

FABRIZIO BORIN

**TROPPO VEN(E)TO POCO VEN(E)TO**

Intorno all'incipit  
zanzottiano del Casanova di Federico Fellini

**ESTRATTO**

da

**ANDREA ZANZOTTO TRA SOLIGO E LAGUNA DI VENEZIA**  
A CURA DI GILBERTO PIZZAMIGLIO. PREMESSA DI FRANCESCO ZAMBON



Leo S. Olschki Editore  
Firenze  
2008

LINEA VENETA  
20

ANDREA ZANZOTTO  
TRA SOLIGO E LAGUNA DI VENEZIA



LEO S. OLSCHKI  
2008

LINEA VENETA

20



**REGIONE DEL VENETO**



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Dipartimento  
di Italianistica  
e Filologia Romanza**

in collaborazione con:



**Fondazione Querini Stampalia**  
Onlus



Fondazione  
GIORGIO CINI

SAN GIORGIO MAGGIORE  
VENEZIA

# ANDREA ZANZOTTO

## TRA SOLIGO E LAGUNA DI VENEZIA

a cura di  
GILBERTO PIZZAMIGLIO

Premessa di  
FRANCESCO ZAMBON



LEO S. OLSCHKI  
MMVIII

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
www.olschki.it



LINEA VENETA

In copertina: *Andrea Zanzotto*, disegno a matita di Margot Galante Garrone.

Atti delle Giornate di studio  
Pieve di Soligo - Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 13-14 ottobre 2006  
Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 novembre 2006

ISBN 978 88 222 5757 4

FABRIZIO BORIN

TROPPO VEN(E)TO POCO VEN(E)TO.  
INTORNO ALL'INCIPIT ZANZOTTIANO DEL CASANOVA  
DI FEDERICO FELLINI

Quando le coincidenze si danno da fare per richiedere l'attenzione d'un potenziale o non distratto lettore di versi oppure di un passabilmente attento osservatore di film, in genere la miglior cosa da fare è quella di prenderle in considerazione, quelle coincidenze, anche e forse soprattutto se si manifestano sotto *una sola* e al tempo stesso *doppia* coincidenza. E vale la pena interessarsene, tanto per non rischiare di aver mancato di verificare la loro insinuante, lampante reciprocità. Se poi, insieme alle coincidenze, con una piccola modificazione vocalica, la parola chiave funziona anche da vettore di un duplice significato, un significato centrale nelle due persone artefici delle coincidenze, allora non si può proprio trascurare che tra Zanzotto e Fellini la questione del *veneto* e del *vento* nella loro collaborazione per il film sulla figura di Giacomo Casanova, assume un grande motivo poetico e filmico che si cercherà di considerare... solo in nome della fortuità delle coincidenze, beninteso.

Nel luglio 1976 Federico Fellini scrive ad Andrea Zanzotto per chiedergli di dare, con versi appositamente scritti dal poeta di Pieve di Soligo, parola, lingua, ritmo, atmosfera veneziana e veneta al film dedicato all'avventuriero settecentesco che ha appena terminato di girare tra grandi difficoltà e problemi iniziati fin dalle fasi progettuali e preparatorie.<sup>1</sup> In modo specifico, lo sollecita ad intervenire in due precisi snodi

---

<sup>1</sup> Per la ricostruzione delle ardue tappe di avvicinamento alla realizzazione della pellicola, mi permetto di rinviare a F. BORIN, *Casanova*, Palermo, L'Epos, 2007, in particolare il capitolo "Avventure e disavventure produttive", pp. 23-48.

della vicenda – il Carnevale di Venezia e la sequenza del bagno della donna gigante al circo di Londra – perché entrambi fortemente connotati in senso linguistico-poetico oltre che certamente cinematografico.

Il primo, in ragione del fatto che, proprio in apertura – ovvero nel momento in cui l'attenzione dello spettatore è più vigile, analogamente a quanto succede usualmente per il finale – dunque, appena dopo i titoli di testa, ci sono i festeggiamenti per il Carnevale e Fellini sa benissimo che per raccontare quella festa di luci, colori, musiche, balli e maschere ai tempi di Casanova, ha bisogno di un segno 'veneziano' autorevole, immediatamente riconoscibile nella sua 'veneticità' e però anche non prevedibile né tanto meno scontato negli schemi e modelli stereotipati connessi sia all'icona mummificata del grande seduttore, sia alla monotona applicazione della 'parlata' dialettale veneta.<sup>2</sup> Però, se per quanto riguarda la restituzione del tipo casanoviano il regista si reinventa un dissoluto veneziano assolutamente *felliniano*, per ciò che si riferisce alla *visione* da conferire alla *parola parlata* nei due episodi indicati, così si rivolge all'amico poeta, anticipando già, nella seconda parte della missiva, che la legge del doppiaggio imporrà di necessità dei cambiamenti (analogamente alle consuete azioni di appropriazione, da parte del cinema, costretto come è dalla sua natura, a misurare sulla lunghezza delle sue immagini, quella delle forme artistiche utilizzate, siano esse letteratura, musica o versi):

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.

