

**L'ALTRO CASANOVA.
LE MEMORIE NELL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO
DI FEDERICO FELLINI
di Giacomo Fronzi***

Abstract

The cinematographic representation of the character of Giacomo Casanova (1725-1798) by Federico Fellini can only be understood taking into account two elements: the category of great seducers and the 18th Century. As for the first aspect, this paper emphasizes the differences and similarities between Casanova and Don Giovanni. Concerning the second aspect, Casanova seems to embody the ambiguities and contradictions of "the Age of Reason". These two aspects contribute to explain Fellini's work, which aims at demystifying this character by questioning the traditional model of the Italian seducer. This "other Casanova" must not be interpreted solely in a fantastic manner but also in a metaphorical one. Its current value lies in the existential behavior expressed by the modern man which can be portrayed through the image of an eye flowing across reality without interpreting it, neither emotionally nor judgmentally. This is the "non-life".

56

La traduction cinématographique du personnage de Giacomo Casanova (1725-1798) réalisée par Federico Fellini ne peut être pas vraiment comprise qu'en relation avec deux éléments: la catégorie des grands séducteurs e le dix-huitième siècle. Pour ce qui concerne le premier aspect, cet article souligne les différences et les similitudes entre Casanova et Don Giovanni. Quant au deuxième aspect, Casanova semble incarner en soi les ambiguïtés et les contradictions du "siècle des lumières". Ces deux aspects contribuent à éclaircir l'opération de Fellini, qui vise à démythifier le personnage en bouleversant le modèle traditionnel du séducteur italien. Cet "autre Casanova" ne doit pas être interprété de façon fantastique, mais aussi métaphorique. Son actualité réside dans l'attitude existentiel manifesté par l'homme contemporain et qui se présente dans la forme d'un œil qui regarde la réalité sans l'interpréter, ni avec le sentiment, ni avec le jugement. C'est la "non vie".

*Laureato in Filosofia presso l'Università del Salento. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Etica e antropologia filosofica. Attualmente collabora con la cattedra di Estetica, in qualità di assegnista di ricerca. Si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio "T. Schipa" di Lecce.

La trasposizione cinematografica del personaggio di Giacomo Casanova (1725–1798) realizzata da Federico Fellini può essere compresa solo se si considera la relazione che intercorre fra due elementi: la categoria del grande seduttore ed il diciottesimo secolo. Per quanto riguarda il primo aspetto, questo saggio sottolinea le differenze e le similitudini fra Casanova e Don Giovanni. Per ciò che concerne il secondo aspetto, Casanova sembra incarnare le ambiguità e le contraddizioni del “secolo dei lumi”. Questi due aspetti contribuiscono a chiarire l’opera di Fellini, che si propone di demistificare questo personaggio mettendo in discussione il modello tradizionale del seduttore italiano. Quest’ “altro Casanova” non deve essere interpretato soltanto in una maniera fantastica ma anche in una metaforica. La sua attualità risiede nell’assunzione della condotta esistenziale dell’uomo moderno, la quale può essere raffigurata attraverso l’immagine di un occhio che scruta la realtà senza interpretarla, né con il sentimento né con la ragione. Questa è la “non-vita”.

1. Il secolo dei seduttori

57

Sono Giacomo Casanova, cavaliere di Seingalt. Di Venezia. Nacqui a Venezia nel 1725. Mia madre era celebrata 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 più... 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 di 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'ogliapòdrida, 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 e tenerissima (F. Fellini, B. Zapponi, 1976: p. 3).

Con queste parole, nella sceneggiatura originale scritta da Federico Fellini e Bernardino Zapponi per il Casanova felliniano (1976), il protagonista

si presenta. Questo incipit, in verità, non troverà poi effettiva realizzazione¹. Al suo posto troviamo le immagini di una Venezia notturna e oscura alle prese con un'inedita celebrazione dello sposalizio con il mare². Secondo Fabrizio Borin, non aver seguito questa traccia iniziale riflette l'intenzione di Fellini di eliminare dalla sceneggiatura "i motivi della libertà e della curiosità, [...] 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" (F. Borin, 2007: p.73). Sul modo di concepire il personaggio, da parte di Fellini, torneremo più avanti. È interessante riscontrare come quest'idea iniziale sia stata fatta propria, quasi trent'anni più tardi, da Laurence Dunmore, il quale fa recitare al suo libertino un monologo (della durata di circa due minuti) nel quale il protagonista, John Wilmot, conte di Rochester, si presenta a coloro i quali, uomini e donne, si accingono ad assistere alle sue gesta. Così come era previsto inizialmente da Fellini e Zapponi per Casanova, Dunmore fa venire fuori dal buio il libertino, creando immediatamente un'atmosfera densa di attesa e di curiosità.

Questo rapido riferimento al monologo iniziale recitato da John Wilmot, letterato e libertino realmente esistito (proprio come Casanova) tra il 1647 e il 1680, non è solo interessante come dimostrazione della vasta eco che il film di Fellini ha generato, ma è anche utile ad inquadrare il soggetto, Giacomo Casanova (1725-1798), la cui veste cinematografica realizzata da Fellini non può essere compresa fino in fondo se non la si mette in relazione a due elementi: la categoria alla quale generalmente viene associato, vale a dire quella dei grandi seduttori, e l'epoca in cui Casanova è vissuto, quindi il Settecento.

La figura di Casanova viene fatta coincidere, nell'immaginario comune, con quella del grande seduttore italiano, perfetta sintesi tra libertà di pensiero e d'azione, fascinazione, seduzione e ambiguità. Questi caratteri possono, però, essere attribuiti ad una moltitudine di figure apparentemente simili, le cui gesta la storia e la letteratura hanno contribuito a rendere proverbiali e "mitiche". Fra queste, spicca, per notorietà e variegata trattazione, quella del Don Giovanni, la cui prima veste letteraria ci è fornita

¹ Non si tratta dell'unica variazione rispetto alla sceneggiatura originale, nella quale erano previste numerose scene che poi non sono state realizzate.

² Inedito perché, come ha scritto Gian Luigi Rondi, non si tratta del solito matrimonio col mare. Il Doge è presente, "ma taglia un nastro che permette a qualcuno, piombando in acqua, di tagliare a sua volta un altro nastro che dovrebbe lasciare emergere dalle acque una misteriosa testa di donna. Chi è? "Una specie di nume lagunare – l'ha definita Fellini – la grande madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi"" (G. L. RONDÌ, in "Il Tempo", 11 dicembre 1976).

da Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez dell'Ordine della Merced), con il suo El burlador de Sevilla y convidado de piedra (1630).

La storia del Burlador è nota. Il seduttore, sotto le mentite spoglie di Don Ottavio, tenta di conquistare donna Anna, la quale, accortasi del tranello, urla ed invoca l'aiuto di qualcuno. Giunge il padre, don Gonzalo, che, nel tentativo di difendere la figlia, si scontra in duello con Don Juan e viene ucciso. Si susseguono altre vicende, che coinvolgono personaggi maschili e femminili. Tra queste vicende, ne emerge una per gravidanza e rilevanza. Una notte, Don Juan si aggira in un cimitero, quando, all'improvviso, riconosce la statua di don Gonzalo, alla quale si rivolge con ilarità e leggerezza. Don Juan invita a cena don Gonzalo, presso la propria casa, compiendo in questo modo un oltraggio gravissimo: ha infranto il divieto di tenere separato il mondo dei vivi da quello dei morti. Don Gonzalo si presenterà, come Convitato di pietra, e rilancerà l'invito, ma questa volta presso la propria dimora, l'inferno. Il dramma, che ha una dimensione escatologica, si conclude con la caduta di Don Juan nell'inferno e con la sua successiva e definitiva redenzione.

