

CASANOVA

Fabrizio Borin

CASANOVA

L'ESPRESSO

paginedicelluloide due

1
Giorgio Cremonini
DRACULA

paginedicelluloide due
*letture
cinematografiche
distestilettorari*

Diretta da Flavio Gregori

Fabrizio Borin

CASANOVA

L'ESPOS
Per non factum, sed genitum,
omnia facta, sed non genita.

Proprietà letteraria riservata.

La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© 2007 L'EPOS Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.
Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191 • fax 091 6116011
www.portidiulisse.it • info@lepos.it

Progetto grafico

Maurizio Accardi

Cura redazionale

Jessica Lo Jacono

Impaginazione

Grazia Lo Scudato

Revisione finale

Mariella Di Maggio

CARATTERISTICHE

*Questo libro è composto in Adobe Garamond, Univers e Symbol;
è stampato su Palatina da 100 g/mq delle Cartiere Fabriano;
le signature sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 11 x 16,5 cm)
con legatura in brossura e cucitura a filo refe;
la copertina è stampata su R400 Matt Satin da 250 g/mq
delle Cartiere Burgo e plastificata con finitura opaca.*

Borin, Fabrizio <1947->

Casanova / Fabrizio Borin. - Palermo : L'Epos, 2007.

(Pagine di celluloidi ; 2)

ISBN 978-88-8302-344-6.

1. Casanova, Giacomo. 2. Casanova <film>.

945.3074092 CDD-21 SBN Palo207398

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Indice

9	<i>Introduzione</i>
13	Casanova tra Fellini e il fantasma di Mastorna
23	Avventure e disavventure produttive
49	Fellini e la dissipazione
61	Sinossi del film. <i>Il Casanova</i> scritto e la pellicola
93	Il vento soffia sempre dove vuole il regista. Pseudonimi, operine e delusioni
135	Musica e Saraghine nel circo dell'anima: la balena e Angelina
157	Roma in rosso e il tempo del ricordo
175	<i>Nota bibliografica</i>
185	<i>Scheda del film</i>
187	<i>Indice dei nomi</i>

Introduzione

Giacomo Casanova e Federico Fellini: solo gli inconnoscibili progetti del destino potevano far incontrare queste due figure distanti, che piú distanti non si può. Il regista riesce a condensare la sua autobiografia in sole diciotto parole, nelle quali si può specularmente leggere un'intera straordinaria esistenza personale ed artistica: «Sono nato, sono venuto a Roma, mi sono spostato e sono entrato a Cinecittà. Non c'è altro». A Casanova servono invece ben 4.545 pagine per scrivere la storia, incompleta, della sua vita. Leggendo la quale si viene sí informati di viaggi, passioni, amori, intrighi, affari, della vita nobiliare europea e privata, dell'attività professionale e di studioso, di rigoroso raccontatore, di Casanova grande scrittore come di curioso testimone del suo tempo; ma questo nei *Mémoires* accade in una forma talmente distaccata e retoricamente prolissa che il piatto stordimento contenutistico che ne deriva è forse pari solo all'impetosa lucidità dell'affermazione di James Boswell quando ebbe a considerarlo un «perfetto cretino». Se la verità sul geniale «cavaliere del piacere», per dirla con gli

storici ottocenteschi, sta certamente nel mezzo, la lusinga che il Grande Seduttore può aver esercitato sulla fantasia felliniana, non risiedendo nella scarsa qualità affascinante o affabulatoria della *Storia della mia vita*, è forse piuttosto nell'accettazione, da parte del cineasta, di sottoporre ad analisi le forme stereotipate dell'immodificabile Mito dell'Erotismo Maschile Italiano: un modello talmente nazionale da essersi trasformato in patrimonio umanistico internazionale.

Ripercorrendo con libero adattamento alcuni capitoli della storia letteraria casanoviana, l'arte poetica e immaginifica di Fellini è riuscita a distillare la rappresentazione delle paure e contraddizioni dell'uomo nei confronti dell'immagine della donna – e così la grande lontananza da Casanova si riduce – smarrendosi, con la magia laica del cinema, dalla ricostruzione “religiosa” del personaggio storico, del tutto inadatta alla sua poetica. Paure indagate fino alle vertigini dell'imprevedibile e dell'inconscio. Il risultato è che, insieme alle vicende e alle imprese sessuali del cavaliere di Seingalt, si compie un viaggio sentimentale, struggente e crudele, amaro ed ironico, tra le modalità della memoria fantastica e metacinematografica felliniana, tra sublimi falsificazioni e candide realtà oniriche, musicali, scenografiche.

Fellini, l'architetto-illusionista del circo del cinema, inventa con *Il Casanova* un suo Giacomo Casanova,

un manichino grottesco e invidiabile, menzognero e sperperatore, aiutante giovane e rancoroso vegliardo, uomo d'affari e vitellone, libero e bloccato dal proprio “ego”, vanesio e triste, potente macchina da sesso e disperato innamorato abbandonato. E lo fa congegnaando un sistema di immagini altamente evocative, indimenticabili – il circo londinese, il Carnevale di Venezia, il sogno finale – che solo uno spirito libero dell'invenzione di talento qual è l'autore de *La dolce vita*, di *Otto e mezzo* o di *Amarcord*, un coraggioso sognatore della vita come lui, poteva inventare.

Casanova tra Fellini e il fantasma di Mastorna

«Le tragedie di Shakespeare non sono di Shakespeare, ma di uno sconosciuto che si chiamava esattamente come lui» ebbe a dire Mark Twain e, sulla scorta di questo paradosso, se per Leonardo Sciascia «*La Storia della mia vita* non è di Giacomo Casanova ma di uno sconosciuto che si chiamava esattamente come lui»,¹ volendo parafrasare si potrebbe sostenere che *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) non è di Federico Fellini, ma di uno sconosciuto che si chiamava esattamente G. Mastorna. Ma chi è questo G. Mastorna? È il protagonista de *Il viaggio di G. Mastorna* – film scritto e scaramanticamente mai girato, tuttavia sempre incombenente come il tema della morte che ne sottende l'esistenza, ossessivamente presente nell'universo immaginativo del regista. E quell'iniziale "G." quale nome e carattere designa? È davvero, come sembrerebbe, identificabile nello stesso Fellini, oppure, incarnata da Marcello Mastroianni, suo personaggio speculare nei panni del-

¹ Entrambe le citazioni sono in L. Sciascia, "Introduzione", in R. Abirached, *Casanova o la dissipazione*, Sellerio, Palermo 1977, p. 1X.

l'inquieto Marcello Rubini de *La dolce vita* (1960), ovvero il tormentatissimo Guido Anselmi di *Otto e mezzo* (1963)? E perché non il curioso Snàporaz de *La città delle donne* (1980), senza dimenticare il perdente ballerino Fred / Pippo Botticella di *Ginger e Fred* (1985)? Domande ingarbugliate, sospese tra la forte componente macrosoggettiva del creatore di questi "eroi del nostro tempo" e le intenzionali trappole di realismo – i suoi contesti sono sempre ben radicati nella realtà italiana – che lo stesso cineasta ha sempre teso a predisporre sul terreno scivoloso della riflessione critica intorno alla identificazione del suo lavoro.

È altresì possibile che, in certo modo intimorito dall'insistenza di questo *Viaggio di G. Mastorna* a forte impronta drammatica, angosciosamente proiettato *dentro* il freddo e la paura della morte – il soggetto si pone cronologicamente tra la delusione per l'insuccesso di *Giulietta degli spiriti* (1965) e la morte di Ernst Bernhard, suo analista junghiano, avvenuta nello stesso anno – il regista abbia voluto occultarlo all'attenzione primaria facendolo a pezzi, smembrandone le articolazioni in pellicole diverse, abbia inteso cioè mimetizzarne la personalità nascondendolo tra le pieghe di figure assai vicine all'alter ego Mastroianni. Mastorna, quindi, potrebbe avere i tratti ideali del maturo Mezzabotta, amico di Guido (ancora *Otto e mezzo*) o, più ancora, una somiglianza "morale" con lo sfuggente Giorgio, il marito in *Giulietta degli*

spiriti (interpretato da Mario Pisu in una variante "alla Mastroianni" dell'uomo italiano borghese-sposato-con amante).

Di più. "G.", in origine Giuseppe, nelle revisioni periodiche a partire dalla fine degli anni Sessanta, diventa *Guido*, la *guida* che ha sempre bisogno di *essere guidata*. Infatti, come è noto, in *Otto e mezzo* vive situazioni metacinematografiche in cui risulta, se non totalmente passivo, sicuramente sollecitato da tutte le parti, sia dagli appartenenti al suo milieu, sia dai suoi attori-personaggi: in crisi per il film da iniziare, non sa proprio *come e perché* farlo. Per tutta la pellicola, costantemente interpellato, rincorso, salutato, intervistato, assalito, sorpreso, consigliato, accusato, blandito, deriso, punito, invogliato, amato, ricordato, posto in ridicolo, mette unicamente a fuoco la sua disponibilità un po' vigliacca verso la vita e il prossimo, sempre più prigioniero di una ragnatela artistica da cui non riesce o non vuole liberarsi, proprio perché non sa come fare il film. È in fuga, mentre tutti lo inseguono invocandolo: «Guido. Guido. Guido. Guidoo!» e naturalmente «Guidino» (così il produttore) e «Guidone» (l'amico Mezzabotta). In ogni caso, Guido (derivato dal germanico **widulegno*; bosco, foresta; o **wida*- lontano) svela ambiti e contesti analoghi al labirinto interiore dove si aggira, perso, il protagonista, quasi fosse in un bosco nero e minaccioso, all'incirca come sarà per la lettura della *Storia della mia vita* casanoviana.

Non va peraltro dimenticato che nel cinema di Fellini, segnatamente in *Otto e mezzo*, il prefisso “meta” risulta senz’altro decisivo: metanarrativo, metaforico, metacinematografico, metacattolico, metapsicanalitico. E lo sarà, parimenti, con chiarissima evidenza, anche ne *Il Casanova* giacché, è bene dirlo subito, *Il Casanova di Federico Fellini* si qualifica come il definitivo film metafelliniano. In seguito, certamente, verranno altri titoli importanti – *Prova d’orchestra* (1979), *La città delle donne*, *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred*, *Intervista* (1987), *La voce della luna* (1990) – e però l’altissima atmosfera cine-autobiografica e di morte, conquistata nel 1976 sulla lezione del ’63, non sarà mai più raggiunta.

Allora Anselmi, il cognome del regista Guido, diviene, nell’accezione propria, esempio di legittime interpretazioni: formato da *ansa- dio, divinità e da *helma- protezione; elmo, cappuccio magico, potrebbe portare l’originario significato di “protezione divina” o di “elmo, cappuccio magico dato dagli dei”. Si può dunque pensare a un *dio* (il Regista), dotato di un protettivo *cappuccio magico* (il riconoscibile cappello felliniano nero a larga tesa, quasi una *Narrenkappe* faustiana), il quale, inesplicabilmente, alla soglia dell’ottava fatica (e mezza) si *allontana* dalla protettiva strada realistica percorsa nelle opere precedenti per smarrirsi in una *foresta* di simboli fantastici, in una macchia densa di volti e vicende che si accavallano e

mescolano nelle sue due realtà. Ad un certo punto del film Guido, chiedendosi dove ha sbagliato percorso, si trova di fronte alla minacciosa foresta metallica dell’incastellatura da abbattere, anticipazione fantascientifica, sia di Mastorna davanti alle sagome d’apertura di *Bloc-notes di un regista* (1969) sia delle costruzioni di *Fellini-Satyricon* (1969) o, senza soluzione di continuità, dell’enorme polena per il Carnevale di Venezia all’apertura de *Il Casanova*. Allo stesso modo de *La dolce vita*, l’autoanalisi di *Otto e mezzo* è un film-terapia, e se il primo era una *accusa*, il processo a una fetta della società nell’Italia del nuovo benessere dopo i duri anni (neorealistici) del dopoguerra, e la storia di Guido una *confessione*, *Il Casanova* sarà una dichiarazione di *crisi*.

L’insistenza riservata al carattere del regista Guido si è resa necessaria per inquadrare il Giacomo Casanova del film, dal momento che l’avventuriero veneziano, per Fellini, è un personaggio noiosamente privo di reali qualità, un *apprendista regista di se stesso*, una *guida mancata*, una maschera ambigua, un doppio scontornato e antipatico. Un personaggio, sarà bene dichiararlo fin d’ora per la prevedibile gioia dei tanti casanovisti o casanoviani esistenti, a-storico, anti-“agiografico” e totalmente difforme dall’idea che del suo mito iconografico, pittorico, letterario, teatrale e cinematografico si è avuta e si ha tuttora. In definitiva, un incompleto,

patetico e malformato personaggio di sintesi: per un verso, sintesi dell'idea della *guida*-regista come realizzata in quella vicenda che potremmo chiamare "Storia della mia vita cinematografica" che va sotto il titolo di *Otto e mezzo*; e, per l'altro, il concentrato del regista Fellini impastato con l'aura di G. Mastorna. Senza dimenticare che Guido – come del resto, e in maniera macroscopica, il libertino Casanova dello schermo – si porta sulle spalle e nell'anima anche il peso delle linee originarie del *vitellone*, colto fin dall'apparizione del prototipo (*I vitelloni*, 1953) e sviluppato nelle più note figure della filmografia dell'autore. Per questo riguardo dunque, il personaggio Casanova assume una configurazione aliena, si trasforma in una sorta di "mostro", un cocktail di personaggi e tipi davvero assai eterogenei, sui quali si tornerà in seguito laddove situazioni e comportamenti non potranno non richiamare le analoghe "gesta" della ricca galleria delle facce e dei corpi cine-felliniani.

Ma per entrare nel vivo della questione e cioè individuare *quale* Casanova viene fuori e *che cosa* in definitiva resta dei *Mémoires* casanoviani nel personalissimo adattamento per lo schermo, un interessante punto d'inizio può essere il brano di un articolo che, fotografando "a caldo" la situazione, apre, come un sipario o meglio ancora come la dissolvenza d'apertura d'un film avventuroso, alla complessità di quello che verrà indicato come l'"Evento Casanova":

È finito! Tre anni di lavoro, tre anni di liti e di crucci, tre grandi produttori coinvolti (e travolti) in un'impresa mai tentata prima, tre volte riscritta la sceneggiatura da capo, tre volte ricomposta completamente la troupe, più di mille persone a libro paga tra gli scrittori di cartello, storici di chiara fama, specialisti, tecnici e attori, comparse e amministratori, 90 mila metri di pellicola girati, 9 milioni di dollari spesi (che al cambio attuale fanno quasi 9 miliardi di lire), 8 teatri di posa (in pratica, quasi tutta Cinecittà) occupati per più di un anno, Venezia, la Germania, Londra, Parigi ricostruite in studio, 90 ambientazioni diverse, decine e decine di gondole, migliaia di maschere, una carrozza tutta d'oro, centinaia di "botti" d'artificio, una enorme testa di polena alta sei metri, una gigantessa vera, un furto misterioso, decine di feriti e contusi e un morto sul set – l'operaio che fu travolto da una catasta di legname il primo giorno delle riprese. Questo potrebbe essere il bilancio del "Casanova", l'ultimo (per ora) film di Federico Fellini e molto probabilmente l'ultimo kolossal della storia del cinema. Forse il film che Fellini, nella sua carriera di regista, ha odiato di più, facendolo e disfandolo di continuo; ma certamente quello che ha diretto con più accuratezza, con più immaginazione, con più senso della misura, passione e intelligenza, e, quasi sicuramente, quello che gli frutterà il più grande successo di pubblico in tutto il mondo: infatti è il primo film "americano" di Fellini, girato in inglese (la copia italiana sarà doppiata), fatto che gli permetterà di sfruttare l'immenso mercato internazionale fin nelle pie-

ghe piú infime, fino alle estreme risorse. E poi questo è un film che ha per soggetto il piú grande mito della società moderna e laica: la sessualità globale, Casanova; e il piú grande mito di città del nostro mondo, Venezia.²

Naturalmente, le notizie poco esatte, le informazioni depistanti, le ipotesi esagerate, troppo ottimistiche o azzardate derivano, al pari delle approssimazioni, dalle indiscrezioni carpite a testimoni e addetti ai lavori, fatte filtrare dalla produzione attraverso le spesse cortine di vaghezza (e di pudore) dell'autore, uno sbarramento inavvicinabile che ha sempre circondato le sue "misteriose" lavorazioni. Gli ingredienti fondamentali necessari ad una prima presentazione della figura dell'avventuriero immaginato da Fellini sono tutti efficacemente esposti a delineare un primo scenario di superficie, ad indicare, a grandi linee, persone, azioni, artisti, strutture produttive, contesti, interesse mediatico nazionale e internazionale, coinvolti nell'enormità di quella sarabanda che ha caratterizzato l'"Evento Casanova". Non che delle altre operazioni del regista non si possa parlare di eventi: in ogni sua opera, fin dalle realizzazioni degli esordi si produce e respira un'aria di "clan", un clima di gruppo ampio e autorinnovabile che, a partire da *La dolce vita* tra-

² V. Riva, *Casanova in arte Pinocchio*, in «L'Espresso» XXII, 30 maggio 1976, n. 22.

sforma il normale produttivo felliniano in avvenimento *esagerato*, quando non *eccezionale*. Accade così che la straordinarietà barocca delle sue "fabbriche" assume le caratteristiche del *cinema da fare*, meno industriale che artistico. Una produzione, a un tempo allestimento d'una romana fabbrica-da-immagini con la messa in moto centripeto di un vasto indotto culturale di mestieri, mestieranti, facce, persone, e varia umanità desiderosa di essere comunque parte del film; ma anche laboratorio professionale dotato di maestranze costituite da ottimi artigiani e tecnici della tradizione del cinema italiano secondo la nota ricetta della "Hollywood sul Tevere" degli anni Cinquanta e Sessanta. Insomma, il risultato di questa grande giostra è il film, il prodotto della Grande Bottega Fellinesca.

Però, come si vedrà nelle pagine seguenti, con *Casanova* si trattava di dar vita ad una "Creatura" cinematografica piuttosto ingombrante, fatta di pellicola e di trappole, di rischi e disillusioni, a metà tra la "Macchina cinema" ed il Magico Set dell'Artista Italiano, ragion per cui è sufficiente osservare la scheda tecnico-artistica del film per cogliere alcuni aspetti rilevanti e verificare come le scelte di collaborazioni di Fellini con artisti e professionisti esprimano un'idea – lo si ripete: simultaneamente artigianale e colossale – del suo modo di *fare* il cinema che è anche di continuità professionale, di rapporti collaudati insieme a nuovi nomi. In particolare, la straordina-

ria collaborazione con Nino Rota, autore di tutte le musiche del cinema di Fellini fino al 1979, anno della sua scomparsa.

Giacomo Casanova (Venezia 1725 - Dux 1798) scrive in francese la sua autobiografia – *Histoire de ma vie* – tra il 1788 e il 12 luglio 1792, fermandosi al 1774. Un testo enorme di 4.545 pagine del quale sarebbe assolutamente impossibile a chiunque dare interamente conto. Per indagare l'estrema complessità del "fenomeno Casanova" – mito erotico e campione socio-culturale resistente alle mode senza perdere smalto, anzi vampirescamente autoalimentato da nuove interpretazioni artistiche, letterarie e cinematografiche – e piú che altro per cogliere nello specifico i nessi esistenti tra il film e l'immenso, dettagliato diario, ovvero per evidenziare il binomio Casanova-Fellini, la sceneggiatura è fondamentale anello di congiunzione tra testo letterario e libera interpretazione del regista.

Avventure e disavventure produttive

Considerando che si poteva accostare il nome di un prestigioso autore italiano venerato a livello internazionale¹ ad uno dei piú famosi miti della seduzione moderna, l'idea di mettere insieme Federico Fellini e Giacomo Casanova costituiva un'ottima chance produttiva, un affare per tutti, da svilupparsi a seguito di una proposta, quasi casuale, di Fellini a Dino De Laurentiis. Come spesso capitava, oltre quelli ai quali teneva davvero, il regista indicava ai produttori temi e idee in certo modo di garanzia, una riserva strategica che prevedeva il seguente svolgimento: scelta del film, firma dell'impegno con il produttore – figura intercambiabile anche piú volte nel corso del medesimo progetto, come sar  per *Il Casanova* – incasso dell'assegno, fasi critiche, inizio della lavorazione (e anche in questo *pat-*

¹ Solo per ricordare i maggiori riconoscimenti: Leone d'argento alla Mostra di Venezia e Academy Award (Premio Oscar) per *La strada*, 1954; Oscar nel 1957 per *Le notti di Cabiria*; Palma d'oro a Cannes 1960 per *La dolce vita*; ancora due Oscar nel 1963 e 1974 con *Otto e mezzo* e *Amarcord*; Leone d'oro alla carriera a Venezia 1985; Oscar speciale alla carriera nel 1993.

tern tipicamente *felliniano* risultano del tutto esemplari non poche delle sequenze di *Otto e mezzo*). Come rileva lo stesso autore, anche per *Il Casanova* le fasi preliminari non mutano, anzi diventano rivelatrici dell'impostazione, a lui particolarmente cara, che vuole un ribaltamento in certo modo "puškiniano" tra l'opera e il poeta, giacché in definitiva è poi il film a scegliere tempi e modi della sua stessa realizzazione:

Casanova, come il *Satyricon*, il *Decamerone*, l'*Orlando furioso*, appartiene a quel tipo di film che si presume allettino i produttori, e che possono quindi rappresentare un'autorevole moneta di scambio. Io realizzo il *Satyricon*, ma tu, produttore, poi mi lasci fare *Mastorna* o *Roma* o quello che voglio? Insomma, nel gergo dei noleggiatori, una specie di film "capofila", la carota per il somarello, lo specchietto. Perlomeno a me sembra che le cose stiano così; ma può anche darsi che stiano esattamente al contrario: che *Roma* abbia consentito il *Satyricon*, e *Amarcord* il *Casanova*. Oppure tutto questo non è altro che un sistema proiettivo di intenzioni, alibi, desideri, convinzioni, che ha il solo compito di permettermi di fare il film che devo fare in quel momento.²

Se dunque la memoria reinventata del borgo riminese di *Amarcord* nell'arco delle quattro stagioni consente

² F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1993, pp. 174-175.

al regista di fare i conti con Rimini, e se Fellini liquiderà la partita con la città eterna in *Roma*, per la storia di *Casanova*, più che al solo protagonista, si deve guardare ad una quarta – Cinecittà è la terza – decisiva città della sua esperienza artistica: Venezia. Chi scrive è infatti persuaso che Fellini si sia lasciato irretire dalla scommessa di filmare la vita dell'avventuriero perché veneziano e perché, parimenti a quanto ha fatto con l'anima di *Mastorna* per tutta la sua carriera, ha trasfuso ne *Il Casanova* lo stereotipo sessuale dell'italiano insieme alle idee e al tono del suo soggetto *Venezia*, luogo dell'inconscio e della memoria fantastica: un film di cui il regista ha scritto il soggetto e che però non ha mai trovato realizzazione.³

Per porre le basi operative de *Il Casanova*, la staffetta dei produttori inizia con il napoletano Agostino (Dino) De Laurentiis, un *self-made man* del mondo dello spettacolo approdato alla produzione nei primissimi anni Quaranta, secondo la filosofia che, nel cinema, chi vuole mettersi in luce sceglie la zona d'om-

³ Forse progettato per essere parte degli episodi televisivi per la Rai, *Bloc-notes di un regista*, il testo inedito del film scritto da Fellini nel periodo antecedente *Il Casanova* è in L. Tornabuoni (a c. di), *Federico Fellini*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 57-65. Per le collaborazioni previste dal regista con artisti e intellettuali veneti cfr. C. Della Corte, "Fellini a Venezia", in R. Ellero (a c. di), *Amor di cinema (1956-1994)*, "Circuito Cinema" Comunale e Università Ca' Foscari, Venezia 2005, pp. 67-74.

bra. Con Fellini ha lavorato altre volte, a partire dal 1953 per *La strada* e poi, nel 1957, per *Le notti di Cabiria*. In quel fine decennio regista e produttore, nonostante gli Academy Awards – o forse proprio per questo – non riescono a concretizzare il progetto *In viaggio con Anita* (o *Viaggio d'amore*) per l'indisponibilità di Sophia Loren. La vicenda prende ispirazione dal ricordo della morte del padre di Fellini e si snoda nel racconto del viaggio di uno scrittore verso la casa natale in compagnia dell'amante.⁴

De Laurentiis, artefice e futuro proprietario di Dinocittà, il grande complesso produttivo sulla via Pontina a venti chilometri da Roma, attivo tra la metà degli anni Sessanta ed i primi Settanta, intenzionato a sfondare negli Stati Uniti con grandi film, tra altre opzioni propone invano a Fellini di girare *Barabba* – poi diretto nel 1962 da Richard Fleischer con Anthony Quinn (ex Zampanò de *La strada*) e Silvana Mangano – e in seguito, non concordando con l'impostazione progettuale de *La dolce vita*, cede i diritti ad un altro produttore napoletano, il vulcanico, nient'affatto intellettuale e poco riflessivo Giuseppe (Peppino) Amato. Quest'ultimo passerà alla storia di quella produzione, peraltro condivisa insieme al grande Angelo Rizzoli, con l'intuitiva

⁴ Ripreso nel 1979 da Mario Monicelli con un Guido/Fellini interpretato da Giancarlo Giannini, il film avrà quasi lo stesso titolo, *Viaggio con Anita* e inevitabili forti cambiamenti.

affermazione secondo cui quell'opera sarebbe diventata "una pietra *emiliana*" del cinema italiano.

Fellini e "D" sembrano destinati ad incrociarsi nuovamente – sempre nello spirito di quella collaborazione con i produttori venata da "una sana reciproca sfiducia" – nei primi mesi del 1964 per *Giulietta degli spiriti* qualora fosse venuta meno l'opzione di Rizzoli. Viene così siglato un contratto nel quale è indicato anche un anonimo altro film, con la scelta per una seconda pellicola (nel caso, la terza). La "Cronologia" in appendice al saggio *Dino*⁵ informa di alcune lettere relative alle fasi preparatorie de *Il Viaggio di G. Mastorna*: «11.8.1965: previsione d'inizio della lavorazione ai primi mesi del 1966». Il 10 febbraio Fellini conferma al produttore la data del 13 luglio, concordata con Mastroianni, per l'inizio delle riprese (però in maggio è incerto se affidargli il ruolo di protagonista), finché in settembre si arriva ai ferri corti e De Laurentiis, lamentandosi per gli eccessivi ritardi indica il 3 ottobre come termine ultimativo, ricevendo nella stessa giornata una raccomandata con cui Fellini comunica che il film non intende più farlo. Si alterneranno azioni legali, dichiarazioni di accordi raggiunti (19 gennaio 1967) e, con l'improbabile assegnazione a Ugo Tognazzi del ruolo di Mastorna (13 marzo), si giunge all'estate. Il 21 agosto 1967 il regista

⁵ T. Kezich, A. Levantesi, *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 341-343.

firma un accomodamento con il produttore che prevede, in sostituzione dell'evidentemente irrealizzabile *Mastorna*, l'impegno – anch'esso destinato a rimanere disatteso – per girare ben tre film nei cinque anni successivi. Il contenzioso si sblocca allorché, verso la fine di settembre dello stesso anno, il produttore Alberto Grimaldi acquisterà i diritti per *Mastorna*. Invano, perché quel film era destinato a rimanere solo una splendida sceneggiatura.

Nel variegato e spigoloso panorama dei diversi produttori avvicendatisi in spericolati caroselli intorno all'incostante figura artistica felliniana, e, ancora per le fasi di sviluppo delle manovre strategiche intorno a *Il Casanova*, la personalità di Grimaldi, avvocato, napoletano, si costituisce come importante elemento di rottura.

Con la PEA (Produzioni Europee Associate), società che fonda nel 1962 insieme alla moglie Maria Rosaria Bongiorno, dopo aver fatto esperienza nelle sedi italiane della Columbia Pictures e della 20th Century Fox, Grimaldi realizza alcuni western – tra questi, *Il segno del coyote*, 1962, di Mario Caiano – che, incontrando il favore del pubblico, lo inducono a proseguire all'interno del genere e raggiungere in breve tempo notorietà e successo internazionale con il primo western di Sergio Leone (*Per un pugno di dollari*, 1964) per il quale realizzerà anche *Per qualche dollaro in più* (1965) e, due anni dopo, *Il Buono, il Brutto*

e *il Cattivo*. Confortato dai lusinghieri riscontri commerciali, Grimaldi, a suo modo un “rivoluzionario” della produzione, non esita ad ampliare interessi e raggio d'azione cimentandosi con il cinema impegnato nazionale; tra la fine degli anni Sessanta e la metà del decennio successivo inaugura, proprio con il *Fellini-Satyricon* (1969), le sue produzioni d'autore che vanno da *Un tranquillo posto di campagna* (1968) di Elio Petri a *Queimada* (1969) diretto da Gillo Pontecorvo; da *Ultimo tango a Parigi* (1972) e *Novecento* (1976), entrambi di Bernardo Bertolucci, a *Storie scellerate* (1973) di Sergio Citti, a *Cadaveri eccellenti* (1975) diretto da Francesco Rosi, per concludersi con i pasoliniani *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Alberto Grimaldi accetta una sfida produttiva e, scommettendo nuovamente su Fellini, con il quale farà poi *Ginger e Fred* (1985), pur tra mille traversie, riesce a realizzare *Il Casanova*, film di cui peraltro, come egli stesso ricorda, al pari del *Decameron*, di *Salò*, dei *Racconti di Canterbury*, di *Cadaveri eccellenti*, fu ordinato il sequestro per oscenità salvo poi risultare tutti assolti in sede processuale. Ma l'impresa di produrre la vicenda dell'avventuriero settecentesco si concretizza solo dopo due passaggi ulteriori.

Innanzitutto deve esaurirsi completamente la spinta artistica della coppia Fellini-D, e questo avviene, una volta di più, nel corso di un'estate. È infatti quella del 1973 a vedere l'ennesimo tentativo di accordo, stavolta per fare insieme *Il Casanova di Federico Fellini*. Però, come se entrambi volessero seguire un copione già scritto al quale rendere omaggio e rispetto, dopo un lungo anno di preparazione, certamente memore delle disavventure precedenti e sempre più proteso verso il cinema di Hollywood che non verso le difficoltà del regista nell'approccio al personaggio – nel frattempo sta producendo *Serpico*, per la regia di Sidney Lumet, con Al Pacino, che avrà un ottimo successo e due nomination all'Oscar – De Laurentiis decide di rinunciare definitivamente a produrre il film.

A questo punto il progetto viene rilevato da Andrea Rizzoli – che firma il contratto il giorno di Ferragosto nella sua villa di Cap Ferrat – figlio di Angelo (1889-1970) ed erede del grande impero editoriale europeo creato dall'ex "martinitt", tra l'altro fondatore, nel 1956, della casa di produzione Rizzoli Film, che si avvale, per la distribuzione, della Cineriz. La linea professionale all'origine era quella di alternare film di consumo, da lanciare e sostenere con le proprie riviste specializzate, rotocalchi di grande tiratura per il pubblico popolare – tra queste, fin dal 1934 c'è «Novella Film» – con più strutturate pellicole d'autore,

sia del cinema italiano che internazionale. Creatore della Dear Film, già distributore con la Cineriz de *I Vitelloni* nel '53 e fondatore nel '58 della Riama (società Rizzoli-Amato che contribuirà con seicento milioni al progetto de *La dolce vita*), Angelo Rizzoli tiene molto ad avere il regista sotto la sua produzione: «Caro artista, ho letto questa cosa e non ci ho capito niente. Però non ho fatto *La strada* e hai preso l'Oscar, non ho fatto *Le notti di Cabiria* e hai preso l'Oscar, non posso non fare questo film». ⁶ Anche se poi, all'uscita della pellicola, cercherà di limitare quelli che pensava sarebbero stati i danni economici per mancati incassi a seguito delle violentissime polemiche, lanciando Peppino Amato quale produttore principale.

Invece, il clamoroso successo mondiale de *La dolce vita* – al punto di divenire, al pari dell'aggettivo *felliniano* o di *paparazzo*, un neologismo che designerà, oltre a un modo di essere e vivere, un modello del frasario internazionale e perfino di una maglia – sarà un impatto mediatico tale da consentire al regista di costituire la Federiz, una società di produzione (di proprietà di Rizzoli e Fellini che si avvarrà dell'organizzatore Clemente Fracassi, uomo del produttore, per la gestione amministrativa) d'impronta mece-

⁶ Affermazione di A. Rizzoli in A. Mazzuca, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Longanesi, Milano 1991, p. 212.

natesca, orientata a realizzare principalmente film di autori esordienti. Ma, contemporaneamente, orientata a contare sull'intuito e la passione per il mondo del cinema di un uomo di carattere, gran lavoratore (milanese) che a modo di vedere dell'autore incarna il tipo ideale del produttore (investire, fidarsi, guadagnare); anche se poi, esprimendo così le felici antinomie del suo animo artistico, nei momenti di crisi della carriera, lamenterà in più d'una occasione la disponibilità dei produttori dai quali avrebbe voluto opposizioni più forti e nette per stimolarlo a lottare ancora più strenuamente in difesa delle ragioni del film che in quel periodo specifico gli urgeva dentro.

Un uomo, Angelo Rizzoli, con il quale Fellini realizzerà anche *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio '70*, 1962), il più volte ricordato *Otto e mezzo* e *Giulietta degli spiriti*. Un uomo, Angelo Rizzoli, che, venendo dalla miseria e avendo fatto la gavetta, non potendo contare su competenze culturali troppo profonde, faceva leva sull'etica del lavoro e soprattutto su uno spiccato intuito sorretto non di rado da quella fortuna che aiuta gli audaci con i piedi per terra. Un uomo, il "commenda", che secondo il modello dell'epoca, amava farsi vedere tra la gente dello spettacolo e, pur avendo l'attrice francese Miriam Bru per amante, non lascerà mai la moglie Anna Marzorati, da lui affettuosamente chiamata "mammetta" (*mamèta*). Rizzoli,

un uomo che, a commento dei finali dei film di Fellini, da lui considerati senza speranza e oltretutto giudicati incomprensibili ma degni di rispetto, al pari del modo in cui considerava il suo autore del quale non comprendeva l'agire riponendovi comunque un'ammirazione scaramantica, gli raccomandava: «Caro Artista, tu hai una faccia buona e simpatica, dammi almeno un raggio di sole...»,⁷ sollecitandolo con ciò a tenere presente se non proprio un qualche *happy end* per le sue storie, almeno un pizzico di ottimismo consolatorio. E il cineasta, cantore della crisi dell'individuo nella complessa, tormentata società italiana degli anni del benessere, proverà in *Intervista* (1987) ad accontentare il suo «antico produttore» tributandogli un toccante omaggio. Nello studio 5 di Cinecittà il regista allestisce un piccolo, essenziale set: una cinepresa e due spot che, accesi, diffondono nel fitto buio circostante non raggi di sole ma caldi fasci di luce bianca, mentre la battuta di un ciak simula l'ipotetica ripresa.

