

De-scrivere Venezia: soggetti felliniani

FABRIZIO BORIN

Un trattamento di Federico Fellini per il film *Venezia* viene depositato alla Siae nel settembre 1992. L'idea del regista di fare un film sulla città lagunare è tuttavia di parecchi anni precedente e risale al biennio 1975-76, il periodo nel quale sta ideando la sua interpretazione della figura di Giacomo Casanova che prenderà il nome di *Il Casanova di Federico Fellini*, con tanto di nome e cognome dell'autore nel tentativo di prendere le distanze legali e di distribuzione da altre pellicole in lavorazione sull'avventuriero settecentesco (così come era stato costretto a fare nel 1969 per *Satyricon*, minacciato dall'uscita, poche settimane prima, di quello – assai meno interessante – di Gian Luigi Polidoro).

È proprio su queste due Venezie – quella scritta e descritta nel soggetto omonimo su impressioni originali e mai diventata pellicola,¹ e quella di immagini filmiche che fanno da parziale contesto alle vicende del libertino Casanova² – che in effetti si gioca il rapporto felliniano con

1 Il testo del film è riportato nel Catalogo *Federico Fellini*, a cura di Lietta Tornabuoni, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 57-65.

2 La sceneggiatura *Il Casanova di Federico Fellini* scritta da Fellini con la collaborazione di Bernardino Zapponi è pubblicata da Einaudi (Torino, 1976). Il testo letterario di ispirazione per il film sono i *Mémoires (Storia della mia vita)* di Giacomo Casanova, molto liberamente utilizzati dal regista. La copia del film a cui si fa riferi-

il capoluogo lagunare. Diciamo con la *sua* Venezia, ovvero uno spazio dell'animo e della memoria – come si vedrà, reinventato di sana pianta – più che uno spazio “naturale”, fisico, architettonico, artistico. Come infatti scrive il cineasta, il film «avrebbe dovuto essere una serie di tasselli che si separavano, disintegravano il racconto, in una scomposizione molecolare continuamente minacciata da un'ulteriore frammentazione, e che pure svela nel suo insieme il miraggio di un'unità o di una visione».

E questo potrebbe indurre ad entrare subito nel merito delle due Venezie cui s'è fatto cenno, se non si dovesse ricordare che con l'affabulatore e “mago” Fellini la traccia leggera, irrilevante, inutile, innocua, involontaria non va mai scartata, giacché nella sua elaborazione fantasiosa, gioiosa, onirica o di riuso immaginativo, qualcosa di accantonato e addormentato per decenni in un angolo della sua creatività inespressa, può saltare fuori all'improvviso e senza nessi apparenti, come un clown al centro della pista di un circo. Ecco che allora fanno capolino personaggi, illuminanti flash di situazioni, pezzi di film, dialoghi ecc. che per molti aspetti assumono il ruolo di introduzioni, di piccoli *semi veneziani* (e veneti) dallo stesso regista gettati là, nel fertile campo del suo cinema, e che con l'oblio imperfetto e la rimeditazione, hanno poi dato spunto alle Venezie di cui si dirà tra breve. Dunque, una veloce rivisitazione cronologica, potrebbe risultare non oziosa, precisamente nell'intenzione di far prendere il necessario valore e contorno a quelle vecchie tracce sparse, efficaci per meglio collocare le ir-realtà della duplice e fantastica idea di Venezia secondo Fellini.

Si può allora partire dall'inizio, dallo stereotipo in seguito più consumato, ma che per una famiglia di Rimini, nel settembre del 1937, non è ancora così abusato; vale a dire dall'inevitabile foto ricordo di famiglia-con-piccioni in piazza San Marco, in quel luogo e quella posa che tanto somiglia ed è prossima ad una delle postazioni preferite per il cavalletto del fotografo di Piazza: quadro ravvicinato ma più ampio e alto di una inquadratura a figura intera con colombi svolazzanti intorno e a becchettare i chicchi di grano dalle mani; Basilica alle spalle, ai piedi dei gradini che circondano il pennone di sinistra, un elegante e magrissimo

Federico diciassettenne – a scuola lo chiamavano Gandhi – ha alla sua sinistra il padre ed il fratello maggiore Riccardo.³

In seguito, così alla rinfusa, si ricordano i seguenti dettagli. Nella parte centrale de *Lo sceicco bianco* (1952), Silvana (Jole Silvani), la gentile amica prostituta di Cabiria che aiuta a consolare il disperato Ivan (Leopoldo Trieste) abbandonato proprio all'inizio del viaggio di nozze per il divo da fotoromanzo del titolo, parla con un forte accento veneto; l'episodio centrale de *La strada* che vede Zampanò e Gelsomina sostare alla periferia di Roma presso il circo diretto dal signor Giraffa (Aldo Silvani), la cui intera famiglia, veneta, di lunga tradizione circense, è importante perché da qui in avanti la figura del Matto (Richard Basehart) inizierà ad assumere spessore drammatico; la presenza certamente più nota è quella del fotografo di cronaca Paparazzo (Walter Santesso⁴) ne *La dolce vita* (1960): previsto in sceneggiatura come d'origine romana, viene trasformato da Fellini, in sede di riprese, nel giovane ed attivo fotografo veneto che parla poco ma che, in via Veneto, fa molto scattare il pulsante della sua macchina fotografica, testimone e incarnazione del futuro neologismo destinato ad indicare i fotoreporter di rotocalchi e giornali popolari; altri piccoli elementi come le origini veneziane o venete di gente del cinema che ha collaborato con Fellini sono davvero molte e non è qui possibile soffermarsi se non con la certezza di sacrificare ingiustamente qualcuno; basterà, per tutti, il montatore Leo Catozzo, inventore della nota "pressa Catozzo"?

