

*Monika Surma-Gawłowska*¹

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI:
VERSO IL ‘CINEMA TOTALE’

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2019.010>

Date of receipt: 23.04.2019

Date of acceptance: 12.08.2019

Federico Fellini’s Casanova: towards ‘total cinema’. The aim of the paper is to define the content of what Fellini called “cinema totale” (total cinema), the latest stage of the research of the Italian cinematographer, which has been achieved – as one can presume – with the movie *Il Casanova di Federico Fellini*.

Keywords: Fellini, total cinema, synopsis, 18th century, film language, poetics.

Casanova Federico Felliniego – w kierunku „kina totalnego”. Celem artykułu jest próba zdefiniowania pojęcia „kina totalnego”, którym Fellini posługiwał się w ostatnim okresie twórczości i do którego - jak się wydaje - najbardziej zbliżył się w filmie *Casanova*.

Słowa kluczowe: Fellini; kino totalne; scenariusz; XVIII wiek; język filmu; poetyka.

¹ Dr hab. Monika Surma-Gawłowska – Institute of Romance Philology, Faculty of Philology, Jagiellonian University in Kraków, e-mail: monika.surma-gawlowska@uj.edu.pl, ORCID: 0000-0001-8128-7047.

1. “IL FASTIDIO, L’ESTRANEITÀ, IL DISGUSTO, LA NOIA”

Quando dopo tre anni di travaglio sul set de *Il Casanova di Federico Fellini*² (1976) si sente l’ultimo ciak, “L’Espresso” saluta il nuovo film del regista riminese con entusiastiche prognosi:

È finito! Tre anni di lavoro, tre anni di liti e di crucci, tre grandi produttori coinvolti (e travolti) in una impresa mai tentata prima (...), più di mille persone a libro paga (...), 90 mila metri di pellicola girati, 9 milioni di dollari spesi (...), l’ultimo (per ora) film di Fellini e molto probabilmente l’ultimo ‘kolossal’ della storia del cinema (...) che gli frutterà il più grande successo di pubblico in tutto il mondo.

(“L’Espresso”, 26 maggio 1976)³

Contrariamente alle aspettative, sia dei giornalisti, sia del produttore, sia dello stesso regista, di tutti i film di Fellini *Il Casanova* è stato invece quello che “con il pubblico ha avuto l’impatto più difficile”. E forse proprio per questo, perché è stato “vittima di un malinteso così generale, e spesso così aggressivo” (Fellini 2015: 176) Fellini l’ha valutato il suo film “più bello, il più lucido, il più rigoroso, il più stilisticamente compiuto” (Ibidem: 178). Un film con il quale credeva di essere riuscito ad arrivare molto vicino all’idea del cinema “totale”, a giungere “una buona volta” all’essenza del cinema e “fare di una pellicola un quadro” (Angelucci, Betti 1977: 73).

Il Casanova chiude la stagione dei capolavori di Fellini. Se lo precedono titoli indimenticabili, come *La strada*, *La dolce vita*, *8½* e *Amarcord*, dopo di esso arrivano i film che occupano un posto diverso nella storia del cinema italiano. Nessuno dei sei film realizzati fra il 1979 e il 1990 (*Prova d’orchestra*, *La città delle donne*, *E la nave va*, *Ginger e Fred*, *Intervista*, e il testamento del regista, *La voce della Luna*) è riuscito a superare, o anche solo pareggiare per la sua compiutezza stilistica e contenutistica *Il Casanova*, come se dopo di esso non ci fossero più strade nuove da percorrere, come se non ci fosse più niente da aggiungere.

Eppure prima di arrivare alla fine del faticoso processo artistico anche il regista, come il pubblico, non ha avuto un rapporto facile con il film. Nel momento in cui firma il contratto con Dino De Laurentiis non ha ancora letto i *Mémoires* di

² Sul film cfr. per es. Kornatowska 2003: 255–280; Borin 2007; Marcus 1993: 204–224; Fellini 1015: 174–179.

³ Ampii frammenti dell’articolo si possono leggere in Angelucci, Betti 1977: 71.

