



Citation: F. Favaro (2020) Declinazioni del Carnevale veneziano, attraverso la figura di Giacomo Casanova, nella narrativa europea del Novecento: alcuni esempi. *Lea* 9: pp. 359-372. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12442>.

Copyright: © 2020 F. Favaro. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Declinazioni del Carnevale veneziano, attraverso la figura di Giacomo Casanova, nella narrativa europea del Novecento: alcuni esempi

Francesca Favaro

Ricercatrice indipendente (<france.favaro@gmail.com>)

Abstract

Emblematic figure of Venice and of its magnificent complexity, Giacomo Casanova, for his flexible and chameleon-like nature, is often presented, in the 20th century narrative that is inspired by him, as the embodiment of a sort of “Carnival spirit”: a spirit that induces one to seize the moment, to pretend to be someone else, to change objective and semblance, while, however, under a cloak and a mask, a shadow of melancholy, a subtle tedium, an indelible – to put it with Horace – *strenua inertia* is hatched. The essay aims to illustrate the persistence of this sparkling or dramatic “Carnival core” in the interpretations of the character offered by Stefan Zweig’s *Casanova* and by the novels *The Return of Casanova* by Arthur Schnitzler and *Casanova in Bolzano* by Sándor Márai.

Keywords: Carnival, Casanova, escape, play, Venice

Per un veneziano – un veneziano *a medullis*, non d’adozione – Venezia è l’unica città al mondo. Chi abbia la ventura di nascere in una dimora affacciata sul Canal Grande o sul bacino di San Marco, e cresca nella particolarissima geometria di socialità disegnata da calli e campielli (questi ultimi, una sorta di salotto all’aperto), chi sia avvezzo sin dall’infanzia ad accogliere fra le palpebre le infinite metamorfosi della luce, dall’aria all’acqua, difficilmente si riconosce appieno sotto un diverso cielo, o ama qualsivoglia “altrove”, in cui venga a trovarsi, con intensità pari a quella riservata al luogo natio. Gli altri, tutti gli esclusi dal privilegio di questa primigenia intimità, dall’orgoglio dell’appartenenza, di Venezia non possono che subire, più o meno da lontano, la fascinazione: irresistibile, misteriosa. Se ci si discosta dalle banalizzazioni turistiche e dalla retorica pubblicitaria, se si va appena un po’ oltre la superficie da cartolina ammannita a visitatori ingenui, si avverte infatti quanto sia indecifrabile, nella sua essenza, la città prodigiosa. Venezia, superba per la sua storia

inimitabile, è in verità elusiva, pur mentre fa mostra di concedersi alle schiere degli ammiratori; il suo splendore sfolgora, ma al contempo sottilmente si nega a tentativi di rappresentazione ed espressione, tenendo ben stretto il segreto dell'incanto. Quel segreto – suggeriscono le facciate dei palazzi, i cui decori, simili a merletti, emulano la spuma del mare¹, e i ponti leggeri, sospesi come in sogno a congiungere le rive – è accessibile solo a chi non ha bisogno di palesare la propria devozione alla città d'acqua poiché, nato lì, già ne possiede l'impronta vitale, il timbro interiore e il respiro.

Con il medesimo stupore che lo pervade nel momento in cui, per la prima volta, pone piede a San Zaccaria, lo straniero, l'estraneo (e non importa poi tanto se lo sia per qualche decina di chilometri o per lontananza continentale) si volge pertanto ad alcuni straordinari figli di Venezia, l'esistenza e le esperienze dei quali, se non fossero attestate, parrebbero leggenda o materia di romanzo. Nel novero di questi Veneziani più che illustri rientra a buon dritto Giacomo Casanova, incarnazione, nel XVIII secolo, dell'inafferrabile forza seduttiva intrinseca alla città lagunare, dove nacque il 2 aprile del 1725².

Luci e ombre, non solo della Venezia settecentesca ma di un secolo intero, paiono fondersi e variamente affiorare dalle "gesta" e dagli interessi di Casanova. In lui coesistono infatti le anime molteplici che palpitano in decenni irrequieti e fondativi della cultura europea; libertinaggio, cosmopolitismo, raffinatezza, culto dei sensi e razionalismo s'intrecciano e si alternano a ispirare le scelte, le azioni e gli scritti di colui che la *vulgata* presenta come l'avventuriero per antonomasia, e che fu altresì un viaggiatore instancabile³, disinvolto allo stesso modo nelle regge e nelle taverne, abate e dottore in legge, letterato, giocatore non solo con le carte ma anche, sempre in bilico fra lecito e illecito, con la propria libertà, dissipatore noncurante e prodigo, incarcerato ed evaso⁴, esule e proscritto, e poi segretario di un ambasciatore, spia per quel medesimo Consiglio dei Dieci che lo aveva recluso e infine, a Dux (ora Duchcov, nella Repubblica Ceca), bibliotecario⁵

¹ Ammaliato dal lungo pizzo che il mare, con le sue onde, posa sulla spiaggia, Joseph Brodskij lo ritrova nei disegni degli antichi edifici Veneziani, ravvisando "una corrispondenza [...] tra la natura rettangolare delle forme di quel pizzo [...] e l'anarchia dell'acqua, che disdegna la nozione di forma. È come se lo spazio, consapevole – qui più che in qualsiasi altro luogo – della propria inferiorità rispetto al tempo, gli rispondesse con l'unica proprietà che il tempo non possiede: con la bellezza" (trad. di Forti in Brodskij 1998 [1991], 40-41. Ed. orig. Brodskij 1992 [1989], 44: "Plus, there is no doubt a correspondence between [...] the rectangular nature of that laces' displays – i.e., local buildings – and the anarchy of water that spurns the notion of shape. It is as though space, cognizant here more than anyplace else of its inferiority to time, answers it with the only property time doesn't possess: with beauty").

² La madre era Zanetta Farussi; meno sicura l'identificazione del padre, che Giacomo, da adulto, non indicò in Gaetano Casanova ma nel patrizio Michele Grimani (preferendo evidentemente, per la propria origine, un'aristocratica illegittimità a una modesta legittimità).