Ammetto che sono soltanto intenzioni perché, come inevitabilmente accade, le esigenze concrete del doppiaggio, la mancanza di tempo, le inadeguatezze di chi deve dar voce ed espressione a queste invenzioni verbali e fonetiche,

---

<sup>2</sup> Non serve ricordare che, nell'oltremodo pigra galleria rappresentativa dei caratteri delle maschere o dei tipi del cinema italiano in chiave regionale, quella veneta oscilla tra le varianti goldoniane della furba cameriera, della cortigiana e quelle centrate sul villico beone, sul prete avvinazzato, sull'anziano perpetuo, sul gondoliere, eccetera.



finiranno immancabilmente col ridurre, sdrammatizzare e rendere approssimativo il proposito che ti ho manifestato.<sup>3</sup>

Come si vede, in prima istanza il regista romagnolo non può non lanciare l'idea di «un veneto ruzantino», ma lo fa quasi per convenzione linguistica, per abitudine culturale; come usava fare, per esempio, con il compositore Nino Rota quando gli proponeva imprevedibili canzoni o improbabili musicchette alle quali era affezionato o semplicemente che aveva in mente, sapendo benissimo che l'amico musicista le avrebbe garbatamente ma decisamente accantonate. Con Zanzotto, più per automatismo di predilezione che pienamente consapevole, sembra fare lo stesso, alla ricerca come è di un'inedita impronta linguistica convincente che lo tolga dall'incertezza sulle modalità di procedere per dar voce veneziana e veneta al film.

Un'incertezza peraltro apertamente dichiarata dal cineasta nelle frasi introduttive e conclusive del messaggio:

Caro Andrea,

... e adesso debbo doppiarlo questo film che ho spericolatamente girato in inglese e tra i tanti problemi c'è anche quello del dialetto veneto. Come anche mi ha ricordato Naldini con attenzione tempestiva, quando gli ho manifestato i miei timori, ha pensato che avrei potuto scrivere a te per avere un aiuto nel trovare una chiave. E ti scrivo ora un po' esitante, perché in fondo non so bene che cosa voglio e temo di disturbarti. È una intenzione confusa, un proposito che non so fino a che punto sia realizzabile.

[...]

Questa lettera non vuole affatto sollecitare una tua adesione immediata, ciò che ti ho detto era piuttosto il tentativo di chiarire a me stesso quello che ho in testa di fare e di confidarlo ad un amico poeta che per sensibilità e fantasia linguistica mi sembra l'interlocutore più autorevole e più congeniale all'operazione che voglio fare...<sup>4</sup>

Tralasciando il fatto che Fellini accetta di girare *Casanova* in inglese come contropartita contrattuale pur di avere l'attore Donald Sutherland

---

<sup>3</sup> Lettera a Zanzotto, luglio 1976, in *Filò. Per il Casanova di Fellini*, in A. ZANZOTTO, *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1999, p. 465.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 465 e 467.

come protagonista e rimanere nell'amatissimo 'grembo' di Cinecittà – riesce a non mettere piede in laguna e in una «troppo reale» Venezia al punto da farla ricostruire in studio – la richiesta del regista spera di trovare interesse nella «sensibilità e fantasia linguistica» dell'amico poeta se il poeta amico accetta di entrare in sintonia con l'indistinto linguistico felliniano e sentirsi disponibile a quanto in effetti Fellini vuole. Tanto è vero che subito passa, secondo il suo canone fantastico – l'«estrosa promiscuità» – all'altra tappa obbligata definita dalla contaminazione tra il veneto «del Ruzante e il veneto goldoniano» e, attraverso la riscoperta di «forme arcaiche», arrivare a quello che il suo Io creativo sta idealmente covando: «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». E questo è il punto del *tropo veneto, poco veneto*: una collana di versi in dialetto-lingua veneta con echi anche inediti di venezianità desuete in modo da risultare, al tempo stesso, squisitamente di tradizione e del tutto inventate. Solo così Fellini potrà completare, specularmente, il racconto della storia della vita del Casanova personaggio storico rendendolo totalmente deprivato dell'identità 'storica' e di quella del 'personaggio', per le quali due dimensioni l'autore non nutre alcun interesse, considerando la figura settecentesca poco più di un affettato manichino, sedicente nobile.