3 Ci vorranno ancora un paio d'anni perché Federico prenda residenza a Roma ed inizi ad entrare progressivamente nel mondo del cinema, ma è già attivo come scrittore di brevi storielline, di testo per la radio, disegni, caricature eccetera. Il padre, Urbano, originario di Gambettola, paese dell'entroterra romagnolo, era commerciante mentre "Riccardino" apparirà come attore per il fratello nei film *I vitelloni* (1953), *Le notti di Cabiria* (1957) e in *Città di notte* (1956) dell'amico e sodale attore Leopoldo Trieste e come segretario di produzione nel fin troppo felliniano *Fortunella* (1958) con Giulietta Masina e diretto da Eduardo De Filippo con le musiche di Nino Rota, sempre compositore delle colonne sonore dei suoi film.

4 Interpretato dall'attore e regista Walter Santesso, nato a Padova nel 1931 e as-surto ad enorme popolarità con il fotografo felliniano, esordisce ne *L'uomo della mia vita* (1952, G. Lefranc) e nel corso della carriera ha recitato, prevalentemente in veste di caratterista, sia in ruoli comici che drammatici, nei quali, grazie ad un fisico asciutto e dinamico, ha messo in luce la sua vena d'arguzia. Nel 1966, con chiari riferimenti al regista romagnolo, firma la regia di *L'eroe vagabondo*.

Tornando a Venezia, c'è da rilevare preliminarmente che per il regista questa città non ha la stessa aura di attrazione mista ad insofferenza – una sorta di sfida esistenziale e artistica, due identità ingombranti con cui misurarsi – da lui percepite sia in Rimini che in Roma. Se girando *I vitelloni* e *Amarcord* (1974) Fellini fa definitivamente i conti con la sua cittadina d'origine, la pigra e sonnacchiosa Rimini invernale dell'infanzia e dell'adolescenza; e se con la pellicola *Roma* (1972) decide di regolare i rapporti con l'Eterna Città dei Papi, dell'avanspettacolo durante la guerra («a metà tra il Circo Massimo e il casino»), del Grande Raccordo Anulare, di Trastevere, dei lavori per la nascente Metropolitana e di Cinecittà, l'impatto con Venezia, gli si presenta, intorno alla metà degli anni Settanta, in maniera sfuggente, attraente e allo stesso tempo incomprendibilmente distante, inconoscibile e inafferrabile.

A suo modo di vedere, infatti, fare un film su Venezia risulta «un'impresa che non può riuscire perché pretende di esprimere l'inesprimibile, [una città] che è una invenzione teatrale, il prodotto di una fantasia, un sogno».⁵ Allora il regista, alla sua maniera, vale a dire attribuendo alla forza interiore dell'opera da realizzare il potere di *pretendere* d'essere fatta *come* e *quando* essa *vuole* che sia fatta, si predispone, come un mero strumento di mediazione poetico-creativa, a saggiare il terreno per vedere se il film veneziano ha davvero maturato l'intenzione di essere realizzato. E allora è lo stesso regista – non si dimentichi: un grande, contraddittorio mentitore – a informare della mutata intenzione:

Un film su Venezia? Perché? Prima di tutto perché è tanto tempo che me lo propongo, e poi perché mi sembra che presenti delle seduzioni figurative, pittoriche, affascinanti, molto congeniali a un certo mio modo di intendere il cinema, o meglio il racconto cinematografico, cioè una serie di tasselli *che* come *in* un mosaico, separano, disintegrano il racconto, le situazioni, i personaggi, *in* una scomposizione molecolare continuamente minacciata da un'ulteriore frammentazione, e che pure riverbera nel suo insieme il miraggio di una unità, di una visione, di un panorama, e in questo caso di una città, *che può apparire* ancor più fibrillante perché *riflessa* nell'acqua e palpitante delle luci e dei riflessi. Ma andando al concreto, senza tante chiacchiere, cos'è, quali sono i materiali narrativi che mi invogliano a tentare l'impresa? Certamente Venezia stessa, scelta come rappresentazione di una dimensione onirica, continuamente cangiante nelle luci e nei colori, espressione meravigliosamente materializzata di un sogno d'arte, di un panorama extra-umano, una città veramente magica

⁵ Dichiarazione di Fellini in *Federico Fellini*, cit., p. 57.

minacciata dalla cancellazione, dalla scomparsa, qualcosa che forse non ci sarà più, così come forse non c'è mai stata.

E allora, vediamo un po': Venezia, d'accordo, le luci, i colori, i suoni, la nebbia, il riverbero del sole, la neve, i palazzi, i rii, la laguna d'inverno, le isole... d'accordo, tutto bellissimo, tutto straordinario, tutto da raccontare, tutto spettacolo, tutto magia, fascino, fiaba, ma poi? Che succede? Le componenti portanti del racconto, i personaggi, quali sono?

Nel tentativo [...] vago, confuso, contraddittorio di *individuare* una traccia narrativa per il progetto di un film che pretenda di rappresentare la città di Venezia, *tento* di suggerire in un ordine [...] intercambiabile una serie di motivi, di pretesti, di immagini, di racconti che potrebbero costituire i capitoli che per analogia, per continuità di racconto, per contrasto, per intonazione anche semplicemente cromatica, *oppure perché* suggeriti da un flashback, o da un'ipotesi *fantasiosa e raccontata*, o da una rievocazione storica, i capitoli, che potrebbero suggerire *nel* film l'architettura di un racconto libero, fiabesco, affrancato dal tempo, e dalla logica. Così come *ci appare* Venezia.⁶

A questo si aggiunge anche la circostanza che un suo altro progetto di atmosfera veneziana si risolve nello stesso torno di tempo: vanno finalmente a buon fine le trattative per il film su Casanova.