³ Particolarmente fitti dopo la fuga da Venezia del 1756, i viaggi si susseguono durante tutta la vita di Casanova, sin dalla conclusione degli studi in legge condotti a Padova: al 1741 risale infatti il suo primo viaggio a Corfù e a Costantinopoli. Secondo Ficara, nonostante la frequenza e velocità di spostamenti in apparenza non segnati da un'anticipata nostalgia della patria, Venezia, *summa* della civiltà e del gusto di vivere, rimane "sempre, per lui, la misura di tutti i luoghi" (1999, 10).

⁴ Memorabile è senza dubbio la fuga dai Piombi, avvenuta il 31 ottobre 1756, dopo sedici mesi di detenzione (era stato rinchiuso nella temutissima prigione veneziana il 26 luglio dell'anno precedente); si possono poi rammentare altre incarcerazioni, patite da Casanova nel corso dei vagabondaggi lungo l'Italia e l'Europa, tra cui una (peraltro ingiusta) in Francia, a For-L'Évêque, nel 1767, e una a Madrid nel 1768.

⁵ L'impiego gli era stato offerto dal conte di Waldstein, nipote del principe di Ligne, per ragioni di personale simpatia piuttosto che di necessità. Su questa stagione della vita di Casanova cfr. Moro 2019. A Dux, ormai malato, Casanova morì il 4 giugno 1798, avendo avuto tempo di assistere al trattato di Campoformio e alla caduta della Serenissima.

e biografo di se stesso (durante gli anni trascorsi in Boemia compone l'*Histoire de ma vie*⁶, che ne consegna ai lettori ribalderie e colpi di genio, successi e cadute).

Nonostante la prolificità d'informazioni di cui ora si dispone, ci si avvicina a Casanova nello stesso modo in cui ci si avvicina a Venezia: irresistibilmente attratti, ma senza mai *trovarlo* realmente, nel caleidoscopio del mutamento che lo avvolge e ... non trascina: piuttosto, asseconda. Sarebbe però riduttivo far coincidere il "camaleontismo" casanoviano con l'istinto predace dell'avventuriero uso all'imbroglio. Sebbene abbia spesso ottenuto di che vivere dall'azzardo (e dai giochi d'azzardo, talvolta "aiutando" la fortuna), Casanova interpreta e gestisce la sua sfrontatezza con paradossale e spudorata sincerità⁷, così da far credere che il suo duttile modellarsi di ruolo in ruolo sia di per sé un'attitudine, non una strategia, lo spontaneo atteggiarsi di una tempratura caratteriale e non la conseguenza di freddi calcoli. Nelle vene, del resto, gli scorre il sangue di una famiglia di attori, e in una città quale Venezia, la cui immagine di continuo muta, sfaccettata e rifratta dalle specchiature acquee, la mutevolezza è in fondo l'unica costante, e un'esistenza degna di essere vissuta non può che corrispondere a una manciata di faville: ognuna, irripuducibile⁸.

Risulta chiaro, da queste premesse, quanto sia casanoviano il periodo del Carnevale. Citato spesso, nell'*Histoire de ma vie*, nel suo svolgersi presso svariati luoghi, il Carnevale, nella sua sostanza più vera, sembra comunque appartenere, quanto Casanova, a Venezia⁹, della quale accresce ulteriormente il fascino, stratificandone la complessità. Nei giorni antecedenti la Quaresima, dai quali si tenta di spremere abbondanza di gaiezza per dimenticare che la cenere è il nostro destino, il travestimento – irrinunciabile rito dei ritrovi e delle feste – stimola i sensi e il gioco, infittisce il rischio dell'equivoco e il piacere della trasgressione: attraverso i fori della maschera, anche gli occhi più pudichi acquistano un insolito scintillio. Casanova, abituato, come i Veneziani in genere, all'uso della maschera¹⁰, nell'autobiografia mostra quanto essa fornisca un prezioso aiuto ai divertimenti e intensifichi la soddisfazione di un nascente intrigo o di un incontro amoroso¹¹. Nulla di cui meravigliarsi, dunque, se la narrativa novecentesca,

⁶ Varini 2017, 274-275: "Opera-monstrum, elefantia e depistante opera-mondo indirizzata a negare se stessa, sulla scorta di una dialettica interminabile, fra sempre uguale e sempre altro", l'*Histoire de ma vie* solo in parte può dirsi un'autobiografia, visto che la costruzione memoriale vi "si lega [...] a un poderoso artificio romanzesco".

⁷ Ivi, 279: "Simulatore che *dichiara* apertamente la propria finzione", Casanova memorialista scorge peraltro nella capacità di simulare e dissimulare "un progetto di potere. Un progetto che non ha nulla di mefistofelico, in quanto sta iscritto nell'ordine naturale (e morale) della vita. Indossare nuove maschere e uniformi produce semmai un divertimento narcisistico quasi sfrenato".

⁸ Trad. di Rocca in Zweig 2015, 53: "Com'è veramente Casanova, buono o cattivo? Onesto o finto, un eroe o una canaglia? A seconda delle esigenze dell'ora: egli prende il colore delle circostanze, si trasforma con le trasformazioni". Ed. orig. Zweig 2019 [1928], 36: "Wie ist Casanova eigentlich, gut oder böse? Ehrlich oder verlogen, ein Held oder ein Lump? Nun – ganz, wie es die Stunde will: er färbt ab von den Umständen, er verwandelt sich mit den Verwandlungen".

⁹ Durante il XVIII secolo il Carnevale vive il suo massimo fulgore, grazie anche alla "regia" degli aristocratici, che lo trasferiscono dagli spazi pubblici originari ai saloni, ai caffè, ai teatri. La festa è comunque sottoposta a regole che le conferiscono un ordine: ad esempio, la bauta, la maschera più celebre, serve anche "a incanalare i piaceri, a evitare la manifestazione di differenze sociali troppo accentuate". Ed. orig. Bertrand 2013, 117: "à canaliser les plaisirs, à éviter l'expression de différences sociales trop criantes". Vietato in età napoleonica, il Carnevale tornò in seguito ad animare case, calli e campielli, senza riuscire però a eguagliare la fantasmagoria di cui brillò durante l'età dei Dogi.