Come detto, *Il Casanova* si apre sui titoli di testa che scorrono sull'acqua del Canal Grande. Intorno a Rialto i festeggiamenti carnevaleschi sono al culmine con la cerimonia del volo dell'Angelo (l'odierna Colombina), mentre le maschere rispondono in coro all'orazione alla città. Il Doge taglia il nastro, l'angelo dall'alto cala in canale, mentre tra il rumore della festa e quello dei petardi, l'enorme testa di una polena comincia, quasi per magia, a nascere dall'acqua. Il popolo recita *La mona ciavona* («mona ciavona, cula cagona, / baba catàba, vecia spussona, / nu te ordinemo, in suór e in laór, / che su ti sboci a chi te sa tór – aàh Venessia aàh Strùssia aàh Venùsia») <sup>5</sup> ma purtroppo un canapo si spezza facendo inabissare la grande testa: segno di disgrazia, momento infausto ma non per Giacomo Casanova che, in maschera da Pierrot,

---

<sup>5</sup> «Mona chiavona, cula cagona, / baba [«vecchia», spregiativo (dallo slavo)] catàba [nonsenso], vecchia puzzona, / noi ti ordiniamo, in sudore e in lavoro, / che su tu sbocci [sbocchi e sbocci] a chi ti sa prendere – aàh Venezia aàh Affanno aàh Venùsia». A. ZANZOTTO, *Recitativo veneziano*, in *Filò* cit., pp. 492-493.

dopo aver offerto al Doge la spada per tagliare il nastro che sancisce l'esplosione festaiola, riceve un anonimo biglietto per il primo appuntamento galante.

Nella "Nota ai testi", lo stesso Zanzotto commenta l'esperienza poetico-cinematografica del '76 (che ha visto la trascrizione in italiano delle parti in dialetto veneto a cura di Tiziano Rizzo). Un'esperienza non isolata giacché la collaborazione con l'amico Fellini – i due si erano conosciuti dieci anni prima in occasione della presentazione del film circense *I clowns* e poi il regista era solito accompagnare a Treviso la moglie Giulietta Masina, madrina del premio Comisso – si ripeterà quando il poeta scrive alcuni dialoghi e dei brani della sceneggiatura de *La città delle donne* e soprattutto i *Cori* di *E la nave va* che Fellini gira nel 1980.

In sede di commento dunque, pur rilevando che i componimenti per *Il Casanova* «esistevano dispersi nei miei lavori di molti anni fa, anche lontanissimi», Zanzotto conferma l'immersione piena, non più estinta, semmai esaltata, nelle pieghe profonde del dialetto-lingua veneta, in ragione del lavoro per il regista:

Devo comunque l'incontro con questa incarnazione del tema, che l'occasione richiedeva in parole dialettali, alla mistica e umorale prepotenza dei colori e delle immagini, alle realtà ed agli ingorghi onirici di cui Federico Fellini ha tessuto anche questo suo film, rincorrendo l'imprevedibilità di Casanova attraverso la propria. Restava per me, e resta, l'incognita del «dialetto», della sua scacchiera particolarmente infida. Ma a parte il fatto che quella veneta è (stata) una possente lingua capace di originare anche un'altrettanto valida e complessa letteratura, è mai esistito davvero un dialetto che non fosse qualcosa di esplosivamente diverso, almeno come potenzialità, da quanto lo stesso termine, con il suo sottinteso riduttivo, viene a proporre? [...] In questa occasione il discorso visivo di Fellini ha risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto. Mi è capitato davanti un parlare perso nella diacronia e nella sincronia veneta, fino al paradosso ed all'irrealtà di una citazione paleoveneta, un parlare un po' inventato, un po' ricalcato da troppo alti modelli, nel quale l'allarme per i diritti della glottologia e della filologia non riusciva a tenere a bada la voglia di stracciare i margini, di andar lontano, di «correre fuori strada».<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> A. ZANZOTTO, "Nota ai testi", in *Filò* cit., pp. 539-540.

