

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 51, 2026 – SPECIALE

«DALLA MODERNITÀ A GESUALDO» – EDIZIONE 2025

«E anche, per me la musica cosa è stata?»

Percorsi musicali nell'opera di Andrea Zanzotto

«And also, what was music for me?» *Musical Paths in the Work of Andrea Zanzotto*

ROBERTO CALABRETTO

ABSTRACT

I rapporti che hanno unito l'opera di Zanzotto alla musica sono molteplici e danno vita a percorsi di grande interesse. I rapporti del poeta con l'universo sonoro si dispongono all'interno di un quadrilatero in cui l'amore verso la musica operistica fa pendant con quella popolare e i repertori delle avanguardie a lui coeve. Zanzotto, nel tentare di spiegare i difficili rapporti che si creano fra la musica e la poesia ha utilizzato l'immagine dell'iperbole, per descrivere il loro avvicinamento infinito ma mai destinato a completarsi.

PAROLE CHIAVE: Zanzotto, Musica-poesia, Bussotti, Fellini

The relationships that have linked Zanzotto's work with music are multiple and give rise to paths of great interest. The poet's relationships with the sonic universe are arranged within a quadrilateral in which the love for operatic music is matched by folk music and the repertoires of the avant-garde contemporary to him. Zanzotto, in attempting to explain the difficult relationships that are created between music and poetry, used the image of the hyperbola to describe their infinite but never completed approach.

KEYWORDS: Zanzotto, Bussotti, Music-Poetry, Malipiero

AUTORE

Roberto Calabretto insegna discipline musicologiche all'Università di Udine. I suoi interessi di ricerca vertono sulla musica del Novecento, la musica per film e sui rapporti della musica con la poesia e la letteratura. Ha pubblicato saggi su Schumann, Casella, Nono, sulla musica nell'opera di Pasolini, nel cinema di Tarkovskij e Visconti. Fa parte del Comitato Scientifico dell'Archivio Luigi Nono e dell'Archivio Nino Rota della Fondazione Giorgio Cini. Dal 2019 è Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Levi di Venezia.
roberto.calabretto@uniud.it

Nelle ultime battute del suo *Disordine alfabetico*, Sylvano Bussotti definisce Andrea Zanzotto «grando, grandissimo poeta» e confida poi di non aver mai osato di musicarlo e «tanto men commentarlo»,¹ lasciando intuire come la musicalità dei suoi versi poetici sia tale da non poter sopportare nessuna forma di commento sonoro. Al contrario di molti poeti del Novecento le cui opere hanno avuto molte rivisitazioni musicali - in primis Pier Paolo Pasolini, spesso al centro di operazioni molto dubbie e di mediocre qualità - o di altri il cui nome è sempre stato associato a quello di un compositore, come Edoardo Sanguineti con Luciano Berio, i versi di Zanzotto non sono stati musicati con grande frequenza.

I percorsi che uniscono la sua poesia alla musica, forse per questo?, sono ugualmente complessi e vanno ricercati seguendo molteplici traiettorie che spesso danno luogo a crocevia di grande interesse. L'universo musicale di Zanzotto è molto articolato, e la sua ricchezza apre continuamente scenari a chi si addentri nei meandri della sua vita, della sua produzione poetica e della sua collaborazione con Federico Fellini, a cui egli ha prestato i propri versi per le colonne sonore di due film: *E la nave va* (1983) e *Il Casanova di Federico Fellini* (1976). In queste brevi pagine cercheremo così di attraversare questi luoghi, consapevoli che la loro analisi meriterebbe una riflessione ben più dettagliata.

«E anche, per me la musica cosa è stata?»

«E anche, per me la musica cosa è stata?», si chiede il poeta all'interno della lunga intervista raccolta da Paolo Cattelan nel *Viaggio musicale di Zanzotto*.² I suoi rapporti con l'universo sonoro si dispongono idealmente all'interno di un quadrilatero in cui l'amore verso la cultura musicale popolare tende la mano a quello nei confronti dell'opera, manifestazione anch'essa sorgiva della vita musicale della società degli anni della sua giovinezza, e in cui l'attenzione verso le canzonette fa *pendant* a quella verso gli stimoli che provenivano dalle avanguardie musicali italiane. Cos'è stata, quindi, la musica nella vita di Zanzotto? «È stata prima di tutto un bel canto

¹ S. BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*, Spirali Milano, p. 332. Cogliamo l'occasione per ricordare che il compositore ha dedicato a Zanzotto un suo componimento poetico che abbiamo utilizzato come introduzione ad una miscellanea di studi a lui dedicata. «inalterato Si scende 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. / Viola tesse tu monumentale / segno da massima virtù celato. / Diretto un pianto all'animale Aurora» (Id., *Sonetto Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia*, a cura di R. Calabretto, Forum, Udine 2005, p. 11).

² A. ZANZOTTO, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan*, Marsilio, Venezia 2008, p. 8.

popolare», confida il poeta le cui parole riportano a momenti in cui la musica permeava la vita della società contadina in tutte le sue manifestazioni divenendo un suo baricentro.