¹⁰ Trad.: "Ogni Veneziano era attore, e le vie e le piazze diventavano un palcoscenico sul quale nobili e non nobili si rappresentavano agli altri". Ed. orig. Ivi, 139: "Chaque Vénitien était acteur, et les rues et les places devenaient une scène où nobles et non nobles se représentaient aux autres".

¹¹ Talvolta, Casanova ricorda anche episodi di violenza, che deplora, accaduti proprio sotto la copertura di una maschera (ivi, 148-149).

eleggendo Casanova a protagonista di racconti e romanzi, lo presenta spesso come una sorta di personificazione dello “spirito del Carnevale”: da non confondere, però, con semplice festosità. Oltre lo sfarzo dell'apparenza, non manca infatti a questo spirito un'ombra d'intima malinconia, che induce con urgenza quasi frenetica a cogliere l'attimo, a fingersi un altro o altri, a mutare obiettivo e parvenza, per annullare ciò che si cela sotto il mantello e la maschera: il logorio di un'insoddisfazione sottile, di un'incancellabile – per dirla con Orazio – *strenua inertia*.

Stefan Zweig, secondo il quale Casanova è un “sensualista meridionale”¹² cui rimane ignota qualsiasi spiritualità, poiché “lo spirito per lui deve servire la vita, non la vita lo spirito”¹³, riconosce a Giacomo una sola, ma grave e plumbea, malinconia: “il Carnevale di Casanova, tra tutti quelli di Venezia il più variopinto, finisce precocemente e tristemente in un melanconico mercoledì delle Ceneri”¹⁴ non appena lo spavaldo Veneziano, aggredito dal tempo che passa, smarrisce le proprie certezze. Dagli anni precedenti, gli anni smaglianti del pieno vigore, Zweig esclude invece, nella sua analisi di Casanova, ogni sospetto di malinconia; allo stesso modo giudica inopportuna l'ambizione, rivelata da molti autori, di conferirgli tratti d'anima quali la pensosità o una sensibilità sofferta:

Niente perciò di più sbagliato della strana preoccupazione di tutti i poeti di regalare al nostro Casanova, ogni qual volta vogliono fare di quest'uomo impulsivo e ardente l'eroe di una commedia o di un dramma, qualche cosa come un'anima sveglia, un certo non so che di pensoso se non addirittura di faustiano-mefistofelico; e proprio a lui il cui fascino e la cui forza propulsiva consistono unicamente nel non pensare, in un'amorale spensieratezza. Iniettategli tre sole gocce di sentimentalismo nel sangue, aggravatelo con un po' di sapienza e di responsabilità e già non avrete più Casanova; acconciatelo in paludamenti sinistramente interessanti, cacciategli in corpo la coscienza e già ne avrete fatta un'altra persona.¹⁵

È ovvio anche ai lettori più sprovveduti il fatto che ogni poeta o romanziere ricrei a suo modo un personaggio realmente esistito, e che pertanto la “moltiplicazione di sé” realizzata dal Casanova “storico” con l'indossare, di volta in volta, una maschera diversa, consona alle circostanze – dell'abate e del giurista, del dotto e dell'informatore della polizia... – non possa che amplificarsi a dismisura, quando restituita dalle interpretazioni d'arte; tuttavia, sembra eccessivo rifiutare recisamente a Casanova – e ancor più ai tanti Casanova della letteratura, che sono naturalmente *altro* rispetto al Casanova della storia – un verosimile (magari momentaneo) struggimento, un plausibile rimpianto.

Non si dimentichi, poi, che il Carnevale stesso (e il più affascinante e policromo, fra quelli di Venezia, è per Zweig proprio l'esistenza tutta di Casanova), sebbene voglia respingere l'insidia dell'umana malinconia, non vi riesce del tutto, come testimonia la presenza, tra le maschere diffuse anche nella Venezia del Settecento, di Pierrot. Nato nel XVI secolo in Italia e approdato in Francia durante il secolo successivo grazie agli attori della Commedia dell'Arte, il personaggio di Pierrot, inizialmente destro e malandrino, viene trasformato in un timido sognatore, vinto

¹² Trad. di Rocca in Zweig 2015, 53. Ed. orig. Zweig 2019 [1928], 36: “südländische Sensualist”.

¹³ Trad. *ivi*, 52. Ed. orig. *ivi*, 35: “Der Geist muß für ihn dem Leben dienen, nie das Leben dem Geist.”

¹⁴ Trad. *ivi*, 86. Ed. orig. *ivi*, 52: “Denn Casanovas Karneval, dieser bunteste aller venezianischen, endet vorzeitig und trist in einem melancholischen Aschermittwoch”.

¹⁵ Trad. *ivi*, 55-56. Ed. orig. *ivi*, 37: “Nichts fehgängerischer darum als die sonderbare Mühe aller Dichter, unserm Casanova, sobald sie diesen heißen Triebmenschen als Helden einer Komödie oder Erzählung heranholen, so etwas wie eine wache Seele, ein Nachdenkliches oder gar Faustisch-Mephistophelisches einzubauen, ihm, dessen Reiz und Schwungkraft doch einzig aus dem Nichtnachdenken, der amoralischen Sorglosigkeit resultiert. Preßt ihm nur drei Tropfen Sentimentalität ins Blut, belastet ihn mit Wissen und Verantwortlichkeit, und schon ist er Casanova nicht mehr; kostümiert ihn düster-interessant, unterkellert ihn mit Gewissen, und schon steckt er in fremder Haut”.

in amore e beffato dalle altre maschere.

Casanova non esita, se gli è utile (il costume nasconde le fattezze di chi lo porta ancor meglio della canonica bauta¹⁶), a travestirsi da Pierrot. In un memorabile episodio dell'autobiografia, raccontando le complicate operazioni messe in atto per raggiungere in incognito, durante il Carnevale, una bella religiosa, egli descrive nel dettaglio anche la propria interpretazione di Pierrot, goffo e maldestro: interpretazione perfetta, e per noi illuminante, sulla sua conoscenza della tipicità di ciascuna maschera, dell'atteggiamento che ci si aspettava assumesse chi la sceglieva. Durante la danza con una graziosa maschera d'Arlecchino (una fanciulla), adeguatamente brillante e provocatoria, Casanova-Pierrot suscita dunque il riso dei presenti fingendo di cadere di continuo; da ultimo piomba a terra come preda del sonno (e viene stuzzicato a più riprese, inerme qual è, sempre da Arlecchino e da un impertinente Pulcinella)¹⁷. Con l'eccezione del freddo (la veste è troppo leggera per proteggere contro i rigori della stagione), Casanova non patisce all'inizio alcuna ansia; tuttavia, l'atteso incontro con la seducente monaca¹⁸ non va a buon fine e la notte si risolve in una delusione che sembra proiettare su Giacomo l'inettitudine tipica di Pierrot, il cui destino è lo scacco in amore: quasi la maschera fosse penetrata sotto la pelle e si fosse imposta sull'esperta audacia di colui che la vestiva.

