve essere quindi ascoltata in relazione ai riflessi che genera sul sistema generale: sistema di cui è ad un tempo emanazione ed elemento generativo, causa ed effetto, centro e periferia, figura e sfondo. L'ordine di ascolto dei pezzi e dei testi non coincide con l'ordine cronologico di composizione, per cui ci muoviamo all'interno di un sistema fatto di variabili spazio-temporali complesse: il più attento ascolto dovrebbe cogliere i contrasti tra elementi diversi per struttura e

³ ANDREA ZANZOTTO, *Venezia, forse*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999.

significato, tenerli vivi nella memoria e sostenerne la presenza nell'unità dell'intera rappresentazione. La coesistenza di tempi, stili e forme dissimili è anche ciò che scopriamo percorrendo Venezia o osservandola dall'alto. Piazza San Marco: secoli di storia dell'arte che, ad uno sguardo profondo, stridono violentemente tra loro in una compresenza che dà le vertigini, bloccata per sempre nel tempo e nello spazio lagunari: eppure un'armonia sovraspaziale e sovratemporale emana dal riflesso di forme e architetture, svelando un qualcosa che va oltre, e tutto ricollega ad una percezione di politonalità che ricompona in equilibrio instabile le sensazioni più contrastanti.

Ancora una volta ci dobbiamo servire di metafore verbali per esprimere con parole ciò che le parole non possono dire del tutto: ed ecco allora il ricorso al vocabolario della geometria, della fisica e della biologia, nel tentativo di procedere oltre le pure sensazioni che la musica, prima di tutto, comunica; ed è per dare un senso a ciò che destabilizza il nostro stato psicosomatico che cerchiamo di portare le sensazioni a livello di concetto e di tradurre l'intraducibile nel linguaggio verbale, e con esso rendere coscienti a noi stessi e agli altri le sensazioni stesse.

Gabbiano, stecco, palafitta, città, Venezia, acqua e fango, maree e fasi lunari, generazioni umane e animali... parole che non c'entrano nulla con la musica, puri pretesti retorici per un discorso che non porta in nessun luogo, che naufraga nel mare del nonsense; oppure centri generatori di un *logos* che è tutt'uno con la musica, che è esso stesso musica, poiché non si può separare l'arte dalla descrizione dei suoi significati e dai luoghi dove essa origina, e il valore di un prodotto artistico dal 'discorso' che esso stesso apre, dalle piste dei significati che da esso si dipartono e ad esso riportano. E più il discorso si fa complesso, labirintico e coinvolgente, e più aumenta la forza dell'opera stessa quale nucleo germinativo di immagini e concetti. Omaggio a Venezia, forse, ma solo in apparenza: non è ancora raggiunto il significato ultimativo di *Gabbiani*. Mi sembra, a distanza di un anno dalla prima esecuzione, di poter ricavare un ulteriore tentativo di senso, che è poi, a ben vedere, il motore primo e inconscio che ha permesso il realizzarsi di questo esile montaggio di fucelli sbilenchi e instabili, di questo insediamento molecolare di nidi che è l'opera stessa. Un'opera-collage, composita, mobile, circolare, che sta in vita solo in virtù di un calibrato e precario equilibrio tra forze centrifughe (centri generatori di significati) e forze centripete (nuclei attrattori di significati), come un mulinello che si forma lungo la corrente del fiume e procede ruotando attorno al proprio centro. Ed ecco che qualche aiuto viene dall'ascolto di ogni singolo brano dell'opera: voci alla ricerca di un'alterità a cui rapportarsi, silenzi di solitudini e suoni in movimento, echi di echi, ritorni alla memoria e fughe per i labirinti di spazi e tempi delle singole partiture; timbri di voci che si ascoltano reciprocamente e si aspettano nel silenzio, seguendo i voli di una litania antifonale di luci e tenebre. Voci di singolarità che si cercano e si avvicinano fino a sovrapporre i propri echi e gli aloni di significato oltre i silenzi, le pause, le ombre; voci che si susseguono e si invocano a vicenda all'interno di una cattedrale appena illuminata dalla luce di un tramonto che filtra attraverso vetrate policrome. Voci che mai si uniscono in una sintesi corale o in

una luminosa polifonia trionfale: la continuità di pensiero è piuttosto sottintesa, accennata, sfumata, sospesa tra silenzi e oscurità, tra vuoti che collegano filamenti di significato.

Appare evidente, allora, che di un particolare rito si tratta. *Gabbiani* potrebbe essere l'esposizione di un rito in cui musica e poesia si uniscono a celebrare se stesse e nient'altro, una rappresentazione rituale in cui l'oggetto dell'adorazione è la loro stessa esistenza. Partecipando all'esecuzione di quest'opera si assiste ad una serie di inni, di canti di lode che la musica fa della parola, di parole di gloria che la poesia dona alla musica. Il tempio entro il quale e per il quale si svolge il rito, è, forse, Venezia, metafora di tutto ciò che è possibile, campo di forze in cui ordine e caos convivono alla ricerca inesausta di significati, opposizione di trame ordinate e di strutture appena resistenti agli innumerevoli momenti di destabilizzazione.

Percorso circolare dunque, corona, intreccio di monodie che si inscrivono nella memoria dell'ascolto che sola le sa intuire come unità: alla fine del percorso tutto di nuovo sembra prendere inizio, all'infinito, come nel brano *13 settembre 1959 (variante)*, vera e propria *mise en abîme* dell'intera composizione. E un'operazione progressiva di analisi e di sintesi dovrebbe condurre, partendo dalla ricerca dei significati e dalla descrizione di ogni 'grano' della corona – descrizione di descrizioni dagli elementi semplici alle più complesse strutture – ai significati che ogni 'grano' assume lungo il percorso circolare attraverso la memoria e il riflesso degli altri 'grani' – analizzati anch'essi lungo le tappe della loro crescente complessità –, fino al raggiungimento del significato estremo dell'opera, che dei significati parziali è la sintesi e il superamento.

Versi e musica come ramoscelli conficcati nelle parole del poeta, che, descrivendo Venezia, parla, in verità, dell'arte di dare forma all'essere attraverso le forme del suono, sia quello espresso attraverso le parole e la loro significatività, sia quello espresso dalla musica con il suo indefinito e indefinibile campo semantico: e quest'arte è l'arte dei gabbiani costruttori di nidi, è l'arte degli uomini costruttori di città, è la musica/poesia che, nelle pagine dei versi/partitura, oppone alla cieca orizzontalità del presente una qualche forma di ordine che vince il nonsenso del caos, una rete di interconnessioni che descrive un processo tutto mentale di ricognizione sulla realtà. Una realtà che come il terreno della laguna è estremamente labile, sottoposta a contrastanti forze di annientamento e ricostituzione. Una realtà in cui l'arte oppone le proprie forze altrettanto instabili e sempre a rischio di estinzione. Per avvicinarsi ai luoghi dell'arte dobbiamo rompere le consuete prospettive, vincere le comode abitudini, sradicare false certezze, aprire nuovi sentieri e vedere oltre le schematiche e rassicuranti forme in cui abbiamo ingabbiato la realtà stessa.

Ecco allora che il continuo interrogare diventa a sua volta interrogazione che l'arte fa attorno alla sua stessa esistenza, attorno alle sue manifestazioni sensibili. E lo fa non attraverso le vie dell'analisi formale e della ricostruzione oggettiva delle proprie rappresentazioni più o meno artificiose, ma mettendo a confronto se stessa in un autorispecchiamento sul campo, in un osservarsi nei luoghi e nelle forme del suo stesso nascere. La funzione del testo in prosa può ricordare quella del coro dell'an-

tica tragedia greca: gli stasimi del coro sono il commento a quanto sta avvenendo nella scena, sono la voce del poeta che illumina la realtà drammatica, ne raccoglie il senso e lo comunica allo spettatore. Analogamente, in *Gabbiani*, le musiche strumentali, il canto del soprano, i versi letti, sono introdotti, commentati e resi quasi espliciti nei loro significati, dalle pagine in prosa, che solo apparentemente parlano di Venezia, ma in verità, e fuor di metafora, parlano di ciò che ad esse si interpone e della sua ragione di essere: i significati del fare poetico, le ragioni di esistenza di un'arte sospesa in uno spazio-tempo che non coincide con gli spazi-tempi della quotidianità, e si dà con tutta la forza di un destino, di un dover-essere istintivo e insopprimibile: una volontà pari alla necessità inesorabile che spinge i gabbiani lagunari a costruire i propri nidi per sé e per le generazioni a venire.

Le piccole isole della laguna sono anche i punti di approdo di questo andirivieni di voci e suoni, dei significati e dei rispecchiamenti. Le costruzioni umane poggianti da secoli sul bosco pietrificato immerso nei fondali marini, rappresentano quanto di più resistente possa essere concepito in una situazione di totale instabilità delle strutture, di assoluta precarietà della stabilità... Le metafore dei rispecchiamenti sono innumerevoli e comprendono terra e mare, poesia e musica, voli e inabissamenti, flussi di tempo e sospensione del tempo, moti di avanzamento e circolarità infinite.

Non esiste una pausa stabilizzante: la mente si trova in 'eterno esilio' poiché qualsiasi approdo definitivo le è negato, ed il suo moto è un continuo andare e venire attorno ad un centro gravitazionale. La parola fine non ha senso, e tutto deve dunque ricominciare, giorno per giorno, nella microstoria dei singoli uomini come nella lunga storia della città.

Ed è con questo auspicio di apertura alla vita presente e futura, di avanzamento e allontanamento perpetui, di fluidità permanente e libera da ogni tipo di costrizione, che *Gabbiani* gioca la sua vicenda di fragile opera che parla della possibilità di un'opera in musica e poesia di rivelare semplicemente se stessa e le sue ragioni d'essere e di generare da sé i propri significati, raccontando di acque e lagune, di canneti e città, raccontando Venezia e la sua vita.

Ich habe Bambus geschnitten:
für dich, mein Sohn.
Ich habe gelebt...⁴

Paul Celan

⁴ «Ho tagliato bambù: / per te, figlio mio. / Ho vissuto...». PAUL CELAN, *Die Niemandsrose* (1963), in ID., *Poesie*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998.

Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini

Tre lontane interviste radiofoniche

con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate

da Guido Barbieri

I - Dal programma *RadioTre Suite* del 01.09.1995

GUIDO BARBIERI ...Ventidue e quaranta minuti, quasi: *RadioTre Suite* apre una piccola pausa prima di entrare nel segmento finale, una pausa che forse non sa molto di radio, anzi sa di poesia, sa di musica, anzi sa proprio di un incontro tra la poesia e la musica, ma soprattutto sa di una voce che ha il tono, il calore di questa voce:

(ANTICICLONI, INVERNI)

*Raccolgo, è certo, nel bello dello stordimento,
col più granulato impetrare
quanto v'è di silenzio – ed è tanto
Dove si forma l'intorno e s'acclima
ad altri sottili doveri e diritti*

*O nelle sperperate del greto tesaurizzazioni
cui vitreocupo s'avvena
quanto v'è d'acqua – ed è tanto*

*Orientata da folli fierezze e deficienze
e cupi idiomi
precipitata entro l'idioma
a moltiplicarne le spine i ghiaccioli*

*Pare che rarità fischi tra i vischi del vento e
staffilano, tutti quei vinchi piegati nel greto,
ma misteriosissimamente ribelli*

*Qualunque e dovunque cosa in vecchiezze s'allevia
davanti a ciò che vecchio non sarà mai né mai,
è meno insecchita di quel che tutto all'intorno si creda;
sterile, non perde brio
feconda, in esempi si stempera*

*E la luna facella frine e galaverna
nell'abbassarsi del sì
di passata inopinata
con opposizione come facendosi animo
da dove più digiuna è la montagna
sorti guadagna
immobile scia sul pendio
[più addio]*

La voce, dunque, di Andrea Zanzotto... Forse qualcuno di voi l'avrà riconosciuta, anche se è una voce lontana, quasi un po' ombra tra le ombre, e la musica, i suoni, di Mirco De Stefani. Questo che abbiamo ascoltato è un frammento tratto da *Fosfeni* – il secondo episodio, diciamo così, di una trilogia, della trilogia di Andrea Zanzotto, iniziata con *Il Galateo in Bosco* e conclusa poi con *Idioma*. Una parte, dunque, di *Fosfeni* che si intitola *Anticiclone, inverni* e che Mirco De Stefani ha inserito in questa intonazione generale della nuova raccolta di Andrea Zanzotto. Ne parliamo perché questo disco innanzitutto è giovanissimo, è appena uscito, e sta già creando un piccolo caso molto originale forse anche irripetibile nella musica contemporanea italiana, nella musica che ancora insiste nell'intonare testi poetici. È ormai la seconda volta che la musica di Mirco De Stefani e la poesia di Andrea Zanzotto si incontrano; era già successo con *Il Galateo in Bosco* e forse l'incontro si ripeterà qui, non sappiamo quando, ma in un futuro speriamo vicino anche, per *Idioma*. È il caso di una vicinanza, di una vicinanza stretta, tra un musicista e un poeta, una vicinanza che prescinde anche i limiti geografici, perché Mirco De Stefani e Andrea Zanzotto sono vicini anche geograficamente, abitano in quel luogo natale di cui Contini ha parlato a proposito di Zanzotto. Noi proprio in questo nido natale siamo andati a trovare Andrea Zanzotto, che è, spero, al telefono con noi: buonasera Zanzotto.

ANDREA ZANZOTTO Ah caro, son qua, son qua ad ascoltarvi e a seguire il discorso, per quel che posso...

BARBIERI Questa volta il discorso è entrato con la voce di Andrea Zanzotto, che non è una voce che siamo abituati ad ascoltare tanto spesso.

ZANZOTTO Ah, direi di no proprio, in realtà.

BARBIERI E nello stesso nido natale, a pochi metri di distanza, anche se in un altro cavo, c'è Mirco De Stefani, buonasera Mirco.

MIRCO DE STEFANI Buonasera Guido.

BARBIERI Dicevo appunto che, senza esagerare, questo è un caso irripetibile, e non tanto per la vicinanza, i rapporti diretti – anche se io credo che la vicinanza e la consuetudine tra di voi siano tra i motivi fondatori della nascita di questa intonazione generale della trilogia di Zanzotto. E allora, vorrei che Mirco prima di tutto cercasse di disegnare il tragitto che l'ha portato dal *Galateo* a *Fosfeni*, due raccolte che pur appartenendo a quella che Zanzotto ha definito 'improbabile trilogia', sono però due testi molto diversi: il primo, *Il Galateo in Bosco*, è una poesia della terra, delle contraddizioni, dei mali, delle malattie della terra; è quindi una raccolta che sta sotto, scorre dentro la terra, anche se viene fuori, rampolla, butta su, come dice Zanzotto. *Fosfeni*, invece, (fosfeni vuol dire baluginii, piccole luci) è una poesia meno di terra e più di luce, e quindi di sostanza anche diversa. Allora, di fronte a questa diversità, che tipo di lavoro hai fatto?

DE STEFANI È stata una fortuna per me aver potuto collaborare con Andrea Zanzotto e conoscere in questi anni, lavorando sui suoi versi, sia la poesia che l'uomo. Questo lavoro si identifica, forse, nella ricerca di un orizzonte comune che potrebbe accomunare la ricerca sul verso compiuta dal poeta e la progressiva iden-

tificazione della musica con la poesia che il musicista ha tentato di fare. Questo progetto, nato alla fine degli anni '80, nell'86-87, quando ho cominciato a lavorare al *Galateo*, si è protratto poi per circa sei anni, fino al '93, anno in cui ho terminato la composizione di *Idioma*. La ricerca musicale che ho compiuto intorno a queste raccolte mi ha portato all'interno dei tre momenti della creatività zanzottiana, cercando di dare loro una certa caratteristica. Come è stato detto, *Il Galateo in Bosco* nasce da un sostrato terrigno, i percorsi sono sotterranei, attraversano le ife fungine, passano lungo percorsi boschivi, mentre *Fosfeni* guarda ad un orizzonte astratto, alle vette dolomitiche, alla neve e al ghiaccio; quindi, mentre nel *Galateo in Bosco* c'è un continuo ribollire, c'è un magma fonico, in *Fosfeni* questo magma tende a trascendere e a svilupparsi in cristalli puri, la scrittura si fa sempre più sottile, più astratta, più caotica, e tutto va ad assumere la dimensione di strutture galleggianti in una specie di caos primordiale nel quale fanno un po' a gara, a lotta, i versi con la musica. Si è tentato di creare un equilibrio altamente instabile, come può essere quello dei gas. È un vero e proprio braccio di ferro che la musica intrattiene con la poesia, nel rispetto però – per quanto mi è stato possibile ottenere – sia degli elementi propri della musica, sia degli elementi propri del verso. Il verso di Zanzotto non viene stravolto, non viene soffocato dalla musica, ma è rivestito di un tessuto musicale che cerca di metterne in risalto alcuni aspetti più importanti, creando attorno ad esso una forma di alone che ne amplifichi il più possibile le fantasie, le assonanze, le dissonanze. In pratica è stato un vero e proprio processo di autoidentificazione della poesia con la musica.

BARBIERI Anche i sistemi di scrittura che sono stati adottati conservano la perfetta intelligibilità del verso, sia quando viene affidato alla voce recitante che noi abbiamo ascoltato, la voce di Andrea Zanzotto – che in realtà interviene soltanto in uno dei numeri poetici di questo disco – sia negli altri numeri, quando intervengono voci recitanti e voci cantanti. In ogni caso, la sostanza, anche fonica, del verso, sia in *Galateo* che in *Fosfeni*, viene assolutamente rispettata. Però, Andrea Zanzotto, nei casi migliori dell'incontro e dell'intonazione della poesia attraverso la musica, la musica non è mai un semplice habitus, ma è un po' anche critica della poesia, critica con parole diverse dalle parole comuni, dal linguaggio del bar... Ecco, come ha sentito Lei in questi anni la crescita delle Sue creature che hanno cominciato ad imparare anche un'altra voce? In fondo, hanno imparato a parlare con un'altra lingua, oltre che con la lingua con la quale sono nate; parlano adesso, in alcune occasioni specifiche, non le sole s'intende – la poesia deve pur sempre essere letta, magari ad alta voce e camminando, come diceva Umberto Saba. Le sembra che questa musica possa anche essere una critica alla poesia, oppure è soltanto una voce in più che la sua poesia ha trovato quasi anche senza volerlo?

ZANZOTTO Sono problemi gravi da precisare. Io ho sentito il lavoro di De Stefani come un intelligentissimo alone musicale che attraversava, in un andirivieni di avvicinamento e di allontanamento, quello che io avevo scritto; e siccome la scrittura di *Fosfeni* rappresenta vari piani, uno dei quali è particolarmente teso verso una memoria dell'astrazione pura, di un *logos* quasi staccato da qualsiasi forma di real-

tà, anche storica, ecco che il rapporto che si stabiliva con le musiche, era altrettanto rivolto verso forme di inaccessibilità. Mi spiego meglio: il rapporto musica-poesia è difficilissimo perché la musica che è interna alla lingua, e che si avverte nei suoni e nei ritmi della poesia, può entrare in collisione con qualsiasi tipo di musica che le si sovrapponga. Ma c'è anche, di sopra, una musica mentale che risale ancora all'idea collegata a quella di *poesie pure* a sua volta collegata a quella di *musica intelligibilis* di cui parla Vladimir Weidlé, formata cioè da un accostamento di concetti. Ecco che allora quel tipo di autonomia che viene ad assumere la musica intelligibile – che è fatta di accordi di concetti, non di un procedimento discorsivo, si noti bene, può essere anche discorso, ma è soprattutto, o tenderebbe a essere, accordo di concetti – si pone accanto a quel tipo di inafferrabilissima autonomia che è quella della musica, che viene da un mondo parallelo rispetto al nostro. Io credo che, se si eccettuino certe musiche funzionali o imitative, ecc., la musica sia partenogenetica per natura. Forse qualcuno non troverà corretta questa mia esposizione di pensiero, ma la musica è ciò di cui non si può parlare con parole, e, viceversa, la poesia, nel caso in cui sta creando dei castelli di parole, diventa ancora più autonoma e, diciamo pure, quasi ostile a una sovrapposizione di altri modi. Ma in questo caso si ha un fenomeno singolare: l'ho sentito con De Stefani per le mie cose, ma l'ho sentito anche per altri autori rispetto ad altre musiche. Siamo – mi si scusi un po' di slittare in un vocabolario che forse può sembrare fuori luogo – nella situazione che richiama la struttura dell'iperbole. Nell'iperbole, intesa come particolare figura delle sezioni coniche, abbiamo, grosso modo, un asse mediano e due curve che non si toccheranno mai e sfiorano questo asse formando una curva sulla destra e una curva sulla sinistra dell'asse centrale. Musica e poesia si avvicinano all'infinito, restano autonome, ma sono strutturate in un insieme che trova il suo avvicinamento nella figura dell'iperbole. Nell'iperbole mi pare che si trovi l'autonomia propria della musica e l'autonomia propria della poesia, soprattutto in quanto *musica intelligibilis*, nel loro rispecchiarsi e allontanarsi contemporaneamente. Questo in senso generale. Nel caso tipico poi della collaborazione fra me e De Stefani, c'è stato però un fatto molto importante che io sottolineerei: siccome anche lui è nativo delle stesse mie zone e ha respirato le stesse atmosfere, ha vissuto gli stessi colori e, direi, anche lo stesso paesaggio sonoro – perché esiste anche questo: ci sono solo degli scampoli del vecchio paesaggio sonoro, non c'è soltanto rombo di motori o di trattori, c'è un insieme di spunti che De Stefani ha vissuto nella sua esperienza, molti anni dopo di me naturalmente, ma ricollegandosi ad una fonte unica di esperienze. Mi è sembrato molto bello l'avvicinamento graduale che De Stefani ha compiuto verso il mio lavoro, perché sentivo, appunto, che era, pur nella sua autonomia, legato a motivazioni che nascevano dagli stessi impulsi interiori e esperienze esteriori, sensibili e intelligibili, che erano state comuni.

BARBIERI Ho capito, e quindi questa è la sostanza che ha nutrito, in qualche modo, l'iperbole.

ZANZOTTO Sì, sì. Sarebbe stata l'asse centrale, in termini impropri.

BARBIERI Questa comunanza di esperienze, insomma. Allora io volevo adesso semplicemente chiedere a Mirco De Stefani, perché purtroppo ci dobbiamo lasciare – anche i tempi della radio spesso non coincidono con le armonie concettuali né, purtroppo, con le armonie musicali. Io so che c'è una occasione vicina, tra pochissimi giorni, per poter ascoltare l'esecuzione dal vivo dei testi di *Fosfeni* intonati da Mirco De Stefani, martedì prossimo a Venezia alla Fondazione Cini. Ecco, Mirco, ci ricordi in trenta secondi l'occasione specifica?

DE STEFANI Sono stato invitato al convegno sul 'Teatro musicale e movimenti letterari dal simbolismo ad oggi', organizzato dalla Fondazione Cini di Venezia all'isola di San Giorgio. Nell'ambito della prima giornata di studi, si terrà il concerto di presentazione del CD di *Fosfeni* con l'esecuzione dell'intera rappresentazione musicale.

BARBIERI Allora possiamo dare anche questo appuntamento, che in fondo è un appuntamento anche pratico per avvicinarci alla figura dell'iperbole. Andrea Zanzotto... grazie infinite, alla prossima occasione; e grazie anche a Mirco De Stefani. Noi ci lasciamo con un altro frammento di *Fosfeni* intitolato *Ben disposti silenzi*: questa volta non con la voce di Andrea Zanzotto ma con una voce forse più distaccata, forse anche più astratta di quella di Zanzotto; non una voce recitante ma un quartetto vocale femminile, impegnato nell'intonare una poesia che apparentemente sembra non intonabile: ma Mirco De Stefani e Andrea Zanzotto ci hanno aperto una piccola luce su come si possono incontrare oggi, per l'appunto, musica e poesia.

II - Dal programma *RadioTre Suite* del 19.10.1996

GUIDO BARBIERI Io ho qui sul tavolo tre libri e tre dischi: sono tre libri e tre dischi che, curiosamente, portano gli stessi nomi. Andrea Zanzotto: *Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma*; Mirco De Stefani, Andrea Zanzotto: *Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma*. Che cosa vuol dire? Vuol dire che siamo di fronte a due trilogie, anzi ad una pseudotrilogia, per rispettare la definizione originale di Andrea Zanzotto. Questi tre libri, usciti ormai negli anni passati, da una parte; dall'altra parte, l'intonazione musicale di questa trilogia. Oggi vorrei parlarvi proprio di questa impresa, che è un'impresa che non ha, per la verità, molti precedenti, speriamo abbia dei conseguenti, ma precedenti no di sicuro, e che entra di diritto nella storia molto ricca dei rapporti tra musica e poesia del nostro secolo. Mirco De Stefani ha infatti completato l'intonazione musicale della trilogia (o pseudotrilogia) di Andrea Zanzotto, composta per l'appunto dal *Galateo in Bosco, Fosfeni* e *Idioma*. Siamo arrivati all'ultimo quadro, all'intonazione dell'ultimo episodio della trilogia, che è recentissimo; ce l'ho qui sotto gli occhi, *Idioma* per l'appunto, con in copertina anche, fra l'altro, un autografo di Zanzotto, la scrittura abbastanza precisa e pulita di Andrea Zanzotto, e quindi di questo vogliamo parlare. Con chi? Naturalmente con loro due, con Andrea Zanzotto e con Mirco De Stefani, entrambi colti nel loro nido, per

usare la vecchia espressione continiana, a Pieve di Soligo; entrambi sono lì e abitano a pochi passi: credo che si incontrino un po' quasi tutti i giorni, se non proprio tutti ma quasi; questa volta si parlano a distanza di telefono ma attraverso la nostra mediazione. Allora parterei con Mirco De Stefani che ha avuto la costanza, la passione, l'interesse continuo nei confronti della poesia di Zanzotto che lo ha portato alla conclusione di questa trilogia. Ecco, Mirco, alla fine di questo lavoro che ti ha accompagnato per tanti anni, quando è cominciato il lavoro sulla poesia di Zanzotto? So che ci sono stati altri episodi prima della trilogia, ma partendo proprio dal *Galateo in Bosco*...

MIRCO DE STEFANI *Il Galateo in Bosco* è iniziato verso il 1987-88; si è conclusa questa trilogia con *Idioma* che ho finito di comporre nel 1993 – quindi la vedo già un po' lontana nel tempo: ad essa ha fatto seguito un'altra diversa esperienza. Sono stati sei anni di piacevole lavoro, di approfondimento di tematiche che il poeta offriva e che mi hanno portato non soltanto a scoprire contenuti nuovi nella poesia di Zanzotto ma a chiarire certe fasi dello sviluppo musicale che io andavo scoprendo proprio nel fare, nell'elaborare, nel costruire questa musica, creando quei sincronismi che potevano essere efficaci sia per la comprensione del poeta, del testo poetico, sia per l'autodisvelamento delle possibilità intrinseche alla musica stessa.

BARBIERI Certo. L'intonazione, io uso questa parola un po' arcaica per parlare dei rapporti tra musica e poesia, perché francamente nessuna parola migliore mi pare che sia stata inventata fino ad ora; e poi è una parola molto bella: intonare, quasi come si partisse da dissonanze che vanno intonate, o comunque sussistono anche rimanendo dissonanze, non necessariamente diventando assonanze... Però, ecco, l'intonazione parte sicuramente da un dato primo, da un materiale primo che è la parola, o forse anche dagli interstizi tra le parole, dai silenzi, dalle pause, dai vuoti. Le parole, in questi tre episodi della pseudotrilogia di Andrea Zanzotto, non sono sempre uguali: sono parole che hanno un peso e un carattere, un profilo che cambia di episodio in episodio, di libro in libro, e adesso io non voglio fare finta di troppo forzare – sarebbe paradossale – però, magari Andrea Zanzotto mi scuserà per la violenza, un po', della sintesi... insomma ci provo. La parola di *Galateo* è sicuramente una parola ribollente, è una parola che pulsa, una parola che butta fuori, che butta su; la parola di *Fosfeni* mi sembra, invece, una parola quasi più filamentosa, più gelida, più luminescente, meno pulsante; la parola di *Idioma*, alla quale rimanda l'episodio al quale arriviamo, è una parola che riassume dentro di sé tante parole, tante lingue: la lingua privata e la lingua pubblica, la lingua intima che introflette, ma anche la lingua che pure 'butta fuori' i vari idiomi, i diversi idiomi. Ecco, tu Mirco, hai tenuto presente questi diversi spessori della parola e ti sei comportato di conseguenza? Oppure la tua attenzione più che alla parola è andata alla struttura, per esempio, delle raccolte – altra scelta legittima; insomma, vorrei sapere come ti sei comportato nella differenza, nel differenziare l'intonazione di questi tre libri.

DE STEFANI I primi due libri, *Il Galateo in Bosco* e *Fosfeni*, non hanno una vera e propria strutturazione interna, presente invece in *Idioma*, che è strutturato proprio in tre parti, con al centro la parte dialettale. Ma, al di là di questo, direi che ogni

parola di Zanzotto possiede un potenziale energetico quasi infinito: da essa si può partire per sviluppare, attraverso percorsi più o meno complicati, più o meno contorti, più o meno autoriflettenti in diverse direzioni, quell'alone che è il vero campo di interesse della musica. La musica dovrebbe cioè, al di là del contenuto, al di là della strutturazione del verso e anche dell'opera nella sua interezza, cercare di ricavare dalle parole che il poeta usa e dalle loro interazioni, ciò che in esse è detto ma che non è detto: ecco, dovrebbe aggiungere un qualcos'altro per poter andare al di là dell'idioma, del significato intrinseco, letterale della parola, per utilizzare la forza concentrata come un potenziale biologico all'interno della parola, per sviluppare da essa ciò che solo il musicista può fare con i materiali che ha a disposizione, con le strutture che riesce ad elaborare, a descrivere. E questo è veramente, credo, il lavoro più importante, più appagante, più interessante, che possa stare al centro di un rapporto di collaborazione creativo tra la musica e la poesia. C'è sempre un sottofondo di violenza, in fondo, che forse il poeta può ricevere, può subire da parte del musicista; tuttavia, penso che la cosa più importante sia creare una specie di zona franca in cui possano coesistere ed esprimere al massimo le proprie potenzialità la musica e la poesia. Questo è quanto ho cercato di fare.

BARBIERI Questo concetto di 'zona franca' mi piace molto, mi interessa, mi attrae molto perché è una sorta di terreno che né la musica né la poesia battono insieme, ma che è il terreno che risulta dalla somma e differenza tra la musica e la poesia; però anche questo concetto di 'violenza' è abbastanza affascinante. E allora, questi due concetti io li tradurrei, li darei sul piatto ad Andrea Zanzotto, chiedendo a lui se questa violenza, innanzitutto, l'ha sentita nel corso dello sviluppo della trilogia negli anni, se si è trattato di una violenza aggiuntiva o sottrattiva, nel senso che è una violenza che ha aggiunto qualche significato oppure lo ha sottratto alla parola; e poi se in questa zona franca ci si ritrova, l'ha scoperta, l'ha vista, insomma, al di là dell'intonazione immediata della musica e della poesia.

ANDREA ZANZOTTO Sì, certo, partirei da questo concetto di zona franca, che per me è qualche cosa di fondamentale per poter ammettere un rapporto musica-poesia. Penso anche al congresso che di recente si è tenuto a Venezia proprio su questo tema di estremo interesse; ho letto già qualche ciclostilato uscito finora, che rappresenta due linee in pieno contrasto: una, che non ammette la possibilità di vera collaborazione o compresenza entro lo stesso campo (si va verso un grado zero dei contatti); l'altra, invece, che ammette la possibilità di una intimizzazione sempre più profonda. Devo dire che questo concetto di un vuoto intermedio in cui possono collocarsi sia la musica che la poesia, sfiorarsi, integrarsi, certe volte arrivare anche a punti di violenza, di contatto, però salvaguardando tutta la necessità di un alone proprio, sia per la musica che per la poesia, mi sembra esaustivo, in un certo senso. Ad esempio io ho sentito molto di più la liberazione di energie che probabilmente erano sepolte dentro il mio testo, attraverso il lavoro di De Stefani; perché la concentrazione, soprattutto, della sintassi e anche dei vari piani della lingua che io uso, è tale da mettere necessariamente una densità tutta particolare nello scritto e nel

dettato, anche orale. Ebbene, De Stefani è sempre riuscito a collocarsi sullo stesso piano senza esercitare eccessiva violenza – che poi sarebbe stata comunque accettabile anche per la durezza del tipo di poesia, soprattutto nel *Galateo in Bosco* e anche in certe parti di *Fosfeni*. Quello che riusciva a svilupparsi nel discorso di De Stefani era un ricco alone, come poteva apparire stando dall'interno della mia esperienza, che metteva, faceva fiorire delle estrapolazioni anche al mio pensiero, al mio sentire, rimanendo in piena libertà e, situandosi proprio in questa zona intermedia – come appunto giustamente hai detto – interpretava i silenzi che sono immanenti anche nella densità della poesia, e particolarmente dei miei tentativi di poesia: la densità dei silenzi, di cui ho parlato anche più volte espressamente... è quasi una contraddizione in termini parlare di silenzio...

BARBIERI Per la musica no, non è una contraddizione.

ZANZOTTO Appunto, nella musica trova una sua risoluzione libera, sempre in questo campo di auscultazione reciproca, non saprei come dire...

BARBIERI È un termine quasi un po' medico, l'auscultazione, che ha a che fare con dei sintomi, non precisamente di una malattia, ma comunque di uno stato un po' eccezionale che è, in fondo, la poesia perché, ad un certo punto, non è mai lo stato medio ma c'è sempre un po' di eccezione nella poesia.

ZANZOTTO Sì, sì, mette il linguaggio alle corde. Soprattutto la poesia, sempre ha fatto così, ma soprattutto quella del nostro secolo e anche della seconda parte del nostro secolo, dei vari sperimentalismi che si sono sviluppati, che del resto trovano corrispondenza anche in quelli che ha sviluppato la musica; c'è tutto un insieme di situazioni che meriterebbero ognuna di essere vista microscopicamente perché è come una cellula da cui viene liberata quasi l'essenza fondante, il DNA che era nascosto. La musica può farlo, può anche farlo musicalmente con scontri-incontri, distonie, atonie, sintonie, e via dicendo, e mi è parso che nel caso dell'operazione di De Stefani questa libertà di rapporti e nello stesso tempo anche costrizione, richiamo reciproco, gravitazione tra i due campi, si sia realizzata bene, si sia realizzata con tutto l'interrogativo, d'altra parte, che deve rimanere in queste situazioni.

BARBIERI Assolutamente mai risposte, ci mancherebbe! Potremmo anche dire, in fondo, che se è vero che la poesia mette il linguaggio alle corde, in questo caso c'è anche la musica che mette alle corde la poesia; anche in questo caso c'è un sollecitare, attraverso la lente di ingrandimento, ciò che la parola dice ma non da sola, che è un po' l'esempio anche della lettura: è come una lettura l'intonazione, né più né meno. Adesso noi ascolteremo insieme ai nostri ascoltatori un frammento di *Idioma*, un frammento importante, centrale, che contiene, tra l'altro, uno dei momenti, anche personalmente per me, che vanno più in fondo: la sezione che si intitola *Onde éli (dove sono)* però la cominciamo ad ascoltare da prima, da *Andar a cucire*, che è una sezione anche centrale di *Idioma*, forse anche una sezione centrale rispetto a tutta la trilogia o la pseudotrilogia. Vorrei chiedere però prima a Mirco De Stefani se rapidamente riusciamo a dare una descrizione di viaggio di questi minuti che andremo ad ascoltare, perché hanno una struttura abbastanza complessa e mettono in gioco tutte, quasi tutte, le possibili forme di intonazione della poe-

sia: dal melologo all'intonazione melodica, fino alla recitazione accompagnata, insomma molte modalità di modulazione della poesia.

DE STEFANI Ti ringrazio di aver scelto questo brano, perché rappresenta il centro ideale di *Idioma* e anche dell'intera trilogia. Il tema che affronta potrebbe essere quello della precarietà dell'esistenza ma anche della precarietà dell'opera d'arte, della costruzione artistica, perché lo sviluppo intraprende una direzione circolare, che inizia con un tema che accompagna un testo letto da Andrea Zanzotto, un testo dialettale, al quale fa seguito una lettura in lingua, in cui si alternano l'introduzione, i vari brani, gli incisi di un quartetto vocale femminile; tutto va avanti per giustapposizioni, non per uno sviluppo intrinseco, razionale, rigoroso: c'è un costruire che è ad un tempo un addensare materiale, e dall'altra parte, invece, un aumentare la sua instabilità; più si va avanti, più si sente che tutto sta traballando; questo crescere ad un certo momento deve o esplodere o sprofondare o addirittura evaporare, sparire. Questa sparizione, che è una sparizione che si avvera sulla carta, in partitura, poi si confronta, invece, con il testo di Zanzotto, *Onde éli*, cioè: *dove sono*; in questo testo, nel quale ritorna ancora la lingua dialettale e che legge Andrea Zanzotto, vengono evocate le figure scomparse di persone care della contrada. La contrada è un'entità che è l'emblema di ciò che può ad un tempo esistere e ad un tempo non esistere, cioè il massimo della precarietà, il ricordo del passato che però ancora vive nel presente, che ancora tende a trascinarsi verso l'avanti; però, ad un certo punto, deve necessariamente soccombere ed eclissarsi. Questo porta, alla fine, al ritorno del tema iniziale e quindi alla lettura del testo dialettale, *Aneme sante e bone*, che conduce lentamente alla dissolvenza; quindi, ciò che voleva essere un accrescimento, un'esposizione sempre più ricca, porta invece alla scomparsa.

BARBIERI Con le anime *sante e bone*, per l'appunto. In fondo si ritorna però, anche se con una luce diversa, in quel *pradusel de mareveje*, che è un po' una delle luci che si accendono in *Idioma*...

III - Dal programma *RadioTre Suite* del 25.08.1997

GUIDO BARBIERI ...Abbiamo intitolato questa nostra chiacchierata insieme a Filippo La Porta 'Attenda le poesie' perché di solito ci occupiamo di andare un po' a indagare se e per quanto e per come nella canzone, italiana soprattutto, ma non soltanto, la poesia abbia diritto di ospitalità, diritto di cittadinanza. Questa sera, invece, io credo che di attesa di poesia non sarebbe davvero il caso di parlarne, Filippo, perché la poesia non è certo da attendere, anzi, è qui, si invera proprio nelle nostre parole e soprattutto si invera nella poesia di cui ci occupiamo questa sera.

FILIPPO LA PORTA Sì, ho l'impressione che dalle canzonette e dai luoghi bassi in cui ci siamo aggirati in questo periodo, stasera ci innalziamo un po' ai cieli o per meglio dire alle *cielitudini* della poesia di uno dei maggiori poeti contemporanei; *cielitudini*, perché appunto ad Andrea Zanzotto risale questa espressione, che è un neologismo che deriva dall'allungamento di una parola, come spesso egli fa, ed è un

allungamento sia ludico, sia un po' drammatico. E include anche la musica contemporanea, che è il nostro terreno...

BARBIERI Infatti credo che in questa cielitudine Zanzotto si riconoscerà; comunque lo possiamo sentire dalla sua voce perché è collegato con noi al telefono...

ANDREA ZANZOTTO È certo che parole di questo tipo sono fioriture che vengono, non so se belle o brutte ma comunque devono venire, dall'accoppiamento tra l'idea di cielo e l'idea di solitudine. Lo sguardo portato verso l'alto dà l'idea del cielo come immensità e immensità di solitudini, per quel che riguarda la presenza umana se la spostiamo al di fuori della terra e cielo tout-court. Cielitudini poi deve dare l'idea di qualche cosa che si prolunga paradossalmente. Dalla parola cielo si ricava anche un po' l'essenza della parola cielo, che è data appunto da questo suo stare nella propria infinità e solitudine, e tuttavia poi avere un rapporto attraverso un paradosso, come questa parola che nel vocabolario non credo esista, e che nasce sotto la spinta di un dettato interiore che io credo corrisponda sempre a quello di cui si parlava ancora nel duecento, cioè quello del dolce stil novo. Simili modificazioni sono dettate da questa spinta interna, che di fronte all'immensità della realtà trova sempre scarse le proprie espressioni, le proprie parole, e cerca di far luce accendendo un fiammifero: non è che vengano fuori grandi luci abbaglianti, tuttavia anche questa luce, che può essere sommersa e incerta di sé, crea le basi per una trama di luci di vario genere che si ripercuotono in tutto il cammino, per me, della poesia, della mia poesia, per quel che ha potuto compiere... e poi non sono mai tanto sicuro che quello che ho fatto abbia poi un gran valore. Penso che sia stato un momento di colloquio necessario anche con un interlocutore assente o immaginario, in ogni caso, comunque un'apertura di colloquio.

BARBIERI In effetti questo nostro percorso serale si compirà proprio, non so se sia un caso, attraverso la luce, le luci, le luci anche come elemento fisico, le luci tossiche per esempio, nel *Galateo in Bosco*, le luci un po' baluginanti di *Fosfeni*, le luci paradisiache, invece, di *Idioma*. In realtà noi siamo abituati a usare l'espressione un po' manieristica 'i cieli della poesia' pensando di vedere luci nel cielo, poi invece forse ci sono proprio solitudini nel cielo; però noi vogliamo parlare oggi di una particolarissima solitudine che è quella della poesia nei confronti della musica – che è un discorso che stiamo facendo un po' in queste serate – perché vogliamo ridar conto un'altra volta (perché l'abbiamo già fatto negli anni passati), di una solitudine forse non marcata, che è quella tra i Suoi versi, i versi di Zanzotto, e le musiche di Mirco De Stefani, che è all'altro capo del telefono e a poche centinaia di metri fisici proprio da Lei, dalla vostra Pieve di Soligo, anche lui al telefono con noi. Allora, forse i nostri ascoltatori che ci hanno seguito magari gli anni scorsi con molta fedeltà, sanno che tra Mirco De Stefani e Andrea Zanzotto esiste un rapporto speciale dal punto di vista della reciproca intonazione. Noi abbiamo dato conto qualche sera fa di un rapporto altrettanto speciale che è quello, per esempio, tra la musica di Fausto Razzi e i versi di Edoardo Sanguineti; oggi invece entriamo in questa solitudine reciproca, appunto, della musica e della poesia. Mirco De Stefani ha intonato con tecniche assai diverse i testi che compongono la trilogia classica di

Andrea Zanzotto che abbiamo appena citato. Però questa sera io non vorrei partire da qui, da questi sentieri già percorsi – a cui torneremo attraverso l'indagine sulle luci – ma vorrei che partissimo da un testo di Andrea Zanzotto che si intitola *Irrtum*, che compare negli Oscar e che quindi non appartiene ai testi della trilogia – forse apparirà, chissà, a una prossima raccolta –, e che Mirco De Stefani ha intonato con tecniche ancora diverse rispetto a quelle della trilogia. Questo testo Andrea Zanzotto in musica non l'ha ancora sentito, credo, e quindi è un omaggio, un regalo, una sorpresa insomma, da porgere proprio a orecchie vergini da questo punto di vista. E allora direi, prima ancora di far entrare in scena anche Mirco De Stefani, di ascoltare insieme questo pezzo intonato da De Stefani, per l'appunto, composto nel 1994 per il Festival Pontino di Sermoneta in occasione di uno dei tanti compleanni, ormai, di Goffredo Petrassi; un pezzo scritto proprio in omaggio a Goffredo Petrassi. Lo ascoltiamo dalle voci di Cristina Nadal (soprano), Anna Tirindelli (al flauto), Giorgio Mattis (alle percussioni). Il pezzo dura poco meno di sei minuti e prego anche Andrea Zanzotto di rimanere lì in un cantuccio ad ascoltare.

Irrtum

*Onnipotente e pur lieve luce che in te ti celebri
e consumandoti vai celebrando le ombre-orme che generi
sempre più vulnerate, vulneranti
Luce di non-tramonto, che pur si vuole
là oltre la più intensa idea di tramonto
Quale vecchiezza o quale infinita maturità
di viola e rosso in folle recenti e trapassate
costrette da divieti
all'irtezza più acre
Siamo qui, uni ad uni, a farvi accedere
in festa, dettami-noi dei colori, dettami dei
souvraespolti cieli e, nel giù, violate vite dell'ombra
e compatto fiorire, e opposto, nel limpido-cupo-tuffo
Onnipresenze e molteplicità
invasibili, invasamento che in sé
si assorda e ammutina in evidente
venir meno di ogni evidenza, aggrumarsi
d'ogni più scabra, urticante evidenza.
Dove in-essere, luogo al più alto
luogo al farsi luogo da luogo,
protervie, spenti abbagli, riscattanti abbagli,
fissioni in miriadi, devozioni?
O lama d'occhiaia
che in sé
rientra e si retroespande nel
rigore, nel purissimo scostruire
singole, adatte, animose tenebre?*

In questo testo mi sembra che laddove ci sono delle grandi distinzioni polari, dei poli contrapposti, la musica riesca a sposarne alcuni e forse a trascurarne altri, cioè laddove i poli opposti sono di carattere fisico, la luce e l'ombra per esempio, sono

facilmente individuabili: la luce dei toni acuti del soprano e l'ombra di certe figurazioni, invece, delle percussioni; oppure la limpidezza di certe costruzioni coloristiche del flauto e la cupezza di certi disegni ritmici un po' iterativi e un po' ossessivi. Ecco, prendiamo invece i poli di carattere astratto, fatalmente, come quello che parte da *Irrtum*, errore, per l'appunto: emigra verso il suo opposto che è forse evidente, nella musica diventa meno trasparente. Non so cosa ne pensi Mirco De Stefani, lo sentiremo tra un po', però mi piacerebbe sapere, invece, da Andrea Zanzotto, se anche lui nei confronti della musica intravede questo contenuto binario, questa doppia idea, e se nel caso specifico di questo pezzo che ascolta per la prima volta, ritrova queste colorità, alcune luminose altre più opache.

ZANZOTTO Senza dubbio che le trovo, e anche adeguatamente intessute, tutto sommato, nella loro paradossalità; come nel testo letterario, c'è un continuo gioco di contraddizioni tra alto e basso, tra ombra e luce, che si moltiplicano, si negano, si presentano, si dissolvono. Trovo nell'impianto generale del lavoro di Mirco questi elementi che sono propri anche di questa poesia che porta il titolo, *Irrtum*, che vuol dire errore ma riconduce anche all'etimologia, attraverso il tedesco che qui centra relativamente, dell'errare, nel senso di andar vagabondando entro l'impossibile. Il punto di frizione, l'impossibile, è quel momento in cui la parola letteraria crea la propria 'musica endogena', che può anche travalicare e portarsi per percorsi propri che distanziano da quelli della musica. Qui direi che non c'è questa divaricazione tanto marcata, ma la parola è sempre a doppio taglio perché porta la referenzialità diretta che la musica, invece, è destinata a 'defluire' in campi semantici più o meno marcati e interpretabili secondo delle sfumature che sono del tutto personali e nello stesso tempo anche proiettate su un orizzonte di universalità che annichilisce le distinzioni.

BARBIERI Ho capito. Senta, Zanzotto: rispetto alla intelligibilità della parola nell'intonazione musicale, che è un problema di un'antichità vertiginosa – si paventa, appunto, ogni volta che lo guardiamo declinato al passato – al di là dell'esperienza dei Suoi versi intonati, da De Stefani per esempio, ma rispetto proprio alla chiarezza dell'intelligibilità stretta, fonetica, della parola quando si incontra con la musica, Lei che tipo di atteggiamento ha?

ZANZOTTO Sì, quando questo fatto accade, ma non sempre accade, mi sembra che sia stata risolta un'equazione con infinite variabili, si tocchi qualche cosa di vagamente miracoloso, di mondi che sono estremamente vicini e anche estremamente lontani. E il verificarsi di questo fatto porta sempre con sé il tema del *kairòs*, cioè di un'occasione tutta particolare che si è verificata. Questo è quello che io sento e intrasento molto spesso nella veramente inquietante per me, e bella – se bello si usa in un caso simile, perché 'bello' cela sempre dentro qualche trappola quando si usa questa parola –, pertinente, direi, nel senso di un'armonia che entra in continuo adattamento: infatti armonia è dal greco *armóttein*, che vuol dire adattare. Quando si sente che c'è stata la spinta a questo adattamento e ricombinazione simbiotica, allora possiamo trovarci di fronte a momenti di profonda adesione e anche di quiete interiore, perché poi, in fin dei conti, la quiete interiore, lo stato di quiete, l'ora-

zione di quiete, direi qui, è proprio quello che dovrebbe venir fuori da questi tentativi e trasferimenti.

BARBIERI Ma di lavoro intorno all'alone' dei versi...

ZANZOTTO Sì, più sugli aloni che sulla durezza delle parole.

LA PORTA Per allontanarmi un po' da questa composizione che abbiamo ascoltato, all'inizio contrapponevamo un po' scherzosamente l'alto o il sublime della poesia al basso della canzonetta; però è anche vero che in queste serate, esplorando l'universo della canzonetta, abbiamo imparato che molti parolieri azzardano delle nuove formazioni linguistiche anche di un certo interesse, a volte anche con un effetto di facile suggestione ma più volte con un interesse notevole. Io volevo sapere da Zanzotto se lui, così interessato ai molti linguaggi della contemporaneità, avesse mai frequentato l'universo della canzonetta e in che modo. È una mia curiosità personale.

ZANZOTTO Sì, l'ho frequentato molto, anzi dirò che credo di essere stato tra i primi a inserire, già fin dal 1957-1962, nelle mie *IX Ecloghe*, versi di canzonette. Proprio in quel caso le canzonette sono dei frammenti che si includono con il loro vigore che viene dal basso, e come distonia rispetto a quello che è il piano ancora sublime che, in un libro come un libro di ecloghe, porta con sé, per lo meno come orizzonti in fuga, perché già allora tutto stava entrando in crisi. Quindi 'domenica è sempre domenica', come direbbe il *réfrain* di una nota sigla radiofonica e televisiva di quegli anni, è proprio un frammento, ad esempio, che si include in un contesto che dice 'non uomo, dunque, ma bolla fenomenica'. Qui si parla in termini di filosofia addirittura husserliana forse, o qualcosa del genere: 'bolla fenomenica', l'uomo, poi il trapasso immediato 'domenica è sempre domenica'; forse il suono di queste parole che sono più o meno di canzonetta, e sono anche altre in tutte le nove ecloghe, può essere semplicemente la presa di contatto con il panorama sonoro esterno che invade comunque, e che compenetra quello che è lo stato di meditazione che regge la creatività poetica. Ma questa commistione dell'alto col basso, del sublime, diciamo pure tra virgolette, con il terrestre o addirittura il terragno, o ancora sotto, il volgare in certi momenti, ottiene degli effetti di natura letteraria che sono innovativi rispetto a quanto poteva accadere in precedenza.

BARBIERI Questo è l'effetto di distonia che viene anche a ricordare un altro effetto di distonia simile, che è contenuto in quell'iscrizione di cui Lei ha parlato una volta dopo un'osservazione, credo abbastanza spaventata: il famoso 'Snack-bar al cantòn'...

ZANZOTTO Ah sì, difatti le stesse scritte squinternate in cui vengono messe insieme parole inglesi o pseudoinglesi e parole dialettali, e oggi direi pseudodialettali ormai, perché ora si parla tranquillamente della non necessità dell'italiano, per cui si può passare dal dialetto all'inglese senza peraltro conoscere né l'inglese né il dialetto.

BARBIERI È la condizione preliminare...

ZANZOTTO Ci sono due fantasmi, sia dell'inglese che del dialetto che purtroppo ormai si sono consolidati nell'uso e li si riscontra comunque. Ci sono delle neoformazioni di una comicità e di un grottesco incomparabile in questa presunzione del

far scoccare insieme elementi di questo genere; perché esca qualcosa di attendibile bisognerebbe che ci fosse, appunto, qualche cosa di più: io non escludo una sperimentazione che possa proprio passare attraverso questi vuoti, ma andare dentro i vuoti vuol dire anche rompersi la testa...

BARBIERI Noi adesso continuiamo questo percorso intorno agli aloni della poesia, forse anche un percorso che ci porterà ad altre distonie, chi lo sa, vedremo. Andrea Zanzotto, intanto La ringrazio infinitamente. Noi continuiamo questo percorso nella luce, magari Lei lo può seguire alla radio, se non ha tanto sonno.

ZANZOTTO Non avrei sonno, però devo scrivere. Purtroppo ho quel brutto vizio che non mi abbandona mai.

BARBIERI Noi restiamo ancora insieme a Mirco De Stefani; eccolo qui, che è stato lì buono buono nel suo cantuccio ad ascoltare le ombre, ad ascoltare le luci, le distonie di Andrea Zanzotto, che peraltro lui conosce anche bene, dato che la frequentazione, appunto, è antica. Mirco De Stefani, allora, vogliamo cominciare: oltre *Irrtum*, sul quale forse poi avremo occasione di tornare, mi preme che cominciamo il nostro discorso sulla luce. È chiaro che questo polo positivo, luce e ombra, che abbiamo trovato in *Irrtum*, ci rimanda quasi senza sforzo, direi, a *Fosfeni*, a quelle particolarissime luci un po' patologiche che brillano, baluginano, come dice Zanzotto nel secondo episodio della trilogia. Questa trilogia nata come un unicum, che poi ha avuto vicende abbastanza complesse, si è poi divisa in un tre che poi rimane un uno, sostanzialmente. Allora noi abbiamo scelto un testo da *Fosfeni* che si intitola *Righe nello spettro*; cominciamo dal concreto, Mirco De Stefani: ci spieghi in che modo sei arrivato a *Righe nello spettro*, soprattutto in che modo hai intonato questo pezzo, secondo quali tecniche, quali presupposti anche tecnico-musicali, oltre alla giustificazione generale della scelta di trilogia alla quale ci siamo già dedicati nel passato? Quindi, vogliamo entrare un po' più nel concreto, nella descrizione di questa pagina?

MIRCO DE STEFANI *Righe nello spettro* è il brano più lungo di questa suite, *Fosfeni*, che ha lo stesso titolo dato da Zanzotto: è un titolo abbastanza inquietante, perché Zanzotto lo pesca direttamente dall'oftalmologia, è un indizio di malattia. All'interno di questi baluginii, che si verificano nell'occhio colpito da determinate patologie, lui riesce ad evidenziare delle righe, e lo spettro, ovviamente, è lo spettro luminoso. Questi baluginii devono dare l'impressione di qualcosa di estremamente erratico, decisamente vagabondante, di non ben definito. Il percorso che la musica tenta di fare attraverso la poesia è per forza di tipo non semplice; non c'è, in fondo, una struttura predeterminata. La compagine orchestrale – costituita da un quintetto d'archi, un quintetto di fiati, un quartetto vocale femminile, voce recitante, pianoforte, celesta e percussioni – crea delle microstrutture che si evolvono, da una parte nel senso di creare un continuo disordine, dall'altra, all'interno di questo apparente disordine, formando delle strutture autodefinenti, cioè dotate di una particolare propria polarizzazione; la quale dovrebbe seguire il percorso che la poesia crea avvitandosi su se stessa. Concetto fondamentale che Zanzotto cerca di esprimere in questa poesia è quello del *logos*, cioè dell'ordine che c'è e non c'è: è un

ordine matematico, è un ordine che forma una specie di tessuto che dovrebbe connettere al suo interno vari elementi tra loro decisamente disparati e opposti. Lui usa il linguaggio tecnologico, il linguaggio della medicina, il linguaggio anche filosofico; la poesia, in questo modo, crea una grave difficoltà alla musica, la quale però riesce a portarsi fuori, a trovare il bandolo della matassa sviluppando delle idee musicali che sono ad un certo momento contrastanti tra di loro, però – se ben si ascolta il brano, che è piuttosto complesso perché è diviso in varie sezioni e sottosezioni – all’interno di ogni sezione riesce a sviluppare – e questo è difficile sentirlo, bisognerebbe avere la partitura – riesce a sviluppare una propria autorganizzazione interna, a creare cioè delle forme di tipo canonico, di tipo autoproducentesi, le quali vorrebbero dare l’impressione di un ordine che non c’è, di un ordine incerto, di un ordine fluttuante, che si avvicina il più possibile a quello che la poesia stessa vuole indicare, cioè un percorso attraverso una ragione che si vede in fondo collassata, che vede collassare se stessa attorno ad un atteggiamento, ad un baluginio, che continua in quello che Zanzotto prima diceva, questa solitudine, questa impotenza.

BARBIERI Proviamo adesso a passare dalla teoria alla prassi, ad ascoltare gli otto minuti di questa sezione tratta da *Fosfeni: Righe nello spettro*.

Mirco De Stefani, noi abbiamo lasciato Andrea Zanzotto alle scritture notturne, alle sue scritture nell’ombra della sua casa, e qui invece siamo andati attraverso diversi poli luminosi; è curioso, non so se la mia sia un’associazione troppo geometrica, magari sbagliato, però all’inizio del brano c’è una *credibilità che non ammette nel suo splendore*, alla fine c’è un *lampeggiava la ghiandola pineale*; quindi due luci, anche se sono due luci probabilmente non luminose; al centro: il ghiaccio, che è una luce materiale, una luce fredda. Cosa ti ha chiamato a intonare questo testo che emigra attraverso tanti splendori di temperatura diversa, temperatura alta e temperatura bassa?

DE STEFANI È il continuo ribollire che si nota all’interno di moltissimi testi di Zanzotto, i quali non danno veri e propri appigli ma costringono anche la scrittura musicale a compiere dei veri e propri salti mortali, magari per raggiungere situazioni anche simili; però, queste luci che appaiono diverse all’inizio della poesia e alla fine, denotano che all’interno del *coacervo* qualcosa trabocca e riesce a rappresentare un risultato raggiunto: questa ghiandola pineale che lampeggia dovrebbe essere il centro dell’intelligenza. Vuol dire che forse un qualche risultato, durante questo viavagare, questo saltare da un palo all’altro, ha portato ad una conoscenza: che fra l’altro è riuscita a mettere in contatto due sistemi semantici così diversi, che sono rappresentati dalla poesia e dalla musica, provocando una, provocando anche l’altra. La poesia è stata ‘scossa’ dalla musica, la musica, a sua volta, è riuscita a trarre dall’ordine che il poeta ha saputo dare al suo testo, un ordine secondo, che si trasmette, per via di un rispecchiamento, da un sistema all’altro. Se la luce della poesia può riverberare nella musica, altrettanto forse potrebbe fare anche la musica nei confronti della poesia, mettendo in evidenza certe zone, ovviamente in senso relativo oscurandone altre, però questo è il gioco della composizione musicale, che deve per forza scegliere i suoi percorsi.

BARBIERI A proposito di percorsi, allora, tu hai scelto sostanzialmente, in questo

frammento di *Fosfeni*, la tecnica del melologo, o comunque della voce recitante; la citiamo, tra l'altro, perché è quella di Daniela Zorzini; non possiamo citare tutti gli esecutori del complesso strumentale perché sarebbero troppi. Adesso, invece, andiamo ad altre luci, ad altri percorsi di luce, le luci di *Idioma*, che sono luci meno appariscenti, per quanto appariscenti possano essere i baluginii di *Fosfeni*, e non lo sono. Sono luci che hanno più a che fare con la storia, col ricordo, con una certa antropologia del paesaggio, del luogo, luci del ricordo anche, luci della rammemorazione di qualcosa che scompare. Ecco, che tipo di luci, allora, percorrono *Idioma*? DE STEFANI La luce in *Idioma* rappresenta la freccia del tempo, la luce della storia che riesce a illuminare il passato per farlo riflettere sul presente; e anche la luce delle stelle, nel senso che quando noi osserviamo una stella sappiamo che quella luce che vediamo non è la realtà della stella nel momento in cui noi la guardiamo ma è lontana da noi milioni di anni luce. Questa luce del passato, che Zanzotto tenta di riportare al presente, è quella della sua contrada, della sua patria, della sua Heimat, del suo luogo natale, del focolare domestico, con i suoi personaggi che vengono fatti rivivere e vengono posti sotto una luce direi quasi religiosa; un termine non molto adatto, però in fondo, quando Zanzotto termina questa sezione che si presenterà, cioè *Andar a cucire*, ricorda un pochettino quella *lux aeterna*, quel senso di pace che si può avvertire ricordando i personaggi scomparsi.

BARBIERI Le *aneme sante e bone*...

DE STEFANI Le *aneme sante e bone*, quindi il collegamento con il paradiso.

BARBIERI Certo, il paradiso, quello con il quale del resto comincia proprio la *Maria Carpela*, il primo personaggio che entra in questa sezione, che si intitola, appunto, *Andar a cucire*. Allora, qui noi sentiremo subito la voce di Andrea Zanzotto, se non mi ricordo male.

DE STEFANI Certo, è una specie di percorso circolare, in cui, da una prima invocazione di Andrea Zanzotto, segue una sezione nella quale si sentiranno la voce recitante, un quartetto vocale femminile e l'orchestra, per poi ritornare ancora alla voce di Zanzotto che leggerà, sempre in dialetto, alcune poesie che richiamano alla memoria delle anime, delle figure care della sua contrada.

BARBIERI La *Pina dei giornai*, per esempio, l'*Aurora*... Con questo piccolo tesoretto di indicazioni e di percorsi noi possiamo ascoltare questa sezione, allora, di *Idioma*, sempre su testo poetico di Andrea Zanzotto e le musiche di Mirco De Stefani; un ascolto leggermente più lungo del precedente, intorno agli undici minuti, poi continuiamo a tessere qui le nostre trame di luce.

I versi di Andrea Zanzotto ne *L'esequie della luna* di Francesco Pennisi Osservazioni a margine per un'analisi futura¹

DI STEFANO PROCACCIOLI

Premesse²

Il presente intervento persegue un fine particolare. Volendo illustrare l'utilizzazione di alcuni versi di Andrea Zanzotto all'interno di *L'esequie della luna* di Francesco Pennisi,³ si cercherà di delineare alcuni tratti essenziali di quest'opera, quasi a prelude di una sua vera e propria analisi. Non si vuole pertanto tentare di esporre un'analisi completa ed esaustiva; anche alla luce delle sole premesse che verranno esposte in seguito, appare subito chiaro che l'operazione risulterebbe di una complessità tale da prevedere dimensioni che esulano dalla presente destinazione ma, anche e soprattutto, di grandissima 'delicatezza'. Date le premesse pertanto, focalizzeremo la nostra attenzione su alcuni dettagli che, emergendo spesso dalla trama musicale, tendono a diventare veri e propri segnali sonori che possono essere intesi come sintomi dell'esistenza di strutture musicali senza, al contempo, rivelarne direttamente la natura. Paradossalmente, l'oggetto principale di questo intervento, l'utilizzazione dei testi di Andrea Zanzotto, comparirà solo alla fine. In effetti, nel mondo espressivo nel quale ci accingiamo a entrare è quasi impossibile comprendere il senso delle parti che lo costituiscono se di esso non se ne prendono in considerazione le peculiari caratteristiche generali e viceversa. Per questo motivo, il modo di procedere sarà forse un po' singolare. Dopo un brevissimo accenno ad alcuni aspetti più generali, osserveremo prima la parte dell'opera all'interno della quale compare il breve momento che ci interessa più specificatamente; passeremo quindi a una breve descrizione di alcune relazioni che è possibile riscontrare tra la sezione esaminata e l'inizio della composizione; solo alla fine arriveremo a una più dettagliata trattazione del momento 'zanzottiano' che, alla luce delle osservazioni esposte, risulterà quindi meglio comprensibile. Proprio per la particolare struttura del suo percorso, questo lavoro può quindi essere letto, oltre che come un'indagine sull'utilizzazione dei testi di Andrea Zanzotto

¹ Dedicato alla memoria di Francesco Pennisi nel quinto anniversario della sua prematura scomparsa. Ringrazio sentitamente la mia cara Elisa, i miei familiari e il mio caro amico Paolo Longo, senza i quali questo mio lavoro non sarebbe potuto giungere a compimento.

