

Cine veneziano e teatro dei campi Doppiaggi zanzottiani

Pier Mario Vescovo

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract We want to remember the substantial experience through which Andrea Zanzotto takes on the composition in dialect language, in the sense of a recall from the deep, from the letter of July 1976, by which Federico Fellini asked the poet to write two pieces to 'dub' two scenes of his *Casanova*. In this research the most important elements are the clichés – a key word in Zanzotto's poetry – of the eighteenth-century Venetian language (essentially of Goldoni's type) and of Ruzante's Paduan dialect, even to find our own spoken language and then contaminate it differently, between a dubbing for the 'cine' and a 'teatro dei campi'.

Keywords Andrea Zanzotto. Federico Fellini. Petél. Dialetto. Cine.

Da tempo (e non è questa la prima occasione) penso a dedicarmi a un saggio minimamente argomentato e costruito, avendo avuto la ventura – ormai diciotto anni or sono – di far registrare ad Andrea Zanzotto, dalla sua 'viva voce', nella sua casa di Pieve di Soligo, alcune poesie per uno spettacolo (*Fosfeni*, Mittelfest 1999, Cividale del Friuli).

Ricordo, insieme alla coloritura 'dialettale' di alcune poesie, particolarmente ardue, di *Fosfeni*, in particolare l'esecuzione delle 'figure' ai margini delle pagine del *Galateo in bosco*. Conservo ancora una registrazione di *Pericoli d'incendi*, dove appunto Zanzotto arrivato al cartello da segnaletica stradale¹ da cui il titolo del componimento, lo eseguiva con un rumore di fiammifero strofinato o di combustione che si propaga nel bosco.

Ricordo perfettamente la mia sorpresa e approvazione silenziosa per l'evidenza che acquistava, alla lettura o recitazione, l'elemento che insieme spiccava di più alla vista anche solo allo sfogliare le pagine del *Galateo*: le 'figurine' ai margini della pagina e del 'testo', tanto visibili e concrete quanto corpo estraneo alla parola. Lo stupore e il piacere riguardavano la semplice 'sostituzione' da parte del poeta in persona delle figure e degli scarabocchi, dei *cliché*, con immediati 'effetti sonori'.

1 Si cita da Dal Bianco, Villalta 2009. Cf. 574 in basso alla pagina, nell'edizione nel Meridiano, un po' rimpicciolita rispetto al formato dell'edizione originale

Il vecchio poeta che si era prestato a registrare la sua voce era quello che stava correggendo le bozze del Meridiano a lui dedicato, ma che mi parlò soprattutto della possibilità di leggere *Meteo* (1996), dichiarandolo tra tutti recitabile: quei versi bisognerebbe pronunciarli, mi disse, con una voce da Paperino (nel senso di Donald Duck).

Il 'cine' e il 'teatro dei campi' - ripresi da due definizioni dello stesso Zanzotto - indicano qui la particolare natura di una componente orale, nel senso dell'accompagnamento dell'immagine o del 'doppiaggio', da una parte, e della prepotente richiesta di un'esecuzione e di un ascolto, che possiamo pure, in un senso non banale, definire 'teatro', dall'altra, come è nel resto indicato nel titolo di un componimento allegato tra gli inediti del Meridiano, particolarmente significativo - come si proverà a dire - anche per la sua collocazione cronologica, lasciata del tutto aperta.

Le presenti pagine contengono solo degli appunti, molto sintetici e provvisori, che dedico in questa occasione a Ivano. L'implicazione del *pavano*, nel senso più largo della definizione che caratterizza l'esperienza post-ruzantiana, spero basti a giustificare il piccolo presente.

1

Federico Fellini scrive ad Andrea Zanzotto nel luglio del 1976, chiedendogli - se possiamo riassumere in questi termini - di 'doppiare' alcune scene del suo *Casanova*, appena finito di girare (in inglese). Il più grande creatore di immagini del secolo scorso chiede all'amico poeta di accompagnare con parole, anzi precisamente con *parole in dialetto*, due scene: la scena di apertura, dell'issamento che si rivela presto rovinoso, sul Canal Grande in un rito officiato dal Doge, di una «gigantesca testa di donna», misterioso nume lagunare riemerso; la scena del bagno, presso un «miserabile luna park», di una gigantessa di origine veneta, in compagnia di due nani napoletani, con la richiesta di una canzoncina «infantile e dolente» da farle cantare.

«Permettimi il piacere di una citazione» - scrive sornione Fellini - puntando a un piccolo luogo, dove l'italiano fa spazio per due versi alla parola diretta, dialettale e infantile, trasformando un inciso dell'*Elegia in petèl* (come «il *pappo* e il *dindi*» dantesco) ne *La beltà* (315) in un centro di poetica potenziale. E, naturalmente, strumentalizzandolo ai propri fini, richiamandolo per la seconda scena ma evidentemente supponendo una portata più vasta, come lo stesso poeta riconoscerà:

Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. E' fet foa upi.