"Opera insieme euforica e malinconica" (Ficara 1999, 60), l'autobiografia casanoviana ci presenta inoltre l'amatore irresistibile, dall'eros spumeggiante, mentre talvolta, rannicchiato su se stesso in un compiacimento di rammarico, assume l'attitudine di un "tiepolesco pulcinella lacrimoso, caricatura del Petrarca" (ivi, 45): ciò accade allorché egli si convince di essere un innamorato indegno dell'amata.

Propensione al travestimento non solo durante il Carnevale stabilito dal Calendario, ansia del piacere, abbandono all'intensità della vita anche a prezzo del pericolo, la caduta in istanti malinconici (o in infingimenti di malinconia: in fondo, chi vieta d'immaginare che, anche quando si rappresenta triste, Casanova reciti una parte? Magari convinto della verità di ciò che sta recitando...) compaiono, si accennava, quali elementi costitutivi di alcuni capolavori della narrativa europea incentrati sul famoso Veneziano. Folto è il numero di romanzi e racconti dei quali Casanova è protagonista; in queste pagine, ci si concentrerà sulla raffigurazione assunta dal suo ininterrotto Carnevale (esteriore e interiore allo stesso tempo) nelle pagine di Arthur Schnitzler e di Sándor Márai.

Ispirato, fra il 1914 e il 1915, dalla lettura dell'*Histoire de ma vie*, Schnitzler¹⁹ completa nel

¹⁶ Tipico di Venezia, il costume della bauta è formato da un mantello nero (un tabarro) con cappuccio aperto sul volto, da una maschera e da un tricorno. Con significato più limitato, il termine indica anche solo la maschera, che lascia libera la bocca, consentendo che chi la indossa mangi e beva senza problemi. Le stoffe impiegate nel XVIII secolo per realizzare il costume erano seta, merletto, velluti. Di rigore durante il Carnevale, la bauta era consentita anche nel resto dell'anno. Sulla sua (declinante) fortuna nel XIX secolo scrive Bertrand: "La bauta aide à contourner des obstacles et favorise le divertissement à l'abri des lois, mais son port est devenu tellement naturel que les mémoires de l'époque [...] y font à peine allusion. La fréquence de son usage finit par le rendre invisible aux regards" (2013, 150-151; "La bauta aiuta ad aggirare gli ostacoli e favorisce il divertimento al riparo dalle leggi, ma l'indossarla è diventato a tal punto abituale che le memorie dell'epoca appena vi fanno cenno. La frequenza del suo uso finisce per renderla invisibile agli sguardi"). In merito alle maschere veneziane si rimanda poi a Sacco 2014; si vedano inoltre, sugli usi del Carnevale studiati in prospettiva più ampia, Castelli, Grimaldi 1999.

¹⁷ Cfr. l'*Histoire de ma vie*, volume 4, chapitre 5.

¹⁸ Anche la donna – che Casanova indica con le sole iniziali, M.M. – ricorre spesso al travestimento, e infiamma il desiderio presentandosi, vestita da uomo, simile a un giovane Antinoo (ricorda inoltre a Giacomo un suo precedente amore, Henriette, anch'ella conosciuta mentre indossava abiti maschili). Rispetto a Henriette, M.M. appare però un "personaggio in tutto degno di una penna libertina" (Ficara 1999, 67; su Henriette, ivi, 33-49).

¹⁹ Per un quadro complessivo sull'opera dello scrittore (nato a Vienna il 15 maggio 1862, vi si spense il 21 ottobre 1931), "uno dei rappresentanti più validi della letteratura austriaca *fin de siècle*" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 146-147), si rimanda alle indicazioni bibliografiche fornite (ivi, 145-149). Si veda inoltre Farese 1983 e Ascarelli 1995; su Schnitzler e l'Italia si veda Fliedl 2006.

1917 un racconto, *Il ritorno di Casanova*²⁰, e una commedia in endecasillabi sciolti, *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*²¹, che, pur ruotanti intorno al medesimo protagonista, ne sviluppano condizione e sorte in modo opposto. Quanto la commedia è percorsa da vibrante cordialità umana²², altrettanto il racconto è cupo, privo di lieto fine²³: lo invadono le ombre che il personaggio, qui non più giovane e avviato ormai verso il declino, avverte su di sé²⁴.

In una sorta di replica all'autore dell'*Histoire de ma vie*, la cui narrazione si protrae sino al 1774 a disegnare l'arco di quasi cinquant'anni, Schnitzler punta la luce su di un Casanova ormai cinquantatreenne, alle cui spalle sta la soglia fatale oltre la quale la parabola dell'esistenza si curva tristemente: il romanziere sembra dunque voler sanare una lacuna narrativa e raccontare del periodo della vita sul quale Casanova stesso tace.

All'inizio della novella troviamo il protagonista a Mantova. Ospite di una locanda e immerso in una sorta d'inerzia, attende novità sull'amnistia da parte del Senato che gli consentirebbe di ritornare a Venezia; lo pervade, in questa fase di stagnante inattività, un indefinibile disgusto (verso gli esseri umani in genere, verso coloro che gli sono vicini, verso la propria situazione...). Spezza però il suo tedio l'inaspettato incontro con un conoscente, Olivo, emerso dal passato. Ancora grato per l'aiuto ricevuto dal Veneziano sedici anni prima (provvedendo alla dote della fanciulla che egli amava, Giacomo aveva reso possibili le loro nozze, altrimenti interdette), Olivo, ora padre di famiglia e proprietario terriero, invita a casa propria l'antico benefattore. Gli presenterà, oltre alle tre figlie avute da Amalia, una nipote, Marcolina. Descritta a Casanova come bella e colta (studiosa di matematica a Bologna, frequenta Morgagni), la giovane donna, anche solo attraverso le parole di Olivo, accende il desiderio del viaggiatore, impaziente di conoscerla. Tuttavia, quando le viene presentato – sotto il nome di cavaliere di Seingalt – Casanova non percepisce in lei alcuna traccia dell'emozione usuale nelle donne, al suo cospetto: avverte al contrario una garbata indifferenza che, nei successivi scambi di battute, si vela d'ironia se non di ripulsa.