Giacomo Casanova che devono costituire il punto di partenza della pellicola, non sa che si tratta di un testo di 4.545 pagine e quando comincia a sfogliare i grossi volumi viene preso dal panico:

li ho letti dopo aver firmato l'impegno per il film, e subito sono stato preso da un senso di vertigine e dal sentimento di aver fatto un passo falso (...), il progetto ha continuato a stare in piedi per il motivo puntiglioso e isterico che lo dovevo realizzare per forza; di conseguenza anche il punto di vista del film è nato per necessità, per disperazione. (Fellini 2015: 175)

Leggere lo "sconfinato oceano cartaceo" dei *Mémoires* e cercare di trarne degli spunti per la pellicola significa per Fellini sottoporsi a una specie di punizione, espiazione e le uniche varianti del suo stato d'animo "depresso e sconfortato" sono "il fastidio, l'estraneità, il disgusto, la noia" (Ibidem). Fellini respinge a priori tutto ciò che è legato al progetto: detesta il protagonista, lo chiama "un Pinocchio che non diventa mai uomo", il Settecento gli sembra "il secolo più esaurito, esausto e svenato da tutte le parti" (Ibidem). Tuttavia, forse per la stessa ironia della sorte che aveva fatto nascere l'idea dell'8½ dall'impotenza artistica, è proprio questo senso di negazione, di vertigine, di disperazione di fronte a un'opera ostile e nauseante a suggerirgli il contenuto del film:

Sarà un film sul vuoto: non c'è ideologia, sensazione, sentimento, non c'è soprattutto il Settecento. Una assenza totale di tutto, un film mortuario, disemozionato. (...) Disperatamente mi sono aggrappato a questa 'vertigine di vuoto' come all'unico punto di riferimento per raccontare Casanova e la sua inesistente vita. (Angelucci, Betti 1977: 34)

2. LA POETICA DEL VUOTO

L'ottica del vuoto assunta da Fellini gli permette di abbandonare il ritmo di una semplice narrazione dettata dalla fedeltà al testo di partenza e di mettere in rilievo, e consolidare, le scelte stilistiche che aveva sperimentato prima de *Il Casanova*, soprattutto ne *La dolce vita*, *8½* e *Amarcord*: sostituire l'improvvisazione al rigido testo letterario, soffermarsi su oggetti, personaggi e temi-simboli, meticolosamente elaborare la materia visiva del film. Il testo letterario, sia quello de *I Mémoires* che quello della sinossi scritta a quattro mani con Bernadrino Zapponi, passa dunque in secondo piano e durante le riprese, nella generale libertà dell'improvvisazione, vengono eliminate alcune scene ormai collaudate,

mentre altre si ramificano, facendo nascerne delle nuove, non previste⁴. Il risultato è che – come dirà lo stesso Fellini – nel suo film su Casanova “non c’è storia, se non quella a cui il cinema obbliga per quel minimo di convenzione che neanche il regista più geniale riuscirà mai a eliminare” (Angelucci, Betti 1977: 73).

Poco di quella scarna storia è rintracciabile nel testo di partenza. *I Mémoires*, scritti da Giacomo Casanova (Venezia 1725 – Dux 1798) fra il 1788 e il 1792⁵, contengono una dettagliata descrizione delle vicende del loro autore dagli 8 fino ai 49 anni, ma Fellini non solo vi attinge a suo piacimento alcuni temi, seguendo per sommi capi l’ordine cronologico, ma protrae il racconto fino alla vecchiaia dell’avventuriero di Venezia. A differenza de *I Mémoires* dunque il film fa consocere le vicende di un Casanova vecchio, fallito e ridicolo, dei tempi di Londra, Waldenstein e Dux, le quali nella materia complessiva della pellicola costituiscono quasi la metà degli episodi raccontati. Vediamo ciò, che l’autore de *I Mémoires* non ha voluto raccontarci: il vuoto di una vita che il più famoso amante di tutti i tempi, ma anche filosofo, letterato, matematico e avventuriero, “non ha mai veramente vissuto” (Fellini 2015: 176). Comprendiamo che la sua frenetica attività, sia quella sessuale che intellettuale, non è che disperato atto di “una funebre marionetta senza idee personali, sentimenti, punti di vista” (Ibidem). Quando a Londra Casanova incontra un amico ubriaco, Edgar, e lo accusa di viaggiare “in terre che non esistono”, si sente rispondere: “Ma i tuoi viaggi attraverso il corpo delle donne dove ti portano? In nessun luogo...” (Angelucci, Betti 1977: 151).