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 muscosità, di buio muffito e umido. (467)

Il primo dei due intarsi – tra virgolette nel testo – è preceduto nella poesia zanzottiana da cui avviene il prelievo da un verso non particolarmente oscuro (e, casomai, solo meno chiaro per l'aggettivo "inevitato") che dichiara «la non scrivibile e inevitata elegia in petèl»; il secondo, quasi in chiusa, e senza virgolette fa risuonare la stessa voce:

Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana papa.
Te bata cheto, te bata: e po mama e nana.

Un'occasione di 'doppiaggio', una richiesta di 'poesia applicata' (nel senso di una 'letteratura applicata' ora al cinema come un tempo alle funzioni spettacolari, in particolare alla festa, così come si parla di una 'arte applicata'). La premessa giustificativa, nella richiesta, sottolinea che l'occasione – la forma del film già girato – non consente una piena libertà d'invenzione. Le scuse di Fellini alludono però a un terreno di ben altra ampiezza, che tale richiesta – avanzata su consiglio di Nico Naldini – schiude all'improvviso. Si sottolinei l'affermazione: «Ma non è forse piacevole lo stesso farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo?», che rivela moltissimo sul sistema complessivo del cinema come 'banda visiva', immagini doppiate da un sonoro altro, secondo il sistema che caratterizza il lavoro di Fellini.

2

Sul fronte dei precedenti del regista, questa proposta, e specie la più complessa del rito veneziano, mi ricorda l'idea di aprire e chiudere con frasi in latino (pronunciato però 'alla tedesca', un latino dunque estraniato: certo conseguenza della differenza rispetto alla pronuncia cosiddetta ecclesiastica dell'esperienza comune) il *Satyricon*, di cui resta traccia nella corrispondenza con Luca Canali di qualche anno prima: una lingua per far emergere le prime e poi spegnere le ultime immagini del film sottolineando la distanza temporale, l'entrare e l'uscire di noi spettatori estranei nel quadro (posto anche lo stato frammentario nella trasmissione testuale di ciò che del *Satyricon* conosciamo; si vedano i materiali raccolti in Zanelli 1969). Un'invenzione poi non realizzata.

Mi è venuto da pensare, rileggendo quest'altra corrispondenza, che essa costituisca una sorta di precedente non solo per il *Casanova* – altro film

‘in costume’ e in rapporto con un testo letterario di partenza –, ma anche traccia nel meraviglioso episodio della scoperta di affreschi romani antichi durante gli scavi della metropolitana in *Roma* (1972), che si situa a mezza via tra i due. Qui figure che svaniscono – come in un sogno, appunto – al contatto dopo secoli di intatta conservazione nel profondo della terra con l’aria e con la luce, ma soprattutto con lo sguardo rapito dei personaggi che li contemplanò per pochi istanti, sul punto del loro dissolversi per sempre: quelli dentro al film e noi, naturalmente, spettatori che assistiamo. Mi sembra trattarsi di un vistoso precedente, che nutre l’invenzione dell’apparizione e dell’inabissamento della grande testa della misteriosa dea.

Si possono immaginare figure remote riaffiorare e svanire, mentre la parola di un tempo – in nessun modo conservata e conservabile all’ascolto, se non per lo spazio recente, da quando esiste la riproduzione sonora – risulta inattuabile, testimoniata solo nella scrittura, che è dunque la forma più caratterizzante del *cliché*. Anzi il *cliché* per definizione.

Se non erro e non dimentico qualcosa, la macchia di Rorshach rappresenta nel poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, poi in *Pasque*, il primo *cliché* o la prima figura implicati, qui fuori del testo: dalla raccolta in questione gli elementi iconici o *cliché* affiancano o entrano nel testo poetico; da qui ha principio un sistema di differente ‘messa in pagina’ della poesia zanzottiana, che riguarda la sua stessa composizione per frammenti, salti, giustapposizioni di ‘tabulazione’, inserimento di segni speciali. Nella nota del Meridiano che ripercorre la storia di questo poemetto, che inquadra lo statuto delle voci che parlano in esso («cinquantanove voci dialoganti con un’unica voce femminile che parla tra virgolette», nell’«avvicinamento umano alla dea-luna, fino al contatto», che ha alla base l’allunaggio americano del 1969) e che ne illustra la forma metrica, si legge, tra l’altro, che la presentazione ad Ivrea nel 1973 non fu solo l’occasione di un celebre intervento di Stefano Agosti, ma che allora «ebbe luogo anche la recitazione del testo» (1517).

Le cose rapidamente elencate – *cliché*, impaginazione speciale, dimensione dialogico-rappresentativa, e forse la presenza di una dea femminile – stanno dunque insieme.