L'idea di base era quella di unire il nome di un famoso autore cinematografico italiano riconosciuto a livello internazionale⁷ ad uno dei più noti miti della seduzione moderna, e dunque mettere insieme Federico Fellini e Giacomo Casanova costituiva decisamente una buona opportunità produttiva, un affare per tutti, da svilupparsi a seguito di una proposta, quasi casuale di Fellini a Dino De Laurentiis. Come sovente succedeva, oltre quelli ai quali pensava realmente, il regista si lasciava andare a indicare temi e soggetti, per dir così, di protezione, una sorta di riserva strategica che prevedeva puntualmente il seguente svolgimento: individuazione del film, firma dell'impegno con il produttore, incasso dell'assegno, fasi critiche e pentimenti, inizio della lavorazione (in questo *pattern* tipicamente *felliniano* risulta esemplare la specularità

6 Ivi, p. 59.

7 Solo per ricordare i suoi 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.

autobiografica di *Otto e mezzo*). Come ebbe a rilevare lo stesso cineasta, anche per *Il Casanova* le tappe preliminari non mutano:

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.⁸

In ogni caso, le premesse c'erano tutte, però a seguito dell'abbandono di De Laurentiis per i troppi ritardi del regista nella preparazione, il progetto viene assunto da Andrea Rizzoli, costretto anch'egli, in seguito, a rinunciare a produrre il film, sia per i costi eccessivi previsti, sia per quella che la società considera una non sufficiente copertura di distribuzione sui mercati esteri. A questo punto, nel 1975, subentra Alberto Grimaldi, che, avendo già lavorato con Fellini, conosce perfettamente i rischi connessi ad una collaborazione con lui; dopo varie mosse e contromosse, regista e produttore arriveranno a un compromesso: 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. Una volta ancora Fellini ce l'ha fatta a lavorare a Roma e anche per la Venezia settecentesca di *Casanova*, riuscirà a *non mettere piede in laguna*, ricreando stanze, palazzi, architetture, cupole, canali negli studi di via Tuscolana. Dalle prime trattative alla fine del film passano tre anni e, malgrado questo, l'affare di cui si diceva non andò propriamente a buon fine – anche se l'assorbimento economico nel tempo è stato lento ma costante – per diversi motivi, non secondario il rifiuto del regista di scritturare un divo americano per la parte del protagonista – nell'abituale balletto dei nomi più 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'im-

⁸ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi 1993, pp. 174-175.

probabilissimo Alberto Sordi, mentre con Rizzoli s'era parlato dell'inglese Michael Caine e del nostro Gian Maria Volonté.

Come aveva già sperimentato per il *Satyricon*, quando aveva letto Petronio Arbitro solo dopo aver firmato il contratto, anche per le vicende casanoviane 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 si manifestano i primi problemi:

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 fastidio, 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

Dunque, a questa resistenza ad accettare un personaggio ostile, espressione di un orizzonte critico – ma non è forse Fellini il cantore della *crisi* del Novecento? – che riflette in pieno sia quello esistenziale dell'avventuriero, sia lo scenario della sua ambigua epoca, un elemento, il disgusto, si pone quale *fil rouge* per tenere insieme l'anima delle ben 4545 pagine dell'autobiografia di Casanova da trasporre in una unità di immagini cinematografiche. E se quel fluviale, estenuante, testo cartaceo è la rappresentazione d'una vita, il racconto notarile di un non nobile che per tutta la vita agisce e si comporta per diventarlo quasi che nobile fosse davvero, il regista, intenzionato a distruggere il mito del seduttore, predispone il congegno della rappresentazione di una rappresentazione. Operazione questa, peraltro a lui particolarmente congeniale essendo un grande raccontatore e inventore di quel particolarissimo tipo di *falso filmico* che addirittura ha dato origine all'abusatissimo aggettivo *felliniano*.

Pertanto, se nelle sequenze dedicate a Venezia nel *Casanova di Federico Fellini* c'è meraviglia – e c'è, per l'appunto, quella che a chi scrive piace chiamare la *summa della meraviglia felliniana*¹⁰ – come si vedrà bre-

⁹ *Ivi*, pp. 175-176.

¹⁰ In questo ambito e relativamente al Carnevale di Venezia oggetto in seguito di un grande, esagerato rilancio consumistico-mediatico sulla scorta dell'uscita del film, è utile ricordare le parole del poeta veneto Andrea Zanzotto, che molto ha scritto per il film (si ricordano qui soltanto le dette sequenze del Carnevale e la "cantilena londinese" *Pin penin*):

vemente tra poco, si tratta di uno stupore fantastico che non va dunque cercato in chiave critica negativa come se ci si sentisse artisticamente traditi rispetto a una scontata e ortodossa impronta di venezianità; né nelle intenzionalmente fasulle scenografie dell'*incipit* – l'episodio del Carnevale con Casanova mascherato da Pierrot – né nelle inquadrature che visualizzano la rocambolesca fuga di Giacomo dai Piombi, e meno ancora nel sogno conclusivo del vecchio Casanova bibliotecario a Dux. Va piuttosto cercato nelle ideazioni scenografiche complessive, nell'efficacissima, estrema sintesi, nella dimensione onirica conclusiva: tre segmenti irripetibili che fanno ripensare una volta di più a due frasi che Federico Fellini, incalzato in ordine alla sua (ipotetica) abituale latitanza dalla realtà, amava mutuare e ripetere: «Nulla si sa, tutto si immagina» e «L'unico vero realista è il visionario».

Vediamola dunque la Venezia felliniana di Casanova, che appare subito, quasi un atto dovuto di omaggio. Il film si apre sui titoli di testa che scorrono sull'acqua del Canal Grande. Intorno a Rialto si celebra il

«Più 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 proposte, che non escludono poi la loro inserzione in una trama di nartrato, in un «racconto» ripreso magari dal repertorio classico tra quelli più 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 tratti 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». ANDREA ZANZOTTO, *Carnevale di Venezia. Appunti per un filmato televisivo sul tema, in Filò, Altri luoghi, Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Meridiani Mondadori 1999, p. 1067. Nella stessa raccolta sono anche la nota 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 nella stesso 1976, Venezia, forse, in lvi, pp. 1051-1066.