Sopravvivevano, infatti, negli anni della mia prima giovinezza – continua –, i residui folcloristici del vecchio canto popolare, che i contadini erano soliti intonare da ubriachi, la sera: un canto, probabilmente, non così dissimile da quello che Leopardi avvertiva svanire a poco a poco e che da queste parti era innanzitutto rappresentato dalla vecchia tiritera: “din din, din don, din don, dindela / l’è la figlia del caro papà”. Si sentiva questo “caro papà” risuonare all’infinito. Ma, in questo caso, si tratta di un lacerto molto localizzato di una paleo-musica che credo pochissimi abbiano fatto in tempo a sentire e di cui persino molti dei miei coetanei, da me interpellati a questo preciso riguardo, hanno perduto il ricordo.³

Questi lacerti di “paleo-musica” sembrano riportare a uno stato primordiale della vita in cui la parola si risolveva nella musica riecheggiando lungo le vie del paese. Ma la giovinezza di Zanzotto è attraversata anche dalle melodie delle celebri arie della tradizione operistica che, com’è noto, per lunghi anni è stata una delle manifestazioni della cultura popolare per antonomasia.⁴ Nel suo caso, questo fenomeno era ancor più alimentato dalla presenza “della Toti”, la celebre soprano Toti Dal Monte, che aveva trascorso molti anni della sua vita proprio a Pieve di Soligo divenendo un oggetto di culto e venerazione, talvolta anche di burle per il fatto che girava per le vie del paese in triciclo, agli occhi di tutti.⁵

³ *Ibidem*.

⁴ Tra le tante riflessioni su questo fenomeno e le sue ricadute sociali, si veda quella di R. LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione. Il mito del ‘popolare’ in Storia dell’opera italiana, vol. VI*, Edt, Torino 1988, pp. 301-392.

⁵ «Si: era la Toti un personaggio di questo paese in grado di trasformarsi, improvvisamente, nella famosa cantante che girava il mondo. Ma quando la Toti cantava in chiesa, la funzione diventava tutto un altro rito: si predisponavano i biglietti e si approntava l’apparato adeguato all’esibizione” (ZANZOTTO, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan* cit., p. 10). Al funerale del soprano, accompagnato dalla celebre aria pucciniana da *Madama Butterfly*, Zanzotto ha dedicato una poesia: «L’era ‘n dì de jenaro, de solesel, / no paréa gnanca fret – tu era ti / che tu tasèa par mai pi / ma co n’ taser lidièr ‘fa rosada / che se imbròsa inte ‘l fondi de la strada / ‘ndove che tut se fa blu. [...] E l’ sindaco, bulo, cola só fassa / l’ à mes-su in mèdo ai fior / sul fonografo ‘n disco dei tói / “Un bel dì vedremo” / e le era bandiere, panesèi, nastri de color / inte ‘n ciaro de vènt sora i pra / inte ‘n ciaro de dì ben destinà» (A. ZANZOTTO, *Co l’è mort la Toti*, in *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, pp. 736-737).

«E *Norma*, per esempio, – continua Zanzotto - torna nel mio *Galateo in bosco*⁶ anche in quanto musica “popolare”, dato che la si sentiva cantare continuamente» e aggiunge come la celeberrima *Casta diva* fosse intonata al mattino presto da una vecchietta lungo le vie di Pieve. Norma, la sacerdotessa dei Druidi, in *Galateo in bosco* «“trapunge” ambigualmente, alludendo a un destino terribile, con la sua complessità anche psicologica, etnologica: ma filtrata attraverso ricordi di fatti elementari, primordiali, che poi trovavano tragico riscontro nelle guerre che c'erano state e che incombevano anche allora».⁷ Le figure della tradizione operistica, nella loro complessità, allora si prestavano a essere chiave di lettura del presente secondo un gioco di identificazioni che fa riflettere sulle modalità con cui questa tradizione aveva la capacità di attraversare e coinvolgere tutte le classi sociali.

Un'operazione che fu favorita dall'avvento dei primi mezzi di riproduzione sonora, soprattutto con i dischi a 78 giri che affollavano i salotti e le giornate della media e piccola borghesia intenta ad ascoltare questa musica con “pause coatte” ogni tre minuti per poter voltare il disco, che talvolta erano allietate dai crostoli delle festività carnevalesche. Ma Zanzotto è attentissimo nel cogliere anche la funzione che la settima arte, anch'essa popolare per antonomasia, esercitava in un simile contesto e poeticamente parla del cinema parrocchiale le cui proiezioni erano annunciate dal tema della *Forza del destino*, non a caso utilizzato in un Coro di *E la nave va*, quasi volesse dire: «allertatevi perché stasera ci sarà il film».⁸

⁶ L'esordio del *Sonetto di sembianti e diva (Il Galateo in Bosco, XII)* - «Deh mostra a noi, mostra il tuo bel sembiente:» - ricorda la celeberrima preghiera dell'opera di Vincenzo Bellini (Atto I, Scena IV) in cui Norma è in mezzo alle sue ministre: «Casta diva, che inargenti / queste sacre antiche piante, / a noi volgi il bel sembiente, / senza nube e senza vel». Ma pensiamo anche ai versi iniziali di *Biscia carbone o cavaróncol*: «Bel sembiente / dai ceppi che ti chiudevano / fai sgusciare le membra, / dai ceppi profondi, profusi si amante buio. / Casta come fil di spada / anzi orca e megera per la castrazione / immessa nella floresta così che / seppur v'è trapianto cruento riesca, / e molta linfa ne plori / e Norma ovunque ne sveni in capillari dolori» (ID., *Sonetto di sembianti e diva, Biscia carbone o cavaróncol*, in *Tutte le poesie* cit., pp. 571; 555).

⁷ ID., *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan* cit., p. 16.

⁸ «In un certo senso, così si profilava all'orizzonte il grande sposalizio tra la musica e il cinema e il grande futuro della musica per film» (*Ivi*, p. 11). A questa egli dedicherà una piccola riflessione mettendo in guardia dai pericoli ad essa sottesi. «E poi questa invasione della colonna sonora comincia dal film vero e proprio: se è un film di terrore, ci sarà una colonna sonora che moltiplica l'idea di paura – l'effetto che si produce è che sappiamo già che ci sarà il terrore: questo è un film di terrore, mettiamo una trama terribile e facciamo della musica che si presume terrificata ed è soltanto rumore. È una specie di occupazione di tutto lo spazio da parte di una confusione generale» (ID., *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Nottetempo, Roma 2007, pp. 69-70).