Il vuoto emozionale del mondo di Casanova è sottolineato dal vento, che – secondo Fabrizio Borin – “giocando un ruolo importante, sovente decisivo”, è un vero e proprio “personaggio” di tanti film felliniani (Borin 2007: 95). Il suo soffiare accompagna le vicende di Casanova fin dalla prima scena, in cui lo vediamo navigare su un mare di plastica verso il luogo d’incontro con la sua amante-monaca. Per tutta la durata del film il vento funge da “dispositivo di montaggio” (Ibidem: 94) che lega tra di loro le più importanti sequenze: quella londinese del malinconico episodio della partenza del circo e della Gigantessa, quella di una fredda mattina d’inverno a Dresda in cui Casanova incontra sua madre, quella della notte d’amore con la bambola meccanica a Wurttemberg e quella della recitazione del poema ariostesco a Dux.

⁴ Per un elenco di scene eliminate e quelle nate durante le riprese cfr. per es. Kornatowska 2003: 257–259.

⁵ Dopo la morte di Casanova *I Mémoires*, scritti in francese, passarono nelle mani dei successori del veneziano, il quali nel 1820 lo vendettero a un editore di Dresda, Brockhaus. La prima edizione della monumentale opera di Casanova era colma di riduzioni, errori e modifiche apportate al testo originale sia dall’editore della versione francese che dal traduttore tedesco. Nonostante deformazioni *I Mémoires*, riediti nel corso degli anni, divennero molto popolari. La versione fedele all’originale fu edita solo nel 1960.

L'ultimo episodio è particolarmente carico di significati ed elaborato dal punto di vista visuale. È una sera d'inverno a Dux, vediamo una sala piena di ospiti, giovani e allegri. Quando Casanova scende le scale, irrigidito dalla vecchiaia, appoggiandosi su un bastone, con le decrepite guancie truccate di rosso, indossando "un abbacinante abito bianco di pizzi e lustrini, un'isterica investitura da cerimonia clownesca" (Angelucci, Beti 1977: 204), assomiglia davvero alla bambola meccanica di Wurttemberg, il suo ultimo grande amore. All'apparizione dell'ex-avventuriero di Venezia si alzano commenti che sembrano tristemente riassumere la sua vita: "Casanova? Quello fuggito da Piombi?"; "Pare che sia un gran donnaiolo..."; "Ha inventato il lotto"; "Credevo che fosse morto..."; "È vero che è matto?"; "Deve essere un uomo divertente. Quanti anni ha? Oh, ma è un vecchione" (Ibidem: 203). Incalzato dal suo padrone, Conte di Waldenstein, Casanova, dopo una lunga pausa preparatoria, "comincia a recitare i versi di Ariosto con una mimica antiquata, retorica, che la vecchiaia spegne in una gestualità stordita, densa di una strana, affaticata meraviglia" (Ibidem: 204). Sono gli ultimi versi del canto 23 del poema ariostesco, parlano della follia di Orlando. Interrotto dalla frenetica risata di una ragazza che non riesce a trattenersi ("Ma è proprio così buffo. Scusatemi, mi fa ridere! Scusate, scusate! Non posso farci nulla!", Ibidem: 205), Casanova tace, si guarda attorno, dopodiché risale le scale, torna nella sua stanza e si siede nella poltrona che assomiglia a una bara, mentre fuori "soffiano gelide ventate di nevischio" (Ibidem). Così lascia il palcoscenico il burattino di legno, che in tutta la sua vita non ha fatto che recitare.