La figura estremamente semplice ed insieme carismatica di Rizzoli senior è stata in ogni caso utile a Fellini, debitore, per la fortuna cinematografica degli anni d'oro della sua carriera, all'incontro con un modello di produttore italiano a metà tra il paterno ed il mecenate economicamente interessato:

⁷ *Ivi*, p. 260.

Credo mi volesse bene. Mi guardava con una miscela di curiosità e di divertito sospetto, come se lui fosse il nonno ricco e io il nipote discolo. Ogni tanto avvertivo in maniera palpabile che cercava di mettermi a fuoco per comprendere che animale fossi. Non ha mai capito quello che facessi, ma nello stesso tempo non mi ha mai disturbato, non si è mai permesso di suggerire o di imporre qualcosa. Aveva nei miei riguardi un rispetto superstizioso perché, pur non capendo niente dei miei film, leggeva poi le critiche favorevoli, notava i cinema pieni di gente, vedeva che vincevo gli Oscar... Ho avuto con lui un rapporto molto simpatico, certe volte anche molto comodo. Perché lui si prestava a impersonare il personaggio dello zio d'America, del parente ricco, di Paperon de' Paperoni. Un personaggio un po' da fiaba.⁸

Un modello che progressivamente, e per diverse ragioni, si modificherà profondamente nei decenni successivi, e le vicissitudini di Fellini come di altri autori nazionali, accompagneranno passo passo queste trasformazioni. La vicenda produttiva de *Il Casanova* è precisamente uno di questi snodi, in quanto fotografa perfettamente l'irrinunciabile obbligo della produzione di tenere d'occhio i bilanci economici e le corrispondenti estreme riduzioni del rischio, peraltro sempre presente nell'intrapresa

⁸ Dichiarazione di F. Fellini, *ibidem*.

industriale e dunque anche in quella cine-industriale, particolarmente soggetta all'aleatorietà dei comportamenti differenziati del pubblico-consumatore.

E dunque, tornando alle trattative per *Il Casanova*, alla fine Andrea Rizzoli rinuncia a produrre il film, sia per i costi eccessivi che l'operazione prevede, sia per quella che la società considera un'insufficiente copertura di acquisizione e distributiva sui mercati esteri. A questo punto, nel 1975, come anticipato, subentra Alberto Grimaldi, il quale, avendoci già lavorato insieme, è ben conscio dei rischi connessi ad una collaborazione con Fellini secondo cui il produttore dovrebbe limitarsi a credere senza riserve nel progetto, accettando integralmente l'autore. Ma Grimaldi non l'accetterà abbastanza, sicché la lavorazione sarà segnata da non poche frizioni dovute prima di tutto a un aumento, peraltro non eccessivamente pesante, dei costi. Tuttavia aderisce all'impresa ponendo una precisa doppia condizione, indispensabile a ridurre il costo complessivo: poter effettuare le riprese negli studi di Londra e girare il film in lingua inglese. Dopo varie mosse e contromosse, regista e produttore diverranno ad un compromesso giacché la pellicola verrà girata in inglese, ma la location sarà Cinecittà e il protagonista sarà Donald Sutherland, fisicamente vicino al tipo casanoviano, ideato nei molteplici disegni di Fellini.

Dall'inizio delle prime trattative alla fine del film, come si è segnalato in precedenza, passano tre anni e, malgrado questo, l'affare di cui si diceva non andò a buon fine per molti motivi, non secondario il rifiuto del regista di scritturare un divo americano per la parte del protagonista (nel consueto balletto dei nomi piú disparati che circolavano all'epoca, Robert Redford, Marlon Brando o Al Pacino erano nei *desiderata* di De Laurentiis, poi vennero fuori Dustin Hoffman o l'improbabilissimo Alberto Sordi, mentre con Rizzoli s'era parlato dell'inglese Michael Caine e del nostro Gian Maria Volonté). In ogni caso Grimaldi deterrà i diritti del film, che gli saranno utili nel 2005 in occasione del restauro della pellicola.

Come aveva già sperimentato per il *Satyricon*, quando aveva letto Petronio Arbitro solo dopo aver firmato il contratto, anche adesso Fellini affronta la *Storia della mia vita* soltanto a seguito della firma d'un impegno formale e legale, ed è precisamente da questo momento che iniziano a manifestarsi i primi problemi. Ricorda il regista:

Procedevo nello sconfinato oceano cartaceo dei *Mémoires* in quell'arida elencazione di una quantità di fatti ammassati con rigore statistico, da inventariato, pignolesco, meticoloso, stizzoso, nemmeno troppo bugiardo, e il fasti-

dio, l'estraneità, il disgusto, la noia, erano le uniche varianti del mio stato d'animo depresso e sconfortato.

È stato questo rifiuto, questa nausea, a suggerire il senso del film.⁹

Nausea e disgusto fanno pensare ai quattro "temperamenti" con cui Casanova inizia la sua autobiografia – il *flemmatico*, il *sanguigno*, il *bilioso* e il *melanconico* – umori ben conosciuti dal regista ai tempi de *La dolce vita* quando l'annoiato giornalista si aggira per una Roma notturna in cui la cinepresa, sempre molto mobile e irrequieta, è a un tempo origine ed effetto di avvenimenti che evidenziano solitudine, cinismo, disgusto, amore. Temi felliniani classici, a volte presenti in piú personaggi, in altri casi riassunti in uno solo, come per l'inquieto Marcello, catturato da uno stato di libertà malevola, un occhio-obiettivo passivo ma anche decisivo nella sua azione di pedinamento delle tipologie umane della città gaudente, decadente, malata. Vive e vede per descrivere cose e persone con uno sguardo che muta frequentemente – insieme all'osservazione di Fellini – insofferente sia alla stasi realistica che alla deformazione compositiva. Certo, non è possibile pensare di ripetere l'esperienza, raccontare la *vita dolce* di *Casanova* sul modello della *Storia della mia vita* perché, come s'è detto, per il

⁹ F. Fellini, *op. cit.*, pp. 175-176.

regista, l'esistenza del veneziano tutto è, tranne che una vita interessante.

Se tuttavia nel film del 1960, oltre al disgusto e alla nausea spiccano i motivi della solitudine, del cinismo e dell'amore, stati d'animo con cui si può convivere nell'agrodolce vagabondaggio del sogno di una Roma interiore sospesa a mezz'aria tra le vestigia in briciole di un grande Impero e il comprensivo abbraccio della Cristianità, anche con il Settecento, con Venezia e il suo illustre cittadino, emergono dei punti di somiglianza, purché si resti all'interno di un orizzonte ineliminabile, quello della *mancanza*. Difatti Casanova, al pari di Marcello, è uno che senza esito «viaggia nel corpo delle donne» – come dirà l'amico Egard a Londra – ed è, e implacabilmente appare, *solo* anche quando sta in coppia o in gruppo. Con la differenza che la solitudine di Marcello si porta appresso la *noia* (moraviana) – non dimentichiamo che sono anche gli anni della *nausea* di Sartre – mentre l'isolamento casanoviano è volontario, controllato. Signore unico delle sue scelte, del suo tempo, dei suoi amori, sempre irresistibilmente provvisori, vive bene con se stesso perché esclusivamente a se stesso deve rispondere delle sue azioni e alla sua persona ricondurre atteggiamenti e mentalità. In conclusione, non è mai annoiato, se non quando gli occorre di esserlo durante i postumi di una brutta pleurite presa a Aix-en-Provence nel gennaio del 1770, nei quali ha anche

modo di elaborare una sintetica diagnosi della noia: «Iniziai una convalescenza che durò tre settimane, che trovai più pesante della stessa malattia. Il malato, infatti, soffre, ma non si annoia mai, giacché per annoiarsi a non far nulla bisogna essere pienamente padrone delle proprie facoltà, cosa che un malato non è». ¹⁰

Sia Marcello che Giacomo piacciono alle donne, le cercano, più spesso vengono cercati, si accompagnano, accettano oppure subiscono partner occasionali, donne squinternate, già sofferenti con se stesse, tra le ospiti di feste, banchetti, pranzi, serate conviviali o, in Casanova, per giocare. Tra i luoghi del piacere, del godimento del sesso così come in quelli del vizio non sarà dimenticata nemmeno l'orgia, episodio intenso comune ne *La dolce vita*, nel testo settecentesco, nella sceneggiatura e nella pellicola. Tutte occasioni per sperimentare la difficoltà di Giacomo a convincere e convincersi di avere una posizione, un ruolo, forse addirittura un destino, cinico, da combattere e vincere. Del cinismo egoistico di Casanova sono piene le pagine delle sue confessioni e, per quanto riguarda Marcello, non sentendo l'invito di Paola sulla spiaggia delle ultime inquadrature, dimostra la consapevolezza della pro-

¹⁰ G. Casanova, *Storia della mia vita*, a c. di P. Chiara, F. Roncoroni, vol. III, Meridiani Mondadori, Milano 2004, p. 603. Tutti i rimandi testuali si riferiscono a questa edizione.

pria solitudine, da vivere con cinismo. Dovendo adattarsi alle spietate regole imposte dalle classi dominanti della società dell'apparenza, a Marcello e al suo antenato veneziano, da veri delusi reattivi, non resta che indossare la maschera dell'insensibile. Connesso alla paura e al cinismo è il già ricordato motivo del disgusto, in Fellini non disgiunto dall'accettazione realistica di come va il mondo e di come i due dissoluti si diano un tono per dar ad intendere di sapere come questo mondo dovrebbe essere: Casanova, tautologicamente, arroga a sé il privilegio di qualificarsi come un grande aristocratico, rivendicandone con tutto il suo animo il diritto, e se per questo è costretto a compiere misfatti, delitti, azioni immorali, erotismo a comando, gesti riprovevoli, tutto sarà autoconsiderato un bene; evidentemente non altrettanto potrà dirsi nel caso chiunque altro affronti la vita con la medesima mentalità: sarà, dallo stesso Casanova, condannato senza appello.

Senonché Casanova, invece di semplificare le cose a Fellini, glielne complica. Dapprima con la fissazione che l'icona mitica del personaggio rifiuti di far passare alla sua sensibilità anche il minimo appiglio adatto a catturarne l'essenza al fine di provarne gli effetti di una qualsivoglia messa in immagini, magari solo mentali. E poi, un po' alla volta, sempre più stretto nell'angolo dell'inconcludenza indotta dalla lettura dell'autobiografia, per finire completamente incastrato *dentro* questo fluviale testo settecentesco; un testo che aveva creduto di poter

decifrare per avere segnali, impulsi, stimoli positivi tali da indurlo ad accettare le caratteristiche del "tipo", quindi a comprenderlo, amarlo e restituirlo, con vena poetica, al linguaggio del cinema. Purtroppo con i ponderosi volumi questo non succede in quanto gli altri personaggi del cinema di Fellini, originalmente raccontati, erano, appunto, *inventati*, mentre Casanova è stata figura reale, un Don Giovanni della Storia, e questo finisce per paralizzare il regista. L'idea del film non prende forma, inoltre, perché quelle infinite pagine sembrano disperatamente non raccontare, non procedere né in senso narrativo diretto, né per accumulazione di sensazioni, passioni, adesioni, identificazioni, moti dell'animo, magari anche avversi allo spirito del suo autore. Niente. L'eccesso di dati crea il nulla. Il testo è un macigno, un blocco abnorme di informazioni per lo più generiche, sovente vaghe, più spesso non utili a uno sviluppo felliniano di qualche tipo. Fellini, il disperatamente autobiografico regista Fellini, è stizzito con se stesso perché non riesce ad essere efficacemente creativo, verosimilmente pentito di essersi cacciato in una matassa letteraria della quale non trova il bandolo, il filo rosso che – insieme al motivo del *disgusto* – possa consentirgli di non restare sommerso dalle pagine casanoviane.

Il progetto procede, più per puntiglio che per altro; il regista prova sempre meno emozioni nella lettura del prolisso diario e medesima antipatia riserva al Settecento, «il secolo più esaurito, esausto e svenato. Che

cos'era la società europea alla vigilia della Rivoluzione francese se non un cimitero?».¹¹ Ma, dopo mesi di nebbia creativa, rabbia, angoscia, ribellione soffocata, finte manovre digressive su altri inesistenti progetti, schermo e finzione per smarcarsi dall'ombra incombente del film da fare, sarà esattamente il clima *funereo* a venir assunto come schema ideale. Saranno accentuati gli aspetti dell'eterno accostamento amore-morte, o per meglio dire, amore - non vita, una costante del malinconico cammino di un uomo prigioniero delle sue origini di non aristocratico: per tutta la vita si è mosso tra i rappresentanti di questa classe sociale, quasi lo fosse per diritto di nascita senza mai realmente diventarlo o esservi accettato a pieno titolo.

In effetti il Casanova storico, gran seduttore, viaggiatore nomadico, dissoluto di professione, libertino e smodato in tutto, così come il Casanova scrittore, interessano poco il regista, che divide la noiosa lettura dei *Mémoires* con due amici sceneggiatori.¹²

¹¹ F. Fellini, *op. cit.*, p. 176.

¹² Il primo è Bernardino Zapponi (1927-2000), romano, giornalista e umorista, che scrive per il cinema fin dagli anni Cinquanta; nel 1967 inizia la sua attività con Fellini per l'episodio *Toby Dammit* (*Tre passi nel delirio*, 1968, da Edgar Allan Poe) e continua collaborando con alcuni grandi autori italiani (tra questi, Dino Risi, Mario Monicelli, Dario Argento, Mario Bolognini); il fruttuoso sodalizio con Fellini darà vita ai successivi *Bloc-notes di un regista*, *Fellini-Satyricon*, *I clowns*, 1970, *Roma*, 1972, *Il Casanova*, appunto – per il quale ottiene la nomination all'Oscar per la migliore sceneggiatura – e

Il regista annota a margine le pagine casanoviane con aspri e velenosi commenti («il diario di un fesso, uno zibaldone insopportabile, l'elenco telefonico») ed epiteti sull'autore al limite della volgarità (lo chiama «lo stronzone»), segnalando tutta la sua antipatia per il personaggio – «un immaturo, un bambino mai cresciuto, un fascista [...], uno che sembra non essersi mai mosso, non dall'Italia o da Venezia, ma dal suo letto»; un'antipatia che lo porterà a caratterizzarlo come una marionetta senza sentimenti, una bizzarra ed incongrua figura di vampiro «mai morto perché mai nato, il pesce di un acquario», insomma un personaggio a metà tra una specie di *Nosferatu* settecentesco che vive «un balletto meccanico frenetico e senza scopo, da museo delle cere elettrizzato» e il simbolo appannato estensore d'un testo in cui – rileva ancora Fellini – «non ci sono personaggi, né situazioni, non ci sono premesse né sviluppi né catarsi [...] un Casanova-Pinocchio». Un'antipatia che, in definitiva e malgrado la vischiosa sensazione di insofferenza non ancora metabolizzata, il regista, finalmente, riesce a trasformare in fattore propulsivo – un po' come la paralisi registica in *Otto e mezzo* diventa un film sulla paralisi creativa d'un regista – e perciò a uscire dal buio dell'indeter-

La città delle donne. L'altra "spalla" di scrittura Fellini la trova nel (quasi) compaesano Tonino Guerra, poeta e coautore della sceneggiatura di *Amarcord*, *E la nave va*, *Ginger e Fred* oltre che di collaborazioni con diversi registi del cinema italiano e internazionale.

minatezza e trovare nelle “fatali mancanze” l’appiglio da far interagire con il disgusto di cui si diceva. Forse quel malinconico vecchio raggio di sole rizzoliano non s’è mai spento. Infatti, scrive Fellini,

disperatamente mi sono aggrappato a questa “vertigine da vuoto” come all’unico punto di riferimento per raccontare Casanova e la sua inesistente vita. Quest’occhio vitreo che si lascia scorrere sulla realtà – e trapassare, cancellare da essa – senza intervenire con un giudizio, senza interpretarla con sentimento, mi è sembrato emblematico della drammatica, esuberante inerzia con cui oggi ci si lascia vivere.¹³

Per l’amata legge dell’imprevedibilità e dei contrasti, Fellini inizia a ribaltare i termini fin nella connotazione fisica, e al Giacomo alto, robusto e vitale oppone il suo Casanova: glabro cicisbeo, untuoso atleta del sesso, alla costante quanto inane ricerca di grandi riconoscimenti pubblici delle sue qualità di economista, filosofo, inventore, poeta, alchimista e quant’altro si voglia. Una pignolesca, martellante ricerca perennemente goduta e altrettante volte frustrata dalla richiesta di quella e quella sola cosa, la prestazione sessuale con la quale il regista chiude (quasi) ogni macrosequenza. A ben considerare, un

¹³ F. Fellini, *op. cit.*, p. 176.

Casanova artefice e vittima d’un destino ineluttabile, forgiato con le sue stesse mani; per molti aspetti, come anticipato, un antieroe solitario e piú ancora un romantico amorale e incompreso dall’umanità immorale – di cui pensa di fare comunque parte, e con alto senso dell’eticità, per meriti di volontà, stile, determinazione e forza d’animo, se non per “fortuita” alta nascita – con cui viene a contatto, dal livello piú basso a quello piú alto. Un Casanova nevrotico che trova la sua ragion d’essere non tanto e non esclusivamente nel sesso, quanto piuttosto nelle *rêveries*, nelle fantasticherie, desideroso come appare non di appagarsi d’un corpo di donna, che in ogni caso potrà ciclicamente assumere e dismettere come un abito elegante, ma di trovare appagamento in una sola grande occasione (che nella *Storia della mia vita* si propone, ad esempio, nei colloqui con i grandi d’Europa per i quali suggerisce progetti, inventa lotterie, revisioni statuali ecc.).

Tra i film di Fellini, *Il Casanova* è quello che si ispira maggiormente alla pittura, quasi che il regista, nella sua dichiarata antipatica avversione per il personaggio, abbia riversato il suo estro inventivo nella creazione di sequenze-quadri – gli episodi della vita del libertino tratti dai *Mémoires* – attingendo al patrimonio figurativo dell’arte del Settecento. Nelle fasi preparatorie sembra molto impegnato e divertito nel disegnare, fare modellini, studiare costumi e parti-

colari da riprodurre negli studi di Cinecittà. Tutto in *Casanova* è palesemente falso eppure verosimile, un prodotto della mente e delle mani del geniale artigiano che avvolge le creazioni nel medesimo cupo alone melancolico. In tal modo prendono vita gli ambienti claustrofobici che ricordano gli interni dei quadri di Pietro Longhi, la Venezia di cartapesta e la laguna di plastica, esatto contrario della radiosità di Canaletto, dell'apertura degli spazi e delle luci che, in una ricognizione nella città lagunare, era sembrata al regista assolutamente *troppo* "solare", anche nelle ore piú scure, facendogli escludere di girare il film in quello scenario naturale.

Per Fellini la luce è molto importante, fondamentale, è la stessa idea del cinema. Pertanto la fotografia viene affidata ad uno dei piú bravi direttori italiani, Peppino Rotunno, l'ideazione scenografica è dello stesso regista, mentre la scenografia e i costumi sono di Danilo Donati (con cui vince il premio Oscar 1977), aiutato da Gloria Mussetta, Raimonda Gaetani, Rita Giaccherio; gli architetti sono Giantito Burchiellaro e Giorgio Giovannini, mentre l'aiuto scenografo è Antonello Massimo Geleng, figlio dell'amico pittore Rinaldo, e l'arredamento è affidato ad Emilio D'Andria. Se il cinema è luce, allora i colori e le luci devono fondersi nell'oscuro matrimonio tra Eros e Thanatos, nella tristezza dell'amore fisico senza la gioia dei sentimenti; un matrimonio, paradossal-

mente, quasi innaturale perché sottolineato, ad esempio, dai letti-bara che ospitano le prodezze di Giacomo. Ne *Il Casanova*, come nel *Satyricon*, prevalgono quindi i toni crepuscolari, aperti alla luce bianca solo nell'episodio di Henriette, il vero amore, l'unica donna alla quale dice, invano, «per sempre». Grigio scuro, marrone, verde cupo, nero, rosso sono i colori di un secolo di per sé sporco, mostrato come tale, nei suoi cattivi odori riprodotti dalle immagini delle osterie, delle taverne e delle corti brulicanti di personaggi rozzi e volgari. Lo stesso Casanova è spesso in mutande e corsetto, biancheria dal colore indefinibile in palese contrasto cromatico rispetto ai suoi curatissimi e ricchi abiti: panciotto di velluto, colletto di pizzo, bottoni d'oro e parrucca incipriata.

A questo proposito, vale qui la pena di tornare alla complicata vicenda della scelta del canadese Donald Sutherland e soprattutto ai rapporti spigolosi intercorsi con il regista. Attore preparato e professionale,¹⁴ Sutherland era anche personaggio lontano dall'idea di Fellini che non amava il Casanova dei casanovisti, purtroppo proprio quello diligentemente appreso e profondamente conosciuto dall'attore. Imprigionato in una maschera da "cavalluccio marino", con il mento

¹⁴ Tra le interpretazioni piú note si ricordano *M.A.S.H.* (1970), *Lo strano mondo di Alex* (1970), *Una squillo per l'ispettore Klute* (1970), *A Venezia un dicembre rosso shocking* (1973), *Il giorno della locusta* (1975), *Novecento* (1976), *La cruna dell'ago* (1981).

marcato, il naso a gobba, la testa rasata e le sopracciglia disegnate personalmente dal regista ogni giorno, l'attore va in crisi finché Fellini non gli spiega che deve lasciarsi andare, abbandonare lo stereotipo per mettersi a disposizione del Casanova onirico.

Nella lunghissima carriera di amatore, Giacomo non esclude alcun esemplare femminile. Irrimediabilmente campione dell'amore senza sentimento, sceglie donne che possano completarlo senza badare, a parte Henriette (Enrichetta, nella sceneggiatura e nel film), alla loro bellezza. Così Fellini accentua lo strabismo di Maddalena al culmine del piacere, dell'isterica Annamaria e della figlia dell'entomologo Moebius che gode di riflesso del gioco erotico-intellettuale tra Giacomo e la sorella Isabella. Quest'ultima è bella, ma di una bellezza funerea, levigata quanto quella di Rosalba, la bambola priva di espressività e obbediente. Le stesse caratteristiche di Angelina, l'enorme gigantesca bambolona in carne ed ossa, grande di corpo e candida di cervello, un mito irraggiungibile che Casanova nemmeno si prova a sfiorare. Le altre donne del film sono orrende: dalla vecchia e libidinosa marchesa d'Urfé a Marcolina, formosa ma deturpata da un occhio nero; vengono poi le megere come la Charpillon o la cantante Astrodi, le invitate, prostitute e la principessa nella sfida sessuale dell'episodio romano.

Fellini e la dissipazione

Dai ricordi reinventati e ricostruiti di un vecchio libertino incattivito dai cruenti scontri ingaggiati con la sua stessa a-problematica esistenza, il regista distilla quanto, a suo giudizio, è la vera essenza dell'uomo Casanova. Forse non è realmente mai stato vittima del complesso materno, come intende suggerire la falsa pista dell'incontro con la madre a Dresda, un contentino ellittico per renderlo piú umano, dopo le forti antipatie e riserve manifestate in ogni occasione. Si può concordare o meno con una lettura psicanalitica del film, ma resta assodato che, avvalendosi delle insinuanti musiche del maestro Nino Rota, suo compositore esclusivo, con le sue capacità "medianiche e mediatiche" Fellini è riuscito ad estrarre le cose migliori del suo personaggio negativo. Infatti ne cattura l'arrogante, malinconico *spleen* di vecchio vitellone, di incomparabile venditore di fumo, di italiano condizionato dalla Donna-Madre-Amante; un personaggio ambiguo, non credibile con quella fama fin troppo ingombrante e tuttavia figura moderna, un gran curioso del mondo, forse nato nel secolo sbagliato.

Con ciò esprimendo in pieno, con un'istantanea fotografia autobiografica al limite della commozione, precisamente quel carattere di *dissipazione* su cui Robert Abirached ha fondato il suo *Casanova ou la dissipation*, permettendo a Fellini di trovare una confortante e autorevole sponda alla sua impostazione che sarà intenzionalmente carente sull'inutile *spreco* energetico-letterario della *Storia della mia vita* e centrata invece su uno straordinario *scialo dell'immaginazione* di fervide suggestioni fantastiche visive. Christophe Deshoulières, prefatore del libro di Abirached, ricorda:

La riconoscenza e l'appropriazione da parte di Fellini della "lettura" di Casanova secondo Abirached non è mai stato un segreto, neanche in Italia: il regista ha invitato lo scrittore a Roma per mostrargli il film prima della sua uscita nelle sale. [...] Preparando il suo celebre film *Casanova* (1976), Federico Fellini riconobbe nel saggio anteriore di Robert Abirached il ritratto preciso del suo personaggio, tanto attraente quanto fastidioso. [...] Si direbbe che Abirached abbia scelto nella massa dei *Mémoires* di Casanova gli episodi ed i temi più caratteristici del film.¹

¹ «La reconnaissance et l'appropriation par Fellini de la "lecture" de Casanova selon Abirached n'a jamais fait mystère, du moins en Italie: le cinéaste invite l'écrivain à Rome pour lui montrer son film avant sa sortie. [...] En préparant son célèbre film *Casanova* (1976), Federico Fellini reconnu dans l'essai antérieur de Robert Abirached le portrait exact de son personnage, aussi attirant qu'agaçant. [...]

Il fatto che il nome di Abirached non venga citato né dal cineasta né dal suo primo biografo Tullio Kezich, o non risulti presente negli indici dei nomi di saggi critici sul film e sull'autore, non permette di valutare se davvero Fellini abbia tenuto in grande conto il suo contributo, né peraltro questo cambierebbe di molto l'opera cinematografica – di per sé sempre "spugna" e volano per una pluralità di spinte e stimoli endogeni ed esogeni parecchio eterogenei – che, comunque, pur presentando alcuni temi assunti dallo scrittore, interviene sugli aspetti oggettivamente più sensibili e congeniali al racconto per immagini. Se, tanto per fare un esempio, Fellini rappresenta l'episodio voyeuristico dell'abate de Bernis, ambasciatore di Francia a Venezia intento a spiare gli amplessi del libertino con la monaca Maddalena, oppure, concentrandolo, l'episodio dei rapporti truffaldini di Casanova con la marchesa d'Urfé, certo questi episodi, pur essendo presenti nel saggio sulla dissipazione, non possono assolutamente essere assunti come derivati da quel saggio.

In ogni caso, per non tralasciare gli altri temi ed episodi presenti in Fellini e nel bellissimo studio di Abirached che demolisce l'uomo e il personaggio

On dirait qu'Abirached a choisi dans la masse des *Mémoires* de Casanova les épisodes et les thèmes les plus caractéristiques du film». Ch. Deshoulières, "Notre portrait à contretemps", in R. Abirached, *Casanova ou la dissipation*, Titanic, Marseille 1996, p. 10.

Casanova con stile esplicativo esemplare, consideriamoli, seppur brevemente, nell'ordine. Si inizia con «une vision paradoxalement pétrifiée, “plastifiée” de Venise, dans le mouvement même de sa perpétuelle représentation théâtrale». ² Ora, che Fellini visualizzi una Venezia sempre sulla scena e per di più pietrificata, “plastificata”, è qualcosa che può apparire un modo inedito di concepire le sue ideazioni scenografiche, solo a chi, molto distrattamente, non tenesse conto che la *finzione plastificata*, la ricostruzione in studio di porzioni di spazio, ovvero dell'esibizione intenzionale del falso in quanto più ricco e fantasticamente più vero del vero, è una delle cifre caratterizzanti la sua opera complessiva. Dunque, sarebbe del tutto superfluo ricordare situazioni antecedenti il 1961: i lenzuoli bianchi per la neve de *La strada*, il tratto di Via Veneto *finto* rifatto a Cinecittà per *La dolce vita*; o le interpolazioni, teatralmente *false*, presenti ne *Le tentazioni del dottor Antonio* e, nel torno di anni concernenti *Il Casanova*, il *finto* mezzo chilometro del Grande Raccordo Anulare invaso dal caos e dal traffico nell'episodio autostradale di *Roma*, e il mare *fasullo* al passaggio del piroscifo Rex in *Amarcord* (sempre che non si intendano ignorare le falsificazioni del *Satyricon* o quelle ostentate in *E la nave va* e *Ginger e Fred*).

² *Ibidem*.

Il secondo richiamo a cui fa riferimento Deshoulières è «la rencontre de sa mère, elle-même comédienne, à Dresde», ³ come dovesse trattarsi di un evento del tutto imprevedibile e non necessario in un personaggio, e in un regista, combattuto tra la figura della Donna e quella della Grande Madre Mediterranea. Una vicenda che peraltro Fellini bilancia sagacemente seppur in maniera inquietante, affidando l'incontro del “cabalòn” con la madre Zanetta a un duplice passaggio, indispensabile anello di montaggio tematico tra la precedente notte di follie sessuali di gruppo nel letto a baldacchino alla locanda (auspice la gaudente cantante veneziana Astrodi), il finale della rappresentazione di *Orfeo e Euridice* e la gelida, cimiteriale malinconia del dopo teatro: novello Enea, porta in spalla la madre che, invalida, non risparmia i suoi rimproveri al figlio sognatore.

Vi è poi da considerare la «présence insolite de bêtes fabuleuses exhibées dans les capitales du Nord». ⁴ Anche qui Fellini non copia in niente e sarà forse sufficiente richiamare, per via analogica d'ispirazione, la pittura del veneziano Pietro Longhi – nella fattispecie *Il rinoceronte* (1751 ca., Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico) – alla quale molta iconografia cinematografica sul secolo e sul-

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

l'avventuriero si è ispirata da sempre, non escluso, beninteso, anche il nostro regista.⁵ Proprio all'ex pittore della "maniera grande", come lo definisce il figlio Alessandro, avendo poi «uno spirito brillante e bizzarro posei a dipingere civili intrattenimenti, cioè conversazioni, con ischerzi d'amore, di gelosie, i quali tratti esattamente dal naturale, fecero colpo», guarda Fellini, sia per effetti compositivi e cromatismi, sia per l'aura complessiva della vita e dei mestieri settecenteschi (la *Dama col parrucchiere*, 1760 ca.; *La cioccolata del mattino*, 1775-1780 ca.; *La visita in bauta*, *La scuola di ricamo*, 1752 ca.; *Gli alchimisti*, 1757 ca.).

⁵ I film su Giacomo Casanova dovrebbero essere circa settanta – compresa la recente superproduzione veneziano-disneyana del 2004-2005 per la regia dello svedese Lasse Hallström, con l'australiano Heath Ledger nei panni del libertino di professione – mentre una quindicina risultano essere quelli realizzati per la platea televisiva e, al 2006, nove dovrebbero risultare le serie televisive; mentre non è proprio possibile contare – se non ricorrendo assai empiricamente a internet e ai vari siti dedicati o riferibili alla figura contestualizzata del grande avventuriero – quelli che, utilizzando il nome "Casanova", l'immagine e il mito di Venezia o il secolo, hanno attraversato e attraversano i generi o i filoni più diffusi: dall'avventura al film in costume, dai film d'amore in crinolina a vicende e personaggi storici dell'epoca, dal sesso spinto, velato di pizzi e parrucche all'utilizzazione del "modello" per ampie divagazioni contemporanee (si pensi, tanto per richiamare due esempi, alla marca di profilattici "Casanova" o al museo di arte erotica recentemente aperto e poi chiuso per mancanza di incassi, nella città natale del "playboy di provincia"). La casistica spettacolare è davvero grande, forse più che per qualsiasi altro personaggio laico della modernità.

Non ci si potrà peraltro esimere dal segnalare, ancora in ordine alla anteriorità di descrizioni di immagini di "presenze insolite" tra Abirached (sostenuto in verità da Deshoulières) e Fellini, la "bestia" marina, il mostro spiaggiatosi al finale de *La dolce vita*, che sembra fissare negli occhi un evanescente Marcello-Casanova, reduce dalla squallidissima orgia notturna.

Il tutto serve a rimembrare che a questo "esotismo" italiano psicanalitico-citazionistico – nella pellicola i lenti movimenti della testuggine, finemente finta, portano davvero fortuna e introducono quelli della bambola meccanica Rosalba alla corte di Württemberg – Fellini tornerà, in contesti diversi e metaforici, sia con il ventre aperto dell'elefante di cartapesta dell'*Intervista* (il metacinema ed il suo salace artigianato) sia con il rinoceronte in amore nella stiva di *E la nave va*.

Per esaurire i temi ai quali il regista si sarebbe rifatto nell'impianto di Abirached del suo *Casanova*, rimane da segnalare la «déchéance du héros auprès des roitelets allemands (les derniers qui acceptent d'ouvrir leur château à l'aventurier ruiné)». ⁶ Fellini utilizza questo contrasto. Anzi, lo carica risalendo da Abirached alla *Storia della mia vita*, a partire dalla sgradevolissima serata alla corte di Württemberg, un milieu mondano del

⁶ «Il decadimento del protagonista a confronto con i "reucci" tedeschi (gli ultimi che accettano di aprire il proprio castello all'avventuriero rovinato)». Ch. Deshoulières, *op. cit.*, p. 10.

1760 certamente foriero di fascino, e così definito dal veneziano:

In quel tempo la corte del duca di Württemberg era la corte la piú brillante d'Europa. [...] Il duca spendeva i suoi soldi in splendidi banchetti, nella costruzione di superbi edifici, nell'acquisto di attrezzature per la caccia e in capricci d'ogni sorta, ma quel che gli costava dei veri tesori erano gli spettacoli. Aveva commedia francese e opera comica, opera italiana seria e buffa, nonché dieci coppie di ballerini italiani, ciascuno dei quali era stato primo ballerino in qualche famoso teatro d'Italia. Il direttore dei balletti era Noverre, che spesso adoperava anche cento comparse e un bravissimo macchinista gli metteva su delle scene che davano agli spettacoli l'impressione di qualcosa di magico.⁷

Sicché, con una girandola di artisti, gente dello spettacolo, aristocratici, cantanti, ballerine e attrici, in presenza di un grande circo dell'Europa del divertimento, come si può pensare che una fiera settecentesca del divertimento nel pieno delle sue principesche manifestazioni, una sorta di rutilante set cinematografico dell'epoca, non dovesse solleticare l'interesse fantastico di un regista circense come Fellini? Nel film, Casanova, con i suoi discorsi alla sorella del duca, i

⁷ G. Casanova, *op. cit.*, vol. II, p. 469.

progetti che cerca di vendere, le novità bizzarre come i semi della longevità, è interrotto di continuo e sguaiatamente da rumoracci, dalla maleducazione imperante, appena prima dell'esibizione della testuggine, e dunque, come si rileverà piú approfonditamente in seguito, della bambola Rosalba. In piú, le maschere, i soldati ubriachi che si commuovono intonando nostalgicamente, per tenore e coro, *Il cacciatore di Württemberg* («Note d'organo come palle di cannone»), sono tutte precondizioni per giungere a uno dei momenti cinematografici piú belli: l'"assalto" dei suonatori, assisi su altissimi sgabelli, agli organi a canne posti sul lato sinistro della sala. Linea di forza a cui farà seguito, specularmente, la discesa dello scalone da parte del vecchio bibliotecario di Dux, deriso dai giovani nobili tedeschi quando declamerà i versi della pazzia di Orlando dell'amato Ariosto (quello stesso scalone Casanova risalirà, deluso, stanco e malcontento, per rifugiarsi nel suo sogno definitivo).