Ferito nell'orgoglio ma troppo acuto per rivelare le passioni che lo agitano, Casanova, ormai un "sopravvissuto a se stesso", un "anacronismo vivente" (Pott 2011, 206, 207), capisce che Marcolina non scorge in lui nemmeno il simulacro dell'uomo che era stato, uomo ancora visto e agognato, invece, da molte altre: dalla matura locandiera, da Amalia... Di fronte a una conquista resa vana dall'atteggiamento della preda, noncurante e immune da timore al punto che neppure prova a fuggire, il personaggio schnitzleriano sente cristallizzarsi, tutt'intorno, la

²⁰ Sull'adattamento della novella per il cinema, grazie alla sceneggiatura di Ennio Flaiano, si rimanda a Stoja 2003.

²¹ Il racconto viene edito nel 1918, la commedia l'anno dopo.

²² Nella commedia Casanova risulta "uno dei pochi personaggi positivi dell'universo schnitzleriano": egli attraversa un processo di formazione e di allontanamento dal libertinaggio, che "appare il presupposto di una maturità ricca di saggezza e di senso di responsabilità" (Ascarelli 1995, 207).

²³ Il tema che accomuna commedia e racconto, ossia lo scambio di persona, nel testo per il teatro viene declinato con freschezza e assume persino, nel finale, toni giocosi; nel racconto, al contrario, diventa "momento qualificante della sconfitta e della degradazione dell'ex libertino ormai votato all'autoannientamento" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 138).

²⁴ "Giovanotto sfiorito" (Ascarelli 1995, 208), Casanova non sa "accettare il graduale decorso di un fenomeno naturale" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 140); avverte il passare degli anni, la necessità dell'invecchiamento, come un oltraggio, e pretende di replicare, aggravate dal mutato contesto in cui le itera, "le furfanterie, gli imbrogli, le bassezze del Casanova giovane" (*ibidem*). Schnitzler, che pure individua nella novella e nel lavoro teatrale l'esordio per sé di una nuova stagione creativa, "quando [...] pone mano ai due lavori casanoviani, [...] ha cinquantatré anni, quanti ne attribuirà, significativamente, anche al Casanova della novella, e attraversa una fase di meditazione e di ripensamento della sua esistenza documentata dalla stesura dell'autobiografia" (ivi, 139): sembra indubitabile, pertanto, la coloritura personale del racconto.

carnealesca, rutilante frenesia dei trascorsi decenni. Una folata gelida ha spazzato via le ultime manciate di gaietto, e quella che gli aderisce ai lineamenti, tenace nell'infliggergli rughe, è una maschera impossibile da strappare o sostituire: la maschera dell'età avanzata. Pur "maestro nell'ingannare se stesso e nel creare illusioni che salvaguardino la sua [...] identità [...] di giovane avventuriero" (ivi, 201), Casanova non riesce, vicino a Marcolina, a compiere il sortilegio istrionico e affabulatorio di sospendere e beffare il tempo, calando sul proprio viso la maschera di se stesso giovane.

L'arte casanoviana di intervenire a piacere, grazie alle parole, sulle distanze cronologiche, riducendole, azzerandole o dilatandole²⁵, si manifesta peraltro, nel racconto di Schnitzler, sia quando l'ospite rievoca avventure lontane come se fossero accadute da poco, sentendosi così ringiovanire²⁶, sia tramite l'effetto che esercita su chi ancora avverte l'influsso della sua personalità; il "tempo di Amalia", ad esempio, viene condizionato e imposto dall'umore di Casanova: luminosa quanto una giovinetta, alla sua comparsa, quando viene respinta da lui invecchia – repentinamente e volontariamente – poiché la giovinezza non ha per lei più alcun senso²⁷. La stessa accelerazione viene impressa, dalla presenza dell'ospite, all'infanzia di Teresina, primogenita di Olivo, nella cui innocenza, quando è sola con l'uomo maturo, s'insinua una punta di precoce, conscia malizia.

Marcolina, però, non viene travolta ma solo lambita dal flusso di parole mediante il quale l'interlocutore gioca, scomponendole e ricomponendole, con le tessere del tempo. I racconti dell'ospite le paiono storie – magari fantastiche, ma comunque libresche – e non investono di verità la sua persona. La fantasmagoria verbale è insufficiente a rivestire di nuova luce il vecchio avventuriero, a mascherarne la reale condizione: la decadenza.

Fallito l'incantesimo retorico, Casanova si persuade dunque di dover indossare concretamente altri panni, per avere Marcolina. Così, a capovolgere le imprese carnealesche riportate nell'autobiografia, i travestimenti sotto cui si recava da un'amante in trepida attesa, il Casanova schnitzleriano si sostituisce per una notte al rivale, il giovane e spavaldo Lorenzi, amante di Marcolina, che accetta la proposta in cambio del denaro di cui ha bisogno per pagare un debito di gioco.

Non essendo in grado di conquistare Marcolina rivestendosi della maschera di se stesso giovane, Casanova assume allora (complici l'oscurità, il silenzio e un provvidenziale ampio mantello) la maschera di un altro uomo; tuttavia – beffa della finzione! – nel fascino sprezzante di Lorenzi rivede l'immagine di sé a trent'anni. E nulla è patetico, in quest'inganno disperato, quanto la brama di ritrovarsi fingendo di essere un altro... in cui si scorge però il se stesso di ieri.