Il “viaggio musicale” di Zanzotto si sofferma, poi, sulle canzonette da lui amate,⁹ per quanto nella consapevolezza della loro inferiorità di fronte a quelle della tradizione francese degli *Chansonniers*. Egli accortamente osserva che i nostri cantautori hanno sempre cercato percorsi musicali all’insegna della semplicità, sia della musica che dei versi poetici, sotto le rassicuranti atmosfere crepuscolari. E giustamente definisce «pappa verbale» i testi di queste canzoni finalizzate esclusivamente al facile melodismo con la totale irrilevanza delle parole. Una constatazione che fa *pendant* con quella di Pasolini che, nel corso degli anni Sessanta, in una delle sue tante battaglie aveva ripetutamente chiesto che i cosiddetti parolieri delle canzoni, coloro che si limitavano a trovare delle parole che ritmicamente coincidessero con la musica, fossero sostituiti dai poeti. Nel rifuggire le scontate equazioni donna-amore, dolore-distacco, tristezza-solitudine che allora affollavano i testi delle canzoni allora in voga, Pasolini, accanto ad Alberto Moravia, Umberto Eco, Alberto Arbasino e altri, auspicava un rinnovamento giocato sul duplice piano del linguaggio e dei contenuti che fosse in grado di elevare esteticamente le canzoni tanto amate dalla società italiana.¹⁰

Accade così che, all’interno delle *IX Ecloghe*, Zanzotto citi espressamente alcuni titoli e versi di alcune famose canzoni del tempo, quasi fossero dei frammenti che dal basso dialogano con i versi poetici creando una «distonia» che si risolve in un orizzonte 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”». ¹¹ Proprio la *Ecloga IV*, al verso 28,

⁹ Zanzotto, tra le tante, ricorda *Faccetta nera*, *Tulipan* del Trio Lescano che, a suo avviso, esprimevano un contrappunto di natura politica a quanto accadeva nella realtà: «Di questi canti, insomma, la censura non arrivava nemmeno a comprendere bene il significato; ma moltissimi li interpretavano correttamente, cioè come un dispiacere profondo causati da queste invasioni» (Id., *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan* cit., p. 18).

¹⁰ Zanzotto, allo stesso tempo, pone accortamente dei distinguo e, parlando di Fabrizio De André «e le sue pur belle canzoni», sostiene che non lo si può collegare a quanto accade nella letteratura contemporanea in quanto «le parole sono basate sempre su un significato chiaro e tondo e tutto, naturalmente, vi è espresso molto bene» (*Ivi*, p. 22).

¹¹ «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» (Andrea Zanzotto in *Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini*. Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefanis

cita il titolo – *Ah, domenica è sempre domenica* – di un celebre programma televisivo della fine degli anni Cinquanta, *Il musicchiere*, la cui sigla cantata da Mario Riva era per l'appunto *Domenica è sempre Domenica* di Garinei, Giovannini e Gorni Kramer. L'amalgama del lessico che attraversa il testo poetico alterna parole latine e di stampo classico ad altre desunte dalla quotidianità contemporanea, come il ritornello della canzone *Piove* di Domenico Modugno: «vorrei trovare / parole nuove» (vv. 36-37).

A pendant con questi percorsi, Zanzotto è molto attento ad alcune manifestazioni della cosiddetta “nuova musica” che negli anni Cinquanta attraversavano anche il Veneto e che si raccoglievano a Padova, all'interno della Galleria del Pozzetto, e alla figura di Ettore Luccini, in cui circolava la musica di John Cage, i video di Bill Viola e molti altri artisti.¹² Senza trascurare la Venezia di Bruno Maderna, Luigi Nono e Gian Francesco Malipiero, che Zanzotto incontrava ad Asolo, con le sue Biennali.¹³

In un'intervista del 1993, Zanzotto ricorda il compositore asolano mettendo in risalto la “selvaticità” presente nella sua musica nei cui confronti avverte delle profonde affinità.

Una lieve carica di risentimento si può sentire nella sua produzione persino in quella che sembra la più distaccata, come se lui, che navigava in pieno nella ricchezza sterminata della musica, avvertisse il limite della possibilità di espressione musicale. E questo perché era un grande frequentatore di parole. Io non riesco a trovare un autore musicale con una competenza così precisa, puntiforme e a largo raggio di tutto quello che è il territorio della letteratura, del teatro in quanto letteratura. Basti pensare alla genialità dei suoi omaggi a Goldoni. [...] E allora io credo che il mio andare in zone piuttosto selvatiche corrisponda a quella sua selvaticità rimasta intatta, spinosa come rovi che si trova nella sua musica, che ha tante frecce in avanti e che avrebbe dovuto essere valorizzata in misura molto maggiore.¹⁴

A completare questo quadro, non vanno poi trascurate altre circostanze che hanno visto Zanzotto collaborare con *Il Gran Teatro “La Fede delle Femmine”*, ideato e animato da Margot Galante Garrone, Margherita Beato, Leda Bognolo e Paola

realizzate da Guido Barbieri. III Dal programma Radio Tre Suite del 25.08.1997, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 83).

¹² Zanzotto stesso nel parla nel suo *Viaggio musicale*, Cfr. ZANZOTTO, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan* cit., pp. 53-54).

¹³ Nei suoi scritti Zanzotto parla sovente di altri compositori con brevi ma folgoranti parole. Trovo molto riuscita la sua considerazione in merito alla musica di Franz Schubert che egli vede collegata «al tema dell'elaborazione del lutto» (ZANZOTTO, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan* cit., p. 34).