3

Dal contesto de *LElegia in petèl* – senza qui entrare minimamente nei suoi ‘cumuli’ e ‘sedimenti’, che riguardano del resto un ‘elegiare’ in lingua – importa solo raccogliere il dato che il *petèl* non è scrivibile, mentre esso è dicibile, pronunciabile e, anzi, ‘cantabile’, come più in generale avviene del dialetto, del *parlar*, appunto, che si parla ma non si scrive, nonostante una lunga tradizione letteraria che riguarda quello che genericamente si definisce il veneto. Su questo si diffonde lungamente – proprio riconoscendo

a Fellini il merito della 'scossa' in questa direzione, per fare rapidamente affiorare un lavoro di lunga durata - la nota finale della *plaque* intitolata *Filò*, aperta dalla lettera del regista.

Il *petèl* si ritrova e distende in una delle poesie più immediate e intimamente 'dialettali' (materne) di Zanzotto, nella *Cantilena londinese* - che accompagna il bagno in tinozza della Gigantessa -, creazione in qualche modo più 'facile', nel senso della spontaneità e della memorabilità della filastrocca, che rappresenta anche il limite della sua traducibilità: il 'testo a fronte' non svolge, infatti, e conserva replicandole sequenze come *buroto/stradèa/comandèa*. Vorrei notare qui - tra parentesi - con questa rappresentazione grafica (con *èa*, anche in rima) l'assoluta centralità della *elle* evanescente, o del tutto svanita, la cui 'liquidità' si trasmette dal puro piano della fonetica immediata del veneziano e del veneto all'aura rappresentativa, appunto dello «sciabordio addormentante», della dimensione amniotica o da regressione alla placenta. Aprendo una parentesi nella parentesi - ma questo porterebbe lontano - si tratta, e probabilmente senza consapevolezza puntuale, ma con percezione estremamente calzante, di uno dei contrasti più forti rispetto alla maniera di recitare Goldoni, secondo gli usi che si sono sedimentati nella pratica scenica di metà Novecento e oltre, pronunciando tutte le *l* e scartando come 'volgare' o 'inappropriato' - una scusa o giustificazione che ho sentito invocare da vari attori, a difesa di tale 'consuetudine' - al Settecento goldoniano delle bautte, parucche e tricorni il tratto caratterizzante della *l* evanescente. Un tratto qui, viceversa, al centro di una delle più profonde e visionarie reinvenzioni di quel Settecento che è divenuto la sostanziale 'patria temporale' dell'idea di Venezia, che Fellini doveva a un tempo guardare e contrastare nel suo film 'in costume', dedicato nientemeno che a una figura esemplare, anche per la banalizzazione e la stereotipia, di quel repertorio.

Ma è il componimento intitolato *Recitativo veneziano* - dove spicca nel senso del 'recitativo' operistico, specie se si considera la *Cantilena* la sua 'aria' (Zanzotto tornerà per Fellini a essere poeta in una direzione da coro d'opera in *E la nave va*, 1983) o della destinazione all'esecuzione teatrale o appunto 'recitazione', in un senso più ampio - a seguire, più oltre la questione del *petèl*, la richiesta della lettera di Fellini, con l'individuazione di altri fronti, dal dialetto infantile all'immaginazione di una profondità altrimenti arcaica e ancestrale, in rapporto a una parola che riguarda direttamente la dea madre, che è la stessa Venezia, il cui nome è scandito e invocato in più forme, lungo un'ideale deformazione-regressione.

La funzione di perdita e dello svanire dell'immagine - la testa della Deessa o *Dia* che sprofonda, come gli affreschi che evaporano all'aria - rivela, se il precedente accostamento appare plausibile, quella del sogno del riaffiorare di una lingua. Ecco il comporsi in un testo poetico da ascoltare - in un'esecuzione necessariamente confusa - in questa funzione di 'doppiaggio', del 'dare voce' all'apparizione. Una prospettiva che continua

la costruzione corale del poemetto per 59 voci dedicato alla luna. Solo che qui la dea tace, ridotta a muto simulacro, e semmai 'canta' - in proporzioni pur sempre diminuite - nella figura della Gigantessa veneziana, spiata nel bagno, come una Diana carnosa, ma senza conseguenze di metamorfosi punitiva, sotto al tendone del circo miserabile.