Racconto nel quale, secondo la propensione schnitzleriana, "ogni cosa si confonde nello specchio magico dei sogni" (Ascarelli 1995, 211), *Il ritorno di Casanova* mostra inoltre che la menzogna si fa più simile al vero durante il sonno. Dopo le ore d'amore, la mente di Giacomo, addormentato ma ciò nonostante inquieto, viene infatti invasa dalle immagini di una Venezia labile e sfuggente, ricolma – nuovo castello d'Atlante – di pure ombre.

Immerso nella visione onirica, Casanova sente sua una donna che lo ha amato credendolo

²⁵ Nell'*Histoire de ma vie* "la manipolazione del tempo somiglia [...] ad un'operazione necromantica fortemente connotata in senso ironico"; "la simultaneità cavalca la durata, nello slancio di modellare "a tutto tondo" l'immagine vivida degli attimi presi in sequenza e incatenati" (Varini 2017, 275-276).

²⁶ Cfr. Schnitzler 1999, 25-26.

²⁷ Cfr. ivi, 48. Poco più tardi, affiancando un'altra ospite, la Marchesa, che incede con passo civettuolo, Amalia si muove "in silenzio [...] come una donna dimessa e vecchiotta" (trad. ivi, 55). Ed. orig. Schnitzler 1918, 72: "Amalia schlich an ihrer Seite wie ein demütiges älteres Weib".

un altro; tale presunta verità si fa strada, nel suo sogno, mentre Venezia appare brulicante di maschere, nei palazzi e persino sulle gondole:

Poiché essa [Marcolina] era sua come non lo era stata nessuna prima di lei. Scivolava con lei per stretti, misteriosi canali, fra palazzi alla cui ombra si sentiva di nuovo a suo agio, sotto ponti arcuati sui quali passavano in fretta figure indistinte [...]. Ora la gondola attraccava; scalini di marmo conducevano alla sontuosa casa del senatore Bragadino; era l'unica ad essere illuminata a festa; su e giù per le scale correvano individui mascherati; – qualcuno si fermava, curioso, ma chi poteva riconoscere Casanova e Marcolina dietro le loro maschere? [...] Dov'era Marcolina? Non aveva tutto il tempo tenuto stretto il polso di lei? Corse giù per le scale, la gondola aspettava; avanti, avanti attraverso il labirinto di canali, naturalmente il gondoliere sapeva dov'era Marcolina: ma perché anche lui mascherato? Una volta non si usava a Venezia.²⁸

Con intensità fisica il sogno continua a dominare Casanova anche nel corso del viaggio che da Mantova lo conduce a Venezia, dopo lo scontro con il sottotenente²⁹:

[...] il ricordo di quei due giorni e notti confluì nel sogno che aveva fatto nel letto di Marcolina, e anche il duello dei due uomini nudi su un prato verde all'alba faceva in qualche modo parte di quel sogno in cui, inspiegabilmente, di quando in quando egli era non Casanova ma Lorenzi, non il vincitore ma il caduto, non il fuggitivo ma il morto, attorno al cui giovane corpo pallido giocava il vento solitario del mattino; ed entrambi, lui stesso e Lorenzi, non erano più reali dei senatori nei rossi mantelli di porpora [...].³⁰

Una sovrapposizione di maschere tanto morbosa non può non risultare esiziale, persino per un uomo abituato all'avventura e all'intrigo. Consumato quest'ultimo "Carnevale", in

²⁸ Trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 111-112. Ed. orig. Schnitzler 1918, 153-155: "Denn diese war sein, wie keine von ihr. Er glitt mit ihr durch geheimnisvolle schmale Kanäle, zwischen Palästen hin, in deren Schatten er nun wieder heimisch war, unter geschwungenen Brücken, über die verdämmernde Gestalten huschten [...]. Nun legte die Gondel an; Marmorstufen führten in das prächtige Haus des Senators Bragadino; es war als das einzige festlich beleuchtet; treppauf, treppab liefen Vermummte – manche blieben neugierig stehen, aber wer konnte Casanova und Marcolina hinter ihren Masken erkennen? [...] Wo war Marcolina? Hatte er nicht die ganze Zeit ihr Handgelenk umklammert gehalten? Er stürzte die Treppen hinunter, die Gondel wartete; nur weiter, weiter, durch das Gewirr von Kanälen, natürlich wußte der Ruderer, wo Marcolina weilte; warum aber war auch er maskiert? Das war früher nicht üblich gewesen in Venedig". Rendendo il sogno momento culminante del racconto, Schnitzler appare del resto rispettoso di un procedimento narrativo ricorrente nell'*Histoire de ma vie*, ossia "l'equiparazione della realtà alla sottile allucinazione prodotta da un sonno vigile", che corregge "in direzione esuberante e sensista [...] il vecchio *topos* secentesco del mondo leggibile quale un teatro d'ombre" (Varini 2017, 277). Tuttavia, la conclusione della novella – ancora una volta segnata dal sonno (senza sogni, peraltro) in cui Casanova precipita il giorno del suo ritorno a Venezia – non presenta speranza, né scioglie il conflitto allucinazione/vita nei termini in cui lo risolve l'autobiografia, in cui tale dissidio comporta solo "un finto problema gnoseologico, una forma ingannevole di esitante scetticismo, funzionale ad alimentare la trama del divertimento e dell'avventura dentro lo stravagante territorio del molteplice" (*ibidem*).

²⁹ È Lorenzi a volere il duello, nell'aurora successiva alla notte rubatagli, ma l'ufficiale soccombe alla spada di Casanova. E "l'uccisione in duello del giovane e aiutante sottotenente Lorenzi, suo reale 'Doppelgänger', assume quasi il valore di un simbolico suicidio e suggella per sempre la fine di Casanova e del suo mito" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 140; cfr. inoltre *ivi*, 144).