Se Casanova è un mito sempreverde della seduzione maschile, con questo film Fellini ne intende pervicacemente distruggere le più banalizzate espressioni conosciute per prendere a pretesto l'autore dei *Mémoires* e scavare nel profondo del suo ed altrui Immaginario, ma sarebbe più corretto dire per *continuare* a farlo giacché ha iniziato almeno da *La dolce vita* e non ha mai smesso di raccontare, immaginosamente, le debolezze dell'uomo e la crisi della società contemporanea. Da vero creativo del racconto visivo e visionario privo di intellettualismi, con *Il Casanova* si colloca nella sfera del simbolico con una pellicola funerea e grottesca dal carattere classico, inconscio e vertiginoso, un'opera che lo scrittore Simenon, loda senza riserve considerandola un capolavoro assoluto che definisce «una vera e propria psicoanalisi dell'umanità».<sup>7</sup>

Se tutto questo è vero come è vero, allora per quest'opera ci voleva l'invenzione della parola antica di Andrea Zanzotto, un *vecio parlar filmico* che fosse e al tempo stesso non fosse platealmente veneto, ma che, quel dialetto richiamando, facesse volare parola e immagine oltre le immagini già note ed abusate. Mentre l'enorme testa di donna emergente dalle acque, «una specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi»,<sup>8</sup> si inabissa lentamente velando di mestizia e «desgrassia» la festa carnevalesca – per poi tornare nel nostalgico sogno di Venezia del vecchio Casanova bibliotecario a Dux – la lingua zanzottiana prende e diffonde il soffio evocativo dell'immaginazione ed i versi costruiscono, quasi senza averne l'aria, un 'piccolo antico mondo', un volo poetico più grande della mera suggestione verbale, risuonando e suonando meno pessimistico di quanto la rottura delle funi e la «malora» conclusiva del film facciano pensare.

Le esigenze del quale, oltre ad aver eliminato molti, moltissimi versi del *Recitativo veneziano*, hanno spostato la ripetuta invocazione e le diverse variazioni di «aàh Venessia / aàh Venissa / aàh Venùsia» in maniera che, fin dalla prima declamazione collettiva, sia in Zanzotto che nell'incipit della pellicola, «Vera figura, vera natura, / slansada in raggi come n'aurora, / che tutti quanti ti ne innamora»,<sup>9</sup> il testo si libera ai versi

---

<sup>7</sup> *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, a cura di C. Gauteur e Silvia Sager, Milano, Adelphi, 1988, p. 132.

<sup>8</sup> Lettera a Zanzotto, cit., p. 466.

<sup>9</sup> «Vera figura, vera natura, / lanciata in raggi come un'aurora, / che tutti quanti ci innamori».

successivi facendo così scattare la coincidenza di cui si diceva sopra – costituita dallo stupendo motivo del *vento* – che consente di cogliere una emozionante comunanza tra il poeta ed il regista:

to fià xe 'l *vento*, siroco o bora / che svegia sgrìsoli de vita eterna.<sup>10</sup>

Può essere poca cosa, il vento, se non ci si bada, se non si presta attenzione alla sua presenza, agli effetti che produce questo elemento invisibile nella sua causa eppure sublime volano di tanti fenomeni naturali e concrezioni dell'animo. Per esempio, il vento, diventa decisivo se, come si noterà tra breve, lo troviamo straordinariamente abitare sia l'universo poetico (insonne) di Zanzotto che quello (altrettanto insonne) di Fellini, e proprio – sono davvero solo coincidenze? – ai loro esordì artistici.

Non desiderato, ma a suo modo forse anche amato dal 'meteoropatico' Zanzotto cantore della terra e del paesaggio, il fastidioso vento è evocato, sin dalle prime tre prove (edite nei "Meridiani") in *Ballata* («fredde sono le mie mani / e al cuore strette le tengo / che ai venti strani balza»),<sup>11</sup> in *A una morta*: «e la stazione lieta / di campanule rosa, / deserta, percorsa dal vento»<sup>12</sup> e due volte in *Villanova* («i viandanti dai passi gravi / sospinti dallo stimolo del vento» e «Nei giorni delle insonni primavere / mi verrà contro il vento che abbaglia»);<sup>13</sup> e ancora in *Figura* («il vento si è rattappito», «emergono spoglie di venti»),<sup>14</sup> «*Alla bella*» («di rosse bacche si macchia il vento», «e come il vento ha sollevato / le sue preziose polveri», «non abitano ormai / che rare insegne al vento»);<sup>15</sup> È poi la volta di *Dietro il paesaggio (I, Atollo, Arse il motore)*: «in case e stanze col vento che impaura»,<sup>16</sup> dell'attacco di *Elegia pasquale* («Pasqua ventosa che sali ai crocifissi», insieme a «questa ghirlanda di vento e di sale»;<sup>17</sup>

<sup>10</sup> «tuo fiato è il vento, scirocco o bora / che desta brividi di vita eterna», A. ZANZOTTO, *Recitativo* cit., p. 471. [La responsabilità dei corsivi per tutte le citazioni del *vento* è mia].