Carnevale con la cerimonia del volo dell'angelo, l'odierna Colombina, mentre le maschere rispondono in coro all'orazione alla città sui versi zanzottiani. 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 emerge lentamente dall'acqua. Il popolo recita *La mona ciavona*, un canapo si spezza facendo inabissare la testa: un segno di disgrazia, un momento infausto ma non per Giacomo Casanova che, in maschera, riceve un biglietto per l'appuntamento galante. La stilizzazione del Ponte, delle rive e delle barche circostanti si confondono nel montaggio rapido delle fasi carnevalesche e nella gaia confusione delle maschere precedente e successiva all'inabissamento della grande testa. È questo uno dei "classici" e più riusciti schemi della capacità felliniana di programmare, controllare e superare, raccontandolo, il caos. Il regista, una sorta di direttore di quell'orchestra circense che fabbrica immagini in movimento chiamata set, si trova del tutto a suo agio nella confusione; confusione che è egli stesso ad originare: riesce a pensare e a organizzare momenti narrativi apicali che, in genere, seguono il procedimento così ben descritto all'apertura del *Casanova*: stasi (inquadratura fissa su riflessi d'acqua) caricamento progressivo di elementi visivi, sonori e musicali,¹¹ (la folla delle maschere e dei partecipanti, i suonatori, il pubblico, le autorità...) il tutto speculare al ritmo del montaggio, immediata iterazione dei motivi-base (acqua, maschere in primo piano, accelerazione dei medesimi dentro l'inquadratura che viene portata ad una saturazione "barocca" di attori, comparse, persone e oggetti, sovente non meglio identificati, insieme alle linee di forza che non di rado spingono in direzioni antitetiche, sì da creare dinamismo interno e illusione di grande movimento, fino allo scaricamento finale (cfr. in proposito, tanto per fare qualche esempio, la confusione in albergo e il set del fotoromanzo sulla spiaggia ne *Lo sceicco bianco*, il finale de *Le notti di Cabiria*, la conferenza stampa disastrosa e il girotondo di *Otto e mezzo*, quasi tutta la prima parte di *Amarcord*, la seconda di *Prova d'orchestra*). Il risultato, nel caso del Carnevale di Venezia, è quel «punto di non-ritorno» di cui parla Zanzotto.

Se l'acqua dalla quale emerge la grande prua di nave è acqua vera – ma, lo si ricorda, non acqua della laguna veneziana – il braccio di mare in tempesta nel quale Casanova, reduce da una notte d'amore con la

11 Le musiche, come tutte quelle dei film di Fellini fino al 1979, sono di Nino Rota.

finta monaca Maddalena, si ritrova con la sua piccola barchetta ondeggiante e sbattuta dal forte vento, è un mare smaccatamente di plastica, il testimone inquietante e cupo del suo arresto notturno (diversamente da quanto accade nelle *Memorie* casanoviane) da parte di Messer Grande per conto del Tribunale: 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.

È l'ennesima libertà che l'artista Fellini si concede in questo film perché, dovendo poi tagliare drasticamente sulla lunga parte della prigionia, del primo progetto di evasione e delle fasi della fuga riuscita, anticipa cause ed effetti dell'avventura – ma meglio sarebbe dire della pseudo avventura che per il regista è stata l'intera vacua e meccanica esistenza del dissoluto veneziano, «uno che non si è mai mosso dal suo letto» – avventura che sta per svolgersi nella pellicola. Sicché nell'arresto di notte tra i marosi ed il vento che fischia, e soprattutto nella colorazione blu intensa, c'è già la seconda restituzione dell'irreale Venezia del *Casanova*.

Difatti, quando Fellini fa evadere Giacomo dalla lugubre e malsana prigionia, dopo avergli fatto ricordare tra le umide pareti dell'orrenda cella un paio di avventure sensual-galanti – l'esplosiva «liquida» Barberina e l'anemica Annamaria –, lo fa lentamente spuntare dal tetto. L'uomo è solo, indossa ancora i leggeri e velati abiti del carnevale; ha con sé soltanto l'astuccio di legno contenente il gioiello d'oro dal quale non si separa mai, quell'uccello meccanico sempre presente, simbolicamente allusivo e musicalmente attivo in ogni sua prestazione sessuale. *Prima* fuoriesce l'astuccio e *poi* tra il blu della notte e i chiarori della luna, spunta anche l'uomo, che ammira per la prima volta la sua città dall'alto in una intensa *plongée* fuori campo, mentre la *voice over* informa che la fuga notturna dai Piombi, autodefinita un «capolavoro d'intelligenza, di esattezza di calcolo, dell'intuito e del coraggio, qualità tutte premiate dalla fortuna», condurrà il veneziano a Parigi, nel salotto esoterico della marchesa d'Urfé, eccentrica nobildonna circondata da maghi, occultisti, veggenti e sensitivi il cui unico scopo è quello di portare a compimento la Grande Opera: morire e rinascere trasformata in un uomo che vivrà per sempre. Da qui in avanti Giacomo Casanova seguirà il noto percorso nomadico presso le corti europee e se per proporre i suoi progetti non esita a presentarsi come «nobile veneziano» e – fatti salvi i ritorni temporanei (assenti nel

film) – pensa di tornare definitivamente nella sua amatissima città, è solo nel finale che Fellini, ormai appagato dall'aver smontato l'arroganza del manichino («el par un dindio» commenteranno le pettegole ragazze della sartoria veneziana), gli concede di rifugiarsi nel ricordo onirico, terminale, di un vecchio incattivito e rancoroso bibliotecario in terra straniera. Sentendo di non poter mai più fare ritorno a Venezia, la sogna.

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 a Rosalba – la bambola meccanica da lui posseduta a Württemberg, l'unica “femmina” che non gli ha detto di no (alternativa alla Testa della polena evocatrice della Grande Madre Mediterranea) – 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 di complicità mista ad un benevolo rimprovero, come si fa con i bambini discoli ma simpatici, gli fa dei cenni, mentre al suo fianco, seminascosta, c'è la vecchia madre, 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 – elemento determinante nell'intero cinema felliniano – Giacomo Casanova, un'ultima volta ancora giovane e bello, danza con l'automa gentile alla musica del carillon di Nino Rota, finché gli occhi rossi e gonfi del vecchio veneziano sprofondato in poltrona, si dissolvono nell'ultimo romantico abbraccio delle due figure che ruotano lentamente, dopo tanta gratuita carnalità, con grande delicatezza, come evanescenti *silhouettes* di cera timorose di finire in frantumi.