³⁰ Trad. *ivi*, 124. Ed. orig. *ivi*, 171-172: "So floß später die Erinnerung dieser zwei Tage und Nächte mit dem Traum zusammen, den er in Marcolinens Bett geträumt, und auch der Zweikampf der zwei nackten Menschen auf einem grünen Rasen im Frühsonnenschein gehörte irgendwie zu diesem Traum, in dem er manchmal in einer rätselhaften Weise nicht Casanova, sondern Lorenzi, nicht der Sieger, sondern der Gefallene, nicht der Entfliehende, sondern der Tote war, um dessen blassen Jünglingsleib einsamer Morgenwind spielte; und beide, er selbst und Lorenzi, waren nicht wirklicher als die Senatoren in den roten Purpurmänteln".

principio dolce ma nella sostanza asperissimo, Casanova, rientrato a Venezia in qualità di spia dei Dogi, dovrà affrontare – suggerisce Schnitzler – soltanto una lunga Quaresima, protratta indefinitamente. Il patto che gli è stato imposto dal Senato lo imprigiona infatti in un estremo infingimento, rendendolo estraneo al libero pensatore che era stato (o che si era illuso d’essere): sotto un altro nome, sotto un’altra maschera... ma, ora, senza alcun piacere.

A differenza del personaggio del racconto di Schnitzler, il Casanova che arriva in Tirolo, subito dopo la fuga dai Piombi, nel romanzo di Sándor Márai³¹ *La recita di Bolzano*³² non è vecchio, ma incarna ancora l’urgenza, imperiosa e vorace, di vivere. La sua presenza scompiglia la quiete dell’ordinata città con il brivido di un’eccitazione che finisce per alterare i regolari costumi degli abitanti; negli stessi giorni della sua permanenza a Bolzano, ovunque si diffonda la notizia della mirabolante evasione, un riso represso, ma contagioso e irrefrenabile, pervade tutti: uomini e donne. “Uscito allo scoperto senza maschera, senza parrucca e senza belletto, nudo” egli aveva dimostrato infatti, a chiunque volesse coglierne il messaggio, “che la vita non è fatta soltanto di regole, proibizioni e catene, ma anche di passioni più libere, più dissennate e più capricciose di quanto avessero creduto fino a quel momento” (trad. di D’Alessandro in Márai 2000, 21, 22).

Sul forestiero veneziano, che da principio ne è ignaro, incombe la *necessità* di un incontro cui non gli è dato sottrarsi: una sorta di faccia a faccia al contempo con se stesso, con un rivale del passato, il conte di Parma, con un incancellabile (forse, persino inconsapevole) amore. In questo caso, la fuga è impossibile³³: deve trovare compimento, nell’inverno di Bolzano, una storia rimasta incompiuta. La vicenda, in apparenza banale – l’interesse per una giovinetta, la gelosia del promesso sposo, lo scontro all’arma bianca – è rimasta irrisolta proprio a causa del duello, affrontato da Giacomo a Pistoia, cinque anni prima, contro il nobiluomo. Tutt’altro che definitivo, lo scontro ha in realtà impedito lo scioglimento del legame che univa e continua a unire la fanciulla, il facoltoso fidanzato (poi marito), l’audace corteggiatore. Pur separati dallo scorrere del tempo, dalla distanza geografica, dalle norme sociali, i tre non hanno mai smesso, quasi fossero atomi elettrizzati, di attirarsi l’un l’altro: alla ricerca, appunto, di un esito³⁴.

Casanova, mentre soggiorna presso la locanda del Cervo viene raggiunto dal conte di Parma in persona, che lo esorta a calarsi sul viso – lui, tanto abile nel travestimento e protagonista indiscusso del Carnevale – la maschera più difficile che abbia mai portato. Il vecchio gentiluomo

³¹ Nato a Kassa (oggi Kosiče, in Slovacchia) nell’impero austro-ungarico l’11 aprile del 1900, giornalista e romanziere (al successo ottenuto in vita, circoscritto all’Ungheria, si contrappone il vastissimo e concorde riconoscimento postumo), Sándor Márai fu costretto dalle sue convinzioni politiche – era avverso a ogni regime – ad abbandonare la patria dopo la Seconda guerra mondiale. Si spostò in varie città d’Europa insieme alla moglie Lola, cui si era unito nel 1923; infine, si trasferì negli Stati Uniti e ne prese la cittadinanza nel 1957. Prostrato dalla perdita di Lola e del figlio adottivo, morto a quarantasei anni, si tolse la vita con un colpo di pistola il 22 febbraio 1989, pochi mesi prima della caduta del muro di Berlino. La riscoperta delle sue opere (scrisse sempre in ungherese, il che per decenni impedì un’adeguata conoscenza e diffusione dei suoi romanzi) ne consacrò la fama a livello mondiale. Un autentico caso editoriale è il romanzo *Le braci*, composto, due anni dopo *La recita di Bolzano*, nel 1942; tradotto in francese nel 1995 e, a distanza di qualche anno, in italiano e in tedesco, s’impose all’attenzione di critica e pubblico e fu immediatamente amato da un’amplissima platea di lettori.

³² L’edizione originale apparve a Budapest nel 1940; in principio, l’opera avrebbe dovuto essere una *pièce* teatrale (*Incontro a Bolzano*); nel 1960 ne venne realizzato un adattamento drammatico, dal titolo *Un signore di Venezia*.

³³ “È molto più difficile sfuggire a un sentimento lasciato in sospeso che evadere di notte dai Piombi calandosi giù per una scaletta di corda!” (trad. *ivi*, 153) esclama il conte di Parma.

³⁴ Una situazione analoga caratterizza *Le braci*: due amici, violentemente separati dall’amore per la stessa donna, s’incontrano dopo oltre quarant’anni, e tentano – invano – di dare un senso a ciò che hanno vissuto, di trovare risposta a domande che, però, rimangono aperte.

gli chiede infatti di porre fine alla vicenda sospesa, tracciandone la conclusione. Deve riuscire, nell'arco di un unico appuntamento notturno, a guarire la contessa, Francesca, dal sentimento che la abita – l'amore verso di lui, Casanova – sentimento simile, secondo suo marito, a una malattia. Solo Giacomo è all'altezza di quello che il conte definisce un capolavoro: dissolvere un amore, razionalmente inspiegabile ma tenacissimo, allestendo una recita di scintillante e glaciale esattezza, al cui confronto qualunque altro suo teatrale camuffamento³⁵ – passato o futuro – fatalmente impallidisce. Egli può compiere l'impresa perché – asserisce il conte – è uno scrittore. Il gentiluomo accetta infatti con naturalezza, persino con entusiasmo, la qualifica di scrittore che Casanova è solito conferire a se stesso, venendo considerato per lo più con sconcerto³⁶ (nulla di rilevante, in effetti, ha scritto sinora: ma la sua intera esistenza, egli afferma, funge da preparazione per l'opera grandiosa che verrà); certo, è uno scrittore che scrive con il sangue piuttosto che con l'inchiostro, ma, senza dubbio, è uno scrittore, uno scrittore “di per sé”, per la sua indole, indipendentemente da ciò che affida alla carta (cfr. trad. di D'Alessandro in Márai 2000, 59-67, 155-156).