¹⁴ A. ZANZOTTO, *Le sue note, un paesaggio selvatico*, «il Sole 24 ore», 1 agosto 1993.

Pilla,¹⁵ con cui egli nel 2001 aveva lavorato per la messinscena della *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi. Lo spettacolo, *La più brutta opera di Giuseppe Verdi*, era stato rappresentato per la prima volta a Venezia nel giugno-luglio 2011 a Palazzo Mocenigo e Zanzotto aveva interpretato la parte del padre.¹⁶

Musica e poesia. La figura dell'iperbole

Non è il caso di ricordare come il rapporto fra musica e poesia sia stato al centro di lunghissime e articolate riflessioni provenienti da molteplici ambiti sin a partire da età molto remote. Zanzotto, in molteplici occasioni, ha ribadito la problematicità sottesa a questa difficile, se non impossibile, unione. Musica e poesia, a suo avviso, sono due universi autonomi e difficilmente sovrapponibili in quanto la poesia possiede una propria musicalità con i suoi ritmi e le sue sonorità che la porta a essere molto restia ad entrare in dialogo con la musica. Ecco allora che egli si serve di una figura geometrica, l'iperbole, per descrivere il movimento di questi due linguaggi che tendono a incontrarsi e penetrarsi in un avvicinamento infinito ma mai destinato a completarsi perché musica e poesia sono destinate a rimanere autonome e autosufficienti. Nel loro dialogo rimane invece un alone, un vuoto in cui possono reciprocamente ascoltarsi. Una simile situazione, che ci aiuta a capire le difficoltà di mettere in musica la sua poesia rilevate da Bussotti, ricorda allo stesso tempo un celebre adagio contenuto in *Empirismo eretico* in cui Pier Paolo Pasolini parimenti aveva dichiarato l'impossibilità di tale unione.

In uno dei suoi articoli maggiormente celebri, *Il cinema e la lingua orale*, parlando della *Traviata* Pasolini aveva sottolineato come la musicalità dei suoi versi poetici fosse letteralmente travolta da quella della musica che li accompagna.

La musica distrugge il "suono" della parola e lo sostituisce con un altro: e questa distruzione è la prima operazione. Una volta sostituitasi al suono della parola,

¹⁵ «Gli indimenticabili spettacoli per marionette di Margot erano "visuali-musicali" e avevano incrociato il poeta attraverso l'elaborazione dei temi paesaggistici della sua poesia, in particolare tra *Dietro il paesaggio* e *Pasque* (S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Intorno al viaggio musicale di Andrea Zanzotto*, in *"Un viaggio realmente avvenuto"*. Studi in onore di Ricciarda Ricorda, a cura di Alessandro Cinquegrani e Alessandra Crotti, Ca' Foscari, Venezia 2019, p. 214).

¹⁶ «Così ho fatto la parte del padre di Giovanna. 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» (S. VERDINO, *Zanzotto librettista di Fellini*, in *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchetti e Renato Venturrelli, Le Mani, Genova 2001, p. 45).

provvede poi essa a operarne la “dilatazione semantica”: e che po' po' di dilatazione semantica si ha nelle parole della *Traviata!* Se il suono della parola “nudo” può dilatare il senso della parola stesso verso le “nuvole”, e creare qualcosa che sta tra il significato “corpo denudato” e il significato “cielo nuvoloso”, figurarsi cosa può fare, della stessa parola, un Do di petto!¹⁷

Queste parole di Pasolini trovano una singolare affinità con quelle di Zanzotto.

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. (“essendoci nella musicalità di tale poesia qualcosa di matematico, di riflesso, cioè di concettuale, molto più vicino alla musicalità della musica che la musicalità ingenuissima delle parole sdruciole o tronche”).¹⁸ 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 adorio 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. [...] 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.¹⁹

¹⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Il Cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1597-1598.

¹⁸ Ancora Pasolini: «Anche la sensibilità più scoperta e ricercata di molta poesia moderna (prendiamo D'Annunzio) non ha nulla a che vedere con la musica; per es., la musicalità della *Pioggia nel pineto* potrà ricordare qualche pezzo musicale di carattere onomatopeico; ma non certo la musica di un Beethoven (dico Beethoven ricordando un suo luogo che si potrebbe considerare descrittivo della *Sesta Sinfonia*); e se di musicalità si può rettamente parlare in D'Annunzio, questa è musicalità lessicale, poetica» (Id, *Studi sullo stile di Bach. Prefazione ossia confessione*, ivi, pp. 77-79).

¹⁹ «Ho fatto il paragone dell'iperbole come linea intermedia alla quale tendono, da una parte e dall'altra, le curve della sezione conica, senza mai incontrarsi. Parlare dell'iperbole può anche alludere a un contatto con l'iperbole intesa come figura retorica dell'esagerazione, che è tutt'altro, anche se congiunta all'idea di qualcosa di grandioso e forse di impossibile: non è un caso che tutti e due i