² Il presente lavoro è stato concepito per rivolgersi anche a una platea non necessariamente addentro alle cose della cosiddetta 'musica contemporanea'. Questa mia precisazione vuole spiegare, almeno in parte, la presenza, soprattutto nelle note, di un certo mio dilungarmi, forse un po' pedante, su questioni riguardanti alcune concezioni della forma musicale piuttosto che altre. Questo è dovuto alla volontà di cercar di illustrare il più chiaramente possibile, pur nel breve spazio dell'articolo, la poetica del compositore anche a chi non lo conosce; questo è infatti un presupposto irrinunciabile alla comprensione dell'utilizzazione da lui fatta dei versi di Andrea Zanzotto.

³ FRANCESCO PENNISI, *L'esequie della luna*, Milano, BMG Ricordi, 1996.

all'interno de *L'esequie della luna*, anche come una sorta di preparazione all'analisi vera e propria di quest'opera che per molti aspetti pare volersi porre come vero e proprio paradigma del mondo espressivo pennisiano.⁴

Alcuni aspetti della poetica di Francesco Pennisi

Quando incontrai Francesco Pennisi io, giovane compositore, rimasi subito affascinato da quella figura così inusuale di musicista che sembrava così lontano dalle solite questioni 'materiali' della musica e che, al contempo, era capace di essere così umanamente 'vicino'; così profondamente assorto negli aspetti più sottili e alti della Cultura e al tempo stesso così vicino a chi entrava in contatto con lui; una figura che talvolta non sembrava nemmeno un musicista talmente vasti e paritari erano i suoi interessi culturali. Fu inevitabile per me tentare di approfittarne e finire per chiedergli se fosse stato disponibile a tenere uno o più incontri in Conservatorio durante i quali proporre alcune analisi di sue composizioni. La risposta fu spiazzante, talmente sorprendente che la ricordo ancora quasi esattamente: «Non so se la mia musica sia analizzabile». Cosa intendeva dire Pennisi con questo? Veramente nelle sue opere non erano ravvisabili procedimenti di 'costruzione' della musica? Evidentemente no, la musica di Pennisi infatti mi 'parlava', per cui un'organizzazione del materiale che guidava l'ascolto ci doveva essere.⁵

In quel momento non mi soffermai troppo sulla questione, ma quando mi accinsi a iniziare questo lavoro invece, l'episodio appena citato mi tornò subito alla mente, quasi prepotente. Col tempo infatti avevo imparato a conoscere un po' meglio Pennisi e il suo personalissimo mondo sonoro, ma l'osservazione di quest'opera mi pose di fronte alla necessità di mettere a fuoco, almeno in parte, quegli elementi ai quali di solito si fa sempre riferimento in maniera molto più generica. Se infatti parve subito impossibile risalire a un qualsiasi sistema rigidamente organizzato di elaborazione delle altezze, e la cosa non mi stupì affatto, alcuni elementi tendevano

⁴ Mentre ero intento a lavorare su questo articolo, mi capitò di parlarne con il mio caro amico Paolo Longo, giovane compositore triestino, pluripremiato in concorsi internazionali, pianista e direttore. Egli molto gentilmente mi comunicò subito alcuni frammenti tratti da lettere che Pennisi gli spedì dopo che ci eravamo conosciuti in occasione dell'esecuzione di *Cartolina dall'ombra del faggio*, brano che Pennisi compose per il 'Taukayensemble', gruppo musicale dallo stesso Longo diretto oltre che, assieme allo scrivente, fondato. Uno di questi frammenti riguarda proprio *L'esequie della luna* e conferma questa mia ultima supposizione: «...spero che nel frattempo le sia arrivata da Ricordi qualche mia partitura, spero *Le esequie della luna* [sic.], che è una sorta di summa del mio fantasticare...». Da una lettera a Paolo Longo datata 27 dicembre 1998.

⁵ Questo mio riferirmi all'importanza dell'ascolto vuole ricollegarsi direttamente alla precisa posizione che caratterizzava Pennisi a tal proposito. È interessante infatti notare quanto esso fosse importante per il compositore; è questo che per lui rappresenta la realizzazione concreta finale dell'opera e che dà ragione dei suoi processi costitutivi: «Chiunque, ascoltando una musica, se davvero è una musica, ne coglie la giustificazione». DINO VILLATICO, *Colloquio con Francesco Pennisi*, in AA.VV., *Orestyadi di Gibellina 1991*, a cura di Roberto Doati, Milano, Ricordi & C., 1991, p. 75. A tal proposito si veda anche la nota n. 11. Ovviamente, nel nostro caso non si tratterà di illustrare solo alcuni tra gli elementi che macroscopicamente possono influenzare tali dinamiche, ma anche alcuni aspetti che potrebbero concorrere all'instaurarsi di una coerenza più nascosta della musica.

a manifestarsi come presenze significative in maniera determinante, ma anche incredibilmente sfuggente.

Non era quindi possibile comprendere meglio su quali principi costruttivi generali poggiava questa musica se non si mettevano meglio a fuoco quegli elementi musicali che potevano rivelarsi importanti per la dinamica dell'opera. Paradossalmente però, per fare questo, quest'ultima andava al tempo stesso considerata anche su un piano più ampio, tenendo sempre in considerazione gli aspetti sui quali si fonda la poetica generale dell'autore che determina il contesto all'interno del quale tali elementi acquistano il loro senso.

A cosa si riferiva allora Pennisi con «non analizzabile»?

Quando manifestava il dubbio sulla possibilità di analizzare la sua musica, egli voleva sicuramente intendere che in essa non è possibile riscontrare un rigido e obbiettivo procedimento di manipolazione delle altezze, un qualsivoglia sistema razionalmente organizzato secondo schemi in qualche maniera (pre)stabiliti e destinato a far sì che la musica manifesti specifiche proprietà geometriche.⁶ Posto di fronte al problema rappresentato dalla scelta della chiave da utilizzare per leggere questa musica così affascinante, interpellai anche Robert W. Mann, che di Pennisi fu maestro; egli mi confermò una volta di più che questi fu sempre assolutamente restio a entrare dettagliatamente nel merito di questo genere di argomenti così squisitamente tecnici, quasi che questo fosse contro la sua natura; nel corso delle loro discussioni infatti, li aveva sempre evitati in maniera piuttosto decisa. Inoltre, proprio in questa occasione il mio caro amico Paolo Longo⁷ mi fece avere un'ulteriore indicazione diretta, inedita, di Francesco Pennisi.⁸ Queste ulteriori testimonianze mi indussero a mettere definitivamente in secondo piano ogni tentativo di analisi in tal senso

⁶ Per cercar di comprendere meglio quanto Pennisi intendeva con la sua affermazione, conviene tener presente che spesso usiamo in modo indistinto parole che possono avere significati leggermente ma sostanzialmente diversi; termini come 'struttura', 'forma' e, di conseguenza, 'analisi' spesso sono usati sottintendendo di volta in volta vari significati e questo può creare una certa confusione. Con la parola analisi si intende, il più delle volte, il risalire ai processi di organizzazione delle altezze attuati dal compositore per gestire il proprio materiale ma, storicamente, soprattutto in ambito scolastico, tanto più questi manifestano proprietà 'simmetriche', 'matematiche', 'geometriche', tanto più vengono inconsciamente percepiti come 'portatori di senso musicale' e, contemporaneamente, come termometri dell'esattezza dell'analisi stessa. Questa concezione è, logicamente, solo una delle possibili, ma rappresenta una parte 'pesante' dell'eredità giunta fino a noi dal passato e viene spesso 'frequentata' in maniera rigida e spesso riduttiva ancor oggi. Pennisi, quando mi rispose, aveva in mente con tutta probabilità questo significato che, come vedremo, risulta del tutto insufficiente se riferito alla sua poetica. Riguardo a questo, lo stesso Pennisi infatti ci dice: «A me stesso riesce difficile analizzare le mie partiture, almeno in senso strutturalistico. Il che non significa che manchino di struttura: che dire? Come Debussy, si parva licet, amo nascondere i punti che sorreggono la costruzione. Ma il nascondimento non è l'assenza. E, del resto, che cosa è la struttura?». VILLATICO, *Colloquio con Francesco Pennisi* cit., p. 75.

⁷ Cfr. nota n. 4.

⁸ «La mia non è musica di progetto – ovvero non è costruita con serrati criteri strutturalistici – se non per quel delimitare un'area entro la quale muoversi: l'organico, l'andamento generale. L'irrinunciabile rigore rimane in un controllo delle altezze, per mezzo di una serie di gabbie. Il totale cromatico appare sempre nello stesso registro per poi uscire dalla gabbia ed entrare in un'altra, costituendo così tra loro un nuovo ordine congelato nello stesso o in un altro registro. Devo ammettere che, spesso in segmenti rapidi, mi consento di violare con cautela queste regole, che quindi costituiscono un falso meccanismo, ma un vero controllo di una materia sempre duttile. Nessuna analisi avrebbe senso in questa direzione, ed una ricostruzione di queste 'gabbie' spiegherebbe ben poco». Da una lettera a Paolo Longo data 10 [?] marzo 1999.

e a focalizzare maggiormente l'attenzione su altri dettagli, più generali forse, ma non per questo meno significativi. Anche la sola lettura congiunta della partitura e del programma della manifestazione per la quale la composizione fu concepita, infatti,⁹ ci conferma una volta di più come tutto risponda a una volontà e a una poetica ben precise (cfr. le citazioni presenti nelle note n. 6, n. 8, n. 11 e n. 18). Tuttavia, se cercare *a priori* 'certe' cose può significare tradire l'autore stesso che ha operato consapevolmente per evitarle o nasconderle, ciò nondimeno il tentativo di mettere in luce i sintomi più evidenti della probabile esistenza di strutture soggiacenti l'opera musicale può aiutarci a rendere ancora più chiara la natura dell'atto creativo di un autore che in più di un'occasione ha sottolineato il suo essere figlio sia dello strutturalismo che dell'alea.

Alcuni aspetti generali

Nel breve percorso che ci accingiamo a intraprendere ci aiutano moltissimo le parole che lo stesso autore antepone alla partitura musicale. Riferendosi ai testi di Lucio Piccolo sui quali si basa l'impianto del libretto scritto da Roberto Andò, Pennisi dice di collocarli «in quello spazio vertiginoso dove ombre inquiete si allungano fino a non potersene vedere i confini [...] nel quale da sempre si muove la letteratura in Sicilia»; definisce *L'esequie della luna* «difficilmente ascrivibile a una precisa categoria» poiché «la forma come non mai qui si confonde con la visionaria sostanza»; considera il lavoro come «lunga didascalia cangiante di volute barocche, di parole suggerite e non scritte»; parla di «magmatica e fascinosa materia teatrale», di «una materia [...] in molti parametri indefinita».

Mancanza di confini, spazi vertiginosi, visionaria sostanza che si confonde con la forma, didascalia cangiante, volute barocche, parole suggerite e non scritte, materia magmatica, materia indefinita; è evidente che la mancanza di contorni precisi, di chiara e didascalica definizione di oggetti situazioni e azioni, è uno dei tratti caratteristici di tutta l'impostazione poetica dell'opera. Forte e, soprattutto, consapevole è quindi il desiderio di evitare di 'esplicare', sia a livello verbale e teatrale, «con parole aggiuntive dando voce precisa ai personaggi», sia a livello tecnico musicale, dato che lo stesso autore definisce per lui fondamentale la necessità di non fare del testo piccoliano 'altra cosa' e manifesta in maniera esplicita l'intento «di lavorare 'altrove' su 'monti analoghi', con la musica e con la visione, materializzando i fantasmi che attraversano la pagina del poeta».¹⁰

Ecco che tutto questo è direttamente riconducibile al modo con cui Pennisi organizza la sua musica.

⁹ La sezione musicale della decima edizione delle *Orestidi di Gibellina* (1991).

¹⁰ In questi due paragrafi il testo citato è tratto sempre dalla prefazione che Pennisi antepone alla partitura.

L'indeterminatezza, la mancanza di contorni, l'allusione nella musica

A livello macro-strutturale manca, com'era prevedibile, una qualsiasi chiara e palese periodicità degli eventi; chiare riprese più o meno elaborate di organismi macroscopici sono di fatto assenti o quasi, ciò nonostante è possibile trovare agganci sonori che sembrano voler essere gli elementi stabilizzanti di una materia sempre mobile, indefinita, ma pur tuttavia riconoscibile e coerente; questi, oltre a vere figure musicali, possono essere di volta in volta singole altezze, intervalli, dettagli timbrico-armonici, ritmici. Sostanzialmente, quindi, la musica sembra essere trattata come vera e propria materia che cambia continuamente il proprio stato fisico. La *texture* può allora diventare la classe operativa analitica predominante; all'interno di questa musica infatti, singoli elementi, anche molto semplici, possono acquistare il ruolo di punto di riferimento a seconda di come sono trattati dal punto di vista della distribuzione nel tempo e nello spazio (sonoro).

Tutto ciò sembra qui essere gestito in maniera piuttosto libera, come fosse controllato dal compositore più a livello intuitivo che su base razional-geometrizzante ma, in questo caso, sottolineo 'come se fosse' poiché proprio l'autore confessa il consapevole controllo del suo modo d'agire che si rivela conscio dell'esistenza di una componente intuitiva che prende parte all'atto creativo rendendolo in parte inafferrabile a lui stesso.¹¹ Questo modo di procedere non riguarda solo quest'opera; Pennisi stesso infatti quando ci parla si riferisce alla sua musica in generale più che a una specifica composizione. Proprio perché tutto ciò rappresenta un aspetto generale della sua poetica, non vi sono quindi grossi ostacoli per il compositore nell'utilizzare anche brani preesistenti senza intaccare la coerenza generale della composizione; grazie alle caratteristiche più generali di questo mondo sonoro infatti, questi, se pur accomunati più da tematiche piccoliane che da specifici materiali musicali, risulteranno facilmente utilizzabili dal compositore senza correre il rischio di intaccare l'organicità poetica e musicale dell'opera.¹²

A livello micro-strutturale, come già detto, manca la possibilità di percepire chiaramente un meccanismo basilare di funzionamento. Indipendentemente da quale sia l'algoritmo di elaborazione delle altezze, se esiste, la materia che ne deriva non consente una chiara percezione, intuitiva, della sua ipotetica esistenza; al tempo stesso, però, essa presenta molti sintomi che fanno comunque percepire in maniera più sfumata che 'c'è sotto qualcosa'. In altri autori, la percezione, per esempio, di meccanismi di permutazione in una qualche maniera 'filtrata', si instaura subito facilmente

¹¹ Pennisi infatti dice: «La mia è una musica di frammenti, che però vuole imporre una sua coerenza. La tecnica può essere frammentaria, la tecnica cioè del mosaico, ma il momento dell'ascolto è l'organica percezione di una costruzione assolutamente coerente. La saldatura talvolta sfugge anche a me stesso: ma c'è». VILLATICO, *Colloquio con Francesco Pennisi* cit., p. 75 (vedi anche la nota n. 18).

¹² Sempre nell'introduzione alla partitura, lo stesso Pennisi dice: «Alcune di queste sezioni erano state composte precedentemente, ma sempre nell'ambito di un mio fantasticare intorno alle invenzioni piccoliane: mi riferisco a quella indicata con la lettera E (*Duetto e Orizzonte* per flauto, chitarra e strumenti) e a una parte della lettera D intitolata *Due poesie di Lucio Piccolo*, una delle quali è la riscrittura di una mia partitura cameristica del 1985, *I mandolini e le chitarre*».

all'ascolto anche se, ovviamente, non è possibile risalire all'esatto procedimento che la determina; in altri ancora, questa percezione è del tutto assente. Il caso di Pennisi è estremamente singolare poiché, se pur viene a mancare una chiara percezione dell'esistenza di specifici processi, i punti di riferimento sonori, i rimandi, gli agganci sono numerosi, talvolta palesi, il più delle volte sfumati, mascherati, ma non cancellati.

La sezione contenente il 'frammento zanzottiano'

La sezione che osserveremo per prima è quella all'interno della quale compare il breve momento nel quale echeggiano i versi di Andrea Zanzotto. Come vedremo, nell'ambito de *L'esequie della luna* essa occupa una sede chiave e non è un caso quindi se porta lo stesso titolo dell'intera opera.

Sul piano teatrale è una delle sezioni più movimentate, ma non è certo questo il motivo della sua rilevanza; ciò che è veramente importante infatti è che essa vuole rappresentare il «segno chiassoso dell'avvenuta catastrofe».¹³ Dopo il primo movimento infatti (*Il sonno*) che ha delineato il contesto generale, il secondo (*Alla luna che viene*) che ha condotto all'avvenimento centrale dell'opera – la caduta della luna – e il terzo (*L'Orto delle Esperidi*) che ne ha manifestato gli effetti, quest'ultimo (*L'esequie della luna*, appunto) sigla l'esaurirsi, l'estinguersi definitivo dell'atto. A rendere chiara questa funzione parteciperanno, in maniera determinante, proprio i versi di Andrea Zanzotto.

Alcuni dettagli musicali

La sezione in esame presenta alcuni dettagli che possono essere molto utili proprio a fine esemplificativo sia riguardo alle peculiarità della materia sonora pennisiana in sé, sia riguardo a quanto appena detto. Ecco quindi che il soffermarsi brevemente su di essa non ci consentirà solamente di fornire alcuni esempi di quanto affermato riguardo alle tecniche musicali, ma ci permetterà anche di cogliere meglio il ruolo che i versi di Zanzotto rivestono al suo interno e, di conseguenza, all'interno dell'intera opera. Questo sarà possibile proprio in seguito all'individuazione di alcune relazioni con quanto accaduto 'prima', relazioni che contribuiscono a sottolineare musicalmente proprio la funzione che i versi stessi possono avere in senso più generale.

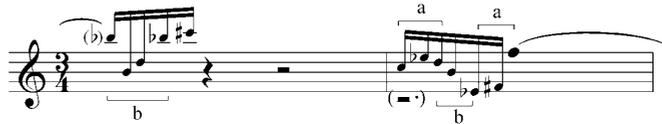
Sul piano complessivo il materiale sonoro è caratterizzato dalla una particolare qualità armonica. Essa prevede una personalissima utilizzazione 'plastica' del totale cromatico. Fin dalla prima battuta compaiono tutti i suoni della scala cromatica, ma è molto evidente il diverso modo con il quale essi partecipano all'atto musicale; alcuni sono protagonisti (*mi b, la, si b, do, re, fa#*) altri sembrano quasi non voler apparire (*sol#*).

¹³ Così Roberto Andò nella didascalia del libretto relativa a questa sezione.

Qualcosa di simile accade per gli intervalli; alcuni sono praticamente assenti (quinte e ottave giuste), mentre altri (terze minori, settime maggiori, quarte eccedenti e loro combinazioni) sono estremamente diffusi al punto da condizionare fortemente la sonorità generale senza però qualificarla rigidamente poiché, anche in questo caso, non sono i soli intervalli ad essere utilizzati. Tipico è l'uso della terza minore. Melodicamente, essa compare spesso associata al semitono [a] (esempio n. 1) e/o racchiusa nella settima maggiore [b] (esempio n. 2); spesso viene intrecciata a formare brevi fasce di toni e semitoni sovrapposti [c] (esempio n. 3). Tipico è anche l'impiego di settime maggiori suddivise in quarta giusta più quarta eccedente (o viceversa) sia melodicamente che armonicamente [d] (esempio n. 4).



Esempio n. 1. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, b. 2 oboe



Esempio n. 2. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 24-25 ottavino

Viole

Violoncelli

c

Esempio n. 3. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, b. 5 viole e violoncelli

Esempio n. 4. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 8-9 pianoforte

Anche l'uso di comportamenti melodici rigidi e generalizzati è evitato con cura. Spesso i profili melodici sembrano voler offrire dei 'modelli' che prima o poi però vengono in qualche modo contraddetti, negati. Una cellula molto presente è quella, generica ma riconoscibile, che prevede la negazione di un percorso appena intrapreso per mezzo di un intervallo di direzione opposta e di specie diversa; inevitabile è l'associazione di tali procedimenti all'idea di 'voluta' (barocca²), decorazione [e] (esempio n. 5).

Esempio n. 5. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, b. 6 marimba

Sono quasi assenti successioni di intervalli uguali quali frammenti cromatici e esatonali, ma, appunto, 'quasi' assenti, non totalmente assenti:

Esempio n. 6. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 15-16 flauto

Nell'insieme, la trama strumentale sembra inizialmente voler rapidamente dipanare diversi campi armonici precisi con altezze 'bloccate', ma talvolta alcuni suoni compaiono contemporaneamente a ottave diverse negando questa ipotesi (si veda la distribuzione del *do* e del *fa#* a bb. 5-6 dell'esempio n. 7).

4/4 $\text{♩} = 112$

Flauto
Oboe
Clarinetto
Fagotto
Corno
Percuss. 1
Percuss. 2
Arpa
Pianoforte
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Poco rub. b. 30

tutti gli archi

5

Esempio n. 7. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, inizio quarto movimento, bb. 1-6¹⁴

Tutto ciò contribuisce a determinare la percezione di una sonorità dalle caratteristiche definite, ma al tempo stesso sfuggenti.

Ecco quindi che, in un tale contesto, possiamo notare l'importante ruolo che alcu-

¹⁴ In questa pagina sembrano esserci alcuni errori o, forse meglio, alcune dimenticanze. Infatti, in base alla chiave presente al fagotto e al secondo pentagramma del pianoforte, comparirebbero, a b. 4 del primo e a b. 6 del secondo, due note (rispettivamente *si#* e *mi#*) che alla luce delle premesse stilistiche e del modo di comportarsi del compositore riguardo alla grafia dei suoni, non hanno molto senso. Nel caso del fagotto pare molto probabile il passaggio alla chiave di tenore proprio a b. 4 mentre per il pianoforte la questione è un po' più dubbia. Se in seguito a quanto appena detto pare evidente una possibile chiave di violino a b. 6, per quanto accade prima tale ipotesi non può essere certa. In ogni caso, alla luce delle caratteristiche armoniche precedentemente manifestate dal materiale pennisiano, sono propenso a pensare che sul secondo pentagramma del pianoforte la chiave di violino andrebbe apposta fin dall'inizio.

ne altezze riescono ad assumere per la frequenza con la quale compaiono e/o per la posizione che assumono nell'ordito musicale, sia riguardo allo spazio sonoro che alla collocazione ritmica.

Ciò che salta immediatamente all'orecchio sono gli estremi acuti e/o gravi oppure singole note lunghe che si staccano dal resto della materia sonora oppure, ancora, 'zone' sulle quale il moto melodico insiste o si blocca.

Da quest'ultimo punto di vista, significativo è il ruolo che qui hanno le note 'della zona del *do/do#-mi*'. Esse sembrano spesso fungere da punto nodale dal quale hanno origine gli slanci sonori che reggono molte volte il discorso generale. Spesso sono origine del movimento musicale (vedi nell'esempio n. 7, l'oboe a b. 2, il fagotto a b. 4, i violini a b. 5, i violini e la marimba a b. 6; nell'esempio n. 8, le viole e i violoncelli a b. 14, ecc.) ma talvolta anche punti d'approdo (vedi nell'esempio 20 il contrabbasso a bb. 34-36; nell'esempio n. 9 i violini a b. 40, e, non a caso, nell'esempio 10, la fine dell'intero episodio).

The image shows a musical score for Violins (Viole) and Violoncelli. The Violins part is in the upper staff, starting with a dynamic marking of *p* and featuring a melodic line with three triplet markings. The Violoncelli part is in the lower staff, starting with a dynamic marking of *f* and featuring a rhythmic accompaniment. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings *p* and *f*.

Esempio n. 8. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 13-14 viole e violoncelli

The image shows a musical score for strings (Vni I, Vni II, Vle, Vc., Cb.) from 'L'esequie della luna'. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings *pp* and *pizz.*. The Violins I part is in the upper staff, starting with a circled number 40. The Violins II part is in the second staff. The Violoncelli part is in the third staff. The Viola part is in the fourth staff, with the instruction 'legno sulla cassa'. The Contrabasso part is in the fifth staff, with the instruction 'pizz.' and a dynamic marking of *pp*.

Esempio n. 9. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 39-40 archi

Esempio n. 10. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 46-49 arpa

Attorno a queste altezze spesso si ‘coagulano’ i già citati movimenti melodici contraddittori di tono, semitono e terza, non solo quando esse sono punti di partenza, ma anche quando rappresentano punti di transito dello slancio.

Esempio n. 11. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, b. 31 ottavino

Altri suoni compaiono più spesso come una sorta di ‘stabilizzanti’ figure sfondo. In questo tumultuoso inizio di sezione un esempio ci viene offerto dal *fa#* inizialmente affidato in posizione esposta ai violini I (esempio n. 7, b. 2) che passa poi al contrabbasso, al fagotto e ai violini (esempio n. 7, b. 5), quindi al pianoforte (esempio n. 7, b. 6 e poi, in seguito, b. 9). Questo suono, così facendo, può rappresentare uno dei tanti ‘fili rossi’ sui quali si può reggere uno degli aspetti della dinamica dell’ascolto. Questi, per così dire, suoni-ordito infatti, talvolta si trovano a rappresentare un fattore di continuità in una specie di sintetico accenno alla *Klangfarbenmelodie*,¹⁵ talvolta innescano la percezione di una circolarità, di una rotazione nello spazio¹⁶ o, infine, possono innescare la percezione dell’esistenza di un ‘percorso’.¹⁷ Nel nostro caso, un esempio di percorso è ravvisabile nel *mi b* molto presente a b. 2 che passa il testimone al *la* di b. 3 che a sua volta lo passa al *do* di b. 5 e al *sol* di b. 7 (esempio n. 7).

Un altro elemento che tende a emergere sono quelle note, di solito acute, che tendono a porsi in evidenza nel momento in cui vengono a rappresentare importanti punti d’approdo e sulle quali il moto melodico temporaneamente si ‘blocca’ insi-

¹⁵ Questo accade quando una stessa altezza passa tra strumenti diversi – vedi, per esempio, il *mi* acuto che da b. 30 a b. 35 passa dai violini all’oboe e all’ottavino.

¹⁶ Quando uno stesso suono compare successivamente a ottave diverse – vedi il comportamento del *fa#*, per l’apunto.

¹⁷ Quando diversi suoni, accomunati dalla medesima natura comportamentale, sembrano passarsi il testimone all’interno della trama sonora – vedi le osservazioni che verranno espone in seguito riguardo all’inizio dell’opera.

stendo spesso su figure ritmiche basate sulla ripetizione della stessa nota. Significativi a tal proposito sono il *sol* di b. 7 (esempio n. 12) e il *fa* di bb. 12-15 (esempio n. 13). Entrambe le note manifestano comportamenti analoghi nel corso dell'opera oltre che nella prima parte di questa.



Esempio n. 12. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, b. 7 flauto

Anche sul piano dell'elaborazione motivica si vengono talvolta a creare situazioni coerenti con l'impostazione generale dei comportamenti delle singole altezze o degli intervalli. Si veda a tal proposito proprio la prima pagina di questo episodio (cfr. esempio n. 7). Il gesto ascendente iniziale dell'oboe si 'cristallizza' (cosa abbastanza inusuale viste le premesse stilistiche) sulla figura che dal fagotto passa poi, quasi tale e quale, alla marimba e agli archi. In questo caso però l'esempio è meglio comprensibile se visto alla luce di quanto lo precede. In questo punto, passando quasi tali e quali tra i diversi strumenti, queste figure sembrano infatti manifestare il tipico comportamento 'dichiarativo' che tradizionalmente caratterizza le fasi iniziali degli organismi musicali e, in base a quanto prima accennato, sembrerebbe di dover (pre)vedere in seguito la negazione di questa sorta di dichiarazione motivica. In realtà, questo passo va quasi letto al contrario. In tutta l'opera infatti le figure-slancio sono già comparse in maniera molto diffusa al punto da assumere un ruolo predominante. Esse però, se pur morfologicamente analoghe tra loro e spesso originate dalla zona-fulcro del *do/do#-mi*, non presentano normalmente i rigidi elementi di identità che manifestano in questo caso. La loro identità pertanto si è già manifestata pienamente come identità 'generica' per mezzo di un comportamento figurale e intervallare che contiene già in origine tutti quegli elementi di diversità che impediscono una loro identificazione troppo precisa. Con il comportamento che qui invece manifestano, reso ancor più evidente dal fatto che tutte le prime diciannove battute nelle quali compaiono vengono ripetute integralmente tali e quali, esse sembrano piuttosto voler attirare l'attenzione su un vero e proprio 'punto focale'. Questo, se dal punto di vista sonoro può essere rappresentato dalle figure stesse, dalle altezze, dal comportamento melodico oltre che dalle qualità intervallari, dal punto di vista più generale potrebbe essere proprio l'episodio in sé.

Proprio a causa del fatto che nel corso dell'intera opera non solo la maggior parte delle figure slancio presenta caratteristiche morfologiche analoghe a quelle appena notate ma che, addirittura, la zona fulcro dalla quale esse hanno origine è in molti altri casi proprio quella del *do/do#*, questo genere di figure finisce col rappresenta-

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Perc. 1

Perc. 2

Ar.

Pf.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p

f

tr

p

Piatto grande
(mazzuola da Timp.)

f

ff

f

p

sf

p

sf

p

p

p

p

p

mf

p

Esempio n. 13. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 12-13

re uno dei più importanti ‘segnali’ attraverso i quali si può orientare la percezione ‘uditiva’ di alcuni aspetti formali ‘concreti’ della musica.¹⁸ Anche alla luce di questo, queste pagine possono essere quindi lette, per certi versi, come un ‘punto d’arrivo’, un naturale sfogo di quanto accaduto fino a quel momento e iniziato molto prima.

Alcuni agganci con l’inizio dell’opera

Volendo cercare riferimenti con quanto accaduto precedentemente nel corso dell’opera, possiamo notare che alcuni tra i dettagli appena esemplificati tendono a emergere anche in altre situazioni creando connessioni ‘ad ampio raggio’ sulle quali si basa la possibilità di intuire la presenza di una organicità profonda della musica.¹⁹ A titolo puramente esemplificativo, vengono qui considerati alcuni agganci riscontrabili nei confronti dell’inizio dell’opera, inizio che può essere preso anche come esempio di altre situazioni simili.

Pur nella grandissima diversità, sia sul piano della gestualità musicale come pure su quello della materia sonora, non è possibile non notare il *fa#* che compare come estremo contorno acuto dello sfondo sonoro (armonico dei violini I) per poi passare al corno (b. 20), al fagotto (b. 22); esso tende quindi a proporsi con una funzione analoga a quella già notata nella sezione prima osservata. Anche in questo caso la funzione di filo conduttore ‘sotterraneo’ passerà poi ad altri suoni mentre il *fa#* diventerà più chiaramente parte integrante di figure armoniche. Ovviamente, questo comportamento non riguarda solo la nota in questione. In realtà anche qui, fin dall’inizio, è presente un senso di ‘rotazione’ dovuto al passaggio di singoli suoni-sfondo tra i diversi strumenti anche a ottavazioni diverse; primo fra tutti, il *mi* iniziale che dal contrabbasso passa al clarinetto (b. 6) quindi al vibrafono (b. 10) e agli armonici dei violoncelli (b. 15); anche nel quarto movimento esso è talvolta molto presente (da b. 9).

¹⁸ Con ogni probabilità, quando Pennisi parla di coerenza musicale (cfr. la nota n. 11) non si riferisce solo alla possibilità di ‘afferrare’ con l’ascolto la presenza di organismi più o meno simili volti a determinare la coerenza dell’opera musicale in senso tradizionale. Nonostante io sia dell’avviso che egli non intendesse escludere del tutto questo aspetto, è ovvio che non è assolutamente possibile ignorare come la sua concezione sia estremamente più ampia e articolata: «Mi pare sia chiaro a tutti quelli che hanno seguito il mio lavoro che io sono un musicista ‘impuro’; la mia musica non ha quella specie di compattezza ideale delle grandi opere del nostro tempo. Dirò che è permeabile, accetta di riflettersi in suggestioni, in sollecitazioni esterne, però è ovvio che le ragioni musicali dominano, e se la permeabilità può essere causa di una predisposizione alla fragilità o meglio alla vulnerabilità, non direi che il richiamo, soprattutto nei titoli, a riferimenti visivi o letterari la faccia diventare descrizione o programma». SUSANNA PERSICILLI, *Intervista a Francesco Pennisi*, in AA.VV., *La coscienza aigüe – Incontri con compositori contemporanei*, a cura di Giulio Castagnoli, Torino, Compositori Associati, 1994, p. 163.

¹⁹ Sembra qui di poter scorgere una associazione tra ciò che si può incontrare a livello musicale e i «lunghe fili – forse tele di ragno» che «legano le *scansie tenebrose* a lontane celle penitenziali dove bagliore da fotosfera si fonde a ombra d’incavi tortuosi» ai quali Pennisi si riferisce parlando dei contenuti dei testi utilizzati per l’opera. PENNISI, *In margine e a proposito*, in *Orestyadi di Gibellina 1991* cit., p. 64.

La comparsa a bb. 21-22 della figura-sfondo contenente un tremolo di terza minore sul *sol#* ci fa pensare a quanto analogamente accade a bb. 8 e 12 della sezione prima analizzata.²⁰

Esempio n. 14. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, primo movimento. Cfr. con esempio n. 3

Palese e determinante è invece l'«aggancio» creato proprio dall'uso delle figure-slancio. Il gesto pennisiano del fregio sonoro, emblema della decorazione che si fa sostanza²¹ si presenta, la prima volta prevalentemente sotto l'aspetto gestuale,²² a b. 9 (esempio n. 15) per poi «coagularsi» proprio attorno alle note perno *do/do#* (-*sol*) e diventare in seguito uno dei principali elementi propulsivi delle figure successive (esempi nn. 16, 17 e 18).

²⁰ L'attenzione su segnali anche molto piccoli come questo è dovuto a un motivo preciso. La terza minore è un intervallo molto presente, spessissimo come tremolo; ciò nonostante, questo genere di figure non compare in maniera generalizzata su qualsiasi nota. Poche sono le note sulle quali si crea il tremolo di terza minore e, tra queste, molto spesso, in posizione abbastanza esposta, oltre alla coppia *sol#/si* compaiono anche il *fa#* con il *la* e il *la* con il *do* che, non caso, sono note che assumono spesso ruolo di punto d'approdo o di «punto focale».

²¹ Questa caratteristica della Musica di Pennisi, quasi una cifra della sua poetica, è ovviamente ricollegabile direttamente con le motivazioni che hanno portato alla scelta del tema generale dell'opera. Nella prefazione alla partitura, il compositore mette subito in evidenza che nel testo di Piccolo «la forma come non mai [...] si confonde con la visionaria sostanza». Il parallelo con la musica risulta subito evidente se si ricorda che in certa tradizione scolastica della teoria musicale le due cose non necessariamente vengono fatte coincidere. La figura decorativa, in questa sede così importante, il cosiddetto «abbellimento», è tradizionalmente visto come orpello esteriore che poco ha a che vedere con la presunta sostanza della musica che viene fatta coincidere invece con le cosiddette «forme» alle quali viene automaticamente e indifferentemente assegnato il valore di «strutture». Tale visione delle cose fa riferimento a una concezione della musica e della sua forma che, pur non essendo molto condivisibile, è stata ed è ancora molto frequentata. Non è un caso quindi che, a questo proposito, ci siano stati in passato e ci siano ancor oggi numerosi distinguo da parte di teorici «illuminati». Basti pensare allo stesso Schönberg (uno per tutti) che si è sentito in dovere di specificare che «le forme più sviluppate non possono essere costruite mettendo insieme dei mattoni o versando del cemento in forme predisposte». ARNOLD SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, traduzione italiana di Giacomo Manzoni, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1969, p. 222. Ecco quindi che anche nel caso di Francesco Pennisi pare di poter dire che vi è una evidente e costante presa di posizione a tutto campo su questi temi. In questo come in altri brani vi è la netta intenzione di muoversi al di fuori di astratte concezioni formali statico-architettoniche per frequentare il dominio concreto della «forma come sostanza», cioè come risultato concreto dei processi di trasformazione e relazione tra tutte le parti dell'opera che, nel caso di Pennisi, sono anche quelle extra-musicali (vedi anche la nota n. 18). Anche in questo caso, Paolo Longo mi ha fornito un'inedita testimonianza del compositore: «...la mia musica comprende arabeschi, volute, ornamenti, esclamazioni; che però non saranno «abbellimento», ma sostanza, materia, struttura». Da una lettera a Paolo Longo datata 10 [?] marzo 1999.

²² La successione *do-do#-mi* che caratterizza spessissimo questo modello qui compare infatti solo verso la fine della volta melodica quasi come punto d'approdo.

Esempio n. 15. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, primo movimento, b. 9 clarinettoEsempio n. 16. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, primo movimento, b. 12 violini IEsempio n. 17. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, primo movimento, bb. 15-16 clarinetto

Esempio n. 18. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, primo movimento, bb. 15-18 clarinetto e corno

Molto evidente, infine, è il fatto che molti elementi melodicamente importanti sono ancorati a intervalli-struttura di tritono. Si veda a tal proposito il *mi-si b* al clarinetto (b. 9), il seguente *mi b-la-mi b* sempre al clarinetto (b. 17), il *fa#-do* al corno (b. 24), di nuovo il *mi b-la* ai violini (bb. 24-30), il *do-fa#* al corno/clarinetto (bb. 31-35), ecc. Anche nella sezione prima osservata tali procedimenti sono piuttosto diffusi (soprattutto i rapporti *do#-sol*, *mi b-la* e *mi-si b*).

La prima fase iniziale si evolve quindi fino raggiungere a b. 30 un importante punto d'approdo che vede rappresentato il suo margine estremo proprio da un *la* che risulta essere stato raggiunto proprio dopo una certa insistenza sul *mi b* e che passerà poi subito il testimone a una nuova fase di insorgenza incentrata inizialmente sul *do*. Anche nella sezione prima osservata il primissimo punto d'approdo dal quale prende il via la fase di espansione iniziale (esempio n. 7, b. 3) era il *la* rag-

giunto dal *mi b* e anche in quel caso il *la*, da suono cardine acuto passava poi il testimone al *do* (esempio n. 7, b. 5).

Proseguendo nell'osservazione del primo movimento possiamo osservare quindi come il frequentare la zona del *do/do#-mi* come parte del 'fulcro-origine' della materia sonora verrà poi riagganciato a bb. 32-40 e più avanti dal flauto solista a b. 67.

Anche il *fa* 'bloccato' su note ripetute all'acuto è qui presente. Esso compare a bb. 42-43 per siglare lo sfociare sull'inizio di una fase che introdurrà l'attacco del flauto solista di b. 52. In questo caso è da notare anche come da b. 49 in poi sia molto presente il *mi b* come suono cardine e come, in virtù delle premesse, sia del tutto naturale percepire il suo proiettarsi con un intervallo di tritono sul *la* del corno (b. 51) dal quale nascerà il solo del flauto. Quest'ultimo vede la sua comparsa 'siglata' da un accordo al pianoforte che vede proprio il *fa* quale nota estrema all'acuto.

Nella parte finale di questa sezione (bb. 64 e sgg.) è quindi significativo l'uso del *sol* in rapporto di tritono con il *do#* e, soprattutto, quale punto d'approdo finale raggiunto dal *do* con uno dei pochissimi intervalli di quinta giusta (se non l'unico) che compare nell'opera come intervallo-quadro. Anche la prima importante fase di insorgenza della sezione prima osservata 'sfoga' sullo stesso intervallo e sulle stesse note (esempio 12). Alla luce di queste osservazioni, sembra quindi che il quarto movimento, prima osservato, sia quasi una particolare forma di rilettura sintetica di questa prima parte. Sembra molto probabile che, nonostante la loro enorme differenza esteriore, entrambe le sezioni in questione abbiano in comune, almeno in parte, strutture melodiche e/o armoniche e 'figurali' che ci consentono di afferrare un senso di generale coerenza musicale anche se, essendo talvolta molto nascosta, sfumata, essa risulta spesso 'sotterranea'. I suoni 'focali', quelli 'sfondo' che passano tra gli strumenti e i registri, le altezze a turno predominanti sembrano infatti far trasparire parti di campi armonici simili che vengono fatti ruotare nello spazio sonoro. A questo si sovrappone la sensazione che a ruotare non siano solo singole altezze, ma anche figure musicali, semplici ma riconoscibili, che, oltre a comparire abbastanza spesso attorno alle stesse altezze, tendono anche a muoversi nello spazio sonoro.²³ Tutto sembra voler dare l'impressione di un grande caleidoscopio dove l'insieme dall'aspetto coerente è composto da piccoli tasselli che danno origine a riflessi parziali e distorti delle medesime figure.²⁴

²³ Vedi esempi macroscopici come il comportamento generalizzato delle figure-slancio oppure situazioni meno evidenti come il comportamento dei tremoli di terze minori intrecciate a bb. 4 e 5 del quarto movimento.

²⁴ Di nuovo, leggendo il programma delle *Orestyadi di Gibellina 1991*, un'ulteriore conferma della profonda adesione della musica al tema generale del testo, della poetica del musicista a quella degli autori dei testi, è derivata dalla lettura di ciò che Roberto Andò dice riferendosi ai testi di Piccolo e al loro particolare modo di delineare e condurre il tema trattato: «L'immagine per questa scrittura è quella dell'immenso 'giroscopio' in cui si verificano scheggiati i piani mobili di questa fuga dell'occhio, di questo trascorrere fra sogno e memoria, in un 'perenne vorticare di frantumi'». ANDÒ, *Il poeta barocco e gli dei della città*, in *Orestyadi di Gibellina 1991* cit. p. 72.

Il momento 'zanzottiano'

*I versi*²⁵

Come si legge nella preziosissima premessa che Francesco Pennisi ha anteposto alla sua partitura, Roberto Andò «ha scelto con estrema cura, a commentare più che a dar parola ai fatti, liriche e versi spigolati da altre opere di Piccolo e da poeti a lui lontani e vicini nel tempo ma in qualche modo assonanti»; Andrea Zanzotto è uno di questi ma, rispetto agli altri, i suoi versi presentano caratteristiche uniche che ci consentono di dire che il ruolo a essi assegnato è, anch'esso, assolutamente unico. Come già detto, il libretto non delinea un'azione nel senso tradizionale del termine ma, secondo lo stesso Pennisi, si articola in «una serie di svelamenti o tremende aperture di velari» dalla connotazione fortemente allusiva. Di questa sorta di quadri, di questi pannelli la cui azione si esaurisce in sé riferendosi in modo *altro* al tema generale dell'opera, tutti i testi, compresi quelli presi da altri autori «a commentare più che a dar parola ai fatti»,²⁶ contengono, comunque, a seconda dei casi, una propria quantità e qualità d'azione che contribuisce a connotarli; tutti a esclusione, quasi, dei versi di Andrea Zanzotto.²⁷ I versi di San Juan de la Cruz suggellano il primo movimento dell'opera narrando una vicenda (simbolica, ma pur sempre una vicenda); in quelli di Hernández, alla luna che «viene» i pozzi «si rischiarano», gli avori «si fanno scuri»; Yeats «si chiede» quando «ha posato» lo sguardo, ci dice che le streghe «sono scomparse», che i centauri sacri «non sono più»; i versi di Zanzotto invece parlano solamente della luna ma non basta, lo fanno in maniera nuova e singolarmente 'sbilanciata'. La prima parte di essi infatti, ben diciannove versi su ventiquattro, non fa riferimento diretto ad azione alcuna, ma si snoda in una serie di attributi della luna che impressiona non tanto per una certa dose, quasi, di violenza in essi contenuta, quanto piuttosto per la loro natura sonora e 'linguistica'.

²⁵ I versi si intitolano *13 Settembre 1959 (Variante)* e appartengono alla raccolta intitolata *IX Ecloghe*. In questa sede faremo riferimento alla versione presente in partitura e a quella definitiva pubblicata a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta con la collaborazione diretta dell'autore (ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2003).

²⁶ I frammenti di testo tra virgolette sono tratti sempre dalla prefazione che Pennisi antepone alla partitura.

²⁷ È la mancanza di una vera e propria trama che determina la mancanza di 'definizione'. La volontà di cogliere atmosfere e emozioni piuttosto che di commentare fatti non impedisce di utilizzare dei fatti sui quali si agisce musicalmente, questi però, ovviamente, non rappresentano l'oggetto centrale della vicenda, ma piuttosto una specie di vorticare di simboli che ci rimandano a quel 'qualcos'altro' che interessa veramente il compositore.

Primi diciannove versi – versione che compare in partitura:²⁸

<p>LUNA PUELLA PALLIDULA, LUNA FLORA EREMITICA, LUNA UNICA SELENITICA, DISTONIA VITA TRAVIATA, MATAIA MATTA MORULA, VAMPIRISMA PARALISI, GLABRO LATTE POLARIZZATO ZUCCHERO, PESTE INNOCENTE PATRONA INCLEMENTE, PROTOVERGINE ALFA PRIVATIVA,</p>	<p>DEGRAVITANTE SUGHERO, POMO E POTENZA DELLA POLVERE, PHIALÆ COSCIENZA DELLE TENEBRE, GEYSER FASE CARIOCINESI, LUNA NEVE NEVISSIMA NOVISSIMA, LUNA GLACIES – GLACIEI LUNA MEDULLA CORDIS MEI, VERTIGINE PER SECANTI E TANGENTI FUGITIVA</p> <p style="text-align: right;">(A. Zanzotto)</p>
--	--

Primi diciannove versi – versione corretta:

Luna puella pallidula,
Luna flora eremitica,
Luna unica selenita,
distonia vita traviata,
atonia vita evitata,
mataia, matta morula,
vampirisma, paralisi,
glabro latte, polarizzato zucchero,
peste innocente, patrona inclemente,
protoverGINE, alfa privativo,
degravitante sughero,
pomo e potenza della polvere,
phiala e coscienza delle tenebre,
geyser, fase, cariocinesi,
Luna neve nevissima novissima,
Luna glacies-glaciei
Luna medulla cordis mei,
Vertigine
per secanti e tangenti fugitiva

²⁸ I versi che compaiono sulla partitura presentano alcune differenze rispetto a quelli dell'edizione definitiva curata da Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta con l'apporto diretto dell'autore (ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 205). In questa occasione non è stato possibile verificare se tali differenze siano imputabili a semplici refusi o piuttosto, più probabilmente, al fatto che nel concepire e redigere il libretto Roberto Andò si sia a suo tempo rivolto alla prima stampa dell'edizione originale. Tale versione presentava refusi in quantità tale da rendere necessaria una seconda stampa e da portare in seguito lo stesso Dal Bianco a inserire nel commento alle poesie da lui curato nella citata edizione la presente nota: «L'edizione originale di Ecl[oghe] fu stampata in due riprese a causa della quantità di refusi che inquinava la prima stampa (tuttora parzialmente in circolazione) finanche nei titoli e nell'impaginazione. Chi riscontrasse eventuali differenze di lezione con il testo del presente volume (per esempio *bruna* per *bruma*, *tondo* per *fondo*) è avvertito che non si tratta di varianti d'autore». *Profili dei libri e note alle poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1463. In ogni caso, le differenze, se pur significative, non mutano la sostanza del presente intervento.

In mezzo a un'attività teatrale che assume «la cadenza di un vero e proprio carnevale», nel caos del «disordine che emanava da altri e irrimediabili disordini»,²⁹ quando echeggiano i versi zanzottiani tutto sotto molti aspetti si blocca, non solo perché la musica si trasforma una volta di più per fungere da semplice sostegno della poesia, ma anche perché i versi stessi trasmettono la chiara impressione che tutto si sia momentaneamente bloccato per concentrarsi su un unico punto. In diverse altre occasioni la musica si fa un po' da parte per porre nel massimo risalto i versi poetici, ma in questo caso sono proprio essi che, evitando qualsiasi riferimento ad azioni (a riprova di ciò, non vi compare nemmeno un verbo) sembrano voler essere come un vero e proprio faro puntato sul protagonista assoluto dell'opera: la luna. Questi primi diciannove versi, su un tappeto formato da pochi ma importanti suoni, fanno sì che le parole in sé e per sé tendano a diventare la vera sostanza del breve passaggio. In quel minuto, minuto e mezzo che catalizza fortemente l'attenzione, i versi zanzottiani sembrano voler occupare tutto lo spazio espressivo fino quasi a voler perfino sostituire le parole alla musica; l'assenza di un qualsiasi riferimento verbale ad azioni precedenti o successive non solo blocca l'azione e 'fissa' l'attenzione, ma ci obbliga a focalizzare al massimo quest'ultima sulle proprietà del verso, sulla sua potente musicalità intrinseca, sul suo ritmo e sulla pura sonorità delle parole. Non a caso, queste vedono il loro effetto espressivo derivare, al di là dei contenuti rappresentati dalla serie di attributi lunari che esse elencano, da particolari e ricercati effetti prettamente linguistici. Proprio in questi primi diciannove versi si concentrano infatti la maggior parte di quegli elementi che portano Stefano Dal Bianco a dirci:

La litania registra una serie di attributi lunari generati dalla 'turbinsosa emancipazione' [...] dei significanti. Il gioco etimologico, l'allitterazione, la paronomasia sono portati all'eccesso, mentre la libertà vigilata delle associazioni attinge a una pluralità di codici – il latino, il calco greco, i linguaggi delle scienze, l'allusione leopardiana – la cui presenza è di per sé un sintomo di espropriazione e di perdita.³⁰

Gli ultimi quattro versi compaiono poco dopo facendoci invece rientrare nella situazione teatrale. Essi vengono affidati a un personaggio, il Vicerè, mentre la luna diventa di nuovo controparte; c'è di nuovo interazione tra protagonisti, ma alla luna ci si rivolge con la seconda persona – mai era capitato di farlo in maniera così diretta, così esplicita; il confronto però è sì diretto, ma ormai risolto. Yeats, più avanti, le si riferirà usando (di nuovo) la terza persona e parlando ormai al passato. Quanto doveva accadere ormai è accaduto, tutto ormai non potrà che avvenire 'dopo'.

Ultimi versi – versione che compare in partitura:

**IL VICERÈ: LA MOLE DELLA MIA FATICA
 GIÀ DA ME SGOMBRI
 A ME' CRESCI A ME VIENI A TE VENGO

 LUNA PUELLA PALLIDULA**

²⁹ Così recita la didascalia del libretto posta all'inizio di questa sezione.

³⁰ *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1465.

Ultimi versi – versione corretta:

La mole della mia fatica
 già da me sgombri
 la mia sostanza sgombri
 a me cresci a me vieni a te vengo

 (Luna puella pallidula)

La musica

Dal punto di vista musicale, il punto in cui compaiono i primi diciannove versi viene risolto con un semplicissimo e tenue tappeto sonoro, in maniera analoga a quella di altri casi corrispondenti ai versi degli altri tre poeti scelti per essere accostati a Lucio Piccolo. Il primo movimento infatti era terminato proprio con la recitazione dei versi di San Juan de la Cruz sorretti da una fascia ad anello dove la musica lascia chiaramente spazio alla parola. Anche i versi di Yeats verranno in seguito recitati su una situazione che, pur con sonorità molto diverse, manifesta caratteristiche funzionali analoghe poiché anche in quel caso la musica si sospende su un semplice tappeto sonoro. La recitazione dei versi di M. Hernández invece era stata articolata un po' diversamente. Essa era stata infatti frammentata in piccole sospensioni più 'dinamiche' (poiché più brevi) e, poiché numerose e ripetute, tali da condizionare in maniera più marcata il ritmo complessivo della forma musicale. Nonostante ciò, però, esse erano pur sempre sospensioni dove, su semplici suoni per lo più fermi, i versi prevalevano sul resto.

Il tappeto su cui echeggiano i versi zanzottiani (esempio n. 19) non presenta macroscopiche differenze funzionali rispetto agli altri – come abbiamo potuto notare, una delle differenze più evidenti è rappresentata proprio dalla natura dei versi stessi – ciò detto però, va evidenziato che esso, guarda caso, si basa proprio su alcune delle note che abbiamo osservato avere un ruolo particolare nella 'magmatica' trama complessiva del movimento. Anche qui il campo di suoni è un 'quasi' totale cromatico molto simile a quello iniziale. Il *sol#*, che nella prima battuta era quasi assente, qui manca del tutto; il *do#*, oltre che risuonare all'arpa, rappresenta la base grave su cui si sorregge l'episodio ed è origine e punto d'approdo dell'unico frammento melodico affidato al violoncello solo; il *fa#* risuona bloccato alla medesima altezza alla quale era comparso all'inizio della sezione; il *sol*, nota che spesso si è messa in evidenza come punto d'approdo o origine delle figure, è ben presente; anche il *la* poi è molto presente: come parte dell'intervallo di settima *la/sol* affidato al vibratono, come semplice armonico delle viole, ma anche e soprattutto come parte di un rintocco di campana basato sulla tipica terza minore *la/do*. Quest'ultimo segnale, come vedremo, sarà molto significativo nel rivelare una connessione esistente tra questo e un altro importante momento della composizione.

28

Questa sezione accompagna la recita dei versi riportati in calce.
 Nel minuto o minuto e mezzo della sua durata gli esecutori
 ripeteranno i frammenti loro proposti con libertà, gli archi sempre con una
 dinamica che dal ppp va al mp per tornare al ppp e con una
 pausa, tra un intervento e l'altro, non inferiore ai 6 secondi.
 Solo il contrabbasso la attraversa da capo a fondo con un suono tenuto.

1', 30" circa

28

28

Luna puella pallidula,
 Luna flora eremitica,
 Luna unica selenitica,
 Distoria vita traviata,
 Matia maita morula,
 Vampirisma paralis,
 Glabro latte polarizzato zucchero,
 Peste innocente patrona inclemente,
 Protoverginè alfa privativa,
 Degravitante sughero,
 Pomo e potenza della polvere,
 Phiala coscienza delle tenebre,
 Geysir fase cariocinesis,
 Luna neve nevissima novissima,
 Luna glacies - glacie,
 Luna medulla cordis mei, vertigine
 per secanti e tangenti fugitiva.

(A. Zanone)

*) Frasi di memorie abbreviate di B. G.

Campo cromatico ‘quasi’ totale, alcune note più presenti di altre (e, soprattutto, le ‘solite’); pare delinearci anche in questo caso quanto riscontrato prima: la presenza di campi armonici che però non si dispiegano in maniera geometrica, perfettamente intelligibile, bensì in maniera volutamente offuscata. Il diverso grado di presenza dei suoni o il loro diverso ruolo all’interno delle figure musicali, oppure ancora il loro bloccarsi ad altezze fisse o meno, fa pensare che alcuni siano parte integrante del campo armonico di riferimento mentre altri siano suoni accessori, interferenze, suoni parassiti. In questo caso specifico comunque, le altezze che inizialmente sembravano aver catalizzato su di sé una parte importante dell’attenzione, significativa per certi aspetti dell’ascolto, si ripresentano con caratteristiche analoghe: il ‘discorso’, quindi, è sempre lo stesso.

Non abbiamo però solamente questi riscontri generali, se pur importanti, vi è anche altro. Abbiamo fin qui parlato di ‘segnali’ abbastanza significativi ma anche, per certi versi, ‘generic’, singole altezze, semplici figure, quasi parti elementari di un tessuto organico. Come accennato in precedenza però, Pennisi ama ‘modulare’ il mascheramento delle strutture, dei loro ‘segni’. Come prima brevemente osservato, questi sono il più delle volte estremamente labili, sfuggenti ma, talvolta, li possiamo trovare, non a caso, più marcati, decisi. È possibile pertanto osservare come sia proprio questo brevissimo ma importante episodio a offrire due tra gli esempi più eclatanti di riferimento diretto a lungo raggio tra sezioni diverse dell’opera. L’inizio del tappeto ‘zanzottiano’ infatti si basa su tremoli di armonici degli archi che, prima, compaiono solo in un’altra occasione, importantissima: la sezione denominata *Melopea di Pasqua*. Quest’ultima rappresenta un po’ il ‘centro’ dell’opera poiché introduce proprio i segni dell’accadimento principale – la caduta della luna – e ha tra le proprie note timbriche caratteristiche proprio i tremoli di armonici degli archi. Nella stessa sezione (che a sua volta contiene un lontano riaggancio all’inizio ravvisabile nel *mi* grave del contrabbasso e nel ruolo importante del *fa* all’acuto) echeggiano inoltre, spesso, due precise note affidate alle campane: il *la* e il *do*. Questi due suoni siglano proprio l’inizio di tutte le ‘sospensioni’ che sorreggono la recitazione dei versi di Hernández e che scandiscono l’incedere formale di quella sezione. La comparsa nel momento zanzottiano di queste due note, affidate allo stesso strumento e alla stessa ottava, non può che sottolineare fortemente, data anche la forte carica evocativa del timbro stesso, questo rimando diretto alla caduta della luna che è stata introdotta dall’episodio della monaca Pasqua.³¹

Dopo questo momento, si preparerà la fine. Un ulteriore slancio infatti conduce alla recitazione degli ultimi quattro versi di Zanzotto sorretti da un tappeto estremamente scarno che di lì a breve introdurrà la chiusura della sezione. Guarda caso, i pochissimi suoni affidati al contrabbasso ai quali esso è ora ridotto agiscono proprio nella zona del *do/do#-mi*.

³¹ A tal proposito, è significativo il fatto che anche all’interno della stessa sezione «della monaca Pasqua» il rintocco di campana sul *la/do* viene in seguito utilizzato proprio per spostare il fuoco dell’attenzione sulla recitazione di quei primi versi che pur non appartenendo più a Hernández a lei comunque si riferiscono (nella sezione denominata *Corteo*, a bb. 57 e 62).

35 (3/4 ♩ = 54)

35 (3/4 ♩ = 54)

35

IL VICERÈ: LA MOLE DELLA MIA FATICA
 GIÀ DA ME SGOMBRÀ
 A ME' CRESCI A ME VIENI A TE VENGO
 LUNA PUELLA PALLIDULA

pp mantollato alla punta

Esempio n. 20. Francesco Pennisi, *L'esequie della luna*, quarto movimento, bb. 33-38

La sezione terminerà poco più oltre con la recitazione dei versi di Yeats su uno sfondo funzionalmente analogo a tutti quelli precedenti, ma basato su altezze indeterminate; il fatto è compiuto, la luna non c'è più e le altezze e le sonorità precedenti, quelle che la riguardavano, nemmeno. Esse si sono esaurite poco prima (a bb. 46-49) proprio su un'armonia simile a quella dell'inizio dell'intera opera; ha il *mi* alla base (clarinetto e contrabbasso), il *fa#* all'estremo acuto (ottavino), contiene il *re*, il *fa* e si sfilaccia proprio sul *do#* (arpa) che glisserà, guarda caso, proprio al *sol*. Il

Duetto finale con cui si concluderà l'opera, non potrà che essere collocato, in senso assoluto, 'dopo'.

Le osservazioni qui esposte non vogliono ovviamente rappresentare un'analisi vera e propria. Si è voluto qui cogliere l'occasione dell'indagine sull'utilizzazione dei versi di Andrea Zanzotto per delineare brevemente alcune caratteristiche della musica di Pennisi e mettere in risalto alcuni problemi riguardanti una sua eventuale analisi. Si sono evidenziati alcuni elementi, evidenti e meno evidenti, che possono essere intesi come segni, sintomi dell'esistenza di entità sulle quali poggia le sue basi la coerenza strutturale di questa affascinante musica. Non tutti i segni. Alcuni, anche macroscopici, sono stati ignorati poiché avrebbero costretto a una serie di rimandi, anche ad altre sezioni dell'opera, che ci avrebbe allontanato troppo dall'oggetto principale dell'articolo. La composizione è infatti di dimensioni tali per cui il suo respiro prevede che, a seconda delle situazioni, elementi diversi tendano a predominare a scapito di quelli qui evidenziati non consentendo in questa sede un'analisi più approfondita. Essa inoltre fa capo a una poetica estremamente complessa dove la musica vede intromettersi come parte integrante delle sue 'strutture' (tutte da definire) anche elementi extra musicali. Dato però il ruolo che questi segni hanno manifestato nella sezione più direttamente interessata dalla nostra indagine e viste le connessioni ad ampio raggio che essi hanno dimostrato di poter far riscontrare anche a un'osservazione non approfondita dell'intero lavoro, essi sono stati presi in considerazione proprio per poter cominciare a delineare meglio il contesto generale in previsione di un lavoro analitico più puntuale che, vista l'importanza di un autore come Francesco Pennisi, non può che essere auspicabile.

Dai Filò di Zanzotto¹

DI CLAUDIO AMBROSINI

Dai Filò di Zanzotto è un trittico per quattro voci di donna e pianoforte che ho composto nel 2003 per il 'Cuiusvis Toni Quartet', compagine femminile formata di recente a Venezia. Questa 'ambientazione da camera' di un conversare contadino di cui si sta lentamente perdendo la traccia prende le mosse dal poemetto in vernacolo *Filò*, pubblicato nel 1976 e che raccoglie in un volume tre componimenti del poeta solighese: *Recitativo Veneziano*, *Cantilena Londinese* e, per l'appunto, *Filò*. Il fatto che questa silloge accosti vari testi, quasi 'rituali di parola' di diversa intonazione, e le numerose occasioni avute sia di sentire Andrea Zanzotto parlare in pubblico, sia di colloquiare con lui, mi hanno portato a dare un titolo 'illogicamente' plurale alla mia composizione ('dai' e non 'da'), intendendo appunto i nostri conversari come dei piccoli 'filò', versioni miniaturizzate delle tradizionali 'ciacole' serali tra familiari e amici che si svolgevano nelle campagne venete.

Come lettore appassionato di poesia – nel mio studio tengo quasi esclusivamente libri di questo genere – desideravo da tempo tentare di musicare Zanzotto.

Negli anni precedenti c'erano state almeno due altre occasioni: la prima sollecitata dal pittore Armando Pizzinato; l'altra dalla RAI, in vista di una partecipazione alla competizione internazionale radiofonica 'Prix Italia', ma erano entrambe sfumate. Avevo inoltre avuto occasione di leggere attentamente il *Recitativo Veneziano* nel 1998, dopo aver portato a termine la stesura dell'opera-balletto *Le cahier perdu de Casanova*, che ho composto per il Teatro di Ludwigsburg, presso Stoccarda. Questa è una prassi che seguo rigorosamente quando mi accade di lavorare su temi che siano stati già trattati da altri: andare a vedere – ma solo dopo aver terminato il mio lavoro di composizione – come l'argomento sia stato da questi affrontato. In quell'occasione il nostro spettacolo era stato rappresentato in Germania, per celebrare il secondo centenario della morte di Giacomo Casanova, anniversario peraltro pressoché ignorato nella nostra Venezia.

Queste tappe precedenti, benché senza esito, sono state in ogni caso utili sia per aumentare il desiderio, sia per la maturazione interiore che ha portato adesso a *Dai Filò di Zanzotto* (per due soprani, mezzosoprano, contralto e pianoforte) di cui l'Ateneo Veneto, in collaborazione con gli Amici della Musica di Venezia, ha realizzato una tiratura a stampa e un CD (interpretato da Susanna Armani, Elisa Savino, Julie Mellor e Caterina Bonelli, con Aldo Orvieto al pianoforte). Il volume include, oltre alla partitura autografa, vari studi e abbozzi di stesura e la trascrizione di una conversazione sull'argomento che ho avuto con Andrea Zanzotto il 4 gennaio 2004, nella sua casa di Pieve di Soligo. Il CD include inoltre una rara lettura, dello stesso Zanzotto, delle poesie musicate.

