

Un poeta nel circo di Fellini. Andrea Zanzotto, collaboratore e critico

Luciano De Giusti

Nel paesaggio variegato dei rapporti tra cinema e letteratura, la presenza di una figura di poeta come quella di Andrea Zanzotto nella doppia veste di esegeta e collaboratore di Federico Fellini assume il rilievo di una singolare eccezione. Per la comune vocazione narrativa delle due arti accade più facilmente di imbattersi in romanzieri e narratori nel ruolo di autori che si prestano con i loro testi alla trascrizione filmica, oppure che assumono la funzione di sceneggiatori, recensori e critici cinematografici. Tra i poeti coinvolti nella filiera del cinema, se si escludono i casi a sé stanti e specialissimi, tra loro molto diversi, di Pier Paolo Pasolini e Tonino Guerra, assai di rado ci è dato scorgere l'apporto di poeti alla macchina cinematografica. Nel caso di Zanzotto, il cinema affiora dapprima qua e là in alcuni dei suoi componimenti; poi, in seguito al coinvolgente invito di Fellini, assume i connotati della collaborazione alle sceneggiature; infine, da quell'esperienza scaturiscono per ricaduta i testi critici dedicati ad alcuni film.

Che il cinema fosse da lungo tempo nell'orizzonte delle attenzioni di Zanzotto ci è testimoniato fin dai versi lontani di *Impossibilità della parola*, contenuti nella raccolta *Vocativo* (1958), che si riferiscono a *Vampyr* di Dreyer, film esplicitamente ripreso poi in una poesia di *La beltà* (1968) intitolata *In una storia idiota di vampiri*¹. Il cinema in quanto tale, cioè come linguaggio e fenomeno, diventa poi oggetto di riflessione, svolta nella forma della poesia, in *Filò*, poemetto scritto a ridosso nonché propiziato della collaborazione al *Casanova* felliniano².

Le opportunità di collaborazione con il grande regista, diventato nel frattempo grande amico, si susseguono e moltiplicano in occasione dei film successivi, incluso *La città delle donne*. Nei *credits* del film il poeta non figura, ma la sua fattiva collaborazione si evince da un indizio lasciato da Fellini stesso nei materiali di sceneggiatura preparatori delle riprese. Per la «sequenza del ring», Fellini stilò un elenco di nomi di grandi personaggi storici femminili che costituivano la giuria chiamata a emettere il verdetto sul comportamento del maschio. Allorché vi inserisce anche il nome di Pentesilea apre una parentesi e scrive: «(ignoro chi sia ma me l'ha suggerita il poeta Zanzotto che sa tutto)»³. A sua volta – e ciò è ancora meno noto – Zanzotto, a catena, coinvolse Claudio Magris come consulente linguistico per il personaggio della Motociclista che si offre di accompagnare Marcello alla stazione e, in una sosta nella serra, tenta di sedurlo: la donna parla nel dialetto di Trieste che Magris infarcisce di espressioni in tedesco, collocando la parlata giuliana sullo sfondo storico della cultura mitteleuropea.

Su questo film Zanzotto scrive il più ampio, denso e rilevante dei suoi saggi di analisi e interpretazione di un testo cinematografico, *Ipotesi intorno alla «Città delle donne»*, premesso alla traccia di sceneggiatura che accompagnò l'uscita del film⁴. Come accadrà poi in altri casi, in questo saggio, la



La cantante d'opera Ildebranda Cuffari (Barbara Jefford) nel prologo muto prima della partenza della *Gloria N.*
Fotogramma del film *E la nave va* (1983) di Federico Fellini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - CSC

cui prima parte aveva avuto un'anticipazione giornalistica⁵, il poeta srotola le sue saltellanti connessioni che dal singolo film si estendono all'autore, allargandosi poi a discorso generale sul cinema, colto qui alla luce dell'equivalenza ternaria donna-caverna-sogno. Si tratta di un sottile lavoro di analisi interpretativa che, come ha scritto Roy Menarini, «rappresenta un caso davvero raro di linguaggio critico come piccola forma letteraria a se stante»⁶.