Venezia tra Edgar Allan Poe, le Land Rover e Silvio Berlusconi

La seconda Venezia irrealista felliniana, quella del soggetto per il film omonimo, è rimasta, come già ricordato, una Venezia di carta.¹² E l'impronta

¹² Forse progettato per essere parte degli episodi televisivi per la Rai *Bloc-notes di un regista*, sulle collaborazioni previste dal cineasta con artisti e intellettuali veneti

letteraria è forse il dato che può contribuire a spiegare perché, alla stregua de *Il viaggio di G. Mastorna*, altro film scritto e sempre pensato che però Fellini non ha mai avuto il coraggio di girare, il soggetto di *Venezia* non sia diventato pellicola. È vero che alcuni spunti del *Mastorna* sono sciolti ne *La dolce vita*, *Otto e mezzo*, *Il Casanova*, *E la nave va*, *La voce della luna*, così come risalta con chiarezza che negli ultimi due film sono sprofondati, trasfigurati, in *Venezia*, altri temi.

L'impedimento più forte, per entrambi, si può così sintetizzare: paura di raccontare la morte e di esserne poi fatalmente *troppo* coinvolto. E se questo ha sempre spaventato il regista al punto da farlo arrivare a pensare che *fare* il film *Mastorna* avrebbe potuto significare in qualche modo *accettare* il senso della fine, il soggetto su Venezia tocca quegli aspetti di considerazione circa le analogie esistenti tra il cinema – la morte al lavoro – e i due punti di ispirazione iniziale.

Il primo punto è la parte di un racconto di Edgar Allan Poe. Il regista così scrive:

Molti anni fa ho letto un racconto di Poe, poche pagine, ma *mai* nessuno come lui era riuscito a rappresentare *mirabilmente* il fascino luttuoso, funebre, surrealista della città di Venezia. Ecco, trascrivo il racconto che mi pare si chiamasse "Rendez vous". Ascoltate». E noi, ricordando che il racconto di Poe *L'appuntamento* del 1834, in un'ottima traduzione, migliore di quella alla quale si riferisce Fellini, sta in E.A. Poe, *Racconti*, Milano, Garzanti 1992, pp. 174-185, non possiamo far altro che riportare le indispensabili righe di riferimento richiamate dal cineasta: «Era notte di inconsuete tenebre. Sul grande orologio della piazza era rintoccata l'ora quinta della sera italiana.

La quadrata piazza del Campanile stava in deserto silenzio, e via via si estinguevano le luci del vecchio Palazzo Ducale. Per il Canal Grande tornavo a casa dalla Piazzetta. Ma come la mia gondola giunse davanti all'imbocco del Canale di San Marco, dai suoi recessi irruppe nella notte una voce di donna, un urlo disennato, isterico, ininterrotto. Sconvolto da quel suono, balzai in piedi, mentre il gondoliere lasciandosi sfuggire di mano il suo unico remo irrimediabilmente lo perse nelle vischiose tenebre; fummo quindi alla mercé della corrente, che in quel punto dal maggiore si immette nel minor canale. Simili ad un enorme condor di luttuoso piumaggio, lentamente andavamo alla deriva verso il Ponte dei Sospiri,

quando il balenare di mille torce alle finestre e su per le scalinate del Palazzo Ducale subitamente mutò la fonda oscurità in un giorno innaturale e livido.

Un bimbo, sfuggendo alle braccia della madre, da una finestra superiore dell'alta costruzione era caduto nel canale fondo e buio. Placidamente le acque tranquille s'erano chiuse sulla loro vittima; la mia gondola era la sola in vista: tuttavia, molti gagliardi nuotatori già erano nella corrente e invano cercavano sulla sua superficie un tesoro che, sventuratamente, si poteva trovare solo nell'abisso. Sulle larghe lastre di marmo nero, all'entrata del palazzo, a qualche passo dall'acqua di poco più bassa, stava una figura che nessuno, che l'abbia vista allora, ha mai più dimenticato. Era la Marchesa Afrodite – idolo di Venezia tutta – la più adorna delle adorne – bellissima – ove tutte erano leggiadre – ma pur sempre moglie giovane del vecchio, insidioso Mentoni, e madre di quel dolce bambino, suo primo ed unico, che ora chiuso nel profondo delle acque catramose dolorosamente ripensava le sue tenere carezze e sfiniva la vita minuscola nell'affannosa invocazione del suo nome.

Ella era in piedi, sola. I suoi piccoli piedi, nudi e argentei, splendevano nel nero marmo a specchio su cui posavano. I capelli, già acconciati per il ballo e non più che a metà sciolti per la notte, tra una pioggia di diamanti tutt'attorno alla sua testa classica, facevano un grappolo di riccioli simili a quelli del giovane giacinto. Un manto, candido come la neve, velo lieve, pressoché solo copriva le delicate forme; ma l'estiva aria di mezzanotte era calda, greve, immota, e nessun gesto di quella forma di statua muoveva i lembi della veste vaporosa che le pendeva attorno come il duro marmo s'appende alla Niobe. Tuttavia – stranissimo a dirsi! – i suoi grandi occhi fosforescenti non erano volti in basso, verso la tomba ove era sepolta la sua più splendida speranza – ma guardavano fissi in tutt'altra direzione! La prigioniera della Vecchia Repubblica è, penso, l'edificio più maestoso di tutta Venezia; ma come poteva costei così fissamente contemplarla, mentre ai suoi piedi annegava il suo unico figlio? Quella nicchia buia, fosca, si spalancava proprio di fronte alla finestra della sua stanza; che cosa dunque poteva esserci in quelle ombre, in quell'architettura, nelle solenni cornici adorne d'edera, che la Marchesa di Mentoni non avesse già ammirato mille volte? insensatezza! Chi non rammenta che, in momenti come questo, l'occhio, scheggiato specchio, moltiplica le immagini del dolore, e in innumeri luoghi lontani riconosce l'angoscia che gli sta accanto?