3. ALL'INSEGNA DELL'ARTIFICIO: PER UNA TEATRALITÀ MOSTRUOSA

Il motivo dello spettacolo, della recitazione e dell'artificio domina il film a livello visuale fin dalle prime inquadrature che mostrano una Venezia-teatro, con il Canal Grande che diventa palcoscenico di una festa in maschera, con centinaia di personaggi-spettatori, la musica, fuochi d'artificio, saltimbanchi e la grande testa femminile, simbolo di Venezia, che emerge da sott'acqua. Pure la marionetta-Casanova appare per la prima volta simbolicamente in maschera, mentre naviga su un mare di plastica, ostentatamente finto. Ma anche quando la toglie, il suo volto resta quello di un burattino, che Fellini plasma a suo piacimento, di scena in scena⁶.

⁶ Nel corso del film Donald Sutherland, a cui il regista orina di tagliare capelli e sopracciglia, porta 300 nasi e 300 menti diversi, indossa 40 costumi e 10 parrucche (Angelucci, Betti 1977: 71).

Casanova-eterno istrione, “uno che recita la commedia della vita amorosa, senza mai esserne sul serio coinvolto” (Angelucci, Betti 1977: 65) non per niente figlio di una delle più rinomate attrici italiane del tempo⁷, esercita il suo mestiere con serietà, impegno e successo. In quasi tutte le scene sessuali, tranne quella con l’unico “vero” amore della sua vita, Henriette, Casanova è assistito da un pubblico. Il suo incontro con la monaca viene osservato con voyeuristica curiosità dall’ambasciatore francese attraverso un buco nel quadro. All’atto sessuale con la vecchia marchesa d’Urfé assiste l’“aiuto” di Casanova – Marcolina, senza cui non sarebbe stato in grado di “recitare” la sua parte di mitico amante. A Dresda la sua orgia con le attrici è ammirata da tutti i membri della compagnia teatrale e a Roma, alla festa di Lord Talou, la gara sessuale fra Casanova e il volgare cocchiere del Principe del Brando si svolge in mezzo a un pubblico di decine di avidi spettatori. Ogni amplesso dello “stallone di Venezia” è accompagnato dai ritmi metronimici del suo uccello meccanico che scandisce le fatiche dell’amante.

Ma il tema di teatro e spettacolo ricorre ossessivamente anche nelle altre scene del film. Cosa è se non un piccolo spettacolo in sé la danza di Casanova con la ragazza pallida che si svolge sotto gli occhi delle sartine, su un vero e proprio palcoscenico? Come non definire “opera-balletto” lo spettacolo dei due castrati e quello della *Manitide religiosa* danzata dal gobbo Du Bois? E poi la malinconica scena dei candelabri che vengono spenti dopo il sontuoso spettacolo al teatro di Dresda. Ma ne *Il Casanova di Fellini* non poteva mancare spazio al genere di spettacolo che al regista da sempre era particolarmente caro: quello umile dei saltimbanchi, buffoni di piazza, ciarlatani e mendicanti.

Nell’episodio del circo di Londra le meraviglie della fantasia di Fellini vengono visualizzate in una delle sequenze più belle del film che rievoca la memoria di un mondo imparato dal regista durante l’infanzia trascorsa a Gambettola, quello “dei cantastorie e dei cantafavole, delle veglie contadine, della tradizione orale” (Brunetta 1991: 394). Secondo Borin la sequenza è costruita “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” (Borin 2007: 138). Sul palcoscenico del grande piazzale del circo si susseguono personaggi onirici, stravaganti: una giovane acrobata che “sorride con noncu-

⁷ Sua madre, Maria Giovanna Farussi detta la Buranella (Venezia 1707 – Dresda 1776) o in arte Zanetta Farussi, fu una delle attrici più rinomate dell’epoca, per la quale Goldoni scrisse *La pupilla*. Zanetta era famosa non solo per l’eccezionale bellezza ma anche per il talento. Recitò a Venezia, Londra, Dresda, San Pietroburgo e a Varsavia.