4

È evidente che la lingua di cui si avverte la necessità e che rappresenta l'oggetto polemico nella mossa iniziale di Fellini sta altrove, e che il *petèl* è solo il reagente, nel senso chimico della parola: il veneziano (o veneto, in senso più ampio e generico ma a partire da tale definizione) che il regista dichiara divenuto 'opaco', raggelato in cifra senza emozione e stucchevole: quello della convenzione settecentesca e in particolare della convenzione teatrale (potremmo dire del teatro goldoniano ridotto, secondo gli usi, a 'teatro di prosa'). Allora si comprende anche la precisa determinazione dell'affermazione di partenza della richiesta, a proposito del «farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo», laddove solo nelle zone del 'doppiaggio' che intende avvalersi della collaborazione del poeta questo esperimento si tenta, non nel resto del film (doppiato in italiano con piccole chiazze di caratterizzazione dialettale, in veneziano o altro). «Impraticabili sino in fondo» nel senso che - e specialmente poiché la richiesta giunge al termine delle riprese, quando il film esiste già di fatto - la lingua qui dichiarata non può essere davvero estesa all'intero film, all'intero Settecento veneziano.

Si rileggano, dunque, le righe centrali della richiesta di Fellini:

Ora provo a manifestartelo: 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, renderlo più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza a 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 l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film. (466)

Sul rapporto con Goldoni e Ruzante nel teatro degli anni '70 dello scorso secolo - inteso nel senso del 'teatro di repertorio' o di 'regia' - e sulle creazioni che si appoggiano al secondo mi piacerebbe continuare una riflessione cominciata e ripresa varie volte, ma non può essere questa la sede per l'intrapresa. Ciò riguarda, nel rapporto felliniano con quel sistema, nel rapporto del suo 'doppiaggio' con i condizionamenti e le maniere

condivise, subite o inventate dal cinema, la definizione di un campo molto più vasto, rispetto al quale la divisione disciplinare – nei compiti o interessi degli studiosi di teatro e cinema, e ovviamente di letteratura e poesia – ha finito col separare nella dimensione artificiale degli studi la compenetrazione originale delle questioni.

Sul fronte del Goldoni in dialetto le punte della sperimentazione del grande teatro di regia (che fisserei nelle prove strehleriane tra le *Baruffe chiozzotte* del 1964 e il *Campiello* del 1974 e nella *Bettina* televisiva di Luca Ronconi – *Putta onorata/Buona moglie* – del medesimo 1976 di questa corrispondenza) non incidono la maniera diffusa e la sua propagazione e ricaduta. Difficile pensare che il Fellini che scrive a Zanzotto nel luglio di quell'anno, terminate le riprese del suo *Casanova*, non abbia visto alla televisione o non abbia avuto notizia della *Bettina*, con Bruno Zanin, lanciato da *Amarcord*, nel ruolo di Pasqualino, trasmessa alla televisione in due puntate, su Rai 2, il 24 e il 25 giugno. Ma è evidente che non possono essere gli esiti più alti dell'esperienza del 'far rivivere' il Goldoni veneziano sulla scena a costituire l'idolo polemico di Fellini, che riguarnerà la maniera e l'immagine media e diffusa di quel Settecento veneziano divenuto, e da tempo, in altro senso un *cliché* dominante.

Parallelamente Ruzante e il suo carattere, tono o 'funzione' poteva allora essere invocato – nei tempi della rappresentazione dei testi ruzantiani sulla scena italiana e alla sua fortuna tra gli ultimi '60 e i primi '70 – come un reagente rispetto alla prima dimensione, come un elemento affiancabile a quello che è qui definito il principio di rivisitazione attraverso la «visionarietà stralunata». Si tratta di far mente alle creazioni che in quel giro d'anni, tra gli ultimi '60 e i primi '70, si appoggiavano o si specchiavano in tale direzione, nella linea che si diceva allora 'espressionistica' o del *pastiche*: si pensi al filo che raccorda il *Mistero buffo* di Fo agli 'scarozzanti' di Testori in collaborazione con Franco Parenti. Una linea teatrale – ho avuto occasione di sostenerlo altrove – che trova la sua incubazione nel cinema, con la creazione della lingua dell'*Armata Brancaleone* (1966).

Il *pastiche* non ha ovviamente alcuna relazione col *Casanova* di Fellini, e la commistione di Ruzante e Goldoni resta, come dalle stesse parole del regista, una «piacevole farneticazione su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo». Il *pastiche* segna invece – relegato a due sequenze e in particolare alla prima – il 'testo drammatico' per Doge dialogante e Coro che Zanzotto immagina nel *Recitativo veneziano*. Plurilinguismo, commistione, deformazione ne sono, indubbiamente, i tratti caratterizzanti. Si pensi – tanto per fare un solo esempio – al «dài baranài tananài tatafài» che nel coro del popolo che assiste al rito viene annotato dall'autore nei seguenti termini: «parole scherzose pseudocabalistiche che rientrano nella tradizione degli Zanni» (477; *pseudocabalistiche* perché si tratta della parodia zannesca degli ebrei e la fonte presumibile del prelievo, penso di memoria, è *La commedia degli Zanni* di Giovanni Poli che

utilizza qui *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi). Gli elementi ora citati spingono - attraverso ciò che 'emerge' in questa partitura - a una complessiva meditazione sul dialetto, che individua anche la possibilità di una poesia nel campo più ristretto del proprio *parlar*, ovvero di una poesia dialettale in 'lingua materna'.