Ma questo caso non è rimasto isolato. In occasione della successiva collaborazione del poeta con Fellini a *E la nave va* (1983) per il quale scrisse i testi dei cori, Zanzotto pubblicò sul «Corriere della Sera» un articolo, di ampio respiro per il genere e la sede, che, a differenza del precedente saggio, giustamente inserito nel «Meridiano» che raccoglie *Le poesie e prose scelte*⁷, è scomparso perfino dalle bibliografie felliniane più accurate, inabissato insieme alla nave filmica di cui parla⁸. Questo testo, da noi dimenticato, è stato invece meritoriamente ripescato a distanze decennali da due prestigiose riviste francesi: prima, nel 1994, da «Trafic», quindi ripreso, nel 2003, da «Positif» all'interno del dossier *Fellini, dix ans déjà*, dedicato al regista riminese a dieci anni dalla scomparsa⁹.

Dalla complessa tessitura di motivi che rendono enigmatico questo film di cui si sono date molte interpretazioni, Zanzotto sfilava «uno dei temi massimi, che si intrecciano rinviando uno all'altro» e lo individua nella Voce¹⁰. *E la nave va*, come si sa, racconta il funerale di una voce, quella di una diva del belcanto le cui ceneri devono essere sparse in mare dai suoi devoti cultori. Italo Calvino scrisse che si tratta di un film sulla «fine di un mondo o forse del mondo», tema «che torna spesso in Fellini» – lo era anche *Casanova* e, ancor prima *Otto e mezzo*, nota di passaggio – ma questo film è in tal senso «forse il più esplicito»¹¹. La morte, estesa per allegoria a fine del mondo, è racchiusa nella simbolica scomparsa della Voce. Andando assai lontano, scrive Zanzotto, potrebbe trattarsi «addirittura di quella voce unica ed estrema che col suo imperativo ha fatto nascere il mondo», sostituita da un invasivo rumore di fondo, «una schiuma anonima di chiacchiere»¹².

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



L'operatore cinematografico sul molo n. 10 durante il prologo muto. Fotogramma del film *E la nave va* (1983) di Federico Fellini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - CSC

ma di Fellini. «La sensibilità di Fellini per il fattore fonico, vocale, poetico vero e proprio, entro l'ambito dei suoi film, è stata sempre particolarissima; ogni impresa del suono e della voce è stata da lui riportata alla propria gemellarità col plasma luminoso, col flusso narrativo (ma pur sempre "narratologico") dei suoi film»¹³.

Mentre scrive queste sue annotazioni da poeta attento alla dimensione fonica del cinema, nella fattispecie quella creata dalla voce, Zanzotto si muove, probabilmente senza saperlo, sulla stessa lunghezza d'onda di Michel Chion che ha appena pubblicato *La Voix au cinéma*, il primo dei suoi numerosi testi sul cinema come "arte sonora" nel quale egli dedica un paragrafo al regista italiano eloquentemente intitolato *Il pentolone di Fellini*. Inserendo quest'ultimo nel quadro della libertà con cui spesso i registi italiani procedono alla postsincronizzazione, lo studioso francese osserva che, sotto questo profilo, «Fellini batte ogni primato, con voci che non aderiscono ai corpi degli attori se non in forma estremamente vaga e libera sia nello spazio che nel tempo»¹⁴.

Lo scollamento della voce dal corpo praticata da Fellini ha le sue premesse nel rifiuto della presa diretta e l'utilizzo, nel doppiaggio, di prestazioni vocali diverse da quelle recitanti sul set. «Io sento il bisogno di dare al sonoro la stessa espressività dell'immagine, di creare una sorta di polifonia. È perciò che sono contrario, tanto spesso, a utilizzare dello stesso attore il volto e la voce»¹⁵. Su tali presupposti il regista lavora a un impasto polifonico con accavallamenti a canone di voci, tutto proteso a creare un turbinante brulichio di diverse lingue e dialetti, declinati secondo timbri, inflessioni, cadenze e grane vocali diverse, con escursioni in altezze che variano dal sussurro al grido e danno vita a una partitura sonora che ha la stessa rilevanza delle immagini e una forza visionaria non inferiore a quella da esse generata. Mescolando vocalità e accenti – scrive Chion – Fellini «è capace, al pari di Tati, di ritagliarle, di modellarle, ma sa anche abbandonarle tutte insieme in caduta libera, farle andare alla deriva, lasciare che si accavallino l'una sull'altra e disegnino bolle nello spazio, per gettarle infine dentro un enorme pentolone contenente voci, grida, risatine, sospiri, cantatine e frasi espresse nelle lingue più disparate»¹⁶. L'universo sonoro che ne scaturisce ha «qualcosa del guazza-