ranza in vertiginose contorsioni”, una “donna tatuata sull’immensa pancia di un uomo” che “si anima oscenamente ai movimenti ondulatori di quella gran trippa”, “un esile clown con metà faccia candida di biacca” (Angelucci, Betti 1977: 149) e finalmente la Gigantessa dal cuore di una bambina, assistita sempre da due nani. L’onorico e il fantastico trovano compimento nella grande balena-mouna (“È dalla mouna che è venuto fuori il mondo”, “Dalla mouna è venuta anche la mouna” ripete l’Imbonitore, *Ibidem*: 150), dove la lanterna magica proietta immagini di donne deformi, “fornite di monstruosi attributi sessuali” (*Ibidem*). È proiezione di ciò che sia Casanova, sia lo stesso regista, aveva sempre temuto e desiderato. Tutte le amanti di Casanova, tranne Henriette, hanno qualche difetto, sono imperfette: la monaca strabica, la ragazza pallida che sviene sempre, la gobba, lasciva attrice Tedeschina. Esse fanno pensare a donne mostruose dei film precedenti di Fellini: alla Volpina e alla Tabaccaccia dell’*Amarcord* o alla Sarahghina dell’8 ½. Il motivo di mostruosità, sia visuale che emozionale e morale, di quasi tutti i personaggi del film fa da sfondo per Casanova che – come ha scritto Alberto Moravia – è “un mostro fra i mostri (...), privo non soltanto di coscienza ma anche di una qualsiasi intimità esistenziale” (*Ibidem*: 55).

4. VERSO IL “CINEMA TOTALE”

Se Fellini decide di fondare il suo film sulla poetica del vuoto e dell’artificio, popolandolo di personaggi mostruosi, volutamente non-umani, come Casanova-Pinocchio o le sue donne, “pupazze, burattine, maschere” (*Ibidem*: 63), è perché – come scrive Gianfranco Angelucci nella premessa alla sinossi – “ha abbandonato già da tempo ogni equivoco naturalista (...), ha assunto la finzione a stile” (*Ibidem*: 75). Il suo “cinema cinematografico” (*Ibidem*) è, come ha detto lo stesso Fellini, “più un fatto di pittura che di letteratura”, dove gli aggettivi “sono di cartapesta, di plastica, di legno verniciato” (*Ibidem*: 66)⁸, dove è evidente la rinuncia alla classica sceneggiatura, a favore di un soggetto da recitare

⁸ Fellini si rendeva conto del crescente costo di tali “aggettivi” e in una delle interviste disse: “è fatale che questi aggettivi costino” (Angelucci, Betti 1977: 66). I crescenti costi della produzione e le divergenze nella visione del film furono fra le principali cause di rottura del regista con diversi produttori: infatti, De Laurentiis cedette il contratto ad Andrea Rizzoli, ma poco prima che le riprese cominciasero, all’inizio del 1975, anche il nuovo produttore si ritirò, ufficialmente anch’egli a causa dei costi. Tuttavia in giro si diceva che il vero motivo della rottura fra Fellini e Rizzoli fosse stata la scoperta tardiva da parte del produttore della “vera” natura de *Il Casanova di Federico Fellini*. Il terzo e l’ultimo produttore, che portò a termine il progetto, fu Alberto Grimaldi, subentrato come parte del contratto a febbraio del 1975.

“a braccio”, dove la linearità e la consecutività dell’ordine cronologico vengono frantumate e sostituite dalla simultaneità. Aver abbandonato la realtà del tempo a favore di quella dello spazio drammatico permette a Fellini di fare un passo da gigante ed arrivare – come dice in un’intervista – “una buona volta all’essenza ultima del cinema, a quello che secondo me è il film totale” (Ibidem: 73). Non è facile capire cosa voglia dire Fellini quando cerca di darne la definizione:

L’ideale sarebbe fare un film con una sola immagine, eternamente fissa e continuamente ricca di movimento. In *Casanova* avrei voluto vetamente arrivarci molto vicino: un intero film fatto di quadri fissi. (Ibidem)