¹ In questo e nel seguente saggio si fa riferimento alla partitura autografa allegata al volume *Dai Filò di Zanzotto*, Venezia, Ateneo Veneto libri, 2004.

Osservazioni preliminari

Il montaggio di testi originali di *Dai Filò di Zanzotto* inizia con il frammento: «O come ti cressi, o luna dei busi fondi» che ho collocato, per il suo riferirsi a Venezia, in apertura, quasi a stabilire un punto di partenza, una visuale prospettica. È una soglia di identità, privata (essendo io veneziano) e simbolica: è il centro di irradiazione della vasta area da cui proviene anche il Poeta. È la nostra sorgente culturale e linguistica comune: quel dialetto che, come «vecio parlar», diventa poi argomento della seconda parte del trittico.

La Venezia che si invoca in questi primi versi è una Madre vitale, prorompente, sensuale e misteriosa; una città non solo bella ma forte e magica: ‘Venusia’ e ‘Venaga’, come la definisce con un guizzo il Poeta, in un corto circuito che ne fonde il nome con l’eco della parola ‘maga’.

È un inizio carico di energia, una sequenza veloce di immagini e suggestioni di vario tipo: esplosive, con quei verbi ‘ascendenti’ (nascere, crescere, non chiudere, inlagare, venir su); allusive, quasi inquietanti, come gli anfratti e le voragini oscure dei «busi fondi»; surreali (i «capelli blu e biondi»), liquide (l’inversione prospettica di un allagarsi amniotico, non più racchiudibile dal mare), mitiche (una «dragona de arzeno» che trascolora nella beltà di Venere). È una Venezia che vuol sentirsi ancora viva e in espansione, capace di sfaldare la dimensione spazio-tempo, fondandosi («nu par ti, ti par nu») su un patto virtuoso, una complicità tra uomo e ambiente. È la Venezia che mi piace immaginare, modello e memoria.

Il testo musicato

*O come ti cressi, o luna dei busi fondi,
o come ti nassi, cavegi blu e biondi,
nu par ti, ti par nu,
la gran marina no te sèra più,
le gran barene de ti se inlaga,
vien su, dragona de arzeno, maga!*

*Aàh Venessia aàh Venaga aàh Venùsia
[...]*

Oci de bisca, de basilissa

O come cresci, o luna dei baratri fondi,
o come nasci, capelli blu e biondi,
noi per te, tu per noi,
il grande mare più non ti rinserra,
le grandi barene di te si allagano,
sali, dragona d’argento, maga!

Aàh Venezia aàh Venaga aàh Venùsia²
[...]

Occhi di biscia, di regina³

² Le trascrizioni in italiano sono di Tiziano Rizzo.

³ Questo verso appartiene ad un’altra strofa del *Recitativo Veneziano* ed è curiosamente anche l’unico verso, dell’intera raccolta, a ricomparire, dopo, in *Filò*.

Questa prima parte è stesa in un veneziano ‘misto’, con prestiti dall’entroterra. Un veneziano parzialmente «di invenzione» – come riconosce lo stesso Autore – nato per ottemperare al dettagliato invito di Federico Fellini per il suo *Casanova*.⁴ Nella parte che segue invece il dialetto, da ‘mezzo’ per dire di Venezia, diventa soggetto stesso della poesia: protagonista è ora il «vecio parlar», il parlare dei padri. Questa seconda parte si configura quindi come un’intensa riflessione sulla lingua materna, piena di nostalgia ed amarezza per un patrimonio che si sta ormai perdendo, un bene prezioso di cui il Poeta auspica la miracolosa sopravvivenza e rinascita attraverso un salvifico canto di uccelli – anche solo due o tre – miracolosamente sopravvissuti alla carneficina in atto.

*Vecio parlar che tu à inte ‘l tó saór
 un s’cip del lat de la Eva,
 vecio parlar che no so pi,
 che me se á descuní
 dî par dî ‘nte la boca (e no tu me basta);
 che tu sé cambià co la me fazba
 co la me pèl ano par an;
 parlar porèt, da poretì, ma s’cet
 ma fis, ma tóch cofà ‘na branca
 de fien ‘pena segà dal faldin (parchè no bàstetu?) –
 noni e pupà i é ‘ndati, quei che te cognosséa,
 noni mame le é ‘ndate, quele che te inventéa,
 nóvo petèl par ogni fiòl in fasse,
 intra le strússie, i zighi dei part, la fan e i afanézh.
 Girar me fa fastidi, in médo a ‘ste masiére
 de ti, de mi. Dal dent cagnin del temp
 inte ‘l piat sivanzbi no gbén resta, e manco
 de tut i zhimiteri: òe da dirte zhimitero?
 Élo vero che pi no pól esserghe ‘romai
 gnessun parlar de néne-none-mame? Che fa mal
 aî fiói ‘l petèl e i gran maestri lo sconsilia?
 Élo vero che scriverte,
 parlar vecio, l’è massa un sforzh, l’è un mal
 anca par mi, cofà cior par revèrs,*

⁴ La stesura di *Filò* prende le mosse da una lettera che Fellini, intento a realizzare il suo *Casanova*, manda a Zanzotto, chiedendogli di scrivere un accompagnamento in versi per la scena di apertura del film: un rituale inventato dal regista in cui una grande testa nera, che simboleggia Venezia, vien fatta emergere dalle acque della laguna. A questo componimento (in realtà, due: *Recitativo Veneziano* e *Cantilena Londinese*) nato su commissione, fece in un secondo momento seguito la ‘riflessione’ spontanea di *Filò*.

*par straòlt, far 'ndar fora le corde de le man?
 Ma intant, qua par atorno, a girar pa' i marcà,
 o mèjo a 'ndar par camp e rive e zhope
 là onde che 'l gal de cristal canta senpre tre òlte,
 da juste boche se te sent. Mi ò pers la trazba,
 lontan massa son 'ndat pur stando qua
 invidà, inbulonà, diventà squasi un zbócb de pionbo,
 e la poesia no l'é in gnessuna lengua
 in gnessun logo – fursi – o l'é 'l busnar del fógo
 che 'l fa screcolar tute le fonde
 inte la gran laguna, inte la gran lacuna –
 la é 'l pien e 'l vódo dela testa-tera
 che tas, zbigna e usma un pas pi in là
 de quel che mai se podaràe dirse, far nostro.
 Ma ti, vecio parlar, resisti. E si anca i òmi
 te desmentegarà senzba inacòrderse,
 gbén sarà osèi –
 do tre osèi sói magari
 dai sbari e dal mazbelo zoladi via –:
 doman su l'ultima rama là in cao
 in cao de zhièse e pra,
 osèi che te à inparà da tant
 te parlarà inte 'l sol, inte l'onbría.*

Vecchio dialetto che hai nel tuo sapore
 un gocciolo del latte di Eva,
 vecchio dialetto che non so più,
 che mi ti sei estenuato
 giorno per giorno nella bocca (e non mi basti);
 che sei cambiato con la mia faccia
 con la mia pelle anno per anno;
 parlare povero, da poveri, ma schietto
 ma fitto, ma denso come una manciata
 di fieno appena tagliato dalla falce (perché non basti?) –
 nonni e babbi sono andati, loro che ti conoscevano,
 nonni e mamme sono andate, loro che ti inventavano
 nuovo *petèl* per ogni figlio in fasce
 tra gli stenti, le grida di parto, la fame, le nausee.
 Girare mi dà fastidio, in mezzo a queste macerie
 di te, di me. Dal dente accanito del tempo
 avanzi non restano nel piatto; e meno
 di tutto i cimiteri: devo dirti cimitero?
 È vero che non può esserci più ormai
 nessun parlare di néne-nonne-mamme? Che fa male
 ai bambini il *petèl* e gran maestri lo sconsigliano.
 È vero che scriverti,
 vecchio parlare, è troppo faticoso, è un male
 anche per me, come prendere a rovescio,
 per obliquo, far slogare i tendini delle mani?
 Ma intanto qui attorno, girando per i mercati,
 e meglio andando per campi e clivi e balze
 là dove il gallo di cristallo canta sempre tre volte,
 da giuste bocche ti si sente. Io ho perduto la traccia,
 sono andato troppo lontano pur rimanendo qui

avvitato, imbullonato, diventato quasi un ceppo di piombo,
 e la poesia non è in nessuna lingua
 in nessun luogo – forse – o è il ruggiare del fuoco
 che fa scricchiolare tutte le fondamenta
 dentro la grande laguna, dentro la grande lacuna –,
 è il pieno e il vuoto della testa-terra
 che tace, o ammicca e fiuta un passo più oltre
 di quel che mai potremmo dirci, far nostro.
 Ma tu, vecchio parlare, persisti. E seppure gli uomini
 ti dimenticheranno senza accorgersene,
 ci saranno uccelli –
 due o tre uccelli soltanto magari
 dagli spari e dal massacro volati via –:
 domani sull'ultimo ramo là in fondo
 in fondo a siepi e prati,
 uccelli che ti hanno appreso da tanto tempo,
 ti parleranno dentro il sole, nell'ombra.

Nel terzo dei frammenti che ho scelto la tensione si distende nel languore di un'ora crepuscolare ma non funerea, in cui sembra anzi possibile ritrovare la forza per rimettersi in cammino, l'energia per andare avanti guidati dall'immagine luminosa di un parlare «aperto sulla luce e sul buio», tagliente e capace di affilarsi ed anche di filare la sempre nuova trama fatta di sogno e di ragione: filo di arazzo, filo di tappeto volante, filo di lana, filo di lama.

*L'ora se slanguoris inte 'l zbindre del scaldin,
 l'é l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt.
 Ma da 'ste poche brónzbe de qua dó,
 dai fià dei filò de qua dó,
 si i fii, si i fii
 del insoniarse e rajonar tra lori se filarà,
 là sù, là par atorno del ventar de le stele
 se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi
 inte 'n parlar che sarà un par tuti,
 fondo come un basar,
 vèrt sul ciaro, sul scur,
 davanti la manèra inpiantada inte 'l scur
 col só taj ciaro, 'pena guà da senpre.*

L'ora illanguidisce nella cenere dello scaldino,
 è l'ora di andarsene, di lasciare il calduccio del covo.
 Ma dalle poche braci di quaggiù,
 dai fiati dei filò di quaggiù,
 se i fili se i fili
 del sogno e della ragione tra loro si fileranno,
 lassù, nei dintorni del tirar vento di stelle
 si accenderanno i nostri mille parlari e pensieri nuovi
 in un parlare che sarà uno per tutti,
 fondo come un baciare,
 aperto sulla luce, sul buio,
 davanti alla mannaia piantata nel buio
 col suo taglio chiaro, appena affilato da sempre.

Letture del testo

Questi i tre momenti estratti da *Filò*. Affini e nello stesso tempo caratterizzati da architettura, andamento e scansione interna assai differenziati, ben percepibili anche ad una prima lettura.

La prima strofa, per esempio, pur nella sua brevità, da un punto di vista metrico e concettuale è un tripudio di alternanze tra elementi binari e ternari.

Di «O come ti cressi, o luna dei busi fondi», colpisce immediatamente l'avvicinarsi di frasi-immagini distese, dal passo cadenzato (i primi due versi, per esempio) cui si contrappongono improvvise aritmie, accelerazioni, asimmetrie subito risolte in bilanciamenti anche speculari, come in quel rimbalzante «nu par ti, ti par nu» del terzo verso.

Un gioco simile si ritrova anche nella metrica, altalenante – venezianamente ‘dondolante’, si direbbe – tra accentazione binaria e ternaria, tra polarità dispari e pari. Ai primi due versi, che si aprono sostenuti da una pulsazione ternaria per chiudersi invece binariamente:

O còme ti crèssi, o lùna dei bùsi fòndi, (3 terzine, 2 duine)
o còme ti nàssi, cavègi blù e biòndi (2 terzine, 3 duine)

succede il terzo verso (binario, ma a doppia terna di monosillabi) in cui il ritmo subisce un'improvvisa accelerazione, una sorta di contrattura palindromica, 'a rimbanzo':

nu par ti, ti par nu

Nel distico succitato sono evidenziabili altre raggruppabilità, binarie e simmetriche, se si mette una cesura dopo «cressi» e «nassi», per cui la prima metà di ogni verso (metricamente ternaria) contiene due concetti, la seconda (binaria) ne contiene tre. L'intera strofa poi si configura come una sestina di distici a rima baciata, ma la 'rottura' rappresentata dal terzo verso produce un raggruppamento percettivo in due terzine. La seconda di queste presenta caratteristiche affini alla prima, sia nella suddivisione in emistichi paralleli (cesura dopo «marina» e «barene»), che nell'alternanza dondolante di accenti ternari e binari.

Il sesto verso contiene ancora tre elementi (a scansione ternaria con chiusa binaria) per concludersi nel settimo, costituito anch'esso da tre elementi (binari, come variazioni a partire dalla radice *Ven-*) di cui il secondo, «Venaga», è di invenzione e frutto della fusione di termini già apparsi nei versi precedenti.

Valeva la pena soffermarsi su questa 'strofetta' – come la definisce amabilmente Andrea – per notare come tali simmetrie fluttuanti costituiscano una sorta di pre-messa, segnino quasi le regole ed il 'campo di gioco', per frantumarsi di colpo passando poi alla frastagliata ricchezza della seconda parte: velocissima, pressata dall'urgenza, dal senso di sofferta testimonianza, animata da una varietà ed irregolarità modernissime, quasi jazzistiche:

*Vècio parlàr chè tù à inte 'l tò saór
un s'cìp del làt de la Èva...*

Al passo cadenzato, 'educato' della prima strofa si sostituisce ora un andamento scattante, zig-zagante, incalzante, in cui colpisce l'incastonatura sapiente di piccole, inattese simmetrie, allitterazioni, omofonie, rime poste all'interno o all'inizio dei versi, a rallentare il percorso come dei 'fermo-immagine' capaci di creare inattesi controritmici.

Allo stendersi lineare, anche se sincopato, dei versi (la cui 'orizzontalità' è resa più percepibile da alcune rime baciata e assonanze) si associa ora l'innervatura verticale data da improvvise 'modularità' che, legando trasversalmente i versi con nodi interni, ne arricchiscono e contrappuntano la trama. Nel frammento che segue queste 'risonanze' sono evidenziate e visivamente imparentate mediante l'uso di grassetto, maiuscoletto corsivo, sottolineatura e trattini:

vecio parlar che **no so pi**,
che me se á **descunì**
di par di 'nte la **BOCI** (e **no tu me basta**);
che tu sé cambià **CO LA** me **fazha**
co la me pèl ano-par-an

Del terzo e ultimo dei frammenti estrapolati da *Filò* mi aveva colpito – oltre al tono conclusivo e nello stesso tempo incipiente, aurorale – il senso armonioso di una respirazione: i versi si espandono e si contraggono – non più ansimando come nella seconda parte ma nemmeno scanditi dal palleggiare di ritmi della prima – in una sorta di marea ariosa che pervade ciò che le sta intorno e che riporta, subliminalmente, all'immagine iniziale di una Venezia che inlaga le barene, che il mare più non trattiene.

Ritroviamo, ma di molto ampliato, quell' 'aprirsi del compasso' che caratterizzava i verbi dell'incipit («des'ciorse, assar al calduzh, insoniarse, rajonar, filar, ventar, vèrzer»): è un rimettersi in moto definitivo guardando da giù a su e in ogni direzione. E anche in questa strofa finale, al quinto verso, un'improvvisa 'contrazione' meditativa («si i fii, si i fii»), in questo caso quasi un'eco, affine a quelle già incontrate. C'è una luce nuova in questi versi, una saggezza affettuosa e una fluidità, una liquida trasparenza che conduce pian piano lo sguardo dai «fià dei filò» ad un «parlare profondo come un baciare» e infine al taglio affilatissimo e abbagliante de «la manèra inpiantada inte 'l scur»: la lama della lingua che da sempre fende, con precisione, l'oscurità.

In musica

La resa, non solo musicale ma anche formale, di un testo tanto intenso e ricco, è passata innanzitutto attraverso la scelta di affidare al canto solo la prima e la terza parte del tritico, riservando invece la zona centrale al puro parlato. È la colloca-

zione privilegiata della 'pala' più importante: uno spartiacque 'francescanamente' trattenuto nella veste di un contrappunto 'povero', *basso*, fatto più di fonemi, susurri, bisbiglii e gridi che non di note aulicamente intonate. Come se, usciti momentaneamente dal contesto, partecipassimo – 'in presa diretta' – della ricchezza vitale ed emotiva dei veri *filò*.

In questo modo mi pare che la meditazione del poeta, quel suo coraggioso – e solo in apparenza 'semplice' – risalire alla lingua materna e rivolgersi ad essa per cercare di capire cosa sia successo ad entrambi; quella sua confessione e quella ulteriore riflessione, così toccanti:

*È lo vero che scriverte,
parlar vecio, l'é massa un sforzò, l'é un mal
anca par mi,
[...]*

*Mi ò pers la trazba,
lontan massa son 'ndat pur stando qua,
invidà, inbulonà
[...]*

*e la poesia no l'é in gnessuna lengua
in gnessun logo – fursi*

abbia modo di manifestarsi senza orpelli.

1 $\text{♩} \leq 55$ ("o come ti oressi, o luna")

Pianoforte

energico, luminoso

Ped. (cerata) Ab.

(Ped.)

(b)accio

(v.)

(non l.v.)

(Ped.)

⊗ sempre simili: Ascoltare i cluster acor' e poi glissare

(come ecc) *A tempo (come ecc più lontana)*

Poco Meno *Rall. 3(2)* *15* *(1.)* *Rall.*

ppp dolce *p* *più p poss.* *poco*

Ped. (tenuto)

Tempo Primo *Poco più (♩ = 60 ca)*

p dolce *pp (sotto voce)* *(gliss. Sulle corde)* *(Ped.)* *(scono, evocativo)*

Poco Meno

pp *(quasi rimbombante)* *(ord.)* *mp* *ppp* *più p poss.* *ppp* *dolcissimo* *poco*

(Ped.) *8b.* *(quasi campane)*

S.1

S.2

Mez.

Cont.

(come ecc. e Rall.) *♩ = 60 ca.*

pp *(scuro)* *pp* *subito* *(Ped.)*

(Ped.) *8b.*

Esempio n. 1. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Incipit

«O come ti cressi, o luna...»

Dai *Filò di Zanzotto* si apre col pianoforte solo che, alternando eventi diversi e assai caratterizzati, presenta gli oggetti sonori, i 'temi', che si ritroveranno poi sviluppati nel corso del lavoro (esempio n. 1). Nello stesso tempo questo *incipit* strumentale traccia i confini dello spazio acustico e percettivo nel cui ambito il brano si muoverà, segnandone gli estremi, le traiettorie, le escursioni e alcune delle caratteristiche per quanto concerne la dinamica, l'estensione, l'articolazione, il fraseggio, le prassi strumentali.

È una definizione astratta, tutt'al più figurale; ma è possibile leggerci forse anche una allusione 'figurativa', collegabile a quell'idea di una 'venezianità', materna ed ancora fremente, che abbiamo visto caratterizzare il testo della prima strofa.

L'ambiente sonoro appena delineato potrebbe cioè qualificarsi anche come uno spazio risonante, riverberante, percorso a tratti da ondate di energia incontenibile (l'apertura 'a squarcio' delle prime due accollature) che si disperde in catene di 'echi variati' (accollatura 3), o pervaso dal suono evocativo di campane perse in una lontananza nebbiosa (accollatura 5 e accollatura seguente), da cui ritornano gli echi misteriosi di rombi scuri, profondi (accollature 4, 5 e 6).

Si tratta quindi di un 'ambiente' non statico, non squadrato né rigido bensì fluido, instabile, cangiante. Per creare la situazione – tipica di Venezia – di una realtà solida – quella di case, ponti e palazzi – cui 'fa eco' la stessa immagine riflessa nei canali, continuamente deformata e infinitamente variata dal moto tremolante delle onde. Sono due realtà coesistenti, 'narrate' in modo diverso; sono due dimensioni parallele, l'una integrante l'altra, entrambe indispensabili.

Eppure non si tratta di uno spazio (né di un tempo) perfettamente 'piatto' o lineare perché è sottoposto alla 'curvatura' percettiva indotta da un uso diffuso di 'filature cromatiche', che 'piegano' le risonanze: è come se il suono, estinguendosi, fosse attratto da campi gravitazionali (per esempio accelerando e ritardando, o modificando la traiettoria melodica) prima di perdersi al di là della curva dell'orizzonte.

Esempio n. 2. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Filature cromatiche, echi 'ribelli'. Il glissato sforzato iniziale si stempera 'in secondo piano' nel cono prospettico (ma con un accelerando e un rallentando) per precipitare nel registro grave 'all'orizzonte'

Tutti questi esempi appartengono quindi alla categoria che chiamo degli ‘echi ribelli’, echi cioè che non si comportano in maniera logica, ‘naturalistica’ (esempio n. 1, accolatura 3; esempio n. 2).⁵

Nell’esempio numero 3 la parabola fortemente ellittica descritta dal pianoforte interrompe, quasi assorbendola, l’oscillazione microtonale delle voci (il glissato per queste, è sempre da intendersi come processo il più possibile graduale, microintervalare).

Esempio n. 3. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Parabola (pianistica) a grande escursione di registri che determina la curvatura ‘gravitazionale’ di un’oscillazione microintervalare (voci)

Lo stesso avviene nell’esempio numero 4, in cui lo ‘sciogliersi’ cromatico delle due ‘voci superiori’ (misura 12) si propaga a quelle inferiori (misura 13), interrompendone e deviandone il flusso ascendente.

⁵ Gli ‘Echi Ribelli’ comparivano come veri e propri personaggi nella mia prima opera, *Orfeo, l’ennesimo* (1984).

Esempio n. 4. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Altrove (esempio n. 5) il movimento è più nascosto: nelle misure 84-86 l'iniziale discesa acuta della mano destra, veloce, viene abbassata di registro, sottoposta ad aumentazione e poi progressivamente ancora ritardata dal *Rallentando* (misure 85-86), mentre il campo percettivo da essa attraversato viene segnato da alcuni *do*, presenti come 'punti di riferimento' in quattro diverse ottave.

Esempio n. 5. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

In alcuni casi però ad un tipo di attrazione gravitazionale sembrano opporsi altre forze, questa volta ascendenti, 'dirompenti', che pur mantenendo al loro interno traccia della direzione discendente riescono a compensarla, generando onde di energia progressivamente crescente e in accelerazione (esempi nn. 6, misure 27-28, e 7, misure 96-97). Flussi di forze che talvolta manifestano anche il vettore direzionale contrario, sia nella parte pianistica che vocale (esempio n. 8).

PF

23

mp

(di scatto) mf

sf

Hco Acc.

PF

36

pp

p (quasi eco)

Ped.

S.1

S.2

Mez.

Cont.

sottovoce (con passime)

5

4 (sottovoce)

(sottovoce)

5

4 (sottovoce)

o-ci DE BI-SS-A!

DE BA-SI-

DE BA-SI-

DE BA-SI-

DE BA-SI-

con ancora più energia "sf"

"sf"

"sf"

"sf"

con passime

con passime

con passime

(Poco) Più-Mosso

PF

41

mf

molto

Ped. (come uno scatto)

Esempi nn. 6, 7. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*.
Progressioni di onde in accumulo dinamico e accelerazione (nella parte pianistica)

The image shows a musical score for Claudio Ambrosini's 'Dai Filò di Zanzotto'. It is a score for voices and piano. The vocal parts are labeled S1, S2, Mez, and Cont. The piano part is labeled Pf. The score is written in a complex, rhythmic style with many slurs and dynamic markings. The tempo is marked 'A Tempo' with a metronome marking of 100. There are several dynamic markings, including 'ppp', 'p', 'f', 'Acc.', and 'Rit.'. The lyrics are 'PAR-LAR PEN-SAR NO-VI PAR-LAR PEN-SAR NO-VI NO-VI NO-VI NO-VI' and 'Ac-ce-la-ran-do'. The score includes handwritten annotations and a note at the bottom right: 'Atte divisa al Rit. ma senza R. Niente'.

Esempio n. 8. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*.

Come nell'esempio precedente, con scale staccate come echi o anticipazioni dei glissati, e varietà nella direzione del moto

A questo contrasto di forze può sommarsi un ulteriore elemento tensivo: la dialettica degli 'oggetti', lo sbalzo che può derivare dalla giustapposizione di entità sonore dalle caratteristiche diverse. Nell'esempio n. 9 l'accostamento di un elemento derivato dall'*incipit*, le 'campane'⁶ – di per sé delicato, ma a forte riconoscibilità 'tematica' – contrasta, acuendolo, il conflitto descritto nell'esempio precedente.⁷

⁶ Vedi esempio 1, inizio accollatura 4 e accollature 5-6.

⁷ Per i veneziani le campane hanno poi una presenza e un'importanza singolari: ricordo molte conversazioni con Luigi Nono in cui il discorso cadeva sul silenzio della città (pieno però di altri suoni) e della laguna: la sua superficie è talvolta così liscia da riflettere il suono di campane anche molto lontane. Senza considerare il suono (peraltro sommerso) della grande campana di San Marco detta 'Marangona', udibile a mezzanotte in tutta la città, le campane sono sempre state per i veneziani precisi 'segnalatori' meteorologici: l'udire lo scampanio proveniente da questa o quella chiesa – posta ai limiti estremi della città in corrispondenza di uno dei punti cardinali – faceva capire agli abitanti con chiarezza quale fosse la direzione del vento che minacciosamente lo trasportava e quale sarebbe stato il tipo di maltempo conseguente. La 'Gardesana', per esempio (che consegue al vento proveniente dal Lago di Garda), produce sovente effetti gravi come le trombe d'aria, particolarmente pericolose per barche leggere come quelle veneziane. La presenza 'spaziale' del suono a Venezia è sempre stata multiforme. Un altro esempio: nelle notti d'estate i pescatori, al largo, si facevano accompagnare dal canto – portato loro dalla brezza notturna – delle mogli rimaste a riva.

(Fraseggiare molto, alternando "campane" e "slanci")

pp (Campane) più s. poss. mf p sub. pp (Campane) Sub. Ped.

pp (Campane) pp Ped.

Esempio n. 9. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Alternanza dinamico-prospettica tra stasi ('campane', lontano) e moto ('slanci', vicino)

Nella scrittura pianistica un elemento tradizionalmente usato per introdurre un grado di fluidità – l'uso del pedale di risonanza – è qui intenzionalmente prolungato a dismisura per arrivare a 'nebbie sonore' e 'sfocature' capaci di aumentare quella dialettica tra una realtà 'solida' ed una liquidamente riflessa che ho prima descritto come una delle percezioni che più fortemente associo alla mia città. Ne nasce una diffusa 'acquaticità' del suono, cangiante, aritmico, privo dei punti d'appoggio della 'terra ferma'; cui corrisponde altrettanta duplicità nel canto, scisso in note cantate in modo tradizionale (e quindi in primo piano, 'reali') ed altre intonate a bocca chiusa o socchiusa (e quindi inafferrabili, incorporee, fluide perché non segmentate dalle consonanti; poste in secondo piano, come dei riflessi) (esempio n. 10, le note a bocca chiusa sono scritte con teste romboidali).

(♩=70)

S1
S2
Mez
Cont

(Come risteghandosi) **ff**

PF

(Pia.)

(Pia. ad lib.)

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal staves (S1, S2, Mez, Cont) and piano accompaniment (PF). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *ff*, along with performance instructions like "(Come risteghandosi) ff" and "(Pia.)". The piano part includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

(♩=70)

(grazioso)

S1
S2
Mez
Cont

PF

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. It includes dynamic markings like *mf*, *mp*, *sub.*, *f*, and *pp*. Performance directions include "(grazioso)", "Rit. Tempo", "A tempo", and "Rit. (poco)". The piano part features intricate textures and markings such as "quasi eco" and "concupiscentia".

Esempio n. 10. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Alternanza di note 'solide' e note 'fluide', su una parte pianistica instabile, fluttuante

Questa duplicità di emissione vocale prevede vari tipi di suono, principalmente tre oltre a quello 'normale' (collocato in primo piano nel cono prospettico della percezione), che chiamo:

- 'suoni-risonanza': sono risonanze vere e proprie, echi, riverberazioni, interpolazioni o altre riformulazioni sonore variamente cangianti (esempi nn. 11, 12);
- 'suoni-colore': danno un sapore particolare alle note principali, nel transitorio d'attacco o nel corso del loro evolversi (esempi nn. 13, 14);
- 'suoni-ombra': danno vita ad un secondo, o terzo, piano – non necessariamente parallelo – nella prospettiva sonora (esempio n. 15).

Example 11 is a musical score for Claudio Ambrosini's *Dai Filò di Zanzotto*. It features four vocal parts (S1, S2, Mez, Cont) and a piano accompaniment (PR). The tempo is marked $\text{♩} = 100$. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *ppp*, along with performance instructions like *(M)*, *(N)*, *(D)*, and *(V)*. The lyrics for the vocal parts are: S1: "me", S2: "me", Mez: "Ti cres-si", Cont: "Ti cres-si", PR: "ce- ME Ti cres-si lu-ha dei". The piano part includes a section marked *(Ped.)* and *mp*.

Esempio n. 11. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*.
'Risonanza' del soprano 1 e 2 sul mezzosoprano

Example 12 is a musical score for Claudio Ambrosini's *Dai Filò di Zanzotto*. It features four vocal parts (S1, S2, Mez, Cont) and a piano accompaniment (PR). The tempo is marked $\text{♩} = 100$ ca. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *ppp*, along with performance instructions like *(dolce e leggerissimo)*, *(N)*, *(D)*, and *(V)*. The lyrics for the vocal parts are: S1: "me", S2: "me", Mez: "Ti cres-si", Cont: "Ti cres-si". The piano part includes a section marked *(Ped.)* and *mp*. The score also includes a section marked *(Quasi un Da Capo)* and *(PRD.)*.

Esempio n. 12. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. 'Eco cangiante',
o 'fluttuante' (non necessariamente 'realistico', cioè all'unisono)

Example 13 is a musical score for four vocal parts: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Mezzo-soprano (Mez.), and Contralto (Cont.). The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The score is divided into two boxed sections. The first section starts at measure 65, where S.2 'colors' S.1. The second section starts at measure 67, where both S.1 and S.2 'color' the Mezzo-soprano. The lyrics include 'Bion- di', 'LE GRAN BA-RE- NE'. Dynamic markings include *mf*, *p sub.*, *pp*, *mp*, *f*, *sf*, and *sub. f*. Performance instructions include '(grazioso)', '(fluida)', and 'subito'.

Esempio n. 13. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*.
 A misura 65 il soprano 2 'colora' il soprano 1.
 A misura 67 i due soprani 'colorano' il mezzosoprano

Example 14 is a musical score for four vocal parts: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Mezzo-soprano (Mez.), and Contralto (Cont.). The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The score is divided into two sections. The first section (measures 17-19) features a 'velatura fluttuante' of the two sopranos over the mezzo-soprano and contralto. The second section (measure 20) features a 'colore risonante' (synthesis of two previous sound types) from the contralto, together with S.1 and the mezzo-soprano. The lyrics include 'PAR'. Dynamic markings include *pp*, *mp*, *p*, *sub. p*, and *pp*. Performance instructions include '(dolce, leggero)', 'subito', and '(imitare il pp)'.

Esempio n. 14. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*.
 A misura 17-19: 'velatura fluttuante' dei due soprani su mezzosoprano e contralto.
 A misura 20: 'colore risonante' (sintesi di due tipi di suono precedenti) del contralto,
 insieme al soprano 1, sul mezzosoprano

The image shows a musical score for a convergent canon. It consists of five staves: S.1 (Soprano 1), S.2 (Soprano 2), Mez. (Mezzo), Cont. (Contralto), and Pf. (Piano). The tempo is marked 'Mossa' and the dynamics range from 'pp' to 'f'. The lyrics are 'DE FIEN PE- NA SE- RA' and 'DAL PAL-BIN (PAR- CHE' HO SA- STE- TO?)'. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. There are also handwritten annotations like '(5/4)', '(cont.)', '(pallato)', '(Messa)', '(Poco meno)', and '(Corona)'. The bottom staff is labeled 'Canone convergente (II*)' and 'Mossa'. The lyrics 'Insieme (quasi in rabbia)' and '(Poco meno)' are written below the bottom staff. An upward-pointing arrow is located below the bottom staff, and a circled 'Corona' is written below the arrow.

Esempio n. 16. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Canone convergente e 'corona di riallineamento'

Complementari a questa tecnica sono le 'corone di riallineamento' (graficamente: corone racchiuse in un cerchio) ossia 'suoni (o sillabe) di convergenza': note su cui chi arriva per primo – e poi gli altri, successivamente, nello stesso ordine di entrata – 'aspettano' che sopraggiunga chi è partito per ultimo, per poi ripartire da lì tutti assieme riprendendo la scansione normale, secondo un metronomo comune (nell'esempio n. 16: la sillaba «din»).

Questo procedimento produce sovrapposizioni ed accavallamenti imprevedibili e in progressivo affastellamento anche se, soprattutto all'inizio, è meglio se gli esecutori cercano di dar luogo ad un contrappunto più rado, dialogico, ascoltandosi e 'infilandosi' uno nelle pause dell'altro, come in un *hoquetus*.

Di tipo affine sono le 'risincronizzazioni', cioè i graduali passaggi dalla situazione di sfasatura contrappuntistica ad un progressivo riallineamento generale, cercando di sincronizzarsi confluendo, in questo caso, non su una nota tenuta ma su un 'ritmo coronato' (o 'corona ritmata'): una cellula ritmica che viene ripetuta per tutta la durata della corona, diventando il 'giro di boa' grazie al quale tutte le componenti del canone si rimettono al passo (esempio n. 17).

(22) *(Come un bisbiglio indistinto)*
(Enfaticizzare la S, R, e le altre consonanti)

S1: *ppp* BUSNAR BUSNAR DEL FOGO BUSNAR *(Ripetere, variando ad lib.)*

S2: *ppp* BUSNAR BUSNAR BUSNAR DEL FOGO BUSNAR CHE 'L FA SCREGOLAR TUTE LE FONDE BUSNAR *(Ripetere, variando ad lib.)* *(sim. ad lib.)*

Mez: *ppp* BUSNAR DEL FOGO BUSNAR BUSNAR DEL FOGO CHE 'L FA

Mt: *ppp* *(Ripetere, variando ad lib.)*
 BUSNAR BUSNAR BUSNAR DEL FOGO BUSNAR CHE 'L FA SCREGOLAR TUTE LE FONDE

Lento *(Canone libero)* *(Mosso, irregolare, come fiamma progressivamente scoppiettante)*
(inizialmente ma convergenti)

PF: *mf* *più poss.* *(inizialmente irregolare)*

(Ped.)

(22) *(bisb.)* *(Libero)* *progressivamente diventa "Sottovoce" (Acc.)* *(parlato)* *(Ripetere 15-20 volte)*

S1: *(sim. alternando ad lib.)* DEL FOGO BUSNAR SCREGOLAR TUTE LE FONDE BUSNAR *(parl.)* TV-TE

S2: *(sim. alternando ad lib.)* TUTE LE FONDE BUSNAR SCREGOLAR DEL FOGO *(parl.)* TV-TE

Mez: *(sim. alternando ad lib.)* SCREGOLAR TUTE LE FONDE BUSNAR SCREGOLAR *(parl.)* TV-TE

Cont: *(sim. alternando ad lib.)* BUSNAR SCREGOLAR FOGO BUSNAR FONDE *(parl.)* TV-TE

gra - dual - men - te (tutti) Ac - cel. . . . *p* *♩=180* *progressivamente, in senso ritardato, quasi meccanico*

PF: *(Se necessario ripetere qualche frammento di questa riga o di quella precedente)* *(sim. ad lib., ascend.)* *(come un bisbiglio)*

(Ped.) *p* *sub* *pp* *5* *pp*

Esempio n. 17. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. L'inciso ripetuto (alla fine della pagina, sulla parola 'tute') è la 'cellula coronata', che permette a tutti di ritrovare la sincronizzazione

(♩ = 60)
③

S1
S2
Mez
Cont.
Pf.

Esempio n. 19. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Pedale 'liquido' di sol ribattuto, con cromatismi e bicordi contigui, come 'sfocatura'

Questa duplicità si ripresenta anche a livello vocale: come nell'esempio precedente, anche in quello seguente le voci si muovono secondo cromatismi sinuosi, quasi languidi, per poi sminuzzarsi in un fibrillare leggero, altrettanto cromatico, solo poche battute più avanti (esempio n. 20).

(♩ = 70)
④

Rall. (A tempo)

S1
S2
Mez.
Pf.

Esempio n. 20. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Più oltre, a questo alternarsi di linee flessuose e segmentate si aggiunge la componente spaziale: le figure ritmiche passano da una voce all'altra, sottolineando differenze timbriche e di direzione della provenienza del suono nell'auditorium (esempio n. 21).

Esempio n. 21. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Passaggio lineare vettoriale da una voce all'altra (misura 90); scambio, o rimbalzo, o andamento zig-zagante (misura 92)

La parte pianistica si arricchisce, in questa sezione conclusiva, di altre sonorità, spesso ottenute direttamente sulle corde, impiegando le dita o 'sussidi' di vario tipo, come per esempio una spatola di ferro (esempio n. 22). Emissioni non vocali, come fischi, sibili e altro, sono invece richieste alle cantanti (ad esempio nelle misure 16-25).

Esempio n. 22. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Il disegno indica il modo e la posizione esatta, all'interno del pianoforte (raffigurato in pianta) per ottenere il suono desiderato

E anche in questa terza parte sono presenti, con intento simile a quello dei compositori rinascimentali, dei 'madrigalismi' riferiti non solo a parole-immagine particolari, ma anche a stati d'animo, espressi o celati, o allusi. Come per esempio l'intrecciarsi di melodie cromatiche e di glissati (nelle voci) in corrispondenza dell'immagine zanzottiana di 'fili' che tessono la trama disegnata da sogno e ragione (esempio n. 23).

Example 23 shows a complex musical score for four vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-soprano, and Contralto) and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 60. The score includes intricate micro-intervallic glissandi and trills, particularly in measure 70, which are described as 'trapping' the vocal line. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), and there are markings for 'Subito' and 'Ped.' (pedal).

Esempio n. 23. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Trame di fili micro-intervallari (glissati) che avvolgono o trapuntano il disegno della linea del contralto (misura 70)

O come, nel secondo verso («de assar al calduzh, al coàt») la spinta cinetica, esortativa anche se «in punta di piedi» del (solo) soprano 2 (misura 28) deve fare i conti con la (corale) tenerezza avvolgente, ma anche forse paralizzante, del «calduccio del covo»: il luogo degli affetti, la «famiglia», che bisogna saper lasciare, che ad un certo punto «più non deve rinserrare», per dirla ribaltando l'immagine veneziana della prima strofa (misura 29) (esempio n. 24).

Example 24 shows a musical score for four vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-soprano, and Contralto) and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 110 ca. The score includes a dynamic shift from piano (p) to pianissimo (pp) and a tempo change to quarter note = 60 ca. in measure 29. The lyrics are "Se" and "come in punta di piedi". Dynamics range from p to pp, and there are markings for "dolcissimo" and "pp".

Esempio n. 24. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Per proseguire nell'elaborazione di questa immagine, nelle misure successive l'esigenza di muoversi inizialmente espressa dal soprano 2 (misura 28), diventa forza dirompente passando di voce in voce (misure 30-31), fino a trasformarsi in un'onda di energia che culmina in un gesto violento, rabbiosamente liberatorio, nelle misure 34-36 (esempio n. 25). Il rapporto tra singolo e collettività, l'idea che talvolta siano necessarie rotture rispetto ad un humus – di cui si sente il legame, sia in senso positivo che negativo – mi pare sottolineata dall'arrivo a misura 36, in cui il gesto 'individuale' e moderno del pianoforte (due *cluster* sforzati e glissati) sovrasta, con la sua energia dissonante, la dolente, 'famigliare' cadenza (*re-sol* minore) oppostagli dalle voci.

The image displays a musical score for 'Dai Filò di Zanzotto' by Claudio Ambrosini. It is divided into two systems of staves.

Top System:

- Vocal Parts (S1, S2, Mea, Cont):** Four vocal staves. S1 and S2 have lyrics 'co-' and 'ca-'. Mea and Cont have lyrics 'EL' and 'co-'. There are various musical markings like *Art.*, *rit.*, and *pp*.
- Piano (Pf):** The piano part features a complex texture with *cluster* chords and glissandi. It includes markings such as *Rall. (poco)*, *Poco Meno (♩ = 85 ca.)*, *mp*, *pp*, and *ppp*. There are also notes like *8* and *15* indicating specific measures or notes.

Bottom System:

- Vocal Parts (S1, S2, Mea, Cont):** Continuation of the vocal parts. S1 and S2 have lyrics 'MA' and 'PIA'. Mea and Cont have lyrics '4' and '4'. There are markings like *ppp* and *leggero*.
- Piano (Pf):** Continuation of the piano part. It includes markings like *ppp*, *leggero*, *pp*, *p*, and *pp*. There are also notes like *15*, *15*, and *8*. A specific instruction reads: *(battere solo corde con 25 dita o per un'arpa)*. There are also markings like *pp* and *pp*.

Arrows point from the piano part to the vocal parts, indicating the relationship between the two.

Esempio n. 25. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

E come altrove, sia in questo che in molti altri miei lavori, sono presenti ampie sezioni ad andamento cromatico come, d'altra parte, unisoni e ottave (esempio n. 26).

Example 26 shows a musical score for four vocal parts (S1, S2, Mez, Cont.) and piano accompaniment (PF). The tempo is marked $(\text{♩} = 120)$. The lyrics are "TA- J CIA- RO, PE- NA QU-". The piano part includes a "Ped." marking and a "2" marking.

Esempio n. 26. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Cromatismo nelle voci, e in ottave spezzate nel pianoforte

Vi sono infine alcuni momenti simbolici, onomatopeici, ironici o allusivi, come il *diabolus in musica* – il classicissimo *fa-si*, simbolo di ogni dissonanza, testimonianza di progresso – messo nelle ultime battute proprio in corrispondenza dell'immagine laica, e profondamente umana, di un'umile «manèra» dal taglio chiaro e luminoso, «appena affilato da sempre» (esempio n. 27).

Example 27 shows a musical score for four vocal parts (S1, S2, Mez, Cont.) and piano accompaniment (PF). The tempo is marked $(\text{♩} = 60)$. The lyrics are "più s'pass. DA SEN- PEG. DA SEN- PEG. DA SEN- PEG. DA SEN- PEG.". The piano part includes a "Ped." marking and a "3" marking.

Esempio n. 27. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. Ultime tre misure

***Dai Filò di Zanzotto* di Claudio Ambrosini: analisi del testo musicale**

DI ALDO ORVIETO

L'analisi che propongo, in questo breve testo, è un'elaborazione sistematica degli studi preparatori per la prima esecuzione e per la registrazione del brano di Claudio Ambrosini *Dai Filò di Zanzotto*.¹

Come esecutore, il primo incontro con un'opera che non conosco (e a maggior ragione con un lavoro di recente composizione e mai eseguito) avviene nel confronto fra le sensazioni che mi sollecita e i pensieri che sorgono dal riflettere sulla struttura della composizione: l'analisi privilegia il momento della razionalità ma si giova anche delle intuizioni del mio vivere le emozioni della musica. Questi due piani, certo non paralleli, producono, nell'intersecarsi, le idee che guidano la mia interpretazione. Ognuno dei due livelli propone elementi diversi che poi si compongono in un processo che rende fertile il terreno di indagine: l'intelletto accoglie stimoli dalla sensazione e quest'ultima sollecita il pensiero a cercare le soluzioni interpretative.

Analisi della melodia

Le strutture melodiche usate da Claudio Ambrosini sono costruite su schemi intervallari desunti da scale diatoniche o cromatiche: raramente sono presenti intervalli maggiori della terza. La melodia nasce come azione tensiva di un suono verso l'acuto o regressiva verso il grave: una sorta di deformazione del segmento retto costituito da un suono lungo, tenuto. Come ad aver in mano un righello deformabile (ne esistevano in un tempo non informatizzato per aiutarsi a tracciare le curve nei disegni geometrici): anche forzandone la struttura si possono ottenere solo tracciati curvilinei 'discreti', mentre sono impossibili brusche impennate del tratto grafico. Una visione della melodia certo molto rispettosa della natura della voce umana, che non richiede mai all'interprete forzature espressive.

Il fascino di queste melodie è dovuto a studiate distribuzioni delle altezze, ad irregolarità metriche e dinamiche. Un buon esempio di queste tecniche lo troviamo nella parte del contralto, alla battuta 61 della terza parte:

¹ Novembre-dicembre 2003, nel corso delle prove musicali con il 'Cuiusvis Toni Quartet', alla presenza del compositore.

Esempio n. 1. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Si tratta di una linea cromatica di sei misure, regolare, nell'ambito di una settima diminuita, con apice poco dopo il battere della quarta misura. Una prima ricognizione rivela che:

a. l'unica sostanziale irregolarità della melodia è costituita dall'intervallo *re#-fa*, dunque appena prima del risolversi del suo *climax*: il *pathos* prodotto dal cromatismo viene esaltato da questo intervallo inatteso, che crea nell'ascoltatore l'aspettativa per l'evolversi del discorso musicale. Aspettativa del resto delusa – se vogliamo – ma con un ulteriore *coup de théâtre*: la melodia infatti si stempererà in una lunga discesa;

b. il primo intervallo (di tono: *sol#-la#*), inserisce una piccola, ma significativa, irregolarità che rende l'ascesa cromatica, all'ascolto, meno prevedibile.

L'espressività del *melos* risulta esaltata dall'attenta distribuzione ritmica delle altezze. Analizziamo nel dettaglio i valori attribuiti (espressi prendendo la croma come unità):

<i>sol#</i>	<i>la#</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>do#</i>	<i>re</i>	<i>re#</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>mi b</i>	<i>re</i>	<i>re b</i>	<i>do</i>
4	2	3	4	4	2	1	$4+\frac{2}{3}$	$1+\frac{1}{3}$	3	5	$3+\frac{1}{3}$	$3+\frac{2}{3}$

Si nota che:

a. l'ascesa cromatica viene esaltata dal progressivo allungamento dei valori;

b. l'apice della melodia appare con un brusco anticipo e produce una rilevante irregolarità metrica (inserimento di valori frazionari): come uno 'sbandamento' che turba l'ordine precostituito e consente all'ascoltatore di percepire il percorso melodico;

c. alla discesa cromatica vengono attribuiti valori lunghi, irregolari nel tratto finale. Altri elementi espressivi di questa sezione sono:

a. l'inserimento di pause tra le altezze solo nella fase ascendente della melodia;

b. l'andamento dinamico che propone un 'prevedibile' crescendo nel tratto ascendente della melodia è seguito da un inatteso pianissimo e da un ulteriore crescendo – anche questo antidirezionale, cioè opposto al naturale concludersi della frase – nel tratto discendente della melodia.

La nostra memoria di ascolto tradizionalmente associa le ascese cromatiche al linguaggio tardoromantico e dunque Claudio Ambrosini sente la necessità di decontestualizzare il materiale melodico rendendolo nuovamente vitale, e nuovamente ‘utile’ al suo comporre. Questa operazione di riappropriazione di materiali semplici, e la loro trasfigurazione mediante l’utilizzo di tecniche sofisticate, è cara all’Autore, che trova congrua alla propria sensibilità la ricerca del recupero di quei materiali primigeni, quasi archetipi, che sono a fondamento della musica del passato.

Considerazioni riguardo l’armonia

I linguaggi della musica contemporanea spesso non si prestano a indagini armoniche e si indirizzano a circoscrivere un mondo accordale autonomo – si pensi al riguardo al grande debito di molte composizioni acustiche, degli ultimi decenni, verso i suoni di sintesi, oppure alle ricerche proprie della ‘musica spettrale’.

Claudio Ambrosini si è dedicato a ricreare lo schema della cadenza in soluzioni diverse che però ne conservino il significato ultimo: in sintesi, egli ha ricercato i mezzi tecnici per sollecitare nell’ascoltatore la percezione delle ‘funzioni vitali’ che appartengono al nostro sentire, ricostruendo in modo nuovo i pilastri portanti del suo linguaggio musicale, estraneo all’ambito tonale.

Questa impostazione è tutt’altro che semplicistica: è in realtà uno strumento efficacissimo, in particolare nella scrittura vocale, poiché guida ad una maggior partecipazione al *melos* e aiuta a ricostruirne l’emozione attraverso stilemi ben noti nella letteratura musicale.

Analizziamo nel dettaglio la genesi di queste strutture armoniche, e tentiamone una classificazione:

a. accordi costruiti intorno all’unisono. La colorazione di un solo suono mediante altezze a lui prossime (intervalli di semitono/tono percorsi all’interno da microglissandi) viene avvertita come mancanza di direzionalità, di qualunque processo tensivo, dunque come disagio, stasi, inquietante e tangibile sensazione di assenza.

b. accordi costruiti intorno alle quarte o alle quinte giuste; si usa tradizionalmente definirli suoni ‘senza corpo’. Un esempio lo troviamo alle battute 9-11 della terza parte (cfr. esempio n. 2) costruite intorno all’intervallo di quarta *la-mi*, che ‘risolve’ alla battuta 11 nell’intervallo di quinta *la-re*.

Esempio n. 2. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Nel passaggio menzionato è molto interessante notare come le altezze vicine alla nota *la* (*sol#*, *si b*) e *mi* (*re#*) trasformano per pochi istanti la quinta giusta in triadi e accordi diminuiti: allegoria questa di un'anima che abita fugacemente vari corpi, ma non ne predilige uno, quasi a preservare la sua purezza.

c. accordi costruiti intorno a intervalli diminuiti. Un esempio di questa tecnica possiamo trovarlo alle misure 3-6 della terza parte (cfr. esempio n. 3). In queste misure, le linee del soprano secondo e mezzosoprano sono costruite intorno alla nota *sol*; la linea del contralto invece percorre altezze vicine al *do#*, una quinta diminuita sotto. Gli intervalli diminuiti costituiscono elementi simbolo della musica dissonante, conferendo al suono un colore aspro e pungente.

Esempio n. 3. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

In altre parti della composizione, accordi maggiori o minori vengono presentati senza preparazione: come una 'doccia scozzese', quasi venendo a creare una successione rapida e violenta di eventi piacevoli e spiacevoli (è il caso della battuta 52 della terza parte), o abilmente mascherati entro tessuti polifonici complessi (battuta 41 della prima parte, *mi Maggiore* nel terzo quarto). Questa è anche la situazione che si verifica alle battute 74 e seguenti della prima parte:

Handwritten musical score for 'Dai Filò di Zanzotto' by Claudio Ambrosini. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 60-70) features vocal parts (S1, S2, Msc, Cori) and piano accompaniment (P). The second system (measures 71-80) continues the vocal and piano parts. The score includes various musical notations such as dynamics (f, sf, ff), articulation (acc), and performance instructions like 'Cresc. molto' and 'Poco meno'. The lyrics are written below the vocal staves.

Esempio n. 4. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

battuta 74	2° quarto	Sol Maggiore
battuta 74	4° quarto	Fa Maggiore
battuta 75	1° quarto	Sol Maggiore
	3° quarto	Fa Maggiore
battuta 76	1° quarto	Fa minore

d. accordi con funzione di cadenza. Un esempio sorprendente lo ritroviamo alle battute 35-36 della terza parte (cfr. esempio n. 5) dove si rileva una cadenza nella tonalità di *sol minore*. Naturalmente questo breve momento è riconducibile all'armonia tonale solo in fase di analisi, in quanto all'ascolto la triade *re-fa#*, viene per-

cepita come l'apertura dell'intervallo di seconda *mi-fa*, presente nelle battute precedenti (33-35) e generato a sua volta dalla fascia del *fa* della misura 32.

The image shows three systems of a handwritten musical score for four voices: Soprano 1 (S.1), Soprano 2 (S.2), Mezzo-soprano (Mez.), and Contralto (Contr.).

- System 1 (Measures 33-35):**
 - Tempo: $\text{♩} = 90-95$
 - Measure 33: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has a triplet of eighth notes. Mez. has a triplet of eighth notes. Contr. has a triplet of eighth notes.
 - Measure 34: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Measure 35: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Tempo marking: *Drammatico*
- System 2 (Measures 36-38):**
 - Tempo: $\text{♩} = 95$
 - Measure 36: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Measure 37: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Measure 38: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
- System 3 (Measures 39-41):**
 - Tempo: $\text{♩} = 75$
 - Measure 39: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Measure 40: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Measure 41: S.1 has notes with dynamics *f* and *sfz*. S.2 has notes with dynamics *f* and *sfz*. Mez. has notes with dynamics *f* and *sfz*. Contr. has notes with dynamics *f* and *sfz*.
 - Tempo marking: *Allegro*

Esempio n. 5. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Rileviamo un'altra situazione interessante alla battuta 45 della terza parte (cfr. esempio n. 6):

- le voci alternano gli accordi di *do Maggiore/do minore*, sfruttando una tecnica consolidata in letteratura per conferire instabilità armonica;
- il pianoforte suona un accordo vuoto (dunque 'neutro') basato sulla settima di dominante di *fa Maggiore*: come per evocare il 'sogno' di una cadenza, di una risoluzione, di una 'liberazione'.

Esempio n. 6. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Queste citazioni armoniche proprie del linguaggio tonale, non casualmente sono associate alle parole 'dei filò', quasi a ricondurci alla memoria dell'antico linguaggio. Un altro momento che evoca i canti di chi lavora la terra, uditi in lontananza e trasportati dal vento, è presente alle battute 39 e 40 della seconda parte (cfr. esempio n. 7). Anche qui il testo è rivelatore: «é 'l pien e 'l vódo dela testa-tera», con la visione della terra come testa pensante. La fecondità della terra è un culto antico, presente nei miti a occidente come a oriente. La dea greca Demetra insegnò l'agricoltura alle tribù vaganti per i boschi; il Tao vede la saggezza nell'agricoltore che si identifica con la natura: una natura pensante e consolatrice che aiuta a ritrovare la serenità del ricordo.

Anche in questo caso il 'reperto' è una cantilena dolcissima, che sfrutta il procedimento antico di due linee melodiche a distanza di terza.

Esempio n. 7. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Un nuovo colore vocale

I *Filò* di Zanzotto hanno apportato molti elementi espressivi innovativi alla scrittura vocale di Claudio Ambrosini; nelle note che seguono vorrei fornire qualche elemento analitico per capire come Ambrosini sia giunto a modellare un colore vocale insieme nostalgico e amaro – ma anche struggente e languido – tanto vicino alla melanconia del *Filò*: un mondo di sconforto, disagio; ma anche, a momenti, di veemente accusa, con esplosioni inquietanti e surreali; stati d'animo che si compenetrano con originalità, in rapida sequenza.

Fin dalle prime misure dell'opera, Ambrosini sceglie di non rinunciare al timbro naturale della voce umana e ne sfrutta la potente espressività; privilegia spesso le voci medie e gravi del quartetto vocale affidando ai soprani la funzione di esaltarne e sottolinearne i momenti pregnanti. Ma è presente, e altrettanto significativo, un piano vocale che intreccia il canto in piena voce: potremmo definirlo un'aura, una riverberazione espressiva, una 'stinteggiatura' della vocalità tradizionale. Questa tavolozza di colori 'a pastello', peraltro assai ricca per le molte tecniche proposte nella partitura, rifugge dalla funzione di 'accompagnamento' alle linee vocali principali e diventa elemento timbrico fondante per un nuova concezione della voce umana. Nel corso dell'opera, le note cantate 'a bocca chiusa' rivestono funzioni diverse: dalla semplice colorazione di una nota con il suo unisono; alla sua modificazione mediante altezze molto vicine, ma poste su un piano prospettico più lontano; alla creazione di un piano sonoro autonomo a volte della medesima importanza strutturale rispetto alla linea vocale principale.

Nel primo ingresso delle voci (cfr. esempio n. 8) incontriamo una breve monodia (scritta nell'ambito di una quarta intorno alla nota *sol*) abilmente divisa con chiaro riferimento alla tecnica dell'*hochetus* tra il gruppo vocale costituito dalle due voci acute e quello costituito dalle due voci basse; monodia talvolta trattata con fioriture, arricchita da raddoppi e da bicordi cromatici. Alle voci libere nel gioco dell'*hochetus* viene poi affidato il ruolo di colorare le linee principali con suoni a bocca chiusa o semichiusa (ottenuti con la pronuncia della 'm' e della 'n'), nello stesso ambito di altezze proposto dalle voci principali.

Un uso ancora più marcatamente coloristico della voce lo troviamo in molte terminazioni di frasi, ove il discorso musicale accompagna il suono al silenzio. Un buon saggio di tale tecnica compositiva lo troviamo alla battuta 17 e seguenti della prima parte (cfr. esempio n. 10): un bicordo di seconda maggiore (*mi b-fa*, della durata di circa 5-6 secondi), affidato al mezzosoprano e al contralto, viene percorso al suo interno da microglissandi dei soprani che ne stringono e allargano lo spettro (fino a raggiungere l'intervallo di terza maggiore). Queste ombre attraversano il suono fisso tenuto, conferendogli una vitalità nuova e creano la suggestione di uno stato allucinatorio.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano I (S.I.), Soprano II (S.II), Mezzo (Mec.), and Contralto (Cont.). The score is written in a single system with four staves. Above the staves, there are dynamic markings such as *pp* and *(pp)*, and a tempo marking $(\text{♩} = 100)$. The lyrics "BU- si FAV- DI" are written below the vocal lines. The music features complex rhythmic patterns and microtonal glissandi, particularly in the Soprano parts, which are described in the text as "microglissandi dei soprani".

Esempio n. 10. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Anche in questo episodio sono più che evidenti le funzioni di cadenza. Il primo quadricordo 'risolve' nel secondo attraverso la cadenza. In questo caso il processo cadenzale viene amplificato dalla scrittura microtonale (i glissandi rapidissimi, a zig-zag, creano un effetto di 'rincorsa' delle voci).

Altro caso di terminazione di frase che utilizza una scrittura vocale a parti strette (particolarmente adatta dunque alla natura stessa di questo organico vocale femminile) lo troviamo alla battuta 54 e seguenti della terza parte (cfr. esempio n. 11) ove incontriamo il quadricordo *la-si-do#-re#*, dapprima puro, poi percorso da glissandi fino ad amplificarlo all'intervallo di sesta maggiore *la-fa#*, per quindi tornare al quadricordo *si-do-re-mi b* (dunque un tono sopra il precedente), che viene trattato con l'originale accorgimento del costante scambio delle voci, cosicché in sostanza l'ascoltatore avverte una sorta di accordo tenuto con rifrazioni interne che ne mutano costantemente il colore; l'attribuzione di un'altezza a una componente del quartetto vocale è infatti sempre diversa.

Handwritten musical score for 'Dai Filò di Zanzotto' by Claudio Ambrosini. The score is in 4/4 time and features four staves: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo (Mec.), and Contralto/Solista (Cant.). The tempo is marked as $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *f*, and *pp*, and performance instructions like '(come un trillo lento)'. The lyrics 'BO', 'QA', 'DO', 'DE' are written under the vocal lines.

Esempio n. 11. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Gli sviluppi dei materiali

Come abbiamo già rilevato tutto il lavoro è basato su un materiale desunto da scale, quasi sempre regolari (cioè con *climax* posto in una fase mediana del percorso fraseologico) e svolte nell'ambito di tessiture molto modeste (mai comunque superiori ad una ottava).

Si è scelto, a titolo esemplificativo, l'episodio dalla battuta 106 alla battuta 115 della terza parte che costituisce il più esteso esempio di sviluppo dei materiali summenzionati; si tratta di una scala (ascendente/discendente), prevalentemente diatonica, nell'ambito di una quarta/quinta:

Handwritten musical score for 'Travolgente, come onde' by Claudio Ambrosini. The score is in 5/4 time and features four staves: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo (Mec.), and Contralto/Solista (Cant.). The tempo is marked as $\text{♩} \geq 150$ (Tempo Doppio) and $\text{♩} = 150$ (Tempo Doppio). The lyrics 'UN', 'PAR', 'SA', 'RA', 'UV' are written under the vocal lines. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and performance instructions like '(Ped. ad lib.)'.

(♩ = 150)
 (109)

S.1
 S.2
 Mez.
 Contr.
 PF

4
 4
 4
 4

(♩ = 150)
 (112)

S.1
 S.2
 Mez.
 Contr.
 PF

5
 4
 5
 4

8
 (s:7:bb)

za la linea composta dalle altre voci con squilli vocali che la rendano ben intelligibile all'ascolto e ne assicurino il rilievo nel contesto del complesso tessuto polifonico.

I canoni convergenti e il parlato libero

La seconda parte del lavoro è caratterizzata dalla presenza di quattro canoni che Claudio Ambrosini ha battezzato con il nome di 'canoni convergenti', nome che ben descrive la loro particolare struttura. In tali canoni si richiede alle cantanti una recitazione attoriale. Per la notazione del parlato, Ambrosini utilizza una scrittura parzialmente aleatoria che attribuisce un'altezza approssimativa al testo recitato, lasciando libere le interpreti di conferirgli la propria naturale intonazione; ma al tempo stesso esortandole a variare spesso il registro e il tono della voce per esaltare la musicalità dei fonemi, delle parole, delle frasi.

Il canone convergente (riportiamo a titolo di esempio il canone III, misura 6 della seconda parte, cfr. esempio n. 13) prevede che ogni attrice reciti la medesima frase e, come nel canone tradizionale, le entrate delle voci vengono definite in maniera precisa dal compositore. Ogni linea dovrà però – a differenza della scrittura tradizionale – essere eseguita ad una velocità metronomica maggiore della linea che la precede nello sviluppo canonico. Cosicché si viene a determinare un momento in cui le diverse linee 'convergono' fino a dar luogo ad una terminazione comune della frase. La tecnica del canone convergente viene sapientemente sfruttata da Ambrosini, il quale struttura il tema del canone mediante gruppi di parole, singoli fonemi e parole di senso compiuto alternati in modo irregolare e inframmezzati da lunghe pause.

(4) *Poco Meno* ($\text{♩} = 100 \text{ ca.}$)

(parlato) P

S. I. No-Ni E PU-PA i i/No-DA-TI, QUEI CHE TE Co-GRAN-DE-A.

S. II (bisbigliato) (Solo voce) Ni E PU-PA (parlato) No-Ni E PU-PA (etc. come sopra)

Mez. (bisbigliato) No- Ni E PU- PA

Cont. (bisbigliato) No- Ni E PU- PA

Can. *Poco Meno* No- Ni E PU- PA

(♩100) Non intonata: modulare il bisbiglio verso l'acuto o il grave come suggerito dalla posizione sul rigo

Canone convergenti (III)

PE (Ped.)

(segue)

S.1 NO-VE E MA-ME LE D'NA-TE, NIE-LE CHE
i d'NA-TI, (Eto. come Sep.1)

S.2

Mez. (forlato) NO-NI N-PA' i d'NA-TI, (Eto. come Sep.1)

Cant. (forlato) NO-NI N-PA' i d'NA-TI, (Eto. come Sep.1)

Pf.

(segue)

(tutti) gradualmente Accel. -----

S.1 TE IN-VER TE-A, NO-VA TE-TE-L PHE D-DU PAL IN PAS-SE

S.2

Mez.

Cant.

(tutti) gradualmente Accel.

Pf.