In ogni caso, il dato fondamentale di un Casanova *dissipatore* come descritto dallo studioso francese – che peraltro ha curato per la Bibliothèque de la Pléiade l'edizione dell'*Histoire de ma vie* – rimane integro e in grado di trasferire questa idea di consumo esagerato e ossessivo, non solo del sesso ma dell'intera propria esistenza, nella mente di un Fellini turbato dalla vuota e inconsistente forma di un personaggio inutilmente pieno di sé, al quale non pare vero di poter esagerare

nel (*dis*)gusto della dissipazione medesima. Al punto che, in proposito, il lungo passo decisivo che riportiamo per introdurre l'analisi del testo letterario e del film attraverso la guida della sceneggiatura, potrebbe essere senza dubbio sottoscritto dal regista:

A forza di non pensare che al proprio piacere, ne è diventato rapidamente lo schiavo; la sua insolenza si è trasformata in villania, la sua sensualità in vizio e il suo amor proprio gli ha fatto perdere il più elementare rispetto degli altri. Quando si è accorto di questa sua degradazione era già troppo tardi perché potesse soffrirne: se ne è fatto tranquillamente una ragione fino al giorno in cui ha subito il suo primo smacco, per non accusare allora che l'ingiustizia del destino e gridare al Cielo la sua innocenza. Poiché non ha mai saputo, questo *dissipatore*, che i nostri atti ci modellano anche quando crediamo di buttarli al vento. Si pensa comunemente che l'eccesso di continenza crei i maniaci sessuali, ma la storia di Casanova è la migliore dimostrazione che un abbandono troppo passivo agli impulsi del temperamento produce il medesimo effetto. Ecco un uomo che simbolizza il trionfo del maschio e che per una buona parte della sua carriera è sembrato che fosse padrone di ottenere ciò che voleva: amato dalle donne e non odian-dole affatto, sembrava destinato alla conquista più che ai mediocri vagabondaggi della gente dappoco. Ma a forza di rimpinzarsi, si è abituato a trovare eccellente qualsiasi intruglio e, insieme al discernimento, perdendo ogni rite-

gno, non è stato più che il giocattolo del proprio appetito. Ossessionato dal sesso delle donne, ben presto non ha altra preoccupazione in testa: con lo sguardo febbrile ispeziona le strade, i caffè, le locande, i teatri; esce da un letto per correre in un altro e se la notte sogna, sogna ancora bac-canti montate; spia ad ogni istante il passo falso, il gesto maldestro, il movimento imprudente che gli riveleranno un angolino di carne segreta. Diventa una forma di auto-matismo [...] In una parola, sa sempre meno cosa vogliono dire volontà, dignità, riflessione.⁸

8 «À ne songer qu'à son plaisir, il en est rapidement devenu l'esclave; son insolence a tourné à la goujaterie, sa sensualité au vice et son amour-propre lui a fait perdre le plus élémentaire respect d'autrui. Lorsqu'il s'est avisé de cette dégradation, il était déjà trop tard pour qu'il pût en souffrir: il s'en est très bien accommodé jusqu'au jour où il a essayé son premier échec, pour n'accuser alors que l'injustice du destin et protester au Ciel de son innocence. Car il n'a jamais su, ce *dissipateur*, que nos actes nous façonnent même quand nous croyons les jeter au vent.

On pense communément que l'excès de continence fait les obsédés sexuels, mais qu'un abandon trop passif aux impulsions du tempérament produise le même effet, l'histoire de Casanova le démontre bien. Voilà un homme qui symbolise le triomphe du mâle et qui, pendant une bonne partie de sa carrière, a paru maître d'obtenir ce qu'il voulait: aimé des femmes et ne les haïssant point, il semblait destiné à la conquête plutôt qu'aux médiocres vagabondages des gens de rien. Mais à force de s'empiffrer, il s'est accoutumé à trouver excellent n'importe quel ragoût et, perdant avec son discernement toute sa retenue, il n'a plus été que le jouer de son appétit. Hanté par le sexe des femmes, il n'a bientôt plus d'autre préoccupation en tête: le regard enfiévré, il inspecte les rues, les cafés, les

E leggiamola, dunque, e insieme vediamola, la parabola autobiografica discendente di questo spigoloso mito occidentale – è precisamente quanto il film intende esprimere abbattendo la cronologia degli eventi e portandola fino alla vecchiaia di Casanova – un mito moderno oscillante tra l'etichetta di meccanico maniaco sessuale e quella di uomo del suo tempo, che, comunque lo si voglia valutare, è stato un anticipatore dei viaggi e della cultura dell'ospitalità che si manifesteranno in giro per il continente europeo solo molti decenni dopo.

auberges, les théâtres; à peine sort-il d'un lit qu'il court dans un autre et, s'il rêve la nuit, c'est encore de bacchantes chevauchées; il guette à tout moment le faux pas, le geste maladroit, le mouvement imprudent qui lui révéleront un coin de chair secrète. Cela devient de l'automatisme [...] En un mot, il sait de moins en moins ce que volonté, dignité, réflexion veulent dire». R. Abirached, *Casanova ou la dissipation*, cit., pp. 130-131.

Sinossi del film. *Il Casanova* scritto e la pellicola

Il Casanova di Federico Fellini si apre sui titoli di testa che scorrono sull'acqua del Canal Grande a Venezia. Intorno a Rialto sono al culmine i festeggiamenti per il Carnevale con la cerimonia del volo dell'Angelo (l'odierna Colombina), mentre le maschere rispondono in coro all'orazione alla città sui versi del poeta veneto Andrea Zanzotto. 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 Strússia aàh Venúsia*),¹ ma purtroppo un canapo si spezza

¹ «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 Venúsia». A. Zanzotto, “Recitativo veneziano”, in *Le poesie e prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Meridiani Mondadori, Milano 1999, pp. 492-493.

facendo inabissare la grande testa: segno di disgrazia, momento infausto ma non per Giacomo Casanova che, in maschera da Pierrot, riceve un anonimo biglietto per l'appuntamento galante. È l'incontro con Maddalena, amante dell'ambasciatore francese, un voyeur che assiste all'amplesso, delicato e rituale, ritmato dall'uccello meccanico che il grande amatore veneziano porta sempre con sé. Approfittando della soddisfazione dell'invisibile osservatore, Casanova, non solo abile e intenso amante ma studioso di filosofia, matematica ed economia, non esita a chiedere, invano, una lettera di presentazione per la Francia, paese che afferma di amare intensamente come una seconda patria.

Sulla via del ritorno, nel bel mezzo della laguna in tempesta, Casanova è arrestato per ordine del tribunale di Venezia da Messer Grande, il capo della polizia e degli inquisitori. Ingiustamente giudicato colpevole di praticare la magia nera, di possedere libri messi all'indice e di disprezzo per la religione, senza processo e capo d'accusa, viene condannato e incarcerato ai Piombi, lugubre e malsana prigione di Venezia.

Nell'orrida strettissima cella, il suo ricordo va alla vita libera d'un tempo, all'appuntamento erotico-galante con la contessa che amava essere frustata sulle terga, e all'episodio dell'anemica ricamatrice Annamaria che l'intuitivo Giacomo sottrae ai debilitanti salassi del vecchio medico e "guarisce" dopo una notte d'amore, facendole riacquistare colore e vitalità.

L'evasione notturna dai Piombi, autodefinita un «capolavoro d'intelligenza, di esattezza di calcolo, dell'intuito e del coraggio, qualità tutte premiate dalla fortuna», conduce il veneziano a Parigi, nel salotto esoterico della marchesa d'Urfé, circondata da maghi, occultisti, veggenti e sensitivi – tra questi Cagliostro – e il cui unico scopo, tra disquisizioni magiche o filosofiche sul concepimento della Madonna, è di portare a compimento la Grande Opera: morire e rinascere trasformata in un uomo che vivrà per sempre. Ciò sarà possibile dopo l'incontro carnale con un iniziato del suo stesso segno piramidale come Giacomo il quale, aiutato da Marcolina, una ragazzotta trevigiana ex amante del fratello prete Gaetano, riesce faticosamente a fare l'amore con l'avvizzita marchesa.

Due anni dopo, a Forlì, incontra il grande amore della sua vita. Conosce Henriette, una francesina in viaggio con un ufficiale ungherese che, dovendo proseguire per il nord, gliela affida. Giacomo se ne innamora perdutamente e con lei partecipa alla festa del conte Du Bois, gobbo mecenate omosessuale. Qui, dopo le discussioni sull'anima femminile, gli ospiti assistono a *La mantide religiosa*, una metaforica operina sull'Amore, composta e cantata dallo stesso anfitrione e dal suo amante Gianbruno.

La partenza segretissima e improvvisa di Henriette, indissolubilmente legata ad una grande e sconosciuta personalità europea che ha pieni poteri su di lei, getta

il protagonista nello sconforto piú nero, al punto da fargli pensare di farsi frate o addirittura di commettere suicidio. Una disperazione pari soltanto a quella provata molti anni dopo a Londra a causa di due donne, «l'infame Charpillon e la di lei degna figlia» che, dopo avergli attaccato la sifilide, lo depredarono, abbandonandolo, con i suoi pochi bagagli, al destino avverso degli spiriti sventurati e generosi. Deciso a togliersi la vita, indossa il suo abito migliore, si immerge nell'acqua del fiume, ma la vista sulla riva opposta di una donna esageratamente alta in compagnia di due nanetti, attira la sua inesausta curiosità facendolo desistere dai tristi propositi.

Alla ricerca della gigantessa, raggiunge il circo dove, tra esibizioni, giostre, maschere, scherzi umani e tatuaggi, assiste anche alla presentazione della "Grande Mouna", una specie di gola, di grande ventre di balena, una caverna simbolica nelle profondità della quale tutto si trova e ha origine. L'insperato aiuto di un amico, Egard, lo informa che nel circo c'è anche la donna gigante, una giovane veneta di montagna, altissima, molto forte ed altrettanto buona e mansueta. Venduta dal malvagio marito ai saltimbanchi, ora si esibisce nelle fiere e nei circhi vincendo a braccio di ferro gli uomini piú robusti, e viene accudita da due nani napoletani che, sotto lo sguardo discreto di Casanova, le fanno amorvolmente il bagno e si commuovono nel sentirle cantare *Pin penin*, una canzoncina in dialetto, la nenia

del suo paese (*Pin penin / valentin / Pin penin / fureghin / perle e filo par ispirar / e pètena par petenar / e poi codini e nastrini e cordèa – le xe le voje i caprissi de chéa / che jeri la jera putèa*).² La mattina seguente il circo ha tolto le tende e Casanova lascia Londra.

Un giorno per lui indimenticabile è anche quello vissuto a Roma, dapprima al cospetto del Papa sorridente, al quale può finalmente baciare piú e piú volte la mano, e poi, la sera, alla festa dell'ambasciatore inglese presso il Vaticano. Nell'antico palazzo del principe Del Brando si svolgono giochi di società piuttosto gode-recci e primitivi come la gara del vino. La fama di "stallone" di Casanova sollecita l'ospite ad organizzare una sfida tra i metodi "intellettuali" del famoso amatore e l'istinto bruto del cocchiere del principe per vedere chi riesce a fare pubblicamente all'amore piú volte in un'ora. Si formano le coppie: Casanova sceglie la modella Romana, mentre al servitore si accompagna una disponibilissima nobildonna. Dopo gli esercizi respiratori e l'assunzione di diciotto uova e vino di Spagna speziato, Giacomo vince la competizione ed è portato in trionfo.

La successiva esperienza d'amore, il viaggiatore Giacomo la vive tra Berna e Dresda. Nella prima città,

² «Piè-piedino / valentino / Piè-piedino / ficchino / perle e filo per infilzare / e pettine per pettinare / e poi codini e nastrini e cordicella – sono le voglie i capricci di quella / che ieri era bambina». A. Zanzotto, "Cantilena londinese", in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 500-501.

ospite del famoso entomologo Mœbius, ha un malore forse dovuto alla visione degli insetti infilzati vivi dagli spilloni delle due giovani figlie dello studioso. Ripresi grazie alle loro amorevoli cure, si innamora di Isabella e le dà appuntamento a Dresda per vivere con lei per il resto della vita. La giovane non si farà mai vedere alla locanda dei Mori e, tuttavia, Casanova trascorrerà una sfrenata notte di sesso con la cantante Astrodi, vecchia amante di Venezia, e l'insaziabile tedeschina gobba.

Il giorno dopo, al termine della rappresentazione *Orfeo e Euridice*, quando ormai il teatro è deserto ed i grandi candelabri spenti, Casanova incontra casualmente la vecchia madre che, quasi immobilizzata, vive in campagna. La porta sulle spalle fino alla carrozza, tenta di trovare il modo di poter stare un po' con lei, ma la vettura si allontana tra la neve nel buio della notte.

Negli anni che seguiranno, l'instancabile viaggiatore è in Olanda, Belgio, Spagna e ad Oslo, dove si ammala seriamente, per poi raggiungere la brillante corte di Württemberg. Qui cerca di convincere la duchessa ad intercedere presso il fratello, ma la festa è assai rumorosa e piena di sorprese. Inoltre, l'atmosfera avvinazzata e militaresca, e la musica assordante di organisti appollaiati su altissimi sgabelli gli impediscono di essere preso in seria considerazione; lo stesso accade per i progetti proposti. Il motivo malinconico-patriottico cantato in coro dalla corte, *Il cacciatore di*

Württemberg, insieme all'insperata visione della bambola meccanica Rosalba, hanno l'effetto di trasformare il suo disappunto in un forte interesse per lo stupendo automa; al punto che, non resistendo alla tentazione, di notte scende nel salone dove sulle note di un carillon abbraccia Rosalba e accenna dei giri di danza con lei. La bambola dal viso di porcellana si muove a scatti eppure Giacomo, eccitato, la utilizza per fare l'amore fino all'alba, quando, grato, lascerà sul letto lo scomposto manichino con le gambe allargate.

Le memorie degli ultimi anni sono quelle della vita a Dux e dei lunghissimi, freddi, inverni boemi dove da tempo è bibliotecario del conte di Waldenstein, un incarico che considera di alto prestigio ed al quale tiene molto perché può, finalmente, soddisfare il desiderio senile di quieta riflessione insieme all'instinta sete di conoscenza. Sono però per lui motivo di indignazione, sia la necessità di consumare i pasti in cucina con i servi, dove non sempre trova i suoi "maccheroni", sia il comportamento disonesto, rozzo, malsano del maggiordomo Faulkirchner e del suo losco amante Viderol. I due si vendicano dell'anziano astioso e intollerante affiggendone con gli escrementi delle latrine il ritratto costituente la prima pagina del suo romanzo *Icosameron*.

Durante una festa alla presenza del giovane conte, non apprezzato per la sua recitazione di un passo dell'amatissimo Ariosto, da chi peraltro credeva ch'egli,

«un avventuriero di cui si è parlato molto», fosse già morto da tempo, la “cariatide” Casanova, offesa, si ritira lentamente e con mestizia nelle sue stanze tra il conforto dei libri e l’inseparabile uccello meccanico piuttosto malconcio. Ripensando alla sua bellissima Venezia, città alla quale sente di non poter mai piú fare ritorno, si lascia andare a ricordare un sogno.

È notte, sull’acqua grigia e gelata del Canal Grande rischiarato dalla luna alcune donne scendono allegramente la scalinata di quella che potrebbe essere la chiesa della Salute; Casanova, giovane, si china sulla lastra di ghiaccio che ricopre il canale e si sofferma brevemente ad osservare la grande testa di legno affondata durante il Carnevale di molti, molti anni prima; poi va incontro alla bambola Rosalba che rimane immobile, mentre alcune delle donne della sua vita corrono verso il Ponte di Rialto. Su un altro lato, investita di luce chiarissima, sopraggiunge una carrozza d’oro tirata da cavalli bianchi. Si ferma, lo sportello si apre e al suo interno il Papa, bonario e sorridente, con un’aria tra il complice e il benevolo rimprovero, come si fa con i bambini discoli ma simpatici, gli fa dei cenni, mentre al suo fianco, seminascosta, c’è la madre – lei sí piú fossile che fantasma severo – vista per l’ultima volta tanti anni prima a Dresda. Di nuovo con lo sfondo di Rialto, nel semichiarore lunare e tra il gelido sibilare del vento, Giacomo Casanova, un’ultima volta ancora giovane e bello,

danza con l’automa gentile alla musica del carillon, finché gli occhi rossi e gonfi del vecchio veneziano sprofondato in poltrona, si dissolvono nell’ultimo romantico abbraccio delle due figure che ruotano lentamente, con grande delicatezza, come evanescenti silhouettes di cera timorose di finire in frantumi.

S’è già ricordato, e piú d’una volta, che sarebbe del tutto vano tentare una qualche operazione di comparazione bilanciata tra la fonte letteraria casanoviana e la pellicola di Fellini che pure da quelle fluviali, interminabili pagine prende l’origine del suo autonomo viaggio; sebbene per alcuni punti specifici sarà utile affrontarle, non tanto per trovare analogie e differenze, quanto per cogliere l’atmosfera, l’aura casanoviana che il regista assorbe prima di conferire quella particolare patina felliniana difficile da dimenticare.

Il Casanova di Federico Fellini è così intitolato quale cautela d’immagine e protezione legale da titoli analoghi, così come era capitato con il *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, con Franco Fabrizi, Don Backy, Ugo Tognazzi, Tina Aumont (che impersona la francese Henriette per Fellini), una brutta, parodica commedia strategicamente fatta uscire sugli schermi italiani solo qualche settimana prima del *Fellini-Satyricon*. Come s’è già notato, il cinema di Fellini è per certo di matrice antiletteraria, a-letteraria si direbbe, giacché non prende le sue storie da testi, romanzi, fonti della

letteratura – salvo, per l'appunto, nei due titoli appena ricordati e per *La voce della luna* tratto dal romanzo *Il poema dei lunatici* (1987) di Ermanno Cavazzoni – ma opera su sceneggiature originali, ovviamente modificate, come da prassi consueta, in sede di riprese.

In questo senso, Fellini e Bernardino Zapponi, quasi per mettere in qualche modo le mani avanti rispetto ai profondi cambiamenti che faranno nel corso della vicenda, restituiscono l'inizio in maniera abbastanza simile a quanto si legge nella "Prefazione" della *Storia di Giacomo Casanova di Seingalt veneziano scritta da lui medesimo a Dux in Boemia* che così si presenta:

Dichiaro anzitutto al mio lettore che per quello che ho fatto di buono o di cattivo durante la mia vita sono certo d'essermi guadagnato tanto meriti quanto demeriti e posso perciò ben credermi libero. [...] L'uomo è libero, ma non lo è se non crede di esserlo, perché più attribuisce forza al Destino più si priva di quella forza che Dio gli ha dato quando gli ha fatto dono della ragione.

[...]

Il lettore che ama pensare vedrà in queste memorie che in vita mia non ho mai avuto uno scopo preciso e che perciò l'unico criterio cui mi sono attenuto, se di criterio si può parlare, è stato quello di lasciarmi portare dove mi spingeva il vento.

[...]

Degna o indegna, la mia vita è la mia materia, e la mia materia è la mia vita. Avendola vissuta senza mai credere che mi sarebbe venuta un giorno la voglia di raccontarla, può darsi che essa abbia un carattere interessante che non avrebbe magari avuto se l'avessi vissuta coll'intenzione di raccontarla nella vecchiaia, e ciò che più conta, di pubblicarla.

In questo 1797, vecchio ormai di settantadue anni, nel momento in cui posso dire *vixi*, nonostante respiri ancora, non saprei trovare divertimento più gradito che quello di occuparmi delle mie faccende [...] Ricordando i piaceri che ho goduto, me li rinnovo, e rido delle pene che ho sofferto e che non sento più. [...] Dovendo la mia storia cominciare con l'avvenimento più remoto che posso richiamarmi alla memoria, comincerò dall'età di otto anni e quattro mesi.

[...]

Ho avuto tutti e quattro i temperamenti: il flemmatico nell'infanzia, il sanguigno nella giovinezza, poi il bilioso, e infine il melanconico, che a quel che pare non mi abbandonerà più. Adattando l'alimentazione alla mia costituzione, ho sempre goduto buona salute, e ben sapendo, per esperienza, che ciò che altera la salute è sempre l'eccesso, sia di cibo sia d'astinenza, non ho mai avuto altro medico all'infuori di me stesso. Ma ho trovato l'astinenza assai più pericolosa. Il troppo procura un'indigestione, ma il "troppo poco" procura la morte. [...] Coltivare i piaceri dei sensi è stata per tutta la vita la mia principale occupazione, e non ne ho mai avuta altra più importante. Sentendomi

nato per l'altro sesso, l'ho sempre amato e mi sono fatto amare per quanto possibile. Ho anche amato la buona tavola e insieme tutte le cose che eccitano la curiosità. [...]

Ho amato i piatti dal sapore forte: i maccheroni preparati da un bravo cuoco napoletano, l'*ogliapotrìda*, il merluzzo di Terranova molto vischioso, la cacciagione con tutti i suoi aromi, e i formaggi, soprattutto quelli passati, nei quali i piccoli esseri che li abitano cominciano a diventare visibili. Anche nelle donne ho sempre trovato che quella che amavo aveva un buon odore, e piú la sua traspirazione era forte piú mi sembrava soave.³

La sceneggiatura offre il seguente incipit:

I.

Nel buio una voce prende a parlare:

VOCE DI CASANOVA Sono Giacomo Casanova, cavaliere di Seingalt. Di Venezia. Nacqui a Venezia nel 1725. Mi madre era la celebre attrice Zanetta. Discendo da una famiglia antichissima.

Non ho mai avuto una meta fissa. Mi sono lasciato andare dove mi spingeva il vento... Ricordandomi i piaceri avuti me li rinnovo, e rido delle pene sofferte che non sento piú...

³ G. Casanova, *op. cit.*, vol. I, pp. 3-16.

Ho avuto tutti e quattro i temperamenti: il flemmatico, il sanguigno, il bilioso, e il melanconico. Adattando l'alimentazione alla mia costituzione, ho sempre goduto buona salute. Sentendomi nato per il sesso diverso dal mio, lo amai sempre e me ne feci amare per quanto possibile... Amai i piatti dal sapore forte: il pasticcio di maccheroni d'un bravo cuoco napoletano, l'*ogliapòdrìda*, il merluzzo di Terranova molto vischioso, la cacciagione il cui aroma sconfinava con il puzzo, i formaggi la cui perfezione si rivela quando i piccoli esseri che li abitano cominciano a diventare visibili... Amai soprattutto la mia città, antica e gaia, crudele tenerissima...⁴

Come si vede, tra le prime cose a cadere nella sceneggiatura sono i motivi della *libertà* e della *curiosità*, proprio perché il regista non pensa di dover dare spessore allo spirito indipendente ostentato da Casanova, che invece considera bloccato, ingabbiato e schiavo del carattere e dei propri istinti erotici. Un personaggio che per tutta la sua esistenza si nutre in un circolo vizioso di cibo, sesso e denaro con la stessa furiosa inarrestabile smania. Restano infatti i gusti per alcuni piatti particolari (i maccheroni torneranno nel finale) a segnare la condizione di vecchio bibliotecario malcontento, e se il binomio cibo-sesso sarà

⁴ F. Fellini, B. Zapponi, *Il Casanova di Federico Fellini*, Einaudi, Torino 1976, p. 3.

sottolineato in piú d'una occasione – sartoria, orgia romana – nel testo letterario gli abbinamenti bere-mangiare e dormire, trovare un buon letto in una buona camera, fare l'amore e pensare ad organizzare il sesso, vengono rammentati di continuo e reiteratamente all'interno del medesimo episodio; e si tratta di un dato stabile, comprovante la permanenza di Casanova in una locanda, albergo o stanze o case prese temporaneamente in affitto. Mentre per quanto attiene al gusto connesso alla fisicità della figura femminile, l'odore che, dagli alimenti, lo scrittore non esita a trasferire a quel particolare "buon odore" della donna amata, se non nel film, può trovare nella pagina anche un ironico, coraggioso commento:

Che gusto depravato! Che vergogna ammetterlo senza arrossire! Ma critiche come queste mi fanno ridere. Grazie ai miei gusti grossolani, ho abbastanza faccia tosta da credermi piú felice di chiunque altro, dal momento che mi sono formato la convinzione che i miei gusti mi permettono di provare piú piacere. Felici coloro che senza nuocere a nessuno sanno procacciarsi il piacere, e insensati gli altri che immaginano che l'Essere Supremo possa rallegrarsi dei dolori, delle pene e delle astinenze che essi gli offrono in sacrificio e che abbia cari soltanto i pazzi che se li procurano.⁵

⁵ G. Casanova, *op. cit.*, vol. I, pp. 10-11.

L'eclettismo casanoviano è sterminato: dalla cacciagione «con tutti i suoi aromi» – in Fellini diventa «il cui aroma sconfinava con il puzzo» – si ha che il senso dell'odorato, se non impossibile, assai difficoltoso da diffondere al cinema, determina il fatto che i due sceneggiatori, ignorando completamente la questione «Casanova cristiano o filosofo» su cui non si mancherà di tornare, facciano scivolare questo stesso eclettismo in una sorta di vista interiore – Casanova nella prefazione non ne fa cenno – di un altro grande amore della sua vita («amai soprattutto la mia città»), vale a dire il ricordo per un'amante tanto desiderata, tradita, fuggita, ritrovata, abbandonata per sempre: Venezia. Così come non ci sono le macrosequenze 2 (*Venezia. Strade e piazze. Esterno notte*) e 3 (*Convento di monache. Parlatorio. Interno notte*) della sceneggiatura, dato che le immagini iniziano con i titoli già sui festeggiamenti carnevaleschi. È stato sufficiente inserire Casanova-Pierrot tra le maschere che ballano, per sintetizzare quanto, invece, tra le pagine 5 e 8, verosimilmente Fellini e Zapponi avevano inteso risolvere, come segnalazione, la presenza dei parlatori nei conventi, sui quali si intrattiene con particolare frequenza il veneziano nel suo testo. Luoghi di amori misteriosi, intrighi sentimentali coperti dall'anonimato, tonache che scivolano come ombre tra voti di segretezza di novizie e suore anziane, e grandi grate che di certo non impediscono le gioie del sesso. Come testimonia, ad esempio, tutto

il lungo “intrigo amoroso” con l’anonima M.M. (Maria-Eleonora Michiel) svoltosi tra Venezia e Murano tra il 1754 ed il gennaio 1755, altrettanto lungamente descritto da Casanova; il cui racconto, alla partenza, consente peraltro al film di far entrare in azione il protagonista nell’amplesso con la finta monaca nel casino del suo amante, Joachim Pierre de Bernis, allora ambasciatore di Francia presso la Repubblica di Venezia:

A Ognissanti di quel 1753, dopo la messa, mentre mi apprestavo a salire in gondola per tornare a Venezia, una donna [...] mi superò e mi lasciò cadere ai piedi una lettera. La raccattai e la donna, contenta che l’avessi raccolta, proseguì il suo cammino. La busta era bianca e suggellata con cera di Spagna colore della venturina. Il sigillo rappresentava un nodo scorsoio. Appena salito sulla gondola aprii la lettera e la lessi.

“Una monaca” vi era scritto in francese, “che da due mesi e mezzo la vede ogni domenica nella chiesa del suo convento desidera conoscerla. Da un libretto che lei ha perduto e che le è capitato in mano sa che lei capisce il francese. Però può risponderle in italiano, perché la signora ama le cose chiare e precise. Non la invita a farla chiamare in parlatorio, perché desidera che lei la veda prima di parlare. Le darà quindi il nome di una signora che potrà accompagnarla in parlatorio. Questa signora non la conosce e quindi non sarà neanche obbligato a presentarsi, se lei non desidera si sappia il suo nome.

Se ritiene che questo sistema non vada bene, la stessa monaca che le scrive questa lettera le darà l’indirizzo di un casino qui a Murano, dove la troverà, sola, alla prima ora di notte del giorno che le indicherà. Allora potrà restare a cenare con lei o andarsene dopo un quarto d’ora se avrà da fare. Se preferisse invitarla a cena a Venezia, le faccia sapere la data, l’ora e il posto dove la signora dovrà venire e la vedrà scendere mascherata da una gondola. Lei dovrà aspettarla sulla riva da solo, senza domestico, mascherato e con una candela in mano”.⁶

Si è riportato il passo per rilevare, una volta ancora, come l’estrema puntigliosità e meticolosità messa nei dettagli informativi della scrittura di Casanova, predeterminano un andamento e un significato segnato, obbligato, persino nelle più piccole varianti: è tutto ossessivamente sistemato al posto previsto sicché al lettore, impossibilitato a immaginare, dunque a ricreare il suo testo, non rimane che doversi sottomettere alle “qualità” di narratore dell’autore. Il risultato è che, per accumulazione di dati, lo stesso testo, privo come è sempre di vere sorprese linguistiche e di racconto, è una montagna brutta e troppo compatta che diviene una notarile lista di cose – lo s’è già detto – praticamente non utilizzabile... o, per lo meno, non dal nostro regista. Elenco settecentesco monotono

⁶ *Ivi*, pp. 921-922.

dal quale, in sceneggiatura e nella pellicola, Fellini si difende come può. Cosa evidentissima non tanto in questo giro del discorso sul biglietto amoroso, quanto nell'ampia parte relativa alla nota fuga dai Piombi, la prigione veneziana dalla quale Casanova, rinchiuso il 26 luglio 1755, evade in maniera rocambolesca il 31 ottobre 1756.

Qui davvero si tocca con mano, ovvero si vede con l'occhio dello spettatore attento, come Federico Fellini non sia mai stato in condizione di inferiorità rispetto a Casanova, né tantomeno abbia mai sentito di doverlo "accontentare" proprio in una delle tappe principali della autoconstruzione del proprio mito. A questo punto il regista esprime estrema forza artistica e di carattere nei confronti dell'intero problema, cioè il testo letterario, la figura mitica, Venezia, il Settecento... E già, perché Fellini, si dice, è un bugiardo, un falsario del cinema, un prestigiatore che manipola il reale per trasfonderlo, immaginificamente, in qualcosa di irreale, di totalmente inventato. E Casanova, allora? Forse che Casanova non si inventa date, episodi e loro svolgimenti, non si è forse sbagliato intenzionalmente più e più volte su nomi di persone e loro funzioni, sui tempi di soggiorni propri ed altrui in certe località? E, cosa ancora più eclatante, non ha forse fatto morire la marchesa d'Urfé quando costei, ormai sfruttata nella sua ossessione per la magia e derubata di enormi capitali, era ancora in vita? Allora,

mentitori per mentitori, dato che il cinema è il luogo deputato della menzogna artistica – il linguaggio della riproducibilità tecnica è felicemente sempre manipolatorio, convenzionale, dunque falso per definizione – non è forse preferibile la sincerità del falsario Fellini che rende esplicita la sua volontaria falsificazione, sulla scorta della lezione impartita allo spettacolo del cinema dall'altro grande mentitore Orson Welles? Vengono alla mente parole del regista, poste ad apertura del prologo della biografia *Fellini*:

Molti dicono che sono un bugiardo e lo ripetono continuamente. Ma anche gli altri dicono bugie; e le più grandi bugie su di me le ho sempre sentite dagli altri. Potrei smentirli, ho anche tentato. Purtroppo, essendo un bugiardo nessuno mi crede. [...] Del resto se si vuole testimoniare la verità, dire "io" è già un punto di vista sbagliato. Per dire una cosa vera bisognerebbe togliere "io"; e invece non si può farne a meno. Anche per dire "io non c'ero". Che è la mia condizione perpetua, quella in cui mi riconosco totalmente. Io non posso testimoniare su niente perché almeno il 99 per cento delle volte non c'ero, ero altrove.⁷

Ecco, su questo terreno dell'*altrove*, della menzogna, il duello tra i gran bugiardi Casanova e Fellini

⁷ T. Kezich, *Fellini*, Rizzoli, Milano 1988, p. 5.

avrebbe dovuto portare a una qualche tregua, almeno per raccogliere metaforicamente i feriti (qualche spiraglio di visionarietà) e altrettanto metaforicamente seppellire i morti (cancellare o sopire l'odio contro il meccanicismo sfrenato dell'uomo settecentesco). L'occasione favorevole, dunque, poteva essere precisamente qualcosa di lontano dalla trappola del paradosso del mentitore (quando dice la verità mente o no?), cioè a dire, la descrizione della fuga dai Piombi. Questa, descritta ampiamente da Casanova, è di fatto un libro all'interno del grande testo da cui si poteva tentare di ritagliare un grumo felliniano plausibile – ha avuto, come noto, anche edizione autonoma: 1787, *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs*. Ma il pedante realismo del veneziano non indietreggia di fronte alla minuzia di argomentazioni circa le enormi difficoltà incontrate prima di riparare in Francia per la via di Mestre, Treviso, Borgo Valsugana, Bolzano, Monaco di Baviera, Parigi, dove inizia a frequentare la marchesa d'Urfé. E, prima, ci sono i lavori di scavo e il cambio inaspettato della cella proprio quando il più era fatto, il ricominciare da capo, i calcoli, le astuzie con il guardiano, il pavido compagno di fuga padre Balbi; e, infine, la libertà così intensamente provata – che tanto pare anticipare il manzoniano “addio ai monti” di Lucia Mondella (a sua volta possibile eco epistolare d'altri secoli) – in Casanova si esprime così:

Doppiata la Dogana i gondolieri cominciarono a fendere vigorosamente le acque del grande canale della Giudecca per il quale si deve passare sia per recarsi a Fusina che a Mestre, dove in realtà volevo andare. [...] Allora mi voltai e vidi alle mie spalle il bel canale deserto, senza neanche un'imbarcazione. La splendida giornata, i primi raggi di un sole superbo che spuntava all'orizzonte e i due giovani barcaioli che remavano con tutta la loro lena mi gonfiarono il cuore di ammirazione. Al tempo stesso, però, mi invase il pensiero della terribile notte che avevo passato, del posto in cui ero il giorno prima e di tutte le circostanze che mi avevano aiutato. Provai un'immensa commozione, così intensa che per dar sollievo al mio cuore oppresso dall'eccesso di gioia scoppiai a piangere dirottamente e innalzai lo spirito riconoscente a Dio misericordioso. Singhiozzavo e piangevo come un bambino condotto contro sua voglia a scuola.⁸

Fellini come affronta tutto questo? Intanto, le fasi successive alla fine dell'«acrobatico amplesso» con Maddalena, la finta suora, nel film sono modificate rispetto allo *script*. Qui è prevista una sosta ristoratrice a base di ostriche – «con perfetta sincronia, sempre a tempo come in un altro esercizio di bravura, si mettono le ostriche in bocca, poi se le passano l'un l'altra per mezzo di baci. E ridono soddisfatti»⁹ – e l'eccita-

⁸ G. Casanova, *op. cit.*, vol. II, pp. 124-125.