Molti gradini più in alto della Marchesa, entro l'arco della porta che dava sul canale, stava, vestito di gala, la figura da satiro di Mentoni. Di tanto in tanto toccava una chitarra, e appariva *ennuyé* a morte e dava distratti ordini per il salvataggio del figlio. Stupefatto, inorridito, ero incapace di spostarmi dalla posizione, ritta in piedi, che avevo assunto quando avevo udito quell'urlo, e certamente agli occhi di quel gruppo turbato, mentre pallido in volto, le membra gelide, passavo in mezzo a loro su quella funerea gondola, dovevo apparire sinistra figura di fantasma. Tutti gli sforzi si rivelavano vani. Molti di coloro, che più si erano accaniti nella ricerca, rinunciavano ai loro sforzi e si abbandonavano ad un cupo dolore. Scarsa speranza sembrava esservi per il fanciullo – ancor meno che per la madre! – ma ecco, dall'intimo di quell'oscura nicchia, già descritta come parte delle vecchie prigioni, posta di fronte

alla finestra della Marchesa, si fece avanti una figura ammantata, e la luce la toccò; si fermò un attimo sull'orlo del ripido scoscendimento, e si lanciò nel canale. Allorché, un istante dopo, tenendo tra le braccia il bambino sano e salvo, si drizzò sulla lastra di marmo accanto alla Marchesa, gli si slacciò il manto intriso d'acqua e, ricadendogli ai piedi, rivelò agli spettatori stupefatti la squisita persona di un uomo assai giovane, del cui nome risuonava allora la gran parte d'Europa.

Il salvatore non disse verbo. Ma, la Marchesa! Ora accoglierà il suo bambino – se lo stringerà al petto, lo abbraccerà, lo soffocherà di carezze. Ma ahimé! Altre braccia lo tolgono dalle braccia dello straniero, altre braccia lo portano via, ed ecco l'hanno già portato lontano furtivamente, nel palazzo! E la Marchesa! Tremano le labbra belle, lacrime colmano gli occhi, quegli occhi che, come l'acanto di Plinio, sono "morbidi, poco meno che liquidi". Sì! Quegli occhi si colmano di lacrime; e vedi! La donna intera rabbrivisce nell'anima, la statua si è destata a vita! Il pallore del volto di marmo, l'anelante seno di marmo, il nitore dei piedi di marmo, tutto scorgiamo invaso da un getto di porpora indomabile; un brivido le ne agita il corpo fragile, come la delicata aura di Napoli fa dei fastosi argentei gigli tra l'erba.

Perché mai arrossirà la dama! Alla domanda non c'è risposta, se non che, avendo lasciato nell'impetuosa furia, nel terrore del cuore materno, la segretezza del suo boudoir, ha trascurato di consegnare i piedi minuscoli all'incantesimo delle pantofole, e si è dimenticata affatto di gettare sopra le sue spalle veneziane il manto che loro spetta. Per quale altra ragione dovrebbe forse arrossire? Per lo sguardo ardente di quegli occhi supplici? Per il tumulto inconsueto di quel petto palpitante? Per il convulso tocco della mano che trema? Quella mano che, mentre Mentoni si volge per entrare nel palazzo, cade per caso sulla mano dello straniero. Perché, dunque, quel tono sommessò, stranamente sommessò con cui la dama pronuncia quelle parole senza senso, frettolosamente congedandolo? "Tu hai vinto, – così dice, se non mi inganna il mormorio dell'acqua, – hai vinto – un'ora dopo l'alba – c'incontreremo – così sia!". *Qui finisce il racconto di Poe o meglio termina la parte che m'interessa per il mio film su Venezia.* Come [...] raccontare in modo più suggestivo e affascinante cogliendo con tanta potenza espressiva il senso di irrealità, di magia, di mistero con cui Venezia ti avvolge, ti derealizza e ti rende impotente nel cercare di riferirne il segreto?». ¹³

Secondo motivo di ispirazione. Immaginando un regista in cerca di idee perché deve fare un film su Venezia – così come il regista Guido Anselmi doveva fare un film, nel film *Otto e mezzo* – Fellini pensa di trovare appunto un valido pretesto ispirativo in ciò che lui chiama semplicemente «un raccontino di Schiller», senza fornire ulteriori indicazioni:

13 FELLINI, *Federico Fellini*, cit., pp. 59-61.

to. “La notte seguente ci trovammo in Piazza San Marco più presto del solito. Un improvviso acquazzone ci costrinse ad entrare in un caffè, dove si giocava d’azzardo. Il Principe si mise dietro la sedia di uno Spagnolo ad osservare il gioco. Io ero andato in una stanza attigua a leggere i giornali. Poco dopo sentii chiasso. Prima che arrivasse il Principe lo Spagnolo era stato incessantemente in perdita; ora, tutte le sue carte erano vincenti. Le sorti del gioco si erano clamorosamente capovolte e il banco correva il rischio di saltare per le puntate dello Spagnolo, imbaldanzito da questa svolta favorevole della fortuna. Un Veneziano che teneva il banco disse al Principe in tono offensivo di allontanarsi dal tavolo perché turbava il corso della fortuna. Il Principe lo guardò freddamente e non si mosse; lo stesso contegno impassibile tenne quando il Veneziano ripeté la sua offesa in francese. Il Veneziano credette che il Principe non capisse nessuna delle sue lingue e si rivolse agli altri con una risata sprezzante: “Mi dicano dunque lor signori, come devo farmi capire da questo balordo?” Al tempo stesso si alzò e fece l’atto di prendere per il braccio il Principe, che a questo punto perse la pazienza, afferrò saldamente il Veneziano e lo gettò rudemente a terra. Tutto il locale entrò in subbuglio. Udendo il rumore mi precipitai dentro e involontariamente lo chiamai col suo nome. “Stia in guardia, Principe”, aggiunsi incautamente, “siamo a Venezia.” Al nome del Principe si produsse un silenzio generale, da cui nacque poco dopo un mormorio che a me parve pericoloso. Tutti gli Italiani presenti si aggrupparono facendosi da parte; uno dopo l’altro lasciarono la sala, finché noi due restammo soli con lo Spagnolo e con alcuni Francesi. “Grazioso Signore”, dissero questi, “lei è perduto se non abbandona immediatamente la città. Il Veneziano che lei ha trattato così male è ricco e influente, farle la pelle gli costerebbe solo cinquanta zecchini.” Lo Spagnolo si offrì di procurare uomini di scorta per la sicurezza del Principe e di accompagnarci a casa. Anche i Francesi ci fecero la stessa offerta. Stavamo ancora riflettendo sul da farsi, quando la porta si aprì ed entrarono alcuni agenti della Inquisizione di Stato. Essi ci mostrarono un ordine della Signoria che ci comandava di seguirli senza indugio. Sotto numerosa scorta ci condussero fino al Canale. Qui ci aspettava una gondola nella quale dovemmo sederci. Prima di scendere ci bendarono gli occhi. Fummo condotti su per una grande scala di pietra e poi per un lungo e tortuoso corridoio che passava su una volta, come intuii dagli echi che si moltiplicavano sotto i nostri piedi. Finalmente raggiungemmo un’altra scala che ci portò verso il basso per ventisei gradini. Ci trovammo in un cerchio di vecchi venerabili, tutti vestiti di nero; l’intera sala era rivestita di panno nero e rischiarata da una fiavole luce; il silenzio mortale che regnava nell’intero consesso faceva un’impressione spaventevole. Uno di questi vegliardi, verosimilmente il Capo degli Inquisitori di Stato, si avvicinò al Principe e gli chiese con aria solenne, mentre gli conduceva davanti il Veneziano: “Riconosce in quest’uomo quello stesso che l’ha offesa al caffè?”