Nella versione di Tirso, Don Juan, l'eroe (che si può considerare il primo dei tre elementi che caratterizzano il "sistema dongiovannesco"), è un giovane nobile, figlio traviato di buona famiglia, ed è presentato come seduttore o ingannatore di donne. Quest'ultimo aspetto distintivo dell'eroe implica la presenza delle donne, di un gruppo femminile (secondo elemento del sistema), costituito da Anna, nobile e figlia di Don Gonzalo, Tisbea, la pescatrice, Isabella, nobile fanciulla, e Aminta, giovane campagnola. A questi elementi, va aggiunto il terzo, il più innovativo, che consiste nelle sembianze che vengono date al Morto che ritorna, ossia quelle di una statua di pietra. Per la sua ambiguità di materia e di vita, di pesantezza e di animazione, la statua che parla e cammina è una forma creata per turbare, per produrre a colpo sicuro l'effetto di inquietante estraneità.

A partire dall'analisi della figura di Don Giovanni condotta da Jean Rousset (Id., trad. it. 1980), è possibile individuare un fondo mitico presente in quello che è stato definito "sistema dongiovannesco". Il Don Giovanni, nonostante apparentemente contravvenga ad alcuni requisiti necessari per poter parlare di mito (l'anonimato, l'essere "fuori dalla storia", ecc.), sembra conservare dei tratti che, opportunamente analizzati, tanto in una prospettiva storico-antropologica quanto in una letteraria, potrebbero consentire di considerarlo un vero e proprio "mito". Non sarebbe mito, sostiene Rousset, sulla base delle definizioni di Eliade, Lévi Strauss o Vernant, perché non si colloca in una società arcaica ma nell'era storica. Ciononostante, "la presenza attiva del Morto, della Statua animata crea un legame con l'aldilà e con il sacro"(Ivi, p.5), ricalcando le vicende di una leggenda popolare

conosciuta nell'occidente cristiano, il cui riferimento implicito farebbe riaffiorare, nel Don Giovanni originario, un "fondo mitico dimenticato". A ciò si aggiunge l'importanza del pasto e dello scambio alimentare, presenti a più riprese nelle varie versioni letterarie e teatrali del mito.

Se questo avvicina Don Giovanni al mito, ciò che nuovamente lo allontana è un altro elemento: "i miti non hanno autore" (Lévi Strauss). Eppure, Don Giovanni non ha tardato a rendersi indipendente dal suo inventore e dal testo del fondatore. Esso giunge a vivere una vita propria, recuperando perciò l'elemento caratteristico del mito che è l'anonimato, legato al suo durevole potere sulla coscienza. Ma con chi si identifica lo spettatore? Con le vittime del libertino? Con il delinquente dal fascino seduttore, con il ribelle glorificato nel romanticismo? Don Giovanni è una figura variabile, plastica, ora modello positivo ora modello negativo. Da tale plasticità – prosegue ancora Rousset – derivano, a causa dell'azione di lunga durata sull'immaginazione collettiva, l'usura e la degradazione. Cosa resta del Don Giovanni secentesco nel Don Giovanni ottocentesco? L'identità originaria è evaporata. Attraendo su di sé tutto l'interesse, "l'eroe si è allontanato dallo scenario iniziale, ha perduto il contatto con il Convitato e l'epilogo sovranaturale. Morte del mito e, quindi, prova che il mito è riuscito, fin troppo bene" (Ivi, p.7).

Vi sono alcuni topoi ricorrenti nelle varie reinterpretazioni del mito di Don Giovanni. Il topos del seduttore, però, pur nella sua quasi necessarietà non risulta essere quello centrale, dal momento che, come precisa ancora Rousset, nelle vicende di personaggi come il duca di Lauzun, il marchese de Sade o Casanova, manca il rapporto con il Morto e con il soprannaturale. È possibile, però, ricostruire un legame tra Don Giovanni e gli altri famosi seduttori? Quali sono le caratteristiche che li accomunano e quali quelle che li differenziano? Dal momento che queste pagine sono dedicate al Casanova felliniano, mi limiterò a fare dei riferimenti ad alcune delle relazioni che si possono individuare tra Casanova e Don Giovanni, con una maggiore attenzione a quest'ultimo, indubbiamente uno dei miti moderni per eccellenza.

Siamo a Praga. È il 29 ottobre 1787. Va in scena il Don Giovanni di Mozart, riscuotendo un enorme successo. La prima rappresentazione di Praga si sarebbe dovuta allestire alcuni giorni prima, nell'ambito dei festeggiamenti tributati all'arciduchessa Maria Teresa, nipote di Giuseppe II, e il principe Antonio di Sassonia, novelli sposi in viaggio di nozze ed in visita a Praga. Come ci ricorda Giovanni Macchia, le grandi dame della società praghese riuscirono a convincere il governo a non mandare in scena il Don Giovanni, poco idoneo alla visione di due sposi regali. Venne addotta la scusa che gli allestimenti non erano ancora pronti, quando, invece, il motivo

era un altro: “se i due spettatori imperiali avessero capito di quel “dramma giocoso” quel che c’era da capire, lanciandosi l’un l’altro occhiate di disgusto, avrebbero dovuto abbandonare la sala prima della fine dello spettacolo” (G. Macchia, 1989: p. 147). Così, andarono in scena *Le nozze di Figaro* e il *Don Giovanni* venne rinviato al 29 ottobre. In quel giorno, però, la mancanza, nei lussuosi palchi, dell’arciduchessa e del principe non si fece sentire più di tanto. Al loro posto vi era un personaggio che da sé, grazie alla sua sola presenza, assegnava alla rappresentazione un tocco di scandalo e di modernità. “Il *Don Giovanni* che si agitava sulla scena aveva nel pubblico un suo “doppio” in carne ed ossa” (Ivi, p.148): Giacomo Casanova. Mozart aveva trentun anni, mentre Casanova ne aveva sessantadue. Le vicende alle quali il veneziano assiste rappresentano, per lui, un salto indietro nel tempo, un ritorno a quel che aveva animato la sua vita e il suo passato, pur nella diversa, più oscura e più drammatica trama creata dal genio mozartiano.

Probabilmente la visione del *Don Giovanni* ha accentuato in Casanova, per un verso, la volontà di scrivere la storia della propria vita, per altro verso, il già forte bisogno di differenziarsi dagli avventurieri e impostori che affollavano il Settecento. Casanova si sentiva diverso. Si sentiva un pensatore che non dilapidava la propria esistenza rincorrendo in modo estenuante ed ossessivo il piacere, senza preoccuparsi di lasciare tracce di sé. *Icosameron* e *Histoire de ma vie*. In questi titoli era, invece, riposto l’obiettivo di Casanova: dare forma letteraria (quindi, potenzialmente eterna) alla propria vita. Non si trattava di rendere immortale la vita di un libertino, ma quella di un libertino-pensatore, lontano da quel tono demoniaco, infernale e criminale che caratterizzava, ad esempio, *Don Giovanni* (Ivi, p.150).