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.²⁰

La musicalità intrinseca della poesia di Zanzotto ha fatto sì che siano state usate delle immagini sonore per descriverla, come il verbo "ribollire" utilizzato dal musicista che più di tutti ha legato il suo nome a quello del poeta: Mirco De Stefani.²¹ Basti pensare a un frammento di *Topinambùr* in cui «rime, assonanze e onomatopее 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

sensi, geometrico e retorico, di 'iperbole' si trovino uniti in questa parola. Sarebbe interessante valutare come riesca il connubio dell'elemento musicale con quello verbale nei singoli autori nei vari tempi, verificandovi l'avvenuto avvicinamento o l'allontanamento tra le singole parti. Riterrei che il momento del 'belcanto' e di Metastasio, come padre del canto in poesia, si dovrebbe collocare al vertice di questa insolita storia musical-verbale, perché Metastasio dava alla luce strofette animate da una musichetta interna, immediatamente trascrivibile, oserei dire, in partitura» (*Andrea Zanzotto. La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con Paolo Cattelan datato Pieve di Soligo 6 agosto 2004*, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 61). In merito alla figura di Metastasio, Silvana Tamiozzo Goldmann sottolinea che «Metastasio è poeta assai amato da Zanzotto che lo descrive come vertice assoluto e ancora irraggiungibile del canto di poesia, capace di lavorare con mente musicale. I fili che Zanzotto dipana nel *Viaggio musicale* sembrano appartenere a un immaginario gomitolato che contiene le molte sue esperienze di vita e di storia artistica. Per il lettore ogni filo può condurre a qualcosa che ancora non era stato compreso pienamente, che non si sapeva, che era sfuggito» (TAMIOZZO GOLDMANN, *Intorno al viaggio musicale di Andrea Zanzotto* cit., p. 217). Nel corso di una piacevole conversazione, Zanzotto ebbe a dirci che il volume dell'amico Giovanni Morelli dedicato al poeta - *Paradosso del farmacista. Metastasio nella morsa del tranquillante* (Marsilio, Venezia 1988) - era uno dei suoi testi maggiormente amati.

²⁰ *Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini*. Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri. Dal programma RadioTre Suite del 19.10.1995, in *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia* cit., p. 74).

²¹ «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» (Mirco De Stefani in *ivi*, p. 85).

minore».²² Ma si pensi anche alla sua propensione «a incorporare grafismi, ideogrammi, simboli matematici, disegni *naïf* e quant'altro [...]. A volte questi inserti hanno il valore di notazioni quasi musicali, influenzando sull'intonazione degli enunciati, altre volte si tratta di una funzione di semplice "commento" al testo, della domanda di una diversa "presa" sulla realtà, in altri casi ancora essi svolgono una funzione di disturbo o di monito in quanto manifestazioni del "rumore" della storia e del mondo contemporaneo».²³

Altre suggestioni musicali si trovano nel paesaggio sonoro estremamente articolato e di grande bellezza della sua prosa.²⁴ Qui troviamo un vero e proprio universo animato da voci, rumori e dettagli acustici che si dilatano o contraggono «dal dettaglio microscopico visionato, [...] da una sorta di zoom microfonic, alla più ampia veduta sonora grandangolare».²⁵ Un universo composito al cui interno emerge comunque la presenza dell'elemento acquatico. Roberto Favaro, a tal fine, ha offerto alcune suggestioni estremamente significative a proposito del racconto *Sull'Altopiano* (1942-1950), in *Altri racconti e prose*, in cui il protagonista narrante 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, profondava freddi tesori alle più riposte conche e vallette».²⁶ L'acqua è una vera e propria impronta sonora, per usare una

²² TINA MATARRESE, «*Impulsi sotterranei, fonici, ritmici...*»: figure di suono nella poesia di Andrea Zanzotto, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., pp. 26.

²³ Stefano Dal Bianco 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, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1999, pp. 1576-1577.

²⁴ Paesaggio sonoro come «campo di studio acustico», stando alla celebre definizione di Murray Shafer, che scrive: «l'ambiente dei suoni. Tecnicamente, qualsiasi parte dell'ambiente dei suoni considerata come campo di studio e di ricerca. Il termine può applicarsi tanto ad ambienti reali, quanto a costruzioni astratte, quali le composizioni musicali o i montaggi e missaggi di nastri magnetici, in particolare quando vengono considerati come parte dell'ambiente», per cui, nel nostro caso, le pagine di un testo poetico o letterario. Cfr. MURRAY SHAFER, *The Tuning of the World*, trad. it. di Nemesio Ala, *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano 1985, p. 372.

²⁵ R. FAVARO, *Paesaggio e suono nella prosa di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 48.

²⁶ A. ZANZOTTO, *Sull'Altopiano*, in *Altri racconti e prose*. Ora in Id., *Le poesie e prose scelte*, p. 952. «Si tratta di un orecchio della mente – commenta Favaro -, 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*» (FAVARO, *Paesaggio e suono nella prosa di Andrea Zanzotto* cit., p. 48. p. 44).

terminologia cara a Shafer, e ritorna con movenze diverse anche 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». ²⁷ Il paesaggio sonoro della prosa di Zanzotto assume così le sembianze di una grande partitura musicale che si dispone all'ascolto con una grande ricchezza di motivi.

La musica a confronto con la poesia di Zanzotto. Lo Sprechgesang

Date queste premesse, giunge ora legittima la domanda sulle scelte che alcuni compositori hanno adottato nel mettere in musica i versi di Zanzotto. ²⁸ De Stefani, nel commentare le proprie scelte e le modalità con cui si è rapportato a questo universo poetico, recupera l'immagine dell'alone cara al poeta e, per giustificare le proprie scelte compositive, dichiara: «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». ²⁹ Francesco Pennisi, nelle sue *Esequie della luna*, un'opera che si articola in una serie di svelamenti di quadri, parimenti dice: «Tutti i testi, compresi quelli presi da altri autori "a commentare più che a dar parola ai fatti", 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». ³⁰ Qui la parola, grazie alla sua «potente musicalità intrinseca», si sostituisce alla musica e invita l'ascoltatore a focalizzare l'attenzione su di essa. La musica si ritrae si dispone in secondo piano. Anche la musica di Corrado Pasquotti, alle prese con *Gli sguardi i Fatti e Senhal*, si predispone per «far emergere la polifonia del testo interpretando i cambiamenti grammaticali

²⁷ A. ZANZOTTO, *Oltre l'arsura*, in *I Diari*. Ora in ID., *Le poesie e prose scelte.*, p. 1003.