“Sì”, rispose il Principe. Dopo di ciò, il vegliardo si rivolse al prigioniero. “È questa la persona che lei questa sera voleva far assassinare?”. Il prigioniero rispose di sì. Immediatamente il cerchio si aprì e con orrore vedemmo recidere la testa del Veneziano dal tronco. “Sì considera soddisfatto di questa punizione?”

domandò l'Inquisitore di Stato. Il Principe era svenuto tra le braccia dei suoi accompagnatori.

“Vada ora” proseguì quello con voce spaventevole, rivolgendosi a me, “e in avvenire giudichi meno precipitosamente la Giustizia di Venezia.”¹⁴

Come si vede, la Venezia che ne risulta è dunque all'insegna del mistero, del meraviglioso pervaso di inquietudine, di un'immagine della città «incantata e inafferrabile» dove i racconti sono «isole narrative alle quali ancorare questa specie di girovagare» del regista alter ego dello stesso Fellini alla ricerca dell'anima di Venezia.

E se dal testo schilleriano si può riandare con la mente alle serate al tavolo da gioco dei *Mémoires* di Casanova, all'incalzante romanzo *La partita* (2012) di Alberto Ongaro come ad alcune sequenze di *Barry Lyndon* (1976) di Stanley Kubrick – altro grande affresco su un avventuriero settecentesco e sul rifacimento del secolo, un secolo *dell'intelligenza*, se conveniamo sul fatto che quello di Fellini sia un Settecento *dell'inconscio* – le righe di Edgar Allan Poe non devono far dimenticare che lo scrittore americano è già entrato in contatto con il cineasta italiano, e precisamente per *Toby Dammit* tratto dal racconto *Non scommettere la testa col diavolo*, terzo episodio di *Tre passi nel delirio* (1968; gli altri due sono *Metzengerstein* per la regia di Roger Vadim e *William Wilson* diretto da Louis Malle).

Anche un regista onirico e mercuriale come Fellini, ben disposto alla magia dell'extrasensoriale e affascinato dal mistero – al pari del suo amico e collaboratore musicale Nino Rota – di fronte alle atmosfere inquietanti di Poe, può trovare difficoltà, a meno che non riesca a produrre la medesima nevrosi, ovvero mutuando il metodo Poe di compresenza del “fatto” e dello stesso intrusivo *fatto* in cui il lettore si imbatte *dentro* il testo). E poi, pur di tenere lontano il fantasma mortale di Mastorna si è disposti anche a far ricostruire una Venezia shocking, come lo erano state le allucinanti strade notturne dei Castelli Romani e l'angelico diavolo-bambina. Nel finale, l'autore italiano evita il particolare letterario in cui la testa di Toby Dammit, staccata dal tronco, è recuperata per i medici omeopatici che tentano invano di riattaccarla e, non riuscendovi, questa viene gettata ai cani. Tagliando l'immagine della testa, simbolo dell'orrore nello scrittore americano, il regista dimostra di essere mag-

¹⁴ FELLINI, *Federico Fellini*, cit., pp. 64-65.

giormente interessato all'atmosfera malsana da trasferire nel film, un particolare che ad esempio si ritrova nel finale del secondo racconto veneziano citato dallo stesso Fellini.

Diversamente da *Toby Dammit*, il soggetto *Venezia* oltre che di Poe, si nutre e, come dire, *affonda*, anche in alcune stimolanti fantasticherie molto *fellinesques*: «È della notte la notizia che un altro vecchio palazzo è scivolato dentro la laguna»; oppure: «Intanto il re delle televisioni private sta comprando quasi tutta Venezia; compra l'Arsenale, la Madonna della Salute, i palazzi più belli e i principali alberghi. È tutto suo; e vuole fabbricare un Bucintoro e attraversare il Canal Grande ribattezzato Canale Cinque»; e ha poi momenti di angoscia asfissiante e fredda come il marmo, in cui le ombre si materializzano prima di rendersi evanescenti, terribili fantasmi nella nebbia e nei riflessi dell'acqua nera e soffocante.

Se è vero che il cinema scritto, per certi aspetti, non esiste perché la scrittura cinematografica (soggetto, trattamento o sceneggiatura finita che sia) è operazione di mediazione tra idea e immagini da filmare e dunque, molto spesso, priva di una sua qualità letteraria cercata e costruita, anche se questo non vale nel caso di Fellini – che usa in maniera straordinariamente evocativa le parole come i pennarelli per i disegni caricaturali preparatori o la cinepresa – il testo de *Il viaggio di G. Mastorna* è letterariamente bellissimo e struggentemente commovente – il cinema deve tuttavia essere visto e appare pertanto in qualche modo insufficiente parlare di un cinema che non c'è.