Nel cinema e nel teatro dei primi anni '70 erano intanto successe altre cose, rilevanti più che per il codice o il *cliché* goldoniano per i terreni dell'invenzione espressiva e del *pastiche*. Dopo il diluvio di film boccacceschi e di vario utilizzo del patrimonio novellistico (dopo il *Decameron* di Pasolini, 1970), si vedano, per lo sfruttamento cinematografico di Ruzante, imprese o calchi devitalizzati, come il pasticcio - in senso altro dal *pastiche* di cui sopra - de *La Betia, ovvero in amore per ogni gaudenza ci vuole sofferenza* di Gianfranco De Bosio, che data al 1971 (con Nino Manfredi!).

Non è questa la sede - dove sembrerà che stiamo semplicemente divagando - per impostare un discorso di tale ampiezza, ma vorrei solo indicare la necessità di uno sguardo complessivo su un momento della cultura italiana, che si colloca tra la metà degli anni '60 e la metà, o poco oltre, dei '70. Qui - tra il 'cine' e il 'teatro' - anche l'apparentemente lontana e appartata poesia di Zanzotto si inserisce in un quadro preciso. Un'ampia testimonianza è offerta dal testo che accompagna - come riflessione metapoetica - le due 'applicazioni' o 'doppiaggi' richiesti da Fellini, e a lui dedicata: *No dighe gnént del cine*. Mi viene da pensare - non si tratta necessariamente di un rapporto esplicito e consapevole, ma certo di una corrispondenza inquadrata in un momento temporale preciso - a una serie di ripercorrimenti e addirittura di annotazioni nella rinarrazione dei due episodi felliniani. Cito solo alcuni versi, posta anche la difficoltà di tagliare l'inarcatura di estrema ampiezza della frase poetica:

Cussì, co Federico me à mostrà carnevài e Venezhie
 che déa s'ciantis e baléa 'fa ale de pavéi
 de mil segnati e color
 mai strachi de dugar e far fola e missiarse
 senzha che se savèsse quel che de vero i fusse
 né che man né che ocio li 'vèsse buridi fora -;
 e co ò vist la gran testa
 testa de tut quel che noaltri són,
 tirada su desmat e desbòn
 tirada su e po' dopo cascar dó
 tra sacrabòlti sbìgola e fifio -
 'sta testa che é la nostra salvazhion
 e perdizhion, prima regina, et quidvis amplius
 omnibus -; co ò vist tornar 'sta testa
 inte quela de un femenon fenomeno da careton
 (ma che 'varie volést esser tatina)

e po' sparir inte i calivi de un'ipnoLondra;
 e po' ancora inte 'l jazh
 de 'na Venezia-Caina far bau/sète
 (ah Casanova gramazh, quant che tu 'véa
 sol che par éla strussià, strolegà,
 e da 'na sfesa a 'n'altra girà 'fa 'n burlo) -
 do tre, do tre parole par 'sta dia
 me se à movést e slavinà fora, inte 'n parlar
 che no l'é qua né là, venizhian sì e no,
 lontan vizhin sì e no, ma ligà al me parlar
 vecio, de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda.
 (514-16)

Un'annotazione non già completa, se mai fosse possibile, ma anche solo minimamente selettiva avrebbe bisogno di molto spazio. Mi limito al significato generale: questa lingua, prodotto di reazione-emersione dal profondo di fronte alle scene del film di Fellini (oltre ai due episodi citati e al nesso Testa di deessa-gigantessa si cita anche il finale, riletto in chiave di Caina dantesca, scena rispetto a cui il poeta non ha ruolo di 'fornitore di parole'), è una lingua che è e non è veneziano, solo che ora - nella poesia di riflesso - si sostiene o si ambienta trovando una base nel *vecio parlar* del nativo, materno, dialetto solighese. Lascio poi del tutto da parte il tema dei 'Carnevali di Venezia', con le sue armoniche - o disarmoniche - di quegli anni.

Importa soprattutto notare che siamo tuttora di fronte, anche in questo caso, non a una poesia in solighese da contrapporre o distinguere dai versi del 'doppiaggio' felliniano, ma a un posarsi o riversarsi di quell'esperienza, di quel *pastiche* veneziano - il «venizhian sì e no» (scritto con grafia trevisana) - sul *vecio parlar*. Zanzotto ha trovato una declinazione del *pastiche* secondo quella lingua che gli è sempre sembrata parlabile ma non scrivibile. Questa, in fondo, la realizzazione e il compimento dell'indicazione di Fellini, in un senso più preciso della rivitalizzazione dello stinto *cliché* settecentesco-goldoniano con la lingua rustica ruzantiana.