Esempio n. 13. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Tali accorgimenti consentono la composizione di episodi strutturati ma tali da invitare le interpreti a liberare la propria espressività. Analizziamoli nel dettaglio:

- la scrittura non satura lo spazio sonoro, e dunque ogni cantante-attrice, utilizzando gli spazi di silenzio che spesso si vengono a creare fra gli interventi, potrà arricchire l'espressione della frase con i toni che sente più appropriati;
- la presenza di molte pause assicura trasparenza e intelligibilità ad un tessuto polifonico ricco come quello che si viene a creare con l'addensamento dei materiali, conseguenza della riproposizione del tema, a velocità sempre maggiori;

- c. si creano tre piani di percezione del materiale:
- materiale che non viene compreso e genera solo colore (fonemi);
 - materiale che viene ben compreso (parole);
 - materiale che viene compreso a fatica (frasi), e dunque alza la soglia di attenzione all'ascolto.

Appare inoltre evidente che il tono interpretativo delle cantanti-attrici sarà molto differenziato, poiché, nell'avvicinarsi delle entrate, la recitazione diverrà sempre più viva: pacata (per la prima voce), sostenuta (per la seconda voce), poi vivace (per la terza voce) e infine quasi convulsa (per la quarta voce). Sarà dunque necessario far convivere vari toni di recitazione, trovare senso alle singole dizioni, ma anche interagire con abilità e improvvisare sempre nuove situazioni. La fase che conclude il canone, cioè della convergenza, viene risolta dall'Autore lasciando libere le interpreti di 'ritrovare' l'unità della frase in un breve momento aleatorio (ove viene notata una corona) cui segue invece una terminazione scandita e precisa del testo affidato a tutte e quattro le voci in omoritmia.

I quattro canoni convergenti che compaiono all'inizio della seconda parte dell'opera pongono l'ascoltatore al centro di un dialogo serrato tra le voci: la recitazione alterna momenti di indipendenza ritmica ed espressiva a momenti di insieme, che sono ovviamente riservati ai tratti del testo poetico di più grande impatto emotivo. Ambrosini scrive episodi di 'parlato libero', nei quali il testo viene distribuito tra le attrici – assicurandone l'intelligibilità – in modo che ogni intervento possa contribuire alla dizione spontanea della frase: alla battuta 21 e seguenti della seconda parte (cfr. esempio n. 14), le frasi e gli accompagnamenti pianistici conservano un tono pacato, ma, proprio per assicurare la voluta semplicità di dizione, la metrica è molto irregolare; «come raccontando una fiaba», scrive l'Autore:

2b (Libero)

S1

S2 *mp (come raccontando una fiaba)*

Mec

Cont *(come guardando in affetto un paesaggio)*

Lyrics: MA INTANT... QUI, PAR AVEVA... A CHEAR MI MARCA,

Lyrics: O PÉTO... A'NDAR DA CAMP... E AVE...

2c Senza misura, colla parte (senza fretta)

Pf

Ped. *(lasciare i testi secondo l'ordine)*

Example 14 shows a musical score with five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzosoprano (Mezz), and Contralto (Contr.). The bottom staff is for the piano (P). The vocal parts have lyrics in Italian. The piano part has various markings including 'Ped.' (pedal), 'sacco', and dynamic markings like 'mp' and 'pp'. There are also performance instructions in parentheses above the vocal staves.

Esempio n. 14. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Numerose sono le tecniche usate da Ambrosini per ricreare il clima del libero colloquiare del *Filò*. Tentiamone una elencazione sistematica:

a. l'effetto di eco 'scomposto' che rileviamo alla battuta 13 della seconda parte: il soprano primo enuncia una frase a tono normale (mezzo-forte), il soprano secondo e il mezzosoprano attaccano poco dopo, come in eco (pianissimo), mantenendo tra loro un «insieme non rigoroso» (da cui appunto la 'scomposizione' dell'eco).

Example 15 shows a musical score with four staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Mezzosoprano (Mezz). The bottom staff is for the piano (P). The vocal parts have lyrics in Italian. The piano part has various markings including 'Ped.' (pedal), 'sacco', and dynamic markings like 'mf' and 'pp'. There are also performance instructions in parentheses above the vocal staves.

Esempio n. 15. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

b. gli effetti timbrici che esaltano alcuni fonemi come la 'ss' (battute 97-98 della prima parte, sulle parole «bissa» e «basilissa»)

Example 16 shows a musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Mezzo, Contralto) and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a 5/4 measure. The lyrics are "o-ci de bi-ss-A!" and "de ba-si-". The score includes performance instructions such as "sottovoce (con passiva)", "ad lib.", "con ancora più energia", and "pss". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 98.

Esempio n. 16. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

e la 'r' (battuta 15 della seconda parte, sulle parole «parlar», «par revers», ecc.)

Example 17 shows a musical score for four vocal parts (Soprano, Alto, Mezzo, Contralto) and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a 15/4 measure. The lyrics are "Ameora me na", "che scrivare, parlar vercio", "E lo verro", "L'E MASSA UN SFORZU", "L'E UN MALL", "PARA SSTRADOLIT", "ANNA PAR MI", and "PARA REVERSS". The score includes performance instructions such as "(parlato, libero)", "p", and "Acc...". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 15.

Esempio n. 17. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

o entrambe le consonanti insieme (battuta 32 della seconda parte, sulle parole «busnar» e «screcolar»)

(22) (Come un bisbiglio indistinto) (enfaticizzare la S, R, e le altre consonanti) *ppp* (Ripetere, variando ad lib.)
 S.1 BUSNAR BUSNAR DEL FOGO BUSNAR BUSNAR (7) BUSNAR (8) BUSNAR (9)
 S.2 *ppp* (Ripetere, variando ad lib.) BUSNAR BUSNAR BUSNAR DEL FOGO BUSNAR CHE 'L FA SCROGNAR TUTE LE FONDE BUSNAR (sim. ad lib.)
 Mez. *ppp* (Ripetere, variando ad lib.) BUSNAR DEL FOGO BUSNAR BUSNAR DEL FOGO CHE 'L FA
 Cont. *ppp* (Ripetere, variando ad lib.) BUSNAR BUSNAR BUSNAR DEL FOGO BUSNAR CHE 'L FA SCROGNAR TUTE LE FONDE
 Lento (inizialmente) ma convergente (Mossa, irregolare, come fiamma progressivam. scoppiettante)

Esempio n. 18. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

o entrambi i soli fonemi 'r' e 's' usati al solo scopo di costruzione timbrica (battute 43 e seguenti della seconda parte).

(1-65m) (Non intonato) (45) (difficile) (fisso) (aperta) (poco) (poco)
 S.1 TE- RR S A SS RR (Non intonato) a coppa SS AR +
 S.2 TE S A SS RR (Non intonato) a coppa SS AR +
 Mez. SS A S R SS RR (Non intonato) a coppa SS AR +
 Cont. TA RR S A SS RR (Non intonato) a coppa SS AR +

Esempio n. 19. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

- c. effetti particolari come:
- il parlato bisbigliato non intonato, ma modulato verso l'acuto o il grave, descritto dalla partitura alla battuta 5 della seconda parte;
 - il parlato con le mani poste a coppa di fronte alla bocca (battute 45 e seguenti della seconda parte);
 - i fischi glissati verso il basso (battuta 23 della seconda parte);
 - i sibili («non fischi», scrive l'Autore) su un acuto *ad libitum* glissato verso il basso (battute 17 e seguenti della terza parte).

d. gli effetti non vocali che si prefiggono di ricreare, con immagini suggestive, l'ambiente fisico ove aveva luogo il *Filò* e contribuiscono al contrappunto timbrico proprio di questa parte dell'opera:

- colpi di pedale del pianoforte, sempre ben sonori, che provocano una risonanza completa della tavola armonica dello strumento;
- battito delle mani delle cantanti-attrici (tutte insieme);
- brevi frammenti pianistici con le corde smorzate (poco rilievo all'altezza delle note, il suono corrisponde a quello di piccoli strumenti a percussione);
- corde basse del pianoforte suonate con la mano destra molto forte e stoppate con la mano sinistra quasi a ricreare un suono di gong con molti armonici;
- glissati sulle corde acutissime (che dialogano con la grande varietà di bisbigli, fischi e sibili proposti nelle parti vocali);
- rullio sulle corde acutissime prodotto dalle unghie, «quasi pioggia scintillante» (che dialoga con le ampie sezioni dei 'picchiettati' vocali, ad esempio alle battute 37 e seguenti della terza parte);

The image shows a musical score for piano and voices. The top part of the score is for four vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzosoprano (Mez.), and Contralto (Coor.). The piano part is at the bottom. The score is in 3/8 time with a tempo marking of >= 75. There are two boxed '3B' markings. The piano part includes dynamic markings like p, pp, ppp, and performance instructions such as 'Leggero', 'battere sulle corde con la spatola', and 'p (delicato)'. There are also handwritten notes like '(15x3)', '(8x)', and '(low)'. The score is marked with '3B' and '3B' in boxes.

Esempio n. 20. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

- glissandi sulla cordiera bassa, con le dita e talvolta con le unghie, materiali timbrici scuri ed evocativi, quasi risonanze ambientali;
- effetti sporadici eclatanti: alla battuta 57 della terza parte compare una violenta azione sulle corde gravi del pianoforte (graffiate con una spatola di metallo), seguita da un sonoro colpo con la mano sulla cordiera grave (quasi un sordo tonfo).

Esempio n. 21. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Sono inoltre presenti effetti timbrici evocativi ottenuti perlopiù con materiali pianistici tradizionali. Nel seguito ci pare interessante citare le dizioni specifiche che sono riportate in partitura, immagini care all'Autore che ben aiutano l'interprete a calarsi nel contesto espressivo dell'opera:

- b. 25 della seconda parte, «come campane»;
- b. 30 della seconda parte, «freddo, come fantasmi di campane»;
- b. 32 della seconda parte, «come fiamma progressivamente scoppiettante»;
- b. 41 della seconda parte, «come uno scatto»;
- b. 54 della seconda parte, «come guizzi nel cielo»;
- b. 66 della seconda parte, «abbagliante»;
- b. 35 della terza parte, «come un brivido»;
- b. 75 della terza parte, «come in punta di piedi».

È interessante notare come si faccia sempre riferimento allo specifico ambiente fisico descritto dal testo di Zanzotto e si evochino gli stati sentimentali che percorrono le riunioni della vita contadina nei *Filò*: una sorta di ambiente sonoro brulicante e sempre in movimento nel quale spesso si contrappuntano rumore, parola, grido, bisbiglio, fonemi espressivi, forme archetipe condivise dalle persone partecipanti al *Filò*. Questo ambiente sonoro trova una mirabile descrizione nella grandissima varietà di effetti che Ambrosini riporta nella partitura dell'opera.

Il ruolo del pianoforte

Dai Filò di Zanzotto nasce con una parte pianistica ricca di suggestioni. L'intero percorso dell'opera è infatti scandito da interludi pianistici, transizioni musicali nelle quali l'ascoltatore è chiamato a rimeditare su quanto ha sentito e a immergersi nel silenzio dell'ambiente che lo circonda. Assoli scritti dunque con estrema attenzione al gesto sonoro che rompe il silenzio, quasi a sollecitare un'estatica, riverente attenzione per la magia del suono, per la ricerca del timbro: questi episodi si inseriscono nella grande tradizione della musica veneziana del secolo scorso, e in particolare trovano affinità con le suggestioni musicali amate da Luigi Nono. Non si tratta tanto di sottolineare affinità poetiche precise (ad esempio con il più importante lavoro di Luigi Nono dedicato al pianoforte, *...sofferte onde serene...*, 1976), quanto di rileva-

re più semplicemente come la particolarità del mondo sonoro di Venezia costituisca una memoria incancellabile (si pensi ad esempio: ai rintocchi delle campane, alle riverberazioni del suono della voce umana nelle calli della città, al sibilo del vento, al rifrangersi dell'acqua sulle rive). Questi suoni sono descritti da Ambrosini attraverso piccoli moduli espressivi che ricorrono in tutto il lavoro e ne garantiscono la continuità. Ci pare utile brevemente elencarli:

- a. una singola nota ribattuta (quasi sempre nel registro acuto) che emerge timidamente dal silenzio per ritornarvi immediatamente dopo;
- b. un *cluster*, più o meno esteso, in vari registri medio-acuti, preceduto da notine in acciaccatura, sempre fortissimo;
- c. un piccolo modulo cromatico discendente con fraseggio ondeggiante;
- d. sequenze di accordi (più o meno ricchi in altezze) con funzione di campane;
- e. rari tratti virtuosistici costituiti da furiose sequenze di effetti (glissandi, ottave spezzate, piccoli *cluster*, frammenti di scale) sempre alternati e incastonati tra loro in un cesello che ricerca una incessante metamorfosi del materiale. Troviamo esempi di questi stilemi alle prime misure dell'opera (cfr. esempio n. 22), o all'interno dell'assolo della battuta 25 della seconda parte (cfr. esempio n. 23), o ancora nelle misure finali del lavoro (cfr. esempio n. 24).

1 $\downarrow \leq 55$ (o come ti oressi, o luna...)

Pianoforte

energico, luminoso

(Pizz.)

(Ped.)

(cerulea)

(L.v.)

(8) sempre simile: Accentare i cluster acuti e poi glissare.

Esempio n. 22. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Pianoforte: leggerissimo, scattante

Esempio n. 25. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Tempo I (e Ancora Meno) Calmo, misterioso

Esempio n. 26. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Gli stessi elementi, arricchiti e sviluppati, costituiranno l'accompagnamento ai gorgheggi canori virtuosistici, a imitazione del canto degli uccelli, delle battute 54 e seguenti della seconda parte (cfr. esempio n. 27), ove si ricrea la medesima aura di attesa e meditazione, questa volta con più ricchezza di colori, timbri e suoni.

*(T.I.)
Cantata
54*

The image shows a handwritten musical score for 'Dai Filò di Zanzotto' by Claudio Ambrosini. It is divided into two systems. The first system (measures 1-10) features vocal parts (S.1, S.2, Mez., Cont.) and piano accompaniment (PF). It is marked 'Andante' and 'Piu Mosso' with dynamics like 'mp (dolce)', 'p', and 'leggero'. The second system (measures 11-15) is marked 'Tempo Primo' and includes dynamics like 'mp (grazioso)', 'dolce p', and 'libero (come un fello)'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Esempio n. 27. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Un ruolo importante hanno anche elementi di rottura costituiti da squilli di ottave spezzate: gesti fulminei e destabilizzanti, che a volte si arricchiscono in altezza fino a diventare sventagliate di accordi o di *cluster*. Questi gesti hanno funzioni diversificate nel contesto della composizione musicale, analizziamone alcune nel dettaglio:

- a. posti immediatamente prima di un parola di un testo particolarmente pregnante che l'Autore intende esaltare:
 - alla battuta 10 della prima parte (cfr. esempio n. 28) un *cluster* acutissimo che precede la parola «fondi» nel contesto della frase «luna dei busi fondi»;

Example 28 is a musical score for Claudio Ambrosini's *Dai Filò di Zanzotto*. It is set in 4/4 time with a tempo of quarter note = 100. The score includes four vocal parts (S.1, S.2, Mez., Cont.) and a piano accompaniment. The lyrics are "For- bi co- ti" and "Bo- si H NE TI". The piano part includes markings for "Ped.", "mp", and "mf".

Esempio n. 28. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

– alla battuta 67 della terza parte, un accordo dissonante basato su una settima di *si* Maggiore, (cfr. esempio n. 29), prima dell'intercalare (spesso iterato in questo episodio) «ma sì!»;

Example 29 is a musical score for Claudio Ambrosini's *Dai Filò di Zanzotto*. It is set in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. The score includes four vocal parts (S.1, S.2, Mez., Cont.) and a piano accompaniment. The lyrics are "si" and "Jo-". The piano part includes markings for "P", "mp", and "mf".

Esempio n. 29. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

– alla battuta 60 della seconda parte (cfr. esempio n. 30) prima di «là in cao», nel contesto del verso «ghén sarà osèi [...] doman sull'ultima rama là in cao in cao de zhiése e pra».

The image shows a musical score for Example 30, consisting of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo-soprano (Mez.), and Contralto (Cont.). The bottom staff is for Piano (Pf.). The score is in 4/4 time and features a complex melodic line with a long slur over measures 60-63. The lyrics are: 'VI-A-: LA IN CA- O A I A O'. The piano part includes dynamic markings like *pp*, *mp*, and *p*, and a 'Ped.' marking.

Esempio n. 30. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

b. nelle frasi metricamente molto ordinate, spigliate, quasi ‘rossiniane’ delle voci – come ad esempio alla battuta 74 della terza parte (cfr. esempio n. 31), ove due voci cantano leggerissime e veloci frasette, «guizzanti» (scrive l’Autore), mentre altre due bisbigliano con forte senso ritmico (parlato, «con stupore») – il pianoforte svolge due ruoli volutamente diversificati:

- commenta le voci con un tessuto di accordini consonanti leggerissimi;
- interviene con sequenze più o meno ricche di ottave spezzate (a volte ridotte a interventi minimali), che creano squilibrio e rendono ‘sgheмба’ l’architettura formale dell’episodio.

The image displays two systems of a musical score. The left system features piano accompaniment for voice parts (MA, VE, ME, CO) and piano (P). The right system features vocal parts (S1, S2, Mea, Cori) and piano (P). The score includes dynamic markings (pp, p, mp), articulation (acc), and tempo markings (Rall., 1=60). The piano part includes a 'Ped.' marking.

Esempio n. 32. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

La lettura della parte pianistica non manca di episodi riconducibili alle prassi tradizionali di accompagnamento al canto, ove il pianoforte svolge il ruolo di appoggio armonico, si amalgama al contesto vocale e ne commenta gli andamenti. Alcuni esempi di queste condotte li troviamo:

- alla battuta 23 della prima parte (cfr. esempio n. 7), ove compare un piccolo origami dal sapore contrappuntistico alle voci di mezzosoprano e contralto;
- alla battuta 51 e seguenti della prima parte (cfr. esempio n. 33) ove il pianoforte si maschera timbricamente in maniera perfetta con i picchettati delle voci;
- nell'episodio iniziale della terza parte (misure 1-10, cfr. esempio n. 34) ove il tessuto pianistico costituisce una sorta di magma acquatico all'interno del quale si inseriscono le fasce vocali: «la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante dei suoni» di cui parla Federico Fellini ad Andrea Zanzotto nella famosa lettera con la quale gli chiede la collaborazione per il suo *Casanova*.²

² Lettera di Federico Fellini ad Andrea Zanzotto, Roma, 6 luglio 1976.

Musical score for Example n. 33, Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. The score includes vocal parts (S1, S2, Mezz., Contr.) and piano accompaniment (P). It features dynamic markings like *mf*, *mp*, and *p*, and performance instructions such as *(sonda accenti)*, *(come in fiori d'acqua)*, and *(fluida, elastica)*. The piano part includes a section marked *(1=100)*.

Esempio n. 33. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Musical score for Example n. 33, Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*. This section shows measures 53-54. It includes vocal parts (S1, S2, Mezz., Contr.) and piano accompaniment (P). It features dynamic markings like *mp*, *p*, and *dolce*, and performance instructions such as *(Rall.)*, *(1=60)*, and *(un poco libero sempre)*. The piano part includes a section marked *(fluida, elastica)*.

(♩=60)
③

S1
S2
Mezz
Contr
P.F.

(♩=60)
④

$\text{♩} = (65-70)$ *Poco Rit.* $\text{♩} = 60$ ca

S1
S2
Mezz
Contr
P.F.

Esempio n. 34. Claudio Ambrosini, *Dai Filò di Zanzotto*

Alcune conclusioni

Mi sono impegnato nel presentare le mie riflessioni, di interprete e di studioso, su questa composizione musicale, con l'obiettivo di mettere in luce l'incontro fra due artisti, Claudio Ambrosini e Andrea Zanzotto. La natura fortemente rapsodica dell'opera di Ambrosini si ispira ad un testo poetico intenso e ricco di quella semplicità dei «pensieri che potevano essere collegati direttamente alle origini, all'ambiente com'era in altri anni»,³ anni passati non da molto ma che appaiono lontani, quasi antichi. Ambrosini coglie con grande intensità l'aspetto familiare, quasi istintivo dei *Filò* e la spontaneità di un dialetto nel quale «affiorano i linguaggi della prima infanzia e anche l'idea dei traumi collegati al mondo sociale di quei tempi, che era duro».⁴

È possibile giungere ad una conoscenza, ad un amore tanto profondo per un testo poetico così da pensare di musicarlo con lo stesso spirito libero? È indubbio che il territorio della spontaneità richiede rigore formale e grande lavoro preparatorio: nella mia analisi cerco di mettere in luce come la struttura di questo testo musicale (armonica, melodica o timbrica) sia in grado di arrivare al cuore della suggestione, allusiva e nostalgica, della poesia di Zanzotto.

L'analisi di questa composizione di Ambrosini stimola la mia inesauribile curiosità di ricercatore, che avverte anche il pericolo di imprigionare l'estemporaneità del creare in una argomentazione logica che potrebbe impoverirla. Ma sono convinto, complessivamente, che l'analisi arricchisce la sensibilità e fa avvertire, in modo più profondo, quelle sensazioni che rendono l'ascolto una delle esperienze più straordinarie della vita dell'uomo.

Mi piace immaginare che questi stimoli aiutino il lettore nelle sue proprie indagini a «usma[r] un pas pi in là de quel che mai se poderà dirse»,⁵ per dirla con Andrea Zanzotto.

³ Conversazione tra Claudio Ambrosini e Andrea Zanzotto, Pieve di Soligo, 4 gennaio 2004.

⁴ *Ibidem*.

⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Filò*, quinta sezione, in ID., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999.

A Venessia

DI SERENA FACCI, MOHAMMAD ABOUZARI

L'incontro tra Abed Azrié, musicista nato ad Alep (Siria) ma residente a Parigi dagli anni '70, e Andrea Zanzotto ha tutti gli estremi per apparire come uno dei tanti di matrice interculturale, e precisamente di quella particolare interculturalità che fa da ponte tra le sponde orientali e occidentali del Mediterraneo.

Il luogo di tale incontro ne è anche uno dei simboli più acclamati: Venezia, che da sempre ha guardato ad Oriente con la sua laguna così esposta al sorgere del sole, i suoi viaggiatori-mercanti, le sue mescolanze di popoli e stili. È lo stesso scrittore Amin Maalouf, nell'introduzione al disco *Venessia*,¹ musiche di Azrié, liriche di Zanzotto, a parlare di una Venezia «ville-deesse, ville sorcière, ville prostituée, eten due sur le bord de l'Adriatique, chaînon de chair et d'or entre l'Orient et l'Occident».

In realtà basta la lettura di qualche verso e l'ascolto di qualche nota per avere un'impressione un po' diversa. L'incontro è avvenuto, sì, ma su un altro livello, meno scintillante e solare, a tratti, anzi, fosco e doloroso, non veramente nobile, piuttosto 'vulgaris', non veramente avventuroso e marinaro, piuttosto spaventato e 'terrigno', e soprattutto l'operazione non sembra denunciare mescolanze esplicite dello stile arabo con quello europeo, quanto la ricerca di atavici tratti comuni.

La lettura musicale del compositore siriano dell'opera di Zanzotto è comunque mediata anche dall'originale contesto d'uso della poesia: il film di Federico Fellini ispirato all'autobiofrania di Giacomo Casanova² e, conseguentemente, della colonna sonora di Nino Rota.³

Il film

La poesia⁴ era infatti nata per il *Casanova di Federico Fellini* (1976).⁵ Il regista aveva chiesto a Zanzotto un testo che accompagnasse l'oscura scena iniziale del film, ambientata sul Ponte di Rialto. Una densa folla di maschere partecipa ad un rituale carnascialesco⁶ propiziatorio alla presenza dello stesso Doge. Protagonista del

¹ *Venessia*, L'Empreinte Digitale-Harmonia Mundi, 2000.

² GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, Milano, Mondadori, 1965.

³ È possibile ascoltare i brani composti da Rota per questo film di Fellini in un CD: NINO ROTA, *Il Casanova di Federico Fellini*, CAM, 1991.

⁴ Pubblicata con il titolo di *Recitativo veneziano in Filò: per il Casanova di Fellini*, Milano, Mondadori, 1988.

⁵ Si veda la lettera di Federico Fellini riportata in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Del Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, pp. 465-467.

⁶ Fellini inserisce nella scena anche una riproposta del Volo dell'Angelo, ovvero il lancio di un uomo alato dal Campanile di San Marco, che oggi è sostituito dal Volo della Colombina. È curioso osservare l'incongruenza tra questa cerimonia e l'ambientazione sul ponte di Rialto.

rito è il simulacro di una divinità femminile, invocata con il nome di Venezia stessa, che lentamente affiora dal Canal Grande. Ma qualcosa, nel complesso macchinario, non funziona. La statua non riesce ad emergere, segno nefasto, e la folla si dilegua mormorando frasi impaurite. Lo spettatore è nel frattempo distratto dalla prima entrata in scena del protagonista. Prima che Giacomo Casanova sia visto avviarsi, tra i flutti bui, verso la prima delle avventure narrate nel film, c'è ancora un'immagine sinistra della testa della dea dai grandi occhi, ormai abbandonata agli abissi. La dedica della poesia di Zanzotto è a Reitia,⁷ antica divinità considerata, soprattutto oggi in alcuni ambienti dediti alla ricostruzione di un'identità veneta pre-romana, come la principale divinità dei gruppi paleo-veneti insediati nell'Italia nord-orientale.⁸ La suggestione del culto corale e arcaico di cui l'intera scena è pervasa non può essere dimenticata al momento dell'ascolto e dell'analisi della musica di Azrié.

Diversi sono gli elementi sonori del Casanova che, a nostro avviso, è possibile sentir riecheggiare nel suo lavoro, oltre ad alcune citazioni abbastanza esplicite di motivi melodici rotiani. Il primo è il *sound* delicato e sospeso che fin dai titoli di testa accompagna l'immagine e dunque la sensazione dell'acqua. Questo effetto è dovuto all'uso considerevole di strumenti dalla timbrica tintinnante come la celesta, la marimba o il clavicembalo chiaramente percepibili nella musica di Rota.⁹ Questi timbri sono associati a un motivo basato su quattro suoni (due intervalli di quinta discendente *sol-do mi-la*) ed è usato sovente come un basso ostinato su cui si intrecciano materiali melodici più scivolosi, per gradi congiunti con semitoni, ad evocare una differente sensazione del 'liquido'. *Venessia* di Azrié si apre con un preludio affidato alle percussioni di Michel Claude. Un vibrafono, a cui si sovrappone poi una marimba, esegue un tema a note staccate basato su successioni di seste ascendenti: *re-si la-fa# sol-mi la-fa#*. Reiterato diverse volte con la sovrapposizione di altri inserti melodici ricorda fortemente l'incipit del film di Fellini, sia per la timbrica picchiettante delle gocce d'acqua evocata dal tema a gradi disgiunti, sia per l'espediente compositivo del basso ostinato. Anche successivamente, del resto, un'aria di famiglia sembra apparentare qua e là le musiche di Azrié a quelle di Rota, per l'uso massiccio di sonorità percussive, per la ripetitività dei materiali melodici, per l'eterogeneità di linguaggi che conduce, per esempio, a mescolanza di cromatismi e dissonanze con momenti di melodicità quasi canzonettistica o popolare.

⁷ «Rèitai s'ainàtei vebèlei» (A Reitia guaritrice e tessitrice). In una nota al testo poetico si legge: «È un grido dedicatorio iniziale di apertura. Ovviamente impossibile dato che nel Settecento del paleoveneto non si aveva alcuna notizia». ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 471. Fellini stesso non fa alcun riferimento a Reitia. Nella sua richiesta a Zanzotto descrive i connotati di una generica divinità che lui chiama «nume lagunare», «grande madre mediterranea», «femmina misteriosa che abita in ognuno di noi». Il più importante tempio veneto dedicato a Reitia è stato rinvenuto a Este alla fine dell'Ottocento.

⁸ Si vedano i siti www2.regione.veneto.it e, per la ripresa attuale di pratiche occulte con riferimento a Reitia, www.free-webs.com/reitia/caduceo.html.

⁹ Nelle musiche per il *Casanova di Federico Fellini*, conservate presso l'Archivio Nino Rota Fondazione Giorgio Cini Istituto per la musica, l'organico per i 'Titoli' prevede: organo Hammond, campane, celesta, pianoforte, piano elettronico, marimba, clavicembalo, oltre ai legni e 'aggeggi'.

L'uso delle voci, invece, sembra parzialmente influenzato dalla scena felliniana dell'invocazione alla dea. In una situazione di confusa saturazione sonora (fuochi artificiali, squilli di trombe e rulli di tamburi) un corifeo recita le strofe del poema di Zanzotto a voce spiegata e con tono declamatorio. Gli risponde, con il ritornello del poema *Ab Venessia, ab Regina, ab Venùsia* un coro parlato di voci miste. Questa relazione antifonale, di tipo rituale, è alla base, anche se in modo molto più articolato e controverso, delle realizzazioni cantate di Azrié. La voce femminile, di Christiane Legrand, versatile cantante francese, componente tra l'altro del complesso vocale dei 'Swingle Singers', è indiscutibilmente leader e interpreta in modo drammatico le strofe della poesia. La voce di Azrié interviene sovente con un effetto di 'coro' maschile che, molto più della voce solista della Legrand, richiama alla mente lo stereotipo sonoro di un rito collettivo basato sull'uso, potremmo quasi dire 'mantrico', sicuramente incantatorio, delle parole.

Abed Azrié ha una notevole padronanza vocale. In precedenti lavori, quasi esclusivamente in arabo, ha dato voce a molti testi della tradizione poetica mistica araba e persiana.¹⁰ La sua interpretazione cantata della poesia moderna e antica ha sicuramente tratto giovamento dalla sua voce, formatasi nell'ambito della ricca tradizione siriana. In *Venessia* sono soprattutto i toni gravi e i timbri afoni di questa voce, sovente schiacciati su un tono semi parlato di recita, a prendere il sopravvento. Lì si sente sempre in primo piano, con l'aggiunta talvolta sullo sfondo di voci, sempre maschili, più limpide, a formare una pluralità corale misteriosa e cupa.

La poesia

Il testo poetico di Zanzotto è in una lingua veneta, non precisamente riconoscibile in uno specifico dialetto. Come precisamente richiesto da Fellini si tratta di una lingua rinnovata e rinvigorita.¹¹ Il discorso è costituito da una sequenza quasi litanica di invocazioni costruite con una straordinariamente efficace ricchezza lessicale.

L'impianto formale e metrico è abbastanza stabile. Strofe di sei versi di dieci sillabe, interpretabili come doppi quinari, e rimanti in maniera non regolare, sono interrotte da un ritornello costituito da una tripla invocazione a Venezia. Ritmicamente

¹⁰ Si vedano i CD: *L'épopée de Gilgamesh*, Auvidis, 1995 (prima ed. in vinile 1977), dalle tavolette sumeriche, *Les Soufis*, C.D.A., 1983, da testi mistici dal IX al XIII secolo, *Omar Khayyam*, Sony, 1999, dai testi del poeta persiano Omar Khayyam.

¹¹ «...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, rendendolo 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». Così si esprime Fellini nella già citata sua lettera a Zanzotto. In queste parole potremmo leggere il 'programma' non solo del linguaggio di Casanova e del testo di Zanzotto, ma a nostro avviso, anche di quello usato nella resa sonora di Azrié.

costante questa invocazione si basa su tre epiteti: il primo è sempre Venessia, il terzo sempre Venùsia, in omaggio evidentemente alla femminilità della divinità invocata. Il secondo cambia per adattarsi al contenuto semantico-prosodico della strofa: Regina, Venissa, Vanègia, Venaga, Venùlula, Venassia, Frutagna, Venaia, Venoca, Strussia .

Ogni strofa infatti corrisponde a una particolare angolatura di sguardo sul poliedrico carattere della città lagunare. La preziosa ricerca lessicale di Zanzotto, a cui si è accennato, fa sì che ogni strofa abbia anche una sua precisa caratterizzazione fonetica, capace di evocare il contenuto semantico delle parole. Inizialmente Venezia è Regina dorata irradiante eternità: «Vera figura, vera natura / Slansada in raggi come n'aurora / che tuti quanti ti ne inamora / to fià xe 'l vento, siroco o bora / che svegia sgrìsoli de vita eterna / signora d'oro che ne governa». Immediatamente dopo diventa Venissa che rima con «bissa» e «basilissa», una dea serpente, dalla personalità ambigua, potenzialmente traditrice. Vanègia, nella strofa seguente, è la Venezia-oracolo «boca che parla, rece che sente / mente che pensa divinamente», così come Venaga è la Venezia-maga.

Poesia ma anche sceneggiatura, il testo prevede una successione di eventi che interrompono la continuità metrica. Una prima sospensione del ritmo del doppio quinario avviene nel momento in cui il Doge, tagliando il nastro che darà l'avvio al Volo dell'Angelo, pronuncia in latino alcuni versi parafrasati dal Cantico dei Cantici.

Così, versi di diversa lunghezza troviamo all'approssimarsi dell'affiorare della dea dall'acqua, «O come ti cressi, o luna dei busi fondi / o come ti nassi cavegi blu e biondi / nu par ti ti par nu / la gran marina no te sèra più». La dea nascente è una bimba «putina perla / putina unica». Zanzotto inserisce in questa strofa alcuni versi presi dai giochi infantili della mano: «manina bela, fata a penèla». La Venezia-bambina, Venùlula, porta fortuna.

Un doppio coro in versi sciolti è destinato da Zanzotto al «momento in cui la testa comincia ad emergere». ¹² A una *vox caelestis* che saluta la dea come Venere sorgente dalle acque, «Anadyomene, spuma del mare / Arca dell'alleanza / Fulgore amante / Luce al suo primo vagito / Seno e sogno dell'alga», succede la *vox populi* fatta dalle grida marinare degli uomini preposti al sollevamento del simulacro: «Gira le caène / Tira conpare / Imbraga co' creansa / Forsa co le mânteghe / Fé leva go dito / Òcio che la bala».

Le strofe successive, al cospetto dell'imponente simulacro, «mentre cominciano le difficoltà e poi si aggravano», ¹³ riprendono il ritmo vocativo del doppio quinario, tratteggiando aspetti molto più terreni della dea. Venàssia è la «Signora granda, testa de massa» che «ne ingrassa de ogni grassia». La Venezia-Frutagna è ricca e si spera prodiga, «date da far par farne frutar / fruti partuto, par tera e par mar», la Venezia-Venàia è vorace e avida, «Metéghe i ferì, metéghe i pai / butéghe in gola 'l

¹² Indicazione contenuta nella poesia, in ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 482.

¹³ *Ivi*, p. 484.

vin a bocai /... / la xe inbriagona, la xe magnona / ma chissà dopo cossa che le dona», e infine la Venezia-Venòca è «Toco de banda, toco de gnòca, squínsia e barona che a nu ne tóca», donna in tutti i sensi «par sposa e mare, niora e comare / sorella e nona fiola e madona / ónzete smòlete sbrìndola in su / nu par ti, ti par nu». «Nu par ti, ti par nu», «tiremo insieme ti e nu». Questi versi ripetuti più volte spezzano il ritmo poetico dell'invocazione: sono il punto fermo dell'alleanza tra i veneziani e la dea.

Ma, come si è detto, il rito non funziona. I cittadini si rivolgono alla dea con minacce, secondo una pratica antichissima e ancora in uso anche in contesti cristiani: «Mona ciavona, cula cagona / baba catàba, vecia spussona / nu te ordinemo, in suór e laór / che tu ti sboci a chi te sa tór».

Nell'ultima strofa il ritmo poetico si sgretola magistralmente in versi sciolti che descrivono l'inabissarsi del simulacro. Ancora un decasillabo tronco molto efficace dichiara la fine funesta del rito: «tuto ne scòla, no ghe xe più». Seguono una serie di frasi spezzate, pronunciate in varie lingue dai partecipanti alla scena. Questa irruzione dell'ordinario discorso diretto, ormai privo di richiami metrico-poetici, suona come un brusco ritorno alla realtà. Il succedersi concitato delle sentenze, sorde l'una all'altra, rende con chiara evidenza drammatica la disgregazione della corallità rituale.

La musica: elaborazione drammaturgica

Abed Azrié su una, mai rinnegata, *koinè* musicale siriana ha inserito un eclettico metodo di mescolanze compositive, soprattutto attraverso l'uso di sonorità elettroniche. È dunque un musicista cosiddetto di 'frontiera', anche se diverse possono essere le sue frontiere: quella tra oriente e occidente, quella tra antico e moderno, quella tra la vocazione vocale o strumentale. Normalmente protagonista delle sue opere, si affida sovente alla collaborazione di musicisti di altra lingua per perseguire il suo stile ibrido. È il caso di *Venessia*, opera priva di una vera partitura, e risultato probabilmente di un lavoro di squadra in cui co-attori sono la cantante Christiane Legrand, il percussionista Michel Claude e il tastierista Benoit Urbain. *Venessia* è la prima opera di Azrié interamente in una lingua latina. Diversamente dai lavori di contaminazione in cui palese è l'elemento mediorientale, in questo CD è impossibile trovare richiami evidenti alla musicalità del mondo arabo e persiano, ma non è facile, nemmeno, agganciarsi a spunti espliciti europei: folklorici, popolari o colti di qualunque epoca.

Nell'opuscolo allegato al CD è contenuto un breve saggio analitico di Angelique Fulin¹⁴ che, vista la collocazione, può a buon diritto essere considerato come una chiave di lettura autorevole e autorizzata per comprendere le musiche di Azrié. Ne

¹⁴ La Fulin, musicologa e pedagoga musicale, è anche dedicataria dell'opera.

riportiamo dunque gli elementi essenziali. La Fulin cerca di dare dell'opera un'idea complessiva, descrivendo soprattutto il trattamento dei materiali melodici e dando una rapida interpretazione di carattere formale.

Partiamo da quest'ultima. *Venessia* è definita come una suite: entrada, siciliana, barcarola, rondò, passacaglia processionale, *mascarade* allucinante, danza orientale, *carnaval*, saltarello. La Fulin non si dilunga su questo aspetto e non è quindi facile trovare sempre una motivazione evidente per le titolazioni da lei usate. È indubbio che all'ascolto *Venessia* si proponga, similmente a una suite, come una successione regolare di eventi sensibilmente diversi sul piano ritmico, timbrico e dinamico. Ognuno di essi propone una specifica atmosfera alla cui definizione contribuiscono in maniera rilevante le scelte timbriche degli strumentisti e quelle interpretative della cantante. Questa scansione è richiesta fortemente dal materiale poetico, nei confronti dei quali Azrié è profondamente rispettoso. Il suo percorso musicale segue passo passo le strofe di Zanzotto isolandole nettamente l'una dall'altra.

L'ossessiva ripetizione del ritornello, anch'essa rigorosamente rispettata dal compositore, offre una interpunzione formale dopo la quale Azrié, come Zanzotto, ci costringe a voltare pagina. Ogni strofa, dunque, costituisce un microcosmo a sé dal punto di vista musicale, come lo era da quello poetico.

«Vera figura, vera natura», la sestina della Venezia Regina ha l'impianto di una marcia solenne grazie a un ostinato fisso di membranofoni e xilofoni in primissimo piano. Il ritmo è lento e trascinato. La voce della Legrand, limpida e dichiarativa, pronuncia da sola i primi due versi, poi condivide la recitazione con la cupa voce maschile leggermente più arretrata che la trascina, sul verso «che svegia sgrísoli de vita eterna», in una inflessione vocale più intima e dai toni misteriosi, quasi si stes- se svelando un segreto. Lo sfondo è gremito di sonorità strumentali, soprattutto percussive ed elettroniche. Da esso emerge talvolta la voce di un violoncello che riprende o raddoppia la melodia del canto.

Completamente diversa sul piano del *sound* è la Venissa infida, «oci de bis- sa, de basilissa». L'accompagnamento è completamente affidato alle percussioni: tamburi a membrana con diversa intonazione e campane di legno. L'atteggiamento compositivo è qui quello che Simha Arom negli insiemi percussivi centroafricani ha chiamato «ostinato con variazioni».¹⁵ Il *pattern* iniziale, in un tempo che potremmo definire un 12/8, in questo caso viene modificato con progressive intensificazioni dei suoni, pur mantenendosi riconoscibile grazie ad alcune zone fisse. Questo addensarsi della base ritmica senza alcuna modifica della velocità e della metrica sottostante, offre una base consonante con le parti vocali. La Legrand, dopo l'esposizione cantata di parte della strofa inizia un'improvvisazione su toni di parlato sempre più concitati e culminati con un secco acuto finale. La sua voce è schiacciata verso risonanze quasi nasali. Le frasi sono concluse con rapidi colpi di diaframma e successivo immediato rilascio, che inducono la voce a rapidissime volate sin-

¹⁵ SIMHA AROM, *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, 2 voll., SELAF, Paris, 1985.

ghiozzanti verso l'acuto. Ambedue gli effetti sono molto usati nel folk revival, anche italiano, e conferiscono a questa strofa un carattere diverso dalla precedente e un'atmosfera meno solenne. La voce grave di Azrié, invece, forma un tappeto saldamente ancorato al testo e alla metrica del pattern percussivo, eseguendo parte della strofa in tono di recita e poi ripetendo la melodia del ritornello a sostegno delle improvvisazioni della cantante.

Quadretti scenici, dunque, le strofe si succedono costruendo situazioni contrastanti. Lenta, dolce, vagamente sospesa e misteriosa è l'atmosfera dedicata alla Venezia-Vanègia. Veloce e ritmicamente briosa, pur se inquietante per alcune scelte timbriche (forse riecheggianti di nuovo le musiche di Rota), è la Venùlula bambina. Suntuosa e coralmemente invocata è la Venassia «Signora granda» in cui è possibile sentire un accenno alla melodia di Rota di *Pin Penin*, intonata in effetti nel film da una grassa veneziana. Confidenziale e ammiccante è il tono usato per accattivarsi le simpatie della Venezia-Frutagna. Una serrata cantilena, a tratti giocosa, è dedicata alla Venezia «mbriacona». Un ostinato elettronico di suoni acidi, che ripropongono un motivo di tre suoni ribattuti seguiti da un semitono discendente (citato da Rota), accompagna, in un atmosfera concitata con un metro in 7, la Venòca «toco de' gnòca».¹⁶

L'avvicinarsi dell'affiorare del simulacro è sottolineato da un cambiamento del materiale melodico, così come era avvenuto per la scansione metrico-poetica, la voce della Legrand estasiata come in una dolcissima preghiera si spiega lentamente su un pedale sostenuto da diverse sonorità elettroniche. La voce di uno strumento a fiato le fa da eco coralizzando l'effetto di ammirato stupore: «la gran marina no te sèra più».

Un'analogia atmosfera impregna l'altra zona di rottura metrica della poesia. Rispettando il suggerimento zanzottiano delle due voci contrapposte, il sovrapporsi delle invocazioni alla Venere nascente da parte della *vox caelestis* e della *vox populi* è resa con una interazione tra la voce della Legrand (ovviamente *vox caelestis*) e le concitate sentenze dei marinai in difficoltà (*vox populi*) interpretate da Azrié. Forti colpi di xilofono richiamano i battiti del lavoro.

A questi momenti contemplativi si contrappongono le drammatiche parti che accompagnano l'inabissarsi del simulacro. Una melodia che si conclude con una precipitosa discesa cromatica introduce il disappunto dei veneziani nella strofa degli insulti alla Venezia-Strussia a cui segue una melodia dai toni mormorati e profondamente mesti, quasi funerei fino al «no ghe xe più».

Un momento di silenzio precede il finale. Le frasi in discorso diretto sono in un semirecitativo in cui evidenti sono i riferimenti alla musica atonale e a certi trattamenti teatralizzati della voce utilizzati nella musica del secondo Novecento.

A questo punto la poesia di Zanzotto sarebbe terminata. Azrié preferisce aggiungere una sorta di *Da capo*. La prima strofa si ripresenta con un allegro ritmo di saltarello e le voci a canone. Festoso momento conclusivo di saluto e allentamento della tensione per uscire dal dramma, è, questo, un ennesimo espediente teatrale.

¹⁶ Le citazioni sono state rilevate attraverso l'ascolto del CD NINO ROTA, *Il Casanova di Federico Fellini* cit.

vf
vm
8

Ve - ra fi - gu _____ ra ve - ra na-tu _____ ra slan - sa - da inra - gi

6
8

co - me n'au - ro - ra che tu - ti quan - ti ti ne in a - mo - ra

11
8

to fia xe'l ven - to fia xe'l ven - to si - ro - co o bo - ra si - ro - co o bo - ra

16
8

che sve - gia sgriso - li de vi - ta eter - na si -
che sve - gia sgriso - li de vi - ta eter - na

21
8

gno - ra l'o - ro che nego - ver - na si - gno - ra l'o - ro che nego - ver - na Ah Ve - nes _____

26
8

sia, ah Ve - nu _____ sia, ah Re - gi _____ na, ah Ve - nu _____ sia,

31
8

ah Ve - nu _____ sia, ah Ve - nu _____ sia, Ah Ve - nes _____ sia, ah Re - gi _____

37
8

_____ na, Ah Ve - nes _____ sia, ah Re - gi _____ na, Ah Ve - nu _____ sia.

La musica: unitarietà linguistica

Nonostante gli elementi di contrasto e varietà richiesti dall'elaborazione drammaturgica del testo, l'opera, all'ascolto, suona come unitaria e ripetitiva. È la stessa Fulin a spiegare come ciò sia dovuto all'uso del materiale melodico. Nel ritornello si può riconoscere un tema estremamente ricorrente. Esso costituisce anche l'intonazione prevalente dei versi iniziali e conclusivi delle strofe. Lo vediamo come si presenta nella prima strofa e nel primo ritornello.

La Fulin sottolinea come il nucleo generativo dell'intera opera (e dunque di questo tema) sia il traccordo discendente *sol-fa#-mi*.

Nella trascrizione lo vediamo enunciato nell'incipit della voce femminile (battute 1-4) e più volte nel ritornello (da battuta 25 alla fine), alternato a una sorta di antecedente, anch'esso ben riconoscibile diverse volte nell'intera opera, che termina in sospensione sul *fa#* (battute 6-7, 21-22, 31-32 e, trasposto una decima sotto, nella voce maschile). A ben vedere esso è costituito da un ampliamento del traccordo *sol-fa#-mi*, con l'aggiunta dei prefissi *si* e *la* e l'omissione della tonica *mi*. Nel corso del disco si può trovare il traccordo di base anche trasposto, con l'aggiunta di suffissi e prefissi (come già visto), con modifiche modali e infine come nucleo di partenza per tetraccordi sovrapposti.

Un trattamento della melodia dunque volutamente scarno. Nulla a che vedere con la sontuosa complessità melodica dei sistemi modali asiatici o con le costruzioni tonali dell'occidente. Sono anche completamente assenti dall'opera le armonizzazioni o le forme, anche arcaiche, di polifonia, mentre è frequente l'uso di ostinati e bordoni e la ripetizione variata nel trattamento del materiale melodico. L'idea ispiratrice sembra quella di un procedimento compositivo arcaico o addirittura archetipico. C'è una curiosa assonanza tra le parole della Fulin e le pagine di Curt Sachs dedicate all'origine della melodia.¹⁷ Il riferimento vivente più vicino all'ossatura della composizione di Azrié, una volta eliminate alcune ricercatezze timbriche e foniche, che accennano, anche se solo di sfuggita, ai più svariati accostamenti stilistici, sembra essere quello dei canti folklorici più elementari. A questo si unisce la difficoltà di individuare sonorità chiaramente identificabili dal punto di vista storico o etnico.

In conclusione la suggestione complessiva ricevuta dall'ascoltatore è quella di un invito a volgersi indietro, non per guardare a questa o quella 'storia', bensì per immergersi, con modalità quasi da *new age*, in un 'prima' tanto annesso da apparire indistinto, o, se si preferisce, accomunante.

Probabilmente non è casuale lo spazio particolarmente ampio e, dunque, in assoluto contrasto con il testo di Zanzotto, che Azrié dedica ai versi in latino derivati dal *Cantico dei Cantici*. Le brevi frasi destinate al Doge danno luogo a un lentissimo e sinuoso canto d'amore interpretato dalla Legrand e da Azrié. Un canto melodica-

¹⁷ CURT SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino, Boringhieri, 1979 (ed. originale 1962).

mente differente dal resto che interrompe il discorso, tra l'altro da poco avviato, su Venezia e pare quasi avulso dall'opera.

Nella sua visitazione della poesia mistica antica Azrié non si era mai cimentato con le scritture sacre dell'*Antico Testamento*. Lo fa in questo lavoro su Venezia, dichiaratamente inteso come un'opera di raccordo, di ricostruzione di ponti interrotti tra le culture. Questa enunciazione di intenti la si legge in un testo poetico intitolato *Histoire de Venessia* contenuto nell'opuscolo allegato al disco e firmato dallo stesso Azrié. Ne riportiamo i primi versi:

A' Palmire, Zénobie est amoureuse folle d'Aurélien
 L'Oronte coule a Venise!
 Trajan... Hadrien... Marc Auréle voyagent en Orient
 Edesse... Epiphanie... Emée, les norias toument à Venise
 Jésus rencontre Pierre, Jean et les autres au bord de Venezia
 Paul sur le chemin de Damas pense sens cesse à Milano et a Padova aussi!
 Phoenicia... Venessia, pays entre deux fleuve: Monteverdi et Vivaldi [...]

La Venezia di cui si parla, simbolo di un mondo antico dai molteplici incroci, non è evidentemente quella storica. Non è nemmeno, tutto sommato, quella di Fellini-Zanzotto, controversa tra un'aristocrazia depravata e una popolarità sanguigna. È un non-luogo senza tempo la cui identità è nascosta non dall'ostentazione di mescolanze di stili, pur presenti, ma piuttosto dai tentativi di fuggire qualunque esplicito aggancio stilistico.

Musiche su testi di Andrea Zanzotto

A CURA DI ROBERTO CALABRETTO

AMBROSINI CLAUDIO

Dai Filò di Zanzotto, per quattro voci di donna e pianoforte (2003)¹

AZRIÉ ABED

Venessia, Suite pour voix de femme, voix d'hommes et ensemble instrumental²

BELLON STEFANO

Zoghessi sul Casanova, per flauto, clarinetto, viola, violoncello, chitarra e pianoforte (1997)

Vocativo, per voce e orchestra (2004)

BONATO GIOVANNI

*Ben disposti silenzi*³

DEL MONACO DONELLA

*Aah Venessia*⁴

*Pin penin Valentin*⁵

*Vecio parlar*⁶

DE STEFANI MIRCO

Due Liriche di Andrea Zanzotto, per soprano e pianoforte (1984)

La vita silenziosa, per tenore, flauto, oboe, due pianoforti (1984)

Dove io vedo, per coro maschile (1984)

Vanificazioni (Nautica celeste - Idea - Oltranza oltraggio - Prima persona - Notificazione di presenza sui Colli Euganei), per due soprani, mezzosoprano, contralto, flauto, chitarra e viola (1985)

Il Galateo in Bosco, per voce recitante, soprano, chitarra, corno inglese, percussioni e sestetto d'archi (1987-1988)⁷

Fosfeni, per voce recitante, quartetto vocale femminile e orchestra da camera (1989-1990)⁸

¹ Edizioni Ateneo Veneto libri con CD allegato AMVO72004. Quando non specificato in nota le opere sono inedite.

² CD Harmonia Mundi ED13124.

³ CD Rivoalto/Electa, CR9511.

⁴ Musiche di Giancarlo Rado e Donella Del Monaco. Raccolta nel CD *Venetia et anima*, Opus Avantra Studium 078.

⁵ Musiche di Nino Rota, Paolo Troncon e Donella Del Monaco. Raccolta nel CD *Merica Merica*, Opus Avantra Studium 074.

⁶ Raccolta nel CD *Venexia de oro*, Opus Avantra Studium 073.

⁷ CD Rivoalto CRR9404.

⁸ CD Rivoalto CRR9507.

Idioma, per voce recitante, quartetto vocale femminile e orchestra da camera (1992-1993)⁹

Pasqua di maggio, per quintetto vocale e orchestra da camera (1994-1996)

Irrtum (1994), per soprano, flauto e percussioni¹⁰

Movements (on a poetic fragment of Andrea Zanzotto), per pianoforte (1994)¹¹

Fora par al Furlàn (in memoriam P.P. Pasolini), per voce recitante e contrabbasso (1997)¹²

Al mondo (1998), per soprano e pianoforte

Viandanti, per violino (1999)¹³

Gabbiani (Andirivieni di voli tra musica e poesia), per voce recitante, voce fuori campo, soprano, pianoforte e violino (2002)

PADOIN ROBERTO

Tenerissima valle, per coro di voci maschili¹⁴

Moleta, per coro di voci maschili

Conzbacareghe, Caregheta, per coro di voci maschili

Justaombrele, per coro di voci maschili

Da un eterno esilio, per coro di voci maschili¹⁵

PASQUOTTI CORRADO

Senhal, Poema scenico per 7 voci, flauto solista e 11 strumenti (1986)¹⁶

PENNISI FRANCESCO

L'esequie della luna (1996)¹⁷

VIEZZER MANSUETO

Tenerissima valle (1980)

ZAGO VITTORIO

Stanza immaginata o intravista, per soprano e pianoforte

⁹ CD Rivoalto CRR9603.

¹⁰ CD Rivoalto 2001 CRR2011.

¹¹ CD Rivoalto 2001 CRR2011.

¹² CD Rivoalto 2001 CRR2011.

¹³ CD Rivoalto 2002 CRR2040.

¹⁴ Successivamente elaborato anche per coro di voci miste.

¹⁵ Successivamente elaborato anche per coro di voci miste.

¹⁶ Edizioni Ricordi, Milano, 1986.

¹⁷ Edizioni BMG Ricordi, Milano, 1996.

CINEMA

La notte trapunta di inatteso La Venezia di Fellini

DI LUCA GIULIANI

Da sempre sono tentato di fare un film su Venezia; non una storia nel senso tradizionale della parola, ma un film che tenti di riproporre il fascino, di suggerire quella malia, quella seduzione, quell'incantamento, quel senso di irrealità, di dimensione sognata, fuori del tempo, nella quale ci sembra di vivere ogni volta che torniamo in quella città.

Con queste parole si apre il soggetto dal titolo *Venezia* spedito da Federico Fellini all'inizio degli anni '90 agli amici Carlo Della Corte, Tiziano Rizzo e Andrea Zanzotto a conclusione di una corrispondenza in corso già dal 1972. Il progetto di un film su Venezia si era sviluppato alternandosi fra visite in laguna, l'invio di spunti, suggestioni, la stesura di piccoli racconti (soprattutto da parte di Della Corte, di cui molti poi vengono utilizzati come motivi narrativi nella versione finale del soggetto) e le risposte sempre affettuose di un Fellini, stregato da Venezia ma accompagnato dai sensi di colpa per non riuscire ad applicarsi con maggiore impegno all'idea. Nell'aprile del 1988 il progetto sembra concretizzarsi: Rizzo e Della Corte ricevono un contratto per la stesura di un trattamento dal titolo provvisorio *Venezia*.

Nel 1988, sempre in una lettera a Tiziano Rizzo, si parla del soggetto nella versione originaria che raccoglie alcuni episodi in più, disposti in un ordine in parte diverso da quello della versione pubblicata nel 1992.¹ Tra la prima e ultima versione sembrano essersi persi per strada un racconto di Hugo Pratt, la celebre suggestione goethiana del «canto che un'anima solitaria affida alla lontananza perché un altro, animato dal suo stesso sentimento, lo oda e le risponda» e altri spunti di Della Corte: un pifferaio magico che libera le maschere dal carnevale del re delle televisioni, un povero impiegato in borghese giustiziato perché reo di lesa carnevale, una promessa sposa che deve attraversare la laguna ghiacciata per arrivare alla cerimonia di nozze, un percorso fantastico fra i giardini di Venezia, quasi una sorta di barone rampante in laguna, e un'ultima immagine dei suoni di Venezia per nulla città del silenzio.

Oltre agli spunti, ai motivi, alle impressioni il racconto vero e proprio si articola in una dozzina di episodi. Per prima cosa la Venezia di Fellini si mostra dall'alto:

Dall'aereo. Un indecifrabile alfabeto di segni geroglifici, che ricordano quelli sumerici, creano una misteriosa mappa, un arazzo, una tappezzeria (liquida), un'infinita decorazione che si estende per centinaia di chilometri creata dalle capricciose arabesche infiltrazioni dell'acqua del mare che entra nella terra e, spandendosi in migliaia di tortuosi, curvilinei canali, rivi, laghetti, che visti dall'alto suggeriscono l'immagine di un immenso tappeto persiano.

¹ Una versione del soggetto è stata pubblicata da LIETTA TORNABUONI in *Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1995, catalogo della mostra tenuta a Venezia nello stesso anno. La presenza di un numero maggiore di episodi nella versione di cui si tratta ora porta ad affermare la sua anteriorità nei confronti di quella pubblicata.

Si inizia con un racconto di Edgar Allan Poe: un bimbo sfugge dalle mani della madre e finisce in canale. Quando ormai tutti disperano di trovarlo, dall'oscurità della facciata del palazzo di fronte, fra le numerose ombre e statue, si stacca una figura che salta in acqua e ne riemerge poco dopo col bambino fra le mani. Lo consegna alla madre e si scopre la figura di un bellissimo giovane al quale la donna impietrita offre un *rendez-vous*, da cui il titolo del racconto.

Il senso di irrealtà e di mistero di Venezia è lo stesso, continua Fellini, che tormenta un famoso regista americano, fine, colto, sceso in laguna per ritirare il premio alla carriera e per ritrovare un amore giovanile.

Altra immagine: canale buio, fiammella in lontananza, un'imbarcazione con due giovani nudi che parlano attorno alla lampada. È il ricordo di quanto accaduto sotto casa di Tiziano Rizzo.

Siamo all'inizio del carnevale: si vede una nobildonna impegnata nei preparativi di un raffinatissimo pranzo occasione per far sfilare personaggi e storie non ancora individuate.

Nel contempo, in un clima allucinante, le orde di turisti invadono la superficie di Venezia, come i topi le sue profondità.

La cerimonia di inizio del carnevale prevede l'arrivo del re delle televisioni (passando compra ogni angolo della città) e la diretta in mondovisione dell'ultimo crollo di un palazzo sul Canal Grande, vera e propria inaugurazione della festa, mentre al Torcello si riuniscono i sette grandi della terra. Il palazzo ovviamente verrà ricostruito più nuovo e bello di prima.

Allo stesso tempo, una moderna incarnazione di Capitan Nemo, un ingegnere olandese nella sua batisfera, ci inoltra, accompagnato da una bellissima donna che intende sposare, alle prospettive fantascientifiche delle misteriose fondamenta della città. Intanto, in superficie, i veri eroi sono i restauratori.

La storia si conclude con un racconto di Schiller, anche se Fellini scrive: «adesso non chiedetemi come entrerà a farne parte».

Il soggetto è accompagnato da una serie di indicazioni poetiche sulla natura dell'attrazione che Fellini prova per Venezia. Al di là di quanto riportato inizialmente, quel senso di malia, di incantamento che impronta la scrittura ai toni dell'effimero, della liquidità e della vaghezza delle superfici, come del sentire, si ricava una figura che fra tutte ricorre con maggiore frequenza, quella di una trama che emerge dal profondo, si mostra e torna a scomparire: «la notte di Venezia trapunta di inatteso come i sogni che accendono il buio tunnel del sonno, e dietro l'oscurità una tessitura di suoni, voci, richiami musicali inquietanti e vaghi».

La trama del tessuto, della liquida tappezzeria di Venezia vista dall'alto, la trina infida e attraente dell'architettura dei suoi palazzi ci aprono all'inatteso, all'incanto.

Lo stesso Fellini annota:

Nel tentativo di individuare una traccia narrativa per un film che pretenda di rappresentare la città di Venezia tento di suggerire in un ordine intercambiabile una serie di motivi e di immagini che potrebbero costituire, per analogia, per continuità di racconto, per contrasto, per intonazione

anche semplicemente cromatica, i capitoli di un racconto libero, fiabesco, affrancato dal tempo e dalla logica, così come ci appare Venezia.

E forse da questa suggestione conviene partire per fare emergere le ragioni di una affinità elettiva di Fellini per Venezia che, oltre alle reali occasioni d'incontro, solo il *Casanova* in definitiva, sembra approdare al moto primo dell'immaginazione e della poetica del regista. Venezia, per certi versi, sembra offrirci una mappa, per forza di cose labirintica, della poetica di Fellini.

Trapunta di inatteso, si diceva. Per quanto riguarda la composizione del racconto è lo stesso Fellini, come ricordato adesso, a evocare quell'andamento paratattico che da Ruskin in poi identifica il motivo architettonico gotico di Venezia.

Il ghiribizzo stilistico, lo sfaldamento ritmico, l'omogeneità degli elementi, l'imperfezione come fondamento, l'episodico, l'asimmetrico appunto, ma anche la giocosità e la propensione al grottesco. Soprattutto l'apparente casualità e incertezza delle proporzioni che, attraverso l'ornamento e la decorazione, assumono, dissolvendole, le funzioni della struttura.

Il ricamo della trapunta come essenza di Venezia. Una trama a vista che dà spettacolo di sé, è struttura e ornamento, decorazione al tempo stesso. Come non vedere nelle modalità di questo intreccio la propensione di Fellini al trucco, al falso, all'incantesimo come qualcosa che attraversa la profondità e giunge in superficie?

Un accostamento notato anche da Amengual a proposito delle *Tentazioni del dottor Antonio*:

Una volontà che fa ricongiungere vicino e lontano, fuori e dentro, protagonisti e comparse, chi è guardato e chi guarda, assicura se non sempre la nostra unione, almeno sempre la nostra viva immersione nella realtà umana che essa elabora.

C'è nell'universo felliniano qualcosa delle città della pittura gotica. La parte è più grande del tutto o se l'uomo è più alto delle sue case non è che domini il reale ma che è sommerso da esso.²

La consueta fase euforica dell'ideazione dei soggetti e il successivo tormento per la realizzazione dei suoi film testimonia il tentativo di Fellini di lasciarsi parlare dalle idee, dalle immagini provenienti dalla profondità di ciò che non si conosce e di restituirle il più possibile intatte affrancate dall'esigenza di una struttura logica. Del resto come scrive Sergio Bettini, Venezia è lo spazio più costruito e meno progettato che esista al mondo, sotteso dalla logica dell'omogeneità delle parti piuttosto che della loro organicità.³

La profondità che la trama di un film deve lasciare emergere, ma di cui non può che esserne parte, è proprio quel primordiale sentimento di attrazione e repulsione espresso ad esempio da Losey a proposito del *Satyricon*.⁴ È per Fellini l'essenza stes-

² BARTHÉLEMY AMENGUAL, *Itinerario di Fellini: dallo spettacolo allo spettacolare*, in *Viaggio intorno a Fellini*, a cura di Dario Minutolo, Padova, Università di Padova, 1993.

³ SERGIO BETTINI, *Venezia, nascita di una città*, Milano, Electa, 1988, p. 30.

⁴ «L'ho trovato quasi insopportabile: ecco perché, verso la fine, avevo il desiderio impaziente di rivederlo al più presto possibile». JOSEPH LOSEY, telegramma a Federico Fellini, 16 ottobre 1969. Pubblicato per la prima volta in «Positif», 293/294 (luglio-agosto 1985). Ora in *Le invenzioni della memoria. Il cinema di Federico Fellini*, a cura di Luca Giuliani, Valentina Cordelli, Riccardo Costantini, Pordenone, Lo sguardo dei maestri, 2003.

sa del raccontare ciò che viene prima della storia e che porta lo spettatore a scoprire le proprie personali e intime pulsioni legate al desiderio e alla paura. Questo spazio originario, anteriore alla costituzione dei confini fra immaginazione e realtà, non per nulla costantemente ridisegnati nei suoi film, viene indicato da Fellini come quello della memoria.