In riferimento al fatto che il film felliniano su Venezia sia stato un progetto a lungo coltivato, abbandonato, ripreso, ancora lasciato, modificato e riscritto con diverse aggiunte e non pochi cambiamenti, si riporta qui in nota l'interessante articolo apparso nel 2016 su «Il Corriere della Sera».¹⁵

15 Così scrive il critico Citati: «Oggi, del progetto di Fellini restano circa duecento pagine di appunti sconosciuti: gli abbozzi e i relitti di un bellissimo film. Li ho letti da poco, e cercherò di raccontare questo film inesistente, che è insieme un saggio su Venezia e una libera creazione fantastica. [...] Fellini immagina una esile trama. Il protagonista è un vecchio regista americano, di nome Stein, che assomiglia ad Eric von Stroheim: Fellini si identifica e non si identifica con lui, perché non può mai identificarsi completamente con nessuno. Ora Stein va in aereo, sopra la città ai suoi piedi, scendendo all'aeroporto del Lido. Ora (più spesso) entra in un batiscafo: contempla l'isola del cimitero, dove sono sepolti Stravinskij, il Baron Corvo, Djagilev, Ezra Pound; e si immerge nei canali della vecchia città consunta, nella fantastica necropoli che si trova sott'acqua, radendo le fondamenta.

Eppure è decisamente stimolante immaginare cosa avrebbe potuto essere *Venezia*, ovvero la *Venezia gotica di Fellini*, in quel cocktail nero di magia del brivido, sottile angoscia inespressa o confusa con il grottesco, piccoli terrori quotidiani o ancestrali misti a *horror* puro, lati oscuri della mente quando l'immaginazione artistica si spinge oltre la soglia della coscienza.

Lì, in basso, ascolta i gemiti della città: una musica distante, tra il lamento e la protesta, che si confonde con il rombo dei motoscafi, e con le voci chiassose dei turisti, che parlano in tutte le lingue. Ciò che importa non è la parte emersa di Venezia, ma «la fatica millenaria della sua parte sommersa». Stein è come il capitano Nemo. Viaggia notte e giorno attraverso le fondamenta: i fasci di luce del batiscafo illuminano un paese sommerso; uno sconfinato labirinto di palafitte, tra le rovine dei palazzi affondati, dove scorre una spettrale fauna marina.

Tra gli abitanti di Venezia, Stein insegue una sua antica innamorata, che assomigliava a una damina veneziana del Settecento. Era stata con lui una settimana, e una mattina era scomparsa, lasciando il letto vuoto. Stein non ne ha avuto notizie da decine di anni. Ora, mentre gira per Venezia, sosta nei luoghi dove l'aveva incontrata: in una calle angusta, presso un ponticello; e scopre che tutte le donne di Venezia hanno il suo volto.

Fellini immagina la Venezia del futuro, quando le Land Rover strombetteranno per la città vicino alle gondole. Secondo una rivista francese, nel 2075 piazza San Marco sarà stabilmente sommersa da cento centimetri d'acqua: la prima vittima dello scioglimento dei ghiacciai dei poli, procurato dal cosiddetto «effetto serra».

Proprio oggi, mentre il batiscafo si inoltra nel Canal Grande, a Venezia giunge una folla pittoresca: sovrani detronizzati, in primo luogo il sultano Ahmed III, deposto nel 1730, e principi arabi, uno dei quali si arrampica sulla Torre dell'Orologio. Quindi arriva Calibano, il nuovo padrone della città, tycoon di una grande Tv privata, che ha appena acquistato l'Arsenale, la chiesa della Salute, e i principali palazzi ed alberghi, trasformando un palazzo del Quattrocento in un teatro di posa. Calibano (ovvero Bernuscotti, il suo vero nome) ha inventato lo «spot incorporato» nel telefilm: per esempio, se si gira *La certosa di Parma*, Fabrizio del Dongo fa la pubblicità di una marca di Lambrusco del parmense. Attorno a Calibano-Bernuscotti, ci sono artisti, avventurieri, divi dello spettacolo e dell'alta moda, attrici ed attori famosi, spie, agenti segreti, uomini politici. Bernuscotti scende in elicottero su piazza San Marco, seguito da un altro elicottero, gremito di consiglieri, nani e giocolieri, raccolti per festeggiarlo.

Presto l'acqua sporca e fetida della laguna sale, e giunge al massimo, mescolata allo sterco. Tutto viene abolito: Venezia passata, presente e futura, il film inesistente e impossibile che cerca invano di assomigliare a Venezia, Stein, Bernuscotti, Federico Fellini, ubiquo ed inesistente, l'universo, e noi che stiamo finendo di leggere il bellissimo materiale del film». PIETRO CITATI, *Fellini, la Venezia mai vista*, in «Il Corriere della Sera», 22 dicembre 2016. [materiali tratti da Corriere.it, Cultura: 22 dicembre 2016 (modifica il 23 dicembre 2016 | 23:09).

Un bagaglio di inquietudini rintracciabili, parzialmente mimetizzate, in preziose nicchie della filmografia felliniana come nel *Bidone* (la sottile paura della solitudine), in *Otto e mezzo* (la paura della vita e del prossimo), in *Giulietta degli spiriti* (l'intero film), ne *La città delle donne* (la paura del sesso femminile, della Donna) e, soprattutto, nel *Casanova*, insuperato affresco delle pulsioni dell'animo umano e specialmente nelle sequenze veneziane.

Che poi siano immagini dello schermo o immagini di carta, fa lo stesso: il processo di de-costruzione e di smontamento creativo con successiva reinvenzione fantastica delle fonti letterarie da parte di un regista-sceneggiatore tra i più a-letterari che ci siano stati nel panorama cinematografico internazionale, consegna all'arte il fascino immutato di queste due Venezie felliniane.¹⁶

16 Il presente saggio, qui ampliato e modificato in diverse sue parti, è apparso in *L'attenzione e la critica*, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel e Augusto Gentili, Padova, Il Poligrafo, 2008.