⁹ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, p. 14.

zione preparata con i molluschi simbolici si ripeterà, nel film, con la signora – Barberina, nel testo del film – che ama farsi frustare le terga. In questo modo il regista si toglie un duplice pensiero: dover rendere in rappresentazione questo cibo stereotipato, analogico all'amore sessuale e al sesso femminile, sul quale Casanova non si risparmia, né nelle performance "ostricare" con Emilia e Armellina, né nelle ampie descrizioni, di cui qui si dà solo un parzialissimo esempio:

Mangiando una cinquantina di ostriche, vuotammo due bottiglie di champagne spumante che fece ridere quelle brave ragazze che si vedevano obbligate a fare il rutto, ai loro occhi una cosa veramente indecente.

[...]

Le slacciai interamente il corpetto e poiché l'ostrica era caduta sul seno così in basso che sarebbe stato impossibile raggiungerla, feci finta di lagnarmi di dovermela cercare con la mano. Gran Dio! Che martirio per un uomo innamorato dover dissimulare la sua traboccante contentezza in un simile momento! Armellina, di fatto, non poteva accusarmi di niente per nessun motivo al mondo, perché toccavo quelle splendide mammelle, dure come il marmo, solo per cercare l'ostrica, ma il lettore può essere sicuro che per me fu un vero e proprio supplizio. Finalmente la trovai, l'ingoiai e poi presi una delle mammelle reclamando il liquido dell'ostrica che l'aveva inondata e con avida labbra mi impadronii del bocciolo di rosa che le ornava la

punta, lasciandomi trasportare da tutta la voluttà che mi ispirava quel latte immaginario che succhiai per due o tre minuti di seguito.¹⁰

Ma Fellini riesce anche a sottrarsi alla trappola dello stereotipo, scegliendo sequenze decisamente brevi, come allo stesso modo s'era rifiutato, in *Satyricon*, di uniformarsi al modello "peplum" quando nelle cene luculliane gli antichi romani ridono sguaiatamente ubriacandosi di vino rosso mentre azzannano voluttuosamente enormi grappoloni di uva.

Secondariamente, il commiato di Casanova dal signor de Bernis è nel film meno passivo di quanto non sia nella sceneggiatura, in qualche modo già proiettato su Parigi, la sua vera meta dopo l'evasione dai Piombi. Rispetto a questa, Fellini appare persino

¹⁰ G. Casanova, *op. cit.*, vol. III, capp. XXVII, XXVIII, pp. 800, 860. Dato che nello stesso periodo de *Il Casanova* Stanley Kubrick stava lavorando al suo settecentesco *Barry Lyndon*, sulle gesta dell'avventuriero Redmond Barry, per associazione di idee, l'episodio godereccio delle ostriche di Casanova ripescate dalle mammelle delle due giovani, fa venire in mente la ben più pudica penitenza che il giovane e ingenuo Redmond, innamorato della cugina Nora, deve pagare alla ragazza che maliziosamente nasconde un nastro nella scollatura dell'abito affinché lui lo trovi; sequenza che viene condotta con una enorme differenza di stile tra il maestro del cinema americano, interessato a comunicare le prime manifestazioni di un amore puro («Egli ama come un uccello canta o come una rosa sboccia dalla natura») e le liquide, appiccicaticce, voluttuose manovre casanoviane poste in essere solo per appagarsi di sesso.

più bendisposto verso l'arresto, che infatti drammatizza, che non verso la fuga, lunga e certamente non semplice da raccontare per immagini. Con un piccolo tocco di malignità si può però anche ritenere che abbia inteso tenere bassa la visibilità delle lunghe macrosequenze della preparazione, esecuzione, esito dell'evasione, dato l'indubbio carattere d'azione visiva delle pagine casanoviane. Infatti il resoconto, di cui si indicano in corsivo i punti relativi alle caratteristiche di *visione* del testo scritto, riporta:

Da solo, senza l'aiuto di nessuno, prima delle due di notte [in ottobre, circa le otto di sera] riuscii a praticare un buco polverizzando le tavole. L'apertura risultò due volte più grande del necessario, tanto che riuscivo a toccare tutta la lastra di piombo. Il monaco venne ad aiutarmi a sollevarla, perché era fissata e incurvata sotto l'orlo della grondaia di marmo, ma a forza di spingere lo spuntone tra essa e la grondaia, riuscii a staccarla.

Poi, a forza di spalle la piegammo quel tanto che era sufficiente per ottenere lo spazio necessario per passare. *Sporsi quindi fuori il capo e vidi con dispiacere che la luna, ormai al primo quarto, diffondeva una grande luce.* Era un contrattempo da sopportare in santa pace. Per uscire, tuttavia, avremmo dovuto aspettare la mezzanotte, quando la luna sarebbe andata a rischiarare gli antipodi. Di fatto, non potevo espormi al rischio di *farmi vedere mentre mi muovevo sui tetti in una splendida notte, quando tutta la gente elegante stava*

certo a passeggiare in piazza San Marco. Giù, sul pavimento della piazza, si sarebbe senz'altro vista la nostra ombra allungata e tutti avrebbero alzato gli occhi: allora le nostre persone avrebbero offerto uno spettacolo stranissimo, che avrebbe suscitato la curiosità soprattutto di Messer Grande, i cui sbirri, unici custodi della grande Venezia, vegliano tutta notte.

[...]

Alle quattro e mezzo gli ordinai [a Soradaci] di *andare a vedere dov'era la luna.* Quando tornò, mi riferì che sarebbe scomparsa di lì a mezz'ora e che una nebbia fittissima avrebbe reso molto pericolosi i Piombi.

[...]

Ma ormai era tempo d'andare. *La luna non si scorgeva più.* Legai sulle spalle a padre Balbi da una parte metà delle corde e dall'altra il pacco con i suoi stracci. Feci lo stesso con me. Poi, tutti e due in maniche di camicia, col cappello in testa, andammo all'avventura.

E quindi uscimmo a rimirar le stelle.

[...]

Dopo aver attraversato una quindicina di lastre, mi trovai sulla cresta del tetto e mi ci sedetti a cavalcioni, comodamente, allargando le gambe. Il monaco, dietro di me, fece lo stesso. *Voltavamo la schiena all'isoletta di San Giorgio Maggiore: davanti, a duecento passi, avevamo le molte cupole della chiesa di San Marco, che fa parte del palazzo ducale.*¹¹

¹¹ *Ivi*, vol. II, pp. 102-124.

E, nel prosieguo della descrizione sulla ricerca della migliore via di fuga, Casanova inizia piú d'un capoverso del capitolo quinto con «*Mi guardai intorno, a destra e a sinistra, per qualche minuto*»; «*Fermai lo sguardo* e il pensiero su un abbaino, situato dalla parte del Rio di Palazzo»; «*Quel che dovevo fare era andare a vedere da vicino la parte anteriore*»; «*Vidi*, o meglio sentii, tastando, una sottile inferriata»; fino alla libertà faticosamente raggiunta: «*Mi avviai perciò diritto alla porta della Carta, che è la porta reale del palazzo ducale, e senza guardare in viso a nessuno, per farmi notare il meno possibile, attraversai la piazzetta, raggiunsi l'approdo e salii sulla prima gondola che trovai*».¹²

Letti nell'ottica del linguaggio filmico, i passaggi richiamati propongono l'immagine di Casanova ripreso di spalle in campo medio o lungo: caccia finalmente fuori la testa dal tetto, apre uno spazio rischiarato dalla luce lunare di una notte splendida, luce necessaria per vedere ov'egli si trovi ma che è anche un pericolo giacché prefigura un controcampo a *plongée* dal basso, come in una breve inquadratura a mezzo campo lungo verso l'alto, a individuare l'ombra di un uomo mentre cammina sui tetti; per di piú, Casanova, quasi potesse applicare al cinema le regole delle arti visive, opera uno stacco di ripresa parlando di un'ombra *allungata*, cioè al lettore *fa vedere* come

¹² *Ivi*, pp. 112-113, 124.

un'inquadratura presa dal basso slancia la figura umana, al contrario dell'opposta – qui precedente – che, evidentemente, tende a schiacciare tutta quella gente elegante a passeggio per la piazza, gente vista dal punto d'osservazione del fuggiasco. Ma il cinema mentale continua con altre visioni. Una oggettiva, affidata alla verifica della posizione della luna e con cambio di atmosfera perché alla limpida serata si è fatta sotto la nebbia, buona per non essere visti ma che anche rende scivolose le lastre di piombo... E poi c'è la citazione modificata dall'*Inferno* di Dante – *riveder* (XXXIV, 139) – fatta da Casanova, che invece sembra attardarsi sull'osservazione di estatica soddisfazione per l'impresa compiuta.

Altro frammento, diciamo così, di film scritto, è ancora all'insegna del campo (*voltare la schiena*) e controcampo (*davanti*) per completarsi con ambiti spazio-temporali di tipo descrittivo quando, proseguendo nella descrizione della ricerca di una migliore via di fuga, Casanova, con quel «*Mi guardai intorno, a destra e a sinistra, per qualche minuto*», preconizza una panoramica, forse addirittura circolare, in un piano sequenza lunghissimo (*qualche minuto*); e poi uno *stop frame* ante litteram: «*Fermai lo sguardo* e il pensiero su un abbaino, situato dalla parte del Rio di Palazzo», cui fa seguito un carrello o un carrello ottico (zoom) là dove informa che «*Quel che dovevo fare era andare a vedere da vicino la parte anteriore*»,

per approdare alle sfumature di visione-tatto con «*Vidi*, o meglio sentii, tastando, una sottile inferriata», prima di conquistare la libertà faticosamente raggiunta: «Mi avviai perciò diritto alla porta della Carta, che è la porta reale del palazzo ducale, e *senza guardare in viso a nessuno*, per farmi notare il meno possibile, attraversai la piazzetta, raggiunsi l'approdo e salii sulla prima gondola che trovai». Un autentico finale da film classico, questo incedere sicuro di Casanova fino alla straordinaria prospettiva del molo; una conclusione per la quale piace pensare che il veneziano, regista di se stesso, avrebbe messo la cinepresa vicino ai Tetrarchi (i cosiddetti "Quattro Mori"): da lí si sarebbe ripreso varcare l'arco e, a seguire, il suo voltare a sinistra, percorrere senza soluzione di continuità – dunque un altro complesso piano sequenza – e con lo sguardo lungo, proteso fin oltre le colonne di Marco e Todaro, lo spazio della piazzetta da coprire con una carrellata ad accompagnare il sospirato imbarco, mentre la (sua) voce fuori campo spiega: «L'immunità che io cercavo era fuori dai confini della Serenissima. Già mi ci avviavo e in spirito già vi ero giunto: dovevo solo raggiungerla anche con il corpo».¹³

Cosí, il cinema mentale dell'evasione letteraria di Casanova. Nel film la medesima situazione viene resa, come già accennato, con poche inquadrature: esat-

¹³ *Ivi*, p. 124.

tamente sono cinque, in blu, tra la nebbia e le cupole della basilica di San Marco, con la voce off di Casanova – nella versione italiana è quella convincente in tutte le sfumature dell'attore Luigi Proietti – che, commosso, osserva per la prima volta la sua Venezia dall'alto, autolodandosi con orgoglio per quell'evasione, «un capolavoro d'intelligenza, di esattezza di calcolo, dell'intuito e del coraggio, qualità tutte premiate dalla fortuna». Stop. Non c'è altro, oltre le inquadrature che si contano sulle dita di una mano, se non il leggero bagaglio che Casanova si porta appresso a Parigi, e di cui si dirà.

Per quanto riguarda l'arresto, film e sceneggiatura (6. *Laguna di Venezia. Esterno alba*) procedono di pari passo, anche se alcune suggestioni scritte vengono abbandonate nella realizzazione o al montaggio – come per il doppio finale di *Otto e mezzo* su un vagone ferroviario o sulla pista del circo, scelta poi per la versione definitiva – pur di non spostare su estemporanee figure fantastiche di contesto quella attenzione che deve concentrarsi su Casanova, in balia dei marosi e del fortissimo vento, in procinto di essere tratto in arresto; una situazione instabile e movimentata, totalmente inventata da Fellini poiché nella *Storia* il libertino viene prelevato all'alba a casa sua.¹⁴ Dalla sceneggiatura:

¹⁴ *Ivi*, vol. I, cap. XLVIII, p. 1108.

La tempesta infuria sulla laguna. Casanova-Pierrot conduce a fatica la gondola fra le ondate.

È tutto fradicio, di sudore e di schizzi di mare, e batte i denti visibilmente: trema.

Nella laguna appaiono forme mostruose come spettri: pali che emergono, storti, dall'acqua; enormi ciuffi d'erba sradicati che vanno alla deriva, tronchi simili a coccodrilli: tutto è avvolto e travolto in una furia ventosa, con la pioggia che fa velo.

Lontano, luci incerte (San Marco?) e un rintocco sperduto frettoloso, d'una campana.

A un fulmine che squarcia il cielo, seguito da un tuono che pare una cannonata, Casanova battendo i denti mugola:

CASANOVA Ave Maria gratia plena... dominus tecum...

Intanto, un'altra gondola piú grande, è emersa dalle tenebre e si è affiancata alla sua. Stranamente, questa gondola procede sicura e stabile; forse a causa della sua dimensione. Casanova si affanna sempre piú, azzuffandosi con le onde: l'altra gondola, grande e potente, gli si avvicina, lo fiancheggia.

E dalla gondola grande, si sente una voce forte e dura:

VOCE Giacomo Casanova!

Casanova guarda, sbalordito, le persone che si affacciano alla gondola.

Ci sono due sbirri, poi alcuni tristi figure in abito nero, e Messer Grande in persona, ossia il capo della polizia. È lui che ha parlato. E continua, con tono forte e deciso:

MESSER GRANDE Giacomo Casanova, cabalista e colpevole di disprezzo alla religione, autore di scritti eretici, possessore di libri malvagi condannati dall'Indice, io, Messer Grande, per ordine degli inquisitori di Venezia, qui ti dichiaro in arresto, per esser passato sotto ai Piombi!¹⁵

¹⁵ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, pp. 16-18.

**Il vento soffia sempre dove vuole il regista.
Pseudonimi, operine e delusioni**

Dalla pagina al film rimane, esaltato, il motivo del vento. Uno dei quattro elementi primari è un “principio” citato dal dissoluto Casanova all’inizio delle sue *Memorie* – «l’unico criterio cui mi sono attenuto [...] è stato quello di lasciarmi portare *dove mi spingeva il vento*» e subito abbandonato, cioè mai più impiegato per condurre il discorso dei ricordi sulle frequenti sterzate della propria esistenza. E Fellini, insieme al russo Andrej Tarkovskij, uno dei pochi grandi registi del vento – cui spesso abbinano acqua e fuoco – non si fa certo scappare l’occasione di smarcarsi dalla distrazione dello scrittore e, sull’antinomica impercettibilità del vento, mirabilmente e paradossalmente, ne inventa una superba visibilità.

Questo elemento della natura è un “trucco” antinaturalistico tra i più ricorrenti nelle invenzioni felliniane, un congegno al quale consegnare gli esiti dei propri vagabondaggi mentali e i provvisori destini dei personaggi. Un sistema sollecito, il vento, che lo coadiuva nel creare sia stupendi viaggi-da-fermo, attività tipica in chi, come lui, per tutta la vita ha detestato viaggiare

o anche solo spostarsi per poco tempo e non troppo lontano; sia a ideare sensazioni di vario tipo e tutte, per dir così, cinematograficamente *invisibili*: preparazione dell'evento, sensazione scontornata dell'attesa, anticipazione di un pensiero o di una notizia, atmosfere di contesto, vagheggiamenti di chimeriche ed "esotiche" sorprese, reinvenzioni della memoria, vaghi profumi dell'inconoscibile, senso dell'avventura immaginata, effetti stranianti nella magia del suo specialissimo realismo, brusche o violente incursioni sonore oppure musicali in modulazione sulle particolarità di personaggi, ambienti, proiezioni ideali, oniriche.

Il vento in Fellini non è eccezionale fantasmagoria percettiva del non visibile. È anche un potente ed efficacissimo dispositivo di montaggio, visivo o sonoro, non di rado applicato nella duplice combinazione, che si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze oppure a legarle tra loro in maniera difforme dalla consuetudine; e questo semplicemente impiegando appositi macchinari o loro sostituti come ventilatori, tende, stuoie agitate, vele, sciarpe, falde di soprabiti ecc. Così ottiene enormi effetti narrativi e di rappresentazione scenografica con un irrilevante dispendio (economico) di mezzi. Il vento è, a tutti gli effetti, un anello di racconto squisitamente cinematografico, paradossalmente e con troppa prevedibilità non definibile, altrimenti che come "felliniano" se non fosse davvero il caso di citare qui l'abusatissimo aggettivo, dal momento che

il vento può falsificare, confondendoli, ad un tempo il suono e l'immagine, proprio perché apparentemente è solo accessorio, ingannevolmente superfluo, invisibilmente non controllabile, straniante.

Nei film di Fellini il vento, giocando un ruolo importante, sovente decisivo, è un personaggio e basta ripercorrerne velocemente la filmografia per verificare come questo elemento (della Natura) produce i suoi effetti (dell'Artificio): l'inizio dello *Sceicco bianco* (fin dai titoli di testa); *I vitelloni* (quando, ad esempio, il fischiare del vento vicino al mare d'inverno indurrà il "drammaturgo" Leopoldo a sfilarsi impaurito dalle avances del "grande attore" Majeroni, dopo lo sgangherato spettacolo e la noiosa lettura del suo testo all'osteria); *La strada* (nella storia di Gelsomina, tra gli altri momenti, è un leggero soffio estivo a riportare alle orecchie di Zampanò il notissimo motivo rotiano che la donna suonava con la tromba); *Le notti di Cabiria* (la sequenza di trance vissuta dalla prostituta ad opera del prestigiatore sul palcoscenico del cinema); *La dolce vita* (per esempio, al finale sul bagnasciuga, Marcello non riesce a sentire le parole della ragazza della trattoria anche a causa della brezza marina); *Otto e mezzo* (l'incubo dell'incipit sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante indotta dal vento, mentre la tormenta di neve introdurrà l'episodio dell'harem vagheggiato da Guido); *Giulietta degli spiriti* (episodio dal santone Bishma, ma poi diffusamente

negli affioramenti dell'inconscio "volatilmente" artefatto); gli affreschi pompeiani che si sfarinano irrimediabilmente sotto l'azione dell'intrusione dell'aria nell'episodio degli scavi per la costruzione della metropolitana in *Roma*. Per non dire di *Amarcord*, il film sulla 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 matrimonio campagnolo di Gradisca. E ancora, Snàporaz che arriva sul taboga de *La città delle donne*. E il mare finto con le ventate, prima liriche e poi di guerra, sul ponte di *E la nave va*. Non tralasciando naturalmente le *folate* visive paradossali, gotiche, riassuntive, apologetico-politiche, "leopardiane" che si abbattono, nell'ordine, su *Le tentazioni del dottor Antonio*, *Toby Dammit*, *Bloc-notes di un regista*, *Prova d'orchestra*, *La voce della luna*. A queste è necessario far precedere, a mo' di sigillo, il piú volte citato *Viaggio di G. Mastorna*, sofferto e irrealizzato volo fantastico, inimmaginabile senza la funzione poetica dello struggente vento di morte che non smette di far sentire la sua fatale insistenza tra le commoventi pagine della sceneggiatura. Tutte opere in cui l'"aria felliniana" – analogamente al motivo del volo, privilegiato spunto per l'esplicazione dei sogni – è un'aria comunque portatrice dell'imprevedibile, misterioso, impalpabile, sognante eppure fattivamente assai influente, e trova nel *Casanova* alcuni istanti privilegiati.

Si comincia, giust'appunto al Carnevale, con l'affondamento della polena: quando Pierrot-Casanova riceve il biglietto, allo stacco sul mare plastificato, comincia a sibilare il vento, introduttivo della vicenda della monaca; e il vento rimane in sottofondo a lungo, praticamente senza soluzione di continuità per l'intero blocco, almeno fino all'amplesso che si consuma sotto il discreto occhio osservatore del diplomatico francese; e poi, quando il veneziano lascia il casino, si *vede*, si *torna a vedere il vento* spazzare il mare in tempesta – con il mare, lo si ricorda ancora, rigorosamente sempre di plastica – nel quale si viene a trovare la sua gondola prima di essere dichiarato in arresto.

Un secondo passaggio di vento si ha con Casanova ospite nella casa di campagna del gobbo Du Bois, prima della rappresentazione dell'operina (performance non prevista in sceneggiatura dove invece risulta l'esposizione del concerto e l'amata Enrichetta al violoncello): il vento viene citato dallo stesso gentiluomo quando, a proposito della sua leggerezza e delle qualità femminili, ricorda un antico proverbio: «Che cosa è piú leggero di una piuma? La cenere. E che cosa è piú leggero della cenere? Il vento. E che cosa è piú leggero del vento? La donna. E che cosa è piú leggero della donna? Niente».¹

¹ Brano ripreso dai dialoghi della versione italiana del film, ora nel cofanetto *Federico Fellini* a corredo di cinque DVD (*Ginger e Fred*, *La città delle donne*, *Il Casanova*, *Fellini-Satyricon*, piú un DVD di contenuti extra) editi da Artwork and Design nel 2003.

Ancora malinconica presenza di vento lontano si ha nell'alba londinese, dopo che il circo ha smontato il tendone, successivamente all'assopimento di Casanova sulle parole della cantilena zanzottiana intonata dalla gigantessa Angelina. È questo uno snodo cruciale perché in qualche modo, ora, l'avventura e il viaggio di Casanova sono momentaneamente fermi e quindi occorre ripartire con l'aria, ovvero con la fantasia creativa che il regista infonde a se stesso e al suo rivale Giacomo, l'energia dinamica che opererà sulla continuazione della storia e perciò sulla stessa immaginazione di Fellini.

E vento c'è pure nell'addio alla madre dopo lo spettacolo al teatro di Dresda. Neve, grigio, bianco e senso di freddo accompagnano l'invasione di un vento gelato che soffia, insieme a qualche novità, anche presagi di morte. Difatti, seguendo l'ordine del film, ancora l'aria unisce il finale del coro e degli organi alla corte di Württemberg al rosso della brace e all'episodio con la bambola meccanica Rosalba. Il sibilo continuo di un gelido vento lontano arriva alla fine dell'amplesso notturno con l'automa, un flusso ininterrotto indispensabile per aprire l'inquadratura successiva: alle prime luci del giorno, Casanova si riveste, si pettina, si incipria, lega il nastro ai capelli, indossa il mantello prima di allontanarsi sull'ultimo, scomposto scatto della bambola supina sul letto.

Si tratta, nuovamente, di un sistema di montaggio, espressivo e progressivo, quello posto in essere da Fellini per indurre l'idea e la percezione fisica della lunghezza dei duri e freddi inverni in Boemia, con la forza inarrestabile del vento che accompagna il ritrovamento del ritratto di Casanova nelle latrine – è quello eseguito dall'incisore Berka per l'edizione del suo romanzo "paleo-fantascientifico" *Icosameron* – affisso con le feci dai suoi due acerrimi nemici, il maggiordomo Feltkircher e il suo sgherro Viderol, servitori alla corte di Dux.²

Nelle fasi finali della pellicola si annoverano due ultimi esempi. Disturbato e interrotto nella recitazione dei versi ariosteschi dai troppo distratti amici del giovane duca, Casanova prende a fissare l'ine-

² Per i grotteschi scambi rissosi di dispetti, incomprensioni, umiliazioni che il vecchio bibliotecario vive, subisce e si inventa in quegli anni – probabilmente tra il 1785 ed il 1798 – ovvero per leggere la «storia, autentica, dell'ultima battaglia che Giacomo Casanova combatté nel mondo dei vivi, così come la racconta lui stesso in ventuno lettere autografe (*Lettere al signor Faulkircher*) conservate nel castello dei conti Waldstein in Boemia, dove il grande veneziano morì. Una storia tragica ed esilarante nello stesso tempo», cfr. S. Vassalli, *Dux. Casanova in Boemia*, Einaudi, Torino 2002. Sulla figura di Rosalba e di una sua antenata ideale per ispirazione musicale forse affidata ad un birichino soffio della memoria del musicista Nino Rota, si tornerà più avanti; è comunque sintomatico che se la figura del vero Casanova trova nel film di Fellini la possibilità di altre immagini mentali, questa può essere la fotografia del suo fatale incontro con la bambola danzante: ed è proprio questa a illustrare la copertina del lavoro di Vassalli.

ducata compagnia e il fischiare del vento – qui addirittura un *flashforward* sonoro – accompagna il definitivo commiato dalla poesia e dalla vita sociale; sale lo scalone e raggiunge il suo alloggio dove, secondo Fellini, troverà conclusione la sua vicenda. Cambiati gli abiti con quelli piú sobri da camera, siede in poltrona e, complice l'arrivo brusco e forte dell'aria, potrà annegare in un terminale tuffo nei *beaux jours* del passato. L'astuccio di legno con l'uccello meccanico, fedele compagno di tante prestazioni sessuali, è mal in arnese come il suo padrone, ormai avvolto dal vento realissimo dei ricordi. Da lontano, s'annuncia violento e arriva all'improvviso, come una freccia sibilante, un forte vento che, di colpo, si fa vicinissimo ed esigente poiché porta, con la memoria, la nostalgia per l'amata Venezia, alla quale non farà piú ritorno.

Il vento apre così al sogno conclusivo del Giacomo Casanova felliniano e rimane per la sua intera durata, e qui, Fellini, sembra davvero ricordare quanto gli pareva d'aver imparato da Roberto Rossellini circa la necessità per il cinema (neorealista) di riuscire a *filmare l'aria intorno alle cose*: la laguna gelata, attraverso la quale si intravedono i due occhioni bianchi della polena, alcune donne della sua vita, la carrozza d'oro con il Papa ammiccante in compagnia della scheletrica madre, fino al carillon che scalda un po' il cuore per l'ultima volta.

Quando Fellini fa evadere Casanova dai Piombi, dopo avergli fatto ricordare tra le umide pareti dell'orrenda cella un paio di avventure sessual-galanti – l'esplosiva “liquida” Barberina e l'anemica Annamaria –, lo fa lentamente spuntare dal tetto all'insegna della leggerezza; ovvero: l'uomo è solo, indossa ancora gli abiti velati e leggeri del Carnevale, ma senza mantello e il suo piccolo bagaglio, un astuccio di legno, addirittura, esce libero, e per dir così, “vola” fuori dalla prigione prima che l'intera figura umana si erga sul tetto. Su questo astuccio e sulle sue implicazioni conviene soffermarsi brevemente poiché si tratta di un'innovazione del film, non pensata in sceneggiatura e tantomeno presente nella *Storia della mia vita*. O, se in quest'ultima lo è, è indotta secondo tempi e modi del tutto lontani dall'avventura dei Piombi, piú aderente eventualmente a una idea traslata di Venezia e di antropomorfe e stridenti rigenerazioni amorose. Ma vediamo le possibili indicazioni.

Siamo nel gennaio 1759 – l'evasione, si ricorderà, risale all'ultimo giorno del mese di ottobre 1756 e nell'aprile di due anni dopo Casanova sarà “ricevitore particolare” della Lotteria della Scuola Militare – e il veneziano che vive non lontano da Parigi in una casa in campagna chiamata “Cracovie en bel Air” (e non, come lui confonde, “Varsovie-en-bel-Air”) alla Petite Pologne, località nei pressi del cimitero della Madeleine, raggiunge la città con regolarità e velocemente

(grazie alla carrozza tirata da cavalli cosiddetti “arrabbiati”, cioè magri e nervosi perché nutriti soltanto a fieno).³ In una di queste occasioni, un venerdì, si reca a pranzo a casa di Miss X.C.V., al secolo Giustiniana Franca Antonia Wynne, e le fa visita in camera:

Per nulla preoccupata della presenza di sua sorella, tolse dal portafoglio la lettera in versi che le avevo scritta quando sua madre mi aveva messo alla porta. Me la recitò a memoria, si commosse e versò qualche lacrima.

“Questa lettera fatale, che ha intitolato ‘Fenice’, ha deciso il mio destino e probabilmente sarà causa della mia morte”. Avevo intitolato così la lettera perché in essa, dopo aver sparso lamenti sulla mia triste sorte, le predicavo in tono poetico che avrebbe dato il suo affetto a un uomo fornito di tante qualità che a buon diritto gli si sarebbe potuto dare il nome di Fenice. Poi, per cento versi avevo descritto nelle sue qualità fisiche e spirituali un essere perfetto, degno di ogni forma di adorazione. Era il ritratto di un dio.⁴

In questo dio casanoviano, completo, anche se strumentale, si profilano gli abbozzi che conducono sí al nome del leggendario uccello egiziano, favoloso *essere* dalle ali rosse e dorate, simile all’aquila che ogni cinquecento anni si bruciava su un rogo per autori-

³ G. Casanova, *op. cit.*, vol. II, cap. XIII, p. 314, nota 2.

⁴ *Ivi*, pp. 315-316.

generarsi dalle sue stesse ceneri; ma, in specie, portano all’immagine di una identità d’amore a suo modo *divina*, in ogni caso *perfetta* al punto di essere considerata oggetto di *adorazione*. Quasi un feticcio da assecondare ciecamente perché in grado di decidere *destini* e causare *morte*, una luce da seguire (se però Casanova avesse pensato alla Fenice come alla piccola costellazione Phoenix, questa sarebbe stata carente di stelle brillanti). E mentre la fanciulla prosegue nella sua sfortunata confessione sentimentale, Giacomo trova il modo di chiosarne la conclusione, dissertare sullo “scopo” del caso e trarne la morale, una sorta di acconto delle reiterate considerazioni sulla religione e sulla filosofia, forse propedeutiche alle note ultime parole prima della fine («Sono vissuto da filosofo, muoio da cristiano»):

“Ebbene, mi sono innamorata di questo essere immaginario e, sicura che dovesse esistere, per sei mesi l’ho cercato dappertutto. Ho smesso solo quando ho creduto di averlo finalmente trovato. Allora ci siamo amati e gli ho dato il mio cuore. Purtroppo, però, quattro mesi fa, in occasione della mia partenza da Venezia, abbiamo dovuto separarci”. [...]

Questo racconto rafforzò le mie convinzioni: cause insignificanti stanno per lo più alla radice delle nostre azioni più decisive. La mia epistola in versi era solo una elegante esercitazione poetica e *l’essere* da me dipinto era qualcosa

di *sovrumano*, ma la ragazza ne aveva creduto possibile l'esistenza e se ne era innamorata ancora prima di incontrarlo. Quando poi aveva creduto di averlo trovato, non le era stato difficile vedere in lui tutte le qualità che desiderava che possedesse, perché gliel'aveva date lei stessa e così la sua sorte era stata decisa. Senza la mia lettera, nulla sarebbe accaduto. Tutto avviene per *caso* e noi ci ritroviamo ad essere responsabili di fatti che non abbiamo contribuito a realizzare. Gli avvenimenti più importanti della nostra vita sono indipendenti dalla nostra volontà. Siamo solo atomi pensanti che vanno dove li spinge il vento.⁵

Ora, se il caso ed il vento sembrano piacere fin troppo all'iperorganizzato metodico libertino, mentre il titolo della sua missiva fa pensare alle periodiche molteplici resurrezioni della Fenice dalle fiamme, questo stesso nome non può non richiamare la circostanza che l'esclusività dell'amore della giovane per lui, sbocciato dalla sua epistola *esclusiva*, si rivela di fatto se non un raggiri, quanto meno un trucco di seduzione collaudatissimo. Difatti, negli archivi di Dux è stato rinvenuto «un poema intitolato *Le Phénix, épître de Jacques Casanova à Mme Thérèse Campioni*: evidentemente questa epistola in versi che portava il nome del mitico uccello, unico della sua specie come il vero amante, è stata dedicata da Casanova a parec-

⁵ *Ivi*, p. 316.

chie persone».⁶ Pertanto, a conquista amorosa – personalissima ché da unica ed esclusiva si rivela plurale, molto plurale, addirittura riciclabile – è ben corretto che resurrezioni cinematografiche si producano tante volte quante la *fenice meccanica* appare nel film.

L'«atomo pensante», evaso, non abbandona dunque mai la sua scatola, un astuccio di legno dalla forma indubbiamente tabernacolare, con una comoda maniglia in alto e piatto alla base per essere appoggiato ovunque e ovunque aperto grazie ai quattro sportellini frontali che rivelano un gioiello d'oro, un uccello meccanico che, attivato, si muove, si rizza, agita e gira la testa, sbatte le ali ed emette suoni ritmici, musica. L'ideazione di quello che Nino Rota chiama «uccello amoroso» è l'inseparabile compagno di Casanova nelle sue avventure ginnico-sessuali, così come già visto al suo impiego inaugurale nell'amplesso con Maddalena.⁷ Anzi, in questo e nei successivi, i congiungimenti carnali secondo Fellini iniziano solo *dopo* che l'uccello meccanico s'è messo in azione e si concludono con sempre maggior lentezza, in accordo con i progressivi e ridotti battiti di questo metronomo personalizzato;

⁶ *Ivi*, p. 315, nota 1.

⁷ «Casanova continua a compiere il suo atto amatorio con ostinazione ed anche dando il senso d'una quotidiana fatica: una sua azione abituale e implacabile; dalla quale non può sottrarsi. I suoi occhi si fanno sempre più virrei, fissi stralunati». F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, p. 15.

e ciò a sottolineare, con forza, il carattere estremamente *meccanico*, piú precisamente *automatico*, delle pratiche sessuali casanoviane, ma anche e soprattutto che il potere e la potenza decisionale autonoma dell'amante settecentesco – una macchina ossessivamente finalizzata alla caccia e al godimento – vengono in realtà fatti dipendere da un *apparato meccanico*. Un po' quanto succederà nell'apologo cine-musicale del successivo film di Fellini, dove la *Prova d'orchestra* contestata dai musicisti nella persona del suo autoritario direttore tedesco vedrà l'inutile introduzione di un piú "democratico", gigantesco metronomo, mentre la colonna sonora diventerà il pesante slogan scandito dai contestatori piú accaniti: «Direttorazzo dirigi 'sto c...». Per intanto, Casanova crede di riuscire a dirigere le sue pulsioni viscerali, si vanta di rendere armonico il rapporto mente-corpo avvalendosi per la bisogna di questo curioso "datore di ritmo".