La memoria è come l'anima, esiste prima della nascita. [...] Non si esprime attraverso il ricordo. È una componente indefinibile e misteriosa che ci invita a entrare in contatto con dimensioni, eventi, sensazioni, che non possiamo nominare, ma che sappiamo, anche se confusamente, essere esistite prima di noi.⁵

E quando Fellini invita Zanzotto a comporre i versi che accompagnano nella sequenza iniziale del *Casanova* la cerimonia dell'emersione dal Canal Grande la gigantesca e nera testa di donna, una specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi, le suggestioni proposte sono pervase nuovamente dal senso di liquidità primordiale:

Il rituale dovrebbe essere accompagnato da orazioni propiziatorie, implorazioni iterative, fonie seducenti, litanie evocatrici e anche irriverenze, sfide, insulti, provocazioni, sberleffi, tutto un inquieto scetticismo esorcizzante il temuto fallire dell'evento.⁶

E ancora:

Mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muschiosità, di buio muffito e umido.⁷

L'idea, la sua memoria, la parola che la evoca. L'immagine dunque, come lo spazio scenico di Venezia: un continuum indistinto e ininterrotto riprodotto per intero da ogni sua parte che sfalda il ritmo narrativo, o architettonico, e si riflette specularmente sulla superficie dell'acqua, come accade a Venezia.

La notte di Venezia trapunta di inatteso. Della trama si è detto anche se per cenni. Converterà ora soffermarsi sull'inatteso, su quanto il ricamo fa emergere dalla profondità della memoria.

Tornano nuovamente le analogie fra un luogo, Venezia, che ha fatto della rappresentazione del proprio passato la forza della progettualità presente, e lo stile di un regista che ha visto nelle potenzialità della memoria la chiave d'accesso alla realtà. Le storie di Fellini, esplorazioni nei labirinti dell'inconscio e dell'immaginario nelle loro articolazioni più ampie, fino all'eccesso e alla deformazione, non sembrano

⁵ DAMIAN PETTIGREW, *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo*, Roma, Elleu, 2003, p. 50.

⁶ Lettera di Federico Fellini ad Andrea Zanzotto, in ANDREA ZANZOTTO, *Per il Casanova di Fellini*, Venezia, Edizione del Ruzante, 1976.

⁷ *Ibidem*.

neppure raccontate, ma risultano come proiezioni da un altro mondo – epifanie, apparizioni sono state definite – che sconvolgono i riferimenti e il rigore cartesiano della percezione quotidiana, e di fronte alle quali lo spettatore rischia la vertigine dello svelamento.

Il potere affidato alla scena, alle singole immagini, prima ancora della loro messa in successione da parte del montaggio, è essenziale. L'effetto empatico delle tonalità che traspare dall'organizzazione semantica del colore è tanto sorprendente quanto dissimulato. Il senso di vuoto, un'organizzazione spaziale quasi metafisica è stato detto, che emerge da alcuni paesaggi ricostruiti, esibiti per la loro falsità, contribuisce a dare quel senso di ordine nel caos, descritto più volte come «magnifica confusione». Le immagini producono nello spettatore un'attrazione, una fascinazione immediata e sensazionale che sembra sospendere il tempo come nello stupore delle visioni.

I confini fra reale e immaginario sono saltati d'un colpo solo con un balzo all'indietro verso il caos da cui i concetti stessi di realtà e immaginazione provengono. Si pensi per analogia alle parole con cui Bettini descrive la forza trasfigurante dell'architettura e dello spazio veneziani:

Queste traforate superfici contraddicono le impostazioni tradizionali dell'architettura non solo sul piano figurativo ma anche nell'ordine temporale giacché insinuano un ritmo a tempi multipli. L'equilibrio apparentemente compromesso da codesta irrazionalità si ristabilisce ma in un altro e diverso ordine strutturale: quello della continuità del colore di superficie, per il quale la dichiarazione formale dei rapporti peso-resistenza quasi non ha più senso.⁸

Si potrebbe aggiungere, per quanto riguarda Fellini, neppure quelli fra passato e presente, fra memoria e invenzione.

E in questo senso, quanto produttiva diventa la nozione di 'rovina' che dall'Ottocento in poi accompagna Venezia? Quel singolare equilibrio fra natura e spirito che nel caso di Fellini ha portato Edoardo Bruno a parlare di un cinema come di una «profezia sul passato»:

una memoria su cui Fellini innesta l'angoscia di una morte immanente, si sente lo sforzo disperato per superare il punto doloroso di un trapasso *già avvenuto* ma sempre dolorosamente presente. Ginger e Fred sono già accaduti, sono il passato, la fantasmaticizzazione di un desiderio; tutto quel che compiono è la memoria di un attimo irripetibile, l'ombra di un vicino remoto.⁹

Il ritmo che a Venezia dilata e sfalda la percezione della realtà (in termini temporali, il percorso labirintico, in termini spaziali l'omogeneità e l'eccesso dell'ornamento che modulano fino quasi all'estinzione le proporzioni della facciata dei palazzi che si specchiano sui canali) sembra essere lo stesso che permette a Fellini di alterare le relazioni fra realtà e immaginazione.

⁸ BETTINI, *Venezia, nascita di una città* cit., p. 32.

⁹ EDOARDO BRUNO, *Ciao Pippo*, in «Filmcritica», 362 (febbraio 1986).

Il racconto di Schiller come il precedente di Poe, mi sembra – dice Fellini – che dilati l’attesa e la trepidazione in maniera molto congeniale al progetto, fanno da specchio al mistero che si vuole evocare e allo stesso tempo costituiscono materiali primari, isole narrative alle quali ancorare questa specie di girovagare incantato attraverso la città incantata e inafferrabile.¹⁰

L’inatteso dunque si articola nella dilatazione di un tempo sospeso, quello della memoria (o del mito), nel quale è possibile arrivare a una verità di cui si ha avuto conoscenza in precedenza e di cui dunque si può avere memoria. Si sa, arrivare a Venezia è sempre un ritornare. All’inatteso inoltre si accompagna anche l’idea di imprevisto, elemento essenziale dell’avventura di cui Venezia è da sempre patria.

Gli spunti potrebbero essere ancora molti per approfondire la natura delle affinità elettive fra Venezia e Fellini: oltre al tema della ‘rovina’ e del ‘riflesso’ ci sarebbero quelli del *notturmo* e quella propensione di Venezia a essere ‘altra da sé’ che l’ha portata a essere capitale di molti generi: Venezia città sacello, porta d’Oriente, altera Roma. Tanti generi quanti sono gli sbalzi d’umore e stilistici che percorrono i film di Fellini.

Ma in definitiva si potrebbe concludere che Venezia conferma a Fellini quanto siano stretti e allo stesso tempo inattesi i legami fra mito e memoria. Nell’immaginario di Fellini, Venezia può essere sia la placenta originaria della sua Rimini (e i caratteri grotteschi alla *Amarcord* del racconto di Hugo Pratt lo confermano), sia l’inquietante Roma che ha saputo amalgamare – dice Fellini – «carnalità e religione, Cristo e Oriente».¹¹

In fondo per Fellini, e per il regista americano suo *alter ego* protagonista del soggetto, Venezia rimane irrapresentabile, per usare le sue parole:

si scontra con il tentativo inane di pretendere di raccontare con mezzi appartenenti allo spettacolo una città che è un’invenzione, il prodotto di una fantasia, di un sogno.

Questo gioco di specchi che tentano di riflettere e di catturare un’immagine che appare di per sé già come il riflesso di qualche altra cosa, dovrebbe nel suo incessante rinnovarsi assumere un senso di beffa, da restituire al cineasta ambizioso lo sconforto di una sconfitta.¹²

Cos’altro è il *Casanova* se non «un film – sono sempre parole di Fellini – sull’inutilità della creazione, sul deserto arido in cui il creatore fatalmente si ritrova dopo essersi ingegnato a vivere solo con le sue marionette, o con le sue parole»?¹³

Memoria e attualità: origine e finzione sono per Bettini la natura del mito di Venezia. Non è certo nel fatto che Venezia mente, come vuole Simmel: Venezia ha la bellezza mentitrice e tragica di una maschera che ha perse le radici con la profondità.¹⁴ Ma piuttosto nel fatto che essa è fedele a se stessa: che realizza in sé, con

¹⁰ Dalle note al soggetto inedito *Venezia* di Federico Fellini.

¹¹ FEDERICO FELLINI, intervista con Lietta Tornabuoni, in «La Stampa», 21 marzo 1971. Ora in *Le invenzioni...* cit., p. 155.

¹² Dalle note al soggetto inedito *Venezia* di Federico Fellini.

¹³ Federico Fellini, in *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, a cura di Claude Gauteur, Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1998.

¹⁴ In proposito si veda BETTINI, *Venezia, nascita di una città* cit., p. 16.

una coerenza imperterrita, il suo senso singolare della interrelazione tra spazio e tempo. È vero che essa dà l'impressione dell'artificiale, cioè di essere poco natura (si pensi nuovamente al *Casanova* di Fellini) e molto creazione dell'uomo:

ma questa è la sua verità, dopo tutto. Proprio perché la forma di Venezia non è data una volta per sempre ma continuamente si scioglie e si ricompone e a ogni istante si crea di nuovo entro il nostro tempo: proprio per questo non mente.¹⁵

E il tempo, nel cinema di Fellini, ha confini dilatati, rimane sospeso come durante lo spettacolo del funambolo al carnevale che sulla fune gioca la vita. Spettacolo e vita, memoria e ricordo, invenzione e autobiografia sono lo spazio di un regista per cui «la memoria inventa le cose, ma non necessariamente mente su di esse».¹⁶

¹⁵ *Ivi*, p. 22.

¹⁶ Federico Fellini, in PETTIGREW, *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo* cit., p. 50.

Casanova e il suo tempo

DI GIACOMO MANZOLI

a Gian Piero Consoli

Basta provare a contestualizzare *Il Casanova di Federico Fellini* per avvertire la sensazione che non sia tanto un film su Fellini, come il titolo vorrebbe suggerire, quanto un film di Fellini, come il suo titolo in effetti recita. Ed è appunto a questo aspetto sostanziale e fondativo del film che si riferisce il titolo di questo saggio.

Naturalmente parliamo del Casanova corsivo, *Casanova* film. Ma così facendo non posso non intendere necessariamente la persona Casanova, il Settecento immaginario di cui Fellini ci offre rappresentazione, evidentemente per suggerire collegamenti e parallelismi.¹

Fra le molte ragioni che spingono Fellini a detestare l'idea di dover girare il film, espresse con compiacimento un'infinità di volte, quasi a rimarcare, fanciullescamente, pinocchiescamente che lui il Casanova non voleva neanche farlo (chissà com'è uscito quel capolavoro?), ce n'è una che si riferisce al confronto con un periodo che egli non ama affatto.

Nella lettera a Simenon dell'agosto 1976 (da Chianciano!), egli scrive all'amico, fra le altre cose: «Che ne so io del Settecento? Non ho mai sopportato le stampine, le parrucche bianche!».²

Ora, certamente Fellini non è Kubrick, e un Settecento realistico è l'ultima cosa che si possa ritrovare nel suo film (che del resto è forse il film meno realistico della storia del cinema). Eppure, Casanova è uomo settecentesco, e lo rimane anche nel film di Fellini, nonostante quella di aver volutamente ignorato la figura del Casanova e il suo tempo sia una delle accuse che più di sovente gli vengono rivolte dalla critica.

Troppo facile, oggi, alla luce dell'importanza di quest'opera, stigmatizzare le critiche negative. Più utile cercare di capirle. In effetti, come rivendicato dal suo autore, quello che mancherebbe a Fellini non è la capacità di ritrarlo, ma l'interesse, la fascinazione per questo personaggio, non l'intelligenza di coglierne, come dire, il significato.

Fellini dice di non partecipare alla morale della storia, di non avvertire alcuna empatia nei confronti di Casanova («che c'entro io con Casanova?») si chiede nella lettera citata, e già nel 1975, in un'intervista ad Aldo Tassone sparava a zero sull'eroe del suo futuro film, fino a definirlo prosaicamente «uno stronzone»³, salvo

¹ D'altra parte non possediamo le competenze per affrontare un possibile discorso sulla fedeltà/infedeltà del *Casanova* rispetto all'epoca in cui è ambientato. Discorso che, peraltro, non ci parrebbe particolarmente pertinente ad un regista come Fellini che dell'infedeltà e dell'anacronismo – come presupposto onirico di spostamento e condensazione – ha fatto uno dei principi cardine della sua poetica e del suo stile figurativo.

² Ora in *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, a cura di Claude Gauteur e Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1998, p. 34.

³ «...Ma come si fa a stare insieme con uno stronzone così? Il personaggio non ti suggerisce mai un minuto di interes-

inventarsi improbabili voli pindarici sulla metafora della creazione e dei suoi limiti, dove Casanova sarebbe emblema dell'artista che si rende conto di non avere mai davvero vissuto. Ma la reazione del suo spettatore è decisamente diversa. Nell'intervista di Simenon a Fellini uscita sull'«Express» nel febbraio 1977, il regista racconta di come la troupe, «fatta di uomini che sono i discendenti diretti di quelli che andavano a vedere i cristiani sbranati dai leoni», si fosse profondamente commossa fino al silenzio durante le riprese della sequenza della marionetta. A quel punto Simenon esplode nel più tipico dei «Casanova c'est moi», confessando le sue 10.000 amanti, 8.000 delle quali prostitute...⁴

Insomma, Casanova è l'eroe della virilità, l'uomo che amava le donne, che va con le donne e non capisce perché, e gli uomini lo capiscono, o almeno colgono il dramma insito in un comportamento socialmente diffuso se non incoraggiato dalle convenzioni o codici di genere (nel senso di *gender*, ovviamente) grazie al *Casanova* di Fellini.

Che questi non sia il vero Casanova è abbastanza chiaro. Lo nota Lino Micciché in una critica su «Avanti!», dove ritiene che egli sia «figura, apparentemente opposta, ma in realtà complementare a quella di Sade»⁵ e lo nota soprattutto Leonardo Sciascia. Quest'ultimo, nell'introduzione all'illuminante volume di Robert Abirached afferma cose di cui dovremo tener maggior conto fra poco: la provocazione è che

La storia della mia vita non è di Giacomo Casanova, ma di uno sconosciuto che si chiama esattamente come lui: poiché a forza di interpretarlo, e specialmente secondo gli ultimi ritrovati dei pansessuali deliri di cui il nostro tempo si fa croce e delizia (ma più croce che delizia), Casanova appunto rischia di diventare uno sconosciuto. Il vero Casanova, diciamo. E dunque *La storia della mia vita* non è del Casanova o dei Casanova messi in circolazione in questi ultimi anni, e ancor meno del *Casanova di Federico Fellini*: è di uno sconosciuto che si chiama come lui e che soltanto attraverso pochissime mediazioni ci è dato di raggiungere.⁶

se, di curiosità, approssimativo com'è, retorico, enfatico, sfidante coraggioso, anche (faceva duelli). Un fascista. Una specie di anticipazione di quella tipologia rozza ed elementare, soddisfatta di sé che si configura nel fascismo, cioè quell'esistere collettivo, non individuale, quell'ubriacarsi nell'azione pompieristica, scenografica, quel pensare secondo un sistema coatto di slogan generici, senza senso, l'emozione avvilta a una temperatura fisiologica, febbricitante, insomma l'adolescenza nella sua parte più scadente, cioè la prepotenza, la salute, l'idealismo fanatico e ipocrita». Così Fellini ad Aldo Tassone in: *Fellini si confessa: odio Casanova e quelli come lui*, in «Gente», 1 settembre 1975. Ora in *Il Casanova di Federico Fellini*, a cura di Gianfranco Angelucci e Liliana Betti, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 48-51. A margine notiamo solo una certa coincidenza fra le riflessioni di Fellini – che fanno del *Casanova* una prosecuzione ideologica di *Amarcord* – e quelle che Pasolini andava formulando nello stesso periodo, anche se per Fellini il fascismo pare essere categoria diacronica derivante da una costante antropologica, laddove per Pasolini si tratta piuttosto di un neofascismo imposto dalle sovrastrutture politico-economiche della società della produzione industriale e del consumo di massa. Si potrebbe, però, quasi affermare che nel *Casanova* o nelle sue derive (*Salò*) si prefigura in termini apocalittici l'avvento dell'uomo post-moderno così come lo descriverà la sociologia della cultura di derivazione hegeliana-marxista (da Fredric Jameson in poi).

⁴ *Casanova, nostro fratello...*, in «Express», 21 febbraio 1977. Ora in *Carissimo Simenon...* cit., pp. 136-137.

⁵ LINO MICCICHÈ, *Il Casanova di Federico Fellini*, in «Avanti!», 11 dicembre 1976. Ora in CLAUDIO G. FAVA e ALDO VIGANO, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 151. Micciché formula una serie di considerazioni assolutamente condivisibili sulla natura stilistica e ideologica del film, poi sceglie di non concedere a Fellini il beneficio del dubbio e taccia il film di «sostanziale inerzia espressiva» (dove il dubbio sarebbe: si tratta di un film espressivamente inerte o di un film estremamente preciso su un personaggio incapace di esprimere alcunché, come vorrebbe Fellini?).

⁶ LEONARDO SCIASCIA, *Introduzione*, in ROBERT ABIRACHED, *Casanova o la dissipazione*, Palermo, Sellerio, 1977, p. IX. Abirached rappresenta una sorta di pioniere, nel prendere le parti di quella che – per ragioni sintetiche e non senza una punta di provocazione – abbiamo definito la postmodernità del personaggio (cfr. nota 3).

Chiarito che Fellini concorda sul fatto che questo non è Casanova e che il mondo in cui si trova a vivere non è il Settecento, resta da chiarire chi sia l'uomo interpretato dalla maschera wellesiana (mento, cranio, capelli posticci) di Donald Sutherland e in che mondo si muove.

Per esigenze di sintesi, non potendo affrontare qui la questione passaggio dopo passaggio, cerco di riassumere con una digressione.

In un testo del 1972, intitolato *La sinagoga degli iconoclasti*, lo scrittore (italo-argentino-adelphiano) J. Rodolfo Wilcock parla di tal Absalon Amet, orologiaio della Rochelle, inventore del filosofo meccanico, una sorta di *slot machine* del pensiero che, combinando sostantivi, avverbi e predicati in maniera del tutto casuale, è in grado di produrre alcuni dei più profondi enunciati della filosofia universale. Il personaggio di fantasia viene definito

precursore occulto di una parte non trascurabile di ciò che poi si sarebbe chiamato la filosofia moderna [...] più precisamente di quel vasto settore di indagine a scopo voluttuario o decorativo consistente nel casuale accostamento di vocaboli che nell'uso comune raramente vanno accostati. [...] Uomo del Settecento, uomo di ingegno, Amet non pretese mai la satira o la conoscenza; uomo di meccanismi, altro non volle mostrare che un meccanismo. Nel quale si celava minaccioso – ma lui non lo sapeva – un brulicante avvenire di turpi professori di semiotica, di brillanti poeti d'avanguardia.⁷

Questo brano geniale mi interessa qui per due motivi che segnano una perfetta corrispondenza con il film di cui ci occupiamo. Da un lato l'idea del Settecento come epoca dei meccanismi e non – come vuole la vulgata scolastica – dei lumi. Anzi, epoca senza lumi in quanto di meccanismi che funzionano perfettamente anche al buio. Ricordo, al riguardo, una straordinaria recensione di Lorenzo Codelli in cui si insiste molto su questa assenza di illuminazione in un film che però fa luce sul buio.⁸ La seconda cosa viene di conseguenza, e riguarda l'aggancio col presente. Il filosofo meccanico settecentesco è lo specchio su cui si riflette spietatamente, su cui si svela l'inutilità delle produzioni discorsive incontrollate dell'allora presente, gli anni Settanta.

Tralascio per ora di rimarcare opportunamente il fatto che il Casanova felliniano sia junghianamente l'archetipo dell'amante meccanico e mi concentro su questo dato cronologico, affrontando direttamente il titolo da cui siamo partiti.

Il *Casanova* si colloca in un periodo decisamente particolare del cinema italiano ma, possiamo dire, più in generale, del cinema senza distinzioni di nazionalità. Concepito nel 1974, il film ottiene il visto di censura alla fine del 1976, per diffondersi come un sogno perturbante nell'anno successivo. Ma concepito da chi? È

⁷ J. RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi, 1972, pp. 67-71.

⁸ «Decisamente questa Europa è molto poco quella dei lumi: e assume quindi un senso allegorico la splendida scena dello spegnimento dell'enorme candelabro del Théâtre Royal: le candele vengono abbassate e spente con lo sventolare di immensi ventagli. Oltre all'insistenza per sottolineare la mancanza di lumi, Fellini ripete questa spoliatura decorativa che tende verso il vuoto assoluto». LORENZO CODELLI, *Il Casanova di Federico Fellini*, in «Positif», 191 (marzo 1977). Ora in FAVA e VIGANO, *I film di Federico Fellini* cit., p. 152.

ancora Fellini a raccontarci che sono i produttori a chiedergli di realizzare le memorie di Casanova: prima De Laurentiis (con Redford protagonista, poi Sordi, Volonté, Nicholson, Michael Caine...), poi Alberto Grimaldi.

Insomma, Fellini – che ritiene la committenza motore e stimolo essenziale all'artista – viene chiamato a pronunciarsi su qualcosa, viene invitato a partecipare a un dibattito e, di malavoglia, accetta il confronto.

Il dibattito cui facciamo riferimento è in effetti un dialogo a distanza, una implicita tavola rotonda condotta attraverso i film dagli autori cinematografici più influenti rispetto alla grande novità che gli anni Settanta propongono sulla scena della rappresentazione cinematografica ma non solo. Parliamo del passaporto che per la prima volta viene rilasciato al sesso per consentirgli di mettere piede all'interno dei confini di quello che Pierre Sorlin definisce il *visibile*. Il sesso – pur con tutti i conflitti che seguono ad una svolta epocale – può finalmente essere rappresentato sugli schermi e non deve restare più limitato fra le nebbie dell'allusione, della metafora. Qualche titolo per testimoniare l'ampiezza del dibattito che i cineasti affrontano con il mezzo espressivo di loro competenza, il film, in un periodo ristrettissimo di tempo: *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, *La grande abbuffata* (1973) e *Ciao maschio* (1978) di Marco Ferreri, *Il fantasma della libertà* (1974) e *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1978) di Luis Buñuel, *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani, *I racconti immorali di Borowczyk* (1974), *Sweet Movie* (1974) di Dusan Makavejev, *La donna della domenica* (1975) di Luigi Comencini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini, *Ecco l'impero dei sensi* (1976) di Nagisa Oshima, e tantissimi altri potrebbero essere aggiunti alla lista.⁹

Forse parlare di una chiamata ad esprimersi e di una risposta di Fellini potrebbe suonare come un modo troppo meccanico di esporre le cose. In realtà, Fellini sta per conto suo, e l'affermazione funziona solo se pronunciata a posteriori. Come già detto, egli non vuole fare questo film, si trova a farlo, per una di quelle coincidenze che tanto lo incuriosivano. Rifuggendo la tentazione di addentrarsi nei meandri della psicanalisi felliniana, esercitata da studiosi autorevoli con alterne fortune, vale la pena ricordare l'importanza che egli attribuisce a più riprese alla lettura del saggio di Jung sul sincronismo.¹⁰ Lo facciamo solo per dare una base teorica alla perfetta sincronia con cui esce il *Casanova*, perfettamente allineato – come detto – allo *Zeitgeist*, eppure obliquo, leggermente sfasato, a differenza del pur formidabile *Salò* di Pasolini, sul quale torneremo in questo tentativo di contestualizzare il *Casanova* rispetto al cinema coevo e, forse, di collocarlo adeguatamente nel corpus felliniano.

⁹ Abbiamo scelto di citare questi titoli perché sono tutti inclusi nel *Dizionario dei capolavori del cinema* di FERNALDO DI GIAMMATTEO e CRISTINA BRAGAGLIA (Milano, Mondadori, 2004) come a testimoniare la presenza 'canonica' del tema sessuale nel quadro del cinema internazionale degli anni Settanta. Ricordiamo che nel film di Makavejev uno dei protagonisti è l'uomo con il pene d'oro e che in Comencini (via Fruttero e Lucentini) l'arma del delitto è un oggetto falloso (nel senso figurativo del termine). Ovviamente a questi film se ne potrebbero aggiungere un'infinità fra quelli prodotti nello stesso periodo, a partire da Tinto Brass per arrivare alla nascita del porno istituzionalizzato (su tutto questo rimandiamo a PIETRO ADAMO, *Il porno di massa*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004).

¹⁰ CARL GUSTAV JUNG, *La sincronicità*, Milano, Bollati Boringhieri, 1952.

Prendiamo la città dove il film comincia e che rimane – come un fantasma o, meglio, una fantasmagoria, sullo sfondo della vita psichica del protagonista. In un loro fondamentale saggio, Maurizio Porro e Giuseppe Turrone definiscono Venezia come «città tipica del cinema italiano». Dopo aver citato una sfilza di titoli che vanno da *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (Comencini, 1969) a *Anonimo Veneziano* (Salerno, 1970), da *Morte a Venezia* (Visconti, 1971) a *Anima Persa* (Dino Risi, 1977), da *Ritratto di borghesia in nero* (Tonino Cervi, 1978) a *Terrorista* (De Bosio, 1963), stabiliscono che «nel complesso è una città che muore e che va alla deriva assieme ai suoi nevrotici abitanti», ma poi si affrettano ad aggiungere come «caso a sé la Venezia geniale e inventata di Fellini nel suo splendido e anticipatore *Casanova*».¹¹

Già, perché la sua è una ‘meta-Venezia’, un discorso su una Venezia colta e raggelata nei segni che la rappresentano, e allo stesso modo potremmo considerare tanto il suo Casanova (il Casanova sognato da Fellini) quanto ciò che più ci interessa, il discorso sulla sessualità contemporanea, ovvero il delirio pansessuale infilzato da Sciascia col suo fioretto.

Riassumendo e iniziando a tirare le fila del discorso, possiamo allora dire che il *Casanova* si trova allineato – per una curiosa sincronia – ad un cinema letteralmente ossessionato dal sesso e dalla sua pratica nel quadro della società contemporanea e delle sue relazioni interpersonali.

Fra tutte le pellicole che abbiamo chiamato in causa, l’ultimo capolavoro di Buñuel è forse quello con cui si può instaurare un legame privilegiato per almeno due motivi. Il primo è che si tratta di una rilettura di un testo ormai proverbiale come *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, la donna e il burattino, titolo che potrebbe benissimo e letteralmente adattarsi anche al Casanova che sempre Fellini assimila ad un Pinocchio che, alla fine, trova la sua compagna ideale.¹² Il secondo motivo riguarda quella che abbiamo definito l’obliquità di Fellini rispetto alla linearità del discorso tracciato dal cinema del periodo, che è come una corda tesa proprio fra due fondamentali film del maestro spagnolo. La mia ipotesi – tutt’altro che provata – è che *Quell’oscuro oggetto* sia il nodo che tiene teso un ponte di corda che sulla sponda di partenza è retto da *Bella di giorno* (1967), ponte che Fellini si guarda bene dall’attraversare, osservandolo dall’alto o dal basso, limitandosi a mettere in

¹¹ MAURIZIO PORRO e GIUSEPPE TURRONI, *Il cinema vuol dire... Riti, miti e convenzioni dello schermo*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 11-12.

¹² «Chi è Casanova? È un burattino che guarda il mondo con occhi di pietra. Nel suo film non c’è storia, se non quella a cui il cinema obbliga per quel minimo di convenzione che neppure il regista più geniale riuscirà mai ad eliminare. Intorno a lui non succede niente, tutto quel che si vede nel film, è ciò che Casanova vede all’interno dei suoi occhi impietriti, dentro, non fuori. Per questo ho fatto l’impossibile perché solo Casanova avesse una sua linea individualità; e degli altri personaggi nessuno. Insomma, Casanova è Pinocchio, ma un Pinocchio che non diventa mai uomo». Intervista rilasciata da Fellini a Valerio Riva, in «L’Espresso», 30 maggio 1976. Ora in *Il Casanova di Federico Fellini* cit., p. 73. Questa idea di un Casanova collodiano è al centro del saggio *Federico Fellini, Giacomo Casanova e Pinocchio*, in corso di pubblicazione, scritto da GIAN PIERO CONSOLI, il quale lo ha generosamente messo a nostra disposizione e con il quale abbiamo avuto la possibilità di confrontarci e di mettere a punto molte delle considerazioni qui proposte.

scena la sua proiezione interiore con l'aiuto dei brillanti artisti d'avanguardia di cui parlava Wilcock (Zanzotto in primis, poi Topor, lo stesso Tonino Guerra e vari altri).

Il percorso in questione è quello su cui si collocano i tanti eroi del fallimento di quella rivoluzione sessuale già invocata per esempio da Marcuse (*Eros e civiltà*) o da Laing (*La politica dell'esperienza*), e che doveva essere solo l'aspetto più 'eccitante' di una rivoluzione di più ampie dimensioni, psicologiche, sociologiche, culturali, politiche...

I personaggi dei film di cui abbiamo detto si collocano su quel ponte, compiono un tragico viaggio di ritorno, dalla speranza alla disillusione. Ciascuno nel suo ruolo, scoprono che il sesso, svuotato dalla necessità convenzionale del sentimento, dalle mille sovrastrutture sociali e religiose (la fedeltà, il peccato...) può rivelarsi semplicemente alienazione e vivono il senso di questa alienazione, di questo svuotamento della semantica sociale del corpo che lo conduce ad essere merce fra le merci (classico movimento verso la reificazione). Ho portato alcuni esempi, ma moltissimi altri potrebbero essere chiamati in causa, da Ferreri a Visconti, fino a Pasolini, che di questo processo è forse il principale testimone, allorché non esita a mettersi in gioco in prima persona nella catastrofe di *Salò* (che, come Sade per Casanova, è forse film complementare a quello di Fellini, ma lo vedremo fra poco).

Ciascuno a modo suo, ci si scopre vittime dei propri impulsi, del desiderio, di ruoli di genere che hanno comunque, come unico sfondo comune, l'annullamento di sé. Senza farla troppo lunga, è sufficiente citare l'incipit di uno splendido testo di Giuseppe Turrone del 1979:

Si dice da più parti, e lo si sostiene con tesi e teorie le più disparate, che non è mai esistita epoca – sotto qualsiasi cielo politico – più repressa sessualmente della nostra. La quantità enorme di materiali erotici e pornografici, nei paesi capitalisti, di immagini foto-grafiche e filmiche, starebbero a testimoniare questa mancanza di verità, questo eluso, e oramai compromesso e alienato, rapporto di identità dell'uomo moderno con la natura del sesso, o meglio della propria sessualità [...]. La questione è circolare, nel senso che assume rimandi, flussi interni e sovrastrutture di discorso, che allargano il tema ed il problema, anziché attraversarlo e circoscriverlo...¹³

Limitandoci a sottolineare la questione della «mancanza di verità», dell'inautentico, si può provare a intersecare questo percorso collettivo e la sua apocalittica riflessione che avviene nel cinema degli anni Settanta con il personale percorso di Fellini. Può il Casanova essere l'equivalente di ciò che è *Quell'oscuro oggetto* per Bunuel o *Salò* per Pasolini? Vale a dire la chiusura di un'epoca?

Dipende dai punti di vista. Secondo Peter Bondanella, il film si colloca in una ideale trilogia dedicata alla figura femminile, che comincia con *Giulietta degli Spiriti* e termina con *La città delle donne*.¹⁴ Prospettiva ineccepibile, essendo del resto l'o-

¹³ GIUSEPPE TURRONI, *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Milano, Mozzi Editore, 1979, p. 7.

¹⁴ PETER BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994. Si veda in particolare il capitolo settimo, *La grande fabbricante dissolvitrice di nubi*.

pera di Fellini una rete immaginifica inestricabile. A sostegno di questa ipotesi, il fatto che Fellini indaga qui, e lo dichiara apertamente, la natura della sessualità maschile con lo stesso piglio clinico che aveva dedicato a Giulietta. Certo, in questo senso *La città delle donne* funziona assai meglio, e il *Casanova* resta vagamente sospeso nel vuoto. Proviamo invece ad ipotizzare un collegamento diretto con il primo film in cui si trova ad indagare i misteriosi percorsi della sessualità maschile, inaugurando involontariamente quella tradizione di *male-studies*, studi sulla mascolinità, che proprio a metà degli anni Settanta vede i primi trattati sistematici, nei quali si cerca di colmare la lacuna di una teoria che identificava in quello femminile l'unico genere degno di interesse, lasciando il maschile in una sorta di impenetrabile invisibilità.

Parliamo ovviamente di quel piccolo gioiello di ironia surrealista e di satira sociale che è *Le tentazioni del dottor Antonio*, un film in cui la repressione diviene oggetto di farsa e si inneggia, per contrasto, ad una liberazione dalle strade tortuose che possono prendere i fantasmi del desiderio troppo a lungo negati in nome di un'identità convenzionale. Casanova è l'esatto contrario speculare del buon De Filippo. Se Fellini sbeffeggiava il dottor Antonio, detesta Casanova, come si è detto. Per lui è innanzitutto un fascista inconsapevole (un immaturo come quelli di *Amarcord*), per la sua continua autocelebrazione e il suo vacuo vitalismo. Un neofascista, avrebbe detto Pasolini, un fascista nell'epoca della libertà sessuale incondizionata. Uno che rinuncia a qualunque identità annullandosi nella chiacchiera autoreferenziale, vanagloriandosi, perdendosi in un desiderio che si appaga solo nel riflesso di sé che le sue partner gli restituiscono: ed è naturale che la donna perfetta, per lui, sia quella di legno, in grado di restituirgli un'immagine nitida, non appannata da nessuna interferenza caratteriale.

Una prima conclusione a cui possiamo giungere è che Casanova, in quanto detestata e detestabile abiura della liberazione sessuale invocata nel dottor Antonio, sia già una prefigurazione (anticipazione) dell'eroe postmoderno. Abita una città di rovine (come direbbe Marc Augé), è un simulacro che si specchia in simulacri, è vuoto, dotato però di un'energia inesauribile che lo sottrae al decoro del decadentismo (quello dei Visconti o delle Cavani), è pura superficie (come lo vuole Fellini in un'intervista con Enzo Biagi¹⁵), pura funzione opportunistica, riflesso, coazione, autoreferenzialità, che solo il sex-appeal dell'inorganico riesce a scuotere.

Questo, sulla carta.

Nella realtà le cose stanno diversamente e giungiamo allora a quello che, forse, può aiutarci a penetrare il mistero del film. Già, perché ad arrivare alle estreme conse-

¹⁵ «Questo fantasma ci riguarda per il suo modo di vivere: è un esistenzialismo di superficie, totale, forme diverse che si inseguono una dopo l'altra [...], ma nulla è visto attraverso il sentimento che dà le prospettive, le lontananze, i colori. Non è un affresco ma un arazzo, c'è il senso della piattezza, tutti i punti sono uguali, devi allontanarti un po' per avere la raffigurazione. Non c'è racconto, ma una serie di visioni della realtà che si ricompongono in tanti quadri senza un senso, perché il protagonista è incapace di darglielo». Così Fellini intervistato da Enzo Biagi, in «Il Corriere della Sera», 24 settembre 1974. Ora in *Il Casanova di Federico Fellini* cit., p. 23.

guenze, si finisce – come già più volte anticipato – a *Salò*, ovvero ad un film volutamente e consapevolmente orrendo, insostenibile, cosa che il Casanova non è affatto. Partito per sbeffeggiare il dottor Antonio, Fellini si ritrova a coccolarlo, a volergli bene, a cercare di capirlo e finisce per rendercelo simpatico, secondo un movimento tipico del suo cinema.

Ora, partito per raccontare il *serial-lover* delle epoche future – quello che non a caso ritroveremo negli affreschi postmoderni di Brett Easton Ellis, vedere *Le Regole dell'attrazione* per credere – Fellini si rende conto che non potrà mai aderire in pieno all'eroe negativo che ha in mente.

Come racconta in un'intervista a Pietro Bianchi,¹⁶ uno degli aspetti delle *Memorie* che proprio non digerisce è l'atteggiamento da entomologo, da classificatore asettico di insetti, che la totale assenza di verità lo conduce a manifestare nei confronti delle persone e degli ambienti con cui si trova ad interagire (curiosamente è la stessa accusa che Fassbinder rivolge a Claude Chabrol in difesa delle attitudini melodrammatiche dei suoi maestri).¹⁷

A parte tutto, Fellini l'entomologo non lo sa fare. Non riesce ad osservare il suo eroe con la spietata freddezza di cui in certi momenti è capace Buñuel, capace di astrarsi per davvero. E infatti, il suo Fernando Rey, preso in giro dall'oggetto del desiderio, ad un certo punto reagisce. Da buon borghese che ad un certo punto ha qualcosa da salvaguardare e da condividere con i suoi vicini di treno. Rey è un burattino che sa trovare il suo posto nel teatro borghese di Mangiafuoco. Casanova, come Pinocchio, non può fermare l'attimo, è così scivoloso che, di fronte alla presa in giro della scaltra Isabella o all'abbandono di Enrichetta non ci pensa un attimo a tornare indietro, a inseguire qualcosa o qualcuno. Semplicemente passa oltre.

Possiamo allora azzardare l'ipotesi che il vero termine di paragone di questo eroe, di questo dottor Antonio liberato, non sia in fondo il Marlon Brando di *Ultimo Tango*, il Dirk Bogarde di *Morte a Venezia*, il Michel Piccoli di *Dillinger*, ovvero l'eroe mortuario della disillusione autoriale anni Settanta.

Il vero termine di paragone – e forse lo chiarisce anche un film come *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick, per molti aspetti così simile – è l'eroe delle commedie erotiche popolari che in quegli anni, sotto la mano sicura di Tarantini o di Nando Cicero vanno per la maggiore. Quell'eroe che, sempre Turrone, definisce assolutamente italiano, assolutamente nostro: il 'pippofranco', il Renzo Montagnani, il Lino Banfi che insegue oggetti del desiderio in modo goliardico e meccanico, faticando come un matto per mimare un appagamento che non arriva mai, come fa Sutherland con i suoi mutandoni e il suo corpetto, pronto a rincorrere ogni stimolo, però «fuori dai processi culturali di attrazione e repulsione dei sistemi di potere».

Già, perché con tutto il male che Fellini e i detrattori ne dicono, questo eroe del-

¹⁶ «Anche il mondo di Giacomo Casanova, cavaliere di Seingalt, era composto di insetti». Così Fellini intervistato da Pietro Bianchi, in «Il Giorno», 24 novembre 1974. Ora in *Il Casanova di Federico Fellini* cit., p. 25.

¹⁷ RAINER WERNER FASSBINDER, *I film liberano la testa*, Milano, Ubilibri, 1988, p. 24.

l'artificialità barocca è pur sempre il perno attorno al quale ruota un capolavoro commovente. Nell'intervista a Tassone che citavamo al principio, Fellini accusa Casanova di essere «senza mistero e senza innocenza, mediocre». Paradossalmente, forse tramite una strada che passa per il più volte evocato burattino di Collodi, anch'egli bastonato dal suo autore perché si rifiuta di crescere e mettere giudizio, il *Casanova* di Fellini è il film che dimostra una volta per tutte quanto fosse capace di mentire (a se stesso in primis) il suo autore. Grazie ad un apparato di mezzi e di ingegni, a raffinati meccanismi di contaminazione e citazione come quelli di cui oggi tanto si parla, il Casanova postmoderno di Fellini, postmoderno nel senso che al termine attribuiva Italo Calvino,¹⁸ torna ad essere assolutamente misterioso e innocente, patetico e capriccioso, angosciante ma in fondo magnifico. Un lunatico, in tutto e per tutto, perso fra le calli di una città invisibile, all'inseguimento di un desiderio insensato (e sterile) al quale sceglie di credere con tutto se stesso.

¹⁸ Si veda al riguardo il saggio di ANTONIO COSTA, *Palomar: effetto rebound e archeologia della visione*, in *Immagine di un'immagine*, Torino, Utet, 1993, pp. 45-61.

Non sempre quelli che mangiano l'erba dalla parte delle radici sono i morti

Esercizio su di un 'corto' di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)

DI GIOVANNI MORELLI

Potrebbe non bastare tutto lo spazio bianco di quel che resta di questa pagina per ricevere, in formato di nota, la stessa 'nota n. 1', se mai si volesse, o potesse, dotar tale nota di un rendiconto, anche minimo, di quel che ha prodotto di squisitezze ermeneutiche la lettera¹ di Federico Fellini ad Andrea Zanzotto, edita dallo stesso Zanzotto, sin dalla prima stampa di *Filò*, nel dicembre del 1976, in apertura del suo libro di poesie in qualche modo connesse alla creazione de *Il Casanova di Federico Fellini*; libro nel quale il poeta inaugura un confronto, divenuto poi tema eletto e interminabile, con le *diglossie* della sua poetica.

Entro pertanto molto direttamente nel merito di una lettura-in-più che sto qui avviando, provvedendo ad estirpare dalla celebre lettera due sole efflorescenze auto-interpretative che, di fatto, sono anche gli unici passaggi che sembrano in effetti sollecitare due momenti di lettura 'oggettivistica' del film² attraverso due pertinenze narrative inequivocabili, le quali, peraltro, costituiscono anche i due riferimenti-base della bipartizione della sezione della prima parte del poemetto, quella che riguarda il film da fare, o fatto ([I]. *Recitativo veneziano*, [II]. *Cantilena londinese*).³

Primo estratto: la definizione, esatta, del programma dell'episodio della fallita evocazione in notturno lagunare della Reitia-basilissa-sanatrice-tessitrice:

¹ Ora in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, pp. 461-545 [*Filò*/Per il *Casanova di Fellini*/con una lettera e cinque disegni/di Federico Fellini].

² Non si riscontrano, nella lettera a Zanzotto, altri riferimenti, da parte di Fellini, a momenti della sceneggiatura (chiamamola così) che ottengono nel film una qualche evidenza narrativa, ambientale, o 'recitativa': nessuno.

³ La seconda parte di *Filò*: intitolata propriamente *Filò*, è relativamente abbastanza indipendente dall'incastro con Fellini e con quella sua poetica che veicola il *Casanova*, datata al '76; lo stesso Zanzotto (ovvero, forse, i suoi 'curatori') la identifica (identificano) come «Un poemetto 'civile' del genere dei *Sepolcri* e della *Ginestra* – ovvero allunga nel profondo storico un suo radicamento – in cinque sezioni più due strofe di commiato, per un totale di poco più di trecento versi [...]». Una prima sezione dove incrocia il tema del cinema e poi quella del 'cinema di poesia'. Una seconda che tratta della diglossia veneziana-solighese, più altre alloglossie, e delle loro rimozioni e/o negazioni, della letterarietà 'orale' e della apologia del dialetto invocato da Fellini che si dichiara del tutto escluso da una qualsiasi ambientazione creativa «al tavolino». La terza parte è un recitativo ulteriore, ispirato all'interrogativo (impresso sul tempo presente del terremoto di Carnia) «Tera coss'atu, tera?». La quarta è un quasi inevitabile rendiconto con la importante pregressa esperienza poetica leopardiana del commento alla massa critica del tema sostanziale del tu-per-tu con la natura del «tu fioris anca intant che tu copar». La quinta è la messa in atto di una prova di come la massima lontananza della natura si trasforma, attraverso la lingua, forse attraverso la musica (la *sua* musica, della poesia, supposta inespresa) in una dimensione *muschiata-animale* di un canto fuggente, che migra al Nord (ovviamente nella direzione di quel Nord nientaffatto mitico, seppur «eterno» [chi mai potrà rovesciarlo in un *est* o in un *sud*], che è quel *posterno* [*posterno* che una imperiosa musicalizzazione, fa rimare, nel suo profondo segreto di canto irrimediabilmente perduto, con il suo proprio *eterno* e che altro non è che quel lato 'tramontano' della casa che non vede luce: una sorta di *sottosuolo di superficie*, ove si può o capita di stare, di passare, ecc.]).

Il film comincia con un rito (che ho inventato) al quale assistono il doge, le autorità, il popolo di Venezia: 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, e potrei continuare ancora un po' accostando con incauta disinvoltura altre suggestive immagini psicanalitiche. La cerimonia è un po' la metafora ideologica di tutto il film; infatti a un certo punto l'oscuro e grandioso feticcio non ancora completamente emerso torna ad inabissarsi perché si sono spezzati i pali, si strappano le funi; insomma il testone deve riaffondare sprofondando nelle acque del Canale e restare laggiù in fondo, per sempre, sconosciuto e irraggiungibile. [Chiede quindi, F.F., al poeta, per la sua scena, di inventare un sufficiente numero di esortazioni atte «ad avvolgere il rito intero in un tessuto» di fonie seducenti e irriverenti, preghiere accorate e beffarde, litanie scettiche, rosarii di accenti vecchi e infantili, insomma sonorità divergenti, diglossiche, e così via].

Il secondo luogo evidenziato del/dal film 'da farsi' pertiene la *Cantilena londinese*, e riguarda ancora una volta una 'emersione' femminile e gigantesca; scrive il regista:

C'è ancora una cosa che vorrei chiederti. Casanova incontra una gigantessa di origine veneta finita come fenomeno da fiera presso un miserabile luna-park, in seguito a un matrimonio infelice. I luoghi, le situazioni, l'atmosfera in cui avviene l'incontro, l'aspetto stesso di questa straordinaria incarnazione femminile compongono quel mosaico di trasalimenti infantili ed angosciosi, fiabeschi e terrorizzanti, che più emblematicamente definiscono il rapporto nevrotico di Casanova con la donna, cioè con qualcosa di oscuro, inghiottente, soverchiante. Ad un certo momento, nella sua tenda, la gigantessa fa il bagno dentro a una tinozza insieme a due nanetti napoletani che l'accudiscono, i soli amici che ha, e intanto canta una canzoncina infantile e dolente [la *Cantilena londinese*]. Ecco, anche in questa occasione avrei pensato a una filastrocca costruita con i materiali fonetici e linguistici del linguaggio *petèl* che tu hai scoperto mentre stavi a Pieve di Soligo.⁴ Permettimi il piacere di una citazione [...Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona...]. Mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia *quella sorta di iconografia sub-acquea* del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muscosità, di buio muffito e umido [...].

Se volessimo considerare l'opera felliniana con un intento, ovvero un'attenzione prevalentemente 'giustificativa',⁵ non sarebbe da tenere in poco conto il significato dell'indifferenza, per non dire dell'antipatia, portata dal regista per il personaggio storico, lo scrittore o il seduttore o l'avventuriero Casanova, di cui si sussurra che Fellini non avesse mai letto le memorie (e men che mai gli altri scritti), e circa il quale lo 'scavo' analitico in ordine alle problematiche per così dire 'freudiane' risulta a tutti gli effetti molto sciatto, provvisorio, persino grossolano.⁶ Per contro i due

⁴ Ossia, sia detto pur con le dovute cautele, un «mentre» sui generis, ossia un 'quasi sempre' (rari sono infatti per Zanzotto i 'mentre' non-solighesi: un po' di 1927 a Santo Stefano, un po' di 1931-1935 di medie superiori a Treviso, un po' di Padova universitaria, un po' di supplenza a Valdobbiadene nei '40, un tanto di servizio militare nelle Marche nel '43, un tanto di dislocamenti partigiani, nel '44-'45, un tanto di esilio in scuole svizzere nel '46-'49, un po' di Conegliano-Feltre nel '55, qualche puntata altrove, allungata, in tempi comunque ridotti, dall'idiosincrasia per i mezzi di trasporto veloci, in capitali europee e sedi universitarie; rari, ripeto, i 'mentre' extra-solighesi).

⁵ Del tipo dell'antico motto, fonteneiliano, molto amato poi da Stravinsky, e dagli orribili 'suoi', epigoni accademici, che recita: «Sonate, que *me* veux tu?».

⁶ Non è neppure il caso di alludere, non dico insistere, sulla dinamica di quel 'gusto' felliniano che si basa reiteratamente su effetti di 'ribellione al gusto'. La reazione allergica, garantita, che lo oppone a tutto ciò che è anche vagamente appetibile, succulento, aromatico, ecc. e anche alle altre cuginanze della affabilità e dell'adattamento che eccitano il

quadri sollecitati nella lettera non mancano di un certo *charme* d'attinenza meta-poetica. Si potrebbe trattare di due *avances* riguardanti una problematica che nel pieno del Novecento è per così dire 'pelosa', nel senso che colloquialmente si dà un aggettivo di questo genere quanto attribuito ad ordini d'astrazione non specificamente metafisica: le problematiche sul fare, le argomentazioni, il ricorso ad ambiti di immaginazione e di pensiero spesso connotati per archi, robusti archi riflessi. La problematica che risulta adombrata in quella che Fellini richiama, con una certa quale astuzia che macina un immiserimento comunicativo, il quale però può svegliare l'interesse per altro da quel che si dice o narra, o canta, e non lasciare cadere l'affare (c'è sempre tempo per recuperare i programmati valori di un contatto di destinazione), ad una rappresentazione «metaforica»,⁷ è, verosimilmente, la problematica della «espressione», e congiuntamente la problematica della «resa dei conti» dei 'creativi' novecenteschi con la loro nozione di espressione (pericolosa nozione, ancor più se giocata in una partita contrapposta con la 'costruttività').

Orbene, prendendo per molto buona la lettera a Zanzotto, la proprietà quintessenziale del *Casanova* sembra che vada a crescere, oppure sembra che si 'lasci crescere', in una sorta⁸ di «corto». Un corto in due tempi (alla maniera delle opere liriche settecentesche metastasiane – *recitativo* e *aria*, qui: *recitativo* e *cantilena*) in cui la prima sezione abbozza il grande intento di un metafisico atto di «espressione», rispettosissimo dell'etimo (ossia tirare su a furore e forza di un popolo-manovale dal profondo gorgo del subconscio, ovvero dei primordi di una civiltà⁹ da secoli necrotizzata, ovvero del mistero del regno delle madri e della matricità, e chi più ne ha più ne metta attingendo ai magazzini¹⁰ della fede espressivistica-espressionistica): atto inconcluso, fallito malamente in un rituale di cedimento e re-immersione, nel nulla, della 'icona subacquea' già male e parzialmente emersa e quindi ripiombata sotto, fra le futili manifestazioni di un grande sforzo enfatico, mentre la seconda sezione evoca l'illusiva-illudente rappresentazione di una *Reitia* [comunque] emer-

gaudente, porta sempre Fellini a vivere quella nausea che inchioda il crapulone al banco della confetteria e il ghiottone al tagliere su cui si tritano gli additivi del ragù, e quindi a trasmettere al contatto ricettivo le modalità della pasticceria, ma anche, nell'evolvere temporale delle strutture e delle giustapposizioni di elementi, a inferocirsi contro ogni aroma della cucina, talora prosciugando ogni cosa in un seccume intollerabile o intensificando oltre il limite la umidificazione di quanto è stato stracotto. Il messaggio felliniano, ed in questo mi piace rievocare una parentela con Stravinsky, contiene essenzialmente la prova negativa, né altro produce, forse, che la negazione esageratamente affabulata, dello 'sviluppo', e quindi anche la confutazione di ogni idea relativa all'arte come manifestazione del principio dello 'sviluppo' e, prima o poi, messa in atto di un confronto affermativo con la cosiddetta 'grande forma' (nel parallelo musicale, in genere, la «sinfonia»): in tal modo, credo, forse inconsapevolmente, Fellini si va ad allineare con la poetica e con la pratica realizzativa dell'artefatto proprie degli «impressionisti».

⁷ La «metafora ideologica di tutto il film» (nel caso: la terrificata madre mediterranea, oppure il bisessualismo irrisolto delle persone medie, in specie 'borghesi', ecc); a questo allude, ma, attenzione, aggiunge anche, saggiamente, quel limitativo «un po'», che può passare benissimo per un «forse», o un «tanto per dire»...

⁸ Uso questa parola per tentare un piccolo omaggio alla pruderie concettuale di Fellini stesso che molto spesso tira indietro, non per vigliaccheria, ma per gioco, la mano, in specie quando tira sassi, sassi mirati (vedi sopra: «una specie di nume tutelare», «un po' la metafora ideologica», «quella sorta di iconografia subacquea», ecc.).

⁹ La nostra.

¹⁰ Repertori peraltro abusati e sfiniti (un po' come accade o è accaduto per tanti altri repertori, anche illustri, per es. quelli dell'horror, quelli del paesaggismo o della natura morta orientati al simbolo, quelli della pornografia, quelli del buongusto, quelli del canto politico – cominciati e finiti in una sola notte strasburghese con la *Marsigliese* –, quelli del verismo, quelli dello strutturalismo, ecc. ecc.).

sa¹¹ diguazzante in un *catinone*,¹² garantita, in ordine alle proprietà retiniche della immagine-gigantografia, dalla comparsata di alcuni nanetti alieni (napoletani).¹³ Deve essere subito precisato, però, che nell'aria' (mi riferisco ancora una volta alla *Cantilena* in posizione di aria), nella 'scena' dell'aria, nel suo tempo intemporale astratto, nel suo tempo coartato ad essere non-narrativo (si sa che ogni aria altro non vuole, ma neppure può essere che una fermata dell'orologio o della orologeria del *drama* – per dirla alla greca: ipotizzando una 'sorta' di temporanea annichilazione del metabolismo dell'*hybris*, magari assecondando un programma di procurata necrosi o necrotizzazione dell'*hybris* stessa propiziate, entrambe, proprio da una reiterazione dei blocchi delle irrorazioni corrispondenti alle 'fermate' liriche imposte, a mo' di ictus, dalle 'arie'), si introduce (esemplarmente nel film; distesamente nelle sue quattro¹⁴ versioni del ventaglio [in spazi di «cronaca nerocinema»] zanzottiano) al fine di realizzare essenzialmente lo stridore della apparizione muffita della voce cucciola e virginea (quasi la voce invisibile della invisibile «sfeseta»¹⁵ immersa nel *catino della memoria*) e il lessico millimetrico della «animula celeste» che, bamboleggiando, canta versicolarmente (non senza sfoggi di crescita degli stessi versicoli in accorpamenti che doppiano, ingrassati, la stessa meta dell'endecasillabo: ossia il verso più adulto che ci sia), canta, versicolarmente, dicevo, di vezzeggiati piedini e d'altri attributi fisici minuscoli, inverosimilmente ancora presenti, ingombranti in misura proporzionale alla loro inespressione, residui mnestici,¹⁶ ecc. negli spazi vuoti del *container* di un corpo extra-large.

¹¹ Come accade, certamente in Fellini, ma anche, nondimeno, nella realtà delle spiagge, ai cetacei e altri giganti marini ripudiati dal loro contesto.

¹² Che potrebbe stare a rappresentare, la tinozza, il 'film' intero, quale contenitore di riti espressivi mancati o recuperati, arrangiati, di ripiego. Mi permetto di aggiungere qui un ricordo personale, pressoché inedito (ne ho parlato molto poco e solo in casa), da prendere per quel che è: ovvero il ricordo del maestro Bacchini, mio mentore, nel 1950, in una quinta elementare mista del 'L. Ferrari' di Via Gambalunga, ovviamente a Rimini, quando ci ripeteva a iosa (al pari di altre cose parimenti lapidarie, ripetute ma brevi) e ci faceva scrivere sul quaderno di geografia: «Sia ben chiaro che l'Adriatico non è un mare, è un *catinone*».

¹³ Saranno costoro i rappresentanti della categoria dei sordi: sordi, qui, al richiamo del secondo messaggio espressivo tentato nella seconda parte del 'corto': il canto infantile; sordi ignari, come possono essere dei nani napoletani, delle disparità morfologiche diglossiche del veneto adulto e del *petèl* infantile, arcaico o arcaicizzante, bagnato in Piave, e per di più imbarbardito dall'aggiunta di accentrazioni intonative-cadenziali calabro-campane insinuate (di strafro, senza avvertimenti di sorta) dal folletto Rota (ma questa è un'altra storia che ci porterebbe in uno scenario triglossico forse insostenibile).

¹⁴ Penso ai «Quattro o cinque modi di pinzettare», nell'eternità «avallata da tempi», laddove si lavora a «mettere in sublime»... (cfr. in *Gli sguardi i fatti e Senbal*).

¹⁵ Ovviamente immaginaria, già che tutt'altro che di una «sfeseta» sarebbe questione ove si rendesse visibile il vero stato delle cose della parte immersa del corpo della veneziana.

¹⁶ Mi piace citare, a proposito della *temporalizzazione differita* dell'aria e la nozione seguente più o meno connessa di «residuo mnestico» un luogo freudiano decisamente complesso, ma anche non meno decisamente pertinente ciò di cui si sta dicendo. Siamo in una fase di ripensamenti, quasi catastrofici, nel capitolo 31 della *Nuova serie di lezioni* [*Neue Folge der Vorlesungen...*] (1933 [ma 1932]) della *Introduzione alla psicanalisi* di SIGMUND FREUD: una lezione interessante in quanto va introducendo l'ipotesi di un nuovo modello di Super-Io che non è assolutamente più, mai più, la figura paterna, quanto piuttosto il Super-Io del padre stesso (a sua volta, ecc.); in tal modo Freud si cimenta nella introduzione di un fattore metapsicologico di tipo 'strano' nella misura in cui andrà a concernere la determinazione di un carattere della psiche umana 'essenzialmente conservatore' che tende a permanere a dispetto, con diversi *escamotages*, degli effettivi fenomeni evolutivi non solo o soltanto del Soggetto, ma dell'Umanità tutta... Orbene è nel cuore di questa lezione che Freud introduce il tema del *residuo* (ed. it. delle *Opere*, vol. 11, 1930-1938, Torino, Boringhieri, 1979, p. 187): «Il rapporto con il mondo esterno è diventato decisivo per l'Io, il quale si è preso il compito di rappresentarlo [il mondo] presso l'Es, fortunatamente per l'Es, il quale, incurante di questa preponderante forma esterna non sfuggireb-

A rincuorarmi nell'idea del corto ideale 'casanovistico' (recitativo + aria/cantilena) giunge alla fin fine la collaborazione dello stesso autocommento di Zanzotto, in più di un luogo; mette infatti conto ricordarne almeno due, di questi luoghi, dei quali il primo, diretto, tutto da interpretare, quasi attivo sul set,¹⁷ ed un secondo molto, molto per così dire 'teorico', ma pertinentissimo ed anche esplicito, riservato alla dimensione rimemorativa del 'riandare all'esperienza' (proprio quella del *Casanova*;¹⁸ anche se in altra sede, in coda al libro, il poeta ammette o afferma di aver da molto tempo prima del film giocato da solo alcune partite «sulla scacchiera particolarmente infida» del dialetto, veneto, sul merito degli incroci di «diacronia e sincronia venete»¹⁹ e sugli effetti di irrealtà prodotte dalle fantasie sul 'paleoveneto'.²⁰ Il primo, per quanto garbato nella limitazione della affermatività («è lecito supporre») prende l'iniziativa di legare decisamente, incollare dopo un ritaglio, i due episodi che invece tanto sono distanziati nella pseudo-narrativa del film:

È lecito supporre che la gigantessa incarni la contrapposizione tra *Vox caelestis* e *Vox populi* del Recitativo.

Il secondo, definito momento *giustificativo*, va ad apporsi, in glossa, alla seconda sezione della parte non-filmica del *Filò*, e va anche ad aprire il processo alle problematiche holbachiane-leopardiane sulla Natura (Natura imbragata come imbragata è la «testa maledetta / cula cagona / vecia spussona / mona ciavona / imbragata» dalle deboli «caéne» e dalle fragili «mànteghe» della infelice soluzione di forza), un processo che si instruirà nelle sezioni tre e quattro, sino a 'finire' il libro:

La collaborazione al *Casanova*, [nb] per il Recitativo e per la Cantilena, ha aperto le porte a un veneziano 'liberato' e questo a sua volta ha richiamato dal profondo [da sotto] il *parlar vecio* solighese fino ad ora rimosso e negato alla scrittura. [Si potrebbe dire «negato da chi?», negato dalla scrittura stessa, dallo stesso principio organizzativo mentale della rimozione, laddove ancora vale la legge del Super-Io vecchio, e quando non ancora s'è emancipato il Super-Io nuovo, lo Spregiatore dei portati irreversibili della (E)(e)voluzione].

La difficoltà iniziale della *riesumazione* è sottolineata dal balbettio [citazioni *radicali* di parole senza corrispettivo, il contrario del balbettio, ovvero il suono eruttato dal profondo per dire real-

be all'annientamento (dato il suo anelito al soddisfacimento personale). Nell'adempiere tale funzione [la rappresentazione del mondo offerta all'Es] l'Io deve osservare il mondo esterno, depositarne una fedele riproduzione nelle tracce mistiche delle sue percezioni, tenere lontano, grazie all'esercizio dell'"esame di realtà" ciò che in questa immagine del mondo esterno è un'aggiunta proveniente da sorgenti interne d'eccitazione. Per incarico dell'Es, l'Io domina allora gli accessi alla motilità, ma ha inserito tra bisogno e azione la dilazione dell'attività di pensiero, durante la quale utilizza i residui mnestici dell'esperienza. In tal modo ha detronizzato il principio del piacere da cui il decorso dei processi dell'Es è integralmente dominato e l'ha sostituito con [...: ad libitum, e il gioco è fatto].

Ho dovuto corsivizzare e decorsivizzare gran parte di questa citazione per renderle il merito di un suo ingresso fatidico nella lettura dei processi creativi della modernità.

¹⁷ Alla p. 1570 del 'Meridiano'.

¹⁸ Quasi *ibidem*, alla p. 1571.

¹⁹ Vedi nelle precisazioni poste sotto ai tre *** della p. 540 (del 'Meridiano'): «I primi componimenti li avevo già scritti, in qualche modo».

²⁰ Vorrei che qui *fantasia* fosse inteso nel modo più basso, tattile, sensuale *sui generis*, nella accezione frescobaldiana, ossia come modo di dire per indicare un campo compositivo, sub-formale, limitato dalla attenzione portata alla gestione della convivenza di *durezze* e *ligature* (ossia non sede autorizzata ai voli pindarici o agli abbandoni allo sfarfallio delle fantasmagorie).

tà indicibili: «bau/sète», «fifio», «gramazh», «lèda», «tròi», «bubarate», «lòpa», «néne-none»], dalla qualità dei verbi. Si tratta dunque di un *sommovimento effusivo* strettamente imparentato con l'emersione della divinità femminile nel film di Fellini, che qui, con un lieve ma decisivo spostamento e ampliamento di prospettiva, coincide con la natura stessa.

È interessante notare che la diglossia evocata come motore energetico della esplorazione espressiva in Canalgrande è ben altra cosa dalla diglossia della gigantessa al bagno; la prima infatti, nella eterofonia²¹ delle due voci (celeste e arsenalotte), ordina una parodia struggente ma insostenibile, di lingua poetica alta, forse altissima, ma dalle radici tutte consunte (propria del neoclassicismo che sbeffeggia²²), da una parte, o, forse, dal livello nobile dei balconi e dei pergoli abitati da oziosi *rentiers* poetanti:

Anadyomène
 Spuma del mare
 Arca di alleanza
 Fulgore amante
 Luce al suo primo vagito
 Seno e sogno dell'alga

opposta, mi verrebbe da dire, ma meglio forse sarebbe dire *sincronizzata*, sincronizzata con il maleodorante berciare sudato della grida 'tecniche' dei lavoratori in sofferenza, irruenti in un tableau sonoro, in una colonna sonora che finge la presa-diretta per rendere l'idea del fatale identificarsi di una impotenza pur essa 'tecnica':

Gira le caéne
 Tira compare
 Imbraca, co creansa
 Forsa co le mànteghe
 Fé leva go dito!
 Òcio che la bala.