²⁸ A questi abbiamo dedicato una lunga sezione del nostro *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* a cui questo paragrafo è debitore.

²⁹ Mirco De Stefani in *Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini*. Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri. Dal programma RadioTre Suite del 1.09.1995 in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 73. Zanzotto, d'altro canto, ha detto: «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...» (*Ivi*, p. 77).

³⁰ S. PROCACCIOLI, *I versi di Andrea Zanzotto ne L'esequie della luna di Francesco Pennisi. Osservazioni a margine per un'analisi futura*, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 104.

di prospettiva della voce dell'autore che dice Io e che si può trasformare in un Tu o in un Egli pur restando in un unico complesso movimento corale». ³¹

Ma il compositore che ha raggiunto i risultati maggiormente interessanti è senza dubbio Claudio Ambrosini con la sua opera *Dai Filò di Zanzotto, per quattro voci di donna e pianoforte*. A contatto con i celebri versi che poi ritroveremo, in parte, nel film di Federico Fellini - «*O come ti cressi, o luna dei busi fondi, / o come ti nassi, cavegi blu e biondi, / nu par ti, ti par nu [...] Vècio parlàr chè tù à inte 'l tó saór un s'cìp del làt de la Èva...*, con le loro strutture ritmiche differenti foriere di una musicalità cangiante che poi si distende nei seguenti: «*L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin, / l'é l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt*») - ³² il compositore veneziano adotta delle scelte musicali che non richiedono all'interprete alcuna forzatura espressiva ma che piuttosto sembrano voler assecondare le movenze della voce umana. Aldo Orvieto, pianista e profondo interprete della musica di Ambrosini, a tal fine mette in risalto le principali scelte della scrittura del compositore veneziano e mette in risalto gli accordi costruiti intorno all'unisono, che privano la melodia di direzionalità; altri intorno alle quarte o alle quinte giuste; la strumentazione che mantiene la musica lontana da qualsiasi funzione di accompagnamento; le note cantate 'a bocca chiusa'; e il canone convergente. ³³ Ancora una volta, la musica si sottrae dal suo tradizionale compito di accompagnamento del testo poetico mantenendosi lontano dai tradizionali percorsi del sistema tonale, che alterna momenti di tensione e distensione, nel costante rispetto della musicalità del verso poetico.

Nella difficile, se non impossibile, dialettica che la musica instaura con la poesia, per cui i compositori sono costretti ad adottare delle scelte stilistiche molto particolari, è lo stesso Zanzotto a indicare una possibile soluzione nello *Sprechgesang*, una delle cifre maggiormente caratterizzanti la musica di Arnold Schönberg, che il poeta nel suo più volte citato *Viaggio musicale* descrive in questo modo:

No ghe n'è pi de suoni gradevolissimi e memorabilissimi con parole altrettanto valide, ma ghe n'è de parole che sormonta e vien fòra con una musica appena oscillata. Lo Sprechgesang, vorria dir, l'à 'na grande originalità, l'à come un desiderio più colloquiale; nello stesso tempo, si può dire che esso apra una finestra su un mondo diverso di essere che ha la musica.

³¹ TAMIOZZO GOLDMANN, *Intorno al viaggio musicale di Andrea Zanzotto* cit., 216.

³² A. ZANZOTTO, *Filò*, in *Tutte le poesie* cit., pp. 444; 496; 500.

³³ Si tratta di una tecnica di scrittura che «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» (A. ORVIETO, *Dai Filò di Zanzotto di Claudio Ambrosini: analisi del testo musicale in Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 154).

Proprio nello *Sprechgesang* egli intravede una possibilità per alcuni suoi versi di essere messi in musica, come quelli della raccolta *Pasque* che nel *Viaggio musicale* sono commentati “musicalmente”. E cita come esempio *Biglia (Pasqua e antidoti)*, «in cui il tema maggiore si espande embricandosi con il paesaggio; si parla di situazioni paesistiche e di movimenti dinamici in cui occorrerebbe lo *Sprechgesang*, perché sono stati sentiti proprio come una rottura della musicalità intrinseca, anzi galoppante della parola».

Zanzotto predispone poi una partitura ideale ripercorrendo quella raccolta poetica. *La Pasqua a Pieve di Soligo* ha un ritmo tradizionale: «esigerebbe un tipo di musica di accompagnamento molto mossa, ma fluida, con momenti di battute impegnative, tendente a strisciare sulla base di quella che è la sua struttura ritmica». *La Pasqua di maggio* ha invece una struttura danzante per cui «si passa da un tema all'altro, da un incubo a un altro» mentre la terza, *Biglia (Pasqua e antidoti)*, «la più astratta», vede l'ingresso dello *Sprechgesang*, «nel momento in cui si arriva a una scrittura che è prosa dopo un accumulo, un crescendo che accoglie anche i versi degli animali: un tentativo estremamente arduo, non so se sia male o bene, ma io non cambierei nulla: è nato così... voglio dire, qui entrano in scena non solo versi, ma anche versi di animali e parole del linguaggio che si usa con gli animali». Uno stacco porta all'annullamento di ogni di ogni struttura ritmica: «*qui ghe vol intonar ben 'na specie de Sprechgesang*». ³⁴