Per quanto riguarda queste due figure, quindi, ci sono almeno tre elementi che stabiliscono immediatamente delle differenze e che fanno del primo un mito e del secondo un “quasi-mito”(J. Rousset trad. it 1980 : p.14). Il primo elemento è il fatto che mentre *Don Giovanni* è un personaggio di finzione, Giacomo Casanova, come abbiamo già detto, è realmente esistito. Prima di diventare un personaggio letterario e cinematografico è stato un uomo in carne ed ossa, le cui gesta hanno attraversato i secoli grazie alla loro “versione cartacea”: *Histoire de ma vie*. Il secondo elemento è l’assenza di quel repertorio di “invarianti” che collegano le vicende di Casanova ad un fondo mitico. Quel che lo rende, invece, un quasi-mito è il fatto che così come *Don Giovanni* si è presto staccato dalla figura originaria del burlador e, quindi, dal suo primo autore, Casanova, dopo la sua morte, è passato di opera in opera, di autore in autore, come se non appartenesse più a se stesso, ma a tutti e a nessuno, riconoscendo, dunque, in questo quell’anonimato (per quanto anomalo) proprio del mito, “legato al suo

durevole potere sulla coscienza collettiva che si accompagna ad un'attitudine a nascere e rinascere trasformandosi continuamente" (Ivi, p.6).

Il terzo importante elemento di differenziazione è costituito dalla totale incultura di Don Giovanni. Mentre quest'ultimo probabilmente non aveva al suo attivo neppure la lettura di un libro, Casanova si era occupato e aveva scritto di un po' di tutto, di filosofia e di teatro, di cabala e di poesia, di epica e di magia. Tant'è che Casanova non si trovava a Praga per diletto o per piacere, ma per individuare possibili sottoscrittori per l'edizione del suo Icosameron.

La rappresentazione del 29 ottobre conferma Casanova nel suo intento di procedere nella narrazione della sua storia, anzi, delle sue innumerevoli storie, bandendo sensi di colpa e remore. Egli voleva tirare fuori una confessione, la quale non poteva che prendere la forma dello scandalo, dell'opera cinica e proibita, che sarebbe circolata in mezza Europa, costituendo una sfida lanciata al diffuso moralismo e alla storia, un'opera i cui ingredienti sarebbero stati il vitalismo, la gioia, la ricerca del piacere e della felicità, senza alcuna tragedia.

Procedendo in maniera più sintetica, un elemento che accomuna le storie dei due seduttori è l'ovvia presenza di un gruppo femminile, sebbene, nel caso di Casanova, si tratti di un gruppo più indefinito e variegato, che spazia sì tra donne di ceto sociale diverso, perfino tra donne con notevoli differenze di età, ma che manca di quella sorta di simmetria tra i personaggi femminili che, ovviamente, è possibile ritrovare nella finzione letteraria. Li separa nuovamente l'assenza dell'oltraggio dovuto all'affronto lanciato al Morto, poiché non vi è alcuna presenza di morti nella storia di Casanova.

Ciò che li accomuna è, senza dubbio, lo sfondo storico e culturale all'interno del quale questi personaggi si muovono, sfondo che ci riporta immediatamente al secondo elemento di cui parlavo in apertura, vale a dire all'ambiguo carattere dell'illuminismo europeo.

Nell'appendice alla sua Breviario di estetica, Benedetto Croce affronta il rapporto tra spirito e senso nel Settecento, secolo che vede la nascita dell'estetica come disciplina, per dirla con il filosofo, "moderna e mondana". Tale rapporto, nel Settecento, è improntato sulla reciproca influenza dei due elementi: lo spirito si sensualizza ed il senso si spiritualizza. Una stessa varietas, ma sempre all'interno dell'unitas, proprio a proposito di quanto si sta dicendo, emerge dalla lettura kierkegaardiana del Don Giovanni di Mozart. Il filosofo danese mostra come l'ambivalenza della natura umana, ben nota ai classici nella forma del 'doppio' apollineo-dionisiaco, diventi col cristianesimo una vera e propria antitesi, e come la sensualità acquisti tutto il suo rilievo e addirittura diventando "un principio", ossia "una forza, una potenza" del mondo, propriamente "l'erotico", come scrive Kierkegaard in

Enten-Eller, solo nel momento in cui si trasforma nel demoniaco, nel peccaminoso contro lo 'spirituale'.

La letteratura sull'argomento è evidentemente troppo vasta. Ma, rimanendo nell'alveo di una lettura del personaggio felliniano, ricorrerò ora all'analisi di alcuni elementi tipici della riflessione estetica e di certi suoi sviluppi storici, in particolare al pensiero di Søren Kierkegaard, che ha assegnato filosoficamente all'"estetico" la dignità e la legittimità di un atteggiamento esistenziale, proprio per come accade con i grandi seduttori e libertini. Occorre giusto ricordare, avendo posto l'accostamento, che Giovanni Macchia, relativamente alle categorie del dongiovannismo e del libertinismo, propone una distinzione. La corrente libertina, scrive Macchia, ha le sue origini nel Rinascimento italiano e grazie ad esso trova diffusione e nuovo sviluppo in Europa: "spiriti forti, liberi pensatori, francamente atei, intelligenze sottili, che affermano l'indipendenza e l'autonomia della ragione, e hanno in sospetto il sentimento, come base della falsa fede, delle superstizioni e delle credenze" (G. Macchia, 1991: p. 59).. Questa libertà, primariamente di pensiero, in un secondo momento assume i connotati della libertà erotica e sessuale, cosicché il libertinismo risulterà in qualche modo corrotto dal dongiovannismo. Pertanto, discutere di seduttori e libertini, di Don Giovanni e Casanova, significa muoversi in bilico tra libertinismo e dongiovannismo, tra libertà di pensiero e libertà sessuale, tra intellettualismo ed eros (finanche patologico).

Per quanto riguarda il ruolo ed il peso dell'"estetico" nell'orizzonte di Kierkegaard, Theodor W. Adorno ha sostenuto: "la sintesi dei significati [...] può riuscire alla costruzione solo quando se ne siano resi chiari e nitidi gli elementi". Adorno rileva la possibilità di individuare tre significati dell'estetico in Kierkegaard, che, pur nella loro interconnessione, offrono un quadro più articolato del problema. Secondo un primo significato, "estetico" indicherebbe "il campo delle opere d'arte e della riflessione teorica sull'arte", per come questa si presenta, ad esempio, nel primo volume di Aut-Aut. Il secondo significato rinvia invece all'estetico come atteggiamento, quindi ad una "sfera", quella estetica, capace di orientare i comportamenti senza dover fare ricorso a principi etici. Questo secondo uso della parola "viene definito esplicitamente già in Aut-aut: "l'estetica nell'uomo è quello per cui egli spontaneamente è quello che è; l'etica è quello per cui diventa quello che diventa. Chi vive tutto immerso, penetrato nell'estetico, vive esteticamente". Il terzo significato, per concludere, è il meno frequentato da Kierkegaard, tanto che lo si ritrova soltanto nella Postilla conclusiva non scientifica. In questo luogo, "l'estetico è riferito alla forma della comunicazione soggettiva, [in quanto] "il pensatore soggettivo deve subito rivolgere la sua attenzione al fatto che la forma dovrà avere artisticamente altrettanta riflessione quanta

egli stesso, esistendo, ne ha nel suo pensiero” (Th.W. Adorno, trad. it. 1983: pp. 47-51).