Questo nel mentre che la diglossia della cantilena, nel già citato stridore della scena della *ipno-Londra*, è altro: è uno scontro di sonorità anomale, sia perché l'una, la voce e il canto verosimilmente colossale, di una gigantessa coadiuvata al proprio lavatoio da nanetti, è un modello supposto, annichilito, ammutolito e scornato, mentre l'altra, la voce della bambina che *sta dentro*²³ al contenitore spropositato-ciclopico-femmina è un modello perduto, evocato, 'emerso' però²⁴ dall'universo

²¹ Sia ben chiaro che di eterofonia e non di polifonia si tratta, e che il 'copione' prodotto in forma di testo è solo uno schema desunto di una realtà irriducibile a una forma strutturata, per quanto schema di una realtà strutturata in due idealizzazioni del 'vero': in particolare, insisto, ma è un tributo che devo alla mia predisposizione a leggere così la cosa, due formalizzazioni rappresentative di due determinazioni di classe: i lavoratori (non precisamente servi) e gli oziosi (non precisamente padroni), la cosa si limita alla identificazione etica della classe (nonostante tutto, nonostante il patatrac e il collasso della volontà di un popolo diglossico che fatica da una parte e vocalizza belle immagini dall'altra, il paesaggio sonoro ricercato dovrebbe essere quello di una festa, guastata, ma festa).

²² Anche se, dalla beffa, nella beffa, l'ultimo verso traligna dal dettato oltraggioso e quasi si redime (quasi a sollecitare, come per stocastico errore, l'impressione che la dea potrebbe anche farcela a venir fuori e a farsi per davvero oggetto di desiderio espressivo).

²³ Meglio dire forse 'sotto': sta sotto.

²⁴ E tutto il mistero, molto mistero, sta sotto a questo sfuggente «però».

introvabile – introvabile per lo meno a Londra – delle *néne-none* (aggiungerei 'nane') venetiche.

Come tale, questo, così finito, è un atto *espressivo* compiuto, finito, che *finisce il film* (se il film fosse quel *corto* poetico che è).

È su un basamento *finto*²⁵ di questo genere che Zanzotto erige, all'insaputa di Federico, il suo monumento (micro-monumento) alla *bugiarderia* della poesia neo-classica, sulla quale, al momento, investe molto. (In uno scenario così pertinente, settecentesco, irrinunciabile in un progetto così articolatamente e radicalmente illuministico, più che «investe», converrebbe dire «punta» – punta tutto²⁶). Lo fa e anche lo dice, in qualche modo lo dice, io credo, Zanzotto, rabbrivendo (occorre riportare, qui di seguito, per quanto celebre, l'intera citazione; dovrò però anche azzardare, giocando un po' sporco, ma forse senza effettivamente barare, qualche corsivo, laddove sento, avverto che il brivido ermeneutico cresce):

Ma no stòn dir cussi, proón a darse cór,
 a indegnarse mèjo. *E se anca sarà*
una busia de pi, un inbrójo de pi,
aver pensà de fàrgbela
contro tut quel che ne sta schifoso dentro
 e ne fa zhavariar,
 contro tut quel che ne sta atorno
 nemigo imenso e scur
 che da sote da sora da partut
 ne vien ados, *almanco no' varón*
barà inte 'l nostro dógo, contra noaltri stessi.
 Pensón che quela testa santa
 onipotente e misera –
 boca che (no) parla, réce che (no) sente,
 mente che (no) pensa divinamente –
 fursi la à sol bisòin che la jutóne 'n poch
 par esser tuta splendor, tuta ajuto.
E se i nostri voler insenbradi,
e par éla e par noi, 'ndarà avanti a capirla, a capirse,
no la ne falarà,
no la me cascarà via da le man
in te bojón che inciuca-dó e brusa/stusa,
la tirarón su tuta dal só mistero
 e si no tuta
 – *che no 'l sarà mai cont che torna just –*
quel che basta parché
 i só oci de bisca
 de basilissa
un póch i ne pare de vera
 mama, no de marégna, no de bisca:
 anca si Basilissa [...]

²⁵ Si dica 'finto' perché non è un atto espressivo effettivo, ma soltanto una dislocazione di senso che diventa espressiva di se stessa (del proprio valore di dislocazione).

²⁶ Come in un fatidico, e forse inevitabile in un film in costume XVIII secolo, tavolo da gioco (d'azzardo).

Mi sono consentito sopra, prima, poco fa, una battuta definitoria un po' forte: 'bugiarderia neoclassica'. Conviene però aggiungere, 'mi' conviene aggiungere, che il lemma marginale (*bugiarderia* al posto di *bugia* o *menzogna*) sta a suggerire comunque una accezione virtuosa. Si tratta infatti, più che altro, di un riordino concettuale che supporta a sua volta un protocollo di estraniamento della soggettività messa in condizione di essere auto-rappresentata, 'dal vero', in una postazione ufficiale di poetica. (In una dimensione, quella novecentesca, che non consente interruzioni del fare poetico, ma comporta una emanazione continua di immagini che spesso 'van contro' le immagini che produce il mondo, di atti linguistici che spesso 'van contro' gli atti linguistici che prepotentemente elabora e diffonde, col supporto dei suoi media, il mondo di sonorità che 'van contro' le sonorità invasivamente prodotte dal mondo...).²⁷

È ben noto che la *poesia* (sia detto in senso comprensivo di più artefatti artistici), è ben noto che la poesia ha accompagnato, se non determinato, per secoli qualcosa che sembra essere 'una sorta' di processo di *emancipazione del Soggetto*; senza troppo successo, nel tempo medio-antico, a dire il vero, già che rarissimi ne sono i casi e spesso costruiti ex-post, mitologicamente, nei lunghi tempi storici in cui l'artista e il poeta e il musicista giocavano, con altre arti della menzogna rispetto a quelle da me evocate appena, la doppia parte del servo sciocco e avveduto (avveduto nel tenere convenientemente a bada i potenziali della propria genialità).²⁸ E così era stato poi, diversissimamente, nell'età dei lumi quando la Soggettività si è accoppiata, nel suo processo evolutivo, col progresso della Oggettività scientifica, fino a creare sia mostri come l'uomomacchina o come l'uomo-statua beneficata di rinascite sensistiche, sia altri mostri, bellissimi mostri ora che stanno nel museo, di polimorfismo polistrutturale (come nel caso, per fare solo un esempio, dell'autobiografia analitica di Rousseau).²⁹ Sopravviene poi, a seguito del rigetto dell'egualitarismo (chiamiamolo 'idealista' o 'post-termidoriano'), diversissima, la emancipazione della Soggettività oltremodo egoica (non autobiografica, *ontologica*) del romanticismo ispirata dallo spettro, onnipresentemente vagante nell'Europa borghese, della «forma infinita»:³⁰ uno scenario, quello agito

²⁷ Rispetto ai poeti d'altri tempi, e ai pittori e ai musicisti d'altri tempi, agli artisti dei nuovi secoli, a partire, ad libitum, da questa o quella 'guerra mondiale', e/o altre relativamente connesse e basso-mimetiche 'mondializzazioni', non è proprio consentito essere *espressivi ogni tanto* (così facevano i vecchi), possono soltanto (1.) non essere espressivi *mai*, e siamo in questo caso nel pieno centro della elaborazione redentrica neoclassica, oppure (2.) essere espressivi *sempre* (contro ogni occasione propizia privilegiata, contro ogni coagulo di espressività suscettibile di successo, contro anche la emergenza di assunti civili *distinti* imposti dai calendari dell'impegno politico). E quando dico *sempre* intendo dirlo senza ipoteche retoriche, ma in un totale temporale che esclude le *enclaves* dimensionali della virtualità o del simbolismo: un totale temporale fatalmente *materialista*.

²⁸ Per rendere l'idea della cosa e dei suoi problemi mi piace ricordare come dell'umiliazione di Bach ad essere se stesso renda una testimonianza emotivamente estrema, creando un nuovo genere di presa di coscienza estetica del mondo e dell'arte, la *Cronik der Anna Magdalena Bach*, il cosiddetto *Bach-film*, di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (un anno prima dello sbocco del grande Sessantotto).

²⁹ Ma sarebbe anche il caso di vedere il fenomeno, scostato il pregiudizio del quasi ineliminabile godimento, nelle *Nozze di Figaro*, o, con meno problemi, nel *Tristram Shandy*.

³⁰ Sarà in virtù (qui virtù si pone in termini irrimediabilmente ironici), sarà in virtù dello *charme* della 'forma infinita' che una personalità europea dotata di potenziali di modernità pressoché abnormi come Arnold Schönberg, cedendo al suo fascino come un adolescente innamorato, si consentirà di riuscire ad essere moderno solo per caso oppure in rari

dallo spettro illustre in cui i cosiddetti *modelli* e la *coscienza soggettiva*, giocano per decenni e decenni (a mio parere, esiti sublimi a parte, sino alla noia più mortale)³¹ a fare l'uno l'ego e l'altro il super-ego, con tanto di reiterati e ingegnosi scambi di parte, per ottenere effetti rappresentativi del tipo vuoi 'organicità' (artefatto vivente, o 'come vivente'), o vuoi 'natura non addomesticata' (pronta a quietarsi e a scatenarsi rimanendo sempre, ripeto: in una accezione *comoda* di contatto col sublime, identica). Non è meno noto che i rigetti novecenteschi di queste mosse di emancipazione pro-agonistica, liberatrice, ecc., della Soggettività (in particolar modo quella detta, in tedesco, dai tedeschi, dell'*Io lirico*) sono stati innumerevoli, e farei più torto a troppi citandone molti esempi *in nomine*, che non limitandomi, come sto per fare, a citarne solo tre, in ordine alfabetico: Fellini, Stravinsky e Zanzotto (non fosse altro che per stare nel tema che l'occasione di queste osservazioni ha generato: la genesi e il prodotto del *Casanova 1976*).

(Se mai fosse verità una cosa che soltanto sospetto,³² ossia, che la relazione fra il poeta e il regista sia consimile a quella che intercorse fra Djagilev e Stravinsky, la quale relazione io interpreto in questo modo: istruzione, nella determinazione da parte di Stravinsky, nel rispetto della coazione materiale-reale-storica della creazione 'per la coreografia', a poter far a meno di confrontarsi con la grande forma o con il pezzo di genere [ovvero con i cadaveri dell'armadio di quell'Ottocento dal quale nonostante tutto, figlio dotato di supreme energie di straccia-Super-Io che fosse, il Russo proveniva, generato], istruzione, dicevo, a trovare un modo comodo di emancipare la sua musica [di Stravinsky] in proporzionale rapporto con l'abdicazione della libertà, e quindi, per tradurre il tutto al nostro merito, istruzione allo stesso intento stravinskiano parimenti vissuto dal solighese, trasmessa a Zanzotto dal 'cine' di Fellini, ebbene, in quel caso gli esempi da questionare potrebbero essere soltanto due; ed escluderebbero il Riminese. Ma non voglio battere questa strada che lascio in uso ai futuri archeologi del *Filò*).

Ritornando dunque ai nostri casi la somiglianza strutturale fra i tre 'rigetti che generano opera', già che tempo e spazio stringono, può essere enucleata in un sistema, anche rigoroso, nonostante i capricci, di «affondamento creativo» nella «diglossia». Abbiamo visto come, grattando via appena appena le fittizie croste 'metaforiche', la rappresentazione del 'corto' casanoviano, di diglossie, evidenziabili anche senza trop-

(importanti, ma rari) momenti di cedimento coscienziale, ovvero di intima-disagiata sensazione di irresponsabilità (senza avvertire, invece, in quel *disagio*, il momento di grazia della propria vera modernità). (Ma questo è, ovviamente, un discorso caduto qui per azzardo – come la lista del bucato di Rosina – che meriterebbe ben altre *chances* di esposizione di quelle consentite a una povera nota).

³¹ Vorrei accennare appena appena a due coperture difensive di questa mia supponibilmente deplorabile dichiarazione, ricordando come alla *première* parigina della *Seconda Sinfonia* di Mahler, diretta da Mahler stesso, ai primi accenni di eccessiva indulgenza ideativi rivolta alla procedura dello 'sviluppo' (indispensabile a rappresentare la dinamica dialettica di modello e coscienza-intimità), Claude Debussy si fosse alzato dalla sua poltrona, seguito nell'uscita da tre suoi fidi ai quali avrebbe rivolto un'esclamazione debordantemente offensiva: «È peggio di Schubert!» e così del pari, come più volte, alludendo nel corso di esecuzioni di opere d'alto lignaggio classico-romantico, in specie quartetti, al farsi organico dei metaboliti dello sviluppo della grande forma, Bruno Maderna volentieri ridacchiasse per soggiungere: «Eccoci al piripicchio piripacchio».

³² Mi consento di tenere la posizione di Don Basilio nelle *Nozze*: «Ma del paggio quel che ho detto / Era solo un mio sospetto».

pa fatica, ce ne ha promesse molte. Mi occorre pertanto inibirmi altri approfondimenti e procedere per formule provvisorie che prevedono, forse per comodità, una tripartizione essenziale; vuoi ripetibile come una ricetta, vuoi fulminante (ad libitum). In *Fellini*: la diglossia che sostiene un processo che scandisce: ‘gusto’ (proprio nel senso settecentesco, o neoclassico) - ‘disgusto per il gusto’ - ‘ritorno del gusto’ (e, mi si scusi la volgarità, che però in una fase esegetica del problema del gusto alla fin fine ci sta, «in culo a chi sovrinterpreta o attualizza!»).

In *Zanzotto*: la diglossia che sostiene un processo che scandisce: ‘lingua rimossa’ - ‘ritorno della lingua alto-poetica (Dante, Leopardi, Metastasio, Pink Floyd, Eliot, Pound, Foscolo ‘in anelito’, ecc.) con enfaticizzazione anche spietata delle sue piaghe’ - ritorno alla lingua rimossa, o ‘elegia del *petèl*’.³³

In *Stravinsky*: una diglossia che sostiene, in una serie di ‘accessi vietati’, un processo che scandisce: proibizione di tutto ciò che potrebbe ancora essere imbottito o coperto - proibizione di tutto ciò che non è possibile coprire o colmare - ritorno della proibizione di tutto ciò che può essere ancora coperto o riempito.

Sono stati esposti alla buona, così, ridotti ad uno squallido emblema, tre modi di operare non mai mangiando (metabolizzando) erba e frutti del sopra-suolo, ma, piuttosto, tre modi di operare mangiando e metabolizzando ‘erba dalla parte delle radici’ (in un sottosuolo indifferentemente reale o immaginario, non senza la coscienza di una accettata responsabilità, una volta mangiata la radice, di non far mai più emergere dalla terra quell’erba lì).

Il motto *ufficiale* della operazione potrebbe essere prestato da Beckett, nel momento in cui segna la fase ultima, l’ultima frase del romanzo dello sgomento disperato assoluto: «Je vais continuer».

Un altro motto, accessorio, da strada, buono nella misura della sua diffusibilità estrema (che può garantire la non-omologazione del diverso); mettiamolo anche questo in francese: «Il y a ici quelque chose qui ne va pas».³⁴

Un motto nostro, perlomeno dovuto al titolo: «Non sempre quelli che mangiano l’erba dalla parte delle radici sono morti, anzi i morti non la mangiano mai quell’erba lì».

³³ Il campo delle diglossie zanzottiane ha dimensioni cosmiche, in ordine al paragone amichevole istituito qui con Stravinsky e la sua relazione uditiva col vuoto, o meglio, vedi sotto con il «non imbottito», occorre per memoria prendere atto di quella diglossia insistita che articola in maniera personalizzatissima, nella evaporata versificazione, la relazione fra versi pieni e versi franti, bucati, per esempio, *passim*: «Sera fuori figura sutura / Anelano dentro il grigio che non è grigio / È troppo [qui una *ligatura*] avanzare / Dubbio blu certezza blu / F a foglia gl l / Per moventi cieli e scoli d’acque / Inutile dietro ... (bavaglio, mordacchia) / Liquor dei delle disancorate / paludescenze / a pedate ben pedalata / E sono due due vecchi o anche no - & amici - / È appena fuori dalla siepe rameggia fuori legge / Incomprendibilmente spazi rameggiati / Di arpeggi e poi amplessi boschivi / Fotocopiali del resto / sono essi inestripabili / ecc.».

³⁴ Su quest’ultimo motto può starci bene incollarci una vezzosa citazione da *Prospezioni e consuntivi* (in posizione consuntiva ci siamo già, e nel sottosuolo finisce anche la citazione): «Mia zia, allora, una donna di antico stampo, un po’ ingenua, anziché dispiacersi del fatto che il nipote non riuscisse a farsi capire, ne fu fierissima, e andava in giro a dire che neanche le maestre capivano le mie poesie, le quali, quindi dovevano essere di una *profondità abissale*». Vedi alla pagina 1272 del ‘Meridiano’.

Federico Fellini, Giacomo Casanova e la nonna di Rosalba

DI FABRIZIO BORIN

I titoli di testa del *Casanova di Federico Fellini* partono sull'esplosione del Carnevale di Venezia – i versi di Andrea Zanzotto fanno da mirabile guida all'incontro tra la maschera sotto la quale si cela l'avventuriero settecentesco ed un regista che il mito *evergreen* di questo personaggio-mito vuole distruggere smantellando parecchi dei luoghi comuni persistenti sull'uomo – e sul primo appuntamento amoroso del protagonista con la finta suora Maddalena. Tuttavia, se si va alla sceneggiatura del film, l'analogo momento di inizio, alla prima pagina, si presenta così:

Nel buio una voce prende a parlare:

VOCE DI CASANOVA Sono Giacomo Casanova, cavaliere di Seingalt. Di Venezia. Nacqui a Venezia nel 1725. Mia madre era la celebre attrice Zanetta. Discendo da una famiglia antichissima.

Non ho mai avuto una meta fissa. *Mi sono lasciato andare dove mi spingeva il vento...*

Ricordandomi i piaceri avuti me li rinnovo, e rido delle pene sofferte che non sento più...

Ho avuto tutti e quattro i temperamenti: il flemmatico, il sanguigno, il bilioso, e il melanconico. Adattando l'alimentazione alla mia costituzione, ho sempre goduto buona salute. Sentendomi nato per il sesso diverso dal mio, lo amai sempre e me ne feci amare per quanto possibile... Amai i piatti dal sapore forte: il pasticcio di maccheroni d'un bravo cuoco napoletano, l'ogliapòdrida, il merluzzo di Terranova molto vischioso, la cacciagione il cui aroma sconfinava con il puzzo, i formaggi la cui perfezione si rivela quando piccoli esseri che li abitano cominciano a diventare visibili...

Amai soprattutto la mia città, antica e gaia, crudele e tenerissima...¹

In queste parole, certificazione 'in soggettiva' della propria immagine, il seduttore offre una scheda identitaria di se stesso e il regista fa in modo di rappresentarne, con gli *umori*, i temperamenti indicati. Ma vi è anche un particolare da non trascurare, quello dato dalla frase che nella citazione ho indicato in corsivo: «Non ho mai avuto una meta fissa. *Mi sono lasciato andare dove mi spingeva il vento...*». Già, il vento. Questo elemento della natura è precisamente uno dei 'trucchi' antinaturalistici più presenti nell'intero cinema di Fellini, sovente ma non obbligatoriamente legato al mare, all'acqua. Un dispositivo al quale il cineasta, come Giacomo Casanova per i viaggi reali, affida in continuazione gli esiti dei propri vagabondaggi (mentali), le vicende dei suoi personaggi. Un sistema dinamico, il vento, che lo aiuta a creare stupendi viaggi-da-fermo, ovvero a ideare sensazioni di vario tipo: preparazione dell'evento, sensazione scontornata dell'attesa, anticipazione di un pensiero o di una notizia, atmosfere di contesto, vagheggiamenti di chimeriche ed 'esotiche' sorprese, reinvenzioni della memoria, vaghi profumi dell'inconoscibile, senso dell'avventura immaginata, dosi stranianti nella magia del suo specialissimo

¹ FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *Casanova. Sceneggiatura originale*, Torino, Einaudi, 1976, p. 3.

realismo, inserimento sonoro, musicale in modulazione sulle particolarità di personaggi, ambienti, proiezioni ideali solo sognate...

E però è pure un potente ed efficacissimo congegno di montaggio, visivo o sonoro e non di rado applicato nelle combinazioni di entrambi, che nell'autore di *Otto e mezzo* si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze, ovvero a legarle tra loro in maniera difforme dalla consuetudine; e questo 'semplicemente' impiegando delle macchine apposite, dei ventilatori, delle tende... (dunque ottenendo enormi effetti narrativi e di rappresentazione con un minimo dispendio economico di mezzi, quasi a smentire, almeno in questo, le enormi spese sul set lamentate dai produttori).

Si tratta a tutti gli effetti di un anello audiovisivo-narrativo squisitamente cinematografico molto forte, paradossalmente e forse con troppa prevedibilità definibile come 'felliniano' se non fosse davvero il caso di impiegare qui l'abusatissimo aggettivo, dal momento che può esaltare, confondendolo, ad un tempo il suono e l'immagine proprio perché apparentemente solo accessorio, ingannevolmente superfluo, invisibilmente non controllabile, ingombrante perché straniante.

Invece, nei film di Federico Fellini il vento gioca un ruolo importante, decisivo; è, come s'usa dire, un personaggio e basta ripercorrere la filmografia per verificare come questo elemento (naturale) produce i suoi effetti (artificiali): l'inizio dello *Sciecchio bianco* (fin dai titoli di testa), *I vitelloni* (quando, ad esempio, il fischiare del vento vicino al nero mare d'inverno indurrà il 'drammaturgo' Leopoldo a sfilarsi dalle avances del 'grande attore' Majeroni, dopo lo spettacolo e la noiosissima lettura del suo testo all'osteria); *La strada* (nella storia di Gelsomina, tra gli altri momenti, è un soffio leggero che riporta alle orecchie di Zampanò il notissimo motivo rotiano che la donna suonava con la tromba); *Le notti di Cabiria* (la scena di trance 'candido' vissuto dalla prostituta Cabiria ad opera del prestigiatore sul palcoscenico del cinema); *La dolce vita* (ad esempio, al finale sul bagnasciuga Marcello non sente le parole della fanciulla anche a causa del vento), *Otto e mezzo* (l'incubo dell'incipit sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante del vento, e poi è una tormenta di neve appena accennata ad introdurre l'intero episodio dell'harem vagheggiato dal regista Guido); *Giulietta degli spiriti* (episodio da Bishma, ma poi diffusamente in diversi affioramenti dell'inconscio espressivamente artefatto); gli affreschi pompeiani che si sfarinano sotto l'azione dell'intrusione indebita dell'aria nell'episodio degli scavi per la costruzione della metropolitana di Roma...

Per non dire di *Amarcord*, il film sulla memoria re-inventata e volontaria delle stagioni della vita del borgo natio che si apre e chiude sulle primaverili brezze che portano le 'manine' o il matrimonio campagnolo di Gradisca; e ancora, Snàporaz sul taboga della *Città delle donne*; e il mare finto con le ventate liriche e poi di guerra sul ponte di *E la nave va*; non tralasciando naturalmente le *folate* visive paradossali, gotiche, riassuntive e apologetico-politiche, 'leopardiane' con cui sono costruiti nell'ordine, *Le tentazioni del dottor Antonio*, *Toby Dammit*, *Bloc-notes di un regista*, *Prova d'orchestra*, *La voce della luna* ai quali è doveroso far precedere, a mo' di sigillo, il mitico, sofferto e irrealizzato viaggio fantastico di Mastorna, impensabile senza la funzione poetica dello struggente vento di morte che non smette di far sentire la

sua fatale insistenza tra le commoventi pagine della sceneggiatura.² Tutte opere in cui l'«aria felliniana» – analogamente al motivo del «volo», privilegiato spunto per l'esplicazione dei sogni – sempre portatrice di qualcosa di imprevedibile, misterioso, impalpabile, sognante eppure concretamente assai influente, trova nel *Casanova* alcuni istanti privilegiati.

Si comincia, proprio al Carnevale, con l'affondamento della polena, «la testa di una gigantesca donna, simbolo di Venezia»³ (anticipazione della gigantessa Angelina ed ennesimo richiamo alla Grande Madre Mediterranea): quando la maschera in bianco, Casanova, riceve il biglietto, allo stacco sul mare finto, comincia a sibilarlo il vento per introdurre l'episodio della monaca; e il vento resta in sottofondo a lungo, praticamente per l'intero blocco, almeno fino all'amplesso che si consuma sotto il discreto occhio osservatore dell'ambasciatore francese; e poi, quando il veneziano lascia la villa, si *vede*, si torna a vedere, il vento e il mare in tempesta – col mare rigorosamente sempre di plastica – nella quale si viene a trovare la sua barca e durante la quale viene dichiarato in arresto per ordine della Serenissima.

Un secondo passaggio di vento si ha con Casanova ospite nella casa di campagna del gobbo Du Bois, prima della rappresentazione dell'operina⁴ alla presenza degli spagnoli e dei francesi: il vento viene citato dallo stesso gentiluomo quando, a proposito della sua leggerezza e delle qualità femminili, cita un antico proverbio: «Che cosa è più leggero di una piuma? La cenere. E che cosa è più leggero della cenere? Il vento. E che cosa è più leggero del vento? La donna. E che cosa è più leggero della donna? Niente».

Ancora presenza di vento lontano si ha a Londra, all'alba, dopo che il circo ha smontato le tende e successivamente all'assopimento di Casanova sulle parole della cantilena zanzottiana della gigantessa Angelina. È questo uno snodo cruciale perché in qualche modo ora l'avventura ed il viaggio di Casanova sono ferme, in stasi e occorre ripartire, dunque l'aria rappresenta la fantasia creativa, l'energia dinamica operante sulla continuazione della storia e perciò sulla stessa immaginazione di Fellini.

Il vento c'è poi pure nell'addio alla madre dopo lo spettacolo su Orfeo ed Euridice al teatro di Dresda. Neve, grigio, bianco, freddo accompagnano l'invasione di un vento gelato che sembra già portare, con qualche novità, anche presagi di morte. Difatti, continuando a seguire l'ordine narrativo del film, ancora l'aria serve per unire il finale del coro e degli organi alla corte di Württemberg con il rosso della brace e l'episodio con la bambola meccanica Rosalba. Il sibilarlo continuato di un gelido vento lontano arriva alla fine dell'amplesso notturno di Casanova con Rosalba, un flusso continuato indispensabile per aprire la scena successiva sulle prime tenui luci del giorno entrante, quando l'uomo si riveste, si pettina, si incipria,

² FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, Milano, Bompiani, 1995.

³ Così recita la sceneggiatura a p. 6.

⁴ Performance non prevista in sede di sceneggiatura dove invece vi è l'esposizione del concerto e l'amata Enrichetta al violoncello.

lega il nastro ai capelli, indossa il mantello prima di allontanarsi sull'ultimo scomposto movimento meccanico della bambola supina sul letto.

Si tratta, nuovamente, di un sistema di montaggio, espressivo e progressivo, posto in essere forse per indurre nello spettatore l'idea e la sensazione fisica della lunghezza dei duri e freddi inverni in Boemia, con la forza del vento che accompagna le fasi del ritrovamento del ritratto di Casanova nelle latrine – è quello eseguito dall'incisore Berka per l'edizione del suo romanzo fantascientifico *Icosameron* – affisso con le feci dai suoi due acerrimi nemici, il maggiordomo Feltkircher e il suo 'sgherro' Wiederholt, servitori alla corte di Dux.⁵

Nelle fasi finali della pellicola si annoverano due esempi, connessi tra di loro, ed entrambi nel nome del vento. Interrotto e disturbato dai troppo distratti amici del giovane duca nella recitazione dei versi dell'amatissimo Ariosto, Casanova fissa l'ineducata compagnia e il fischio del vento – qui addirittura può essere inteso quale *flashforward* sonoro – accompagna il suo definitivo commiato dalla poesia e dalla vita pubblica mentre sale lento e con mestizia lo scalone per ritirarsi nel suo alloggio. Spazio dove infatti troverà conclusione la sua vicenda secondo Fellini, e con essa il film. Cambiati gli abiti, indossati quelli assai più sobri e comodi da camera, si siede in poltrona e, complice l'arrivo brusco e inconsciamente sospirato dell'aria, potrà partire il terminale tuffo nei bei momenti del passato.

L'astuccio di legno con l'uccello meccanico, fedele compagno di tante prestazioni sessuali, è mal in arnese e vecchio come il suo padrone, ormai preso dalla realtà dei ricordi. Lontano, fuori, s'annuncia violento e arriva improvviso come una freccia sibilante, un forte vento che, di colpo, si fa vicinissimo, esigente perché porta, con la memoria, la nostalgia per la Venezia alla quale il vegliardo non farà più ritorno.⁶ Il vento apre così al sogno conclusivo di Casanova e rimane per la sua intera durata:⁷ la laguna gelata, attraverso la quale si intravede la polena affondata all'inizio, alcune donne della sua vita, la carrozza d'oro con il Papa ammiccante e l'anziana

⁵ Per i grotteschi scambi rissosi di dispetti, incomprensioni, umiliazioni che il vecchio bibliotecario vive, subisce e si inventa in quegli anni (probabilmente tra il 1785 ed il 1798), ovvero per leggere la «storia, autentica, dell'ultima battaglia che Giacomo Casanova combatté nel mondo dei vivi, così come la racconta lui stesso in ventuno lettere autografe (*Lettere al signor Faulkircher*) conservate nel castello dei conti Waldstein», cfr. SEBASTIANO VASSALLI, *Dux. Casanova in Boemia*, Torino, Einaudi, 2002. Sulla figura di Rosalba e di una sua antenata ideale per ispirazione musicale forse affidata ad un birichino soffio della memoria del musicista Nino Rota, si tornerà tra breve; è comunque sintomatico che se la figura del vero Casanova trova nel film di Fellini la possibilità di una immagine mentale, questa può essere la fotografia istantanea del suo fatale incontro con la bambola danzante; ed è proprio questa ad essere scelta per la copertina del lavoro di Vassalli.

⁶ Sulla voglia presenile di tornare da parte del seduttore e sulle non poche difficoltà connesse, scrive Schnitzler nel 1918 – in ripubblicazione nel '75 e ancora nel 2002 – centrando proprio il romanzo sulle spirali concentriche a stringere – quelle che, a proposito di vento, definirei gelide folate nella schiena –, iniziando in maniera esemplare per il finale mortifero del melanconico film felliniano: «A cinquantatré anni Casanova, da tempo non più spinto a vagare per il mondo dal giovanile piacere dell'avventura, ma dall'inquietudine dell'avanzante vecchiaia, fu preso da una così intensa nostalgia per la sua città natale, Venezia, che cominciò a girarle intorno simile a un uccello che vien giù a morire calando da libere altezze in sempre più strette volute». ARTHUR SCHNITZLER, *Il ritorno di Casanova*, Milano, RCS Editori, 2002, p. 15.

⁷ Quasi che davvero in questa sequenza Fellini possa essersi ricordato di quanto Roberto Rossellini gli aveva detto circa la necessità che il cinema (neorealista) doveva avere di riuscire a *filmare l'aria* intorno alle cose.

scheletrica madre, fino al carillon e ai lievissimi circolari passi di danza: lievissimo balletto di un giovane Giacomo con la bambola meccanica, due *silhouettes* in controluce che riempiono gli occhi stanchi ed arrossati e scaldano il cuore per l'ultima volta.

Il binomio Casanova-Fellini è spigoloso, e alcuni punti possono essere accennati per considerare l'operazione condotta dal regista sulla figura del grande seduttore. Naturalmente, i *Mémoires* sono la base sulla quale Fellini si è mosso ma, sapendo che il suo è un cinema a-letterario⁸ e che il 'metodo' è quello di modificare, rompere, assumendo soggettivamente il tema elaborandolo con una poetica esclusiva e uno stile altrettanto originale, si comprende che Fellini sta ai *Mémoires* come il suo cinema sta al cinema realistico, ovvero in maniera non comparabile. Nel senso che, certo utilizza la storia della sua vita, il personaggio, appunto il mito di Casanova, ne coglie e restituisce aspetti fondamentali, anche relativamente ai suoi viaggi attraverso l'Europa (e, come dice il suo amico straniero al circo di Londra, anche inutilmente «attraverso il corpo delle donne») e alla tipologia delle competenze, diciamo extrasessuali, che quel mito si porta dietro... Fa dunque tutto questo, ma in definitiva lo riconduce ad una dimensione individuale, barocca, macrosoggettiva, fantasmatica. Vogliamo veramente dire 'felliniana'?

Questo film,⁹ come peraltro quasi tutte le sue pellicole nelle lunghe e tribolatissime fasi di avvicinamento alla realizzazione, è uno di quelli che periodicamente Fellini proponeva ai produttori quando non sapeva bene cosa proporre; ovvero pensava che la vita di Casanova fosse – come ad esempio il *Satyricon* che pure girerà nel 1969 – uno di quegli argomenti che piacciono ai produttori e che però poi trovano difficoltà ad essere messi in pratica; allora diceva: facciamo Casanova, però prima farei... *Amarcord* e i produttori, sempre in una condizione di «sana reciproca sfiducia», l'accontentavano. La sua 'sfortuna' fu che, anche in questo caso, firmò il contratto e dunque fu poi costretto (una condizione, questa del *dover fare* per causa di impegni assunti era in lui ad un tempo detestata e, più o meno inconsciamente, desiderata) a raccontare Casanova.

Personaggio che Fellini non ha amato fin dall'inizio, dà di lui definizioni sgarbate, al limite della volgarità (lo chiamava 'Lo Stronzone'), lo vedeva come un immaturo,

⁸ Ci sono nella filmografia felliniana soltanto quattro esempi di pellicole provenienti da fonti scritte precedenti: al 1967 risale *Toby Dammit*, tratto dal racconto *Non scommettere la testa col diavolo* dai *Racconti straordinari* di Edgar Allan Poe. È uno dei tre episodi del film *Tre passi nel delirio*; gli altri due sono diretti da Roger Vadim (*Metzengerstein*) e da Louis Malle (*William Wilson*). Del 1969 è *Fellini-Satyricon* liberamente tratto da Petronio Arbitro. La frammentarietà del testo-pretesto è tale da fare la gioia del regista, al quale non sembra vero di potersi inventare un mondo scomparso di cui ci sono solo tracce, segni, brandelli di passato. E dunque non è poi così singolare che il regista parli di questo film come d'un film di «fantascienza»: una dimensione fantascientifica proiettata all'indietro nel tempo invece che, come usualmente, in avanti. Nel 1976, c'è appunto *Il Casanova* e nel 1990, *La voce della luna* dal romanzo *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni.

⁹ Le pellicole dedicate a Casanova dovrebbero complessivamente aggirarsi intorno alla sessantina, dieci sono i film realizzati per la televisione mentre, al 2003, quattro sono le serie televisive. A conferma dell'interesse da parte del mondo dello spettacolo cinematografico per il personaggio, tra il 2004 e il 2005 Venezia ha ospitato le riprese d'un *Casanova* di produzione disneyana.

un bambino mai cresciuto, un fascista, uno che – malgrado il suo avventuroso nomadismo europeo – sembra non essersi mai mosso, non dall'Italia o da Venezia, ma addirittura dal suo letto. E dei *Mémoires* parla come di un testo troppo lungo, notarile, pesante, brutto («Il diario di un fesso, uno zibaldone insopportabile, l'elenco telefonico»), dove non succede niente, minuziosamente descrittivo di una successione di fatti, di cose, di eventi elencati senza passione, senza partecipazione né sviluppo e senza che ci sia dentro, a suo modo di vedere, niente a cui appigliarsi per poter costruire una narrazione viviva.

Insomma, non ce la fa a sopportarlo, ma deve fare il film, così cerca una chiave di lettura e di interpretazione che, per un verso possa rispettare il canone felliniano – il titolo sarà infatti *Il Casanova di Federico Fellini* come fu, anni prima per *Fellini-Satyricon* – e per altro verso possa far emergere, dal magma indistinto delle pagine, l'impronta fondamentale, il tono della pellicola. E sarà, quasi una coincidenza inconsapevolmente cercata, più o meno la stessa che aveva permeato i sentimenti di Marcello (Mastroianni) nella *Dolce vita*, vale a dire il *disgusto*.

Procedevo nello sconfinato oceano cartaceo dei *Mémoires*, in quell'arida elencazione di una quantità di fatti ammassati con rigore statistico, da inventariato, pignolesco, meticoloso, stizzoso, nemmeno troppo bugiardo, e il fastidio, l'estraneità, il disgusto, la noia, erano le uniche varianti del mio stato d'animo depresso e sconsolato. È stato questo rifiuto, questa nausea a suggerire il senso del film.¹⁰

Sottopone dunque Casanova ad una vera e propria tortura: tortura il personaggio e tortura l'attore, Donald Sutherland, che lo incarna. Lo tortura nel senso letterale sottoponendolo a faticosissime sedute di trucco per trasformarne completamente l'aspetto fino a farlo vagamente somigliare ad un robot, una sorta di burattino meccanico, un Casanova a metà tra Dracula e Pinocchio, figura quest'ultima sulla quale si tornerà più avanti.

Perché, in definitiva, la questione dell'avversione di Fellini per Casanova, al di là delle 'scuse' dietro le quali si nasconde o delle motivazioni che inventa per continuare ad odiarlo, è che in Casanova Fellini vede se stesso: carica nella figura settecentesca molto della sua vita reale, personale. E allora si è di fronte ad uno scontro, un duello tra il mito di Casanova e un grande autore, un'icona del cinema italiano (anche d'esportazione) che alla metà degli anni Settanta è famosissimo, ha vinto premi internazionali prestigiosi, sta nell'Olimpo con i maestri del cinema, linguaggio che ha anche contribuito ad innovare. Si cimenta quindi con l'edizione in sei volumi dei *Mémoires* e, con Zapponi, fedele collaboratore alle sceneggiature e Tonino Guerra, poeta e anch'egli sceneggiatore, si dividono i sei volumi dell'edizione sulla quale lavoravano, leggendone due ciascuno, per cercare di capire cosa poter trarre di utile per lo schermo dalla grande mole del lavoro casanoviano. Questo non certo per sottovalutazione dei *Mémoires* o del valore storico-letterario degli stessi, ma perché dovendo ridurre l'enorme massa di informazioni – i

¹⁰ FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 175-176.

Mémoires arrivano al 1774, Casanova nasce nel 1725 e muore nel '98 – secondo un taglio d'autore, a due ore di film (la pellicola sarà alla fine di circa 170'), questo poneva parecchie difficoltà. Un po' alla volta Fellini abbandona la linea cronologica degli episodi raccontati dal Veneziano e, alla ricerca del tono giusto da dare al film, si concentra sulle sensazioni creando e utilizzando alcuni passaggi a suo avviso importanti, esaltando il clima complessivo, l'atmosfera della vicenda. È un clima freddo, malinconico, cromaticamente caricato sui blu, sui rossi e gialli, sul bianco latte, sovente un bianco sporco, marmoreo, cimiteriale, squallido, insomma una gamma di gradazioni che suggeriscono l'idea di marcio, di agonia, di morte. E difatti il periodo prelude a una stagione della sua vita che comincerà ad essere la rappresentazione della crisi, della tarda maturità: ricordo che subito dopo *Casanova* (1976) c'è *Prova d'orchestra* (1979) poi *La città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred* (1985) fino all'ultimo, *La voce della luna*, del 1989. Fino a poco prima del film veneziano, nel 1973, abbiamo il già ricordato *Amarcord* e siamo ancora nella dimensione creativa di un'Italia e di una provincia ben nota al regista riminese e da lui raccontata, nella piena reinvenzione del dato biografico e del ricordo adolescenziale, negli anni Cinquanta, quella dei *Vitelloni* (1953), del *Bidone* (1955) e anche della *Dolce vita* (1960).

Qui non ha più la piazza del borgo romagnolo, il bar-biliardo e il cinema Fulgor, ora ha a che fare con la Storia, con un Mito e con il suo fluviale testo autobiografico, con Venezia, con il Settecento. Dimensioni ingombranti, complesse, che gli creano, lo ricorda lo stesso Fellini, un senso di colpa, una percezione di inadeguatezza culturale plurima, sensazioni che tendono a paralizzarne lo sviluppo preparatorio. Allora, per uscire da questo angolo-trappola nel quale sente di essersi cacciato da solo e volontariamente, pone in essere una forma di autoterapia: analogamente a quanto aveva fatto ai tempi di *Otto e mezzo* (1963) superando la crisi creativa raccontando la crisi creativa di un regista, riesce ora ad utilizzare i problemi del film trasformandoli in una sorta di autoanalisi per scrollarsi segni premonitori, presagi, avvisi di catastrofi, tutti campanelli d'allarme che altro non erano se non le paure dell'approssimarsi della vecchiaia cui si faceva cenno poco sopra (nato nel 1920, il regista muore nel 1993); pezzi di quel 'clima interiore' che dal 'vitellone' Casanova stava passando in lui, influenzandolo parecchio, in riferimento alle necessità immaginative del racconto da svolgere.

E allora, come sovente aveva fatto e non si esimerà dal fare in seguito, trovando assai poco conforto nella razionalità delle fonti e dei testi, non esita a orientarsi verso le sfere spirituali dell'imprevedibile e si rivolge ad un veggente, l'amico torinese Gustavo Adolfo Rol: «Ho veduto ancora Fellini. Dopo gli esperimenti ove ho potuto metterlo in contatto con lo 'spirito intelligente' di Casanova (non credo nello spiritismo!), farà il film su questo personaggio».¹¹ Confortato dalla espressione di non sgradimento da parte dello spirito del grande Veneziano rievocato, Fellini si

¹¹ GUSTAVO ADOLFO ROL, *Io sono la grondaia... Diari, lettere, riflessioni*, Firenze, Giunti, 2000, p. 167.

butta dunque nell'impresa di questo film: venticinque settimane di lavorazione, con una Venezia ricostruita a Cinecittà e girato in inglese.

Per entrare meglio nel carattere dell'opera e togliere di mezzo la questione della 'fedeltà' e continuità di particolari rispetto al testo letterario, un esempio efficace è dato dalla fuga dai Piombi: ampiamente esposta nei *Mémoires*, il regista la risolve con una sequenza di meno di un minuto e mezzo nella quale si bilanciano, nell'ordine, un breve commento della voce off del narratore-Casanova (Sutherland è doppiato da Gigi Proietti: «La mia evasione dai Piombi fu un capolavoro di intelligenza, di esattezza di calcolo, di intuito, di coraggio. Qualità tutte premiate dalla fortuna»), la 'Cantilena londinese' – uno dei delicati temi poetico-musicali (*Pin penin*: un gioiello di Zanzotto-Rota) –, la continuazione della voce emozionata alla vista di Venezia dall'alto con il sottofondo sonoro; poi, con lo stacco successivo, Casanova è già a Parigi, ospite tra altri illustri invitati a cena dalla marchesa d'Urfé.¹²

Riguardo alla figura di Casanova personaggio dell'avventura, l'etichetta di *avventuriero* del Settecento, non errata anche se ormai inefficace a descriverne un'esperienza europea così eterogenea, è in ogni caso un carattere – come detto, una variante imparruccata del vitellone – con il quale Fellini si deve misurare. Su questa tipologia dell'avventuriero settecentesco occorre tenere presente che, in quello stesso periodo, il regista americano Stanley Kubrick sta lavorando alla preparazione di *Barry Lyndon*, appunto, sull'ascesa e caduta di un avventuriero irlandese del diciottesimo secolo. Il sempre ben informato Kubrick è preoccupato del fatto che Fellini stia girando una pellicola su Casanova, e spedisce uno dei suoi emissari per sapere quale direzione stava prendendo questa pellicola; poi, confortato dalla notizia che l'interpretazione felliniana – cosa della quale peraltro non avrebbe dovuto dubitare – era di fantasia, di immaginazione, continua il suo rifacimento del Settecento firmando la grande composizione pittorico-narrativa a tutti nota.

¹² Sul carattere di *ospite* nel Vecchio Continente di Giacomo Casanova si intrattiene brevemente MASSIMO CACCIARI in una *Nota* al testo di ALBERTO BOATTO, *Casanova e Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 169-170. Si riporta anche la posizione estremamente negativa – si direbbe, indicativamente, più «veneto-gelosa» del personaggio e dei *Mémoires* che non culturalmente meditata, in specie sulla mancata valorizzazione dei «fluidi» a vantaggio degli «automatismi» espressi da Casanova, primariamente dell'uccello meccanico (certo assai diverso da quello con cui SCHNITZLER apre il suo *Ritorno di Casanova*, 1918) – assunta da Boatto sul regista e sul film: «Federico Fellini [...] nel suo film spende per la fuga dai Piombi solo una rapida sequenza incentrata appunto sulla veduta delle cupole di San Marco: uno scenario di cartapesta animato da una luna artificiale. Ma al regista sembra sfuggire la personalità vera dell'avventuriero. Il Casanova di Fellini viene accompagnato sempre da un piccolo automa a forma di uccello stilizzato che si mette in funzione durante le sue prestazioni sessuali, battendo le ali con un movimento rigido e diffondendo un'arietta stridula e alquanto sguaiata. Su questa linea, il Casanova felliniano si accoppia con una bambola meccanica, lui che ha scritto 'il piacere della donna ha sempre rappresentato per me quattro quinti del mio'. Ma se c'è qualcuno che è l'opposto di un automa è proprio il nostro Casanova. È tutta fluidità e gli scorrono gli umori, le risate e le lacrime come gli scorrono di continuo le secrezioni spermatiche, non meno dei pus delle svariate infezioni veneree che è riuscito a collezionare. Dalla sua persona si spande sempre qualche liquido corporale. Nel suo universo, ed è quasi il solo memorialista europeo che abbia registrato simile dettaglio, gli uomini e le donne hanno quotidianamente bisogno di soddisfare degli impellenti bisogni biologici. Scrivendo tiene sempre presente che esiste il corpo, il suo e quello degli altri. È vero che ad ogni istante è pronto a mutare l'oggetto della sua passione immancabilmente carnale, ma non per questo s'interrompe il suo fluido sgorgare; e come gli sfuggono con copiosità il pianto e il riso, così gli sfuggono i sentimenti, i desideri, le pulsioni. Nella sua mutevolezza, Casanova si rivela l'opposto della rigidità, della stagnazione, della ripetizione automatica che il regista italiano, sulla sempre più accentuata inclinazione, film dopo film, per un fregola postribolare da soldato in libera uscita, attribuisce a Casanova».

In proposito è sufficiente comparare due sequenze – la presentazione di lady Lyndon e del suo primo marito invalido, il gioco, il bacio fino all'innamoramento della nobildonna per il rampante Redmond Barry, a raffronto con il circo londinese di *Casanova* introdotto dall'episodio dell'«infame Charpillon e della di lei degna figlia» e dalla gigantessa Angelina che fa il bagno con i due nanetti napoletani – per avere, se dovesse servire, la conferma della enorme diversità concezionale dei due registi a proposito del Secolo dei Lumi.

Sicuramente nel Settecento di Kubrick è riconoscibile l'impronta del lavoro con *l'Intelligenza*: il suo secolo preferito si esprime in un'idea concretizzata attraverso un maniacale lavoro di documentazione e di organizzazione dei materiali, seguendo il romanzo di William Makepeace Thackeray, che è ottocentesco ma ambientato nel secolo precedente, a differenza dei *Mémoires*, settecenteschi, con cui ha a che fare Fellini. Il quale, per le musiche, si affida come sempre alle magie di Rota – ineguagliabile creatore di atmosfere sulla cui importanza si tornerà tra breve – e non impiega musiche di repertorio (come fa invece Kubrick che unisce due secoli avvalendosi di Bach, Federico il Grande, Händel, Mozart, Paisiello, Vivaldi, appunto Schubert e, per l'immaginario pittorico, dei paesaggi-personaggi suggeriti dai quadri di Watteau, Hogart, Gainsborough, mentre Fellini pensa prevalentemente a Pietro Longhi, affidando la realizzazione dei disegni della lanterna magica a Roland Topor). Appena un richiamo fuggevole al circo nella sequenza suddetta in ordine alla circostanza, notissima, che lo spettacolo circense e il suo mondo sono da sempre 'luoghi' narrativi tipici dell'ispirazione felliniana (così come di rilievo è il motivo della 'curiosità intellettuale casanoviana', molla motivazionale che gioca un ruolo determinante nell'intera pellicola). Il già ricordato finale, la mattina del giorno successivo, con la carovana ormai partita, trova Casanova abbandonato nella grigia alba londinese ed è anche una sorta di omaggio di Fellini all'amato Charlie Chaplin.¹³

L'opzione Razionalità/Inconscio espressa dalla coppia Kubrick/Fellini è una delle interpretazioni esposte dallo scrittore Georges Simenon, amico del regista e suo grande estimatore – 'Sim' alla visione di *Casanova* si commuove fino alle lacrime –, ricambiato dall'ammirazione del cineasta per l'opera del padre del commissario Maigret.¹⁴ Anni prima, nel 1960, presidente della giuria al festival di Cannes, colpito dalla forza del film del quale intuisce la portata innovativa, Simenon si adopera con successo per far assegnare alla *Dolce vita* la Palma d'oro. I due hanno più di un punto in comune e, tra gli elementi condivisi c'è, sia nei personaggi letterari, Maigret in testa ma non solo, sia negli *alter ego* felliniani, la poetica simenoniana dell'*uomo nudo* e, più ancora la loro – e dei loro creatori, si capisce – capacità di

¹³ L'autore del *Circo* (*The Circus*, 1928) all'indomani della *performance* di Giulietta Masina nella *Strada* ebbe a parlare di lei come dell'apparizione nel firmamento dei clowns di una *female Chaplin*, una Chaplin-Charlot donna.

¹⁴ In proposito cfr. il carteggio *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, a cura di Claude Gauteur e Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1998.

vivere più vite contemporaneamente. E cos'altro fa e ha fatto l'artista Fellini per tutta la sua vita cinematografica se non questo?

In ogni caso, per tornare alle evidenze del secolo di Casanova, sicuramente il Settecento di Fellini non è un Settecento dell'Intelligenza, ma direi un Settecento dell'*Inconscio*: Fellini racconta un suo Settecento (sepolto), effetto di quel ricco mondo onirico, visionario, noto a tutti. E tuttavia, esiste una linea di continuità nel personaggio dell'avventuriero veneziano, nel senso che il Casanova felliniano si manifesta come figura-mutazione, come variazione e completamento di modelli del cinema precedente, che non possono non riprendere – lo si è già anticipato – le figure del *vitellone* e del *bidonista*. In Casanova Fellini mette non poche delle caratteristiche che ha già instillato in Zampanò, lo zingaro forzuto della *Strada* (1954), nel tragico truffatore Augusto, nel giornalista Marcello della *Dolce vita*, che attraversa le tappe del film con un filo rosso che, lo si diceva sopra, è quello della repulsione esistenziale e della crisi, ma soprattutto del *disgusto*: disgusto per la società nella quale vive, per il lavoro che fa, per la vita 'dolce' che deve vivere pur volendone vivere un'altra, magari *amara*¹⁵ ma da scrittore e non da cronista di costume in una Roma-illusione e nella via Veneto dei night – «un viaggio nella notte, durante il sonno della ragione, attraverso una civiltà corrotta e putrescente nella quale tutto crolla di schianto, valori autentici e falsi miti, tradizioni secolari e convinzioni nate appena ieri» – finalmente fuori dall'insicurezza, dai condizionamenti ai quali la sua debole, compromissoria umanità non sa opporre né chiarezza propositiva né rifiuti.

Il motivo del disgusto che Fellini mostra tra la fine degli anni Cinquanta ed i primi Sessanta è molto vicino ad un'altra componente che vale la pena di non tralasciare, quella *dissipazione* – oggetto del saggio di Abirached di cui il regista peraltro ha tenuto conto nell'impianto del film¹⁶ – che è in qualche modo lo spreco di talento, di energia e financo di quella stessa curiosità che torna ad insistere – relativamente ai risultati che possono o meno essere ascritti alla carriera casanoviana – per cui comunque si tratta di una sovrabbondanza dimostratasi (fellinianamente) barocca e incongrua rispetto ad una sola esistenza.

Da questa angolazione tematico-prospettica, nel tentativo di suicidio di Casanova sul ponte londinese, si può rilevare l'analogia con un piccolo nucleo che appartiene a un altro personaggio felliniano, il Guido protagonista di *Otto e mezzo*. Il punto è il seguente: Casanova, scaricato con i bagagli dall'«infame Charpillon e [dal]la di lei degna figlia» perché ha la sifilide, si dispera: «Giacomo, forse che la tua stella sta per volgere al tramonto? [...] Per la prima volta, i tuoi sensi non hanno saputo corrispondere al tuo desiderio...». E la corrispondenza consiste nel breve passaggio in cui il regista Guido rientra in albergo di notte e, dopo la discussione nel corridoio

¹⁵ Il raffronto tra il clima della dolce vita felliniana e quello della *Vita agra* (1964, Carlo Lizzani) tratto dal romanzo di Luciano Bianciardi, mentre mette allo specchio la romanità gaudente con la Milano già pronta per diventare 'da bere', ben evidenzia i loro stridenti contrari: malgrado tutto, la resistenza di un gusto per la vita nel personaggio 'rivoluzionario' di Bianchi *Luciano* (Ugo Tognazzi) a fronte della pura, sofferta sopravvivenza delusa in Marcello (Mastroianni).

¹⁶ Cfr. ROBERT ABIRACHED, *Casanova ou la dissipation*, Paris, Titanic, 1996 (Grasset, 1961).

con il fedele Conocchia che si chiude con le parole dello stesso direttore di produzione («...però sta' attento Guido che anche tu non sei più quello di prima!»), apre la porta della sua camera e lì, per un attimo, confessa a se stesso: «...una crisi di *ispiration*? E se non fosse per niente passeggera, signorino bello? Se fosse il crollo finale di un bugiardaccio senza più estro né talento? *Sgulp!*».¹⁷

Nella galleria di personaggi anticipatori del Casanova felliniano, non si possono lasciare da parte né la coppia Snaporaz-Katzone della *Città delle donne* né il Pinocchio ('Leopocchio' ovvero Leopardi più Pinocchio, non ancora il burattino trasfuso da Fellini a Benigni, poi con esito inadeguato) della *Voce della luna*; in più, un altro aspetto che sollecita l'attenzione è quel tenero e minaccioso Mastorna, protagonista del *Viaggio di G. Mastorna* il film che Fellini ha sempre inteso fare e che, scaramanticamente, non ha mai girato. La lettura del racconto del film consente di verificare davvero come questo Innominato, o forse fin troppo nominato Grande Interdetto Felliniano, anticipi quel senso di freddo, di spaesamento, di morte sempre incombente – anche nei momenti di massimo splendore del veneziano giovane o nel pieno delle sue diverse attività ginnico-sessuali – che avvolge la figura felliniana dell'uomo-Casanova e del suo resistente riflesso storico come uno dei pesanti funerei mantelli che indossa con ostentazione.

Nell'abbozzo dello scenario casanoviano che si sta sommariamente tratteggiando, è ora il momento di Venezia. Nell'esemplificazione della gigantessa – veneziana «*de a montagna*» venduta come una bestia dal marito a «*quei dei salti*» che nella sceneggiatura è «de Treviso» – nella tinozza, Venezia c'è con la poesia di Andrea Zanzotto, Venezia c'è all'inizio del film, che si apre con il rito del Carnevale – ancora, lo si ricorda, l'atmosfera si crea con i versi zanzottiani – fino alla fuga dai Piombi, di cui s'è detto, e Venezia c'è nella parte conclusiva, nel sogno del vecchio bibliotecario a Dux. Naturalmente Fellini sa benissimo che Venezia, ai fini della sua impresa di raccontare il Veneziano, è assolutamente centrale e possibilmente 'peggio' del Settecento. L'aura della città vera gli porrebbe quei problemi di verosimiglianza che il regista dell'illusione e della menzogna – «l'unico vero realista è il visionario» amava ripetere azzerando con una semplice frase la questione della *verità del cinema* e conseguentemente quella del cinema girato *on locations* – aveva già risolto, anni prima, facendo ricostruire sempre i luoghi delle sue storie per lo schermo. Dunque, per avere una Venezia più vera del vero, Fellini la fa finta: una Venezia falsa è così destinata a dare effetti di maggior realismo.¹⁸

¹⁷ L'intenzionale abbassamento del tono drammatico, sempre congeniale a Fellini qui espresso dallo 'sgulp' conclusivo, è specularmente al gesto che in *Casanova* il Veneziano fa tirandosi su i mutandoni dando le spalle allo spettatore, prima di vestirsi dei suoi migliori panni, alternando dunque il triste con quel clima da 'festa finita', da microcosmi 'minimalisti' visti anche da dietro le quinte, sua qualità inconfondibile.

¹⁸ In questo caso il contratto «colpevole» che aveva firmato esprimeva un faticoso compromesso, che andava rispettato: si sarebbe consentito a Fellini di non girare a Venezia, ma in cambio la lingua sarebbe stata l'inglese. Cosa, quest'ultima, di cui l'autore si lamenterà, anche con Zanzotto quando, nel luglio 1976, gli scrive per chiedere la sua collaborazione poetico-veneta nella restituzione originale di quella che lo stesso regista chiama «visionarietà stralunata». Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Per il Casanova di Fellini*, in *Filò*, in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 465. Per altri aspetti sul cinema felliniano mi permetto di rinviare a FABRIZIO BORIN, *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Roma, Gremese, 1999.

Continuando nella esposizione dell'incongruo binomio Casanova-Fellini, per poter meglio gustare il sogno ultimo di Casanova vecchio nel ripensamento della sua lontana e ormai non più raggiungibile Venezia se non con la forza dell'immaginazione onirica, per rivivere una sintesi cinematografica mirabile di immagini prive di parole e musica; ecco, per avere questo vorrei proporre un raffronto critico. Chi scrive è certo di aver individuato un motivo di ispirazione, ovvero di *autoispirazione*, del compositore Nino Rota – lo ricordo: il musicista è autore di oltre centocinquanta colonne sonore tra i primi anni Trenta e la fine dei Settanta e di tutti i film di Federico Fellini dallo *Sceicco bianco* (1952) fino a *Prova d'orchestra* – per le indimenticabili musiche del *Casanova*. Rota compone nel 1952 la colonna musicale per un film interamente ambientato a Venezia – usualmente abituata ad essere città-set di episodi, inserti, omaggi, citazioni talvolta fin troppo brevi – che si intitola *The Assassin*, meglio conosciuto come *Venetian Bird*. Diretto dall'inglese Ralph Thomas, questo *thriller* che non è un capolavoro ma non è neanche disprezzabile, propone un episodio che si svolge in un antico palazzo e personalmente sono dell'avviso che il compositore si sia ricordato di questa sua composizione quando si trovava alle prese con le musiche con il carillon per la bambola meccanica Rosalba del *Casanova di Federico Fellini*.¹⁹

La sequenza, un interno notturno, vede il protagonista immerso in un buio appena rischiarato da inquietanti fasci di luce, nascondersi tra alcuni manichini, gentiluomini e nobildonne, vestiti di tutto punto con abiti settecenteschi ai quali va a far visita una bambina, la figlia del custode, che gioca parlando con le statuine in parucca, intrattenendosi con i suoi amici inanimati e in particolare con la contessa, con la quale decide di fare un ballo... Ad un certo punto, la musica drammatica cresce, il violino accompagna i legni e il carillon, messo in funzione dalla bimba, evidenzia la scandita meccanicità dei movimenti articolari dei manichini animati, un movimento ideale prodotto dal montaggio serrato e rapido, giacché essi restano immobili. E così sarà infatti, ventiquattro anni dopo, con la bambola Rosalba – impersonata dalla ballerina Adele Angela Lojodice – conosciuta ed avuta in regalo, con la quale Casanova avrà un amplesso e con la quale, ormai vecchio, si intratterrà, anch'egli puro ricordo di una lontana *silhouette* della gioventù svanita nel nostal-

¹⁹ Per associazione di idee, l'«uccello veneziano» non può non far pensare all'uccello meccanico, inseparabile compagno di Casanova, sia nelle molte prestazioni sessuali sia, decisamente malconco, nella nostalgica memoria del vecchio bibliotecario a Dux. In riferimento a Venezia ed a Casanova, oltre alla scoperta della 'nonna' di Rosalba, il film inglese *Venetian Bird* rivela anche un altro possibile rammentamento rotiano. Si tratta di una parola, una parolina che il musicista scrive a mano in carattere maiuscolo, prevedibilmente nel 1976 mentre compone o prima di comporre le musiche per il *Casanova*, sulle pagine delle note sulle quali aveva lavorato nel '52: la parola è *peregrinus*, per la precisione e completezza grafica: «motto: PEREGRINUS»; dal momento che tutto può avere la trama del film di Thomas tranne che contenere racconti di *peregrini* e visto poi che tra i sinonimi si possono annoverare termini come *elegante, eccezionale, ricercato, singolare, strano*, non è assolutamente indebito attribuire quel *peregrinus* al nostro viaggiatore settecentesco, un Giacomo Casanova smanioso *pellegrino* per le corti d'Europa. Per l'approfondimento di questi aspetti, ancora una volta mi permetto di rinviare a me stesso, BORIN, *Cinema e suspense in Piazza San Marco, ovvero: «Venetian Bird tra musica d'autore ed imprevedibili anticipazioni di genere»*, in *Stranieri e foreste a Venezia*, «Quaderni di Insula», VI/18 (aprile 2004), pp. 81-86.

gico sogno conclusivo della vicenda. Sogno che, lo si ricorda in ragione dell'indispensabile effetto audiovisivo – non un effetto *speciale* ma esempio di quel prediletto cinema artigianale, evocativo perché, come detto all'inizio, *muove* ricordi, labirinti dell'immaginazione, invenzioni della memoria – viene introdotto da un fortissimo colpo di vento.

Per concludere, ancora a proposito di Venezia, va ricordato che Fellini voleva fare un film sulla città dei dogi. Proprio nel '76 aveva appunto scritto il soggetto *Venezia*, che non ha trovato realizzazione, ma dalle cui righe si ricavano indizi interessanti: la manifesta cifra antiberlusconiana e verso la tv commerciale italiana: «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...»; nella spregiudicata azione di conquista il Cavaliere – certo non quello di Seingalt ma naturalmente si tratta sempre di Berlusconi – non esita addirittura a ribattezzare «Canale Cinque» il Canal Grande.²⁰

Come sovente capita anche a Fellini, elementi che non trovano espressione in un film, vengono sciolti in pellicole successive e nel caso di *Venezia* gli spunti ironico-grotteschi si riverseranno nel caravanserraglio di *Ginger e Fred*, sotto le grottesche forme dell'Emittente-Contenitore-del-Nulla di proprietà del commendator Lombardoni, una maschera pubblicitaria che, con le sue invadenti telecamere, travolge e fagocita persone sentimenti storie e illusioni triturando tutto, come in un gigantesco zampone natalizio... In definitiva, tra l'affollata gioiosità finta dello sgangherato bestiario di *Ginger e Fred* e le immagini festose, i fuochi d'artificio, la gente in maschera che si diverte durante le celebrazioni del Carnevale di Venezia nel *Casanova*, c'è la stessa differenza che per Fellini poteva esserci tra la cinica, arrogante insensibilità della televisione e l'inesplicabile magia del cinema.