La musica, che da questo uccello simbolico-narrativo passa al suo proprietario, crea le condizioni affinché l'amatore si possa produrre con soddisfazione personale e della sua dama d'occasione, come nella gara romana, oppure nel sesso di gruppo nel letto-armadio con la tedeschina e la Astrodi a Dresda. Qui, addirittura, la fine dell'atto sessuale, o per meglio dire l'inizio del secondo amplesso, ripetuto, riavviato con lentezza nella ripresa della ritmicità per un ulteriore assalto, è stato eliminato, ovvero censurato in alcune copie televisive (al

pari, tanto per citare uno degli esempi piú emblematici di tagli arbitrari, dell'intero candido episodio della tabaccaia cassato in *Amarcord* nelle emissioni episcopali di Telechiara), ed è un atto che fa da *trait d'union* analogico con il finale dell'opera teatrale in cui appare nuovamente la cantante veneziana Astrodi. E, malgrado Fellini lasci in questo modo trasparire quale sia, in definitiva, la sua non eccelsa idea di melodramma musicale, si tratta di una musica importante perché nelle sue variazioni interne – rielaborando musiche degli anni Venti di Alfredo Casella – riesce a legare le sfere alte con quelle basse delle tematiche del film, e poi Settecento e Romanticismo, la musica cinematografica e la musica-musica, la *clownerie* e la marcetta, apportando alla pellicola quell'unione audiovisiva a tutti nota. *Il Casanova* è la penultima collaborazione della coppia Fellini-Rota, e questo grande sodalizio, uno dei pochi felici nella storia della musica da film simile, tanto per fare qualche esempio, a quelli tra Sergej M. Ejzenštejn e Prokof'ev, Alfred Hitchcock e Bernard Hermann, Ennio Morricone e Sergio Leone, accompagnando tutti i lavori felliniani da *Lo sceicco bianco* a *Prova d'orchestra*, esemplifica il nostro film come sintesi mirabile. Lo stesso Rota, ricordandone le fasi realizzative in un'intervista radiofonica del 1977, commenta alcuni passaggi, segnalando peraltro una grande novità rispetto alla prassi che lo voleva compositore delle musiche *sulle* immagini, cioè *dopo* che il film o gran parte di esso era *già* stato girato:

Le musiche, rispetto ai film precedenti, avevano dei motivi di novità, soprattutto anche nella elaborazione [...] praticamente, quasi tutte, sono state portate sul set già fatte. Un po' prima che la sequenza dovesse essere girata, c'era già la musica pronta. Per esempio, per la d'Urfé c'erano degli strumenti in scena, che dovevano essere degli strumenti un po' insoliti e difatti anche l'orchestrazione rispecchia questo [...] c'era una specie di ocarina, un'arpa strana, campane, suoni ottenuti con strumenti che magari non sono quelli, ma l'effetto, sí. Poi la bambola meccanica, una specie di carillon ricorrente [...] Naturalmente poi l'uccello amoroso, quello che accompagna tutte le sedute amorose e quella musica l'ho registrata col pianoforte, poi è stata registrata in studio con vari strumenti a tastiera; poi l'operina è stata fatta con un'orchestrina settecentesca: un clavicembalo, un violino, un violoncello e un flauto, e anche quella è stata fatta prima, parole, musica [...] e girata istruendo i cantanti, così come Württemberg è stato registrato prima con un organo, un pianoforte meccanico, strumenti a tastiera.

[...]

Sono quasi tutte musiche di scena, anche quelle di Londra, quelle della gigantessa, sono musiche che figurano quasi sul set, nel film; c'è quello che suona una specie di flauto, musica di giostra.⁸

⁸ Intervista a Nino Rota, Rai Radiotre 20 gennaio 1977.

Sono per lo più accenni, frammenti, semplici e secchi flash musicali di qualche episodio del film che Rota riporta alla mente, in quanto il maestro non sempre consapevole del rapporto esistente tra la sua musica e le immagini tendeva frequentemente a confonderle: «Nino, questo è *Otto e mezzo* – gli ricordava il regista – non è *La dolce vita*». Al contrario, per l'uccello meccanico, Rota manifesta una maggiore propensione alle informazioni sulla propria ispirazione:

Fellini ha sentito questi miei due pezzi, due valzer, che avevo fatto sul nome di Bach. Su quattro note avevo fatto dei valzer scherzosi [...] Tempo fa avevo fatto una lunga composizione per pianoforte. Poi, siccome dovevo suonarla in pubblico, avevo pensato, come bis, di fare qualcosa di più leggero sulla stessa [...] Volevo farla in una serie di concerti che si sono tenuti a Brescia e a Bergamo, di composizioni moderne in omaggio a Bach. E allora, per alleggerire questo mio pezzo un po' ponderoso, "Variazioni e fuga sul nome di Bach", ho voluto fare questi due valzer e Fellini, quando li ha sentiti, gli sono piaciuti moltissimo e ha detto: "Questa è la musica che va bene per *Casanova*". Secondo lui avevano qualcosa di diabolico, ma io non li ho fatti con questa intenzione, anzi credevo fossero leggeri.⁹

⁹ *Ibidem*.

Si tornerà sulla presenza angelica e insieme magica della musica rotiana nel cinema felliniano, segnatamente affrontando l'episodio del circo di Londra e della gigantessa Angelina. Per il momento, fra un pezzo per *glassharmonica* e uno per carillon ai quali sono affidati i toni discreti e cromatici di alcune parti del film, vale la pena di ricordare come i due valzer *Circus Waltz* e *Valzer Carillon* composti per pianoforte intorno alla metà degli anni Settanta, sono parte delle *Variazioni e fuga nei dodici toni sul nome di Bach* (1950), confermando Fedele D'Amico, per il quale la musica di Nino Rota è «musica senza virgolette», ossia non opera differenze gerarchiche o di valore musicale tra composizioni destinate allo schermo, al teatro o alla sala da concerto.

Ora incalzano altri decisivi snodi e, restando nell'ottica speculare di quella che abbiamo chiamato la – rarissima – qualità filmica delle pagine casanoviane (anche se nel prossimo esempio si potrebbe inizialmente parlare di qualità teatrale), questa si impone quando, a Forlì, Casanova conosce la francese Henriette, il grande incontro d'amore della sua esistenza. Nella *Storia della mia vita* questo occupa nei suoi sviluppi amorosi e di viaggio le vicende narrate tra il capitolo XXII e l'attacco del XXIV del primo volume. La frase finale del XXIII vede un Casanova offrirsi di partire con lei insieme all'ufficiale ungherese che l'accompagna. «Sí, venga a Parma», concede la giovane, e alla pagina successiva si legge:

A questo punto ci fu un *cambiamento di scena*: caddi ai piedi di Henriette e le abbracciai le ginocchia, baciandogliele cento volte. Senza piú furore o aggressività, con tenerezza, con sottomissione, con riconoscenza, pieno d'ardore le giurai che non le avrei chiesto neppure le mani da baciare, prima che avessi saputo meritare il suo amore. E quella donna divina, che non senza stupore mi aveva visto passare dalla disperazione alla piú viva tenerezza, mi pregò con accento ancor piú tenero del mio di alzarmi e mi disse che era sicura del mio amore e che avrebbe fatto tutto quanto fosse dipeso da lei per conservarlo.¹⁰

Potrebbe trattarsi, si diceva, di teatro, un'arte ed un mondo nei quali il veneziano nasce e di cui si nutre per tutta la vita scrivendo, recitando, facendo regie. Un milieu frequentato assiduamente anche per le relazioni occasionali con attrici e cantanti. Quel giro di capitolo, che prefigura un cambio scena sul palcoscenico delle schermaglie dell'innamoramento, è visivamente rimarcato da una serie di indizi come le stanze della locanda in cui prende avvio la conoscenza tra i due, l'equivoco dell'abbigliamento maschile; e, poi, la sorpresa nel vederla indossare i suoi vestiti femminili, la figura del militare straniero, il gesto caricato, drammatico, a sottolineare la fisicità della donna, evidenziato dai verbi («*caddi* ai piedi»), le «*abbracciai* le ginocchia

¹⁰ G. Casanova, *op. cit.*, vol. I, p. 650.

baciandogliele cento volte») e altri particolari. Potrebbe, tuttavia, anche trattarsi di qualcosa di assai piú prossimo al cinema perché Giacomo rivive nella realtà quanto anticipato, poche pagine prima, da un *sogno*, quello di Henriette. Nell'intera autobiografia vengono riportati due sogni, questo della francesina e quello della bottiglia a Varsavia, nel 1766. Sogni che, detto per inciso, l'onirico Fellini si astiene naturalmente dal riprendere, pur serbando al personaggio di Henriette del primo sogno quell'ambiguo impasto di ingenuità e perversione che lo caratterizzano nel ruolo interpretato da Tina Aumont. Sia perché un possibile, anche se difficile, *sodalizio sognante* avrebbe rischiato, ancora una volta, di ridurre la distanza negativa che il regista intende cocciutamente opporre verso il personaggio, sia in ragione del fatto che il borbottio notturno del sedicente cavaliere di Seingalt sarebbe stato difficile da non rendere come comico involontario in situazione seria. Incidente che potrebbe far crollare l'impianto della miglior pellicola; sia, primariamente, perché la soluzione di un bel viaggio onirico, originale, gli servirà per chiudere il proprio travagliatissimo film.

Dunque, il sogno di Henriette, proiezione anticipata del desiderio sessuale di Casanova e della sua soddisfazione ideale, arriva dopo un difficoltoso percorso mentale notturno che impedisce, complica, asseconda l'arrivo del sonno, per risolversi poi piuttosto rapidamente.

Appena a letto, cominciai a parlare tra me e me, come sempre mi accade quando sono agitato da qualcosa che mi sta molto a cuore. Pensare in silenzio non mi basta. Debbo parlare, e può darsi che in quei momenti io creda di colloquiare con il mio demone. La decisione di Henriette, in effetti, mi disorientava. Chi era dunque, mi chiedevo a voce alta, quella ragazza che univa alla piú dolce sensibilità l'apparenza di una grande dissolutezza?

[...]

Finito questo monologo, prima di addormentarmi, decisi che avrei avuto una spiegazione con lei l'indomani mattina stesso, prima di partire.

[...]

Con la testa piena di questi pensieri che mi sembravano tanto coerenti e tanto saggi da essere io stesso sicuro delle mie buone ragioni, mi addormentai. Durante il sonno, feci un sogno che non era in niente inferiore agli incanti della realtà. Henriette mi comparve dinanzi tutta sorridente e, cosa che mi sorprese non poco, pettinata da donna. Espose le sue ragioni e mi dimostrò che avevo torto, dicendomi: "Per distruggere tutti gli offensivi sofismi che hai imbastito, sono qui a dirti che ti amo e a dartene la prova. Non conosco nessuno a Parma, non sono né pazza né disperata e voglio appartenere soltanto a te". Dopo aver pronunciato queste parole, tenne fede a ciò che aveva detto e si abbandonò ai miei trasporti amorosi, già eccitati dai suoi.

Quando si fanno sogni come questi, di solito ci si sveglia un attimo prima del momento decisivo: la natura, gelosa della verità, non permette che l'illusione si spinga tanto lontano. Un uomo che dorme non è completamente vivo e bisogna invece che lo sia nel momento in cui può dar vita ad una creatura simile a lui. Ma, prodigio!, quella volta non mi svegliai e passai tutta la notte tenendo tra le mie braccia Henriette. Che lungo sogno! E mi accorsi di sognare solo all'alba, quando, al momento del risveglio, il sogno svanì.

Per un buon quarto d'ora, tuttavia, rimasi immobile e stupito, a riandare con la memoria ai particolari di ciò che avevo sognato. Mi ricordavo di aver detto più volte nel sonno: "No, non sto sognando". E anche al mio risveglio non avrei creduto di aver sognato, se non avessi trovato la porta della mia camera chiusa dall'interno. Altrimenti avrei creduto che Henriette avesse passato veramente la notte con me e se ne fosse andata prima che mi svegliassi. Dopo quel sogno felice, mi ritrovai perdutoamente innamorato.¹¹

Ah, se il "Mondonovo" dei tempi tiepoleschi di Casanova fosse già stato il cinema indagatore e specchio dell'inconscio e soprattutto se l'egoista Casanova si fosse un po' lasciato andare alla lucida e coerente incoerenza dei sogni... ma forse la sua fretta di assumere uno status nobiliare, unita a quella di «viaggiare attraverso il

¹¹ *Ivi*, pp. 642-645.

corpo delle donne», come s'è già ricordato, non gli lasciava il tempo per immaginare il *simbolico*, sognare l'*irrilevante*, godere dell'*effimero*; a mala pena poteva *fingere* di sbagliarsi, per distrazione, a *imbrogliare se stesso* come quando, nel 1767, in poco più di una riga perde ben due occasioni scrivendo: «Parigi mi parve un *mondo nuovo*. La marchesa d'Urfé era *morta*»: dunque manca di *vedere* i cambiamenti *spettacolari* anticipati da Giandomenico Tiepolo nel 1791 e, per quanto riguarda la scomparsa anticipata della nobildonna, di soffocare l'inconscio che vuole liberarsi velocemente del raggio perpetrato (come è noto, dopo avergli passato moltissimo denaro, morirà nel 1775). O forse, più semplicemente non dava – non poteva dare – la dovuta importanza alla interpretazione dei sogni o a quella che Jung chiamerà *sincronicità*, come peraltro chiariscono il secondo sogno e il suo commento:

Sognai dunque che mentre pranzavo in buona compagnia, uno degli invitati mi gettava in faccia una bottiglia che mi copriva il viso di sangue, e che io dopo aver passato la spada attraverso il corpo di quell'impudente, salivo in una carrozza e me ne andavo. Tutto qui. Ma quel giorno stesso accadde una cosa che mi fece tornare in mente il sogno. Infatti, il principe Carlo di Curlandia, che era arrivato a Varsavia proprio quel mattino, mi invitò a pranzo con lui dal conte Poninski [...]. Mentre eravamo a tavola, a metà del pranzo, una bottiglia di champagne, senza che

nessuno la toccasse, scoppiò, e una scheggia, schizzandomi sulla fronte, mi tagliò una vena. Il sangue prese a sgorgare rapidamente e in breve mi grondò sulla faccia, sul vestito e sul tavolo. Mi alzai immediatamente, insieme a tutti gli altri, e qualcuno si affrettò a bendarmi, poi cambiammo la tovaglia e ci rimettemmo a tavola, per finire di pranzare.

Rimasi allibito, non per la cosa in sé, ma perché mi venne in mente il sogno, di cui, certo, senza quel piccolo incidente, non mi sarei mai ricordato. A quel punto, un altro avrebbe forse raccontato il sogno ai presenti, ma ho sempre avuto troppa paura di passare per visionario o per sciocco e quindi non ne parlai con nessuno.¹²

Se Casanova teme, del tutto improbabilmente, di passare per visionario, cosa si dovrebbe allora dire del modo in cui Fellini racconta i due episodi successivi, vale a dire la vicenda della marchesa d'Urfé e la lunga parte che va dall'abbandono delle due cortigiane Charpillon, madre e figlia, alla partenza del circo inglese all'alba dopo il bagno della gigantessa e in special modo la macrosequenza della balena? In entrambi si vedrà davvero l'ideazione scenografica del Settecento secondo la sua *estetica dell'inconscio* e dunque si tratterà, anche per seguire il filo del racconto, di ripercorrere rispettivamente la vicenda

¹² *Ivi*, vol. III, pp. 270-271.

d'Urfé, concludere la *love story* di Casanova con Henriette, descrivere il circo a Londra.

Il film scritto concentra per circa venti pagine l'attenzione sulla figura della nobildonna.

Anziana, alta, maestosa, con un vago sorriso distratto sulla faccia dipinta e incartapecorita. Ha una scollatura eccessiva [...] e il vestito un po' da bambina, con un'altissima parrucca da caricatura alla Hogarth di nastri e fronzoli. La cipria abbondantissima le ricopre la faccia e il seno come se fosse tutta coperta di polvere, simile in questo a uno dei suoi libri. Dal collo le pende una grossa calamita.¹³

Ora, tralasciando il particolare che la marchesa rammenta i polverosi nobili, mummificati eppure potenti, ospiti della principessa Domitilla alla stupenda sfilata musical-ecclesiastica di *Roma* (e di qui si dovrebbe obbligatoriamente risalire a quelli decadenti della festa a Bassano di Sutri de *La dolce vita*), se il particolare della calamita (armata) è fedelmente ripreso dalle *Memorie*, queste non avrebbero mai potuto restituire nel film tutti gli incontri e le manovre poste in essere dal lestofante per mettere in pratica la sua cinica circonvenzione di (incapace) marchesa. Quest'ultima, seguace del divino Paracelso, amante

¹³ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, pp. 32, 37.

delle pratiche alchemiche e dell'esoterismo, della magia e delle cose piú inesplicabili, gli propone di aiutarlo nella realizzazione della Grande Opera:

Io morirò... nel trasformarmi in maschio. Questo maschio vivrà in eterno. Potrò eseguire questa operazione se un iniziato del mio stesso segno piramidale, si congiungerà con me. All'atto del parto, la mia anima entrerà nel bambino. Così morirò come donna, e rivivrò come maschio. In eterno. E voi siete senza dubbio l'uomo adatto a questa operazione, a questa grande opera.¹⁴

Casanova la accontenta, ritenendo che se non si fosse prestato lui l'avrebbero fatto dolosamente altri, sorretto dalle notizie già arrivate in Francia sulle ragioni del suo arresto e l'accusa di praticare magia nera, mente sul segreto della pietra filosofale e, facendosi aiutare dalla giovane Marcolina, si congiunge carnalmente con l'anziana donna incamerando la cassa colma d'oro. La pellicola, dovendo comunque compattare altre situazioni, cita appena la figura della teologa bambina Edvige – nelle ambizioni speculative di Casanova¹⁵ ha un certo rilievo – inserendone le confutazioni filosofiche circa la verginità della Madonna nella prima sequenza dell'episodio nel salone parigino di Madame. In tal modo

¹⁴ *Ivi*, p. 39.

¹⁵ G. Casanova, *op. cit.*, vol. II.

traccia una linea di continuità tematica con l'abnorme progetto di parto, degno di Peter Greenaway e del suo grandguignolesco *The Baby of Mâcon* (1993). Un concepimento a sua volta connesso, per associazioni sessuali, per un verso alla masturbazione in carrozza, come farebbe un ridicolo vitellone provinciale a Parigi, prima che la vettura investa Gaetano, il fratello abate che si accompagna alla trevisana di pelo rosso Marcolina; e per altro verso al barocco, patetico rito iniziatico propedeutico all'accoppiamento con la disarmata e teneramente pazza d'Urfé. Uno sforzo che qui, come in altre sedute sessuali, il regista monta con dei primi piani crudelissimi a luce tagliata, facendo emergere l'aspetto faticoso, sfibrante, del suo raggiungere meccanicisticamente l'orgasmo – «Casanova finge di godere con la vecchia, poi ricade giù come morto»¹⁶ – quasi fosse un dovere d'ufficio; sicché il dissoluto appare coi lineamenti fortemente alterati, sempre madido di sudore, che si tratti di donne giovani e piacenti o avvizziti cascami femminili. Ma per una "grande opera" di raggio si è disposti a tutto e, a conclusione della Grande Fregatura, tornando al suo albergo, non ha problemi a trovare le opportune giustificazioni morali, come si può leggere alle inquadrature 25. e 26. della sceneggiatura, a chiusura dell'episodio di Madame d'Urfé e ad apertura di quello di Henriette:

¹⁶ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, p. 50.

25. *Carrozza in corsa. Interno notte.*

Casanova è semisdraiato in una carrozza piccola, angusta, di legno nero; sonneccchia; ogni tanto dà una sorsata da una bottiglia di vino che ha in mano. Presso di lui, c'è la cassetta con le monete d'oro di Madame d'Urfé.

CASANOVA (*a mezza voce*) ... Certo, quell'oro mi faceva comodo... ma non solo per questo... in fondo ho sempre creduto nelle scienze occulte. Senza l'aiuto di Marcolina non sarei mai riuscito a possedere la vecchia... una bella signora, s'intende... molto di classe... pulita, poi... ma insomma le carni erano leggermente avvizzite! Ma ho sempre amato la cacciagione frolla! (*Ride stancamente*)... Non mi si deve giudicare per quel che non sono. Quel che faccio, lo pago di persona. Le donne danno, le donne prendono... Oh lo so bene... (*Sbadiglia*) Tutta la mia vita è stata... (*Sbadiglia di nuovo*) Se ho avuto letizia, ho avuto anche tanti dispiaceri: gioie e dolori si equivalgono, così come i meriti e i demeriti... Beve un'altra sorsata di vino, la testa gli pencola, la mandibola gli scende in una smorfia di sorriso ebete. E la carrozza continua la sua corsa traballante.

26. *Carrozza. Esterno della locanda. Notte.*

Poi la carrozza si ferma, davanti a una locanda, di cui intravediamo l'insegna.

Il cocchiere scuote Casanova svegliandolo. Automaticamente, come un pupazzo, Casanova scende ed entra nella locanda.¹⁷

¹⁷ *Ivi*, pp. 50-51.

Se è vero che Casanova, mezzo poeta e mezzo avventuriero, amava realmente ogni donna – nella sua *Storia* cita spesso, errando, il detto latino «a lume spento tutte le femmine sono uguali» – Fellini dimostra di non crederci assolutamente e ribalta questa specie di amore in un amore dimezzato, in forme di cupa misoginia, preoccupandosi anche di fornire la giustificazione psicanalitica della madre Zanetta che, Casanova bambino, allontana da sé. Per sua colpa, Giacomo non riesce a possedere una donna vera; e che la donna sia simbolo di perdizione, lo dimostrano la figura di Henriette e, su un piano simbolico più ampio, i disegni della lanterna magica al circo di Londra realizzati dall'amico Roland Topor.

Gli amori di Casanova, pur vissuti con iniziale passione esclusivistica, essendo tenacemente all'insegna del provvisorio, producono quella condizione che si solidifica, in seguito, nei ricordati caratteri della dissipazione e dello spreco; e l'amore per Henriette, per l'Henriette intensamente sognata, non fa eccezione: un forte trasporto iniziale dei sensi, l'incontro fatale con l'Amore per eccellenza, i discorsi intelligenti (sul significato di felicità duratura) e la vita di locanda si devono misurare con la vita quotidiana e soprattutto con quella mondana – le feste e primariamente le serate all'opera – che devono essere vissute con grande circospezione da entrambi, dato che la donna teme d'essere riconosciuta da qualcuno che potrebbe vanifi-

care l'incognito nel quale vive, giacché è in fuga dalle sue alte responsabilità familiari oltralpe.

È a questo tratto di doppiezza connotante l'episodio, Casanova contribuisce rammemorandone gli elementi: nel 1761, a Parma, in albergo, si firma Farussi cioè con il nome di famiglia della madre – il titolo autoconcessosi di cavaliere di Seingalt inizia ad utilizzarlo un anno prima a seguito della rappresentazione de *L'Écossaise* (Voltaire, Londra, 1760) e lo userà ancora in Russia, mentre il nome di copertura quando diviene confidente ufficiale degli Inquisitori di Venezia nel 1780 sarà Antonio Pratolini; e la bella Henriette scrive sul registro il prescelto «Anne d'Arci, francese».¹⁸ Ancora, la doppiezza, la ripetizione e la paura, evidenziate nel misterioso viaggiare di lei, per di più *en travesti*, si esprimono nella scaltra-ingenua amante dell'arte e della musica, trovando proprio in quest'ultima sia la sorpresa di Casanova, sia la causa della sua immensa gioia che quella repentina della più grande disperazione. Accade che nella casa di campagna del gobbo Du Bois, direttore della zecca dell'Infante, si tenga una serata musicale alla quale partecipa la coppia, ed è solo dopo le esecuzioni in programma che sopraggiunge l'imprevisto:

Henriette si alzò e facendo i complimenti al giovane che aveva eseguito l'*a solo*, gli prese il violoncello dicendogli

¹⁸ G. Casanova, *op. cit.*, vol. 1, p. 652.

con aria modesta e tranquilla che forse l'avrebbe usato ancor meglio di lui. Di fatto, si sedette al posto del solista, si mise lo strumento tra le ginocchia e pregò gli orchestrali di riattaccare il concerto. Si fece silenzio ed io mi sentii venir meno di paura, ma grazie al cielo nessuno mi guardava. [...] Vedendola mettersi in posa per suonare, pensai fosse soltanto un simpatico scherzo, tanto per far scena. Ma quando le vidi dare il primo colpo d'archetto, credetti di morire per il batticuore [...] Ma come rimasi quando le sentii eseguire l'*a solo* e quando, dopo il primo brano, gli applausi furono tali da soverchiare quasi l'orchestra! Il passaggio dalla paura a un'inattesa ed esuberante contentezza mi dette un'eccitazione quale non avrebbe potuto darmi una forte febbre.¹⁹

C'è, nel finale della citazione, un tono più forzato del necessario, quasi che nella ricostruzione dell'evento il veneziano prepari il finale drammatico, dal seguente svolgimento. Commozione e dubbi di Casanova al quale non resta che

uscire e andare a piangere in giardino, dove nessuno poteva vedermi. Chi era Henriette? Chi era il tesoro di cui ero diventato padrone? Mi sembrava impossibile essere il felice mortale che la possedeva.

¹⁹ *Ivi*, pp. 673-674. Per le fasi dell'intero episodio cfr. i capp. XXV e XXVI, pp. 666-693.

Smarrito tra questi pensieri che raddoppiavano la voluttà delle lacrime, sarei rimasto in giardino ancora a lungo se Du Bois non fosse venuto a cercarmi e non mi avesse trovato nonostante il buio.²⁰

Fa poi seguito la cena e, giorni dopo, l'arrivo di d'Antoine, misterioso emissario di un'alta personalità europea alla quale Henriette è costretta ad essere legata e che su di lei ha pieni poteri, ne determina l'improvvisa partenza con la conseguente – e pur tuttavia breve – disperazione di Casanova:

Partí all'alba con la dama di compagnia, un valletto in serpa accanto al cocchiere e un altro valletto che la precedeva a cavallo. Seguìi a lungo con gli occhi la carrozza che si allontanava e solo dopo che l'ebbi perduta di vista da un bel po', risalii in camera. [...] mi misi a letto, nella speranza che il sonno sarebbe venuto a recare soccorso al mio cuore oppresso da una pena cui le lacrime non potevano dar sollievo.

[...]

Rimasì in camera e passai uno dei giorni piú tristi della mia vita. A un certo punto, su uno dei vetri delle due finestre scoprii una scritta. Diceva: "Dimenticherai anche Henriette". L'aveva incisa lei con la punta di un piccolo diamante che le avevo regalato. Non era una profezia consolante, ma cosa

²⁰ *Ivi*, pp. 674-675.

voleva dire Henriette con "dimenticherai"? Non poteva in verità voler dire se non che la ferita si sarebbe cicatrizzata, ma questo era naturale e mi parve inutile che mi facesse una così triste profezia. Ma non l'ho dimenticata, e mi scende un balsamo in cuore ogni volta che mi viene in mente. Se poi penso che ciò che mi allietta la vecchiaia è la memoria, mi rendo conto che la mia lunga vita deve essere stata piú felice che infelice. Per ciò ringrazio Dio, che è causa di tutte le cause e sovrano reggitore di tutti gli eventi, e me ne rallegro. Il giorno successivo, partii per l'Italia.²¹

In sceneggiatura l'intero blocco segue grosso modo l'andamento della fonte letteraria e, seguendo la scansione, alle scene 31. e 32. si trovano descritte le idee, trasferite in termini di *parole visive*, di quanto riportato nella *Storia*:

Un'ampia sala a volta nella casa di campagna del gobbo Du Bois. Sulle poltrone, a semicerchi concentrici, siedono gli ospiti, quasi tutti spagnoli o francesi. In un angolo, un negretto con un doppiere in mano, è fermo come in un quadro del Tiepolo.

CASANOVA (*fuori campo*) Fummo invitati ad un concerto in casa del gobbo Du Bois. [...] Sul piccolo palcoscenico, si pigiano sei o sette attori in abiti di antichi romani, che cantano a voce altissima, accompagnati da strumenti a

²¹ *Ivi*, pp. 688-689.

corda. Fra essi, un paio sono castrati, vestiti da donna ma riconoscibilissimi.

La musica potente e quasi minacciosa piace molto agli invitati, che senza tentare neanche di abbassare la voce, si scambiano tranquillamente a voce alta le loro impressioni (sempre durante l'esecuzione).

[...] Alla fine dell'esecuzione, grandi applausi, commenti vivaci, mentre dei domestici portano i sorbetti, in grandi bicchieri a calice.

[...] Enrichetta comincia a suonare il violoncello. Lo suona benissimo: una musica delicata, struggente. Tutti ammutoliscono. Si fa un ammirato silenzio.

Casanova fissa sbalordito la sua compagna: l'inattesa esibizione lo affascina e quasi lo spaventa.

Appena Enrichetta ha finito, un uragano di applausi e grida di: Bis! Bis!

Casanova si alza per andarsi a complimentare con Enrichetta. Ma lei attacca di nuovo lo stesso pezzo, concedendo il bis.

Casanova che è rimasto in piedi presso la vetrata che comunica con il giardino, ha un singhiozzo di commozione. Esce precipitosamente.

32. *Giardino della casa di campagna di Du Bois. Esterno notte.*

Nel giardino, Casanova si aggira piangendo. Fra gli alberi, ci sono alcuni cannocchiali di varia grandezza puntati in varie direzioni, verso le stelle; sembrano cannoncini.

Casanova singhiozza senza ritegno, e anche lui, come i cannocchiali, alza lo sguardo alle stelle. Dice fra sé:

CASANOVA Ma chi è? Chi è questa Enrichetta? Qual è il tesoro di cui sono diventato padrone? Non è possibile... Oh stelle, ditemelo voi, gridate che sono io il felice mortale padrone di tanto tesoro...²²

Dalla scena 33. alla 35. compresa, si risolve la vicenda di Henriette – *Sala da pranzo nella casa di campagna di Du Bois. Interno notte; Camera d'albergo di Parma. Interno notte; Camera d'albergo di Parma. Interno giorno* – e però nella sceneggiatura non compare *La mantide religiosa*, l'operina evidentemente suggerita *ex post* all'immaginazione del regista, se non allora nella scrittura, sicuramente nella preparazione per il set, da Nino Rota, per rendere bilanciate le parti e le sequenze musicali previste dal concerto, come è nel testo di Casanova. Infatti nel film la metaforica messa in scena delle pene di Amore, scritta, recitata e cantata da Du Bois che si avvale della collaborazione di due castrati e del suo amante Gianbruno – le parole sono di Antonio Amurri – è la figurazione che sviluppa un apparato scenografico anticipatore della crudeltà e dell'imprevedibilità dei sentimenti, dai quali si può venire sopraffatti, come in effetti sta per avvenire. Segue dunque, alla scena 35., il brusco risveglio dell'innamorato senza Henriette, ormai lontana; ma Casanova, furente ed esagerato, non si rassegna:

²² F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, pp. 60-63.

«Non importa! Io la troverò! Non posso perderla, dovessi affrontare tutti gli eserciti dell'Europa intera. Subito partirò per ritrovarla! Ad ogni costo! È il mio unico amore!»;²³ mentre Du Bois, l'unico ironico disacratore dell'amore eterosessuale, prima rimane «tranquillamente sul pavimento, come una tartaruga rovesciata, ancora a cavallo della sedia, e ride allegramente», poi, quando per l'avventuriero arriva lo sconforto conclusivo, «ride sempre più forte».²⁴ È proprio il realismo grottesco e viscido del gobbo fa da staffetta alla crisi di Giacomo, che Fellini sceglie di caricare nel fargli balenare sia l'idea del suicidio, sia, in subordine, quella di farsi monaco. Cosa che nelle *Memorie* (aprile 1760) intende davvero fare in Svizzera, per folgorante ispirazione spirituale. Una specie di ingenua fascinazione provata per la santità del luogo dal quale trarre, come fa il padre benedettino dell'antica abbazia Nostra Signora degli Eremiti di Einsiedeln, qualche non trascurabile beneficio: non divino, ma solo ed esclusivamente terreno.

Qui, nel film, nel volgere di meno di tre minuti, si passa dal risveglio dopo la notte d'amore con Henriette, alla quale, con l'immane uccello meccanico nello splendore della sua esibizione giura «per sempre», a Du Bois che gli comunica la partenza per

²³ *Ivi*, pp. 67-68.

²⁴ *Ibidem*.

valicare le Alpi e, infine, alla disperazione e alla crisi per l'abbandono che lo getta in lacrime ai piedi del letto. E, sulle note di un solenne canto, il veneziano ricorda in voce fuori campo: «Nel mio sovrumano dolore farneticavo di togliermi la vita». L'inquadratura è ora divisa quasi diagonalmente da uno dei bianchi veli di discrezione del letto che aveva ospitato la sua felicità notturna; Casanova si alza, si porta a sinistra della finestra semiaperta in cui si iscrive un rosone dietro al quale si intravedono indefinite fiammelle, forse candele, mentre la voce, concedendosi una valida, scontata alternativa, prosegue: «Oppure seppellirmi in un chiostro». Sullo stacco seguente, il solo rosone fa da rotonda cornice ad un gruppo di frati incappucciati – disposti su un piano inclinato, come sovente Fellini ama fare per contesti rituali da porre in scivolosa, instabile, ironia (cfr., tanto per dire, la folla di persone e personaggi che scende al finale di *Otto e mezzo*, i fascisti che girano su se stessi sulla scala cieca in *Amarcord* dopo la corsa riminese del 21 aprile, i nobili al *defilé* religioso in *Roma*). Dunque, si diceva, un gruppo di monaci in piano ravvicinato non frontale che, alle parole «seppellirmi in un chiostro, frate per sempre», all'unisono sollevano in alto le loro candele accese, a dividerne, benedicensi, la decisione. E subito, però: «Non scelsi né la morte né il saio, quella volta»; poi, buttandosi di peso sul letto, conclude con sospirata morale consolatoria: «La morte,

grande amica degli spiriti generosi e sventurati» prima di ricordare il tentativo dell'estremo gesto per causa delle due Charpillon. In una sequenza breve, dunque, al posto del rovesciamento della "tartaruga" Du Bois, Fellini modifica la sceneggiatura e *rovescia*, una alla volta, piú situazioni – l'amore, il risveglio, la partenza, la crisi, il saio, la morte – che poi circolarmente conclude nel tulle del letto ancora profumato dell'odore dell'unico grande amore. Come a dire: provare forti sentimenti e soffrire per le donne va bene. «Chi non parla mai male delle donne, non le ama» aveva detto soltanto la sera prima nel corso della discussione sull'*animus* e sul talento femminile (ch'egli oppone all'irragionevole tirannia maschile). E poi, vivere passioni esclusive, d'accordo! Ma se c'è di mezzo una scelta importante, una di quelle altruistiche che cambiano o sopprimono la vita... è meglio, molto meglio, per il libertino, rifugiarsi in soffici talami dove è preferibile architettare e condurre altre dure battaglie.