Di questi tre significati di “estetico”, quello a cui è stata riservata maggiore attenzione da parte della letteratura critica è senz’altro il secondo, non soltanto perché costituisce, come già rilevava Adorno, il significato centrale nell’opera del pensatore danese, ma perché utilizza in maniera originale il termine “estetico” per individuare un atteggiamento esistenziale, inteso come ciò per cui chi vive “è immediatamente ciò che è”³. Questa sorta di primato dell’estetico è quanto Adorno rinviene nell’ambito della teoria delle tre sfere (estetica, etica e religiosa). La prima, lungi dal costituire una forma di esistenza meno vincolante e puramente esteriore, viene rivalutata dall’analisi adorniana e rilanciata come la sfera entro cui, più delle altre, la verità riesce a mostrarsi⁴. Kierkegaard rende quindi problematico il rapporto tra estetica ed etica, giacché la seduzione sensuale, per il filosofo, massimamente espressa da Don Giovanni, si presenta come la possibilità di sottrarre l’estetica sia al rigore deterministico del pensiero sia alla giurisdizione dell’etica, al fine di offrirle, in tal modo, una legittimità ed una dignità nuove.

Quella di Kierkegaard è un’interpretazione pregnante e filosoficamente densa della figura del Don Giovanni mozartiano, che ha contribuito, in parte, a rafforzare l’idea di un fondo filosofico nel mito di Don Giovanni e, in parte, a rimarcare la complessità del rapporto tra razionalità e sensibilità, tra etica ed estetica. Si è trattato, però, di un tentativo isolato, rispetto alle innumerevoli analisi del mito dongiovannesco, condotte negli ambiti musicologico, letterario, psicologico o antropologico. A questo proposito, Umberto Curi ha creduto opportuno rilanciare l’approccio filosofico adombrato soprattutto nel saggio kierkegaardiano, proponendo, in *Filosofia del Don Giovanni*, un’analisi filosoficamente orientata a richiamare

³ È una definizione contenuta ne *L’equilibrio tra l’estetico e l’etico nell’elaborazione della personalità* (Enten-Eller. *Un frammento di vita*, seconda parte, a cura di A. Cortese, 5 tomi, Adelphi, Milano 1976-89, tomo v, p. 46).

⁴ Resta una questione aperta, rileva Paolo Pellegrino, se la critica di Adorno alla “logica delle sfere” renda giustizia ai problemi interpretativi della filosofia di Kierkegaard, il quale distingue tre forme di esistenza o modi di vita, che Adorno chiama sfere. Lo stadio estetico è caratterizzato da un orientamento verso il piacere, alla ricerca della pura gioia dei sensi. Alla forma di esistenza etica corrisponde il comportamento orientato verso la responsabilità. Tale stadio si trova in un rapporto di negazione rispetto a quello estetico. Il modo di essere religioso presuppone un Sé che si relaziona a se stesso in rapporto a Dio. Questo stadio è, a sua volta, la negazione degli altri due. Per raggiungere lo stadio religioso occorre un “salto esistenziale” (cfr. P. PELLEGRINO, *Estetica e comunicazione nel panorama teorico del Novecento*, Congedo Editore, Galatina 2008, p. 92).

l'attenzione sull'eccessiva presenza, nell'amplessima bibliografia dongiovannesca, di interpretazioni del mito strutturate ricorrendo in maniera quasi esclusiva all'elemento seduttivo, erotico e sensuale. Secondo Curi, infatti, una rilettura filosofica delle tre versioni "classiche" del mito di Don Giovanni (vale a dire, quelle di Tirso, di Molière e di Mozart) fa emergere il fatto che in questi testi "è totalmente introvabile l'immagine convenzionale di Don Giovanni come impenitente seduttore o come insaziabile consumatore di relazioni sessuali, mentre emergono con grande forza altri aspetti della personalità dell'eroe, e dell'intera vicenda, irriducibili allo stereotipo del collezionismo erotico, e provvisti invece di una specifica pregnanza filosofica, abitualmente del tutto trascurata nelle interpretazioni correnti del mito"⁵.

Questo nuovo ed originale approccio, che privilegia l'individuazione di tematiche filosoficamente e teologicamente rilevanti nel mito di Don Giovanni, riconducendo ad esse la grandezza, la fama ed il successo del mito, non risolve le vicende dongiovannesche in banali e insulse storielle, ma le inserisce all'interno di un percorso interpretativo che lascia emergere nel mito di Don Giovanni alcune fra le questioni filosofiche e teologiche più controverse dell'età moderna: dal rapporto fra tempo ed eternità al problema della Grazia e dell'insufficienza della fede nel processo di salvezza, dal tema dell'essenza bellica dell'amore a quello della relazione fra identità e alterità per come si configura tra Don Giovanni e il suo servo, fino al tema della morte e della giustizia divina. La complessità del mito è evidente e riflette la complessità di un intero secolo, il Settecento, nel quale, accanto al trionfo della ragione, dell'*Aufklärung* (rischiaramento), si fa egualmente largo l'oscurità e l'ambiguità della sensazione.

In questo quadro, anche Giacomo Casanova, come uomo e come personaggio, non può che essere considerato espressione di una tale generale complessità, nelle cui articolazioni non si trova solo la tendenza a sfuggire dalle maglie della tradizione e della magia, ad uscire dallo stato di minorità, per dirla con Kant, ma vi è anche una tendenza opposta, orientata verso la penetrazione delle zone oscure del soggetto, verso la passione, verso il sublime, verso l'ambiguo, verso l'orrido. Il pensiero di Casanova è il pensiero del Settecento, vale a dire un "pensiero errante", esaltazione della dimensione del viaggio, che non ha solo una valenza antropologica ma anche, e soprattutto, artistica e letteraria. Il viaggio si pone come la prima esperienza del limite: non solo e non tanto limite geografico quanto e soprattutto limite sociale e culturale.

⁵ U. CURI, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Mondadori, Milano 2002, p. 8.

Giacomo Casanova contraddice, com'è proprio della cultura settecentesca, l'ideale classico e razionalista del piacere come staticità e contemplazione, affermando, invece, il piacere come viaggio, come dinamismo accompagnato dall'inquietudine. Da queste posizioni si arriva facilmente al loro rovesciamento, con ipotesi filosofiche che vedono il trionfo dell'eccedente, dell'eccesso e dello sregolato. Nel Settecento si afferma l'idea che le passioni e il piacere sensuale abbiano pieno diritto di cittadinanza nella vita umana. Tutto il secolo è percorso dalla letteratura licenziosa, gotica, immorale; esso oscilla pericolosamente tra moralismo e immoralismo, tra razionalità e sensualità, tra ricerca del limite e superamento di tale limite. È il secolo di opere come *Filosofia nel boudoir* (Sade, 1795), *Relazioni pericolose* (De Laclos, 1782), *I gioielli indiscreti* (Diderot, 1747), ma anche di romanzi gotici come il celeberrimo *Il castello di Otranto* (Walpole, 1764) o il famosissimo *Il monaco* (Lewis, 1796).