A questo punto, tornati circolarmente ai titoli di testa della pellicola sul libertino settecentesco da cui si è partiti, non resta che affidarsi, per la sintesi conclusiva, alle parole di Andrea Zanzotto, uno degli artefici di quell'aura carnascialesca irripetibile, che così apre i suoi 'Appunti':

Più che di un «soggetto» coerente come una macchinetta narrativa varrà disporre, per un tema frusto come quello del carnevale, di una serie di osservazioni, spunti, abbozzi di proposte, che non escludono poi la loro inserzione in una trama di narrato, in un «racconto» ripreso magari dal repertorio classico tra quelli più ricchi di elementi simbolici, aperti da un lato sulla metafora e sul mito, dall'altro sulla realtà storica di ieri e di oggi. Non bisogna poi dimenticare che quando si tratti del Carnevale di Venezia si entra automaticamente in un vero *mare magnum* di luoghi comuni, di rifritture, di convenzioni stantie, alla formazione delle quali ha contribuito una lunghissima tradizione teatrale, operistica, letteraria ecc. Bisogna che qui io riaffermi che, nei tempi recenti, l'unica reinvenzione attendibile del carnevale veneziano è stata quella che Federico Fellini ha pro-

²⁰ Tratto in maniera assolutamente libera dal racconto *The assignation* (*L'appuntamento*, 1834) di Edgar Allan Poe che Fellini riporta in parte all'inizio del suo testo, il soggetto sta in *Federico Fellini*, a cura di Lietta Tornabuoni, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 57-66. Risale appunto agli anni del *Casanova* anche se un suo trattamento fu depositato soltanto nel settembre 1992. E, sempre nel 1976, si ha di ZANZOTTO, *Venezia, forse*, in *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1051-1066; dello stesso poeta di Pieve di Soligo, anche se di sette anni successivo, è *Carnevale di Venezia. Appunti per un filmato televisivo sul tema*, in *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1067-1074.

posto all'inizio del suo *Casanova*, insuperato esempio di riscoperta e insieme dilatazione fantastica, compiute quasi attraverso una discesa nell'inconscio collettivo di una venezianità intesa come portatrice di un universale e ambiguo mito «materno-femminile». E forse non è un caso se la ripresa di un «grande carnevale» a Venezia, in termini che volevano essere anche di recupero storico, è stata prospettata e realizzata poco dopo l'uscita del *Casanova* felliniano. Quell'invenzione, a mio avviso, costituisce un vero e proprio punto di non-ritorno: bisognerà andare al di là di esso, e ciò presenta difficoltà estreme.²¹

²¹ *Ivi*, p. 1067.

L'uccello magico e la poupée automate: il Casanova elettrico di Nino Rota

DI FRANCESCO LOMBARDI

Se vogliamo provare ad avvicinarci alla musica di uno dei capitoli più significativi e maturi della collaborazione Fellini-Rota, quale *Il Casanova di Federico Fellini*, credo necessario in premessa affrontare, se pure alle grosse, due questioni:

a. Nella filmografia Fellini-Rota le distinzioni fra pellicole *on the road* e quelle più orientate alla produzione di un ambiente artificiale, fantastico. Così anche il rapporto fra il realismo autobiografico e il suo superamento in una dimensione onirica.

b. Nella filmografia degli anni '70, il rapporto fra il *Casanova di Federico Fellini*, *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick e, come vertice di questo triangolo, Nino Rota.

a. Alla fine degli anni '70, Roberto Benigni, allora attor comico di belle speranze, fece all'interno di un programma televisivo di successo¹ una fortunata rubrica nella quale si presentava come uno sgangherato critico cinematografico che, con il meccanismo tipico del teatro di varietà, inanellava una serie di luoghi comuni della critica cinematografica senza mai concludere una vera recensione. Benigni, per tirare in là il suo tormentone, si appellava spesso all'americaneggiante termine *Film on the road* ed invocava in conclusione l'aiuto del Demiurgo del cinema italiano, Federico Fellini. Non la prenderei così in basso e alla lontana, se non fosse per il fatto che, proprio quel modo sgangherato e simpaticamente cialtronesco del Benigni, evocava potentemente le birbanterie *on the road* del primo Fellini e questo corteggiamento mediatico fu il seme di un rapporto di reciproca stima, che frutterà all'attore toscano il ruolo di co-protagonista ne *La voce della luna* (1990), ultimo lungometraggio del Maestro riminese. Quest'ultimo Fellini mette in scena un'ulteriore, estremo, viaggio di là dalla vita, coadiuvato dal piatto orizzonte dell'ambientazione – reinventata fellinianamente – a Reggiolo nella bassa emiliana. La musica in questo film è praticamente assente, o meglio scompare come compare il monumento ai caduti di Reggiolo, e Reggiolo è la città natale di Giovanni Rinaldi, il nonno musicista² di Nino Rota. Una coincidenza, forse, ma Fellini si dichiarò subito vedovo inconsolabile alla scomparsa del musicista, dell'«amico magico», che lo aveva accompagnato fedelmente dal '52 al '79. Il compagno di un viaggio cominciato in bianco e nero col segno di un approccio neorealistico nel quale la musica di Rota, ora festosa marcetta evocante il passaggio dei bersaglieri, ora melanconica e patetica sul limine di un kitsch sempre evitato, all'ultimo istante, proprio con una piroet-

¹ *L'altra domenica* di Renzo Arbore Spettacolo di Varietà Televisivo in onda sul Secondo canale RAI dal 1976 al 1979.

² Giovanni Rinaldi (Reggiolo 1840-Genova 1895) pianista, didatta e compositore di un robusto catalogo di opere pianistiche.

ta musicale. Quella musica, anzi quel musicista, sarà capace di seguire il regista in un percorso che, attraverso vari passaggi – da *Lo Sceicco bianco* a *Le notti di Cabiria* – lo porterà, attraverso lo snodo cruciale de *La dolce vita*, ai viaggi allucinati di *Giulietta degli spiriti* e *Toby Dammit*, per giungere a quel concentrato di memoria fantastica e poesia espresso con *Amarcord*. Nel mezzo, durante il lungo cammino, Fellini affrontò solo due volte soggetti ambientati storicamente, nel 1968 con *Fellini Satyricon* e nel '76 con *Il Casanova di Federico Fellini*.³ Quello del binomio Fellini-Rota è un percorso comune, più volte analizzato e forse non del tutto disvelabile, dove però risulta evidente un grado di complicità fra i due artisti che deriva dal subitaneo accettarsi nella propria diversità. Sono due personalità forti, ma Rota comincia a collaborare con Fellini quando ha ormai accumulato una grande esperienza nella musica per il cinema ed ha perfettamente chiaro il limite di autonomia della propria opera. Fellini, d'altro canto, trova subito una sintonia con un musicista di cui non solo conosceva bene le colonne sonore per *Castellani*, *Soldati* e molti altri, ma anche la straordinaria capacità di improvvisazione. Quando si viaggia on the road, come diceva Benigni, improvvisare è una necessità prima ancora che una virtù. La capacità di accettare interferenze e discontinuità nello svolgersi della propria opera creativa, approntando sul campo soluzioni spesso geniali⁴ fu quindi terreno comune e collante di questa complicità.

A guisa di esempio qui possiamo citare la colonna sonora de *Il bidone*, tragica epopea on the road del 1955. L'Archivio Rota purtroppo non riporta documenti cartacei relativi al brano *In viaggio per un bidone*, ma valga qui una sua sommaria descrizione analitica.

Abbiamo una base ritmica swingante sostenuta da basso e batteria, motivo conduttore alla chitarra elettrica, archi di ripieno, fiati (legni) in funzione dialogica con la chitarra elettrica che, alla ripresa del tema, viene sostituita da un clavicembalo, questa volta in dialogo con gli ottoni.

Il clavicembalo, usato in contesti estranei alla musica antica, ricomparirà in altro cinema italiano dei primi '60 e lo stesso Rota ne farà largo uso per esempio in *Fantasma a Roma*.⁵

Ma *Il bidone* è del 1955 e contiene molte altre trasgressioni/anticipazioni, come all'inizio del film quando uno dei protagonisti (Roberto: interpretato da Aldo

³ La prima cosa che salta all'occhio è proprio l'inserzione del nome dell'autore nel titolo di entrambi i film, tanto per chiarire la forte componente autoriale e soggettiva, nell'approccio ad un materiale, ad una ambientazione datata storicamente. Per amore di verità va precisato che il marchio Fellini sul *Satyricon* e sul *Casanova* fu apposto anche per ragioni commerciali, in quanto altri film con il medesimo titolo si affacciarono sul mercato nello stesso periodo. Rispettivamente *Satyricon* (1968), regia di Gianluigi Polidoro con Ugo Tognazzi, Tina Aumont, musiche di Carlo Rustichelli e *Casanova & Co.* (1976), regia di Franz Antel e François Legrand con Marisa Berenson, Tony Curtis, musiche di Ritz Ortolani.

⁴ A questo proposito Nino Rota nel 1950 espresse questa opinione in *La Musica nel film*, a cura di Enzo Masetti, Roma, Bianco e Nero, Roma, 1950, p. 146: «Ho imparato nella mia non breve e non lunga esperienza che ogni film è 'un fatto a sé' [...] Ogni elemento può avere una funzione di volta in volta diversa: persino quelli che, in assoluto (se un assoluto esiste in fatto di cinema), potrebbero essere considerati negativi, possono avere, in alcune circostanze, funzione positiva: per es. il caso, l'improvvisazione, l'insufficienza di mezzi tecnici o di esecuzione, e persino il dilettantismo».

⁵ *Fantasma a Roma* (1961) di Antonio Pietrangeli.

Fabrizi) canticchia un tema della colonna sonora in sincronia con l'orchestra *esterna* alla scena. Si tratta di procedimenti – l'inserimento di strumenti alieni al contesto musicale, lo scambio fra musica interna ed esterna al film – che con il passare degli anni verranno utilizzati vieppiù da registi e compositori, ma che all'epoca erano da considerarsi assolutamente inusuali e scorretti, tanto da far scrivere a Sergio Miceli a proposito dei canticchiamenti di Fabrizio:

La simultaneità dei livelli 'interno' ed 'esterno' non trova alcuna giustificazione (*Il bidone* non ha niente in comune con una commedia musicale) ed è uno dei primi sintomi di un anarchismo artistico talvolta irrispettoso di ogni codice, foriero al tempo stesso di intuizioni brillanti e incoerenze elementari che si ritrovano sempre più nei lavori successivi.⁶

Quando la cinematografia felliniana abbia fatto appello alla coerenza non è dato sapere e per quanto riguarda l'*anarchismo artistico*, be'... avercene! Averli due anarchici così, fedeli l'uno all'altro per più di 25 anni, capaci di costruire un rapporto di collaborazione liberissimo, eppure rispettoso dei ruoli di ciascuno dei due, entrambi fiduciosi che proprio questa stima e rispetto reciproci fossero la miglior garanzia per entrambi: l'autore dell'opera Federico Fellini, il suo fido musicale collaboratore Nino Rota.

b. Una singolare coincidenza accompagna la nascita travagliata, anche travagliatissima, de *Il Casanova di Federico Fellini* ed è la contemporanea gestazione da parte di Stanley Kubrick di un progetto settecentesco – *Barry Lyndon* – per il quale chiamò a comporre le musiche proprio Nino Rota.⁷ Certo, Rota in quegli anni era all'apice della popolarità internazionale, ma non fu certamente un calcolo di questo tipo a muovere il regista americano. Va invece ricordato che Rota, oltre ad essere il musicista di Fellini, lavorò in parecchi film di ambientazione storica, da *War and Peace* di King Vidor a *Waterloo* di Sergej Bondarčuk per non dimenticare la collaborazione con Visconti in *Senso* e ne *Il Gattopardo*. Kubrick dal suo canto cercava un contraltare musicale a quella ricerca pittorica basata sulle quadriere settecentesche che costituiva la base del progetto estetico visuale di *Barry Lyndon*. Da un punto di vista narrativo, invece, il film era costruito con il consueto rigore strategico kubrichiano, seguendo in successione cronologica gli eventi narrati in *The memoirs of Barry Lyndon* di William Makepeace Thackeray (1811-1863). Ora, se guardiamo anche solo per un momento alle colonne sonore kubrichiane, la prima cosa che salta all'occhio è che quelle meglio riuscite, quelle che ci ricordiamo per la potenza sinergica del rapporto con l'immagine sono quelle dove Kubrick ha utilizzato brani tratti dai repertori più disparati e li ha sincronizzati alle immagini con il rigore e la scientificità che gli sono proprie. Per citare l'esempio più famoso, il valzer *An der schönen blauen Donau* di Johann Strauss II nella celebre sequenza della *danza spa-*

⁶ SERGIO MICELI, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Fiesole, Discanto, 1982, p. 275.

⁷ A questo proposito cfr. RICCARDO ARAGNO, *Kubrick storia di un'amicizia*, Fasano, Schena, 1999; ROBERTO PUGLIESE, *Da Lolita a Shining. Mappa sonora dell'immaginario kubrickiano*, in *Stanley Kubrick: Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, a cura di Gian Piero Brunetta, Parma, Pratiche, 1985.

ziale di 2001 *Odissea nello spazio* dove Kubrick arrivò addirittura a modificare il montaggio del visivo pur di ottenere i sincronismi voluti. Quando, invece, cerchiamo di ricordare le colonne sonore di film kubrichiani dove la musica è composta di brani originali – *Rapina a mano armata* musicata da Gerald Fried per fare un esempio – ci rimane pochissimo, perché probabilmente Kubrick immagina musicalmente le sue sequenze o meglio ne cerca una dimensione unica, se pure molteplice e complessa, che difficilmente trova in un rapporto di collaborazione con un compositore un'interfaccia possibile senza che quest'ultimo venga schiacciato in una dimensione anonima da *tappezzeria musicale*.

Ad ogni buon conto, quello che risulta agli atti, è che Kubrick e Rota dopo pochi giorni troncarono la loro collaborazione. La riuscitissima colonna sonora di *Barry Lyndon* si sviluppò così sulle tre direttrici di un motivo principale, la *Sarabanda* di Händel (1685-1759) dalla *Sonata per Clavicembalo in re min. n. 11* nelle diverse orchestrazioni formulate da Leonard Rosenman, l'*Andante con moto* dal *Trio n. 2 D929* di Franz Schubert (1797-1828) completamente rielaborato dallo stesso Rosenman, oltre a brani di musica folklorica, alla cavatina de *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, una spruzzatina di Bach, Mozart e Vivaldi. Leonard Rosenman (*East of Eden* e *Rebel without a cause*⁸ le sue partiture cinematografiche più significative) si prestò a fare quello che probabilmente Rota non era riuscito ad accettare.⁹ Kubrick è insomma uno di quei registi che non si accontenta di sentirsi coautore della musica dei propri film, ne è *de facto* l'autore, in quanto tende ad usare la musica come uno degli elementi compositivi del proprio progetto filmico, assumendola così ad elemento totalmente subordinato alla propria strategia. Il '700 *oggettivo* di *Barry Lyndon* che poi ovviamente oggettivo non è affatto, ingloba quindi elementi musicali utili alla percezione kubrichiana, ma impenetrabili ad un contributo esterno, se pure di grande esperienza e comprovata cultura musicale quale quello rappresentato da Rota. La vicenda di Raymond Barry è scelta da Kubrick come paradigmatica e funzionale alla costruzione di un film storico, che l'autore americano voleva nel quadro del suo piano strategico di lasciare un capo d'opera per ogni genere cinematografico. La scelta di Rota si iscrive in questo quadro come opportuna, non solo per la sua vasta esperienza nel campo ma, io credo, perché Kubrick intuì quanto alcune attitudini di questo compositore – la capacità di improvvisazione, la facilità e rapidità di scrittura – fossero esplicitamente settecentesche come aveva compreso molti anni prima Alberto Savinio.¹⁰ Non funzionò,

⁸ Rispettivamente *La valle dell'Eden* (1955) e *Il selvaggio* (1955).

⁹ «Riccardo ti prego, spiegagli che io non sono un arrangiatore, io sono un compositore». ARAGNO, *Kubrick storia di un'amicizia* cit., p. 27.

¹⁰ «Guardando Nino Rota al piano, ho capito come doveva essere Mozart al clavicembalo. Nel che non faccio comparazione di qualità si solo 'd'immagini soltanto' e di 'fisiologia'. Entrambi partecipano di quel 'fanciullismo' di cui tanto si parlò a proposito di Mozart [...] Ma il 'fanciullismo' dei musicisti molto musicali è un nostro errore di visione, un nostro errore di comprensione. Non sono fanciulli i musicisti, sì a noi sembrano tali: sono musicisti, sono creature musicali estranee al nostro mondo. E la musica, loro madre e natura impedisce ai musicisti di crescere, e di svilupparsi 'come uomini' ». ALBERTO SAVINIO, *Scatola Sonora*, in «Voci», n. 14 del 28/10/1944.

Kubrick era un uomo del XX secolo intriso di quel pragmatismo e di quella capacità strategica che difficilmente poteva trovare una sintonia con uno spirito libero quale quello di Rota.

Queste due corpose premesse ci aiutano, come in certi esperimenti scientifici nei quali è impossibile osservare, volta a volta, qualcosa di troppo piccolo troppo veloce ecc., ci permettono per paragoni e assenze dicevo, di stabilire subito l'unicità e la straordinaria complessità degli elementi messi in gioco nella collaborazione Rota-Fellini per *Il Casanova di Federico Fellini*.

Per *Il Casanova di Federico Fellini* lui ha fatto la musica migliore in assoluto di tutti i film di Fellini, dove Fellini non poteva dargli nessun consiglio, dove non valeva l'implicito consiglio sull'invenzione delle cose che già aveva inventato prima Nino, cioè i riferimenti soliti alla *Marcia dei gladiatori* e a *Io cerco la Titina*. Eravamo sempre allo stesso punto, se pure rielaborati bene come sapeva fare Nino. Quindi Casanova è il migliore film che lui ha fatto per Fellini.¹¹

Ennio Morricone, come si dice, ci va giù piatto, e su qualcosa probabilmente ci piglia, ma è sulla sostanza e continuità del rapporto fra i due che torna l'equivoco delle solite musicchette sistemate con maestria. Ci piglia, Morricone, quando individua la particolarità del ruolo svolto dalla colonna sonora nel *Casanova*, quando individua una creatività a tutto campo in grado di connotare l'essenza di un film storico, che storico non è, di una biografia che piuttosto richiama il grido disperato di chi non sa neanche se si trovi in vita. Senza la musica di Rota, che in questo caso fu composta al 90% prima del film, per poter essere utilizzata, se pure in registrazioni sommarie e provvisorie, sul set durante le riprese proprio al posto dei soliti cavalli di battaglia felliniani: le celeberrime e vituperate *Titine*, *Marce dei Gladiatori*, *Coimbre*, ecc.

Ma è proprio a partire dalla strategia felliniana che vanno individuate le continuità e le discontinuità della collaborazione fra i due. Infatti è proprio dentro la quasi costrizione – la commissione di un film in costume sulla vita del grande amatore veneziano – che Fellini trova la molla di costruire uno dei suoi affreschi più personali e profondi.

Tanto per cominciare si fa quasi sparire l'amatissima Venezia. Solo due eccezioni. Una ricostruzione in studio di Rialto per l'inizio (quasi un incubo) del film, i tetti della città, finti-fintissimi, per la fuga dai Piombi. Poi si tratteggia un Casanova che si avvicina, ancora lui, ancora una volta, a quel personaggio felliniano mai realizzato ma sempre presente in un modo o nell'altro dagli anni '60 in poi nella sua cinematografia, cioè a dire G. Mastorna.

NINO ROTA: Adesso mi devi spiegare una cosa... Come mai, sentendo la musica come una espressione di un regno di perfezione così irraggiungibile, ti riesce delle volte di cogliere, anche modestamente, in una mia musica il risvolto diabolico. Come per esempio in quella musica che abbiamo adoperato per *L'uccello meccanico degli incontri erotici di Casanova*.

¹¹ Intervista a Ennio Morricone di Francesco Lombardi, da *Il mago doppio. Una biografia musicale di Nino Rota*, RAI - Radiotre, 1979.

FEDERICO FELLINI: Diabolico è sempre una definizione che riguarda questa irraggiungibilità... L'uccello di Casanova... ma tu lì mi avevi fatto sentire un tuo pezzo...

N.R.: Sì un mio pezzo da concerto, sono *Due Valzer sul nome di BACH* e tu hai visto che questa musica andava bene per queste scene, cosa che io non avrei mai immaginato.

F.F.: Ma lì in tutto il film c'è un tentativo di allontanarmi e di non ricadere... anche l'espressione figurativa, tentavo di rendermela diversa... proprio il film che suggeriva/esigeva un modo diverso di espressione. Quindi anche la musica desideravo che esprimesse questo disagio, questa estraneità, questi personaggi, situazioni, (insomma) qualche cosa di sconosciuto perché non vissuto, perché io nel '700 non c'ero e quindi non so niente. E tutto il conforto che mi poteva venire dall'aspetto figurativo, dalla Storia, tu sai benissimo come è successo anche nel *Satyricon*, che io sì, mi sono informato, ho guardato ma sempre per non fare, per non subire le seduzioni di quello che era già stato mediato così attraverso gli (altri) artisti. E allora avevo la necessità di restituire allo spettatore una atmosfera inquietante perché così lontana, lontana nel tempo, quindi non vissuta, qualcosa di ectoplasmatico. Mi pare che anche per la musica ci fosse questa necessità. Avendoti sentito suonare quel pezzo da concerto ho pensato che proprio questo aspetto così dodecafonico... stridulo, proprio diabolico, come hai detto, fosse pertinente all'operazione che volevo fare.¹²

Questo breve botta e risposta fra i due, ci racconta molte più cose e smonta più luoghi comuni di intere monografie felliniane che in genere rimuovono l'aspetto musicale dall'opera del Maestro riminese ed è invece – questo stesso dialogo – di grande conforto al lavoro di ricerca svolto dall'Archivio Rota fin dalla sua costituzione. Il primo dato che vorrei prendere in considerazione è quello di una certa sistematicità nell'operare di Fellini. Il riferimento al *Satyricon* ce ne dà conferma, come a voler ripartire da dove si era lasciato il tema di una ambientazione storicizzata, lontana nel tempo. E questa sistematicità nell'approccio al film storico trova ulteriore riscontro negli appunti di lavorazione rotiani che riproduciamo qui di seguito.

Si tratta degli appunti relativi alla musica di accompagnamento per la prima scena, il Carnevale veneziano da incubo ambientato in uno scorcio di Rialto ricostruito in studio, fintissimo inquietante ed ectoplasmatico.

Bisogna ricordare che Federico Fellini e Nino Rota per il *Satyricon* allestirono una delle colonne sonore più sperimentali e avanguardiste che il cinema italiano ricordi, creando un continuum musicale fatto di percussioni, flautini, estratti di registrazioni di musica etnica (africana e asiatica), mixando il tutto con effetti elettronici e frammenti di vera e propria musica elettronica. In tutto il *Fellini Satyricon* c'è di fatto un unico melanconicissimo tema-melopea originale di Rota, che è poi quel tema della memoria/felicità perduta ricorrente in tutta la cinematografia Fellini-Rota.

Il *Casanova* sembra voler partire da quella esperienza (anche qui entrerà ad un certo punto una melanconica melopea ad accompagnare la poesia-filastrocca di Zanzotto *Pin penin*) con la fondamentale differenza che le fonti musicali dell'antica Roma di *Satyricon* sono pressoché inesistenti, mentre il '700 europeo, il tempo di Casanova, offre un repertorio fra i più ricchi della storia della musica occidentale. Ma *Il Casanova di Fellini* è un senza tempo, un esiliato in terra e quindi è necessario

¹² Dalla trasmissione radiofonica *Voi ed io*, RAI - Radiouno 1978, registrazione privata conservata presso l'Archivio Nino Rota alla Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia. La trasmissione non risulta presente fra quelle conservate presso le Teche RAI.

M2 - Carnevale veneziano
 (Vista prof.)
 Tamburi e buccine
 (Tamburi: G² e G³) Buccine sfatate
 (farle coi corni - dallo sparo de
 lamenti come nella Sinfonia
 ma non barbari e feroci)

M2
 Trombe (10!)
Andante
 Quando si apre sopra il testone. Tromba più animata

M2 Trombe (10!)
 fort Tamburi - e parlato
 ripetuto quattro e cinque volte
 A VUOTO

M3 (Prima prima che sopra il testone)
 Campana Trionfale
 Trombe
 Tribee
Allegro
 Corobingo

Trionfale
Allegro
 $\frac{1}{2}$ *Allegro*

Nino Rota: piccolo album appunti Casanova, due pagine relative al rullo M2 *Carnevale Veneziano* con indicazioni di strumentazione e suono. Abbozzi musicali con indicazioni sugli strumenti da utilizzare e riferimenti al visivo.

costruirgli intorno un mondo, anche sonoro, che ne certifichi l'(evanescente) stato. I *Due Valzer sul nome BACH* (*Circus waltz* e *Valzer Carillon*) come confermato dai due artisti costituiscono il perno sul quale si innerva la strategia felliniana per l'azione drammaturgica. Cominciando col chiederci, appunto, cosa ci sia di settecentesco nel titolo possiamo dire che troviamo solo due elementi: il nome di Bach (1686-1750) e il carillon. Il nome Bach, comporre sulle quattro lettere del nome BACH, è però una pratica posteriore al tempo di Bach e tanto più pensando alla forma di valzer brillante virtuosistico nel quale è declinata la composizione. Rimane così il solo carillon ad agganciarci a quell'epoca.

A questo punto vale una fulminea digressione sull'origine di questi brani che parrebbero nascere da una costola di una delle composizioni pianistiche più ambiziose di Rota, quale le *Variazioni e fuga nei 12 toni sul nome di Bach* del 1950. I *Due Valzer*, anzi per essere pignoli i *Due Valzer e mezzo* essendocene un terzo incompiuto, risultano però composti nel 1975 e mostrano una stretta, strettissima, imbarazzante, parentela con il *Valse* tratto dai *Trois pièces pour pianola* di Alfredo Casella.¹³ Al di là della doverosa constatazione di come il comporre rotiano passi attraverso una formidabile capacità di assimilazione delle fonti più disparate, Casella fu il suo Maestro più importante e forse il più lontano dal suo sentire, ritorna in gioco il concetto di meccanico automatico. Ecco qui, insomma, comparire una declinazione settecentesca, il carillon, il meccanismo, l'automa, cioè a dire: *L'uccello magico* (meccanico) e la *poupée automate* (bambola meccanica) della quale il nostro eroe si invaghisce alla fine della sua mirabolante, quanto inconsistente, carriera amorosa in una azione quasi *pantomimica* (ancora '700) che a questo punto incastrebberebbe Fellini nel luogo da cui dichiarava di voler fuggire. Ma è proprio attraverso la musica, la sua struttura, la sua strumentazione ed il particolarissimo suono/paesaggio sonoro che di volta in volta viene a creare, che il film evade da qualunque cliché e/o stereotipo, per restituirci quel luogo franco e misterioso nel quale l'esiliato, forse anche il trapassato Giacomo Casanova si trova ad agire. La struttura ritmica di entrambi i valzer è costruita come un meccanismo ad orologeria sempre sul punto di incepparsi, un valzer zoppo, un meccanismo arrugginito, in grado però di correre velocissimo nello stretto (stridulo) spazio cromatico definito dalle quattro note del nome BACH (si bemolle, la, do, si bequadro). Un meccanismo destinato allo schianto, alla dissoluzione come avviene nei due brani originali, mentre nella versione cinematografica che accoppia *Valzer Carillon* e *Circus Waltz* in svariati montaggi, generalmente questo meccanismo si spegne, si inceppa, sul battere del 3/4, sospeso, come sospesa è la certificazione dello stato di Casanova, delle pantomimiche sedute amorose del nostro, accompagnate sempre dalla musica, e qualche volta dall'immagine, dell'uccello magico (meccanico).

¹³ ALFREDO CASELLA, *Trois pièces pour pianola* (*Prelude, Valse, Ragtime*), Aeolian Company Roll, 1917.

giovane la sera più te [strumentale]

calando

N. 33 Circus-Valzer

da inizio a tre volte

poi

Colpo di pendola d'orologio
che tocca la manina

N. 34

Nino Rota: piccolo album appunti Casanova. N. 33 abbozzi musicali con indicazioni di montaggio del *Circus Valzer* per la relativa sequenza

Individuato un motivo che, come gran parte della musica in *Casanova* è musica interna, di scena, si trattava di vestirlo in modo da potenziare l'effetto straniamento e disinnescare tutti i possibili effetti retorici-ridicoli. Sappiamo che per i playback fu utilizzata una registrazione predisposta dallo stesso Rota al pianoforte. Ma la produzione della colonna sonora definitiva del film fu un lavoro di complessità e rilevanza pari a quella della sua concezione. Fu fatta una accurata ricerca strumentale timbrica per vestire i valzer e alcuni altri motivi chiave del film, in modo da rendere queste musiche elementi portanti di quella lontananza sentita da Fellini come necessaria alla vita della pellicola. A venire in soccorso dei due artisti, io credo, fu proprio quell'*anarchismo artistico* che li animava fin dall'inizio della loro collaborazione, un modo di procedere libero da condizionamenti, da tecnicismi fini a se stessi, ma pronto a cogliere al volo quello che la sala di registrazione e gli strumenti in essa contenuti potessero offrire come testimonia la prima pagina di questo memo conservato fra le carte di Rota, che qui riproduciamo.

		<u>Per il Mas. ROTA</u>	<u>organici</u>
<u>H1</u>	8 Violini 4 Violi 4 Celli 2 Bassi	piano elettrico piano forte (Rota) celista cembalo - spinetta organo arpa	
	Batteria + Tom Tom vibrafono + campane tubolari aggeggi completi Flauto + flauto in sol + flauto dolce (tutti) archibofono (tutti)		
<u>H2</u> <u>H3</u>	campane tubolari 5 T. Be 3 Tamburi - Tamburoni napoletani 1 corno in fa 1 organo		
H4 H5 H6 <u>H7</u>	piano forte (Rota) corno clarinetto piano elettrico celista - campanelli clavicembalo marimba - vibrafono - fisarmonica arpa Batteria completa + 3 Trippani aggeggi (completi)		

Ignoto: Foglio manoscritto (1 di 4) con indicazione *Per il M° Rota organici* contenente l'esatta indicazione degli strumenti necessari alla registrazione dei brani componenti la colonna sonora

In fondo alla pagina alle sigle M4, M5, M6 e M7 è annotato l'organico previsto per varie versioni del motivo dell'uccello magico e, a prima vista, saltano all'occhio due cose: la presenza dello stesso Rota come *session man* (lo faceva abbastanza spesso, ma questo è uno dei pochissimi documenti che lo attestano ufficialmente) e, insieme a svariati strumenti a tastiera, quella di un piano elettrico che in quegli anni è da considerare un protagonista importante sulla scena della musica leggera e jazz. L'accoppiamento di questo strumento, spesso all'unisono, con il clavicembalo, il pianoforte, la celesta e i campanelli alimenta un suono che risponde appieno agli aggettivi 'stridulo, proprio diabolico' evocati da Fellini nel suo dialogo con Rota, un suono in grado di disinnescare qualunque riferimento storico temporale perché li contiene tutti insieme. Il suono elettrico rende gli automi – l'uccello magico e la bambola meccanica (accompagnata dalla stessa musica dei titoli M1) – degli esiliati tanto quanto lo è Giacomo Casanova nella successione di quadri cronologicamente indipendenti e tendenti al circolare che segnano il dipanarsi del film. E a proposito della musica d'accompagnamento per la delirante seduta amorosa finale fra il nostro eroe e l'automa va sottolineato come sia l'esatto contraltare dei due stretti e spericolati 'Valzer BACH'. Questo brano è infatti basato su un pedale di quattro note (due quinte: sol-do e mi-la) che si ripete sempre uguale e pari nel ritmo sul quale si dipana un carillon dispari, terzinato, che viene perturbato da motivi armonicamente ambigui (diabolici?!?).

In questo gioco di specchi – i due 'Valzer Bach elettrici' e il carillon anch'esso elettrificato – possiamo trovare di nuovo due riferimenti che per differenza e/o sottrazione ci aiutano a definire la complessità dell'operazione messa in atto da Rota e Fellini.

Si tratta rispettivamente della colonna sonora curata da Walter Carlos per *Arancia Meccanica* e di quella di Ennio Morricone per *C'era una volta il West*.

Nel film di Kubrick, tratto dal capolavoro di Anthony Burgess *A clockwork orange* (1968) cioè a dire *Un'arancia a orologeria (meccanica)*, il regista americano si serve di musiche preesistenti e/o adattate da preesistenti, tracciando il clima di alienazione e violenza che attraversa la pellicola soprattutto tramite trascrizioni di brani classici/classicissimi (Beethoven, Rossini, Elgar) al sintetizzatore Moog, allora considerato strumento di assoluta avanguardia e futuribilità musicale, ma che di lì a pochi anni avrebbe conosciuto una buona diffusione presso le rock band. È abbastanza diretto ed evidente il doppio ruolo esercitato da una colonna sonora così concepita: da una parte la società futuribile nella quale si svolge l'azione non è poi così lontana da quella nella quale il film viene realizzato, dall'altra lo straniamento creato dal sound elettronico applicato a questi classici crea una dimensione sospesa nella quale le scene di violenza (ultra-violenza) acquistano una valenza agghiacciante e – nelle intenzioni del regista – antiretorica.

Il carillon inserito nella colonna sonora di *Per qualche dollaro in più* (1965), è invece il *deus ex machina* di tutta la vicenda narrata da Sergio Leone, ed è usato in termini assolutamente retorici a dare ragione della catena di violenze, originate da una

efferatissima violenza primigenia, consumata proprio al suono di quel carillon che attraversa tutto il film.

Ecco quindi che il Casanova elettrico di Nino Rota, come ho voluto chiamarlo nel titolo di questo intervento, si sbalza alla luce di questo paesaggio come uno dei più complessi e intriganti personaggi felliniani. Un alienato che cerca conferma del proprio essere nella esponenziale reiterazione di atti sessuali sulle note di quei 'Valzer Bach', sempre sul punto di schiantarsi nella loro frenetica ed incerta andatura timbricamente senza tempo, esiliati e/o futuribili alla luce del nostro cronometro terrestre. *Il Casanova di Federico Fellini* è un film storico e di fantascienza allo stesso tempo, dove il pretesto e/o l'input del personaggio storico serve ad ampliare, a portare alle estreme conseguenze un carattere tipico del cinema felliniano, un carattere presente fin dal suo primissimo lungometraggio – *Lo Sceicco bianco* – nel quale ad un certo punto Alberto Sordi, *Lo Sceicco bianco* appunto, corteggiando la sua candida ammiratrice – *Bambola Appassionata* – scappa con lei sulla barca usata per il fotoromanzo di cui è protagonista. La musica di Nino Rota è qui costituita da un tappeto d'archi ed una celesta, a guisa di carillon (sic!).

Bambola appassionata e *Lo Sceicco bianco* si scambiano queste battute:

B.A.: Ho una confusione in testa... che strano... mi sembra di non essere più io.

S.B.: Quando vado in barca mi succede la stessa cosa, una strana amara felicità si impadronisce di tutto il mio essere, Oh! Er gabbiano... (fischia) caro gabbiano...

Una felicità che proviene dal ricordo di una vita posteriore... anteriore.

Posteriore o anteriore?

Anteriore.

Quando chissà chi eravamo noi due, forse io un pirata e me sa che tu una sirena.

Ventiquattro anni dopo un pianoforte elettrico ed un celesta caratterizzano l'entrata in scena della bambola meccanica del *Casanova*. Non c'è bisogno di tante parole, con *Rosalba*, questo il nome dell'automa, che d'altra parte emette i suoni argentini della celesta quando un imbarazzato e imbarazzante Giacomo Casanova le dichiara tutto il suo amore. Implacabile il piano elettrico, scandisce le quattro note sol-do e mi-la del pedale (cuore) dell'automa, sempre uguali.

A-traverso il tempo, la storia se ancora c'è ne è una, la musica di Nino Rota e le immagini di Federico Fellini evocano l'abisso dell'alienazione umana. Quell'abisso che tanta arte moderna ha cercato di declinare o ha programmaticamente rinunciato a rappresentare perché ritenuto sintomo, ormai, di una irrapresentabile crisi.

Bravi.¹⁴

¹⁴ Per tutte le immagini presenti nel contributo, © Archivio Nino Rota, Fondazione G. Cini, Venezia.

«...qualche strofetta, non del tutto indecente» I Cori di Zanzotto per *E la nave va*

DI ROBERTO CALABRETTO

Il viaggio musicale della nave felliniana è stato sinuoso e singolare. Indirizzato da ragioni narrative verso il melodramma ha sfiorato anche altre rive: classici e folklore balcanico, novità musicali degli inizi del secolo e brani entrati nel repertorio consumistico dell'epoca.

L'operazione è stata molto articolata e laboriosa con sfaccettature che vanno da una rielaborazione in funzione della sequenza filmica, alla completa orchestrazione e modificazione della sintassi del brano; dalla composizione di pezzi costruiti con materiale tematico ben noto, ma inserito in un arco compositivo di struttura assolutamente autonoma, fino alla scrittura di musiche originali che recuperano liberamente niente più che un clima, uno stile, una suggestione.¹

Così scrive Gianfranco Plenizio² nelle note di copertina dell'LP della colonna sonora di *E la nave va*. Per questo film, come lo stesso musicista ci ha confidato, Fellini gli aveva manifestato il desiderio di avere delle parodie operistiche, unico commento sonoro possibile per un simile racconto. Le avrebbe però gradite «à la manière de Rota»,³ con le atmosfere che solo la mano dell'«amico magico»⁴ riusciva a dar vita.⁵ Un desiderio irrealizzabile che porterà regista e musicista a ripiegare su un

¹ GIANFRANCO PLENIZIO, *Note di copertina* dell'LP *E la nave va*, Fonit Cetra, LPX121.

² Gianfranco Plenizio (Sedegliano, 1941), musicista friulano, dopo gli studi nella città natale si è trasferito a Roma, dov'è ben presto divenuto uno dei protagonisti dell'universo cinematografico italiano, grazie ad alcuni suoi fortunatissimi lavori e ai tanti sodalizi maturati con registi di rilievo, tra cui Federico Fellini, per cui ha scritto le musiche di *E la nave va* e collaborato all'allestimento della colonna sonora de *La città delle donne*. Noto anche come direttore d'orchestra, ha lavorato con i nomi maggiormente noti della musica da film italiana del secondo dopoguerra, come Carlo Rustichelli, Ennio Morricone, Giovanni Fusco, Armando Trovajoli, Franco Piersanti, Pino Donaggio, per giungere alle recenti collaborazioni con Nicola Piovani e Andrea Guerra. Su Plenizio si veda ROBERTO CALABRETTO, *Un musicista artigiano: Gianfranco Plenizio*, in *Studi sul Novecento musicale friulano*, a cura di Roberto Calabretto, Udine, Società Filologica Friulana, 2005, pp. 179-219.

³ Nostra intervista a Gianfranco Plenizio. Roma, giugno 2001.

⁴ «Come si pone Fellini davanti a Rota? Si pone in un atteggiamento che era tipico di Fellini: per lui c'era sempre, dovunque, un *elemento magico* in gioco. Sappiamo con quanta disposizione d'animo egli fosse pronto ad accogliere tutto quello che vedeva come se fosse, in qualche modo misterioso imparentato, con la magia». ANDREA ZANZOTTO, *Motivi di un candore*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Archivio Nino Rota, Studi III 2001, Firenze, Leo Olshchki, 2001, p. 456. Sul rapporto fra Nino Rota e Federico Fellini sono state scritte numerosissime pagine. Vorremmo, invece, ricordare il commosso ricordo di Mario Monicelli nel suo documentario, *Nino Rota* (Antologia del cinema italiano, Istituto Luce, 2000).

⁵ Com'è noto, la morte improvvisa di Rota aveva privato Fellini del suo alter ego musicale. Subentrare a Rota non era per niente facile. Raccogliere quella pesante eredità, in un certo senso, comportava l'identificazione camaleontica con la sua musica, rinunciando alla propria personalità. Non a caso Fellini, dopo la scomparsa del compositore, aveva cercato di trovare, spesso disperatamente e con ansia, in altri compositori delle copie dell'amico, quasi Rota fosse un preciso modello da imitare. Ha pertanto ragione Nicola Piovani, chiamato a collaborare per *La voce della luna*, nel dire che scrivere colonne sonore per Fellini significava indossare le sembianze di Nino Rota, cercando di entrare nel particolare clima dei suoi universi sonori. Plenizio è uno di questi compositori chiamati 'alla corte' di Fellini che, dopo i problemi avuti con Bacalov per *La città delle donne*, aveva deciso di iniziare una nuova avventura con il musicista friulano. Un'avventura felicemente conclusa, com'è testimoniato dal simpatico saluto del regista rivolto a Plenizio nella copertina dell'LP della colonna sonora del film, riflesso eloquente della stima nutrita nei suoi confronti. «Ho avuto i collaboratori di sempre – scrive Fellini –, e anche qualcuno con cui non avevo mai lavorato prima: il maestro Plenizio che mi

seguito di elaborazioni, che andranno a formare i due *Cori* del film, e altre pagine molto note della letteratura musicale europea,⁶ sempre parodisticamente trasfigurate, a cui si aggiungeranno una canzone d'amore serba (*Moje mile drage*) e una danza valacca (*Kobo vlah*),⁷ liberamente reinventate da Plenizio.

ha fiduciosamente seguito, guidandomi in una spericolata e per me entusiasmante avventura musicale». PLENIZIO, *Note di copertina* dell'LP *E la nave va* cit.

⁶ Il racconto di *E la nave va*, i cui protagonisti sono dei cantanti, 'costringe' Fellini ad utilizzare alcuni luoghi della tradizione operistica italiana. Le prime sequenze vedono «l'enigmatico e inquietante appello» provenire dall'*Agnus Dei* della *Petite Messe solennelle* di Gioachino Rossini, quasi un lamento a presagire gli eventi che verranno narrati (*Il carro funebre*). Dopo il *Coro* iniziale, abbiamo un seguito di brani eseguiti dall'orchestrina di bordo. Questa condizione le sequenze girate all'interno della nave, dove «i camerieri si muovono con la grazia di un balletto, leggeri e silenziosi, quasi sul ritmo delle melodie che l'orchestrina di bordo sta eseguendo. A volte, quasi ubbidissero a un segnale convenuto, tutti i commensali avvicinano il bicchiere alla bocca in un gesto di casuale sincronia collettiva». FEDERICO FELLINI, *E la nave va*, copia dattiloscritta della sceneggiatura, p. 7 (d'ora in avanti FELLINI, *E la nave va* 1). Si susseguono, pertanto, la *Danza degli zufoli* da *Lo schiaccianoci* di Čajkovskij (*Dalla cucina al salone*), *Il Cigno* da *Il carnevale degli animali* di Camille Saint-Saëns (*Il cigno*), due momenti dal *Guglielmo Tell* di Rossini (*Passo a tre* e *Lo scalone d'onore*) e un doveroso omaggio alla piccola corte arciducale con un pot-pourri di valzer di Johann Strauss, a partire dal celeberrimo *Kaiserwaltz* per giungere all'altrettanto noto *An der schönen blauen Donau* (*Walzer per l'arciduca*). Un momento squisitamente felliniano si ha con il famoso 'concertino dei bicchieri'. Due vecchi maestri di canto e due direttori d'orchestra si cimentano in una singolare tenzone improvvisando un'esecuzione del *Momento musicale in fa minore* di Franz Schubert, ottenuta sfregando dei bicchieri (*Glas-concertino*). «Il maestro Albertini col suo testone da nano – scrive Fellini – e la faccia da eterno bambino allungando le braccine sul mare di calici che ha davanti, col rapido e vorticoso contatto dei pollici trae quei suoni languidi e tremolanti. Son come voci di un altro mondo che stentano a nascere e subito scompaiono senza eco. L'esecuzione è entusiasmante», *ivi*, p. 29. A ragione Plenizio definisce questo momento come «il brano più felliniano dell'intera colonna sonora. Nato dal ricordo di suggestioni infantili vissute dallo stesso regista, richiama i 'numeri' dei clown musicali, degli 'uomini orchestra' che tanta parte avevano negli spettacoli del *music-hall*». PLENIZIO, *Note di copertina* dell'LP *E la nave va* cit. «Curiosamente questa rarefatta, lunare atmosfera – continua Plenizio – è stata ottenuta programmando un elaboratore elettronico con suoni registrati dal vivo: cristalli sfregati col dito, bicchieri percossi e bottiglie soffiate». *Ibidem*. I titoli posti fra parentesi, nel corso della presente nota, si riferiscono a quelli che figurano nell'LP della colonna sonora.

⁷ Il secondo *Coro* (*L'affondamento*) è preceduto da *Moje mile drage* (*Canzone d'amore serba*) e *Kolo vlah* (*Danza valacca*). Queste due pagine non sono ispirate da un autentico confronto con il folklore balcanico, ma piuttosto provengono dalla mano del compositore che utilizza scale e procedimenti armonici affini a quelli serbi, slavi, ma anche ungheresi e turchi. Un'operazione colta, tipicamente novecentesca, molto filtrata e, soprattutto, efficace all'interno del racconto filmico per le particolari situazioni in cui si viene a collocare. La passione amorosa che ispira la linea melodica della canzone va incontro ad una prima forte smentita dall'ingresso del coro femminile che, dopo la ripresa della stessa melodia, intonata anche da una voce maschile, sfuma gradatamente in una commossa partecipazione. «Orlando si interrompe – troviamo nella sceneggiatura – perché da qualche parte della nave una calda voce d'uomo ha iniziato un canto suggestivo e nostalgico. Sono frasi che sembrano evocare delle risposte, perché da un altro punto della nave una voce di donna continua quel canto. Ciò che dicono non si capisce, ma deve essere un canto d'amore, un canto di sofferenza e di speranza antico e misterioso come la loro origine. Due donne si sono alzate dal pavimento e con gesti delicati e morbidi accompagnano la melodia. Altre figure si levano qua e là con la leggerezza di fantasmi. Più che una danza è un rito. Quei gesti, quell'avanzare, quel girare lentissimamente su se stessi, quel battere delle mani, quei sospiri, quei lunghi capelli sciolti che nascondono e riscoprono il volto, ci raccontano una storia che ci affascina a ci inquieta. Anche tutti i nostri personaggi si sono affacciati sulla tolda e seguono incantati e turbati quello straordinario spettacolo. E quando la zingara-chiromante si avvicina alla signora Dongby e delicatamente l'attira verso di sé, la piccola signora inglese si lascia condurre come in trance in mezzo a tutti gli altri e danza anche lei unendosi al ritmo e alle movenze fantasiose degli zingari. [...] Ballano tutti, smemorati, liberi da ogni riserbo, con un'allegria contagiosa e imitandosi l'un l'altro... [...] Quella notte di festa sembra non debba finire più e i canti e i suoni si spandono sul mare tremolante di luccicori fino all'orizzonte dove, da qualche tempo, è apparsa come una nuvola buia, dai contorni rigidi. Ma nessuno se n'è accorto». FELLINI, *E la nave va* 1, pp. 103-106. Tracce ungheresi sono presenti in maniera evidente nella danza, ispirata allo stile esecutivo della musica tzigana, con il violino solista in evidenza.

Fellini, com'è noto, non amava il teatro d'opera, analogamente a tanti altri registi cinematografici.⁸ In quel momento, però, iniziava ad apprezzarla, come confidava scherzando a Mimo Guerrini.

Devo confessare che in questi ultimi tempi ho conosciuto dei musicisti che faranno strada. Un certo Giuseppe Verdi, per esempio. E anche quel Rossini non è male. Čaikovskij, poi, ha un certo talentaccio.

Per cui ammetteva:

È una vergogna che io, venuto dalla Romagna, cioè da una terra tra le capitali della lirica, abbia cominciato ad apprezzare l'opera e ad entusiasarmi per certi geni musicali soltanto negli ultimi tempi. Ma sto cercando di riparare.⁹

Il suo rapporto con il melodramma era però ugualmente contraddittorio.¹⁰ Da un lato, come egli stesso più volte aveva ammesso, detestava il teatro d'opera e la cultura belcantistica; dall'altro, però, rimaneva incantato nell'ascoltare alcune arie. Plenizio, infatti, racconta che *Madre pietosa vergine* lo commuoveva, portandolo anche alle lacrime.¹¹

⁸ Non è questa la sede per affrontare il complesso e problematico rapporto che lega i registi cinematografici al mondo dell'opera. A parte il caso del film-opera, un genere che richiede delle categorie interpretative particolari, i trattamenti cinematografici del melodramma sono molteplici, spesso non riferibili ad un preciso sistema di generi. Si veda Bernardo Bertolucci, che fa iniziare *Novecento* dalle note verdiane del *Preudio* di *Rigoletto* che accompagnano l'urlo: «È morto Verdi!»; oppure Herzog, dove le arie di Caruso scandiscono il viaggio del battello nella foresta in *Fitzcarraldo*. Su tutti verrebbe da pensare a Visconti, i cui film molto spesso sono letteralmente condizionati da un'opera a cui fanno riferimento (basti pensare a *Senso*). Al contrario, Pasolini talvolta utilizza le sue scelte di repertorio in maniera ironica e parodistica. Basti pensare a *La Ricotta*, dove troviamo l'Aria di *Traviata*, *Sempre libera degg'io*, sottoposta ad una ridicolissima accelerazione, mentre il tema del celebre *Va pensiero* dal *Nabucco* viene suonato da Ninetto con l'armonica a bocca ne *La terra vista dalla luna*. Un'altra fugace citazione operistica compare in *Uccellacci e Uccellini*, nella scena del Giardino di villa Generone, ancora una volta in una situazione umoristica. Protagonista, questa volta, è Wagner, qui violentemente ridicolizzato e demistificato, che sarà poi uno dei bersagli polemici della riflessione musicale pasoliniana. Qui Fellini assume, invece, i materiali della tradizione operistica molto liberamente, senza cercare delle simmetrie alla Visconti ma senza neppure utilizzarli in maniera parodistica o ironica. Un'operazione singolare che, via via, chiariremo nel corso di queste pagine. Per quanto riguarda *Fitzcarraldo*, si veda ROBERTO ALEMANNI, *Dal Rio delle Amazzoni verso un mare di plastica*, in «Cinemasessanta», XXV/157 (maggio-giugno 1984), pp. 37-39. Qui l'autore pone a confronto, sottolineandone la diversità, i due viaggi musicali che stanno alla base di *E la nave va* e *Fitzcarraldo*.

⁹ *Da un'intervista di Mimo Guerrini*, in «Epoca», 11 marzo 1983. Ora in FELLINI, *E la nave va*, Milano, Longanesi, 1983, p. 172 (d'ora in avanti FELLINI, *E la nave va* 2).

¹⁰ «Vi è un cenno in questo film [*E la nave va*] anche all'amore di Fellini per il mondo dell'opera? Certamente sì, perché anche lì, e si pensi alla marcia trionfale dell'*Aida* [sic], c'è un po' di Barnum, come nelle parate circensi che attraversano gli abitati con elefanti e cammelli per invogliare lo spettacolo. Fellini fu invitato anche a fare regie liriche, un film sull'opera, uno *special* per la R.A.I. al fine di spiegare 'Perché non faccio l'opera', che sarebbe stata la sua dimostrazione di amore anche per l'opera [...]. Di questo suo interesse per il mondo dell'opera non resta che qualche episodio, significativo peraltro, e proprio in questo film, dove 'voci' che somigliano a quella di Pavarotti si esibiscono in una gara di concerto vocale, nella sala macchine di una nave, davanti a un pubblico di fochisti estasiati». MARIO VERDONE, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro Cinema, 1994, p. 103.

¹¹ Nostra intervista a Gianfranco Plenizio, Roma, giugno 2001. Non a caso, il regista dirà: «Il fatto è che la musica mi immalinconisce, mi carica di rimorsi, è come una voce ammonitrice che ti strugge perché ti ricorda una dimensione di armonia, di pace, di compiutezza dalla quale sei stato escluso, esiliato. La musica è crudele. Ti gonfia di nostalgie e di rimpianto, e quando finisce non sai dove va, sai solo che è irraggiungibile e questo ti rende triste». FELLINI, *L'amico ritrovato*, in ERMANNI COMUZIO, PAOLO VECCHI, *138 1/2 I film di Nino Rota*, Comune di Reggio Emilia, 1987, p. 50. Parole, queste, che ricordano quelle pronunciate dall'oboista ne *La voce della luna* («la musica promette, promette e non mantiene mai...») e molto vicine alla sensibilità di tanti protagonisti dei suoi film, alle prese con trombe, fisarmo-

Ha ragione Zanzotto, allora, nel dire che *E la nave va*, «scommessa stupenda sulla vita nonostante ogni apparenza negativa», testimonia

tutta la profondità del coinvolgimento di Fellini nel mondo del belcanto,¹² dell'opera, della musica, l'insaziata indagine amorosa e la scanzonata capacità dissacrante che egli sviluppa qui, in *Prova d'orchestra* e altrove. Il tutto in un rullio e beccheggio continui tra verità, sogno-incubo, catene infinite di ambigue allegorie.¹³

Non a caso, nei film di Fellini i protagonisti sono costantemente alle prese con strumenti oppure vivono immersi nella musica. Basti pensare a Gelsomina, che alla tromba esegue ripetutamente quel tema delicato che il matto le aveva suonato, al cieco fisarmonicista di *Amarcord*, all'oboista ne *La voce della luna*, alle orchestre di *Otto e mezzo*, alle fanfare dei bersaglieri de *Lo Sceicco bianco* e via dicendo. *E la nave va* e *Prova d'orchestra*, da questo punto di vista, rappresentano le situazioni estreme, in quanto i loro protagonisti sono, rispettivamente, degli orchestrali e dei cantanti.

Uno degli aspetti più singolari dell'impiego della musica nel film è dato dal fatto che quasi tutto il materiale musicale viene prodotto e vissuto dagli stessi protagonisti: le realizzazioni musicali sono elaborate ed eseguite da loro, loro stessi le 'consumano'.¹⁴

I protagonisti del film, nati dall'inesauribile vena caricaturale del regista,¹⁵ sembrano essere una riuscitissima espressione della *clownerie* dell'universo felliniano.¹⁶ Magistrale la scena che li ritrae dall'alto delle caldaie dove i cantanti guardano i fuochisti lavorare.

Siamo nel ventre della nave e più esattamente nell'inferno della sala macchine. In un fragore assordante, attorno a montagne di carbone e alle bocche aperte delle caldaie dove si vede un mare di fuoco, lavorano, come in miniera uomini seminudi madidi di sudore nero che cola a rigagnoli lungo i corpi. Uno di questi si arresta nel suo lavoro e guarda in alto a bocca aperta. Lassù, a trenta metri d'altezza lungo una passerella di ferro protetta da una ringhiera, uno dopo l'altro, preceduti dal Capitano della Nave, tutti i nostri personaggi. [...] Uno dei fuochisti, indica ai compagni

niche e violini vari. Sui rapporti di Federico Fellini con la musica, e nella fattispecie con Rota, si veda l'illuminante saggio di ZANZOTTO (*Motivi di un candore* cit., pp. 455-463). Zanzotto, in particolare, ripercorre i momenti della loro collaborazione.

¹² «Mais n'est-ce-pas justement dans nos basses plaines qu'est né, et s'est répandu à travers le monde, le bel canto et 'sa' langue, l'italien, et n'a-t-il pas constitué une des plus hautes civilisations de la voix, quand bien même avec son cortège d'euuques et de clowneries frivoles/infemales». ZANZOTTO, *E la nave va*, in «Positif», XLXI/507 (mai 2003), p. 104 (d'ora in avanti ZANZOTTO, *E la nave va* 1). Questo articolo, con il medesimo titolo, compare anche in «Trafic», III/12, pp. 81-85.

¹³ ZANZOTTO, *E la nave va* (1983), in ID., *Cori per il film E la nave va*, Milano, Libri Scheiwiller, 1988, p. 6 (d'ora in avanti ZANZOTTO, *E la nave va* 2).

¹⁴ PLENIZIO, *Note di copertina* dell'LP *E la nave va* cit.

¹⁵ Tra i tanti, abbiamo così il basso Ziloev, «capace di emettere una nota così profonda da innervosire i cani». FELLINI, *E la nave va* 1, p. 61.

¹⁶ «Il richiamo iniziale al mondo del circo, nella sequenza del suonatore di violino con l'acrobata, si espande lungo il corso del film senza più essere connotato come circense, ma legittimato unicamente da una *coerenza spettacolare* che include la realtà e la finzione, l'ammiccamento e la fedeltà a più canoni espressivi». ASSUNTA BIANCO, *La traccia espansa. Ancora su E la nave va di Federico Fellini*, in «Cinemasessanta», XXV/160 (novembre-dicembre 1984), p. 11. Sulla *clownerie* di Fellini si vedano anche i testi di Zanzotto, già citati e che citeremo nel corso di queste pagine.

di lavoro, la Cuffari. [...] Fuochista ranocchio: «Signor Capitano! Vogliamo sentire la Cuffari!» La richiesta, anche se in quel posto appare decisamente assurda, non manca di lusingare la bella soprano che ricambia soltanto con un sorriso l'ingenuo invito. Ma chi invece si fa avanti, con impeto e aria di sfida, è il tenore Fuciletto. Si piazza a gambe larghe, come un gladiatore, deciso a vincere il frastuono infernale delle macchine. E infatti ci riesce: il suo do di petto sovrasta il clangore degli stantuffi, il ruggito delle fiamme, l'eco dei boati che scuotono le caldaie. I fuochisti applaudono. Con una smorfia di gelosia irrefrenabile, che gli deforma il volto accurato, il tenore rivale Abbatino-Lepori si fa largo tra le persone che gli stanno davanti e, affacciandosi al bordo della passerella, si aggrappa alla ringhiera e dà fiato a tutta la sua voce in una nota lunghissima, interminabile che supera tutti gli altri rumori. [...] Cantano tutti: Fuciletto che piscia sudore da tutte le parti, le due ciccione con le mani sul cuore, anche il Capitano si unisce sottovoce al coro, infine lo stesso Orlando preso dal vortice canoro convinto e felice.¹⁷

Il film, allo stesso tempo, si mantiene lontano da qualsiasi tipologia del cosiddetto 'film-opera' e delle sue numerosissime contaminazioni. Come ha adeguatamente sottolineato Youssef Ishaghpour

E la nave va vint probablement du récent engouement général [...] ayant abouti à la multiplication des films-opéras, qui ne sont ni à l'honneur du cinéma ni à celui de l'opéra. Au lieu de faire lui aussi un film-opéra, Fellini a traité de leur rencontre mortifère dans une situation historique, puisqu'on est au moment de la naissance du cinéma et de la fin de l'opéra, c'est-à-dire en 1914. Un programme qui réunirait *E la nave va*, *Ginger et Fred* et *L'intervista* (c'est-à-dire trois films successifs de Fellini entre 1983 et 1987) montrerait le devenir de la reproduction technique et de l'industrie culturelle dans le siècle: la relation du cinéma au grand art qu'il a détruit, en l'occurrence l'opéra, et la destruction du cinéma lui-même par la télévision. Les funérailles dans *E la nave va* sont donc allégoriques.¹⁸

E la nave va coniuga film e opera lirica secondo modalità del tutto nuove, «in un discorso che appartiene alla parabola ispirata e al sogno, con fantasmi che navigano verso la fine del mondo, cullati dalla musica, che è come un'ultima illusione».¹⁹

«Dentro il gran circo di Federico»

Questo film, così singolare, vede un altrettanto desueto coinvolgimento di Andrea Zanzotto. Sono noti i metodi con cui Fellini 'costringeva canagliosamente' gli amici a collaborare per i suoi film. Il poeta accetta questo insolito invito grazie all'amicizia che lo lega al regista riminese, «entrando nel gioco [...] dentro il gran circo di Federico, pieno di sorprese e di inciampi vitali».²⁰ Alle prese con un lavoro sicuramente lontano dalle sue abituali occupazioni, Zanzotto collabora alla realizzazione del film scrivendo «qualche strofetta non del tutto indecente» per i due *Cori*.

¹⁷ FELLINI, *E la nave va* 1, pp. 44-48.

¹⁸ YOUSSEF ISHAGHPOUR, *Conférences du collège l'histoire de l'art cinématographique*, in MICHEL CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 170.

¹⁹ VERDONE, *Federico Fellini* cit., p. 101.

²⁰ ZANZOTTO, *E la nave va* 2, p. 7.

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. Quando egli mi invitò a questa collaborazione mi sentii davvero disarmato: avrei dovuto addentrarmi in un territorio che era distante dalle mie varie forme di esperienza poetica: avrei dovuto misurarmi con la pseudo-facilità, con le trappole e con quelle regole esplicite e insieme misteriose che caratterizzano le parole scritte per il belcanto, per il melodramma, e (ben particolare) per il libretto.²¹

Avviene così questo singolare incontro con Verdi.²² Consapevole della «pseudo-facilità» che simili operazioni comportano,²³ dove il rischio di cadere nel kitsch e nel banale è molto forte, chiarendo le scelte adottate per la stesura di questi versi, egli scrive:

Tutto il film è stato concepito per risuonare di musiche e canti, da quelli altissimi della grande tradizione lirica a quelli popolari dei profughi. E nei momenti più importanti anche le parole dovevano inserirsi a chiarire e precisare le situazioni, ma appunto, costituendosi come supporto del canto. Insomma, si trattava di sostituire con adeguate strofette quelle che sostenevano i vari pezzi (o frammenti) d'opera cantati-rievocati dai protagonisti nelle situazioni chiave del film. E ciò avveniva soprattutto per i cori augurali alla partenza della nave da Napoli e poi, con maggiore sviluppo di situazioni, per i cori che prorompevano dai vari gruppi, compresi i soldati della corazzata, durante lo scontro: in un clamore generale rilanciato ed esaltato da un gruppo all'altro, mosso da pensieri e stati d'animo diversi o contrastanti ma sempre connessi alla tragedia in atto. Si poneva dunque il problema di tirar fuori qualche strofetta non del tutto indecente che combaciava con quella dei rispettivi luoghi dei libretti d'opera evocati. E i libretti, come si sa, anche se si prende come base la media non eccelsa di quelli ottocenteschi, hanno un loro preciso e rituale linguaggio anche come genere o sottogenere. E possono incastrare l'incauto che cerchi d'imitarli entro luoghi-calchi predeterminati, sia attribuendosi la libertà di guardare abbastanza verso l'alto sia quella di concedersi facilità e facilitazioni all'orlo del banale: che forse può rendersi accettabile come effetto secondario del defunto sublime, forse è banale e basta.²⁴

Aiutato da Gianfranco Plenizio, che al pianoforte gli fa sentire le pagine che Fellini aveva scelto, Zanzotto inizia ad adattare la parte librettistica a quei motivi.²⁵

²¹ *Ivi*, p. 5.

²² Questo incontro ha avuto una singolare prosecuzione nel 2001 quando, nel pieno delle celebrazioni verdiane, Zanzotto ha partecipato ad uno spettacolo intitolato *La più brutta opera di Verdi*. Egli ha così preso parte ad uno spettacolo multimediale allestito da Margot Galante Garrone con *Il Gran Teatrino La Fede delle Femmine* e rappresentato nel giugno 2001 a Palazzo Mocenigo di Venezia. «Così ho fatto la parte del padre di Giovanna – ha commentato lo stesso Zanzotto –. Ho anche approntato un prologo: ho fatto leggere le strofe di Villon in cui parla Giovanna ed ho predisposto una chiusa che grossomodo diceva: non si pensi che qui si stia satireggiando Giovanna d'Arco, la cara pulzella, ma è l'opera non ben riuscita che prende l'eroina troppo sottogamba. Davvero un perfido libretto». STEFANO VERDINO, *Zanzotto librettista di Fellini*, in *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchetti e Renato Venturelli, Genova, Le Mani, 2001, p. 45.