I cannoni della corazzata austriaca destinata ad affondare la *Gloria N*; in primo piano il cannone che, per effetto dell'esplosione della rudimentale bomba lanciata dal profugo serbo, farà partire il colpo fatale. Fotogramma del film *E la nave va* (1983) di Federico Fellini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - CSC

buglio originale della camerata piene di ragazzi» nelle quali risulta impossibile «distinguere le varie voci» e «non si capisce più chi stia parlando» in questo spazio sonoro delineato da «una sorta di multi-voce della quale ogni voce individuale distinta sembra solo un riflesso particolare»¹⁷.

Appare singolare e curiosa la sintonia, avvertibile fin dal comune impiego del termine «guazzabuglio», tra Chion e Zanzotto, che nel suo articolo, pressoché coevo, sente il tema della Voce nella sua essenza originaria di forza che, mentre dà vita al mondo, simultaneamente «ad ogni altra singola voce dà il sigillo dell'individualità irripetibile». In parallelo con lo studioso francese, il poeta osserva che le voci sono sentite da Fellini anche «come violenta fisicità; sono voci-visceri, ventriloque, movimenti muscolari e nervili» in «racconto sinestetico con la visualità filmica»¹⁸.

Questa discesa nelle profondità viscerali della voce coincide per il poeta con una discesa nel più profondo di un inconscio dal quale vengono fatte affiorare: «Un inconscio che si vive come italiano in quanto riccamente screziato, arlecchinesco, effervescente, e insieme paludoso, drammaticamente «sudicio». Ma «proprio da tali nostre bassure» – osserva – è nato il belcanto italiano, «una delle più alte civiltà della voce»¹⁹. Zanzotto vede dunque riflessa all'interno dello stesso elemento originario della voce quella escursione tra alto e basso che altri interpreti ascriveranno a elementi contrapposti. Di grande interesse sotto questo profilo la posizione di Pascal Bonitzer che nella sua analisi del film, in rotta di collisione valutativa con Olivier Assayas, interpreta l'universo comico e parodico allestito da Fellini alla luce di Bachtin e dell'idea che la verità viene dal basso: «Cette opposition entre le «haut» et le «bas» se résume dans les deux symboles qui polarise l'espace du navire: d'une part le rhinocéros, dont Olivier a bien vu qu'il représentait «la vie», d'autre part l'urne renfermant les cendres de la Tetua, evocatrices de sa voix disparue. D'un côté, le bas, de l'autre, le sublime»²⁰. Bonitzer trova un punto di contatto con l'intuizione di Zanzotto allorché nota che il basso e il sublime convivono anche all'interno di uno dei due simboli, quello rappresentato dalla voce: «Tutti i personaggi sono comici ma, attraverso la mediazione di questa voce, di ciò che la riconduce all'arte musicale, partecipano del sublime rappresentato dalla voce della Tetua. Un sublime che passa attraverso ele-



Lo scafo della *Gloria N.*, già colpita dalla cannonata, prima dell'affondamento. Fotogramma del film *E la nave va* (1983) di Federico Fellini. Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale - CSC

menti triviali. [...] La voce stessa è prodotta da una distensione comica e oscena, “bassa”, di vari organi, della bocca, della lingua, dell'intero viso»²¹.