Il Settecento, dunque, non è il secolo che tende sempre e soltanto alla ragione, non è il secolo idilliaco come spesso si tende a sottolineare. Nico Orengo, nella prefazione all'edizione Bompiani de *Il monaco*, parla del Settecento in questi termini: "è un secolo dai nervi fragili, femminile, sensibile alle vertigini del vuoto, della noia. Fra eleganze e galanterie, il fascino ci va soggetto non è tanto della "solarità", quanto del suo contrario. Non è la luce del giorno ad attrarlo, quanto il grande universo del notturno e i suoi teatri: foreste, rovine, cimiteri e grotte sotterranee [...]. Ma al di là del perimetro rassicurante che la ragione ha tracciato ci sono i fantasmi del primitivo, del barbarico, del proibito". La negatività acquisisce un nuovo potere e si cercano nuovi limiti, di volta in volta valicabili, sui quali costruire i propri spazi di piacere. Il marchese De Sade e Casanova forse mostrano, al limite estremo, che il secolo della ragione vive una realtà più profonda e segreta: "è lanciato, a gradi diversi e in forme diverse, nella ricerca di un limite inaccessibile" (J. Chouillet, 1974: p. 128), muovendosi sul crinale tra la ragione e la passione. Limite, piacere, profondità insondabili, sublime, terrore, tutte tematiche che confluiranno nell'elaborazione di Edmund Burke, preludio alla baumgarteniana *Aesthetica* del 1750⁶.

Se queste, a grandissime linee, sono le direttrici del Settecento e questo è lo sfondo culturale sul quale si muovono i grandi seduttori, ciò che ancora accomuna Don Giovanni e Giacomo Casanova e che li rende caratteristici è anche la molteplicità di giudizi che si possono esprimere rispetto alle loro vicende. Come non c'è in Don Giovanni e in Casanova solo

⁶ Cfr. E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica edizioni, Palermo 1985; A.G. BAUMGARTEN, *Riflessioni sulla poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 1999; ID., *L'Estetica*, trad. it. di F. Caparrotta, A. Li Vigni e S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000.

il seduttore e il voluttuoso, ma anche il trasgressore, colui che, peccatore o delinquente, si mette insolentemente in rotta di collisione e al di fuori delle regole e delle norme. Di questo Don Giovanni “deviante”, ad esempio, il romanticismo ne ha fatto un fuorilegge, un glorioso ribelle di cui la sua mitologia aveva bisogno; la nostra epoca, invece, ha privilegiato in Don Giovanni, nella stessa misura, “sia il rappresentante marginale di una classe di cui rifiuta i valori, sia l’oppositore, l’uomo che rifiuta una società in cui non trova più posto”(J. Rousset, trad. It. 1980: p. 138).

Come per Don Giovanni, chiunque si sia accostato all’opera di Casanova non ha potuto fare a meno di prendere posizione su di lui e di giudicarlo. C’è quindi “chi l’ha definito “meschino, litigioso e detestabile” (Charles de Ligne nelle sue *Oeuvres*⁷); chi ha trovato in lui un uomo straordinario (Alfred de Musset); chi l’ha giudicato “energico, briccione matricolato”, dalla sensualità tipicamente italiana e che promana dalle sue pagine in maniera soffocante (Heinrich Heine nelle sue *Briefe aus Berlin*⁸); chi infine ha dubitato dell’autenticità di ciò che il veneziano scrisse” (G. Ricchezza, 1966: p. 5).

Casanova è moderno e mondano, è schietto e spigliato, è talvolta cinico, insolente, personaggio rocambolesco, ma è anche l’antesignano degli arrampicatori sociali, nella sua costante tendenza a raggiungere una posizione sociale che non aveva per nascita. È “il prototipo del play-boy, cinico nello sfruttare le sue relazioni, deciso come pochi a vivere alle spalle degli altri, continuamente mosso da un’irrequieta curiosità che lo porta dalla letteratura alla cabala, dalle matematiche alla massoneria, dagli studi umanistici ai giochi proibiti” (Ivi, p.6).

Casanova è diverso da Don Giovanni così come lo è rispetto al marchese De Sade. Attivista instancabile e libero da ogni filosofia, il primo; ministro del culto, di terribile e lugubre serietà, non di rado attraversata da scosse di irresistibile humour, il secondo. Tale è la tensione dialettica che si crea tra i due personaggi nell’universo erotico di Guillaume Apollinaire, che, nella sua straordinaria “mobilità”, è stato anche editore e scrittore di libri erotici. Apollinaire mi permette di specificare i caratteri di Casanova e a distinguere quest’ultimo dagli altri seduttori. Don Giovanni non rientra negli interessi dello scrittore francese, per via del suo essere un eroe del calcolo e della strategia ragionata, per il fatto di essere una figura nella quale “l’impulso irresistibile di godere, l’esaltazione nella ripetizione e nel numero, venivano raggelati da un metodo, che provocava lutti e disastri” (G. Macchia 1989: p.169).

⁷ Cfr. CH.J. DE LIGNE, *Oeuvres*, Champion, Paris 2005.

⁸ Cfr. H. HEINE, *Briefe aus Berlin*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973.

Apollinaire ama invece la pura avventura, pertanto si affeziona al “suo” Casanova, personaggio che gode della vita, che allontana da sé tragedia, tristezza e noia, preferendo ad esse la gaiezza, la tenerezza e l’eternità dell’attimo che fugge. Casanova, in definitiva, – come scrive Macchia – commetteva peccati e non delitti.

Quanto detto finora caratterizza il Casanova della tradizione ed è ciò che emerge dalla lettura delle sue famose Memorie, soprattutto, dall’alone di mito che ha circondato questa figura nel corso dei secoli. La sua trasposizione cinematografica, però, non intende affatto ripercorrere questo sentiero. Aver affiancato Casanova a Don Giovanni e aver delineato i caratteri ambigui del Settecento sono operazioni utili a far emergere l’occhio critico con il quale Fellini osserva ed analizza il personaggio. Nella sua particolarissima e celebrata rivisitazione della storia del veneziano, Federico Fellini ha inteso tratteggiare il profilo di un Casanova estraneo al libro delle sue memorie, così come anche al Settecento e alla sua cultura, liberandosi da qualsiasi preoccupazione di fedeltà alla storia o alla tradizione.