<sup>11</sup> ID., *Versi giovanili (1938-1942)*, in *Le Poesie e Prose scelte* cit., p. 8 [i corsivi sono miei].

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 18 e 21.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 24, 25, 26.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 49.

Per non dire, ancora in *Filò*, del componimento sul cinema dove al noto inizio «No dighe gnént del cine» anche perché arriva «a impastrociane i nostri insòni», nello sviluppo c'è che lo stesso cinema:

al mostra de esser *fià* broènt de dèi si pur bastardo,  
 al ne fa s'ciopar sbociar fora come i but a la vèrta  
 al ne met par trói stranbi, sote zhiéi del tut nóvi,  
 a calcossa che è là che l' ne spèta, inte 'n gòder,  
 na siorìa, 'n teren, un *vent* che no à confìn,  
 e 'l cine – quasi – 'l par lu la poesia,  
 al ciapa-dentro tut in poesia – 'n'altra.<sup>18</sup>

e, verso la fine, «inte 'ste not che 'l *vent* ciama e fa fora» quando «L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin» si arriva «là sù, là par atorno del *ventar* de le stele». <sup>19</sup> E come non ricordare, spigolando ancora arbitrariamente e senza cautela qua e là tra i versi di *Meteo*, la *Stagione delle piogge* («la compulsionale *ventata* di buiogiugno») <sup>20</sup> e in *Altri papaveri*, «e le limacce budella a *stravento* su verzure» o in *Tempeste e nequizie equinoziali* («più in là molte chivas obliquas [«piogge oblique»], de *stravént*); <sup>21</sup> prima di soffermarsi, quasi in una sequenza di sogno del felliniano *Otto e mezzo* nell'incontro con i genitori defunti, tra gli *Inediti* sul fraterno *Adempte mihi (da Tonin)* «Col tuo modesto soprabito al *vento* ti colgo, insicuro / nel *vento*, ti scuote esso via polveri e ceneri». <sup>22</sup>

Se ci si è spinti a cogliere alcune di queste speciali 'ventate' di versi sparsi di Andrea Zanzotto, è perché, per dirla con Bachelard, trasmettono «l'imagination du mouvement». <sup>23</sup> E, quando si dice la coincidenza,

---

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 512 e 514, 513 e 515: «mostra di essere *fiato* bruciante di dèi seppur bastardo, / ci fa scoppiare sbocciare fuori come germogli a primavera / ci immette in sentieri strani, sotto cieli del tutto nuovi, / in qualcosa che è là che ci aspetta, in una gioia / una ricchezza, un terreno, un *vento* che non ha confini, / e il cinema – quasi – sembra lui la poesia, / cattura tutto in poesia – un'altra».

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 520 e 534.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 829.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 843.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 870.

<sup>23</sup> G. BACHELARD, *L'Air et les Songes* (Paris, Librairie José Corti, 1943, ried. 2004) il cui sottotitolo appunto recita *Essai sur l'imagination du mouvement*; e al vento è dedicato l'intero penultimo capitolo, l'undicesimo, pp. 291-308.

il vento è precisamente una delle cifre materiche e metaforiche indispensabili per leggere e apprezzare appieno il metacinema di Federico Fellini. Lo scrivente è infatti convinto che molti se non tutti i suoi film, senza quel particolare vento onirico e fantasmagorico, avrebbero un'aura diversa, di sicuro assai meno evocativa. Al pari dell'ipotetica assenza di quell'altro vento magico, mirabilmente donato all'intero suo cinema, che è stata la figura di Nino Rota. Un vaso di Pandora pieno di musiche labirintiche e ambigue, in mancanza delle quali, è noto, quella strabiliante capacità 'ultraterrena' di ideare motivi che fossero tristi e *insieme* allegri, drammatici *ma anche* grotteschi, caricaturali e fantastici *mentre* erano *pure* realistici, ideati sugli squarci delle descrizioni ideative felliniane, non si sarebbe mai verificata. E quel cinema avrebbe avuto un altro impatto, orfano come sarebbe stato del soffio di suggestione musicale indotta dal compositore, talmente angelicamente indifferente alle immagini del cinema da riuscire, 'misteriosamente', a scrivere vera musica da film.