Nel discorso felliniano sulla voce il greve e il sublime sono delineati secondo Zanzotto da un originale impiego di lingue e parlate dialettali che seguono «un excursus quasi gaddiano; se si può ritrovare con pari intensità e pignoleria filologica in certi film di Pasolini e di qualche altro, forse nessun autore cinematografico quanto Fellini riporta il parlato ad una viscosità di aderenza o consonanza o contrappunto col visivo in atto»²². Il poeta coglie come assai pregnante sul piano espressivo e, per ricaduta, su quello semantico, un aspetto poco studiato dell'opera felliniana, al quale la critica cinematografica di professione non ha prestato adeguata attenzione. Ne fa il grimaldello per sottrarre l'amico regista alla «filosofia del bordello» alla quale una certa voga critica del momento lo consegnava:

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

In tal modo il legame ombelicale con il mondo esterno, che sembra bandito, viene mantenuto: anche se «il paradiso cinema delle luci e delle voci» tutto trasfigura, il regista non perde «il contatto somatico con i grovigli e i grumi bordellari della realtà»²³.

Per queste misteriose vie ctonie, attraverso le quali Fellini tiene aperto e vivo il canale di comunicazione con la realtà, passa anche l'identificazione da parte di Zanzotto dell'altro tema fondamentale del film, ovvero il cinema stesso, del quale si profila l'inabissamento nei mari vorticosi del digitale in un destino parallelo a quello della nave inghiottita dal naufragio. La «Gloria N.» è infatti anche la nave

del cinema: le sequenze iniziali ne ripercorrono a grandi linee e tappe la storia evolutiva, dal muto al sonoro, dal bianco e nero al colore, «fino al prevalere definitivo di un polverio da incinerazione più o meno raggrumata». Il suo naufragio finale fa dire a Olivier Assayas che «c'est bien son époque, c'est bien son propre cinéma que Fellini enterre sur le *Gloria N*»²⁴. Che sia una sorta di funerale per il cinema così come è stato realizzato finora, compreso il proprio, sembra implicito anche nell'osservazione di Christian Metz che, inserendo questo film nel novero di quelli che mostrano il dispositivo, nota che la piattaforma mostrata alla fine è proprio quella del film, l'enorme marchingegno meccanico che per tutta la sua durata ha simulato gli ondeggianti rolli e beccheggî della navigazione²⁵.

Secondo Zanzotto, «Fellini fa emergere i blocchi di un *amarcord* del cinema, embrioni raggelati e diventati ectoplasmî, li ammuccia sull'orizzonte di un naufragio» che appare in diretta connessione con la «rapidissima obsolescenza delle tecnologie audiovisive»²⁶. E, con una delle sue consuete impennate argomentative, osserva:

Ora sono in agguato i gladiatori di *Tron*, il computer la fa da padrone nell'elaborazione filmica in ogni suo momento, forse anche in un momento unico; si profilano i domini dell'Alta Definizione, piccolo e grande schermo entrano in connubio, si dice che presto scompariranno pellicole e set. E per queste vie si apriranno certo altre possibilità di rampare su al più libero empireo del visuale, privo di qualsiasi referente reale o simulato: nella previsione forse non infondata che tutto il mondo diventerà un solo ed enorme "effetto speciale" ottenuto elettronicamente²⁷.

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

Zanzotto conosce bene il modo di lavorare di Fellini che «bandisce dal suo set il mondo esterno, da lui sentito fin troppo intensamente nei suoi sottofondi minacciosi e riottosi, che potrebbero mettere in forse tutto il suo gioco»²⁸. Da lungo tempo, infatti, il regista ricostruiva tutto in studio e sempre più esibiva l'artefatto in quanto tale, senza mai tentare di contrabbandarlo per qualcosa che potesse essere reale, mostrandolo sempre nella sua dimensione simulativa. In questo film, non solo il mare è ostensibilmente di plastica, come già in *Casanova*, ma il regista tende sempre più verso un "cinema dipinto": nella sequenza d'apertura la nave ancorata nel porto, vista dal molo, si offre allo sguardo dello spettatore nel profilo esile della sua riduzione bidimensionale a semplice immagine disegnata che neppure allude alla profondità prospettica della terza dimensione.