Una riflessione, infine, su una nota esplicativa, quella alla parola *careton*, relativa al baraccone da fiera - luogo tra tutti felliniano - dove appare la Gigantessa veneziana: «vale circo, saltimbanchi, zingari ('Quei dei careton')» (517). Penso agli 'scarozzanti' dei rifacimenti shakespeariani di Testori, sempre per restare ai medesimi anni '70, e ad altre lingue o *pastiches* composte tra un 'sì' e un 'no', tra appartenenza e straniamento.

5

Il medesimo processo è ripercorso anche nella dimensione più distaccata e analitica della 'prosa' (539-40):

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'.

La citazione paleoveneta - anzi il *cliché* - è l'iscrizione in rune del cosiddetto 'chiodo paleoveneto' (studiato da Pellegrini e Prosdocimi) con la dicitura S'AINATEI RÈITIAI, che implica Rèitia, la principale divinità femminile venetica, di cui ovviamente nulla si sapeva nel XVIII secolo, e che la identifica, di fatto, con l'effigiata nella misteriosa testa riemersa dalle acque.

La suggestione paleoveneta, e proprio per il potere dell'anacronismo, proietta nel Settecento di fantasia di Fellini e nell'invenzione della testa riaffiorante, un ulteriore elemento estraniante che riguarda un fondamento lontanissimo e davvero inattuabile.

Mentre è soprattutto il dispiegamento del latino, con parafrasi dal *Cantico dei cantici*, a rappresentare la funzione di arcaicità in qualche modo posseduta e razionalizzata, di fronte all'arcano che la formula rituale può avvicinare e controllare ma, per definizione, non comprendere e comandare pienamente: «Resecabo ligamina placentae tuae | ut fulgidior nobis nascaris», detto dal doge *tagliando il nastro* (472). L'ultima indicazione risulta, tra l'altro, di una precisa didascalia, che non può essere evidentemente letta come un verso ma solo eseguita o 'tenuta presente' alla lettura.

Il *Recitativo* è un testo precisamente puntellato di didascalie, che riassumono le fasi dell'issamento, della difficoltà e dell'inabissamento: l'ultima recita: «*crollo del simulacro, sprofondamento, smarrimento - voci varie*» (496). E «*voci varie*» significa anche - come in ogni ripetizione dell'episodio della Torre di Babele - la dissonanza di lingue diverse e della non comunicazione, con battute in tedesco e francese, per noi comprensibilissime, ma nel contesto funzionanti nella direzione del caos delle lingue che è conseguenza del ripiombare nel fango della testa faticosamente fatta emergere e per pochi minuti trattenuta.

6

Prima di questa data, prima dell'invito felliniano, ciò che è più rilevante, Zanzotto non pubblica poesia 'in dialetto', se non a livello di citazione, implicazione. È questa, dunque, l'occasione che dischiude qualcosa di profondamente sentito e trattenuto o, se si preferisce, mai fino in fondo attinto, che «sbrega su fora». Il dialetto non è una lingua da poesia – di un certo tipo o registro di poesia – ma, prima di questa data, materiale verbale da prestito, intarsio, incastro.

Da qui dunque – dalla fantasia in dialetto sul 'cine' – si polarizza, riscopre, riattinge il *vecio parlar*, attribuendogli delle profondità ancestrali e davvero inaccessibili, nella direzione di una fantasia di memoria delle stesse radici storiche. La testa di divinità femminile e acquatica, paludosa e lagunare, del rito di sollevamento-inabissamento della prima scena del *Casanova* è, ovviamente, muta: è la folla a parlare in coro pseudo-veneziano, per ridarle idealmente voce: qui sta la dimensione esattamente rituale. La *testa-tera* torna, dunque, come referente nella riflessione metapoetica che la elegge a simbolo di questo discorso. Nelle riflessioni conclusive Zanzotto afferma che il *vecio parlar* sta dalla parte della testa-terra, facendone – anche per la fantasia 'tellurica' messa in campo dal terremoto del Friuli – da 'madre' laguna e palude, madre di terra («tera che se móf de soto tera», 518).

Lingua – abbiamo già detto più volte – «che a scriver me à fat senpre paura | anca si l'ò parlà-parlada | da senpre, dala mattina a la sera al sòn de not» (518), con cui si torna alla questione da cui abbiamo preso le mosse, quella della dicibilità del 'familiare' *petèl* ma della sua non scrivibilità ai fini dell'elegia:

fin a cavar su da chissà onde
 fin a sforzarme co 'sta secia sbusada
 co 'sto tamiso de maja ramai [ormai] massa larga
 a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades,
 quel che par mi l'è de la testa-tera.
 (518)

Qui l'immagine dell'attingere (e perdere per i fori o i buchi) sostituisce quella del riaffiorare e dell'inabissarsi del corpo pesantissimo, trovando il suo referente nel *tamiso* o nella *secia sbusada* che cerca di trattenere quel *parlar vecio*, che le sfugge inevitabilmente e necessariamente nell'atto di essere afferrato.