L'incontro con Fellini

Un ulteriore capitolo, all'interno di un universo di relazioni quanto mai complesso e articolato, si apre quando Zanzotto collabora con Fellini per l'allestimento della colonna sonora di due suoi film per cui i suoi versi sono musicati da Rota e Gian Franco Plenizio. Ricorda Luciano De Giusti che «benché la figura di Andrea Zanzotto coincida fino all'identificazione con la sua opera in versi», i suoi occhi sono sempre

³⁴ ZANZOTTO, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan* cit., pp. 59-63. Per seguire le indicazioni musicali, Zanzotto nel corso della conversazione riporta anche i versi poetici a cui fa riferimento. «In questa forma compositiva musicale [lo *Sprechgesang*] egli intravede una possibilità di canto per alcuni suoi versi come quelli di *Pasque*, a cominciare da *La Pasqua a Pieve di Soligo*, che nel *Viaggio musicale* sono commentati “musicalmente” con una vera e propria indicazione compositiva di accompagnamento, che nuovamente ricorre al dialetto per una lunga riflessione (pp. 66-7). Per *Pasqua di maggio*, ad esempio, passa in rassegna gli elementi fonici, fonico-ritmici e il collage di astrazioni di immagini: sono versi e suoni, infatti, che si distendono in una serie di passaggi che si superano l'un l'altro e in cui entrano i suoni del suo paesaggio, i versi degli animali, le stesse parole del linguaggio che si usa con gli animali» (TAMIOZZO Goldmann, *Intorno al viaggio musicale di Andrea Zanzotto* cit, p. 216).

stati ugualmente aperti sulle immagini in movimento.³⁵ La settima arte, di conseguenza, è presente nella sua produzione in molteplici modi, presentandosi come «un'entità misteriosa ed estranea, repulsiva e carica di fascinazione, una realtà che entra nell'individuo e agisce sul suo immaginario in modo inesorabile».³⁶ Non deve allora stupire se i riferimenti alla poetica di registi come Robert Bresson, Federico Fellini, Alain Resnais e Pasolini tendano la mano ad adagi poetici dedicati al "cine" («*No dighe gnént del cine - / vorìe parlar del cine - / al me strassina 'l cine - / me fa spavento 'l cine - / parché 'l zharvèl al ne inpignis de bòcoi / de color velenà squasi sempre, / parché 'l ne slózha spes / i pra e i bòsch de le nostre àneme debole*», troviamo in *Filò*)³⁷ e ad amare riflessioni sulla perdita della primitiva aura con cui un tempo la musica accompagnava le proiezioni cinematografiche.

La singolare collaborazione con Fellini inizia nel 1976 quando il regista mette a conoscenza Zanzotto del suo progetto di dedicare un film a Giacomo Casanova che, tra i tanti problemi creati nelle fasi del suo allestimento, aveva posto la difficile questione del dialetto veneto. Zanzotto è così invitato a scrivere alcuni versi per due scene del film.³⁸ La prima riguarda la cerimonia, con i versi e i lazzi apotropaici del rito a cui assistono le autorità e il popolo veneziano. Mentre l'enorme testa di una polena affiora, quasi per magia, dall'acqua, il popolo recita *La mona ciavona* («*Mona ciavona, cula cagona, / baba catàba, vecia spusona, / nu te ordinemo, in suór e in laór, / che su ti sboci a chi te sa tór - aàh Venessia aàh Strússia aàh Venùsia*»),³⁹ creando un fuori campo invadente e pervasivo. La seconda è invece ambientata nel *luna park* londinese, ulteriore anello delle lunghe peregrinazioni del protagonista, che vede Casanova intorno alla tinozza della gigantessa veneta che «canticchia a mezza voce una canzonetta veneziana»⁴⁰ («*Pin penin / valentin / Pin penin / fureghin / perle e filo per inpinar / e pètena par petenar / e po' codini e nastrini e cordèa - le xe voje i caprissi de chéa / che jeri la jera putèa*»)⁴¹ mentre i due nani napoletani le fanno amorevolmente il bagno.

³⁵ L. DE GIUSTI, *Le prospezioni cinematografiche di Andrea Zanzotto*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Olschki, Firenze 2008, p. 263.

³⁶ G. BRUNETTA, *L'acqua, la terra e i frutti di una poesia miracolosa*, «Cinema & Cinema», 49, giugno 1987, p. 56.

³⁷ A. ZANZOTTO, *Filò 1976*, in *Tutte le poesie cit.*, p. 478.

³⁸ «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» (Lettera di Federico Fellini ad Andrea Zanzotto, in *Id.*, *Per il Casanova di Fellini*, Edizione del Ruzante, Venezia 1976).

³⁹ *Id.*, *Recitativo veneziano*, in *Le poesie e le prose scelte cit.*, pp. 492-493.

⁴⁰ F. FELLINI B. ZAPPONI, *Casanova*, Einaudi, Torino 1976, p. 80.

⁴¹ ZANZOTTO, *Recitativo veneziano*, in *Le poesie e le prose scelte cit.*, pp. 501-502.

Due luoghi del film che permettono di interpretare *Il Casanova* come «un corto in due tempi», similmente alle opere metastasiane il cui tradizionale *recitativo* e *aria* qui diviene un *recitativo* e *cantilena*, e di assumerlo all'interno di una consolidata forma appartenente alla tradizione operistica.⁴² L'innocente linea melodica della musica di Rota, il cui incipit aveva particolarmente affascinato il regista, riesce a cogliere l'alone dei versi di Zanzotto, per quanto lo stesso compositore, inconsapevole della reale portata di questo canto "versicolare" intonato da una gigantessa che parla di piedini e di altri attributi fisici minuscoli, pensasse che la sua esile partitura si «combinasse male» con il testo.⁴³

A distanza d'anni, Zanzotto è coinvolto per *E la nave va*, un film che, com'è noto, parla di una singolare crociera che parte da Napoli, i cui passeggeri partecipano ad un rito funebre: lo spargimento in mare delle ceneri della cantante Edmea, la dea del canto, una voce quindi. La musica in questo caso nasce da un'operazione molto particolare, ma tipicamente felliniana, che vede il compositore e il poeta cimentarsi nella riscrittura di alcuni momenti di opere conosciutissime di Verdi e Rossini.