2. Il film

Il film⁹, della durata di 148 minuti e interamente realizzato negli studi di Cinecittà, frutto di tre anni di lavoro, di liti e di polemiche, si apre con un’inquadratura in campo lungo nella quale compaiono molte figure, in gran parte mascherate, che partecipano ad una funerea edizione della famosa cerimonia del ringraziamento al mare, nei pressi del Ponte di Rialto. Tra di esse, in abiti bianchi, si staglia un personaggio, anch’esso mascherato. È Giacomo Casanova, impegnato a leggere una lettera nella quale lo si invita a

⁹ Dal punto di vista della storia cinematografica del personaggio Giacomo Casanova, ricordiamo che la pellicola felliniana segue a: *Casanova* (1918) di Alfréd Deésy; *Das Herz des Casanova* (Germania, 1918) di Erik Lund; *Casanovas erste und letzte Liebe* (Austria, 1920) di Julius Szoreghi; *Casanova* (1927) di Alexandre Volkoff; *Les amours de Casanova* (Francia, 1934) di René Barberis, *L’avventura di Giacomo Casanova* (1938) di Carlo Bassoli; *Les Aventures de Casanova* (Francia, 1947) di Jean Boyer; *Il cavaliere misterioso* (1948) di Riccardo Freda; *Le avventure di Giacomo Casanova* (film del 1954, per il quale l’allora sottosegretario allo spettacolo Oscar [“mani di forbice”] Luigi Scalfaro impose 22 tagli alla sceneggiatura e 28 alla pellicola) di Steno, alias Stefano Vanzina; *Infanzia, vocazione, prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano* (1969), di Luigi Comencini. Dopo il film di Fellini, appariranno: *Casanova & Company* (Austria/Italia/Francia/Rft 1976) di Franz Antel; *Il mondo nuovo* (1982) di Ettore Scola; *Le retour de Casanova* (Francia, 1992) di Edouard Niermans; *Goodbye Casanova* (Stati Uniti, 2000) di Mauro Borrelli; *Il giovane Casanova* (Francia, Italia, Germania, 2002) di Giacomo Battiato; *Casanova* (Stati Uniti, 2005) di Lasse Hallström.

raggiungere la riva dell'isolotto di San Bartolo, per incontrare la monaca Maddalena, con la quale, di lì a poco, si apparterà, sotto lo sguardo incuriosito dell'abate de Bernis, ambasciatore francese a Venezia, nascosto dietro un enigmatico dipinto.

È il primo incontro amoroso di un Casanova ancora giovane e rampante, nella ricostruzione che ne fa lo stesso Casanova, divenuto ormai un vecchio e malandato bibliotecario nel castello di Dux, in Boemia, alla fine dei suoi giorni. Quello con la monaca non era che l'ennesimo gesto sregolato, al termine del quale, tra sventolanti e vistose onde lagunari rigorosamente di plastica¹⁰, Casanova viene arrestato e condannato, dal tribunale della Santa Inquisizione, ad essere rinchiuso nei Piombi, dai quali, però, fuggerà presto. È l'inizio delle avventure di Giacomo, avventure che si snodano tra amori e incontri, attraverso mezza Europa, da Venezia a Parigi, da Londra a Parma, da Forlì alla Germania, da Roma alla Boemia.

Giacomo Casanova è pensato da Federico Fellini come una specie di ombra, la sua, la nostra, quella di ogni italiano, "un'immagine fastidiosa, con la quale sarebbe giusto fare i conti, non puoi tagliarla fuori, perché devi trovare il modo di conviverci"(G. Angelucci, L. Betti 1977: p.21). Casanova è un attore nato, è un bambino e un play-boy di provincia, ma che riesce a raggiungere tutte le cose sognate. Nelle sue Memorie, a riequilibrare il senso di noia che può provocare la lettura dell'estenuante elenco di personaggi, luoghi e donne, c'è la curiosità di leggere, dietro quel catalogo, la volontà di apparire, di sembrare, non tanto un seduttore, quanto un uomo di cultura, un letterato del quale si parlerà nei tempi avvenire. In una delle ultime scene del film, lamentandosi dell'insopportabile comportamento canzonatorio e irrispettoso che alcuni uomini della corte del conte di Waldenstein assumono nei suoi riguardi, in particolare il suo ritratto affisso sulle pareti del "luogo di decenza" con materia fecale, Casanova dice:

Osservate pure è un ritratto molto somigliante. [Dopo queste parole, Casanova, in silenzio e sospirando, si sofferma ad osservare quel disegno che lo ritrae da giovane, con nostalgia e tristezza, quasi con amore]. Fu stampato come illustrazione del mio famoso romanzo Icosameron. Lo avete letto per caso? Mi permetterò di offrirvene una copia. Io credo che dopo la mia morte si parlerà di me per moltissimi

¹⁰ Fabrizio Borin, a questo proposito, rileva come il fatto "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" (F. BORIN, op. cit., p. 52).

anni avvenire, come autore di quell'opera. Sono un celebre scrittore italiano. Conoscerete il mio nome, certamente. Giacomo Casanova, da Venezia, letterato, filosofo

Questa sequenza lascia emergere in modo chiaro la triste fine che gli è toccata in sorte. Sbeffeggiato, deriso, sottovalutato e dimenticato. È l'esito finale di quello che Fellini ha definito un "esistenzialismo di superficie, totale", destinato a consumarsi nel dramma finale di un uomo che, con la virilità e la giovinezza, ha perso, in definitiva, la propria identità.

La pellicola felliniana è particolarmente complessa, ricca di elementi fantastici, attraversata da personaggi improbabili e costellata di oggetti onirici. Si potrebbe forse ipotizzare una, seppure vaga, influenza di Alejandro Jodorowsky sull'immaginario di Fellini? Nel 1973 era uscita la pellicola *The Holy Mountain*, forse l'opera principale del regista ebreo-ucraino, summa della tensione estrema, enigmatica, onirica e magica propria dell'universo fantastico di Jodorowsky. Un analogo orizzonte sembra caratterizzare il proscenio sul quale si muove il Casanova di Fellini, un proscenio fatto di lampi surreali, di paesaggi inafferrabili e di personaggi enigmatici, a cominciare dalla prima amante che compare: una maliziosa e simpatica monaca. Questo primo incontro amoroso fa emergere i caratteri distintivi del personaggio: il legame, per quanto contraddittorio, con la religione cristiana (è nel corso delle messe domenicali presso il convento che la monaca si è accorta del giovane Casanova¹¹) e la perenne ed ininterrotta attrazione per le donne, attrazione che cresce con l'aumentare dell'anomalia e trasgressività dell'incontro. Il primo e l'ultimo incontro, infatti, costituiscono, per quel che riguarda la trasgressione, i due poli tra i quali Casanova si muove nel corso della sua vita. La prima e l'ultima donna rappresentano i due limiti estremi che il seduttore, con profondo piacere, oltrepassa: Maddalena, la monaca, e Rosalba, la donna meccanica.

L'incontro con la monaca, dal punto di vista formale e non narrativo, non costituisce però solo un momento di presentazione del personaggio o, a narrazione conclusa, uno dei due estremi tra i quali si muove Casanova. Rappresenta anche un episodio nel quale è facile individuare quel che via via

¹¹ Il rapporto di Casanova con la Chiesa cattolica romana è anch'esso molto ambiguo, così come il suo rapporto con le donne. Nel primo caso, infatti, si oscilla tra un'evidente reiterata trasgressione delle più elementari norme di condotta e un'altrettanto evidente tensione verso la spiritualità cristiana, incarnata però da un enigmatico e improbabile papa che ride sguaiato. Nel secondo caso, Casanova, mentre dimostra poeticamente una profonda adorazione e venerazione nei confronti della donna, al contempo ne mette in pratica il disprezzo, abbandonandosi ad un uso sfrenato e senza limiti del loro corpo.

emergerà in maniera sempre più vistosa, vale a dire un'attenzione quasi maniacale all'elemento espositivo, alla costruzione degli ambienti, alla minuziosa messa in scena non solo di persone ma anche di oggetti. Fellini si preoccupa infatti di caratterizzare in maniera forte tanto i personaggi quanto gli oggetti, dei quali si può individuare una forte carica simbolica, ora più esplicita, ora più nascosta.