Ruzantiano non può che significare, precisamente, *pavano* e, cioè, indubbiamente per Zanzotto, la polarità storica di riferimento per la lingua rustica, una *lingua rustica* (praticata dai suoi imitatori-continuatori vicentini e trevigiani, tra gli altri) che perde i suoi tratti territoriali precisi per assumere il ruolo – lo scriveva Contini nella premessa al *Galateo in bosco* (1978) – di «canonica variante bucolica del veneto continentale».

Dunque una seconda divaricazione, tra una 'lingua rustica' che è comunque l'*idioma* nel senso proprio del termine o la lingua materna – di Pieve di Soligo e delle sue varianti-differenze nel territorio immediato – e un altro *cliché*, ormai consegnato alla storia, di 'rusticità' veneta convenzionale, anche in rapporto e opposizione al veneziano cittadino e della tradizione letteraria, e dunque scritta almeno come 'letteratura dialettale riflessa', di cui si diceva.

Cliché – perché riprodotti come una sorta di 'corpo (anche nel senso tipografico del termine) estraneo' – sono proprio nel *Galateo* due citazioni dal poeta secentista, trevigiano ma poetante in pavano, Niccolò Zotti, in apertura e in chiusura, a staccare temporalmente – in quello che poi il poeta avrebbe chiamato un *conglomerato* – la storia naturale del Montello e della sua poetabilità nel tempo. Anche qui una 'patria temporale', nel senso in cui si poteva fare 'elegia' in lingua rustica (niente affatto espressivistica o connotata nel senso della violenza e dell'opposizione al 'sistema' e al sistema linguistico, ma nel tranquillo registro di una corrispondenza pur sempre bucolica, eglogistica si potrebbe dire guardando ai primi titoli zanzottiani).

Si tratta di figure 'leggibili', implicanti citazioni testuali, che da una parte restano al di qua del testo poetico propriamente inteso, semplici riproduzioni di frammenti di una pagina di poesia ridotta a *cliché*, ma che sono al tempo stesso inglobati, comprensibili e leggibili, specie supponendo una esecuzione del testo, nel ricordo, che ho già raccontato, di Zanzotto che faceva il rumore del fiammero strofinato di fronte alla figurina del segnale di 'Pericolo d'incendio', svolgendola in traccia sonora.

Tuttavia non è il *Galateo* ma il successivo *Idioma* – a complemento, dunque, del nucleo 'dialettale' di *Filò*, che qui trova destinazione – a tematizzare in poesia il ruolo di Zotti e la funzionalità della sua lingua: lui è il Checo che in *E s'ciao* si dice avere parlato «in pavan contando robe trevisane» (777): non esiste ora la possibilità (che è anche quella di «perder paese e nashion», si badi, cioè specifica aderenza idiomatica nativa o territoriale) di fare una poesia 'laudativa' del bosco, nel tempo di Zanzotto dunque solo implicabile come 'intarsio' o frammento nella pagina.

Eppure un qualche sprazzo di felicità panica, bucolica, e col ricorso al dialetto si rintraccia in una poesia praticamente collocata – in un mannello di ‘inediti’ – alla fine dello spesso Meridiano, di questo – per dirla con Ruzante – «slibrazón» di una vita (o quasi). «Slibrazón», in cui gli ‘inediti’ si consegnano come *addenda* almeno fino alla data di fine secolo: 1999. La poesia *2 novembre – II* (che occupa le pagine 894-7) risulta tra le più chiare e leggibili di un poeta certo ‘difficile’ (lo stesso Zanzotto della registrazione del 1999 ci aveva dato per recitarli nello spettacolo del Mittelfest del luglio di quell’anno un paio di questi testi, compresi nel Meridiano non ancora uscito).

Ma prima, per confronto o contrapposizione, mi si permetta di citare un titolo ‘antico’: *Notificazione di presenza sui colli Euganei* (253), titolo appunto di un sonetto, quasi un *pastiche* petrarchesco, o comunque di aderenza al canone, attraverso un codice fisso e ‘archeologico’ (nelle *IX Egloghe*): richiesta di composizione in ‘forme armoniche’ a una natura ridotta alle formule e ai nomi senza tempo del codice poetico, tanto da far risultare la persona poetante, nel titolo, presente attraverso una formula del linguaggio burocratico. Eleggo questa poesia – certo per brevità ma con piena convinzione – a rappresentare un tempo (la raccolta è del 1962), ma soprattutto un modo della poesia zanzottiana (quello che, in altra complicazione e in altra compagnia, risorge nelle forme chiuse – anzi nella composizione di un ‘ipersonetto’ – nel *Galateo in bosco*, accanto all’opposta segmentazione, rottura, composizione per grumi poetici, con l’intrusione di segni, disegni, nel senso delle ‘smarginature’, della varia segnaletica e, ovviamente, dell’elemento ‘dialettale’). *Notificazione di presenza sui colli Euganei* può funzionare davvero da contraltare alla ‘composizione’ in altre forme – non classiche, non ‘patrie’ e così via – del testo di cui ora dirò brevemente, per concludere.