Si ha tuttavia l’impressione che per “il Fellini del *Casanova*” il cinema totale significhi operare con un alfabeto diverso da quello riassumibile sotto il nome di “montaggio”, adoperato con entusiasmo dalla maggior parte dei registi dei suoi tempi e teorizzato da Bazin ne *L’evoluzione del linguaggio cinematografico* (Bazin 1999: 77). Ne *Il Casanova* il montaggio, come la narrazione propriamente detta, passa in secondo piano e ciò che conta di più è l’inquadratura, “il quadro fisso” delle immagini meticolosamente studiate e costruite nello Studio 5 di Cinecittà. Nella staticità, nella contemplazione delle immagini, degli “aggettivi di cartapesta”, della luce e ombra si incarna l’idea del “cinema totale”, dell’unione – mai prima sperimentata in tale senso – tra la musica, la parola e l’immagine. Ciò che diventa una specie di “collante” del film, destinato a unire le singole scene-quadri, non è dunque più il montaggio, quanto piuttosto la musica. La musica di Nino Rota, penultima collaborazione con Fellini⁹, è materia omogeneizzante, alla pari della poetica del mostruoso, artificiale, teatrale. Una musica diegetica, che continua ad accompagnare dall’interno quasi tutte le scene del film, evocata da voci umane, strumenti o attrezzi, come l’uccello meccanico di *Casanova*. Anche la parola poetica (quasi facendo rivivere la regola rinascimentale di musica e poesia “sorelle amatissime”) è musicale: nel film accanto alla melodia del dialetto, veneto o napoletano che sia, ci sono le poesie di Andrea Zanzotto e Tonino Guerra¹⁰.

⁹ N. Rota ha scritto musica praticamente per tutti i film di Fellini, a partire dal suo primo lungometraggio autonomo, *Lo sceicco bianco* (1952), fino a *La prova d’orchestra* (1978). È morto nel 1979.

¹⁰ Andrea Zanzotto è autore delle poesie in dialetto veneto, Tonino Guerra invece del testo di *La Grande Mouna*. Gli altri co-autori, accanto a Fellini-regista, del “film totale” *Casanova* sono: soggetto e sceneggiatura – Federico Fellini e Bernardino Zapponi; musica – Nino Rota, ideazione scenografica – Federico Fellini; scene e costumi – Danilo Donati (Premio Oscar); disegni della lanterna magica – Roland Topor; *Il cacciatore di Wurtemberg* – Carl A. Walken; coreografia

L'assoluta mancanza del contenuto spirituale viene raccontata ne *Il Casanova* con l'assoluto eccesso visuale e formale. Il risultato è un film che "rifiuta ogni distinzione, già di per sé arbitraria, tra forma e contenuto: il contenuto è ciò che si vede, il codice figurativo è il messaggio" (Angelucci, Betti 1977: 75). Forse Fellini con il suo *Casanova* veramente ha sfiorato l'idea del "cinema totale", è riuscito a parlare con le immagini, portando a compimento ciò che vent'anni prima aveva profeticamente annunciato André Bazin:

oggi finalmente si può dire che il regista 'scrive' direttamente in cinema. (...) Il cineasta non è più soltanto il concorrente del pittore o del drammaturgo, ma finalmente l'eguale del romanziere.

(Bazin 1999: 92)

BIBLIOGRAPHY:

- Angelucci G., Betti L. (a cura di), *Il Casanova di Federico Fellini*, Bologna 1977.
- Bazin A., *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Milano 1999 (trad. A. Aprà).
- Borin F., *Casanova*, Palermo 2007.
- Brunetta G.P., *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari 1991.
- Fellini F., *Fare un film*, Einaudi, Torino 2015.
- Kezich T., *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano 2002.
- Kornatowska M., *Fellini, slowo / obraz / terytoria*, Gdańsk 2003.
- Millicent J. M., *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, London 1993.

– Gino Landi; attori e attrici: Donald Sutherland, Tina Aumont, Cicely Browne, Carmen Scartippa, Clara Algranti, Daniela Gatti, et a.; direttore della fotografia – Giuseppe Rotunno; montaggio – Ruggero Mastroianni; pitture – Rinaldo e Giuliano Geleng; poesie – Andrea Zanzotto, Tonino Guerra e Carl A. Walken (Angelucci, Betti 1977: 81–84).