E il caso – o la coincidenza – vuole che alla prima regia, come per i versi giovanili zanzottiani, anche il cineasta si affidi all'aria, a qualcosa di impalpabile, inutile, imprevedibile e mutevole nelle diverse stagioni, poco controllabile, suadente o cattivo, gentile o violento, che gli fa percepire una sintesi possibile tra *immaginazione e movimento*. Già dalla frequentazione neorealista con Roberto Rossellini aveva compreso come la 'lezione' che gli pareva venire dal regista di *Roma città aperta* fosse, in definitiva, quella della semplicità del reale da raccontare, dell'essenziale leggerezza dello stile, insomma di riuscire, come soleva ricordare lo stesso regista, a *filmare l'aria intorno alle cose*. Quando inizia, Fellini sembra dunque ricordarsi di questa intuizione e, sui titoli di testa de *Lo sceicco bianco* che appaiono sulla spiaggia di Ostia con uno sgangherato castello che ospita una macchina fotografica montata sul treppiede, pronta a riprendere le istantanee del fotoromanzo in lavorazione, un vento (qui buono) soffia e accompagnerà poi il regista nel suo viaggio nel cinema, dove, da straordinario comprimario, questo elemento (naturale) produce i suoi effetti (artificiali): il ricordato *Sceicco, I vitelloni* (penso al fischiare del vento vicino al nero mare d'inverno che 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 passaggi, è un lieve soffio che riporta alle orecchie di Zampanò il motivo che la *female clown* suo-

nava con la tromba; *Le notti di Cabiria* (l'episodio di candida *trance* vissuta dalla prostituta Cabiria ad opera del prestigiatore sul palco del cinema); *La dolce vita* (al finale, sul bagnasciuga, Marcello non sente le parole della fanciulla anche a causa del vento); *Otto e mezzo* (l'incubo iniziale sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante del vento, e poi è una tormenta di neve a introdurre la vita nell'harem vagheggiato dal regista Guido); *Giulietta degli spiriti* (Giulietta da Bishma e in sparsi affioramenti dell'inconscio espressivamente artefatto); gli affreschi pompeiani che si sfarinano sotto l'azione dell'intrusione indebita dell'aria invadente nell'episodio degli scavi per la metropolitana di *Roma*. Per tacere di *Amarcord*, memoria re-inventata e volontaria delle stagioni della vita al borgo natio che si apre e chiude sulle primaverili brezze che portano le 'manine' o il vento al matrimonio campagnolo di Gradisca; e ancora, Snàporaz sul taboga della *Città delle donne*; il mare finto con le ventate liriche e poi di guerra sul ponte di *E la nave va*; non dimenticando le *folate* visive paradossali, gotiche, riassuntive e apologetico-politiche, 'leopardiane' con cui sono costruiti *Le tentazioni del dottor Antonio*, *Toby Dammit*, *Bloc-notes di un regista*, *Prova d'orchestra*, *La voce della luna*, per concludere con il mitizzato, sofferto e irrealizzato viaggio fantastico di Mastorna, non pensabile senza il tempestoso struggente vento di morte che non smette di far sentire la sua insistenza nelle commoventi pagine della sceneggiatura.<sup>24</sup>

Tutte opere in cui l'*aria felliniana*, analogamente al tema del *volo*, privilegiato spunto per l'esplicazione di sogni, un alito portatore di qualcosa di imprevedibile, avventuroso, imponderabile, trova nel *Casanova* degli istanti privilegiati. Il primo dei quali, originato dal vento poetico di Zanzotto. Ma procediamo con ordine.

Alla prima scena della sceneggiatura, che riprende peraltro la fase d'inizio della *Storia della mia vita* casanoviana, si legge: «Non ho mai avuto una meta fissa. *Mi sono lasciato andare dove mi spingeva il vento...*».<sup>25</sup> Le parole che ho indicato in corsivo, si manifestano come un'altra coincidenza nella quale l'elemento della natura è precisamente uno dei 'trucchi' antinaturalistici più presenti in Fellini, un dispositivo al

<sup>24</sup> F. FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>25</sup> F. FELLINI – B. ZAPPONI, *Casanova. Sceneggiatura originale*, Torino, Einaudi, 1976, p. 3.