Vi sono, in esso, alcuni dati curiosi: si tratta di una poesia (più che scritta) che si deve immaginare detta, recitata ad alta voce, davanti a spettatori non umani e non animali, che sono individui o ‘famiglie’ caratteristici della flora del luogo. Si tratta del pubblico migliore, di coloro che meglio hanno saputo ascoltare la poesia – la poesia dei *sproeti* di duecento e più anni fa, «dale teniche inbarlumidi» (‘abbagliati dalle tecniche’, evidentemente dell’*ars poetica* o di una tradizione che potremmo dire ‘classicistica’, ma forse anche quelli delle arcadie dialettali) –, appunto erbe e piante.

Qui però esse non sono comprese nelle categorie senza tempo e senza pertinenza botanica – le *belle* e indistinte *famiglie di piante e di animali* della tradizione poetica italiana (tranne ovviamente Pascoli e la funzione-Pascoli) – ma sono specie precise, e ovviamente umili, quasi in un compendio complessivo; si legga la breve nota, una sorta di precisazione evasiva, dell’autore: «Delle varie piante e situazioni vegetali e agricole vedi *passim* in tutta la mia opera» (898). Sfilano così: l’erba spagna che si stende a letto a vista d’occhio, il trifoglio (*stràfoi*), la coppia di gelsi e salici (*morèr e sachèr*),

le vitalbe (*vidisón*), i ranuncoli (i più invasivi), e i fiori e le erbe senza nome, i tassi barbassi. Le piante sembrano applaudire, scosse, «co'l vent subia» («ma ogni paca de vent | a 'sta fola ghe fea far clap clap»; annota l'autore: «applauso anglo-fumettistico»), al poeta che parla, senz'altro designato come «el primo ator»: «perché mi rezhitée par ela», la natura o il paesaggio.

Anche qui qualche modesto appunto, ovviamente da sviluppare e riprendere.

Primo: una nota quasi ruzantiana è nella tipica s 'prostetica' della tradizione pavana, quella che, ripresa come tratto fonetico caratterizzante una lingua rustica, serve poi a negare gli enunciati: lo *s-naturale*, i *s-librazón* e qui, appunto, i *s-poeti*.

Secondo: il tempo d'enunciazione, che condensa tempo della voce recitante e tempo del libro (o dello *s-librazón*, intendendo il Meridiano). Torna alla memoria un altro testo esemplare di Zanzotto, addirittura in *Vocativo* (1957), *Colloquio*: 'colloquio' appunto tra due temporalità, quella di una scritta scolorita su un muro di campagna, in attesa della primavera, e quella del tempo della poesia che la riflette, che è tempo d'autunno (poesia che ha avuto un'ottima analisi da parte di Giovanni Pozzi): «ed io come un fiore appasito [*sic*] guardo tutte queste meraviglie» (155).

La data, in coda, sulla pagina col testo a fronte in lingua, suona *maggiarzo 1998*, che condensa due mesi, evidentemente, sulla soglia della data di stampa (il Meridiano è del 1999), ma il tempo dell'enunciazione (della voce) si scopre leggendo o ascoltando essere un altro: «l'era 'l dì dei nostri cari mort»: quello presente, sembra da intendere tempo di lunga composizione, è quello in cui la poesia in lingua materna, già evocatrice della voce della natura, si sistema nello spazio del libro: «un s'ciant 'na fiantingola de vita», che «la tenicheta de do versi» tiene su o erge come «stech drento 'n tel gnet | reversi, persi, strapersi...».

Terzo: il luogo dell'enunciazione, prima che la voce sia consegnata alla carta. Ligonàs è un toponimo (prediale, di origine incerta, recita la nota dell'autore), che appariva scritto e ora quasi smarrito, sulla parte alta di una gran casa contadina – come molte altre insegne-costellazioni zanzottiane –, un'insegna, appunto, di un *teatro dei campi*:

'tel teatro dei canp spalanca
drio drio la casona ciamada Ligonàs
(nome vecio 'fa 'l cuch
scrit alt sul mur parsora
ma adès assà 'ndar in malora).

Bibliografia

Dal Bianco, Stefano; Villalta, Gian Mario (a cura di) (2009). *Zanzotto, Andrea: Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.
Zanelli, Dario (a cura di) (1969). *Fellini Satyricon*. Bologna: Cappelli Editore.