Ancora nel segno di risate di scherno, della crisi e del suicidio, Fellini narra di Casanova scaricato con i suoi bagagli sul ponte di Londra dall'«infame Charpillon e dalla di lei degna figlia», vicenda che nella *Storia* occupa parecchio spazio giacché descrive le cattiverie, i continui dileggi, le ruberie perpetrate ai suoi danni nonché i reiterati rifiuti sessuali oppostigli dalle due cortigiane, dalle quali il libertino oltre a prendere guai,

irrisioni pubbliche, umiliazioni, denunce, contrae il terribile "mal francese". Stavolta la sua macchina sessuale non ha funzionato, la gagliardia dell'uccello amoroso non è stata all'altezza della situazione e l'uomo, avvilito, lascia che il suo animo pieno di amarezza non meno del suo corpo avvolto nel mantello nella grigia nebbia londinese, provi pietà per questo povero *ego* affranto, prima di cullarsi in pensieri estremi:

No... Questo è troppo! Mortificato da quelle due streghe che mi hanno distrutto e derubato... Giacomo! La tua stella volge forse al tramonto? Hai sopportato vilissime ingiurie... e hai conosciuto il piú grave smacco della tua vita... giacché i tuoi sensi, *per la prima volta*, non hanno saputo corrispondere al desiderio... Eros ti abbandona... e ti sorge davanti la lugubre Thanatos!

Casanova singhiozza, e guarda tristemente i bagagli sparsi ai suoi piedi.

CASANOVA Se devo comparire al cospetto della Morte, vi andrò vestito dei miei migliori panni. Con abiti di festa, entrerò nelle antiche corti degli antichi uomini...

Tira fuori da una valigia un abito sfarzoso, e comincia a indossarlo, denudandosi e tremando di freddo.²⁵

Cosí nella sceneggiatura, ma è piacevole notare come nel film l'ultimo passaggio visualizza in piú un

²⁵ *Ivi*, pp. 69-70.

piccolo gesto che Fellini apporta, un *dettaglio minimo*, una sorta di certificazione – e di che tipo volete che sia, se non *felliniana*! – che cade appunto quando Casanova, sul ponte di Westminster, «tira fuori da una valigia un abito sfarzoso» e, in un'inquadratura a mezzo campo lungo, prima di cominciare a «indossarlo, denudandosi e tremando di freddo», volta le spalle al pubblico, si china mostrando le terga coperte dagli spessi mutandoni lunghi fino ai piedi, che si affretta istintivamente a tirar su dai lati con entrambe le mani. Una piccola cosa, s'è detto, per certi versi analoga all'inquadratura dei cuochi e degli sgatterti di Du Bois che si affacciano e restano più volte inquadrati sullo sfondo del palco, a curiosare dalla porta socchiusa, divertiti dalla strana performance del loro padrone. Sono esempi di tipo digressivo, assai graditi al regista, che permettono di mostrare anche il *dietro le quinte* della vita che convive con lo spettacolo, precisamente *mentre* questo si sta facendo. Cosa che gli permette di procedere in senso volutamente disunito e cogliere un *di più* di realtà cinematografica, di rendere mobili o più dinamiche le linee degli sguardi che agiscono all'interno del quadro visivo.

Ma, in senso narrativo, con Casanova sbrigativamente scaricato a Londra, tolgono anche melodrammaticità al rito della vestizione preparatoria al mancato suicidio di Giacomo nei gorghi del Tamigi con il pesante sasso in testa (invece che zavorrarsi con pesanti palle di piombo

come nella *Storia*). Un suicidio che certo fallisce per l'apparizione della gigantessa, ma, si badi bene, qui l'immagine segue un suono, due volte ripetuto, che potrebbe sembrare la risata stridula di lei o di uno dei nanetti che l'accompagnano, ma che verosimilmente è piuttosto il verso d'un uccello fluviale, forse inserito con l'unico intento di togliere silenzio al gesto-visione nel rumore dei gorghi dell'acqua. In effetti è un richiamo indiretto a quello meccanico, salvato nel suo astuccio dall'avidità delle due arpie.

Anche in questa occasione Fellini sembra si sia voluto concedere un altro piccolo risarcimento verso l'antagonista settecentesco e, se a tutta prima pare stare dalla sua parte contro le Charpillon causa della decisione suicida (aveva appreso dalla madre, mentitrice, che la figlia era in fin di vita per colpa sua), a ben considerare non è così. Difatti, non dà a Casanova la soddisfazione di rendere il senso iper-drammatico del tentativo di morte, in primo luogo perché non tollera quel suo vacuo senso della *teatralità* nella vita, e poi perché dalle lunghe pagine impiegate a restituire alla memoria le ragioni di questo tentato suicidio inglese²⁶ intende prendere spunto per ridimensionare le lacrimevoli sofferenze del protagonista e arrivare alla visione salvifica di Angelina e ai colori del circo e della sua gente, uno dei grandi momenti poetici

²⁶ Cfr. in particolare G. Casanova, *op. cit.*, vol. III, cap. II, pp. 36-67.

del *Casanova*. A niente gli vale invocare Dante, Petrarca, Ariosto o recitare i versi di Torquato Tasso. L'attrazione per quella «figura femminile gigantesca, quasi un elefante» è troppo perturbante, e Fellini ed il *suo* Casanova paiono ora ritrovare l'archetipo ancestrale della Grande Femmina:

La gigantessa si è fermata sulla battigia; ha aperto le colossali gambe, e piscia con la potenza di un cavallo. Casanova è incantato, incuriosito, attratto, senza rendersene conto, esce dall'acqua e va verso la gigantessa. Ma questa sta risalendo sul ponte, si allontana. Casanova, impantanato e fradicio, non può muoversi in fretta, e la perde di vista. Comunque le va dietro.²⁷

²⁷ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, pp. 70-71.

Musica e Saraghine nel circo dell'anima: la balena e Angelina

S'è visto che il regista "dipinge" Casanova sempre in situazioni estreme e così è anche per l'episodio londinese, dove la galleria delle rappresentazioni si arricchisce dello stile dell'artista e incisore William Hogarth, sia nella visualizzazione del circo, sia nell'incontro con la grande balena, uno degli episodi più simbolico-pittorici del film. Nella monografia sul regista, il critico Mario Verdone ricorda di essersi imbattuto in Fellini a una mostra di Manifesti sull'arte circense all'Accademia di Francia a Roma: era fermo ad osservare con grande attenzione un *Teatro della Balena* con la lanterna magica, che si ritroverà preciso nella pellicola. Prima di entrare nell'anima di questo strano mammifero, però, si deve dar conto di altri segmenti della vicenda.

In sceneggiatura, l'intera parte turca con Ismail Effendi, l'anziano Josuff e sua figlia Zelmi che occupa le scene 42. e 43. (*Giardino turco con piscina. Esterno giorno, poi notte; Giardino turco con piscina: esterno sera, poi notte*) e la lunga sezione in Austria con l'imperatrice Maria Teresa e la bambina orfana collocata

tra la 44. e la 52. (*Reggia di Vienna. Sala del trono. Interno giorno; Strada di Vienna. Esterno notte. Appartamento viennese. Interno notte. Appartamento viennese. Altre stanze. Interno notte; Appartamento viennese. Camera. Interno notte; Carrozza. Interno-esterno giorno; Locanda austriaca o svizzera sulle montagne. Sala da pranzo. Interno giorno. Camera da letto nella locanda. Interno notte. Esterno della locanda austriaca. Giorno*) che nella *Storia della mia vita* sono nel XIV volume del I capitolo, alle pagine 364-438 e in diversi richiami dell'*Indice analitico* nel III volume, alle pagine 1167-1359, nel film non sono presenti. E lo si comprende dato che, nell'impianto generale, avrebbero comportato l'inserimento di nuovi, complessi elementi, non facilmente integrabili nel già denso ed articolato contesto.

Infatti, tra la sequenza del bagno nella tinozza della "bambina" Angelina, che con la sua cantilena chiude praticamente il segmento del circo londinese, e l'episodio romano con la visita al Papa prima della gara sessuale a casa di Lord Talou, la figura di Maria Teresa d'Austria e l'orfanello, evidentemente prescelte in fase di scrittura, sono state opportunamente cassate in quanto riprese letterarie unicamente citazionistiche, pesanti *afterimages*. Ovvero mere *figure fantasma* che, come tante altre aleggianti senza quiete e meta nelle *Memorie* al punto da formare una gigantesca, evanescente folla di nomi e personaggi vaganti nel grande mare dei ricordi, sono *silhouettes cartacee* in entrata ed

uscita dalle fittissime pagine casanoviane – fittissime ma lontane dall'ironia di quel personaggio di Woody Allen, il prof. Kugelmass di *Effetti collaterali* (*Side Effects*, 1975) che, ficcatosi in *Madame Bovary* per amore, si ritrova proiettato nel vecchio manuale *Lo spagnolo in 10 lezioni* – senza che, però, questo *in and out* riesca a togliere il suo *dominus* dal desiderio irrefrenabile di dissipare, sempre dissipare, fortissimamente dissipare.

E Fellini, che tutto potrebbe, forse, sembrare tranne che un artista votato alla dissipazione, almeno per il senso che ha in Abirached, non teme di eliminare il significato storico dei documentati contatti di Giacomo Casanova con le teste coronate europee e russe del suo tempo per proporre progetti, idee, invenzioni, soluzioni economico-militari per gli Stati o le città ecc., che pure potevano solleticare apparati scenici accattivanti, impiego di grandi attori da box office. E, del pari, sacrifica l'afflato del dissoluto per la piccola, che pure gli avrebbe garantito d'aver toccato anche gli aspetti più delicati della sua personalità sessuomaniacale. Aspetti connessi alla pederastia, per esempio quelli denominati «traffici di bottoniera»¹ da parte delle «consorterie» o «cricche»² o «compagnie»,³ ma anche alle passioni e perversioni voyeuristico-

¹ G. Casanova, *op. cit.*, vol. II, p. 885.

² *Ivi*, p. 991.

³ *Ivi*, vol. III, p. 428.

pedofile e incestuose per la figlia novenne Sofia e la sua amichetta, per la nipotina tredicenne Guglielmina, per la bambina prodigio, per la coppia Nina Bergonzi e la figlia/sorella della signora Schizza, per Leonilde, figlia sua e di Donna Lucrezia; ognuno di questi trasporti passionali gode, nella *Storia della mia vita*, di ampi resoconti e descrizioni ai quali non fa difetto una certa qual esuberanza di particolari.⁴

Quello che invece rimane a connotare la parte migliore dell'intero film è l'episodio costruito nel segno dell'innesto di due componenti: l'una è l'attrazione per l'anormale strano, per il caricaturale eccentrico, per la meraviglia dell'elemento curioso; l'altra, notoriamente felliniana per eccellenza, data dalla fantasmagorica atmosfera della fiera, dall'"odore" della vita dei baracconi, insomma del circo.

Per quanto si riferisce alla prima, anche se chi scrive resta dell'opinione che libertà e curiosità siano state da Fellini bandite dalla sfera esistenziale di Casanova, sarebbe ingiusto non dare a Giacomo quello che è di Giacomo, vale a dire aver questi lasciato prova del fatto che, pur nel contesto d'un mondo tutto sommato chiuso che l'avventuriero viaggiatore, «più Marco Polo che Don Giovanni» per dirla con Italo Calvino, si è costruito a sua misura per un personale uso e con-

⁴ Cfr. rispettivamente vol. II, p. 1550 e p. 1605; vol. III, p. II e p. 109; vol. III, p. 866 e pp. 870-871; vol. III, pp. 341-342.

sumo nell'utopia d'un modello aristocratico impossibile, trovano tuttavia poste alcune interessanti novità e diverse bizzarrie collezionate nel corso del suo nomadismo letterario e fedelmente registrate, talvolta con l'ingenuamente salace, tipico, commento *tranchant* dell'autore. Tra queste, si riportano brevemente le più intriganti, indispensabili all'episodio circense.

Dalle miserevoli locande della Vecchia Castiglia risulta che ognuno di questi osti fumava lo *zigaro*, ossia il *cigarito* o *sigaro*, d'importazione brasiliana e di moda in Spagna dalla metà degli anni Sessanta;⁵ la *cipria alla marescialla*, molto profumata⁶ – usata per imbiancare le parrucche (al cinema appare quando il veneziano si ricompone dopo l'amplesso con la bambola Rosalba e, ironicamente, in una tappa del viaggio della carrozza della *Nuit de Varennes* di Ettore Scola, quando Casanova fa una sommaria toletta in una nuvola di polvere bianca); a Toledo, nella cattedrale,

un canonico, mostrandomi i vasi con le reliquie, mi disse che uno conteneva *le trenta monete* che Giuda aveva ricevuto come prezzo della vendita di Nostro Signore. Lo pregai di farcele vedere, ma lui mi guardò con occhio torvo e mi rispose che neppure il re avrebbe osato manifestargli una simile curiosità;

⁵ G. Casanova, *op. cit.*, vol. III, p. 416.

⁶ Citata *ivi*, p. 456.

e poi, in un gabinetto di fisica e storia naturale «il proprietario ci mostrò un *drago impagliato*, prova, ci disse, che i draghi non sono animali favolosi». ⁷ A Madrid Casanova viene portato a *los toros*, ovvero a vedere la sua prima corrida, «quella magnifica festa di sangue che era la delizia della nazione» della quale illustra le modalità prima di concludere che «a questa atrocità [agonia e morte del toro] tutti assistono impassibilmente: a fremere sono solo gli stranieri»; ⁸ sorprendente è anche scoprire che «l'intero *servizio postale*, in Spagna, funziona in modo diverso da quello che ho trovato nel resto dell'Europa» nel senso che la tassa della lettera è a carico del destinatario. ⁹

E, per passare dalle bizzarrie degli animali e approssimarsi alle cose “inspiegabili” ma vere, ai fenomeni da baraccone, agli scherzi di natura, ai nani e alla gigantessa felliniana, si può senz'altro ricordare *il prete galleggiante*:

Un prete si tuffò in acqua completamente nudo, nuotò un po' e poi si mise a riposare a fior d'acqua, galleggiando senza andare a fondo: la cosa era stupefacente e poiché l'uomo non utilizzava alcunché, dovemmo concludere che ciò non poteva dipendere che dalla nostra struttura fisica interna [si trattava dell'abate Paolo Moccia di Frattamag-

⁷ *Ivi*, p. 490.

⁸ *Ivi*, pp. 523-526.

⁹ *Ivi*, pp. 588-589.

giore che potendo galleggiare sull'acqua, divenne un caso per la scienza di quegli anni]». ¹⁰

Segue la *fontana refrigerante*, che con scale e grotte sembra già prefigurare l'interno della Balena:

Arrivammo in uno stanzino che in un angolo aveva un'apertura larga quattro piedi quadrati [cm 130] da cui usciva un'aria freschissima, ma anche troppo violenta, e tale da poter recar danno alla salute di chi vi fosse rimasto troppo a lungo esposto. L'apertura dava su una scala di pietra di più di cento gradini che conduceva ad una grotta dove sgorgava una polla d'acqua sempre fredda come il ghiaccio. ¹¹

Dello stesso tipo sono le ultime due considerazioni. Quella relativa alla *fiamma notturna* si riferisce a quanto Casanova vede nella notte tra il 31 agosto e l'1 settembre 1743, ma la cronologia è intenzionalmente alterata, come gli succede sovente di fare anche per indicazioni di luoghi e nomi di donne nobili con le quali ha avuto delle storie. Comunque, è diretto a piedi verso Roma:

Avevo lasciato Castelnuovo da un'ora e camminavo tranquillo sotto un gran cielo sereno, quando notai a dieci passi da me a destra una fiamma piramidale, alta un cubito e sol-

¹⁰ *Ivi*, pp. 723-724; p. 1108, nota 6.

¹¹ *Ivi*, pp. 752-753.

levata da terra, quattro o cinque piedi, che mi accompagnava: si fermava quando mi fermavo, scompariva quando la strada era fiancheggiata da alberi, ma subito dopo, quando le piante finivano, tornava ad apparire. Feci parecchie volte per avvicinarmi ad essa e toccarla, ma di tanto io mi avvicinavo di tanto essa si allontanava. Provai allora a tornare sui miei passi e non la vidi piú, ma quando ripresi il cammino me la ritrovai accanto. Scomparve soltanto con la luce del giorno.¹²

La seconda richiama una *pergamena magica* e gli *spiriti folletti* protagonisti durante una violenta tempesta che coglie il nostro “venturiero” volontario nel 1745, durante la navigazione da Orsara a Corfú:

Il prete esigette però [per combattere gli spiriti maligni ed il diavolo che a suo dire Casanova portava con sé impedendo il placarsi dei marosi] che gli consegnassi una pergamena che avevo comprato a Malamocco da un greco, al momento di imbarcarmi. Non me ne ricordavo piú, ma era vero. Scoppiai a ridere e consegnai la pergamena a Dolfin che la passò al prete, il quale cantando vittoria, si fece portare un braciere e vi gettò sopra la preda. Prima di consumarsi, la pergamena si contorse per mezz'ora e ciò convinse i marinai che si trattava di un magico libro infernale. La pretesa virtù di quella pergamena, in realtà, era quella di fare innamorare del suo possessore tutte le

¹² *Ivi*, vol. 1, p. 210.

donne. Spero che il lettore mi userà la grazia di credere che non prestavo fede a nessuna specie di filtri e che avevo acquistato la pergamena per mezzo scudo solo per divertirmi. In tutta Italia, come nella Grecia antica e moderna, ci sono stati e ci sono greci, ebrei e astrologi che vendono agli sciocchi pezzi di carta di cui vantano le prodigiose virtù, talismani che dovrebbero rendere invulnerabili e sacchetti pieni di droghe che tengono lontano i cosiddetti spiriti folletti [nella chimica dell'epoca, la parte piú volatile dei corpi sottoposti a distillazione]. Queste cianfrusaglie, invece, non sono per niente diffuse in Germania, in Francia, in Inghilterra e, in generale, in tutti i paesi nordici, anche se poi in questi paesi la gente cade vittima di truffe assai peggiori. Si lavora tuttora per trovare la pietra filosofale e non si smette mai di crederci.¹³

Che fossero fuochi fatui, spiritelli birichini, visioni, allucinazioni, suggestioni per presenze di defunti provenienti dall'aldilà, da un mondo *altro*, non dimentichiamolo, sempre settecentesco, nondimeno i fenomeni indicati, vagamente magici e senza tempo, rispetto ai quali si può essere (piú o meno) scettici o negazionisti come peraltro Casanova era – mentre Fellini e Rota ci credevano, eccome! – possono tuttavia fare da brillantissima sponda di montaggio con il mangiafuoco del circo londinese ed il suo eterogeneo gruppo.

¹³ *Ivi*, p. 368.

Figura d'artista di strada già utilizzata, oltre che nei film sul circo come *La strada* o *I clowns*, anche nello *Sceicco bianco* dove proprio sull'esibizione di un mangiafuoco entra nello scenario felliniano il personaggio della minutissima Cabiria (Giulietta Masina), si tratta di una figura non così oppositiva, come potrebbe a prima vista sembrare, alla gigantessa Angelina. Quest'ultima, infatti, si esibisce nel circo vincendo a braccio di ferro gli uomini più forzuti, esprimendo in questo una fisicità talmente poco femminile da ribaltarsi in ultra-femminile. Un po' come accade con altre analoghe figure felliniane: la bionda esplosiva diva Sylvia (Anita Ekberg) de *La dolce vita* – ballando, Marcello le dice «Tu sei tutto, *everything*: la Prima Donna del primo giorno della Creazione, la Madre, la Sorella, l'Amante, l'Amica, l'Angelo, il Diavolo, la Terra, la Casa», con il prolungamento ne *Le tentazioni del dottor Antonio* dove addirittura c'è un gioco speculare interscambiabile di proporzioni visibili tra normale, piccolo, grande ed esagerato; la fuochista de *La Città delle donne* e, a suo modo, anche la misteriosa passeggera del treno; per non dire, naturalmente, della gigantesca testa di donna che emerge dal Canal Grande nel Carnevale de *Il Casanova* – quella «specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi [...] il cui testone deve riaffondare sprofondando nelle acque del Canale e restare laggiù in fondo

per sempre, sconosciuto e irraggiungibile». ¹⁴ Oppure, tornando indietro nel tempo agli anni giovanili e formativi del regista a Roma, non si può non richiamare il ricordo della “Bomba atomica”, una vecchia battona che Fellini vede e descrive come una «specie di mongolfiera, tutta vestita di bianco [che] scendeva camminando al centro della strada, né su un marciapiede, né sull'altro, proprio in mezzo». Una visione incredibile che «ha dato vita alle varie Saraghine dei miei film». ¹⁵

Innegabilmente, tra Cabiria e la “Bomba” esiste un'abissale distanza fisica, e di mangiafuoco sono pieni i libri di fiabe e le piazze degli odierni centri commerciali, ma a Fellini tutto serve al continuo lavoro interiore e alla memoria prodigiosa: senza una esplicita motivazione, ad un certo punto utilizza il ricordo in contesti *altri*, poiché nella sua accumulazione stilistico-inventiva ogni frammento, anche il meno plausibile, crea connessioni, agganci, richiami, accensioni suggestive per passaggi narrativi presenti e a venire. E noi, insieme allo scampato suicida Casanova e al direttore del circo Fellini, ben predisposti all'ennesima invenzione, andiamo dietro alla Saraghina in chiave settecentesca e zanzottiana, anche se per trovarla si deve passare attraverso l'inquietante tunnel dell'inconscio, dell'eterno femminino sessuale:

¹⁴ Lettera di Fellini ad Andrea Zanzotto datata luglio 1976, in A. Zanzotto, “Per il Casanova di Fellini”, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 466.

¹⁵ F. Fellini, *op. cit.*, p. 54.

38. *Baracconi e balena. Esterno-interno notte.*

Casanova, smarrito, si aggira in mezzo ai baracconi d'una fiera, sempre cercando quella mitologica figura di donna. Dietro, gli viene un uomo con un carrettino a mano, su cui sono i suoi bagagli.

Una balena imbalsamata, spaventosa, è oggetto di curiosità delle poche persone presenti. Alla balena sono state appoggiate due scalette, che permettono di visitarne l'interno e di uscire.

Davanti all'ingresso, un imbonitore, in fantasiosi abiti marinareschi (avrà in mano una fiocina) invita la gente ad entrare; ma le sue parole sembrano dirette specialmente a Casanova.¹⁶

Il semplice accenno all'aggirarsi in mezzo ai baracconi della fiera è una delle altre sequenze del film che Fellini non mette per iscritto perché ha già in testa come, e con che cosa, debba essere riempito (si noti peraltro che nella *Storia della mia vita* Giacomo Casanova non parla mai del circo così come non menzionerà la bambola meccanica Rosalba). E se certo non è mai possibile restituire a parole scritte quanto non può essere affidato altro che alla visione, tuttavia i "numeri" e gli artisti rivelati progressivamente dalla cinepresa che esplora e li scruta in azione, servono – letteralmente – a introdurre il nostro occhio all'interno di

¹⁶ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, p. 72.

una triplice meraviglia: *dentro* il colore slavato dei grigi e marrone delle pareti e dell'aria, come solo nei sogni angosciosi si possono avere, poi *dentro* la balena e quindi *dentro* i disegni della lanterna magica.

La prima meraviglia, corroborata dall'espressione d'incredulità sospesa del ragazzo con i bagagli, di fatto uno spettatore come noi e Casanova, mostra un florilegio di brevi esecuzioni spettacolari che, come anticipato, la macchina da presa scopre di pari passo alla sua *penetrazione* nel circo e poi nel ventre del cetaceo. C'è la giovane contorsionista con i campanellini ai piedi che, rovesciandosi sulle mani, li porta all'altezza delle orecchie facendoli diventare tintinnanti orecchini. Segue l'omone che sul torso nudo ha dipinto un enorme volto di donna con grandi labbra rosse, che si aprono in un sorriso ogniqualvolta si pizzica la pancia per il divertimento del pubblico. Appare poi una sorta di giostra, un'altalena a più posti del tipo di quelle che a Roma chiamano "calci-in-culo" perché consente ampi movimenti circolari, mossa da due cavalli al trotto, sulla quale tre ragazze girano emettendo gridolini di gioia. Non manca il suonatore-clown che fa uscire da una sorta di flauto mobile la suggestiva musica (variazioni di *Pin penin*) che praticamente accoglie e accompagna l'intera macrosequenza.

Per segmenti successivi, muovendosi in quello che Fellini chiama il "miserabile luna park", si arriva a intravedere l'intero corpo della balena, seminascosto da un miscuglio di nebbia e fumo; poi un suo occhio

– da ricollegare a quello del “mostro” marino de *La dolce vita* ma anche agli occhi della grande polena nel rito pagano carnevalesco de *Il Casanova* – che, fissando di rimando l’occhio della cinepresa, a volte identificabile con Casanova, a volte con lo spettatore e piú spesso con il regista, consente l’inizio dello spettacolo.

Si entra cosí nella meraviglia di mezzo, come detto, inquietante e bellissima, e lo si fa con la presentazione di «The Great Mouna: la regina delle balene, il Leviatano di Giona. Tutti possono entrare, il ventre è ancora caldo. Una balena femmina. Guardate la sua bocca». Stacco su un antro cavernoso dalla cui profondità sale una luce bianca, mentre la voce fuori campo del primo imbonitore, a differenza di quanto indicato nella sceneggiatura dove si insisteva piú su aspetti fiabeschi, su sentenze aforistiche un po’ ermetiche e marinarescoproverbiale, affabula lo scarso pubblico, nel quale, lo si ricorda, è presente Casanova, ormai vestito solo del suo mantello e di quel bustino con i lacci che è peraltro il look prediletto dal regista per il suo tipo di amatore.

Si riportano di seguito i due brani, essenziali per comprendere e valorizzare le parole della pellicola e per verificare come, da prime indicazioni allusive ma nebulose del regista, il lavoro di paziente e “larga” scrittura congeniale all’*humus* del linguaggio del cinema da parte di Guerra e Topor qui, e altrove di Zanzotto o Amurri, trovi una riuscita soluzione ad un tempo letteraria e visiva.

IMBONITORE (*a ritmo veloce*) La regina delle balene, il Leviatano di Giona! Tutti possono entrare! Il ventre è ancora caldo! Una balena femmina! Ed anche il mare è femmina. Ma tu non ti fidare! Non entrare, disse la volpe! Entra, disse il lupo! Donna, debole e malata, donna, trappola, non c’è musica se una donna è nel concerto! Dov’è donna, il povero non patisce! Ecco che arriva, nasconditi in fretta! Chi la vede, sa dove sta! Vuoi farti bello come un Adone per scendere alla caverna? La donna forte, chi la ritrova? Vale piú del corallo. Donne e diavoli fanno la stessa strada! Prima il bacio e poi le unghie. Non sei mai della sua statura: o troppo alto o troppo basso! Rovina dei padri, tormento delle madri, flagello dei mariti, vergogna dei parenti! Donna grande come il mare, con un bacio ti può affogare! Entra signore, la balena ti si offre; ha i denti lunghi, però! Entra di dietro e sali sicuro. Ma non restarci troppo, l’oca entrò in cucina e vendettero le penne! Se entri, esci, ma se stai non uscirai! Vuoi vedere il fuoco spento? Accendilo prima, però! Mangia bambino, che poi sarai mangiato!

Casanova è entrato dentro la balena, ed assiste ad una serie di proiezioni d’una lanterna magica posta nell’interno. Sono immagini bizzarre e mostruose di donne deformi, dall’aspetto mitico, sempre fornite però di vistosi richiami sessuali: cosce possenti, natiche enormi, seno vistoso. Casanova scuote la testa inorridito, ed esce.¹⁷

¹⁷ *Ivi*, pp. 72-73.

Dal film, con brani intercalati:

Avete paura? Chi non entra nel ventre della balena non troverà mai il suo tesoro. Così dice l'antico Libro della Sagghezza. Entrate e vedrete giù nella gola, in fondo e ancora piú fondo, nella pancia della Grande Mouna.

A questo punto il secondo imbonitore, la faccia e l'aspetto piú miserabili del precedente, facendo ruotare e suonare – prima e dopo ulteriori stacchi di montaggio – una raganella (al posto della prevista ma a-tematica fiocina) che scandisce il tempo, sottolinea la salita dei gradini e spiazza il visitatore, combattuto tra la tentazione di entrare per verificare le sue parole e la voglia di astenersi, intimorito dalla risata quasi derisoria dell'uomo; il quale, ancora sotto l'occhio fissamente informe del mammifero, ammalia e respinge, sollecita a bilanciare quanto si sta per vedere e sentire nel prosieguo della presentazione. Nella fila di spettatori in attesa di salire nel ventre del mammifero, di fronte alle inquietanti immagini create da Topor, il nostro Giacomo risprofonderà nei suoi incubi: nella taverna sarà tra la varia dolente umanità di mostruosi ciarlatani, un mondo che, come se si trattasse di una comunità di *Freaks* alla rovescia, è riscattato dalla presenza di Angelina, una vittima come il dissipatore veneziano e perciò appartenente al suo mondo interiore. Inversamente, nel

cult movie del 1932 di Tod Browning, i *freaks* cattivi non erano gli scherzi di natura, ma la normale e gigantesca coppia formata dall'avvenente trapezista, una Saraghina ante litteram, e dal domatore, somigliante piuttosto al tipo reso memorabile dallo Zampanò de *La strada*.

Riprendendo le parole dell'imbonitore del film:

La Mouna è una porta che conduce chissà dove, un muro che devi buttar giù [*ride*, mentre altri saltimbanchi suonatori tengono il ritmo musicale]. La Mouna è una ragnatela, un imbuto di seta, il cuore di tutti i fiori [*ride*]. La Mouna è una montagna bianca di zucchero, una foresta dove passano i lupi [*raganella*] e la carrozza – [*stacco sulle tre ragazze dell'altalena girevole*] che tira i cavalli [*ride*].

La Mouna è una balena vuota, piena di aria nera e di... [*parola non comprensibile*]. Un forno che brucia tutto [*primissimo piano d'un viso di donna aggressivo, contratto, una specie di virago truccata e con gioielli azzurri, preso e ripetuto di profilo e di fronte: forse l'altro volto delle tre fanciulle spensierate*].

La Mouna quando è ora è la faccia del Signore, la sua bocca [*ride e alcuni giri di raganella*]. È dalla Mouna che è venuto fuori il mondo, con gli alberi, le nuvole, gli uomini, uno alla volta, e di tutte le razze... [*Casanova, di profilo e frontale, in primo piano accenna ad un sorriso complice*]. Dalla Mouna è venuta fuori anche la mona. Evviva la mouna, la mouna, la mouna... la mouna...

Naturalmente, mentre è del tutto superfluo notare che nel dialetto veneto *mona* designa l'organo genitale femminile, la vulva (in espressione popolare: *va in mona!* / *va al diavolo*, là dove una persona sciocca è *un mona*), si deve invece notare con attenzione come dalla ruota della lanterna magica felliniana della terza meraviglia escano – davvero solo casualmente? – *otto disegni e mezzo* (è così! il mezzo è il primo, visto-e-non-visto sullo sfondo, quasi fuori dalla bocca-mona della balena, ancora lontano dal fuoco di sinistra e dalle panche a destra); sí, proprio *8 e 1/2* disegni dell'organo femminile secondo Roland Topor in forme, fogge e simbologie che, nel complesso, illustrano le indicazioni (donne deformi, richiami sessuali abnormi, mostruosità fisiche, il lupo, i denti...) aggiungendo un tono cupo a quanto Fellini, nella nota lettera a Zanzotto, attribuisce a Casanova e a quel «mosaico di trasalimenti infantili ed angosciosi, fiabeschi e terrorizzanti, che piú emblematicamente definisce il [suo] rapporto con la donna, cioè con qualcosa di *oscuro, inghiottente, soverchiante*».¹⁸ I tre aggettivi si attagliano perfettamente alla simbologia dei luoghi e della grande rete dello spettacolo di Angelina – bozzetti mentali da trasferire pari pari ne *La città delle donne* – per poi mutare radicalmente di segno quando lo stesso tenero angelo, «*venexiana de la montagna vendua come 'na bestia dal marito a quei*

¹⁸ F. Fellini, in A. Zanzotto, "Per il Casanova di Fellini", cit., p. 466.

dei salti»,¹⁹ ingabbiato in un corpo alto sette piedi e oltre, rivive un nostalgico momento con i due nanetti napoletani nella tinozza insieme alla favolosa nenia di Rota e Zanzotto. Un passaggio breve ma delicatissimo e pieno di pathos perché dalla bruciante brutalità dello show e dalla profonda paura dell'uomo per il Sesso Femminile – qui piú l'uomo Fellini che l'uomo Casanova – quello stesso sesso esprime nella canzoncina *Pin penin* una rigenerante tenerezza e una nostalgia per l'età dell'innocenza (le bambole nella cesta, la lacrima che scorre sulla gota della mitologica e mansueta creatura). È un po' come se, per le vie miracolose della genialità cinematografica, Fellini riuscisse a fondere insieme la fiamma notturna e la fontana refrigerante casanoviane, e però da tutto questo struggente brivido di candore, Casanova è quasi estromesso. C'è, ma sta fuori e, d'accordo con il nanetto al quale ha allungato una moneta, ancora azzimato come un damerino perché doveva soltanto suicidarsi, come uno dei molti manichini sparpagliati qua e là nel corso del film, si limita a spiare da una fessura della tenda il bagno della gigantessa prima di allontanarsi, quasi consapevole di un'altrui intimità esclusiva, per finire addormentato all'aperto e risvegliarsi solo, quasi in una citazione da *Il circo* di Chaplin, quando le tende della fiera sono state ormai tolte e i carrozzoni partiti.

¹⁹ Dai dialoghi del film.