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'avventuroso immaginario, dosi stranianti nella magia del suo specialissimo realismo, inserimento sonoro, musicale, in modulazione sulle particolarità di personaggi, ambienti, proiezioni solo sognate...

E però, *questo* vento è anche potente congegno di montaggio, visivo o sonoro e non di rado nella combinazione di entrambi, che nell'autore si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze, a legarle originalmente tra loro. 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'aggettivo, dal momento che può esaltare, confondendolo, ad un tempo il suono e l'immagine proprio perché illusoriamente solo accessorio, ingannevolmente superfluo, ingombrante in quanto straniente.

L'inizio, s'è già detto, è proprio al Carnevale, con l'affondamento della polena: quando la maschera in bianco, Casanova, riceve il biglietto amoroso, allo stacco sul mare finto, comincia a sibilare il vento per introdurre l'episodio della finta monaca Maddalena. Il rumore del vento resta in sottofondo a lungo, quasi per l'intera macrosequenza, almeno fino all'amplesso che si consuma sotto il discreto occhio osservatore dell'ambasciatore francese. Dopo, quando il veneziano lascia in barca la villa, nuovamente si *vede* il vento e il mare (rigorosamente di plastica) in tempesta e nel turbinio viene arrestato 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'operina *La Mantide religiosa* 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 di quel che rimane, modificata, della cantilena della gigantessa Angelina:

Pin penin / valentin / pan e vin  
Pin penin / fureghin

le xe le voje i caprissi de chéa  
che jeri la jera, la jera putèa

le xe le voje i caprissi de chéa  
che jeri la jera, la jera putèa.<sup>26</sup>

È questo uno snodo cruciale perché in qualche modo ora la vicenda ed il viaggio di Casanova sono 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.

Ancora sul peso del vento c'è da dire a proposito dell'addio alla madre dopo lo spettacolo nel teatro di Dresda. Neve, grigio, bianco, freddo accompagnano l'invasione di un vento gelato che sembra già portare, con qualche provvisoria novità, 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 sibilare continuato di un gelido vento lontano arriva alla fine dell'amplesso notturno di Casanova con Rosalba, un flusso ininterrotto indispensabile per aprire la scena successiva sulle prime tenui luci del giorno entrante, quando l'uomo si riveste, si pettina, si incipria, lega il nastro ai capelli, indossa il mantello prima di allontanarsi sull'ultimo movimento meccanico della bambola supina sul letto.

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 duca nella recitazione dei versi dell'amatissimo Ariosto, Casanova fissa l'ineducata compagnia e il fischio del vento – qui quasi un *flashforward* sonoro – accompagna il suo definitivo com-

---

<sup>26</sup> Così nel film. Per i versi di riferimento, A. ZANZOTTO, *Cantilena* londinese, in *Filò* cit., pp. 500 e 504.

miato dalla poesia e dalla vita pubblica mentre sale lento e con mestizia lo scalone per ritirarsi nel suo alloggio. Luogo dove infatti troverà conclusione la sua vicenda secondo Fellini, e con essa il film. Cambiati gli abiti, indossati quelli 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 delle molte 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 ed esigente perché porta, con la memoria, la nostalgia per la Venezia alla quale il vegliardo non farà più ritorno. Il vento apre così al sogno conclusivo di Casanova: la laguna gelata, attraverso la quale si intravede la grande testa affondata all'inizio, alcune donne della sua vita, la carrozza d'oro con il Papa ammiccante e l'anziana scheletrica madre, fino al carillon e ai passi di danza, il lieve 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. Ma è davvero un'ultima volta o si può trattare di un nuovo cominciamento?

Oltre a «impastrociarne» i sogni, il cinema, come il vento, scompiglia pensieri e ricordi – e, quando si dice la coincidenza, Andrea Zanzotto, con il cinema andrà a collaborare e lo farà con uno dei più grandi 'impiastricciatori' della storia internazionale della settima arte –, ma anche sconvolge realtà e fantasia sino a renderle quasi indistinguibili. Al punto che, ammagati da quel vento-sogno finale, potremmo considerare l'inizio con il Carnevale, un'attendibile conclusione del film e in questo senso è allora piacevole immaginare che sia proprio il vento lirico e contadino di Zanzotto ad aprire e chiudere *Il Casanova di Federico Fellini...*