²³ «Il problema affrontato da Zanzotto è stato quello di intonarsi all'insidiosa facilità e cantabilità della librettistica ottocentesca, e l'ha risolto con straordinaria finezza d'orecchio». LUCIO FELICI, *Due poeti della 'Marca gioiosa' nei cataloghi Scheiwiller*, in «Filologica Antica e Moderna», XII/23 (2002), p. 138.

²⁴ ZANZOTTO, *E la nave va* 2, pp. 6-7. Quando questi versi verranno editi, Zanzotto simpaticamente scriverà: «Esse [strofette] vengono qui presentate, e l'autore è alquanto turbato dal pensiero che questa volta non scompaiano travolte (come nella realtà del film) dalla grande musica reductrice e cancellatrice, ma si lascino osservare da vicino, derelitte e nude, per quel pochissimo che sono». *Ivi*, p. 7.

²⁵ Molti hanno inevitabilmente posto a confronto l'operazione di Zanzotto per *E la nave va* con quella precedente de *Il Casanova*. «I *Cori* sono, in un certo senso, l'anti-*Filò*: lì, in *Filò*, Zanzotto aveva resuscitato il solighese agreste delle filastrocche che si cantavano nelle antiche veglie contadine; qui, nei *Cori*, riesuma un italiano letterario medio-basso, per così dire (con Gramsci) 'nazional-popolare', quello appunto che è stato diffuso dal melodramma». FELICI, *Due poeti della 'Marca gioiosa'...* cit., p. 138.

Nascono così delle caricature di questi versi «che sono loro stessi caricaturali», come dirà il poeta ammettendo la personale soddisfazione nei confronti di quest'operazione.²⁶

La novità non sta tanto nell'uso dei brani del melodramma ottocentesco, quanto nell'aver stravolto i versi dei libretti. A compiere il 'misfatto' ha chiamato Andrea Zanzotto «che ha dovuto fare un autentico lavoro da certosino» dice Fellini «per sovrapporre alle musiche grandiose che gli sottoponevo le strofe nate dalle mie indicazioni sul racconto». [...] Quanto alle nuove parole, spiega Zanzotto, inneggiano soprattutto a una grande Voce, ricordata e inseguita con rimpianto appassionato, un suono che è andato perduto per sempre, distrutto nel nulla. Sono scansioni simboliche, metaforiche, *Leitmotiv* tipo «Do-ve-sei».²⁷

I Cori

Il triangolo Fellini-Zanzotto-Plenizio dà vita ad una silloge di materiali desunti dalla gloriosa tradizione del melodramma italiano, poi ricomposti con procedimenti di stratificazione fortemente manieristici che evitano qualsiasi forma di coesione all'interno di un racconto. In tal modo i *Cori* sembrano essere la metafora della struttura dell'intero film.

Il cinema e l'opera, la musica e la Storia: lungo questi temi-ossessioni gli 'Autori' srotolano le proprie poetiche della disfatta e della memoria, catalogando ogni emozione e pulsione secondo pratiche dell'immaginario che non corrispondono più a schemi di pretesa 'libertà espressiva' ma rientrano invece all'interno di operazioni ricapitolatorie e summatorie minate dalla serialità e, ovviamente, dalla prevedibilità.²⁸

Prima di procedere all'analisi dei *Cori* è necessario anticipare alcune considerazioni. Nel corso di queste pagine, infatti, abbiamo operato delle scelte nella presentazione dei materiali tese a restituire le diverse fasi dell'allestimento di queste sequenze.

Dapprima abbiamo così riportato la sceneggiatura di *E la nave va* scritta da Fellini e Tonino Guerra che presenta delle prime, e sommarie, indicazioni sulle presenze musicali del film. Dopo aver dichiarato il riferimento operistico, riportando l'incipit musicale dalla relativa partitura, per quanto riguarda il secondo *Coro* è stata poi organizzata una tabella che pone a confronto la versione edita da Scheiwiller – la versione, pertanto, che restituisce al testo la sua specifica autonomia e la sua struttura primigenia –²⁹ con quella poi adattata nel film, come si evince dalla trascrizione di Gianfranco

²⁶ VERDINO, *Zanzotto librettista...* cit., p. 42.

²⁷ LEONETTA BENTIVOGLIO, *Fellini, o caro*, in «Panorama», 28 marzo 1983.

²⁸ ROBERTO PUGLIESE, *E la nave va*, «Segnocinema», III/10 (novembre 1983), p. 51. Molto discutibile, invece, quanto Pugliese sottolinea a proposito della collaborazione Fellini-Zanzotto. «L'entente cordiale' Federico Fellini-Andrea Zanzotto che nel *Casanova* viveva di improvvise accensioni verbali e mortuari ripiegamenti lirici, qui si semplifica e sfilaccia in annotazioni per così dire a margine dell'opera, non significanti né significate». Motivo per cui ne deriverebbe una rilettura «orgogliosamente kitsch» del melodramma, qui divenuto «rimpicciolimento compiaciuto e pettegolo di tematiche e sentimenti». *Ibidem*.

²⁹ Non ultimo la sua completezza, riportando anche i momenti che poi Fellini aveva messo da parte.

Angelucci.³⁰ A fianco vengono anche riportati i versi dei libretti operistici a cui i *Cori* fanno riferimento.

Non va, inoltre, trascurato che il poeta originariamente aveva predisposto nove interventi. Nella pellicola, invece, ne sono stati inseriti soltanto due: quello iniziale della partenza e quello finale dello scontro, preludio alla guerra, che incorpora diversi momenti inizialmente separati. Schematizzando abbiamo:

Cori previsti da Zanzotto

1. *Partenza*
2. *Arrivo, preludio di scontro bellico*
3. *Guerra, guerra*
4. *Dalla nave dei cantanti*
5. *Dalla corazzata*
6. *Canto di diversi gruppi durante il combattimento*
7. *Canto in ricordo della Voce e canto di irrisione ancora durante il combattimento*
8. *Canto dei rivoluzionari*
9. *Finale*

Cori presenti nel film

1. *Partenza*
2. *Arrivo, preludio di scontro bellico*
3. *Guerra, guerra*
4. *Canto di diversi gruppi durante il combattimento* (i momenti 2, 3, 4 sono uniti senza soluzione di continuità)
5. *Canto dei rivoluzionari*

Il primo Coro: Partenza

È questa l'unica sequenza lasciata intatta, per cui le 'versioni Scheiwiller' e 'Longanesi' sono uguali. Le prime immagini ritraggono il porto di Napoli. A bordo del transatlantico *Gloria N.* sale un gruppo di personaggi: formano un corteo funebre che darà sepoltura alle ceneri di Edmea Tetua.

Fra la folla del molo si fa avanti il maestro Albertini, direttore d'orchestra: sciarpa bianca gettata a stola sul soprabito, la chioma argentea sotto il borsalino nero. È un segnale per tutti. C'è un generale disporsi e sistemarsi di tutti i personaggi convenuti. La bianche mani del maestro sfiorano l'aria e parte la musica. L'attacco è di Fuciletto, ma subito tutti gli altri prendono a cantare con lui. Un coro che accompagnerà tutte le sequenze dell'imbarco e della partenza della *Gloria N.* [...] È proprio l'animarsi improvviso di una rappresentazione musicale, scandita dai gesti eleganti e perentori del maestro Albertini. E tutti, guidati da quelle note trascinate, si avviano all'unisono alla rapida passerella; la risalgono 'a tempo', come in una coreografia, le signore sollevando appena le lunghe vesti; scivolano contro la scura, metallica fiancata del bastimento; si infilano nella paratia spalancata e illuminata.³¹

³⁰ Abbiamo, di conseguenza, tre testi a cui fare riferimento: FELLINI, *E la nave va*, copia dattiloscritta; ZANZOTTO, *Cori per il film E la nave va* (1983), Milano, Libri Scheiwiller, 1988; FELLINI, *E la nave va*, soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini e Tonino Guerra, trascrizione di Gianfranco Angelucci, Milano, Longanesi, 1983.

³¹ FELLINI, *E la nave va* 2, p. 36. In queste sequenze iniziali, il film procede mutando i contesti linguistici. «Dal linguaggio del film muto (didascalie che spezzano l'immagine, il bianco e nero, anzi il color seppia, poi il pianoforte di accompagnamento, l'andamento spezzato dei 'quadri') al linguaggio del sonoro, con l'inserimento della voce stessa dei personaggi già conosciuti e dunque al colore, con il primo canto corale di tutti i personaggi e il riferimento diretto alla 'verità' del discorso cinematografico, che si basa sul trucco totale (dallo spazio ricreato nel teatro di posa, ai costumi d'epoca attualizzati, al play-back)». BIANCO, *La traccia espansa* cit., p. 11. Sul significato di questo play-back parleremo alla conclusione del nostro intervento.

Sceneggiatura

Passaggero (cantando): «Voce divina non lasciarci mai...».

Accanto a lui altri gentiluomini lo accompagnano con una tonalità più bassa. E un po' per volta tutti si uniscono al coro: i passeggeri, i marinai, l'equipaggio del battellino-pilota, i fuochisti nel ventre della nave. Cantano tutti. È un vero pezzo d'opera che accompagna trionfalmente questa partenza fin quando la nave è in mare aperto.

Tenore (cantando): «Nessuno ha il potere sul vento. Né può fermare il giorno della morte».

Coro maschile: «Gloria alla croce che impavida regnò. Gloria in eterno. Il suono nell'aria ancora non è spento. Appare e riappar pur nel silenzio del cielo rotto abbiamo il velo che ci separa dall'eternità».

Coro femminile: «E la nave va sull'onda che trascina fino a baciare la culla ferma in mezzo al mar».

Soprano: «Tutto viene dalla polvere e tutto alla polvere torna».

Coro maschile: «Per quale trama oscura, quale disegno, la lunga mano cadde dal cielo e trapassò le mura per soffocare il tremante seno della divina creatura?».

Coro totale: «E la nave va...».³²

Da Napoli parte, quindi, una nave i cui passeggeri partecipano ad un rito funebre: lo spargimento in mare delle ceneri della cantante Edmea; la dea del canto in cui è facile riconoscere Maria Callas.³³ Si tratta di un rito che, analogamente a tanti altri,³⁴ ben si addice al mondo dei musicisti. Questa strana crociera deve consegnare al mare le ceneri della regina del canto:

E sembra veramente che con Edmea sia scomparsa la voce stessa della creazione, quella che rappresenta ogni armonia innovatrice e conservatrice della realtà.³⁵ Il mondo e la storia, smarriti, entrano così in un'epoca oscura in cui lo stridore, la disarmonia, il conflitto domineranno.³⁶

Edmea è una voce, mitizzata dal pubblico che l'ha potuta ascoltare.

In tutti i suoi film Fellini ha sempre manifestato una sensibilità molto particolare per l'elemento fonico, vocale, poetico; ha ricondotto ogni impresa del suono e della voce alla propria gemellarità con il plasma luminoso, il flusso ingorgato, debolmente narrativo (e pur sempre 'narratologico') dei suoi film. Ogni tipo di voce, dialogo, commento che noi incontriamo è avvertito dal cineasta come violentemente fisico; e sono voci-viscere, ventriloque, movimenti muscolari e nervosi. È la ragione per cui la poesia (non solo quella in senso stretto articolata in versi, ma come linguaggio ancora nel suo stato nascente, che si offre quale fatto fonico-ritmico) è stata spesso messa a frutto da Fellini.³⁷

³² FELLINI, *E la nave va* 1, pp. 5-6.

³³ Come lo stesso Zanzotto ci invita a fare, cfr. p. 56 del presente volume.

³⁴ Si pensi ai pellegrinaggi wagneriani a Bayreuth, oppure a quelli nella tomba di Chopin, solo per citare alcuni tra i maggiormente conosciuti.

³⁵ «L'un des thèmes les plus importants du film *E la nave va* (*Et vogue le navire*), qui s'enchevêtrent en renvoyant les uns aux autres, est celui de la voix. Quelle voix? Avec le bateau, on pourrait aller assez loin dans son identification; peut-être s'agit-il même de cette voix unique et extrême qui, de son impératif, a fait naître le monde et qui confère à toute voix particulière le sceau d'une individualité irrépétable». ZANZOTTO, *E la nave va* 1, p. 104.

³⁶ ZANZOTTO, *E la nave va* 2, p. 5.

³⁷ ZANZOTTO, *E la nave va*, in *Le invenzioni della memoria. Il cinema di Federico Fellini*, a cura di Valentina Cordelli, Riccardo Costantini, Centro Espressioni Cinematografiche - CinemaZero - La Cineteca del Friuli, 2004, p. 200 (d'ora in avanti ZANZOTTO, *E la nave va* 3).

La sequenza dell'imbarco è accompagnata dal coro riunito attorno al maestro Albertini che dirige sfiorando l'aria con le sue bianche mani. L'attacco è di Fuciletto, subito dopo tutti iniziano a cantare con lui.³⁷ Il primo *Coro* nasce da un collage di temi verdiani, giustapposti liberamente, il cui testo è ispirato alla situazione del racconto cinematografico. Citazioni tratte da *La forza del destino*, un'opera particolarmente familiare a Zanzotto, emergono ripetutamente.³⁸ Vengono altresì recuperati gli stilemi librettistici a cui si fa riferimento, contestualizzandoli in atmosfere decadenti.

Il clima misterioso e mesto si sposa a un'esecuzione un po' improbabile, quasi improvvisata. La ripresa sonora è talvolta come velata, i piani e i fuochi mutano come per una massa in movimento.³⁹

Riferimento operistico n. 1

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto III, Scena VI, Motivo della 'Ronda'.⁴⁰
Accampamento militare presso Velletri. [...] È notte, la scena è deserta. Una pattuglia entra cautamente, esplorando il campo.⁴¹

Versi di Zanzotto

Ahi voce, quale fato t'involò?
È l'ora salpiamo!⁴²

³⁷ «Cantano Sir Reginald Dongby e il suo segretario; cantano gli ufficiali, i marinai e i necrofori; canta con la sua voce preziosa Ildebranda Cuffari; cantano le soprano Ruffo Saltini e Teresa Valegnani; cantano segretari, maestri e carabinieri; canta il popolo schierato come massa di proscenio. È proprio l'aninarsi improvviso di una rappresentazione musicale, scandita dai gesti eleganti e perentori del maestro Alberini». FELLINI, *E la nave va* 2, p. 37.

³⁸ «In particolare, questa [*La forza del destino*] era per me una musica molto familiare perché la suonavano in paese con l'altoparlante due volte la settimana, come sigla del cinema parrocchiale». VERDINO, *Zanzotto librettista...* cit., p. 42.

³⁹ PLENIZIO, *Note di copertina* dell'LP *E la nave va* cit.

⁴⁰ «La Ronda è per coro d'uomini a quattro parti. Entrando essi si muovono tra le tende, fermandosi a tratti per ascoltare qualche suono; poi, soddisfatti, se ne vanno. Il tema corale stesso [«Compagni sostiamo / il campo esploriamo»] ha lontane radici in quello dei banditi nei Masnadieri [...]; ma ora vi è di significativo la statica linea del basso, che produce armonie deliziosamente stuzzicanti; le frasi si esauriscono dopo tre battute e mezzo e rimangono sospese sull'ultima nota; l'orchestrazione è sicura e delicata, con caratteristici abbellimenti alla ripresa». JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. II, Torino, Edt musica, 1986, p. 519.

⁴¹ FRANCESCO MARIA PIAVE, *La forza del destino*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Torino, Utet, 1996, p. 377. A questa edizione abbiamo fatto riferimento per tutte le citazioni verdiane seguenti.

⁴² In riferimento ai versi d'esordio del *Coro*, Lucio Felici commenta: «Si pensi a certi versi della Partenza ('Ahi voce, quale fato t'involò?', 'Dove sei, / dove sei? / Mondì e dèi / piangeranno con noi'), che riecheggiano il movimento iniziale della prima 'sepolturale' di Leopardi». FELICI, *Due poeti della 'Marca gioiosa'*... cit., p. 138.

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano introduction with dynamics *pp*, *pp legatissimo*, and *pp*. The vocal lines enter with the instruction *mezza voce*. The lyrics are: "Compagni so-stiamo, il campo esploriamo; non s'ode ru-mor, non s'ode ru-mor." The piano accompaniment continues with *pp* dynamics. The final system shows the vocal lines with the lyrics: "Compagni so-stiamo, il campo e-splo-riamo; non s'o-de ru-mor. Compagni so-stiamo, il campo e-splo-riamo; non s'o-de ru-mor. Compagni so-stiamo, il campo e-splo-riamo; non s'o-de ru-mor." The piano accompaniment features *pp* dynamics and includes accents.

Esempio n. 1. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto III, Scena VI, 'Ronda'

Musica di Plenizio

La partitura di Plenizio recupera l'introduzione dei violoncelli. Il motivo iniziale intonato dalla voce solista («Ahi voce, quale fato t'involò?») assume le movenze di un recitativo, ad introduzione del seguente ingresso del coro. Piccoli accorgimenti nella scrittura, sempre molto efficaci in questo genere di operazioni, rendono ancor più appropriato l'accompagnamento musicale. Basti pensare all'utilizzo della quinta vuota, previsto anche nella partitura originaria,⁴³ che crea un effetto di sospen-

⁴³ Simile al celebre uso fatto da Verdi nei momenti che seguono il temporale in *Rigoletto*.

sione e di mistero in sintonia con l'invocazione contenuta nel verso iniziale, e l'eliminazione di alcune note nei fraseggi sinuosi e circolari dei violoncelli che rendono più cantabile il motivo introducendo l'ingresso della voce solista.

The image shows a musical score for Example 2. It consists of three systems. The top system is a piano accompaniment in C major, 4/4 time, with a *pp* dynamic. The middle system is a vocal line for a soloist, starting with the lyrics "Compagni sostiamo,". The bottom system is another piano accompaniment, also in C major, 4/4 time, with a *pp* dynamic. An upward-pointing arrow is located below the first measure of the bottom piano part. The vocal line is marked "mezzo voce." and has a slur over the first two measures.

Esempio n. 2. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto III, Scena VI. Particolari

Ne deriva:

The image shows a musical score for Example 3. It consists of three systems. The top system is a piano accompaniment in C major, 4/4 time, with a *pp* dynamic. The middle system is a vocal line for a soloist, starting with the lyrics "Compagni sostiamo,". The bottom system is another piano accompaniment, also in C major, 4/4 time, with a *pp* dynamic. An upward-pointing arrow is located below the first measure of the bottom piano part. The vocal line is marked "mezzo voce." and has a slur over the first two measures. The label "Tenori." is written above the vocal staff.

Esempio n. 3. Gianfranco Plenizio, *E la nave va. Partenza*⁴⁴

⁴⁴ Le note racchiuse dalla parentesi sono state omesse. Questo *modus operandi* verrà mantenuto nel corso di tutta la partitura. Riportiamo solo questa piccola citazione e titolo esemplificativo.

L'ingresso del coro («È l'ora salpiamo!») avviene sul levare di poche battute seguenti che vengono ripetute due volte.



Esempio n. 4. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto III, Scena VI. Particolari

Si passa, poi, al *Coro* vero e proprio che segue fedelmente quello verdiano.

Versi di Zanzotto

Amici, salpiamo
l'immenso tentiamo
sia gioia o dolor(e),
sia pace o terror(e)
un'eco divina
ci sorreggerà.

Amici, salpiamo
l'occulto sfidiamo
memoria e prodigio
ci accompagnerà.

Versi di Piave

Compagni, sostiamo;
Il campo esploriamo;
Non s'ode rumore,
Non brilla un chiarore;
In sonno profondo
Sepolto ognun sta.
Compagni, inoltriamo,
Fra poco la sveglia
Suonare s'udrà.

La partitura verdiana viene utilizzata a partire dall'ingresso del coro a quattro voci. Gli interventi di Plenizio sono molto sobri: qualche ritocco nella strumentazione, l'inserimento di un accordo fra le diverse 'strofette', e la naturale enfaticizzazione della melodia in levare, già presente nella partitura, che asseconda l'accentuazione dei versi.⁴⁵ Egli utilizza, poi, il tema del *Preludio* dell'opera, a scapito della ripresa della melodia iniziale originaria che in questo caso risulterebbe essere fuori luogo, per collegare questa sequenza musicale a quella seguente.



Esempio n. 5. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto III, Scena VI, 'Ronda'

⁴⁵ La melodia in levare, ovviamente, è adatta al senario perché il primo accento cade sulla seconda sillaba.

*Riferimento operistico n. 2*Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, *Preludio*

È questo il noto tema della *Sinfonia* dell'opera: «un tema d'azione» che «assume una vasta importanza nel corso dell'opera, ricorrendo con un senso di sinistra fatalità». ⁴⁶

Esempio n. 6. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*. *Sinfonia*

I versi di Zanzotto si adagiano su un motivo dell'*Allegro agitato e presto*. ⁴⁷

Dove sei,
dove sei?
Mondi e dèi
piangeranno con noi.

Musica di Plenizio

Vengono recuperate le prime battute dell'*Allegro agitato e Presto* della *Sinfonia* dell'opera. L'invocazione «Dove sei, dove sei?» viene efficacemente messa in risalto dall'inciso

⁴⁶ BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 472.

⁴⁷ «Ho perfino dovuto appiccicare le parole là dove in origine non ce ne sono, come nella *Sinfonia* della *Forza del destino*. VERDINO, *Zanzotto librettista...* cit., p. 42.

Esempio n. 7. Gianfranco Plenizio, *E la nave va. Partenza*

che sottolinea l'enfasi del verso, ancor più evidenziata dalla ripetizione del solista che lo fa 'risuonare' privato di accompagnamento. La partitura di Verdi viene, quindi, scomposta e ricomposta a partire da alcuni suoi elementi.

Riferimento operistico n. 3

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto IV, Scena V, Duetto Carlo e Alvaro.

Alvaro risponde agli insulti e all'offerta di una spada riprendendo il tema che ne accompagnava l'entrata in scena, poche battute prima; dice di voler espiare i suoi peccati in convento e prega Carlo di andarsene. Quando Carlo lo chiama codardo insorge, poi si reprime; minacce, parole crudeli non lo scuotono.⁴⁸

Esempio n. 8. *La forza del destino*, Atto IV, Scena V, Duetto Carlo e Alvaro

⁴⁸ BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 540.

Versi di Zanzotto

Nello sciabordio dell'onde
 nel sussurro delle fronde
 nel sospiro dell'aurora
 l'amor tuo risuona ancor(a)...

Versi di Piave

Le minacce, i fieri accenti
 Portin seco in preda i venti,
 Perdonatemi... pietà,
 O fratel, pietà, pietà.

Musica di Plenizio

In questo caso Plenizio sceglie di utilizzare il tema dell'*Aria* di Alvaro citandolo dalla *Sinfonia* dell'opera, dove viene presentato 'contrappuntato' dal 'tema d'azione'. Una scelta efficace e molto più 'cinematografica' della Scena del quarto Atto, dove il tema viene intonato da Alvaro: essa contribuisce a creare un ponte con la sezione seguente, che presenta il secondo tema della *Sinfonia*, grazie anche alla cadenza sospesa con cui chiude questa pagina.



Esempio n. 9. Giuseppe Verdi, *La forza del destino. Sinfonia*

Riferimento operistico n. 4

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto II, Scena V, Aria Leonora «Madre pietosa Vergine».

Subentra, a questo punto, uno dei momenti maggiormente conosciuti de *La forza del destino*, la famosa Aria di Leonora. «Madre, pietosa Vergine, / Perdona al mio peccato; [...] Deh, non m'abbandonar!» che lo stesso Zanzotto definisce come la «grande frase». Sempre Budden nota:

Come base della famosa Aria *Madre, pietosa vergine*, [l'accompagnamento] reca una chiara eco del *Gretchen am Spinrrade* di Schubert, la cui poesia Verdi aveva già musicato anni prima in una traduzione italiana. [...] La sezione in maggiore [...] giunge con lo stesso senso di trascendentale elevazione della frase finale di *Tacea la notte placida*; ma produce un contrasto di gran lunga più radicale con la parte precedente. Le agitate semicrome fanno luogo ad un tremolo prolungato sul

quale s'innalzano gli archi melodici concatenati, ora per la prima volta in tutto il suo splendore vocale. Dalla quinta battuta i fiati, poi i timpani, intervengono a incrementare il movimento e il volume sonoro per la frase conclusiva.⁴⁹

Esempio n. 10. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto II, Scena V, *Aria Leonora*

Versi di Zanzotto

Voce a ognuno amica e lieta
quale primavera,
ora sola e prigioniera
nei silenzi che la morte ordì...

Versi di Piave

Pietà di me, Signore...
Deh, non m'abbandonar!

Musica di Plenizio

Viene mantenuta la musica di Verdi. Anche in questo caso, Plenizio si serve del *Preludio* dell'opera, dove la linea melodica del canto viene accompagnata dal *Leitmotiv*.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 495-496.

Esempio n. 11. Giuseppe Verdi, *La forza del destino*. Sinfonia*Riferimento operistico n. 5*Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto III, Scena VI, Motivo della 'Ronda'.*Versi di Zanzotto*

Seguiamo sui flutti
di gioie e di lutti
la rotta più ardita
la nave che va.

Andiam, andiam
La nave va...

Versi di Piave

Compagni, sostiamo;
Il campo esploriamo;
Non s'ode rumore,
Non brilla un chiarore;
In sonno profondo
Sepolto ognun sta.
Compagni, inoltriamo,
Fra poco la sveglia
Suonare s'udrà.

Musica di Plenizio

La partitura è uguale a quella presentata precedentemente. In questo caso, la melodia dei violoncelli con cui si era aperta la prima sezione chiude il *Coro*.

Il secondo Coro: Arrivo, preludio di scontro bellico - Guerra, guerra - Canto di diversi gruppi durante il combattimento - Canto dei rivoluzionari

Il secondo *Coro*, nelle ultime battute del film, si protrae dalla scena 71 alla 92. Dopo la dispersione in mare delle ceneri di Edmea,⁵⁰ iniziano i cannoneggiamenti che

⁵⁰ «Ora tutti i passeggeri della nave sono radunati in coperta per presenziare alla cerimonia funebre. [...] E l'atmosfera si riempie del canto melodioso della Tetua [il disco propone l'Aria all'inizio dell'Atto III da *Aida* («O patria mia, mai più ti rivedrò!»)], invadendo il cielo plumbeo che fa da sfondo a quella triste cerimonia. Mentre il vento disperde le ceneri mortali di Edmea Tetua, una partecipazione commossa accompagna il compiersi del rito». FELLINI, *E la nave va* 2, pp. 130-132.

faranno affondare il vascello partito dal porto di Napoli.⁵¹ Il *Coro*, pertanto, assume le movenze di un vero e proprio concertato finale, grazie alla ripetizione dei frammenti melodici e al crescendo che porta il racconto verso la sua fine. Il messaggio viene veicolato in maniera molto più forte di quanto era stato fatto precedentemente: la corazzata austriaca intima che i Serbi vengano consegnati. Il «No, non ve li diam!» assume dei toni perentori, anche se non esenti dall'ironia. Si giunge così all'epilogo. «Anche l'orchestra si sfa. Il mare invade la nave...»: il viaggio si conclude sulle note di un pianoforte che 'intono' il tema de *La forza del destino*, con l'ultimo accordo sull'ultimo giro di manovella...

Sceneggiatura

Sul ponte c'è del fumo e quando si dirada vediamo molti dei nostri passeggeri che attorno al Capitano e al suo Secondo stanno cantando sull'attenti il coro:

Cantanti: «Non ve li diam!/ I serbi, no, no ve li diam!»

La Cuffari emette un grande acuto che arriva... fino al nostro giornalista che nel frattempo si è infilato una ciambella di salvataggio attorno alla vita e si sta abbottonando sotto la gola, una cuffia di gomma con automatico. Ridacchia con aria rimproverante, rifacendo il verso ai cantanti.

[...]

Tra il fumo e le fiamme che avvolgono il transatlantico i nostri personaggi continuano a cantare. Alcuni cantano perdendo sangue, sdraiati a terra. La nave colpita a morte si sta piegando su un fianco. Sempre cantando i nostri amici si affollano verso le ultime scialuppe rimaste che i marinai riescono a calare frettolosamente in mare: «Voce divina non lasciarci mai...».

Grida, invocazioni di aiuto, pianti disperati. Tra canti e urla vediamo ardere dei vestiti, gli abiti di scena di Edmea, le parrucche, le fotografie.⁵²

Come si può notare, contrariamente alla *Partenza*, la sceneggiatura contiene indicazioni musicali molto meno dettagliate, riportando soltanto il grido «Non ve li diam», ritrovabile anche nei versi di Zanzotto.

La prima sequenza, nella 'versione Scheiwiller' raccolta sotto il titolo *Arrivo, preludio di scontro bellico*, è articolata diversamente da quanto poi viene realizzato all'interno del film, per cui le prime due sezioni sono invertite.⁵³ Leggerissime differenze nel testo, evidenziate nella tabella col neretto, si trovano invece fra le due versioni.

Riferimento operistico n. 1

Giuseppe Verdi, *Aida*, Atto I, Scena I

Sala nel palazzo del Re a Menfi. A destra e a sinistra, una colonnata con statue e arbusti in fiore. Grande porta nel fondo, da cui si scorgono i templi, i palazzi di Menfi e le Piramidi. Radamès e Ramfis.⁵⁴

⁵¹ «Non v'è granché di elegiaco nella mesta cerimonia, durante la quale il vento dissolve nell'aria i resti della mitica Edmea e sulla tolda si leva il canto degli astanti; scompare ogni iato fra realtà e rappresentazione, scivoliamo in una dimensione che è operistica e cinematografica e nella quale è arduo stabilire ove la comune esperienza smetta di essere tale per ornarsi di vesti più seducenti e per dilatarsi». MINO ARGENTIERI, *E la nave va di Federico Fellini*, in «Cinemasessanta», XXV/155 (gennaio-febbraio 1984), p. 56.

⁵² FELLINI, *E la nave va* 1, pp. 125-126, 127-128.

⁵³ Il testo infatti, prevede: «O perenne letizia che arridi [...] No no non ve li diam [...] Ahi la tenebra pervade [...]». Nel film, invece, abbiamo: «No no no non ve li diam [...] O perenne letizia che arridi [...] Ahi la tenebra pervade [...]».

⁵⁴ ANTONIO GHISLANZONI, *Aida*, in *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 412.

Il popolo incita alla guerra Radamès.

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's opera Aida. It consists of ten staves. The top four staves are vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom six staves are for the piano accompaniment. The lyrics are 'Guerra! guerra!' and 'Guer-ra! guerra!'. The music is in G major and 2/4 time. The piano part is marked 'ff' and 'f'.

Esempio n. 12. Giuseppe Verdi, *Aida*, Atto I, Scena I

Le note di *Aida* accompagnano la scena n. 71.

La corazzata austroungarica si è molto avvicinata [...] Ma il maestro Albertini, ponendosi alla testa dello sdegno generale, imbriglia e libera la passione ardente di ognuno dei suoi cantanti in un eroico, ideale concerto. È una risposta della musica, del bel canto. [...] E subito da quei petti si leva il miracolo di un armonioso concerto di voci, vibrante e sublime.⁵⁵

Versi di Zanzotto

No no non ve li diam
no no non ve li diam.

Muoia muoia la prepotenza
nessun mostro ci piegherà
contro noi non varrà violenza
ogni petto resisterà.

Non ve li diam.

Adattamento cinematografico

No no **no** non ve li diam
no no **no** non ve li diam.

Muoia muoia la prepotenza
nessun mostro ci piegherà
contro noi non varrà violenza
ogni petto resisterà.

Non ve li diam [**più volte**].

Versi di Ghislanzoni

Guerra! guerra! sterminio
all'invasor.

⁵⁵ FELLINI, *E la nave va* 2 cit., p. 134.

Musica di Plenizio

La partitura di Plenizio ripropone, servendosi di un'apposita introduzione, l'originale verdiano. Viene così sfruttata la medesima enfasi del coro che incita alla guerra. Le situazioni, infatti, sono affini: nell'*Aida* il popolo acclama Radamès; nel film i passeggeri si rifiutano di consegnare i profughi serbi. L'originale, pertanto, non subisce particolari modifiche.

Alla cadenza sospesa subentra la seconda sezione.

Riferimento operistico n. 2

Giuseppe Verdi, *Nabucco*, Parte III, Scena IV.

Orti pensili. Abigaille è sul trono. I Magi, i Grandi sono assisi ai di lei piedi; vicino all'ara ove si erge la statua d'oro di Belo sta coi seguaci il Gran Sacerdote. Donne babilonesi, Popolo e Soldati.⁵⁶

Le sponde dell'Eufrate. Gli Ebrei incatenati e costretti al lavoro.

The image shows a musical score for the 'Coro di schiavi Ebrei' from Giuseppe Verdi's *Nabucco*. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: 'Va, pen-sie-ro, sull'a-li do.' The piano part is marked 'cantabile' and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Esempio n. 13. Giuseppe Verdi, *Nabucco*, Parte III, Scena IV, 'Coro di schiavi Ebrei'

Il celebre *Coro* dal *Nabucco* subentra alla scena seguente.

L'anziano giornalista, in mutandoni e camicia, prende un indumento in un cassetto e va a chiudersi in bagno, seguitando a riferire su tutta la situazione.

Versi di Zanzotto

O perenne letizia che arridi
questi lidi queste acque innocenti
al tuo seno giungiamo fidenti...

Versi di Solera

Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli...

Adattamento cinematografico

O perenne letizia che arridi
Non ve li diam
questi lidi queste acque innocenti

Non ve li diam
al tuo seno giungiamo fidenti...

⁵⁶ TEMISTOCLE SOLERA, *Nabucco*, in *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 44.

Musica di Plenizio

Anche in questo caso la notissima melodia corale del *Nabucco* viene mantenuta, per cui si crea un contrasto con le atmosfere marziali della prima sezione.⁵⁷ Allo stesso tempo è contrappuntata dal «Non ve li diam!» iniziale. Il tema della *Sinfonia* de *La forza del destino* collega questa sezione alla seguente (scena 73), assumendo quindi la funzione leitmotivica del racconto. Il cinema necessita di questi espedienti.

Riferimento operistico n. 3

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, Atto II, Scena V, Aria Leonora «Madre pietosa Vergine».

Dopo che il Granduca di Herzog ha abbandonato la *Gloria N.* e si imbarca sull'unità militare, accompagnato dalle note della *Sinfonia* de *La forza del destino*, Fuciletto deplora quell'evento con un lunghissimo acuto, «dando fondo a tutta l'aria dei suoi polmoni e alla potenza della sua voce».⁵⁸ L'*Aria* di Leonora subentra nel momento in cui i Serbi vengono imbarcati nelle scialuppe.

Versi di Zanzotto

Ahi la tenebra pervade
già i marini campi
irta di marziali lampi
ch'odio greve e torbido attizzò:

sul fragore che ci strazia
sul furor che esplode
s'alzi, o Pace, la tua lode,
l'armonia che il mondo generò.

Adattamento cinematografico

Ahi la tenebra pervade
già i marini campi
irta di marziali lampi
ch'odio greve e torbido attizzò:

sul fragore che ci strazia
sul furor che esplode
s'alzi, o Pace, la tua lode,
l'armonia che il mondo generò.

Versi di Piave

Pietà di me, Signore...
Deh, non m'abbandonar!

Musica di Plenizio

La *Pregghiera della Vergine* viene riproposta come nel primo *Coro*. Segue il motivo del *Kaiserwaltz* di Strauss (scandito dalle parole «Guerra, guerra!»), evidenziato da toni fortemente bandistici, come collegamento per l'ingresso rossiniano.

La sequenza seguente, dove confluiscono *Guerra, guerra, Canto di diversi gruppi durante il combattimento* e *Canto dei rivoluzionari*, s'ispira a tre situazioni operistiche. In un appunto Zanzotto parla di «due versioni, tra le quali scegliere secondo le necessità». Per cui le prime due strofe («S'aprono i veli, / fremono i cieli» e «in cupa ebbrezza / Sibilla spezza») sono accompagnate dall'indicazione «tono cupo», mentre le seguenti («Vedi chi annega, / vedi chi prega» e «qui si sospira, là di delira») da «tono cronachistico (ironico)». Negli appunti, Zanzotto aveva ipotizzato anche l'utilizzo del saluto «Sieg heil» ripetuto più volte con una strofa seguente

⁵⁷ Basti pensare alla delicatissima pausa dopo la quarta sillaba.

⁵⁸ FELLINI, *E la nave va* 2 cit., p. 136.

(«Iddio sommo sul santo Impero / veglia sempre tu protettor; / Fremi al vento, vessillo altero, / a cui splende vittoria ognor») che avrebbe dovuto riprendere il «‘Serbi Iddio l’austriaco regno’ dell’inno ufficiale». Il *Canto di diversi gruppi durante il combattimento* viene, invece, accompagnato da queste parole: «misterioso – lirico. Addio alle gioie terrene / pensiero dell’aldilà». ⁵⁹

Riferimenti operistici nn. 4-5-6

Gioachino Rossini, *Guglielmo Tell*, Atto I, Finale.

Rodolfo con un coro di soldati. ⁶⁰

Alcuni soldati s’impadroniscono di Melchthal; gli altri, ricevuto l’ordine da Rodolfo, si dispongono a obbedirlo invadendo le capanne all’intorno.

Si, si, strugge - te, tut - to in cen - de - te: ma in... ciel v'ha un

Si, si, struggia - mo, tut - to in cen - dia - mo: or - ma non

Si, si, strug - ge - te, tutto in cen - de - te: ma in ciel v'ha un

Si, si, strug - ge - te, tutto in cen - de - te: ma in ciel v'ha un Nu - me

h 40056 h

Esempio n. 14. Gioachino Rossini, *Guglielmo Tell*, Atto I, Finale

Giuseppe Verdi, *Traviata*, Atto II, Finale

Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cortine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia di acqua, una tazza di cristallo,

⁵⁹ ZANZOTTO, Appunti di lavoro per *E la nave va*.

⁶⁰ ETIENNE DE JOUY e HIPPOLYTE LOUIS FLORENT BIS, *Guglielmo Tell* [tradotto dal francese da Calisto Bassi], in *Tutti i libretti di Rossini*, Torino, Utet, 1995, p. 945.

⁶¹ GHISLANZONI, *Aida*, in *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 416.

diverse medicine.⁶¹

-lor... spen.ta an.co - ra.....pur.....t'a - me -
 pian.to che t'i - - - - non -
 nu.to! or che lo sde - gno ho di.sfo - ga - to.me sciagura - to,ri - morso
 pian.to che t'i - - - - non -
 del, eppur crude - le ta.cer do - vrò.

Esempio n. 15. Giuseppe Verdi, *Traviata*, Atto II, Finale

Annina, il signor Germont e il dottore.

Giuseppe Verdi, *Aida*, Atto II Scena II

Uno degli ingressi della città di Tebe. Sul davanti, un gruppo di palme A destra, il tempio di Ammone.⁶²

Il Coro dei sacerdoti acclama le truppe Egizie.

- te; gra - zie a - gli Dei, a - gli Dei ren.
 - te; gra - zie a - gli Dei, a - gli Dei ren.
 - te; gra - zie a - gli Dei, a - gli Dei ren.
 - te; gra - zie a - gli Dei, a - gli Dei ren.

Esempio n. 16. Giuseppe Verdi, *Aida*, Atto II, Scena II

⁶² PIAVE, *La traviata*, in *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 287.

Inizia il 'Concertato' finale che accompagnerà le ultime sequenze del film.⁶³ La struttura 'ad incastro' delle presenze musicali è piuttosto complessa. Troviamo, infatti, quest'articolazione:

Sceneggiatura

Scena 73

Ultime manovre dell'imbarco dei Serbi.

Scene 74-75

La scialuppe sono in mare. I cannoni della corazzata sono tutti allineati in posizione di sparo.

Scene 76-77-78-79-80

La scialuppa dei Serbi sta risalendo la fiancata dell'unità di guerra. Il giovane lancia una piccola bomba verso gli oblò dei cannoni. All'esplosione seguono i colpi di cannone.

Scene 80-81-82-83

Voce di Orlando: «È quasi impossibile ricostruire l'ordine esatto degli avvenimenti».⁶⁴

Interni della *Gloria N.*

Scene 83-84-85

Orlando: «Altri dicono che, automaticamente, capite, lo sparo del primo cannone abbia innescato il fuoco...».

Continuano i cannoneggiamenti.

«I passeggeri della *Gloria N.*, sotto l'impavida direzione del maestro Albertini, seguitano a cantare con immutato ardore, mentre febbrilmente si procede alle operazioni di imbarco nelle scialuppe di salvataggio».⁶⁵

Scene 86-87

L'acqua sta invadendo tutta la nave.

Scena 88

Nella cabina allagata, il giovane conte aziona il suo piccolo proiettore, facendo rivivere Edmea.

Scene 89-90-91-92

Il maestro Alberini continua a dirigere, in una densa caligine. Esplose la corazzata. Il cineoperatore continua a girare imperterrito.

Musica

Strofe 1 e 2 del *Coro*

«S'aprono i veli...»

«in cupa ebbrezza...»

Traviata, Atto II Finale

(solo musica)

La forza del destino, *Sinfonia*

La forza del destino, Atto II, Scena V, Aria Leonora «Madre pietosa Vergine»

Strofe 3 e 4 del *Coro*

«Oltre la porta...»

«Là nell'Elisio...»

Strofe 5-6-7-8 del *Coro*

«Vedi chi annega...»

«qui si sospira...»

«Fiabe d'amori...»

«Boschi e torrenti...»

Dopo alcuni accordi al pianoforte, subentra il tema dell'Aria di Leonora, sempre al pianoforte, e *Claire de Lune* di Debussy.

Strofe 9-10-11 del *Coro*

«La libertà...»

«Ama, credi, spera...»

«Vincerai...»⁶⁶

⁶³ Lo stesso Zanzotto, in riferimento al *Canto dei rivoluzionari*, nei suoi *Appunti*, parla di un «gran concertato».

⁶⁴ FELLINI, *E la nave va* 2 cit., p. 139.

⁶⁵ *Ivi*, p. 141.

⁶⁶ Inspiegabilmente queste ultime strofe non compaiono nell'LP della colonna sonora del film.

Mettendo a confronto i versi di Zanzotto con la versione cinematografica, abbiamo:

Guerra, guerra

S'aprono i veli,
fremono i cieli,
gridano gli antri,
fuma l'altar;

in cupa ebbrezza
Sibilla spezza
la chiusa ampolla
per profetar.

Vedi chi annega,
vedi chi prega,
chi fermo esorta
tutti all'onor;

qui si sospira,
là si delira,
costì si spara
sull'aggressor.

Guerra, guerra!

*Canto di diversi gruppi
durante il combattimento*

Fiabe d'amori,
febbri e dolcezze,
gioie e tremori,
mai più mai più...

Boschi e torrenti,
rugiade e brezze,
piagge ridenti
mai più mai più.

Oltre la porta
sorda di morte
qual di sublime
ci è dato in sorte?

Là nell'Elisio
chi mai ci aspetta,
qual padre caro,
Madre diletta?

Canto dei rivoluzionari

La libertà
presto doneremo
a tutta
l'umanità (2 volte)

Ama, credi, spera
vieni a lottar
vieni a lottar
con noi.

Vincerai
tra gli eroi sarai.

Versione cinematografica

S'aprono i veli,
fremono i cieli,
gridano gli antri,
fuma l'altar;

in cupa ebbrezza
Sibilla spezza
la chiusa ampolla
per profetar.

Oltre la porta
sorda di morte
qual di sublime
ci è dato in sorte?

Là nell'Elisio
chi mai ci aspetta,
qual padre caro,
Madre diletta?

Vedi chi annega,
vedi chi prega,
chi fermo esorta
tutti all'onor;

qui si sospira,
là si delira,
costì si spara
sull'aggressor.

Fiabe d'amori,
febbri e dolcezze,
gioie e tremori,
mai più mai più...

Boschi e torrenti,
rugiade e brezze,
piagge ridenti
mai più mai più.

La libertà
presto doneremo
a tutta
l'umanità (2 volte)

Ama, credi, spera
vieni a lottar
vieni a lottar
con noi.

Vincerai
tra gli eroi sarai.

Versi di Calisto Bassi

Si, sì, struggete,
Tutto incendete,
Ma in ciel v'ha un Nume
Vendicator.

Te forse un giorno
Farà peduto.
L'arco temuto
Del genitor.

Versi di Francesco Maria Piave

Finché avrà il ciglio di lacrime
Io piangerò per te.
Vola a' beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

Versi di Calisto Bassi

Si, sì, struggete,
Tutto incendete,
Ma in ciel v'ha un Nume
Vendicator.

Te forse un giorno
Farà peduto.
L'arco temuto
Del genitor.

Versi di Antonio Ghislanzoni

Grazie agli Dei rendete
Nel fortunato di.

Si crea un effetto concitato efficacissimo. Plenizio utilizza una struttura ad incastro fra motivi rossiniani e verdiani che crea una situazione fortemente straniante e, anche in questo caso, riuscitissima.

Un'ultima considerazione andrebbe fatta per i *Cori* che non sono stati utilizzati nel film. Zanzotto, infatti, aveva pensato ad uno scambio di versi provenienti *Dalla corazzata*⁶⁷ e *Dalla nave dei cantanti*⁶⁸ sulla musica dei *Puritani* di Vincenzo Bellini («Suoni la tromba intrepido»)⁶⁹. Da un lato, quindi, gli austriaci «che cantano i valori tradizionali»; dall'altro i cantanti «che rivendicano qui l'autenticità del loro lavoro in contrapposizione alle distorsioni audiovisive e simili». Abbiamo, poi, il *Canto in ricordo della voce e canto di irrisione ancora durante il combattimento*,⁷⁰ ancora sulle note de *La forza del destino* («Nella guerra è follia»), e il *Finale*, con il *Trovatore* («Squilli echeggi la tromba guerriera»)⁷¹.

Un play-back singolare

E la nave va, come abbiamo potuto vedere, nasce da suggestioni e situazioni oniriche. Spesso sembra trovarci di fronte a dei ricordi, vaghi e imprecisi, nati da frequenti salti di memoria, casuali. La musica, in questo, ha una funzione importantissima. Tutte le esecuzioni dei protagonisti rivelano sempre qualcosa di impreciso, approssimato, con degli effetti paradossalmente ricercatissimi da Fellini che, al fine del loro ottenimento, giunge a dei virtuosismi di regia impensabili.

Esemplare, da questo punto di vista, *Clair de lune* di Debussy nei titoli di coda. Ad un primo ascolto, anche l'orecchio meno educato si rende immediatamente conto del montaggio dei suoi materiali musicali arbitrario e irriverente che sembra derivare una delle più belle pagine del catalogo pianistico del compositore francese. Ripetizioni e omissioni, in questi cinque minuti, si danno infatti la mano, facendo posto anche alla voce umana che interviene ad intonare la melodia.⁷²

⁶⁷ «Iddio patria famiglia / e leggi sacrosante / che a questo mondo errante / date stabilità; / venerate memorie, / pietà, retaggi aviti, / noi vi giuriamo uniti, / eterna fedeltà / noi vi giuriamo uniti / eterna fedeltà».

⁶⁸ «Ceda oramai la chiacchiera / vana, l'abbaglio vano, / e qual tuono sovrano / parli la verità; / o nostro coro, interprete / di un estremo volere, / tra menzogne e chimere / grida la verità – / tra menzogne e chimere / grida la verità».

⁶⁹ In molti saggi su *E la nave va* si trova erroneamente citata la presenza di temi belliniani nella colonna sonora.

⁷⁰ «O voce ~ / da rovine d'armonie / dalle polveri dei cosmi / ti trarremo t'indurremo / alla forza alla gloria alla gioia all'ebbrezza / all'ultima vindice altezza / al fulgido nimbo da cui promanasti, / carisma ed enigma / che ci generasti / che ci generasti...».

«Vengan d'ugole o sfinteri / tutti i nostri fiati ah ah, / sudin cerebrì e sederi / con vocale voluttà. / Non tramonti mai l'acuto / mai non cessi il gorgheggiar: / chi nel cantico è vissuto / anche in morte può sperar!».

⁷¹ «Che più altro possiamo ormai fare? / che mai altro possiamo più dire? / Solo inutili preci innalzare / o imprecaando lasciarci morire? / A che valse il più bell'ardimento, / a che il canto il valore la fede? / Ormai tutto, fra sangue e sgomento, / s'inabissa nei gorghi, decede».

«[Si pensi] alla quartina del *Finale* soppresso, canto estremo dei profughi serbi che, allo scoppio della prima guerra mondiale, sono saliti sulla nave, mescolandosi alla folla variopinta dei cantanti, orchestrali, personaggi stravaganti dell'alta società: 'A che valse il più bell'ardimento, / a che il canto il valore la fede? / Ormai tutto, fra sangue e sgomento, / s'inabissa nei gorghi, decede'. Dove ritroviamo lo stilema *A che valse* che faceva da titolo alla scelta dei versi giovanili, e che ancora una volta rimanda a Leopardi, quello del *Canto notturno*». FELICI, *Due poeti della 'Marca gioiosa'*... cit., p. 138.

⁷² Debussy viene quindi 'fagocitato' dalle esigenze del racconto cinematografico, come succede frequentissimamente

Non solo. La medesima volontà di offrire oggetti e situazioni che si pongano come dei reperti, attraversati dalle ombre e dalle macchie del passato, condiziona alcune scelte di registrazione che sono, ancora, una volta ‘follemente felliniane’. Il regista, innanzitutto, decide di utilizzare il *dolby* monopista, nonostante quello stereo allora fosse già in uso.⁷³ In questo modo la colonna sonora sembra ‘appiattire tutto’, evitando situazioni di primo piano o di quinta sonora. Il tutto al fine di offrire una dimensione del passato, del ricordo appunto.

In secondo luogo usa il play-back in maniera singolare, ossia evitando i sincroni fra la musica e i movimenti labiali dei cantanti. Analogamente a quanto viene fatto nei confronti di *Claire de lune*, abbiamo un effetto voluto e ricercato che però porta ad un risultato che potrebbe esser attribuito a superficialità, pressappochismo oppure, meglio, incompiutezza.⁷⁴ Il cinema, ovviamente, ha sempre cercato la perfezione dei sincroni, perseguendo dei doppiaggi attentissimi. Fellini evita tutto questo e, può sembrare paradossale, cerca maniacalmente l’asincronismo. In fase di registrazione egli, dapprima, crea dei play-back provvisori, utilizzando il pianoforte per accompagnare le voci, poi invece quando il film viene girato si serve dell’orchestra. In questo modo si creano degli asincroni evidenti, per cui i movimenti labiali dei cantanti non corrispondono esattamente alla musica.

In questo modo i corpi mantengono la loro autonomia semantica perché non sottostanno a delle voci, che sembrano essere delle entità autonome che vagano creando delle atmosfere irreali, magiche forse.⁷⁵ Anche questo sembra andare contro le consuetudini del cinema che invece ha sempre cercato di agganciare saldamente le voci ai loro corpi.⁷⁶

Ma Fellini, come ha ben sottolineato Chion,

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. [...] Fellini spinge ancor più oltre questo lato conviviale delle voci, prendendosi il massimo della libertà che questo cinema gli concede nel mescolare assieme le voci e gli accenti. [...] La voce in Fellini non è qualcosa da tenere a freno o da controllare, come il Diavolo; essa è qualcosa che già in origine si presenta composito e collettivo, una sorta di multi-voce della quale ogni voce individuale distinta sembra solo un riflesso particolare. Fellini se ne infischia allegramente di essere il Padrone delle voci.⁷⁷

anche negli altri film di Fellini. Qui Bach (*Toccata e fuga in re minore* ne *La dolce vita*), Wagner (*Cavalcata delle Walkirie* in *Otto e mezzo*), Dvořák (*Serenata in mi maggiore* in *La strada*), per citare alcuni casi eclatanti, vanno incontro alla medesima sorte. Queste pagine sembrano perdere completamente la loro sedimentazione storica, vanificando qualsiasi orizzonte d’attesa, per giungere ad essere semplicemente dei materiali funzionali alla narrazione cinematografica.

⁷³ In questo condividendo alcuni atteggiamenti che anche Bresson aveva indicato.

⁷⁴ In queste situazioni ci troviamo esattamente agli antipodi dell’interpretazione che Sofia Loren aveva dato nell’*Aida* di Clemente Fracassi dove aveva dimostrato di saper egregiamente doppiare la voce della Tebaldi.

⁷⁵ «Aucun metteur en scène ne reconduit probablement autant que Fellini le parler à une viscosité et à une adhérence, ou consonance, ou contrepoint avec le visuel en acte, bien au de-là de toute hypothèse purement ‘réaliste’ ou ‘impressioniste’». ZANZOTTO, *E la nave va* 1, p. 105.

⁷⁶ Ne *Il Casanova*, Fellini aveva adottato delle scelte analoghe.

⁷⁷ CHION, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1991 (titolo originale *La voix au cinéma* cit., traduzione dal francese di Mario Fontanelli, pp. 105-106).

Intorno alla *Città delle donne* e a quella del cinema

DI ROY MENARINI

Il saggio che Andrea Zanzotto dedica al film di Federico Fellini intitolato *Ipotesi intorno alla Città delle donne* rappresenta un caso davvero raro di linguaggio critico come piccola forma letteraria a se stante. Proporrò di seguito, nel mio piccolo intervento, alcune note intorno a questo strano corpo-a-corpo che il poeta ha dedicato al cineasta, un confronto pieno di sorprese.

Una breve premessa: chi studia il linguaggio della critica cinematografica,¹ sa bene che vi sono alcune *routines* interpretative e alcune macroformule retoriche che si ritrovano in gran parte dell'esercizio analitico di fronte ai film. Sono elementi comuni a molta altra parte delle critiche d'arte, ma particolarmente enfatizzate in quella cinematografica. Dei modelli interpretativi appartenenti alla critica cinematografica, due sembrano emergere anche nello scritto di Zanzotto: l'idea che un film parli in fondo sempre di cinema (attraverso un discorso di stampo metalinguistico) e l'idea che un film rappresenti la propria visione sociale e culturale del mondo.

Certo, in entrambi i casi, Federico Fellini è senza dubbio un regista che 'attrae' l'interpretazione metacinematografica e simbolica, e le sue opere suggeriscono apertamente letture di tipo inferenziale. *La città delle donne* è – come ben si sa – legato tanto internamente all'opera di Fellini (soprattutto a *Otto e mezzo*, *Casanova* e *Ginger e Fred*, dopo) quanto esteriormente al contesto felliniano, visto che il cineasta riminese lo girò per dire qualcosa del proprio rapporto autobiografico col mondo femminile ma anche per rispondere ai frequenti attacchi della stampa femminista.

Zanzotto, che sembra molto ammirato dal film e che nel suo pezzo ricorda un po' certi atteggiamenti della *politique des auteurs* (ovvero laddove ci si trova di fronte a un film apparentemente minore di un autore amato è necessario *innalzare* – e non *abbassare* – l'attenzione interpretativa: il tesoro è semplicemente più nascosto che altrove), procede dunque a una rilettura dell'opera in virtù di uno sguardo assai personale.

Già dopo poche righe, all'inizio del suo intervento, egli afferma la tesi che lo accompagna nel resto del saggio: «Parlare del cinema [...] è dunque parlare della donna, e la città del cinema, il luogo del cinema, è in qualche modo la città delle donne». Su questa similitudine, o meglio corrispondenza, fra città delle donne e città del cinema è d'accordo anche uno degli esegeti più stimati dell'opera di Fellini, Peter Bondanella, quando scrive:

[Nel film] i ricordi erotici maschili sono inestricabilmente legati ad immagini del cinema. In definitiva, sembra voler dire Fellini, i desideri sessuali gli uomini li hanno appresi al cinema, e se li sono trasmessi di generazione in generazione finendo con il proiettare sulle donne 'vere' immagini prodotte da quella grande industria di sogni (e immagini femminili) che si chiama Hollywood.²

¹ Si veda l'ottimo CLAUDIO BISONI, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Bologna, Revolver, 2003.

² PETER BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, p. 335.

Ora, sarebbe certamente sbagliato attendersi da Zanzotto un'interpretazione di questo tipo, nutrita di elementi teorici e storiografici. Pur vicino alle conclusioni cui giungerà Bondanella, infatti, al poeta interessa molto di più 'l'immersione' nel testo felliniano che non la sua analisi metodologica. Egli, infatti, prosegue similmente soffermandosi sulle 'facoltà' del cinema, capace di creare «un vortice deduttivo che a ciascuno fa baluginare quasi il completamento dei propri desideri, consci o inconsci, individuali o archetipali...».³ E dunque *La città delle donne* è una città del cinema, ma anche il cinema è «donna-cinema»⁴ poiché seducendo rivela: questo della rivelazione, che è un tratto distintivo delle teorie classiche del cinema – come la fotogenia o l'espressionismo, dove per versi opposti si dice comunque che il mezzo cinematografico è in grado di 'rivelare' il mondo, come poi afferma anche André Bazin –, è un tema caro a Zanzotto: in buona sostanza, egli legge il film di Fellini come un'opera critica e poetica sulle potenzialità del cinema travestito da sogno e su come il mezzo cinematografico sia il principale strumento di interpretazione del femminile, e dei rapporti che legano uomini e donne (a cominciare dalla dicotomia tra Snàporaz e Katzone, il suo doppio ossessionato da un cumulo di conquiste che diventano «una torta stercoraria»)⁵.

Zanzotto poi procede ad altre interpretazioni. Il linguaggio del brano si fa via via più immaginifico, a cominciare dalla ricchezza lessicale, che non pretende più di restituire, bensì sembra reinventare il film di Fellini. Dapprima, il poeta intravede nel film forti richiami danteschi, anch'essi in certo senso inevitabili, ma «senza enfasi, per essere, appunto, buttati via».⁶ Il che è una intuizione di grande qualità, se pensiamo che nella vasta bibliografia felliniana,⁷ si è soliti procedere a un inventario delle numerose figure presenti piuttosto che pensare a quelle scartate, importanti invece quanto quelle scelte per chiarire come funziona il reperimento di stimoli e oggetti estetici da parte del cineasta.

In seguito, Zanzotto prende ad analizzare la sessualità presente nel film di Fellini, cui attribuisce accenti di grande autenticità. Come nella realtà, infatti, Fellini riesce a mostrare la purezza del desiderio erotico e al contempo la sua inestricabile connessione con il dato mortuario, distruttivo e disgregante dell'esistenza:

Eros è sempre tale, il suo aldilà negativo e impronunciabile rientra anch'esso nel gioco della seduzione del 'cinema', dell'originario richiamo che vale più per se stesso che per i propri esiti.⁸

Si ritorna nuovamente al cinema, come caverna, come utero artistico. Tanto è vero che l'oscillazione zanzottiana (interpretazione del mondo e interpretazione autoria-

³ ANDREA ZANZOTTO, *Ipotesi intorno alla Città delle donne*, in FEDERICO FELLINI, *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, p. 19.

⁴ *Ivi*, p. 20.

⁵ *Ivi*, p. 21.

⁶ *Ivi*, p. 22.

⁷ Come dimostra il gigantesco lavoro curato da MARCO BERTOZZI, *BiblioFellini*, Rimini/Roma, Fondazione Federico Fellini e Scuola Nazionale di Cinema, 2002-2005.

⁸ ZANZOTTO, *Ipotesi intorno alla Città...* cit., p. 24.

le, sempre intrecciate) si conferma poco dopo, quando – con un certo gusto della sorpresa – paragona *La città delle donne* al mai girato ‘progetto Mastorna’ e a *Toby Dammit*, come se l’orrore facesse parte del cinema felliniano più di quanto quella ‘escursione’ episodica portasse a credere.

Il set felliniano, per Zanzotto, è dunque un set onirico ma sempre metacinematografico, sia che si tratti di Dante, di Casanova, di Petronio, di Fellini stesso che mette in scena il suo doppio.

Le presenze femminili del film, lungi dal dover essere considerate figure retoriche di un immaginario maschile semi-pornografico, «costituiscono per l’Autore e per il Protagonista (come per tutti) i vari dentelli di quella chiave magica, gelosamente peculiare di ciascuno come le impronte digitali, in cui si delinea per ciascuno, uomo o donna che sia, la propria insostituibile essenza».⁹

Verso la conclusione, Zanzotto aggiunge qualcosa del rapporto tra provinciale e generale nell’opera felliniana: in fondo le immagini nella testa di Snàporaz sono molto ‘americane’ ma sempre imbevute del mondo di partenza, quasi una metafora del movimento provincia (Rimini)-metropoli (Roma) che Fellini ha sempre riproposto e riterritorializzato altrove. Se l’attualità storica, nel cinema felliniano, non è mai imposta ma sembra «precipitare chimicamente»¹⁰ nel film, è perché da una parte si va verso

una necessaria America (intesa a questo punto come luogo di rifrazione e gigantizzazione di ogni fenomeno storico che riguardi l’umanità intera) e dall’altra verso una quasi animalesca, spermatica, esaudante, succogastrica italianità.¹¹

Dunque, resta più che mai ribadita una concezione del cinema come tesaurizzazione (accumulo) di luci, spazi accertati per cooptazione attraverso continui e contraddicenti assaggi, sentieri o corridoi tagliati, ponti saltati.¹²

Ecco che si compie dunque il movimento che Zanzotto, nell’apparente informità di queste note, aveva sapientemente predisposto: la città-cinema delle donne dice qualcosa di autentico sul mondo e sull’io, intercetta gli stimoli culturali della ‘enciclopedia’ felliniana (il mito americano provincializzato, il circo e il varietà, la bulimia fanciullesca, il sesso e il femminile), e torna comunque al cinema, un’arte in forma femminile, vero e unico utero per il cineasta.

Se poi è vero – ammette Zanzotto – che ormai molti di questi elementi risultano da gran tempo preconfezionati, premasticati, Fellini li prende di petto, in conto proprio, con tutto il gusto di accettare una sfida [...] ne risulta un cinema-laser che fa fuori, manda in fumo ciò che non sia verità, appropriandosi di questo fumo. E tutto sarà allora un supremo divertimento.¹³

⁹ *Ivi*, p. 28.

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

¹¹ *Ivi*, p. 28.

¹² *Ivi*, p. 29.

¹³ *Ivi*, p. 31.

La conclusione di Zanzotto è fulminante: il cinema di Fellini ambisce alla verità. Importante approdo, questo, poiché sottrae al 'cinema-nel-cinema' il limite di parlare solo di linguaggi e pensieri di secondo grado, e restituisce a Fellini (a 'quel' Fellini, accusato di essere ormai capace solo di dar corpo al proprio 'ventre' pieno di ossessioni puerili) il gesto di una ricerca del vero, quella che in pochi – tutti impegnati a costruire il repertorio delle citazioni o dei freudismi – erano disposti ad attribuirgli.

L'intervento di Zanzotto è dunque un classico esempio di attraversamento personale e sintomatico di un'opera d'arte da parte di un altro artista, che tuttavia possiede mezzi critici raffinati e persino – chissà – la capacità di parodiare alcune retoriche dell'analisi del film allo scopo di ottenere brillanti risultati interpretativi non rispettandone alcuna.

Un'*ipotesi* di scrittura sul film. Un'*ipotesi* affascinante.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2005
presso le Grafiche Tielle
di Sequals (PN)