Sin a partire dalla sequenza iniziale dell'imbarco, quando il coro riunito attorno al maestro Albertini intona un collage di temi verdiani da *La forza del destino* giustapposti liberamente, viene improvvisata un'irreale esecuzione in cui gli stilemi librettistici a cui si fa riferimento sono contestualizzati all'interno di atmosfere decadenti. La partitura di Verdi, ricomposta a partire da alcuni suoi elementi, si unisce ai versi di Zanzotto che invece rifanno liberamente quelli del libretto originale, creando un "gioco a specchi" perfettamente consono alla natura del film e, in genere, alla poetica felliniana, con le sue ambivalenze oniriche. Il secondo *Coro*, nelle sequenze finali dopo l'avvenuta dispersione in mare delle ceneri di Edmea quando iniziano i cannoneggiamenti che faranno affondare il vascello, assume invece le movenze di un vero e proprio concertato finale.

I due film di Fellini a cui Zanzotto collabora introducono una delle cifre caratteristiche del cinema del regista riminese: il particolare utilizzo della voce. Lo stesso Zanzotto aveva ben colto questa peculiarità e, all'interno di un'intervista, aveva detto:

La sensibilité de Fellini pour le facteur véritablement phonique, vocal, poétique, dans le cadre de ses films, a toujours été très particulière; il a rapporté toute entreprise du son et de la voix à sa propre gémellité avec le plasma lumineux, le

⁴² Cfr. G. MORELLI, *Non sempre quelli che mangiano l'erba dalla parte delle radici sono morti. Esercizio su di un "corto" di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)*, in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., pp. 207-208.

⁴³ Cfr. Nino Rota in ORNELLA VOLTA, *Huit entretiens autour de Casanova de Fellini*, «Positif», n. 181, marzo 1977.

flux engorgé, faiblement narratif (mais cependant toujours 'narratologique') de ses films. Quelque type de voix, dialogue, commentaire que nous rencontrons est également ressenti par le cinéaste comme violemment physique; et ce sont des voix-viscères, ventriloquies, mouvements musculaires et nerveux. Ce qui ne fait pas obstacle, et le favorise même leur raccord synesthésique à la visualité du filmique.⁴⁴

Queste voci, spesso in asincrono o doppiate, nel film di Fellini emergono in tutta la loro valenza sonora e musicale e permettono di offrire una risposta al grande, fondamentale quesito sulla natura e le funzioni delle parole poetiche all'interno del cinema. Cosa sono, infatti, queste parole in un racconto filmico: «Letteratura? Poesia? Musica? Come farle rientrare nel linguaggio delle immagini in movimento? Come giustificare la grandezza delle prime senza sminuire il secondo o viceversa?». ⁴⁵ Come vanno, allora, analizzate o semplicemente giustificate quelle che provengono dalla mano di un poeta come Zanzotto, per di più accompagnate dalla musica? Come rientrano quelle scritte per i film di Fellini, in cui l'elemento fonico, vocale, poetico è avvertito dal cineasta come violentemente fisico? Nel cinema del regista riminese, in cui i personaggi non parlano alla stregua di quanto accade normalmente, le voci «non aderiscono ai corpi degli attori se non in forma estremamente vaga e libera sia nello spazio che nel tempo». ⁴⁶ Ecco allora che le parole di Zanzotto, fuori sincrono e sfasate rispetto al corpo di chi la pronuncia - anche quando sono intonate da un gruppo di cantanti in una nave che partecipa a un rito funebre: lo spargimento in mare delle ceneri della cantante Edmea, la dea del canto -, sembrano introdursi in un esile scarto divenendo mitopoietiche. Uno scarto che può essere dato dalla volontà di far accompagnare alcune strofe su note pagine del repertorio del teatro d'opera, come accade in *E la nave va* dove le voci sembrano vagare creando atmo-

⁴⁴ ID., *E la nave va*, «Positif», XLXI/507, maggio 2003, pp. 104-105.

⁴⁵ M. PIVA, *Rapporti tra poesia, musica e cinema*, «L'Ippogrifo. La terra vista dalla Luna», luglio 2006, p. 108.

⁴⁶ Motivo per cui Michel Chion parla de *Il pentolone di Fellini*. «Ma 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. Egli 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 una sull'altra e disegnano bolle nello spazio, per gettarle infine dentro un enorme pentolone contenente voci, grida, risatine, sospiri, cantatine e frasi espresse nelle lingue più disparate. [...] 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» (MICHEL CHION, *La voix au cinéma*, traduzione dal francese di M. Fontanelli, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991, p. 106).

sfere irreali e oniriche; oppure di far tradurre il linguaggio *pètel* nei fescennini veneziani nella cerimonia d'apertura del *Casanova*. Operazioni che vanno al di là, e contro le tradizionali e consolidate attenzioni con cui viene allestita la sceneggiatura di un film e la sua colonna sonora e che rivelano un'intesa non comune fra il regista, il compositore e il poeta. Del resto, come ricorda Zanzotto, Fellini si distraeva a contatto con la musica di Rota che, a sua volta, si distraeva ugualmente 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».⁴⁷

⁴⁷ Andrea Zanzotto. *La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica da un colloquio con Paolo Cattelan* datato Pieve di Soligo 6 agosto 2004 in *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia* cit., p. 57.