Trovare il finale giusto per un'opera dell'ingegno può risultare un'operazione estenuante: si pensi, tanto per rimanere nell'ambito, a quello scartato di *Otto e mezzo* nel vagone ferroviario a favore del girotondo nella pista da circo. Ma, del resto, che importanza potrebbe avere mai un qualsivoglia ordine razionale, nella sfera onirica dell'«irresistibile seduzione» esercitata dalla poesia visiva creata da Fellini e Zanzotto? Citando il regista che amava ripetere «l'unico vero realista è il visionario», così il poeta comincia, nel 1980, le proprie considerazioni sul progetto del film dedicato all'immagine della Donna:

Dice Fellini: «È quello che avviene, mettiamo, durante l'inverno o in stagione brutta, quello che avveniva tanti anni fa, ma fors'anche oggi avviene, specialmente nei piccoli paesi o nelle città di provincia. Mentre l'acqua scroscia e tira *vento*, in certi cupi pomeriggi o di notte... Si va al cinema. E si apre come una porta sull'impossibile, sull'incredibile...».<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> A. ZANZOTTO, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, in *Prospezioni e consuntivi: Le Poesie e Prose scelte* cit., p. 1235. Le riflessioni di Zanzotto coprono fitte pagine critiche sulle sfaccettature della personalità artistica del regista e sulle idee circa significati e proiezioni della figura femminile, con cui in *Casanova* già si è misurato ed espresso; sia in *Recitativo veneziano* a proposito della Grande Testa di Donna emergente dalle acque dell'inconscio maschile, sia nella *Cantilena londinese* con il personaggio di Angelina chiamata dal poeta «Gigantessa bambola», riuscendo così a fondere insieme il *petèl* della fortissima e monumentale «venexiana de 'a montagna» ed il delicato manichino meccanico Rosalba, ennesima variante delle tante Saraghine felliniane.

## INDICE

<i>Premessa</i> di FRANCESCO ZAMBON . . . . .	Pag. V
<i>Per l'ottantacinquesimo compleanno</i> di ANDREA ZANZOTTO . . . . .	» XI
NIVA LORENZINI, Venezia, forse: <i>sulle tracce dell'«indecidibile»</i> . . . . .	» 1
CLELIA MARTIGNONI, <i>Nel cerchio di Sovrimpressioni: per l'inedito</i> Lacustri (2001). . . . .	» 11
MARIA ELISABETTA ROMANO, VERSO I PALÙ: <i>i due testi brevi</i> . . . . .	» 23
SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, <i>Il fertilissimo stupore e la corrente di energia: Andrea Zanzotto e le prose</i> Sull'Altopiano . . . . .	» 35
DONATELLA CAPALDI, <i>Paesaggio in sbandamento</i> . . . . .	» 51
SANDRA BORTOLAZZO, <i>Tracce di acque salvifiche nella poesia del primo Zanzotto. Lettura del 'micro-trittico' di Elianto, Perché siamo e Al bivio</i> . . . . .	» 69
COSTANZA LUNARDI, <i>Genius loci: Andrea Zanzotto tra erbe e fiori</i> . . . . .	» 111
ANDREA CORTELLESA, <i>Parossismi di purezza. Baratri-nord nella «pseudotrilogia»</i> . . . . .	» 117
PHILIPPE DI MEO, <i>Pieve di Soligo in Idioma di Andrea Zanzotto</i> . . . . .	» 143
PIETRO GIBELLINI, <i>Filò e dintorni</i> . . . . .	» 161
ILARIA CROTTI, <i>Epifanie dei paesaggi critici di Zanzotto: il profilo di Goffredo Parise</i> . . . . .	» 169
PATRICK BARRON, <i>Tra colline e canali: seguendo gli indizi di Andrea Zanzotto</i> . . . . .	» 193

INDICE

JEAN NIMIS, « <i>Le acquigere tracce cancellasti</i> »: per una poetica dell'acqua in Andrea Zanzotto . . . . .	Pag. 213
FABRIZIO BORIN, <i>Troppo ven(e)to poco ven(e)to. Intorno all'incipit zanzottiano del Casanova di Federico Fellini</i> . .	» 239
ROBERTO CALABRETTO, <i>Tra cinema e musica: i 'versi' di Zanzotto nella felliniana 'nave dei folli'</i> . . . . .	» 253
LUCIANO DE GIUSTI, <i>Le prospezioni cinematografiche di Andrea Zanzotto</i> . . . . .	» 263
Indice dei nomi . . . . .	» 271



TIBERGRAPH

CITTÀ DI CASTELLO • PG

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2008

ISBN 978 88 222 5757 4