Prima di procedere oltre nel viaggio del film, un breve cenno, a chiusura dell'episodio circense, si impone. Non è facile dire se sia piú appassionante questo o il Carnevale veneziano dell'inizio della pellicola. Entrambi sono stupendamente felliniani e lo sono anche perché il pregio d'essere Fellini una geniale spugna artistica trova espressione inedita nella rielaborazione dei contributi dei diversi artisti – qui, lo si ricorda nuovamente, oltre a Nino Rota ci sono Roland Topor, Antonio Amurri, Tonino Guerra, Andrea Zanzotto. Inoltre il mondo del circo e il Carnevale, legati strettamente tra loro nella natura della Festa e della Maschera, conferiscono alle sequenze del Carnevale di Venezia, rinata festa turistico-mediatica ormai conosciuta da anni nel mondo e significativamente risorta dopo *Il Casanova di Federico Fellini*, un pattern di rappresentazione o, per dir meglio, un modello di rappresentazione della Grande Rappresentazione, da mettere in cornice non solo per il cinema di domani, ma precisamente per le progettualità del futuro intorno allo stesso modo di “costruire” l'Ida del Carnevale dei prossimi decenni. Sono in questo senso chiarificatrici le parole di Andrea Zanzotto, uno degli artefici di quell'aura irripetibile, poste in apertura agli *Appunti*:

Piú che di un “soggetto” coerente come una macchinetta narrativa varrà disporre, per un tema frusto come quello del carnevale, di una serie di osservazioni, spunti, abbozzi di pro-

poste, che non escludono poi la loro inserzione in una trama di narrato, in un “racconto” ripreso magari dal repertorio classico tra quelli piú ricchi di elementi simbolici, aperti da un lato sulla metafora e sul mito, dall'altro sulla realtà storica di ieri e di oggi. Non bisogna poi dimenticare che quando si tratta del Carnevale di Venezia si entra automaticamente in un vero *mare magnum* di luoghi comuni, di rifritture, di convenzioni stantie, alla formazione delle quali ha contribuito una lunghissima tradizione teatrale, operistica, letteraria ecc. Bisogna che qui io riaffermi che, nei tempi recenti, l'unica reinvenzione attendibile del carnevale veneziano è stata quella che Federico Fellini ha proposto all'inizio del suo *Casanova*, insuperato esempio di riscoperta e insieme dilatazione fantastica, compiute quasi attraverso una discesa nell'inconscio collettivo di una venezianità intesa come portatrice di un universale e ambiguo mito “materno-femminile”. E forse non è un caso se la ripresa di un “grande carnevale” a Venezia, in termini che volevano essere anche di recupero storico, è stata prospettata e realizzata poco dopo l'uscita del *Casanova* felliniano. Quell'invenzione, a mio avviso, costituisce un vero e proprio punto di non-ritorno: bisognerà andare al di là di esso, e ciò presenta difficoltà estreme.²⁰

²⁰ A. Zanzotto, “Carnevale di Venezia. Appunti per un filmato televisivo sul tema”, in *Le poesie e le prose scelte*, cit., p. 1067. Nella stessa raccolta troviamo anche la lettera di Fellini al poeta con la richiesta di collaborazione al film e, oltre ai già citati versi sul Carnevale e su Londra, la problematica riflessione, scritta nello stesso 1976, “Venezia, forse”, *ivi*, pp. 1051-1066.

Roma in rosso e il tempo del ricordo

Se la penetrazione nel ventre della balena è possibile attraverso l'“imbuto” metaforico del precinema per rinascere dopo il tentato suicidio e l'amore con Angelina (solo nella sceneggiatura). E se il Carnevale di Fellini mostra Casanova assistere sia al rito provvisoriamente benaugurante dell'emersione della grande madre mediterranea, sia ad una sorta di ritualità contraria data dal simbolico taglio del nastro da parte del doge («*Resecabo ligamina placentae tuae*») con la spada offerta proprio da un mascherato Casanova-Pierrot alla sua prima “nascita” cinematografica, anche la gara sessuale di Roma risulta altrettanto simbolica. Già ne *La dolce vita* e in *Roma* la città non è mai spazio fisico realistico, è luogo mentale, idea del ricordo, invenzione di schegge di reale. E così, quando si tratta di raccontare la visita al Papa – uno ed un solo incontro, per tutte le udienze con grandi personalità d'ogni campo che Casanova descrive dettagliatamente nel testo autobiografico – quasi non volesse far equivocare le visite diplomatiche o di lavoro, che pure Giacomo ha documentato, per avalli di riconoscibi-

lità politica europea e di prestigio incautamente troppo esibiti, Fellini se la sbriga presto, fin troppo presto.

Nel film scritto sono addirittura previste due coppie di scene riservate a personalità di rilievo: la 54. (*Giardini del Quirinale con laghetto. Esterno giorno*) e la lunga 55. (*Grotta. Interno giorno*) per l'incontro con il Pontefice, nel film preposto all'orgia, e la 56. e 57. per quello con l'amato-odiato maestro rinnegato Voltaire (*Villa di Voltaire, giardino. Esterno giorno* e *Saloni della villa di Voltaire. Giardino. Esterno notte*).

Nella pellicola – per evitare effetti di dispersione complessiva – la regia dedica ventitré secondi all'apparizione del Papa in bianco dal fondo di una sala e benedicente con giocondo sorriso due rosse ali di impassibili cardinali, mentre, giunto in mezzo primo piano, porge, sempre sorridente, fintamente sorpreso e oltremodo festaiolo, la mano che un emozionatissimo Casanova, inginocchiato di spalle al pubblico, bacia commosso più e più volte. Nei pochi secondi di questa brevissima udienza, c'è anche il tempo perché la voce fuori campo informi che quella sera stessa Casanova è invitato nella casa di Lord Talou.

Il braccio di ferro che perde con la possente Angelina, Giacomo lo vince nella gara sessuale a Roma, dove tra le sfumature cromatico-sonore che segnano i diversi episodi – nella fuga dai tetti era il blu notte, dalla d'Urfé il giallo oro, da Du Bois il verde, al luna park il grigio-marrone – il rosso domina incontra-

stato. Domina nei cardinali con tanto di mitra che introducono le sequenze a palazzo, nel vino rosso che scorre a fiumi, bevuto, versato e sparso ovunque nel gioco del travaso nei catini. Domina alla luce rossastra diffusa nel salone, sul vestito della nobildonna, bramosa partner del cocchiere Richetto, sull'abito della modella Romana alla quale il padrone di casa, il principe del Brando, tiene particolarmente tra una bevuta e l'altra; domina sulle guance e sugli zigomi paonazzi delle cortigiane, nei rossi dei tuorli delle uova che devono dare energia allo sfidante veneziano, nei ceri accesi, sulle montagne di carni sanguinolente e sui sughi dei trofei di pasta e sullo stesso trofeo fallico che si rizza, istoriato e vermiglio come una colonna, trionfalmente issato come Casanova per la sua vittoria: in un'ora fa quattro volte l'amore, una più del giovane servitore, tra il tifo e le urla degli sguaiati ospiti che si godono lo spettacolo. L'ennesimo successo sessuale dello "stallone", dunque; che Fellini non manca tuttavia di proporre nel volto, arrossato come sempre in queste circostanze. L'uccello meccanico suona, ma non è visibile, forse perché ormai il manichino Casanova sta diventando lui stesso tale, quasi pronto per l'illusorio etereo incontro con la rosea e meccanica bambola di porcellana. La stagione della ricerca impossibile di possedere realmente la Donna nelle varie Saraghine sta tramontando. D'accordo, ci sarà ancora l'amore per Isabella, una delle due figlie dell'ento-

mologo Mœbius presso la cui casa di Berna Casanova si ammala e viene curato (non cosí nella *Storia*), poi lo sfrenato sesso di gruppo con la Astrodi e la tedeschina gobba alla locanda dei Mori di Dresda dove allo stesso modo l'uccello amoroso si fa sentire e però non si vede, è solo un'enorme ombra sul muro, ormai quasi il riflesso di un ex status fisico fiorentino che, bruciando fluidi nel pozzo senza fondo dell'egocentrismo, sta andando fuori fuoco. E gli scoppiettanti fuochi d'artificio che Fellini prepara per questa sequenza nel film scritto sono alla scena 59. (*Camera d'albergo*) e occupano pochissime righe, due note da sviluppare sul set, come sovente nelle migliori soluzioni del regista: «Casanova, l'Astrodi e la gobba, tutti e tre a letto, compiono atti sessuali complicati, bizzarri, mostruosi».¹

Ma, intanto, quel senso di amore e morte che è aleggiato come un nerissimo corvo intorno al veneziano per tutto il film, fa pensare ai movimenti dell'uccello di cui parla Arthur Schnitzler a proposito di Venezia: un *flashforward* che è anche un paradossale *flashback* come quell'altro raccontato da Casanova, e non sembra una contraddizione spazio-temporale, basta leggere il passo di riferimento,² anticipatore del sogno della conclusione:

¹ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, p. 113.

² «Quando lasciai Venezia, nel 1783, Dio avrebbe dovuto farmi andare a Roma o a Napoli, o in Sicilia, o a Parma e la mia vecchiaia, con ogni probabilità, sarebbe stata felice. Invece il mio genio, che

A cinquantatré anni Casanova, da tempo non piú spinto a vagare per il mondo del giovanile piacere dell'avventura, ma dall'inquietudine dell'avanzante vecchiaia, fu preso da una cosí intensa nostalgia per la sua città natale, Venezia, che cominciò a girarle intorno simile ad un uccello che vien giú a morire calando da libere altezze in sempre piú strette volute.³

E quel binomio fatale di amore-morte sta diventando un sapore sempre piú acido e amaro che si approssima a grandi passi: il rosso, la carne e la sensazione di marcio si fanno sempre piú intensi, violacei, quasi neri, propendendo inesorabilmente verso il sesso idealizzato, gli acciacchi, e poi le malattie, la stanchezza, i rimpianti rancorosi, la fine.

C'è da dire che è vero che Fellini ha raccontato Roma e i rossi violenti di una decomposizione epocale irreversibile d'una città tante volte morta e sempre

ha avuto sempre ragione, mi condusse a Parigi per salvare mio fratello Francesco che era carico di debiti e stava per rifugiarsi nel Temple. Ora, non mi importa che Francesco mi sia debitore della salvezza, perché mi basta la soddisfazione di averlo salvato. [...] Oggi, nel 73° anno di mia vita [quindi è il '97, l'anno precedente la sua scomparsa avvenuta il 4 giugno 1798], ho bisogno solo di vivere in pace e lontano da ogni persona che possa pretendere di avere qualche diritto sulla mia libertà morale, poiché non è possibile che a questa pretesa non si accompagni sempre una specie di tirannia». G. Casanova, *op. cit.*, vol. III, p. 876.

³ A. Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*, RCS Editori, Milano 2002 (1918), p. 15.

rinata, ma la cornice non era la stessa, e poi qui il punto di vista un po' sospettoso del regista vuole rendere macroscopica la decadenza di Casanova e della sua attività sessuale. In *Roma* l'arrivo del riminese nella città eterna è una proiezione inventata, uno "sbarco" non fantascientifico nell'antichità come per il *Satyricon*, ma caricaturale, sopra le righe e piegato alle esigenze del cinema. Da subito Fellini inquadra una trattoria e la strada che porta al cimitero del Verano. Una soluzione, appunto, di morte e di vita, come la cena all'aperto, quasi sulle rotaie del tram, un microcosmo popolare con le sue abitudini, le facce gonfie e grottesche, antiche e volgari, i corpi grassi e sfatti tante volte disegnati maniacalmente ovunque, dai quali estrarre un succo romanesco gustoso. Almeno quanto lo sono i sapori e gli odori dei piatti che abbondantemente entrano ed escono dall'inquadratura, quasi un omaggio ai gusti alimentari del grande mangiatore Casanova: «*Cannolicchi cacio e pepe, penne all'arrabbiata, maccheroni... rigatoni con le alici, schiaffoni ar norcino, fettuccine co' le regaje de pollo, bucatini alla carbonara, coratella, facioli co' le cotiche, co' la sarciccia, trippa, lumache, la pajata...*». Un'orgia alimentare, un'esagerazione gastrosessuale grezza, primaria, del vivere bene, un'assimilazione della catena cibo-sesso-morte, un paradosso evidenziato dall'immagine dell'orgogliosa prostituta-lupa tra le rovine, simbolo eloquente dello stridente contrasto assunto a Roma, città delle illusioni – la Chiesa, le sedi del Potere,

il Cinema – dalla frattura o dalla continuità tra presente e passato. Ecco, se è continuità, per esempio, la tipologia della fiera prostituta-lupa potrebbe provenire dall'evoluzione fisiognomica delle cortigiane dell'orgia di Casanova. Anche l'orgia de *La dolce vita* era volgare, senza speranza, però era simbolo della separazione tra etica e benessere. Ora, in questa orgia romana settecentesca – quella letteraria, commentata da Casanova con enorme indignazione («un'orgia oscena», una «infernale crapula», «uno sconcio teatro»),⁴ è del tutto diversa dalla sceneggiatura, piuttosto appiattita sulle pagine della *Storia* e priva della tenzone sessuale – Fellini punta sulla fantasia. Prova un'ultima volta a vedere se la poesia, come dice il lord proponendo «la forza brutta contro l'intelligenza, il buon selvaggio, esaltato da quel noioso di Rousseau, contro il gentiluomo con stile e cultura» e più ancora argomenta la nobildonna sollecitandolo a «considerarla una gara tra volgarità e poesia [in cui] ancora una volta *homo sapiens* sconfiggerà uomo primitivo», può far recedere il libertino dal suo illusorio modello progettuale di vita. Tuttavia, quando si accorge che gli basterà essere al centro dell'attenzione per confermare l'egemonia su se stesso, e che per esserlo dovrà prodursi non nella *versificazione* ma – si scusi il greve ma necessario gioco di parole – nel *versamento* liquido, la poesia delle "sco-

⁴ G. Casanova, *op. cit.*, vol. II, pp. 963-970.

pate” prende il sopravvento su educazione e cultura e, non potendosi sostenere con quella disincantata, cinica e a volte grottesca volgarità popolaresca dei romani plebei o nobili di *Roma*, del tutto priva di ostentazione narcisistica, il grande avventuriero si riduce ad apparire come il caricaturale frequentatore infoiato di una delle case chiuse magnificamente raccontate dal regista.

Il quadro di Dresda è diviso in due parti, con lo sfondo comune dell’opera italiana, un’occasione per il casuale incontro con la vecchia madre e la cantante Astrodi. Madre e amante accidentale, ossia le due facce della donna bifronte, ma spezzata: impossibile per Casanova riuscire a ricomporle. E se la Astrodi “pompa” ancora le sue capacità amatorie («*el xe megio de quatro stalloni*»), la sua ossessione – la madre – lo ricaccerà a lottare nuovamente con i suoi fantasmi, alla condizione di vittima della donna che gli ha opposto il primo rifiuto. Con la dolcezza disarmata del bimbo in cerca d’affetto e di coccole, Giacomo le elenca con orgoglio i suoi successi, non sessuali, presso le corti del continente – «il mio nome è conosciuto in Europa. Son reputato un letterato, un affarista di genio» – ricevendone però soltanto indifferenza e derisione, come appunto si fa con i bambini presuntuosi e sognatori.

Arrivati a questo punto Fellini non riesce più a mentire e, per un fugace momento, rivela una vena di simpatia, di comunanza, verso lo sfortunato «*cabalòn*»;

finalmente la sua contrarietà di superficie si scioglie nelle immagini di quel lago salato di solitudine e di intensa umanità riflesse nello sguardo del suo personaggio: prima, mentre assiste nel silenzio del teatro vuoto allo spegnimento dei grandi candelabri sollevati verso il soffitto e al metodico abbuaiamento della scena, poi quando guarda la madre, vecchia attrice mascherata, sinistra e macilenta, che diviene persino scheletrica nel passaggio dal palco alla carrozza a confermare l’impietoso assalto del tempo, mentre si allontana per sempre dalla sua vita nella nebbia e nel freddo cimiteriale del nord. Per Casanova, una strada ormai priva di vie d’uscita: a partire da questo momento, colori ed eventi via via sempre più foschi l’accompagneranno nel suo cammino verso la senilità e la morte, fin troppe volte annunciate. *Quasi*, priva di uscite, per la verità, giacché sarebbe imperdonabile trascurare, anche se citata più volte in precedenza, la figura della «*piavola*» Rosalba, in qualche modo espressione della stessa funzione delle Saraghine-Angeline, l’escerbata ricerca-uccisione della donna-madre, specchio ed epitome propedeutica alla conclusione della pellicola e, con essa, di queste pagine.

Dall’addio alla madre in avanti, Fellini accelera gli accadimenti e fin nella sceneggiatura segue la *Storia* ancor meno di quanto non abbia fatto sinora. Sembra dunque aver fretta, e sembra averla più per conto di un Casanova ormai stanco di girare il mondo che

per un proprio desiderio di chiudere qualcosa che invece lo trova in una delle congeniali condizioni espressive – non dirò certo *felliniane* per antonomasia – che ne hanno fatto il grande narratore visivo noto a tutti. Vale a dire quella del raccontare, *prima*, quello che arriverà *dopo*, cioè persone, ruoli, segmenti di vita individuale o collettiva, rituali che sono ormai in procinto di finire, che si stanno sfrangiando in istanti o minuti di saluto, di amichevoli arrivederci. Quei momenti che lo stesso regista chiama atmosfera di «festa finita», quel suo inimitabile salutare il pubblico, prendere discreto commiato da lui e dal film, da una sequenza o dall'intero racconto. E con questo descriverne – ancora e sempre con la musica rotiana insieme allegra e *anche* triste – il clima adatto, come avviene, per esempio, al Carnevale de *I vitelloni*, al capodanno de *Il bidone* (1955), al matrimonio campagnolo della Gradisca in *Amarcord* dove il regista affida al bislacco contaballe Bisceñ la funzione di cerimoniere che indietreggia dalla cinepresa salutando con la mano mentre la voce si fa più bassa: «Andate a casa... è finito... Arrivederci... andate a casa...».

Ecco, ora che la sparizione della causa di nascita di Casanova è uscita per sempre dal suo orizzonte, questo si restringe, diventa grigio e la voce fuori campo taglia di netto su anni e anni di spostamenti, per farlo stabilire, bibliotecario, in Boemia; con il testo sceneggiato che, analogamente, taglia senza indugio le

avulse scene delle confuse paternità casanoviane, ossia dalla 62. (*Reggia di Napoli. Salone. Interno giorno*) alla 65, compresa (*Camera da letto nella villa di Matalona. Interno notte*), prima di accompagnare l'inizio del capitolo XIX della *Storia della mia vita*⁵ alla omologa 66. (*Castello di Wurtemberg. Stanza del duca. Interno giorno*), teatro dell'ultimo atto d'amore – sempre *automatico* – dell'avventuriero.

Nelle pagine scritte da Fellini e Zapponi relative alla cena nella sala da pranzo del duca, dove Casanova «uomo maturo, un po' gonfio, che ostenta ancora la sua dignità, ma si sta coprendo di polvere, si sta guastando...»⁶ cerca invano di farsi ascoltare per i suoi progetti (una fortificazione, la nuova lotteria, i semi della lunga vita), rilevanti sono le situazioni, chiaramente previste sull'influsso letterario, oppure inventate come Rosalba, e poi modificate o non girate affatto, come quelle tra la 72. (*Torre. Ambienti diversi ricordati da Casanova dal castello di Wurtemberg. Interno-esterno*) e la 76. (*Esterno campagna boema. Giorno*). Tra queste, alle scene 66. e 69. si legge:

Entrano alcuni buffoni. Sono dei sinistri personaggi. Uno ha due false, enormi gobbe, davanti e di dietro. Un altro ha sulla patta, dei finti genitali di stoffa: due grosse palle,

⁵ *Ivi*, p. 469 ss.

⁶ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, p. 133.

e un cazzo che è un floscio rotolo imbottito, e col quale lui ogni tanto percuote le persone, soprattutto donne.

Un altro è vestito da donna: da contadina, con largo cappello di paglia e due cestini sottobraccio. È il più alto di tutti e ha i baffi.

Un altro si toglie e mette continuamente una maschera da gorilla.

I buffoni invadono la stanza urlando, parlando precipitosamente, cantando, dando botte e urtoni a tutti.

[...]

Cavaliere di Seingalt! Voi siete un gran corteggiatore di belle donne. Però vi comportate assai poco galantemente con la contessa Rosalba!

Il duca indica con ampio gesto...

...la dama immobile e mascherata, che ora gira lentamente, come a fatica, la testa verso Casanova. Alza lentamente un braccio, si toglie la maschera, mostrando un volto rotondo e pallido. Casanova è perplesso: quella donna strana, forse malata, lo colpisce.

[...]

Casanova si china verso la sua vicina, le sussurra:

CASANOVA Chi è? un'ammalata?

Improvvisamente dagli occhi della dama (ora ci accorgiamo che è un pupazzo meccanico) cominciano a sgorgare grosse lacrime, tante gocce d'acqua che le rigano il volto, le cadono sul seno, sul vestito; intorno scoppiano colossali risate. Casanova si alza in piedi, si avvicina ammirato alla donna automatica.

CASANOVA Incantevole! Avevo sentito parlare di qualcosa del genere a Norimberga, dove un ricco generale si era fatto costruire un giocatore di scacchi meccanico. Ma questa supera ogni immaginazione!

[...]

Quasi senza volere, Casanova allunga una mano per sfiorarle la scollatura. La pupazza alza un braccio e dà un forte schiaffo a Casanova. Le risate arrivano alle stelle.

DUCA E questo non è tutto! Possiedo, per mio piacere, anche una scimmia bianca delle Antille...

Entra una gabbia su ruote, con dentro un'orrenda scimmia albina, che digrigna i denti ferocemente e si masturba convulsamente.⁷

A proposito di questi passi ci sono alcuni aspetti da considerare brevemente. Il richiamo al pene finto, abbandonato nel film – c'è già lo stacanovista uccello meccanico – si riferisce comunque a quanto Casanova scrive a proposito della vicenda del castrato Bellino (che poi si scoprirà non essere tale, ma la bella bolognese Teresa), il quale, per mimetizzare il suo vero sesso, indossa e poi mostrerà al nostro seduttore, un fallo finto, «una specie di budello, lungo, molle, grosso come un pollice, bianchiccio e molto morbido. [...] L'aggeggio è attaccato a una pelle sottile e trasparente, di forma ovale, lunga da cinque a

⁷ *Ivi*, pp. 132-133, 137-139.

sei pollici e larga due, che, applicata con della colla sul pube nasconde l'organo femminile». ⁸

Le lacrime di Rosalba nel film non ci sono, per almeno due ragioni: intanto perché avendo Fellini fatto scendere un lacrimone sul viso dalla gigantessa Angelina, avrebbe indebolito il tipo della pupazza giacché, e siamo al secondo motivo, costei deve essere fredda, porcellanata, impassibile, un automa come infatti è, anche quando il seduttore veneziano la “violenta” facendo l'amore sul letto, dove peraltro il regista la riprende in primi e primissimi piani sfingei a segnare lo stridente contrasto con quelli esagitati dei godimenti di Casanova. Infine, la sostituzione dell'orrenda scimmia con la testuggine potrebbe intaccare la carica espressiva dei denti delle vulve nella lanterna magica; per di più, la masturbazione convulsa non avrebbe certo giovato alla “petrarchesca” sequenza del sesso consumato con la *pua* del carillon.

Si è detto più volte della determinante significatività delle composizioni di Nino Rota in Fellini, e pure l'episodio del circo londinese non avrebbe il forte fascino che emana senza l'incantesimo – anche *visivo* – della musica. Allo stesso modo, gli eventi che vedono protagonista Casanova con la bambola meccanica, non avrebbero senso, o lo avrebbero in maniera diversa, senza i delicati, infantili carillon, sostegno e ispirazione della presenza dell'automata nelle ultime azioni casano-

⁸ G. Casanova, *op. cit.*, vol. I, capp. XI, XII, pp. 304, 346.

viane. A questo proposito è utile rammentare sia che Rota, nel periodo vissuto negli Stati Uniti negli anni Quaranta, ha composto parecchia musica per carillon, sia che è del tutto plausibile che, nello scrivere le musiche per *Il Casanova di Federico Fellini*, il Maestro sia riandato con la memoria dell'immaginazione alle musiche da lui stesso composte per il film *The Assassin*, più conosciuto con il titolo di *Venetian Bird* – solo incidentalmente allusivo, in termini casanoviani, all'*uccello amoroso* delle sedute libertine del veneziano? – un discreto thriller ambientato nella città lagunare e diretto nel 1954 dal regista inglese Ralph Thomas. La prova di questo ricordo da parte di Rota, ventidue anni dopo, sta nel fatto che in una sequenza di spionaggio notturno in un antico palazzo sul Canal Grande fanno bella esibizione di sé alcuni *manichini* in eleganti abiti *settecenteschi*; ma, soprattutto, c'è il ballo mimato che una bambina fa con la contessa-manichino al suono di un carillon da lei stessa azionato e che propone stupende note secche, legnose, esattamente come se le articolazioni, le giunture di braccia e gambe, emettessero questi rumori nel loro movimento rigido, meccanico, a scatti. Proprio gli stessi di Rosalba nel suo ballo notturno, prima dell'amore, e poi nel sogno.

Quando la ginnastica sessuale non lo sorreggerà più, Giacomo prenderà dolorosamente coscienza che anche la sua fama di studioso non è stata sufficiente a farlo prendere in seria considerazione. Non è più credibile,

non è piú creduto, è unicamente sopportato. Un vecchio bizzoso, isolato, sporco e disordinato negli abiti ormai fuori moda, l'uccello meccanico, come lui stesso, fuori uso, vivrà dimenticato nel suo studio in Boemia riservando l'ultimo pensiero amoroso alla bambola Rosalba, l'unica che non può giudicarlo.

Nella tetra corte di Dux il vento felliniano riprenderà a sibilare, e con forza, quando racconterà il suo sogno e quello stesso soffio lo riporta all'amata Venezia, al Canal Grande ghiacciato in compagnia dell'automa, prima di chiudere gli occhi e tornare a quella madre che, dalla carrozza, gli fa un cenno finalmente benevolo.

Il sogno terminale di Casanova – assente naturalmente nella *Storia* perché questa si ferma al 1774, ventiquattro anni prima della morte del suo autore – interpellando direttamente l'inizio con gli occhi della polena affondata nella laguna gelata, riconduce il personaggio ad un ambito meno esterno e meno lontano dalla sensibilità di Fellini e assegna all'intero film quel carattere classico, inconscio e vertiginoso cui s'è fatto riferimento in piú d'una occasione e che Georges Simenon, lodandolo senza riserve e considerandolo un capolavoro assoluto, definisce «una vera e propria psicoanalisi dell'umanità». ⁹ È un sogno che, supe-

⁹ C. Gauteur, S. Sager (a c. di), *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, Adelphi, Milano 1998, p. 132.

rando le angherie dei due servitori del duca, nel film scritto libera una bellissima visione notturna – si pensa ostinatamente al finale scartato del treno di *Otto e mezzo* – migliore e piú commovente della soluzione romantica del film:

Casanova siede alla scrivania, e guarda il vuoto davanti a sé. Borbotta:

CASANOVA Io sono fiero perché non sono nulla.

E ridacchia, come se avesse detto una battuta spiritosa.

Resta un po' assorto, forse anche insonnolito. Poi si riscuote, come assalito da un pensiero improvviso.

CASANOVA E Venezia? Non tornerò piú a Venezia?

Fuori c'è la neve e uno splendido cielo stellato. Casanova si alza, va alla finestra. E vede...

82. *Visione. Vista della finestra. Neve che si trasforma in mare.*
...Vede la neve trasformarsi in mare; e il mare tempestoso della laguna veneta, come quando remava affannosamente, vestito da Pierrot. Egli è in gondola, ed ecco che tante altre gondole si affiancano alla sua: sono abitate ciascuna da una donna del suo passato – Enrichetta, Maria Maddalena, la bambina di Vienna, Lucrezia, Leonilda, la d'Urfé, la gigantessa – ed ogni gondola lo sorpassa, ogni donna si volta indietro a sorridergli, in un estremo saluto. La gondola di Casanova resta indietro. Sola. Poi si fa buio.¹⁰

¹⁰ F. Fellini, B. Zapponi, *op. cit.*, pp. 154-155.

Dalle memorie ridondanti e quanto mai corpose del seduttore veneziano, un temerario incrocio tra la figura del cavaliere e qualche carattere del genio, Fellini ricava un'opera straordinaria e composita in cui si contempla non narcisisticamente allo specchio, presentando, dapprima, una somiglianza che non vuole ammettere né tanto meno accettare, non disgiunta da una punta di fastidio per l'esuberanza sessuale del dissipatore; e, dopo, il sopraggiungere in lui di quelle stesse spaccature interiori scovate nel tempo e nell'animo del suo personaggio. Uno specchio visivo oltremodo sfaccettato, pittorico, onirico, per esprimere la solitudine autobiografica di Giacomo Casanova e la propria melancolia d'artista nel preconizzare la frustrazione dell'età della vecchiezza che se non spegne l'intelligenza, disattiva un po' alla volta, subdolamente, l'energia creativa, quasi anticipando gli eventi del suo cinema e della personale parabola professionale. Dopo *Il Casanova di Federico Fellini* – per la verità dopo l'apologo di *Prova d'orchestra* – il cinema di Fellini sarà forse più premonitore, sarà addirittura più apocalittico, ma certamente meno problematico, meno profondo, meno carnale e cruciale, insomma meno... *felliniano*.

Nota bibliografica

Risultando impossibile, per eccesso di letteratura, una bibliografia sulla figura e sul mito di Casanova, avventuriero settecentesco, libertino, poeta, filosofo, economista, letterato, affarista geniale e seduttore, un evergreen della modernità che dall'Ottocento al nostro secolo non ha mai smesso di sollecitare analisi e studi europei ed internazionali; e risultando, del pari, quanto mai problematici elenchi relativi alle sue implicazioni nel cinema e di riflesso, in Fellini, le segnalazioni seguenti si riferiscono a effettive documentazioni essenziali, cronologiche e di contesto, delle fasi di realizzazione, dell'indagine sul film.

Preliminarmente si segnalano sia l'edizione italiana presa in considerazione per la stesura di questo testo, ossia l'autobiografia di Giacomo Casanova, *Storia della mia vita*, a c. di P. Chiara, F. Roncoroni, 3 voll., Meridiani Mondadori, Milano 2004, sia il suo "megamicrico" e antivolterriano Giuseppe Panella (a c. di), *Jcosameron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth*, La Vita Felice, Milano 2001 – scritto in francese nel 1788, lo stesso anno dell'*Histoire de ma fuite des prisons de*

la République de Venise qu'on appelle les Plombs, mentre anni prima aveva dato alle stampe, tra le non poche imprese letterarie d'una intera esistenza piena di intraprese, *Confutazione della «Storia del Governo Veneto» d'Amelot de la Houssaye* (1769), *Istoria delle turbolenze della Polonia* (1774-76), *Né amori né donne ovvero La stalla ripulita* (1782).

Per il Casanova non cinematografico, di vantaggio e interesse sono tre volumi adatti a fornire riferimenti culturali, artistici, storici, pittorici, sociologici di ampio raggio d'analisi:

Ficara, Giorgio, *Casanova e la malinconia*, Einaudi, Torino 1999;

Il mondo di Giacomo Casanova un veneziano in Europa 1725-1798, Marsilio, Venezia 1998 (catalogo edito in occasione delle iniziative dedicate dalla città di Venezia per i duecento anni della scomparsa del suo illustre, controverso cittadino);

Pizzamiglio, Gilberto (a c. di), *Giacomo Casanova. Tra Venezia e l'Europa*, Olschki, Firenze 2001.

Sul rapporto del grande viaggiatore con la sua città natale si esprime Alberto Boatto, *Casanova e Venezia*, Laterza, Roma-Bari 2002; sul Casanova "pentito" in rientro nella sua amata Venezia dopo gli anni d'esilio per la fuga dal carcere dei Piombi è il romanzo di Arthur Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*, RCS Edi-

tori, Milano 2002 (1918); mentre gli anni da bibliotecario e le rissose giornate della vecchiaia sono ricostruiti, sulla base delle ventuno lettere autografe (*Lettere al signor Faulkircher*), da Sebastiano Vassalli, *Dux. Casanova in Boemia*, Einaudi, Torino 2002.

Non possono mancare alcuni dei pochi scritti, di grande fantasia, di Federico Fellini perché pure questa pubblicistica internazionale risulta notoriamente imponente:

Fellini, Federico, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1993;
Fellini, Federico - Zapponi, Bernardino, *Il Casanova di Federico Fellini*, Einaudi, Torino 1976.

I presagi di crisi e di morte, trasferiti nel personaggio casanoviano in una forma avvincente e commovente, testimonianza della qualità della scrittura felliniana senza cinepresa, sono segni premonitori provenienti da:

Fellini, Federico, *Il viaggio di G. Mastorna*, Bompiani, Milano 1995;
Mollica, Vincenzo (a c. di), *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, in «Il Grifo», 1992.

Di straordinaria rilevanza sono i testi di progetti inediti, lettere e una selezione delle immagini disegnate dal regista nel leggendario *Libro dei sogni*, compresi i due Film-Fumetto disegnati dall'autore – *Viaggio a Tulum* e *Il viaggio di G. Mastorna* – in

Lietta Tornabuoni (a c. di), *Federico Fellini*, Rizzoli, Milano 1995.

Ad esemplificazione di una coerenza ispirativa ed espressiva si ricorda *Il mio amico Pasqualino*, Fondazione di Federico Fellini, Rimini 1997 (rist. anastatica delle Edizioni dell'Ippocampo, s.d.); mentre per analogia familiare risultano piacevoli:

Fellini, Federico, *La mia Rimini*, Guaraldi, Rimini 2003;
 Fellini, Maddalena, *Storia in briciole d'una casalinga straripata: autoritratto tragicomico di una coppia riminese dalla guerra a oggi*, Guaraldi, Rimini 1992.

In riferimento al Fellini "falsario", tra le fonti possibili, utile è Damien Pettigrew (a c. di), *Je suis un grand menteur*, L'Arche, Paris 1994, di cui esistono anche documentarie versioni in video. Tra queste ultime, nella vasta produzione di filmati d'ogni tipo sull'opera e sull'artista, si rendono preziose le informazioni su Casanova – personaggio storico e film – presenti nelle "Variazioni su Casanova" dei *Contenuti Extra* nel cofanetto *Federico Fellini* a corredo di cinque DVD (*Ginger e Fred*, *La città delle donne*, *Il Casanova*, *Fellini-Satyricon*, più un DVD di contenuti extra) editi da Artwork and Design nel 2003.

Per il profilo complessivo dell'autore pluripremiato con l'Oscar, irrinunciabili sono i seguenti saggi:

Kezich, Tullio, *Fellini*, Camunia, Milano 1987 (e Rizzoli, Milano 1988);

Kezich, Tullio, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2002.

Fra i non pochi ricordi professionali e critici dei più fedeli collaboratori del regista, si segnalano:

Angelucci, Gianfranco - Betti, Liliana (a c. di), *Il Casanova di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1977;

Angelucci, Gianfranco - Betti, Liliana - Zapponi, Bernardino (a c. di), *Casanova. Rendez-vous con Federico Fellini*, Bompiani, Milano 1975;

Zapponi, Bernardino, *Casanova: in un romanzo la storia del film di Fellini*, Mondadori, Milano 1977;

Zapponi, Bernardino, *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia 1995.