In una delle scene iniziali, si nota come sopra la maschera di Casanova ci sia un cappello rosso che, oltre a risaltare sul bianco delle vesti, è di forma triangolare, una forma geometrica che si ripresenta in diverse occasioni durante tutto il film: all'angolo della camera nella quale Casanova incontra la monaca, sulle vesti della giovane Annamaria, come mobilio sotto forma di prisma in casa della marchesa d'Urfé, come ciottolo (nella forma di una piramide) al collo della marchesa, come valigia. La ripetuta presenza del triangolo può significare due cose. Come triangolo allude, probabilmente, al sesso femminile (esplicitamente celebrato in una sequenza della scena nella balena); mentre, come prisma potrebbe fare riferimento all'analogo simbolo massonico, la cui presenza si spiega facilmente con la nota adesione di Casanova alla Massoneria.

Un altro oggetto che caratterizza specificamente il personaggio è una sorta di tabernacolo, sempre presente (tranne in occasione della sfida romana, tutta ginnica e, pertanto, al limite con il comico, tra Casanova e il cocchiere Richetto), nel quale Casanova conserva gelosamente e diligentemente un uccello metallico che, come fosse un carillon, viene azionato prima delle performance amorose del giovane veneziano, quasi a propiziare e favorire l'ottima riuscita delle stesse. Il risultato artistico di questa scelta, contribuisce a tingere di ridicolo, se non di grottesco, tutte le imprese d'amore che Casanova, nel corso dell'intera storia, porterà a termine, accompagnate dalle "insinuanti musiche del maestro Nino Rota" (F. Borin, 2007: p.49).

In effetti, il Casanova tradizionale viene del tutto reinventato da Fellini, il quale durante la conferenza stampa di annuncio dell'inizio del film, tenuta il 6 giugno del 1975, così si esprimeva:

Anziché nei panni vitalistici dell'infaticabile conquistatore, io lo penso come un vecchio goffo, disfatto e disadattato, anche un po' burattinesco, come un italiano imprigionato per tutta la vita nella pancia di sua madre, da cui non ha mai saputo uscire. Chiuso nella sua umida placenta, il mio Casanova sarà un mitomane che non ha mai provato autentiche passioni, e che ora, giunto al tramonto, quasi rispondendo irritato alle domande di un molesto intervistatore, tenta di riscrivere con

l'antica spavalderia le proprie memorie, con risultati macabri e disastrosi¹²

L'intenzione fondamentale di Fellini era proprio quella 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"(Ivi, p.10).

Ed ecco che Fellini procede dissacrando il personaggio, realizzando un'operazione di straniamento, di capovolgimento del modello tradizionale, a cominciare dalla scelta dell'attore protagonista, il "lunare" Sutherland, decisamente opposto rispetto alla tradizionale immagine di un Casanova italiano, dall'occhio nero, magnetico, dalla pelle e dai capelli scuri¹³. La cifra artistica del film è tutta nella poetica che sottende ad esso, una poetica fatta di vaghezza, di tenui onirismi¹⁴, di fantasie sfocate, di situazioni e personaggi abnormi e assurdi, quasi carrolliani (si pensi alla bambina teologa Edwige o alla donna gigante Angelina).

Si spiega così l'esigenza principale di Fellini, vale a dire quella di poter seguire meticolosamente la ricostruzione scenografica delle vicende,

¹² Ivi, p. 32. Una analoga operazione demolitoria dell'uomo e del personaggio Casanova era stata compiuta, quindici anni prima dell'uscita del film di Fellini, da Robert Abrached, nel suo saggio *Casanova, ou la dissipation*, Grasset, Paris 1961; trad. it. *Casanova, o la dissipazione*, introd. di L. Sciascia, Sellerio, Palermo 1977.

¹³ Casanova è interpretato magistralmente da Donald Sutherland, "attore dalla faccia cancellata, vaga, acquatica, che fa venire in mente Venezia. Con quegli occhi celestini da neonato, Sutherland esprime bene l'idea di un Casanova incapace di conoscere il valore delle cose e che esiste soltanto nelle immagini di sé riflesse nelle varie circostanze" (G. ANGELUCCI, L. BETTI [a cura di], *Il Casanova di Federico Fellini*, Cappelli Editore, Bologna 1977, p. 32). Vale la pena ricordare che il produttore iniziale del film, Dino De Laurentiis, sostituito poi da Alberto Grimaldi, spingeva, contro la volontà di Fellini, affinché il protagonista fosse interpretato da Robert Redford. Il passaggio da Redford a Sutherland è stato comunque caratterizzato dal vaglio di altre ipotesi, come Michael Caine, Gian Maria Volontè, Alberto Sordi e altri attori. Le vicende legate alla lavorazione del film sono ripercorse, attraverso il riferimento ad articoli usciti in quel periodo, nelle pagine del volume *Il Casanova di Federico Fellini*. Per un'accurata ricostruzione di queste vicende, cfr. altresì F. BORIN, "Avventure e disavventure produttive", in Id., op. cit., pp. 23-48.

¹⁴ Il tema del sogno è senz'altro uno degli elementi caratterizzanti l'opera. A questo riguardo, Gian Luigi Rondi ha scritto che si tratta di "un sogno. Che si conclude con un sogno nel sogno. Un sogno sul sesso che, in realtà, è un sogno sulla morte. È dunque un incubo. L'Inferno. Messo in scena nel Settecento, ma "letto" oggi, quasi riepilogando i temi fondamentali felliniani (dalla *Dolce vita* a *Otto e mezzo*, al *Satyricon* a *Roma*, allo stesso *Amarcord*): la madre, la donna, l'educazione religiosa, il circo. Riproposti ancora fra il gioco e la beffa, ma in chiave, ormai, di disperazione" (G. L. RONDI, op. cit.).

cosa che poteva accadere soltanto rimanendo all'interno degli studi di Cinecittà. L'immagine a cui pensava per Casanova era un tipo di immagine che andava controllata da vicino, realizzando le prospettive, i volumi, i colori e soprattutto la luce, secondo la sua fantasia e senza inconvenienti esterni. Da ciò scaturisce un film fortemente "teatrale", nel quale gioca un ruolo fondamentale tanto la precisione nella ricostruzione degli ambienti quanto la meticolosità nella realizzazione dei costumi di Danilo Donati, per i quali *Il Casanova* ha ottenuto l'oscar nel 1976¹⁵. Ma l'attitudine "teatrale" si può comprendere fino in fondo se la si affianca a quella "pittorica", alla quale esplicitamente Fellini fa riferimento. Con *Il Casanova*, il regista riminese cerca di pervenire all'essenza ultima del cinema, al "film totale", di riuscire, cioè, a fare della pellicola un quadro: "Se uno si mette davanti a un quadro, può averne una fruizione completa e ininterrotta. Se si mette davanti a un film, no. Nel quadro sta dentro tutto, basta guardarlo per scoprirlo. Il film è un quadro incompleto; non è lo spettatore che guarda, è il film che si fa guardare dallo spettatore, secondo tempi e ritmi estranei e imposti a chi lo contempla. L'ideale sarebbe fare un film con una sola immagine, eternamente fissa e continuamente ricca di movimento. In 'Casanova' avrei voluto veramente arrivarci molto vicino: un intero film fatto di quadri fissi" (G. Angelucci, L. Betti, 1977 : p. 73).