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

Negli anni successivi a questo film e allo scritto che il poeta gli dedica, la convergenza digitale avrebbe portato alla liquefazione dei confini tra i vari supporti e a quella diaspora delle immagini che avrebbe immesso il cinema in un inedito reticolo intermediale, del tutto nuovo e diverso rispet-

to a quello delle origini dal quale era scaturito differenziandosi fino a trovare la propria identità. Le intuizioni di Zanzotto, sotto la suggestione del film di Fellini, oltre al loro valore sul piano ermeneutico, sono un bell'esempio di lungimiranza.

1. Cfr. John P. Welle, *Zanzotto: il poeta del cosmorama*, in «Cinema & Cinema», XVIII, 49, giugno 1987, pp. 51-53.
2. La prima sezione del componimento, contenente *Recitativo veneziano* e *Cantilena londinese* reca esplicitamente come titolo *Per il Casanova di Fellini*. Sul tema, cfr. Gian Piero Brunetta, *L'acqua, la terra e i frutti di una pesca miracolosa*, «Cinema & Cinema», XVIII, 49, giugno 1987, pp. 55-56.
3. Federico Fellini, *La città delle donne*, Garzanti, Milano 1980, p. 113.
4. Andrea Zanzotto, *Ipotesi intorno alla «Città delle donne»*, in F. Fellini, *La città delle donne*, cit., pp. 19-31; ripreso con il titolo lievemente variato, *Ipotesi intorno a "La città delle donne" di F. Fellini*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Mondadori, Milano 1999, pp. 1235-1248.
5. Cfr. A. Zanzotto, *Un maschio fatto di Nulla*, in «Il Messaggero», 4 gennaio 1980, p. 3.
6. Roy Menarini, *Intorno alla Città delle donne e a quella del cinema*, in Roberto Calabretto (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, Forum, Udine 2005, p. 269.
7. A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit.
8. A. Zanzotto, *Stramba crociera per inseguire la «Voce» del nostro mondo guazzabuglio*, in «Il Corriere della Sera», 26 febbraio 1983, p. 13.
9. A. Zanzotto, *E la nave va*, in «Trafic», IV, 12, autunno 1994, pp. 82-85; poi in «Positif», LII, 507, mai 2003, pp. 104-107.
10. Pur collaborando da tempo con lui, il poeta non poteva immaginare che, dieci anni più tardi, il termine sarebbe entrato, non senza un significato per i legami interni al corpus filmico felliniano, nell'ultimo titolo della sua filmografia, *La voce della luna*.
11. Italo Calvino, in «La Repubblica», 24 novembre 1984.
12. A. Zanzotto, *Stramba crociera...*, cit.
13. *Ibid.*
14. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma 1991, p. 105.
15. Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Laterza, Bari 1983, p. 82.
16. M. Chion, *La voce nel cinema*, cit., p. 106.
17. *Ibid.*
18. A. Zanzotto, *Stramba crociera...*, cit. Sul motivo delle "ventriloquie" cfr. Rick Altman, *Moving Lips. Cinema as Ventriloquism*, in «Cinema/Sound», «Yale French Studies», XXXIII, 60, 1980, pp. 67-69.
19. A. Zanzotto, *Stramba crociera...*, cit.
20. «Questa opposizione tra l'"alto" e il "basso" si riassume nei due simboli che polarizzano lo spazio della nave: da una parte il rinoceronte, che come ha ben visto Olivier rappresenta "la vita", dall'altra l'urna che racchiude le ceneri della Tetua, evocatrici della sua voce scomparsa. Da un lato il basso, dall'altro, il sublime». In Pascal Bonitzer, *Le Rhinoceros et la voix*, in «Cahiers du Cinéma», XXXIV, 356, février 1984, p. 17.
21. *Ibid.*
22. A. Zanzotto, *Stramba crociera...*, cit.
23. *Ibid.*
24. «È davvero la sua epoca, è davvero il suo cinema che Fellini seppellisce con la *Gloria N.*». In Olivier Assayas, *Sic transit Gloria N.*, in «Cahiers du Cinéma», XXXIV, 355, janvier 1984, p. 25.
25. Cfr. Christian Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 99-100.
26. A. Zanzotto, *Stramba crociera*, cit.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*