Offrono certamente una drastica selezione delle interviste:

Chandler, Charlotte (a c. di), *Ich, Fellini*, Herbig Verlagsbuchhandlung, München 1994 (trad. franc. *Moi Fellini. Treize ans de confidences*, Robert Laffont, Paris 1994; trad. it. *Io, Federico Fellini*, Mondadori, Milano 1995; trad. ingl. Random House, New York 1995);

Cirio, Rita, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Garzanti, Milano 1994;

Conversations avec Federico Fellini, Éditions Denoël, Paris 1995; trad. it. C. Costantini (a c. di), *Fellini. Raccontando di me*, Editori Riuniti, Roma 1996; Grazzini, Giovanni (a c. di), *Fellini. Intervista sul cinema*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Sulle disavventure produttive che hanno contrassegnato la nascita de *Il Casanova* rimandiamo a: Kezich, Tullio - Levantesi, Alessandra, *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2001; Mazzuca, Alberto, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Longanesi, Milano 1991.

La felice collaborazione con Andrea Zanzotto è testimoniata dalle intense pagine sul Carnevale di Venezia – dopo l'incipit de *Il Casanova* – come anche da: Zanzotto, Andrea, "Per il Casanova di Fellini", in *Filò*, Edizioni del Ruzante, Venezia 1976 (e poi Mondadori, Milano 1988); Zanzotto, Andrea, *Le poesie e prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Meridiani Mondadori, Milano 1999.

Per un regista che ha disegnato sempre e ovunque per tutta la vita, e che inizia la sua carriera nel mondo artistico scrivendo scenette, raccontini per radio, sceneggiature per film altrui come per riviste satiriche e schizzando caricature, il mondo del

disegno e quello della fotografia trovano rappresentanza in:

De Santi, Pier Marco (a c. di), *Disegni di Fellini*, Laterza, Roma-Bari 1982;

L'officina del Casanova: disegni e bozzetti per il film di Federico Fellini, Catalogo della Mostra, Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Pisa, 1978;

Strich, Christian, *Federico Fellini: Dessins*, pref. di R. Topor, Albin Michel, Paris 1977;

Strich, Christian (a c. di), *Fellini's Filme: die vierhundert schoensten Bilder aus Federico Fellini's funfzehneinhalb Filmen*, Diogenes, Zürich 1976 (trad. ingl. *Fellini's Films: the four-hundred most memorable stills from Federico Fellini's fifteen and half film*, Putnam, New York 1977, e Holt, Rinehart and Winston, Austin 1982; trad. it. *Federico Fellini. Le più belle fotografie dei quindici film e mezzo di Federico Fellini*, pref. di G. Simenon, Gremese, Roma 1979).

Una lettura davvero nutriente risulta lo scambio epistolare intercorso per diversi anni tra lo scrittore belga autore del commissario Maigret ed il regista riminese, e raccolto in Claude Gautéur, Silvia Sager (a c. di), *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, Adelphi, Milano 1998.

Tra i saggi di analisi, d'orientamento e di affezione da parte di critici, studiosi e amici sono da ricordare:

- Abirached, Robert, *Casanova ou la dissipation*, Titanic, Marseille 1996 (ed. orig. Grasset, Paris 1961); trad. it. *Casanova o la dissipazione*, intr. di L. Sciascia, Sellerio, Palermo 1977;
- Bondanella, Peter, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton 1992 (trad. it. *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini 1994);
- Borin, Fabrizio, *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Gremese, Roma 1999;
- Fava, Claudio G. - Viganò, Aldo, *I film di Fellini*, Gremese, Roma 1981;
- Renzi, Renzo, *L'ombra di Fellini*, Dedalo, Bari 1994;
- Renzi, Renzo (a c. di), *La mia Rimini*, Cappelli, Bologna 1987;
- Vaussard, Maurice, *La vie quotidienne en Italie au XVIII^e siècle*, Hachette, Paris 1959 (trad. it. *La vita quotidiana in Italia nel Settecento*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1959);
- Verdone, Mario, *Federico Fellini*, Il Castoro Cinema, Roma 1994.

Di decisa utilità di consultazione è certamente la prima raccolta ragionata di bibliografia felliniana internazionale, ad opera di Marco Bertozzi, *Bibliofellini*, vol. 1, Fondazione Federico Fellini, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002.

- Tra le ultime segnalazioni, non potevano mancare: Bernardini, Paolo (a c. di), *Dialoghi sul suicidio* (redatti da Casanova negli anni di Dux), Aracne, Roma 2006;
- Casanova, Alessandro, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini 2005;
- Flem, Lydia, *Casanova ou l'exercice du bonheur*, Editions du Seuil, Paris 1995 (trad. it. *Casanova. L'uomo che amava le donne, davvero*, Fazi, Roma 2006).

Scheda del film

Il Casanova di Federico Fellini

regia: Federico Fellini
aiuto regia: Maurizio Mein,
Liliana Betti, Gerard Morin
origine: Italia 1976 (data del
visto di censura, 1 dicembre
1976)
distribuzione: Titanus
durata: 170'
soggetto: liberamente tratto da
Storia della mia vita di
Giacomo Casanova
sceneggiatura: Federico Fellini,
Bernardino Zapponi
fotografia (Technicolor):
Giuseppe Rotunno
ideazione scenografica: Federico
Fellini
scenografia e costumi: Danilo
Donati
aiuto sceneggiato: Antonello
Massimo Geleng
operatore: Massimo Di Venanzo
aiuto operatore: Wolfango
Soldati, Bruno Garbuglia

musica: Nino Rota, diretta da
Carlo Savina
canzoni: "La grande Mouna" di
Tonino Guerra, "La mantide
religiosa" di Antonio Amurri,
"Il cacciatore di
Württemberg" di Carl A.
Walken, versi in dialetto
veneziano di Andrea
Zanzotto
disegni della lanterna magica: Roland
Topor
aiuto costumi: Gloria Mussetta,
Raimonda Gaetani, Rita
Giacchero
architetto: Giantito Burchiellaro;
Giorgio Giovannini
arredamento: Emilio D'Andria
coreografie: Gino Landi
aiuto coreografie: Mirella
Aguayo
suono: Oscar De Arcangelis
aiuto suono: Franco De
Arcangelis, Massimo De
Arcangelis

regista: Ruggero Mastroianni
 edito da: Adriano Olasio, Marcello Olasio, Ugo De Rossi
 regista di produzione: Norma Giacchero
 regista: Rino Carboni
 regista di produzione: Giannetto De Rossi
 regista di produzione: Vitaliana Patacca
 sceneggiatore: Gabriella Borzelli, Paolo Borzelli, Vincenzo Cardella
 regista: Adriano Pischiurra
 regista di produzione: Donald Surherland (Giacomo Casanova), Tina Aumont (Henriette), Cicely Browne (la marchesa d'Urfé), Carmen Scarpitta e Diane Kourys (le signore Charpillon), Clara Algranti (Marcolina), Daniela Gatti (Giselda), Margareth Clementi (suor Maddalena), Mario Cencelli (dottor Mœbius, l'entomologo), Olimpia Carlisi (Isabella,

figlia dell'entomologo), Silvana Fusacchia (seconda figlia dell'entomologo), Chesty Morgan (Barberina), Adele Angela Lojodice (Rosalba, la bambola meccanica), Sandra Elaine Allen (la gigantessa), Clarissa Mary Roll (Anna Maria), Alessandra Belloni (la principessa), Marika Rivera (Astrodi), Angelica Hansen (l'attrice gobba), Marjorie Belle (la contessa di Waldenstein), Marie Marquet (la madre di Casanova), Daniel Emilfork-Berenstein (Du Bois), Luigi Zerbinati (il Papa)
 produttore: Alberto Grimaldi
 organizzazione generale: Giorgio Morra
 direttore di produzione: Lamberto Pippia
 assistenti alla produzione: Alessandro von Normann, Maria Di Biase
 segretari di produzione: Titti Pesaro, Luciano Bonomi
 produttore: PEA

Indice dei nomi

Abirached, Robert 50 e n, 51 e n, 55, 137
 Alighieri, Dante 87, 134
 Allen, Woody 137
 Amato, Giuseppe (Peppino) 26, 31
 Amurri, Antonio 127, 148, 154
 Argento, Dario 42n
 Ariosto, Ludovico 57, 67, 134
 Aumont, Tina 69, 112
 Auspurgher, Marie Anne Geneviève 48, 64, 116, 130, 133
 Bach, Johann Sebastian 109
 Bernhard, Ernst 14
 Bernis, François-Joachim de 51, 76, 83
 Bertolucci, Bernardo 29
 Bolognini, Mario 42n
 Bongiorno, Maria Rosaria 28
 Boswell, James 9
 Brando, Marlon 36
 Browning, Tod 151
 Bru, Miriam 32
 Burchiellaro, Giantito 46
 Cagliostro, Giuseppe Balsamo (o Alessandro) conte di 63
 Caiano, Mario 28
 Caine, Michael 36
 Calvino, Italo 138
 Canaletto, Giovan Antonio Canal, detto il 46
 Casanova, Francesco 161n
 Casanova, Gaetano 63, 119
 Casella, Alfredo 107
 Cavazzoni, Ermanno 70
 Charpillon. *Vedi* Auspurgher, Marie Anne Geneviève
 D'Amico, Fedele 110
 D'Andria, Emilio 46
 De Laurentiis, Dino 23, 25-27, 30, 36
 Deshoulières, Christophe 50, 53, 55
 Don Backy 69

- Donati, Danilo 46
 Du Bois, Jean-Baptiste 63, 97,
 122, 124-128, 130, 132, 158
- Ejzenštejn, Sergej M. 107
 Ekberg, Anita 144
- Fabrizi, Franco 69
 Farussi, Giovanna 53, 72,
 121-122
 Fleischer, Richard 26
 Fracassi, Clemente 31
- Gaetani, Raimonda 46
 Geleng, Antonello Massimo
 46
 Geleng, Rinaldo 46
 Giacchero, Rita 46
 Giannini, Giancarlo 26n
 Giovannini, Giorgio 46
 Greenaway, Peter 119
 Grimaldi, Alberto 28-29, 35-36
 Guerra, Tonino 43n, 148, 154
- Hallström, Lasse 54n
 Henriette (nome fittizio), 47-
 48, 63, 69, 110-114, 117, 121-
 125, 127-128
 Hermann, Bernard 107
 Hitchcock, Alfred 107
 Hoffman, Dustin 36
 Hogarth, William 117, 135
- Jung, Carl Gustav 115
- Kezich, Tullio 51
 Kubrick, Stanley 83n
- Ledger, Heath 54n
 Leone, Sergio 28, 107
 Longhi, Pietro 46, 53
 Loren, Sophia 26
 Lumet, Sidney 30
- Mangano, Silvana 26
 Marzorati, Anna 32
 Masina, Giulietta 144
 Mastroianni, Marcello 13-15,
 27
 Michiel, Maria-Eleonora 76
 M.M. *Vedi* Michiel, Maria-
 Eleonora
 Monicelli, Mario 26n, 42n
 Morricone, Ennio 107
 Mussetta, Gloria 46
- Pacino, Al 30, 36
 Petrarca, Francesco 134
 Petri, Elio 29
 Petronio Arbitro 36
 Pisu, Mario 15
 Poe, Edgar Allan 42n
 Polidoro, Gian Luigi 69
 Polo, Marco 138
 Pontecorvo, Gillo 29
 Proietti, Luigi 89
 Prokof'ev, Sergej S. 107
- Quinn, Anthony 26

- Redford, Robert 36
 Risi, Dino 42n
 Rizzoli, Andrea 30-31, 35
 Rizzoli, Angelo 26-27, 30-33,
 36
 Rosi, Francesco 29
 Rossellini, Roberto 100
 Rota, Nino 22, 49, 99n, 105,
 107, 108n, 109-110, 127, 143,
 153-154, 170-171
 Rotunno, Giuseppe
 (Peppino) 46
- Sartre, Jean-Paul 38
 Schnitzler, Arthur 160
 Sciascia, Leonardo 13
 Scola, Ettore 139
 Shakespeare, William 13
 Simenon, Georges 172
 Sordi, Alberto 36
 Sutherland, Donald 35, 47
- Tarkovskij, Andrej 93
 Tasso, Torquato 134
 Thomas, Ralph 171
 Tiepolo, Giandomenico 115,
 125
 Tognazzi, Ugo 27, 69
- Topor, Roland 121, 148, 150,
 152, 154
 Twain, Mark (Samuel
 Langhorne Clemens) 13
- Urfé Jeanne, marchesa d' 48,
 51, 63, 78, 80, 108, 115-117,
 119-120, 158, 173
- Vassalli, Sebastiano 99n
 Verdone, Mario 135
 Volonté, Gian Maria 36
 Voltaire (François-Marie
 Arouet) 122, 158
- X.C.V. *Vedi* Wynne,
 Giustiniana Franca Antonia
- Welles, Orson 79
 Wynne, Giustiniana Franca
 Antonia 102
- Zanetta. *Vedi* Farussi
 Giovanna
 Zanzotto, Andrea 61, 145n,
 148, 152-154
 Zapponi, Bernardino 42n,
 70, 75, 167

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI APRILE DELL'ANNO MMVII
DALLA LUXOGRAPH, PALERMO
PER CONTO DELL'EDITRICE L'EPOS

■ **ARCHITETTURA**

ANDROPOLIS [Collezione fondata da Pasquale Culotta]

- 2 Luciana Gallo **Il Politeama di Palermo e l'Architettura policroma dell'Ottocento**
- 3 Valerio Girgenti **La fine dell'urbanistica moderna: dal paesaggio all'architettura**
- 4 Andrea Sciascia **Architettura contemporanea a Palermo**
- 5 Giovanni Francesco Tuzzolino **Cardella, Pollini architettura e didattica**
- 7 Andrea Sciascia **Tra le modernità dell'architettura. La questione del quartiere ZEN 2 di Palermo**
- 8 Pasquale Culotta, Andrea Sciascia **L'architettura per la città interetnica. Abitazioni per stranieri nel centro storico di Palermo**
- 9 Steven J. Schloeder **L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II**

QUADERNI DEL DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

[Collana a cura di Rosa Bellanca]

- 1 Rosa Bellanca (a cura di) **Esercizi didattici di Progettazione Architettonica**
- 2 Rosa Bellanca, Emanuele Palazzotto (a cura di) **Percorsi didattici di Progettazione Architettonica**
- 3 Emanuele Palazzotto (a cura di) **La continuità nell'insegnamento della Progettazione Architettonica**
- 4 Emanuele Palazzotto (a cura di) **Verso un'architettura nel Mediterraneo**
- 5 Emanuele Palazzotto (a cura di) **Abitare la temporaneità. L'architettura della casa e della città**

■ **BIBLIOGRAFIA**

DE CHARTA [Collezione diretta da Francesco Russo]

- 1 Rosalia Claudia Giordano **Il restauro della carta. Teoria e tecnica**
- 2 Vincenzo De Gregorio **La carta e la bussola. Per navigare nell'universo dei documenti**
- 3 Mauro Guerrini (a cura di) **Le biblioteche ecclesiastiche alle soglie del Duemila**
- 4 Mauro Guerrini, Fausto Ruggeri (a cura di) **La biblioteca ecclesiastica del Duemila. La gestione delle raccolte**
- 5 Fausto Ruggeri, Francesco Russo (a cura di) **Patris et amico. Scritti in onore di S. Ecc. Mons. Ciriaco Scanzillo per il suo 80° compleanno**
- 6 Francesco Russo **In biblioteca**
- 7 Carlo Fiore (a cura di) **Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa**
- 8 Sabrina Palomba **Catalogare on line. Viaggio nel mondo delle biblioteche digitali**

■ **CINEMA**

LA CARROZZA D'ORO Attori del cinema italiano [Collana diretta da Antonio Costa]

- 1 Cristina Borsatti **Monica Vitti**
- 2 Marina Pellanda **Gian Maria Volonté**
- 3 Cristina Jandelli **Le dive italiane del cinema muto**

PAGINE DI CELLULOIDE Letture cinematografiche di testi letterari [Diretta da Flavio Gregori]

- 1 Giorgio Cremonini **Dracula**

■ CLASSICI

LITHOI [Collezione diretta da Aldo Trione]

- 1 Guillaume de Lorris, Jean de Meun **Le Roman de la Rose**

PAGINE DI LETTERATURA NEOGRECA [A cura di Vincenzo Rotolo]

- 1 Jannis Vilaràs **La Batracomiomachia**
- 2 Andreas Karkavitsas **Tre racconti**
- 3 Jorgos Viziinòs **Chi fu l'assassino di mio fratello**
- 4 Alexandra Papadopulu **Racconti scelti**
- 5 Nikos Kokándzis **Gioconda**

■ DANZA

DANCE FOR WORD / DANCE FORWARD

[Insieme alle sue collaboratrici contemporaneamente curate da Susanne Franco]

- 1 **Frédéric Flamand** di Susanne Franco
- 2 **Emio Greco I PC** di Ada d'Adamo
- 3 **Abbondanza/Bertoni** di Elena Cervellati
- 4 **Yasmeen Godder** di Paolo Ruffini
- 5 **Ismael Ivo** di Johannes Odenthal
- 6 **Sasha Waltz** di Yvonne Hardt

DANZA D'AUTORE [Collezione diretta da Eugenia Casini Ropa + Roberto Giambrone]

- 1 Francesca Pedroni **Alwin Nikolais**
- 2 Maria Pia D'Orazi **Kazuo Ōno**
- 3 Elisa Guzzo Vaccarino **Jiri Kylian**
- 4 Ada d'Adamo **Mats Ek**
- 5 Susanne Franco **Martha Graham**
- 6 Ermanna Carmen Mandelli **Antonio Gades**
- 7 Silvia Poletti **John Neumeier**
- 8 Giovanna Porcheddu **Johann Kresnik**
- 9 Vito Di Bernardi **Ruth St. Denis**

DANZA & FIABE

- 1 **Petruška** Raccontato e illustrato da Laura De Luca
- 2 **La Bella Addormentata nel bosco** Raccontata da Patrizia Veroli e illustrata da Giuliano Ghelli
- 3 **Lo Schiaccianoci** Raccontato e illustrato da Laura De Luca

DANZA STUDI & DOCUMENTI [Collezione diretta da Patrizia Veroli]

- 1 Isadora Duncan **L'Arte della Danza**

■ FILOLOGIA

BIBLIOTHECA PHILOLOGICA TESTI, STRUMENTI E SAGGI [Collezione diretta da Tommaso Guardì]

TESTI

- 1 Marco Tullio Cicerone **Topica**
- 2 Giovanni Pascoli **Post Occasum Urbis**
- 3 Marco Tullio Cicerone **De optimo genere oratorum**
- 5 Amalia Margherita Cirio **Lettura di Omero: Canto X dell'Iliade**
- 6 Giovanni Pascoli **Paedagogium**

STRUMENTI

- 1 Martin L. West **Critica del testo e tecnica dell'edizione**
- 2 Laura Tusa Massaro **Sintassi del greco antico e tradizione grammaticale**
- 3 Dietmar Korzeniewski **Metrica greca**

SAGGI

- 1 Giacomo Raspanti **Mario Vittorino esegeta di S. Paolo**

■ FILOSOFIA

IL PELLICANO [Collezione di studi e testi di storia del cristianesimo diretta da Sergio Tanzarella]

- 1 Lev Tolstoj **Perché vivo? Riflessioni sullo scopo e il significato dell'esistenza**
- 2 Adolf von Harnack **Militia Christi. La religione cristiana e il ceto militare nei primi tre secoli**
- 3 Agostino d'Ipbona **Sette libri sul battesimo. In dialogo con i donatisti**
- 4 Tommaso Campanella **Apologia dell'immacolata concezione**
- 5 Giuliano di Toledo **Conoscere le ultime realtà**
- 6 Anselmo d'Aosta **Dello Spirito Santo**
- 7 Edward Herbert di Cherbury **La religione del laico**
- 8 Jean Goss **Fede e nonviolenza**

OPERE DI MICHELE FEDERICO SCIACCA [A cura di Nunzio Incardona]

- I.
 - 1 **Pascal**
 - 2 **La filosofia morale di Antonio Rosmini**
 - 3 **Dialogo con Maurizio Blondel**
 - 4 **Sant'Agostino**
 - 5 **Interpretazioni rosminiane**
 - 6 **Platone**
- 7* **La filosofia italiana nel secolo XX - vol. I**
- 7** **La filosofia italiana nel secolo XX - vol. II**

- II.
 - 1 **Il chisciottismo tragico di Unamuno**
 - 2 **La clessidra**
 - 3 **Lettere dalla campagna**
 - 4 **Gli arieti contro la verticale**
 - 5 **La Casa del pane**
 - 6 **Il magnifico oggi**
 - 7 **L'ora di Cristo**
 - 8 **In Spirito e Verità**
 - 9 **L'estetismo Kierkegaard Pirandello**
- III.

- 1 **L'interiorità oggettiva**
- 2 **Atto ed essere**
- 3 **Filosofia e antifilosofia**
- 4 **Ontologia triadica e trinitaria**
Discorso metafisico teologico
- 5 **L'oscuramento dell'intelligenza**
- 6 **Prospettiva sulla metafisica di S. Tommaso**
- 7 **Come si vince a Waterloo**
- 8 **L'uomo questo "squilibrato"**
- 9 **Morte e immortalità**
- 10 **La libertà e il tempo**
- 11 **Filosofia e Metafisica**
- 12 **I principi della metafisica rosminiana**

OPERE DI NUNZIO INCARDONA

- 1 **Karpòs**

TETSUGAKU Studi e testi di filosofia giapponese [diretta da James W. Heisig e Carlo Saviani]

- 1 Kitarō Nishida **La logica del luogo e la visione religiosa del mondo**
- 2 Keiji Nishitani **La relazione io-tu nel buddhismo zen e altri saggi**
- 4 Shizuteru Ueda **Zen e filosofia**

■ GRANDI OPERE

STORIA DI PALERMO Diretta da Rosario La Duca

- I **Dalle origini al periodo punico-romano**
- II **Dal tardo-antico all'Islam**
- III **Dai Normanni al Vespro**

■ GUIDE

TACCUINO PALERMITANO [Guida diretta da Rosario La Duca]

- 1 Rosario La Duca **La città "passeggiata" I**
- 2 Rosario La Duca **La città "passeggiata" II**
- 3 Rosario La Duca **La città "passeggiata" III**
- 4 Pietro Todaro **Guida di Palermo sotterranea**
- 5 Ettore Gabrici, Ezio Levi **Lo Steri di Palermo e le sue pitture**
- 6 Stefano Piazza **Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo**

■ GUIDE NATURALISTICHE

FLORA & POMONA TRA CULTURA E COLTURA [Collezione diretta da Giuseppe Barbera]

- 1 Giuseppe Barbera **L'orto di Pomona. Sistemi tradizionali dell'arboricoltura da frutto in Sicilia**
- 2 Christiane Garnero **Morena Il paesaggio spostato**

MEDITERRANEO [Guide naturalistiche a cura di Silvano Riggio]

- 1 C. Pipitone, F. Massari, M. Thomas **I pesci delle acque costiere italiane**
- 2 Ignazio Sparacio **Coleotteri di Sicilia - Parte I**
- 3 Pietro Lo Cascio, Enrico Navarra **Guida naturalistica alle Isole Eolie**
- 4 Ignazio Sparacio **Coleotteri di Sicilia - Parte II**
- 5 L. Fornasari, C. Violani, B. Zava **I chiropteri italiani**
- 6 Giuseppe Venturella **Funghi di Sicilia**
- 7 D. Drago, A.M. Mannino, S. Sortino **La vegetazione sommersa dei mari siciliani. Lineamenti iconografici**
- 8 Ignazio Sparacio **Coleotteri di Sicilia - Parte III**
- 9 Carmelo Federico **Guida illustrata della flora dello Zingaro**
- 10 Claudia Corti, Pietro Lo Cascio **I lacertidi italiani**
- 11 Maurizio Sarà **I mammiferi delle isole del Mediterraneo**
- 12 Maria Giovanna Dia, Paola Aiello **Guida illustrata ai muschi della Sicilia**
- 13 C. Corti, P. Lo Cascio, M. Massetti, S. Pasta (a cura di) **Storia naturale delle Isole Pelagie**
- 14 Pier Luigi Finotello **I parchi faunistici. Storia e funzioni di giardini zoologici, acquari e collezioni faunistiche specializzate**
- 15 Andrea Corso **Avifauna di Sicilia**

■ ILLUSTRATI

INFRA ED EXTRA MCENIA – PALERMO [diretta da Rosario La Duca]

- 1 Pippo Lo Cascio **Palermo fuori le mura. La Piana dei Colli**

REPORTAGES [Libri fotografici, documentazioni visive, narrazioni di viaggi, luoghi, sensazioni]

- 1 AA.VV. **Verso il Kurdistan**
- 2 Giovanni Chiaramonte **Ai confini del mare**
- 3 Vittorio Lo Jacono **Viaggio nella terra dei Maya**
- 4 Emanuele Martino **Campi aperti**

TALISMANI [Collana diretta da Ferdinando Maurici]

- 1 AA.VV. **Del Giudizio. Michele Canzoneri**
- 2 Maria Giuffrè, Giuseppe Guerrerà (a cura di) **G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura**
- 3 Vittorio Lo Jacono **Sicilia: Volti, Tradizioni, Scenari**
- 4 Francesco Calabrese **La favolosa storia degli agrumi**
- 5 Henri Bresc, Paolo Di Salvo **Mulini ad acqua in Sicilia. I mulini, i paratori, le cartiere e altre applicazioni**
- 6 Angelo Pantina **Vetrate siciliane**
- 7 Paolo Militello **La Contea di Modica tra storia e cartografia. Rappresentazioni e pratiche di uno spazio feudale (XVI-XIX secolo)**
- 8 Giuseppe Barbera, Paolo Inglese **Ficodindia**
- 9 Maria Teresa Marsala **Le città balneari dell'Ottocento**
- 10 Vanna Lovato **Fumo negli occhi. Tabacco, musica e cinema**
- 11 Augusto Traina, Patrizia Veroli **Gabriele D'Annunzio. Le immagini di un mito**
- 12 Franco La Cecla, Melo Minnella **Barche da pesca**
- 13 Salvatore Costanza, Ettore Tripi, Angelo Sammartano **La cittadella della salute**
- 14 Ferdinando Maurici, Melo Minnella **Antichi ponti di Sicilia**
- 16 F. Calcara, F. Costa, A. Giardina, L. Leggio, M. Venezia **Il vecchio Ospedale di Castelvetrano**
- 18 Angelo Pitrone **Migranti**
- 19 Consuelo Giglio **La musica nell'età dei Florio**

TEATRI DELLA VISIONE

- 1 Domenico Drago **Tonnare**
- 2 Angelo Pitrone **Solarium**
- 3 Melo Minnella **Castelli**

■ MUSICA

AUTORI & INTERPRETI 1850/1950 [Collana di musica fondata da Sergio Sablich]

- 1 Maria Rosaria Boccuni **Sergej Sergeevič Prokof'ev**
- 2 Lidia Kozubek **Arturo Benedetti Michelangeli. Come l'ho conosciuto**
- 3 Cesare Orselli **Richard Strauss**
- 4 Sergio Sablich **Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo**
- 5 Alessandro Zignani **Wilhelm Furtwängler. Il suono e il respiro**
- 6 Davide Bertotti **Il direttore d'orchestra da Wagner a Furtwängler. L'illustrazione aberrazione**
- 7 Davide Bertotti **Sergej Vasil'evič Rachmaninov**

CONSTELLATIO MUSICA

[Collezione di musica antica rinascimentale e barocca a cura di Paolo Emilio Carapezza e Giuseppe Collisani]

- 1 Giuseppe Collisani **Sigismondo D'India**
- 2 Consuelo Giglio **François Couperin**
- 3 Dinko Fabris, Antonella Garofalo **Henry Purcell**
- 4 Massimo Privitera **Arcangelo Corelli**
- 5 Graziella Seminara **Jean-Philippe Rameau**
- 6 Pietro Misuraca **Carlo Gesualdo Principe di Venosa**

- 7 Sergio Mirabelli **Dieterich Buxtehude**
- 8 Frederick Hammond **Girolamo Frescobaldi**
- 9 Marco Bizzarini **Luca Marenzio**
- 10 Carlo Fiore **Josquin des Prez**
- 11 Alessandra Fiori **Francesco Landini**
- 12 Ferruccio Civra **Heinrich Schütz**
- 13 Andrea Garavaglia **Alessandro Stradella**
- 14 Marco Bizzarini **Benedetto Marcello**

INTERLUDI CON MUSICA [Collana diretta da Luigi Pestalozza]

- 1 Giovanna Marini **Italia, quanto sei lunga**
- 2 Romano Gandolfi, Marco Faelli **Magia del coro. Arte e tecnica della direzione corale**
- 3 Simona Colombo **Le notti al Suicidio**
- 4 Luigi Pestalozza **Disordine**
- 5 Giorgio Luzzi **La traversata**
- 6 Luciano Federighi **Strani blues dell'Ovest**
- 7 Mauro Balestrazzi **Carlos Kleiber. Angelo o demone?**
- 8 Rinaldo Alessandrini **Monteverdiana**

I SUONI DEL MONDO [Collana diretta da Luca Cerchiani]

- 1 Luca Cerchiani **Dal Ragtime a Wagner. Treemonisha di Scott Joplin**
- 2 Luciano Federighi **Blues on my Mind**
- 3 Paolo Prato **Il treno dei desideri. Musica e ferrovia da Berlioz al rock**
- 4 Luca Cerchiani **Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer**
- 5 Arrigo Cappelletti **Paul Bley. La logica del caso**
- 6 Leonardo D'Amico, Andrew L. Kaye **Musica dell'Africa nera. Civiltà musicali subsahariane fra tradizione e modernità**
- 7 Mariano De Simone **Benvenuti in America! Scotch-Irish Cajuns Tex-Mex. Musica di minoranze etniche nel sud degli Stati Uniti**
- 8 W.F. Allen, Ch. Pickard Ware, L. McKim Garrison **Slave Songs of the United States. Canti afro-americani dell'Ottocento**
- 9 Ekkehard Jost **Free jazz**

L'AMOROSO CANTO [Collana diretta da Giovanni Carli Ballola]

- 1 Raffaele Mellace **Johann Adolf Hasse**
- 2 Luigi Della Croce **Ludwig van Beethoven. La musica sinfonica e teatrale**
- 3 Marco Mangani **Luigi Boccherini**
- 4 Mariateresa Dellaborra **Giovanni Battista Viotti**
- 5 Danilo Prefumo **Niccolò Paganini**

QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE [Collana diretta da Franco Piperno]

- 1 Antonio Rostagno **Kreisleriana di Robert Schumann**

STORIA DEL TEATRO D'OPERA OCCIDENTALE

- 1.11
Quirino Principe

Il teatro d'opera tedesco 1830/1918

VEGA Studi e testi musicali [A cura di Paolo Emilio Carapezza]

- 1 Giovanni Damiani **Autobiografia delle musiche**

■ SAGGI VARI

ARTEFATTO

- 1 Maurizio Accardi (a cura di) **Il libro. Avvertenze per l'uso**

PARALLELI [Collana diretta da Giovanni Antonucci]

- 1 Laura De Luca **Beatestravinskij. Vite parallele di due fenomeni musicali del Novecento**
- 2 Fabio Pierangeli **Indagini e sospetti. Pirandello, Camus, Dürrenmatt, Sciascia, Betti**
- 3 Mauro Balestrazzi **Toscanini secondo me. Il più celebre direttore d'orchestra in un secolo di testimonianze**
- 4 Ernesto G. Laura **Hitchcock e il Surrealismo. Il filo inesplorato che lega il maestro del cinema all'arte del Novecento**
- 5 Emilio Cagnoni **Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi**

PERFORMER [Collana diretta da Renato Tomasino]

- 1 Fabio Troncarelli **Zorro**
- 2 Alessandro Cappabianca **Antonin Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido**
- 3 Rino Schembri **Lara Croft e le altre**
- 4 Carlo Fiore **Madonna**
- 5 Barbara Tomasino **Groupie ragazze a perdere**
- 6 Gianni Eugenio Viola **Filippo Tommaso Marinetti. Lo spettacolo dell'arte**
- 7 Renato Tomasino **I cavalieri del caos. Performance dello spazio e del corpo nell'era di Ground Zero**

STORIA E ANALISI DEL TERRITORIO [Collana diretta da Giuseppe Giarrizzo ed Enrico Iachello]

- 1 Giuseppe Giarrizzo, Enrico Iachello (a cura di) **Il territorio come bene culturale**
- 2 Enrico Iachello (a cura di) **I saperi della città. Storia e città nell'età moderna**

TESTIMONIANZE [Collana diretta da Rosario La Duca]

- 1 Rosario La Duca **Il vicario generale. Il principe Lanza e il bandito Testalonga**
- 2 Michelangelo Ingrassia **La rivolta della Gancia. Il racconto dell'insurrezione palermitana del 4 aprile 1860**
- 3 Andrew Lang **La Maschera di Ferro. Il misterioso prigioniero della Bastiglia**
- 4 Nino Sunseri **Palermítani**
- 5 Angelo La Russa **Gaspere Ambrosini. L'uomo, il politico, il costituzionalista**

■ VIAGGI

ALIA VIAGGI AVVENTURE IDEE [Collana diretta da Gianni Eugenio Viola]

- 1 Edoardo Scarfoglio **Viaggio in Abissinia. Nascita del colonialismo italiano**
- 2 Federico De Maria **Passeggiate sentimentali in Tripolitania. Visioni di pace e di guerra**
- 3 Tetsurō Watsuji **Pellegrinaggio alle antiche chiese d'Italia**
- 4 François Maximilien Misson **Viaggio in Italia**

Fabrizio Borin insegna discipline cinematografiche all'Università di Venezia Ca' Foscari. Membro del comitato scientifico del fondo Nino Rota, condirettore dell'*international journal* «Arts and Artifacts in Movie. AAM TAC Technology, Aesthetics, Communication» e della collana Quaderni della Videoteca Pasinetti, ha scritto di cinema polacco, spagnolo, russo, italiano, americano e sulle forme dei linguaggi del comico. Ideatore e curatore di *Freedonia. Cinema comico ebraico americano* (1982), è autore, tra l'altro, delle monografie *Jerzy Skolimowski* (1987), *Carlos Saura* (1990), *Woody Allen* (1997), *Federico Fellini* (1999), *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrei Tarkovskij* (2004).

Giacomo Casanova e Federico Fellini:

figure inconciliabili che l'arte ha riunito in un film. Adattando alcuni capitoli dell'autobiografia di Casanova, la fantasia di Fellini ha indagato le vertigini dell'imprevedibile e dell'inconscio, le paure e le contraddizioni dell'uomo e della sua immagine della donna.

Architetto della realtà e illusionista del cinema, con *Il Casanova di Federico Fellini* il regista ha progettato un personaggio tutto suo.

Un Grande Seduttore che viaggia, senza sosta, attraverso l'Europa e «attraverso il corpo delle donne».

Un sistema d'immagini che possiamo fissare, una alla volta, per rivederle poi in tutto il loro grottesco bilanciamento onirico; in una di quelle immagini, forse, riusciremo anche a scorgere noi stessi: come siamo, come vorremmo essere, come vorremmo che fosse chi amiamo e chi ci ama.



9 788883 023446

ISBN 978-88-8302-344-6 Euro 18,30