Tutto il film cresce attorno all'idea della fissità racchiusa nel ricordo del vecchio Casanova, attorno al quale non succede nulla, se non ciò che i suoi occhi vedono e la sua mente crea.

In fondo, il Casanova di Fellini è un immaturo, una figura che vive del (e nel) proprio autocompiacimento e del successo con le donne, malcelando l'insoddisfazione per non essere riconosciuto come un grande scrittore e letterato. Non si può dire che sia quindi un uomo forte, a dispetto di quanto si propone di dimostrare, attraverso le sue esibizioni atletiche e meccaniche, quanto invece un uomo debole, quasi patetico, che pensa al suicidio non appena viene meno la corrispondenza tra sensi e desideri. Dove lo portavano, in definitiva, i viaggi attraverso i corpi delle donne? Come gli

¹⁵ Il film otterrà poi, l'anno seguente, il David di Donatello per la migliore musica, composta da Nino Rota. La componente musicale va tenuta poi in forte considerazione rispetto alla resa finale. Borin, a questo proposito, rileva ripetutamente la determinante significatività delle composizioni di Rota in Fellini: "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'automa nelle ultime azioni casanoviane" (F. BORIN, op. cit., pp. 170-71). Su questo tema, cfr. S. PERUGINI, *Nino Rota e le musiche per il Casanova di Federico Fellini*, Sabinae, Rieti 2009.

dice l'ubriaco e drogato Egard, che giace stravaccato su una panca della taverna, mentre Casanova cerca l'enorme donna la cui visione lo aveva distolto dalle intenzioni suicide: in nessun luogo. "Casanova finisce per diventare un Superman ed è guardato con gli occhi freddi di chi capisce che dietro l'esibizione della sua millanteria c'è l'alienazione tragicomica di chi è sempre vissuto in modo inautentico" (E. Bispuri, 2003: p. 142)

Il personaggio tratteggiato da Fellini non va letto solo in chiave fantastica, ma anche in chiave metaforica. La sua attualità sta in un atteggiamento esistenziale che l'uomo contemporaneo manifesta e che si presenta nella forma di "un occhio vitreo che si lascia scorrere sulla realtà senza interpretarla né con un sentimento né con un giudizio. È la 'non vita', con il suo fascino d'acquario, uno smemoramento da profondità marina" (G. Angelucci, L. Betti, 1977: p. 34). Casanova vive dei propri piaceri, non avendo però coscienza della profonda rigidità che lo caratterizza e che lo imprigiona. Come il suo uccello e come la sua ultima conquista, Casanova è meccanico: lo è nei sentimenti, anche quando crede e dichiara di aver trovato l'amore, così come lo è nei gesti. Questa mancata coscienza non è però totale. È possibile intuire, in alcuni momenti, la sofferenza del personaggio, che, almeno in due occasioni, con Enrichetta e, soprattutto, con Isabella, spera di potersi redimere, di condurre una vita diversa, serena, nella quiete del suo studio, rinunciando alla inutile e noiosa libertà, per essere amorevolmente guidato, per sempre, da una sola donna. L'incoerenza e l'im maturità del personaggio riemergono però di lì a poco, in tutta la loro potenza, esplodendo in un caotico, bizzarro, ridicolo e quasi orrido incontro a cinque. Casanova percorre sempre ed inevitabilmente la medesima strada, cade sempre negli stessi errori, oscillando tra piacere e dolore, tra godimento e sofferenza, tra amore e morte, non potendo egli parlar d'amore senza ricorrere ad immagini funebri.

La sintesi cinematografica di Fellini, autentico capolavoro, ci restituisce l'immagine sbiadita e goffa di un seduttore in declino, di una figura che tende a recitare, più o meno consapevolmente, la parte del seduttore fascinosa e incantatore, dell'uomo che attrae le attenzioni materiali delle donne ed intellettuali degli uomini. Non è invece che un prodotto artificiale, ieri del mito mediterraneo e oggi del cinema, come ha scritto Rondi, sempre in bilico tra un gioioso irriverente sorriso e un più profondo luttuoso dolore, segno inconfondibile della tragicità di fondo del personaggio, la tragicità di un "burattino che guarda il mondo con occhi di pietra" (Ivi, p. 73).

Riferimenti bibliografici

ABIRACHED R., *Casanova, ou la dissipation*, Grasset, Paris 1961; trad. it. *Casanova, o la dissipazione*, introd. di L. Sciascia, Sellerio, Palermo 1977.

ADORNO TH.W., *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico* (1933), trad. it. di A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1983 (i ediz. 1962).

ANGELUCCI G., BETTI, L. (a cura di), *Il Casanova di Federico Fellini*, Cappelli Editore, Bologna 1977.

BAUMGARTEN A.G., *Riflessioni sulla poesia*, a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 1999.

Id., *L'Estetica*, trad. it. di F. Caparrotta, A. Li Vigni e S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000.

BENEVELLI E., *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di Fellini*, Dedalo, Bari 1979.

BISPURI E., *Interpretare Fellini*, Guaraldi, Roma 2003.

BORIN F., *Casanova*, l'epos, Palermo 2007.

BURKE E., *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica edizioni, Palermo 1985.

CHOUILLET J., *L'esthétique des Lumières*, puf, Paris 1974.

CURI U., *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Mondadori, Milano 2002.

Id. (a cura di), *Don Giovanni. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2005.

DE LIGNE CH.J., *Oeuvres*, Champion, Paris 2005.

FELLINI F., ZAPPONI B., *Il Casanova di Fellini*, Einaudi, Torino 1976.

FRANZINI E., *L'estetica del Settecento (1995)*, il Mulino, Bologna 2002.

HEINE, H., *Briefe aus Berlin*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973.

KEZICH, T., *Fellini*, Bur Rizzoli, Milano 1988.

Id., *Fellini del giorno dopo. Con un alfabetiere felliniano*, Guaraldi, Rimini 1996.

KIERKEGAARD S., *Enten-eller. Un frammento di vita*, a cura di A. Cortese, 5 tomi, Adelphi, Milano 1976-1989.

MACCHIA G., *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Adelphi, Milano 1989.

Id., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, Milano 1991.

PELLEGRINO P., *Estetica e comunicazione nel panorama teorico del Novecento*, Congedo Editore, Galatina 2008.

PERUGINI S., *Nino Rota e le musiche per il Casanova di Federico Fellini*, Sabinae, Rieti 2009.

RICCHEZZA G., *Casanova. Il genio della seduzione*, Giovanni De Vecchi Editore, Milano 1966.

RONDI G.L., in "Il Tempo", 11 dicembre 1976.

ROUSSET J., *Il mito di don Giovanni (1978)*, trad. it. di A. Marchi, Pratiche Editrice, Parma 1980.

WILLIS D., JOHNSON A., *Two Views on Fellini's Casanova*, in "Film Quarterly", vol. 30, no. 4, Special Book Issue (summer 1977), pp. 24-31