Maestro nel genere dell'avventura, in cui al meglio si esprime la sua creatività, Casanova deve dunque realizzare un capolavoro: un'opera d'arte. Ha a disposizione

tutti gli accessori [...]: la notte e il mistero, la maschera e il giuramento, le belle parole, i sospiri, un biglietto, un messaggio segreto, quindi la fuga nella tormenta di neve, il tenero rapimento, l'istante supremo in cui la preda palpita fiduciosa [...] e poi il lento declino e la fine. (Trad. ivi, 195)

Tuttavia, è opportuno mettere in luce da subito la peculiarità della finzione che il conte pretende: nel mettere in scena, mascherato, un intreccio amoroso degno del proprio personaggio, nel concentrare in poche ore ciò che altri uomini sviluppano in una vita intera, Casanova recita e mette in scena se stesso:

Stanotte verrai a casa nostra, perché Francesca crede di doverti vedere. Indosserai, come gli altri, un costume e una maschera. E quando l'avrai riconosciuta, invitala a seguirti, conducila qui e crea un capolavoro! [...] Voglio che nel giro di poche ore tu sveli alla contessa il segreto della tua persona, e voglio che entro domattina questo segreto diventi solo un ricordo che non molesta e non fa soffrire. Sii buono con lei, ma sii anche crudele e spietato come in effetti sei, consolala e feriscila come faresti se avessi molto tempo a tua disposizione, fa' maturare nell'arco di una notte tutto ciò che può maturare fra due esseri umani, e concludi tutto ciò che un giorno sarebbe comunque destinato a concludersi. E poi rimandala da me, perché io la amo e tu, in ogni caso, non avrai più nulla a che fare con lei. (Trad. ivi, 198-200)

Il conte crede fermamente che Casanova sia sordo all'amore, incapace di rispondere al suo richiamo anche quando, come accadde al tempo dell'incontro con Francesca, l'amore lo

³⁵ Gli accenni a feste da ballo in maschera sono frequenti nel romanzo e ne determinano l'atmosfera di sfondo. Dai ricordi di Casanova emerge, fra gli altri episodi, l'ingratitudine da lui mostrata al senatore Bragadin quando ne mise in vendita un gioiello di famiglia, uno splendido smeraldo, prestatogli durante il “tumulto pericoloso e affascinante del carnevale di Venezia” (trad. ivi, 98), affinché adornasse il suo costume da principe orientale. La notizia delle nozze di Francesca viene comunicata a Giacomo durante un ballo in maschera, e sembra disperdersi tra i pettegolezzi (trad. ivi, 85); la visita del conte alla locanda del Cervo si svolge mentre proprio nel suo palazzo vengono ultimati i preparativi per lo sfarzoso ricevimento in maschera cui l'anfitrione intende prendere parte, ispirato dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, indossando una testa d'asino (trad. ivi, 136-137, 139, 160-161).

³⁶ Secondo Zweig l'ultimo – e sublime – travestimento di Casanova fu proprio quello da scrittore, grazie al quale egli “con avventurosa astuzia si introduce là dove ci si assicura l'immortalità” (trad. di Rocca in Zweig 2015, 88; ed. orig. Zweig 2019 [1928], 55: “Denn während sie alle schon glauben, er sei abgetan und bloß Anwärter auf Kirchhof und Sarg, baut er aus Erinnerung noch einmal sein Leben und abenteuerlich listig hinein in die Unsterblichkeit”).

abbia toccato. Crede però che egli non possa non rispondere alla sfida lanciategli, sebbene essa costituisca un Carnevale diverso da qualsiasi altro (cfr. trad. ivi, 203).

Per *questo* Carnevale – per questa recita – è infatti necessario un costume assolutamente originale.

Nel corso del monologo con cui si prepara all'impegno appena assunto, Giacomo esclude, una dopo l'altra, le maschere consuete:

[...] quello che cerco io non è il solito costume di carnevale, non è un pierrot, un domino o un "principe e astrologo persiano", e neanche uno sguattero, un cuoco o un cavaliere orientale, non è né un pascià con turbante e sciabola né un buffone di corte con il berretto a sonagli, agghindato di stracci finti e di uno scettrò rutilante. Sono tutte cose già viste, banali e noiose. No, Balbi, per stasera inventiamoci qualcosa di veramente nuovo e originale. Che ne diresti se mi vestissi semplicemente da cavaliere, come si addice al mio nome e al mio rango, da cavaliere francese appena arrivato dalla corte di Luigi? [...] Di' un po', e se mi vestissi da scrittore, da dottore e scienziato [...]? (Trad. ivi, 210-211)

Infine, nel capovolgimento delle situazioni (varie) descritte nell'*Histoire de ma vie* in cui è l'amante a presentarsi a Casanova in abiti maschili, il forestiero veneziano descritto da Márai decide di abbigliarsi come una donna. Quasi desiderasse distogliere la propria stessa attenzione dalla profondità e gravità del momento che si approssima (in fondo all'anima, sa che Francesca per lui è *l'unica*, anche se, in obbedienza alla sua indole, e in nome dell'avventura, dovrà allontanarla), si dilunga sui particolari del travestimento:

[...] che mi porti una gonna e una camicia, calze bianche, qualche finto neo e un panno di Vienna per truccarmi il viso, una cuffia e una maschera di seta bianca... [...] Sì, stasera mi vestirò da donna! [...] È un costume perfetto, mi servirà anche un ventaglio, al posto dei seni metteremo un'imbottitura, come si usa a Napoli, per una notte toglieremo le piume dai cuscini! [...] Ah, un momento, la maschera, presto. Bella maschera, maschera di seta bianca che usavo portare a Venezia, copri ancora una volta il mio volto come hai già fatto così spesso nei momenti pericolosi e difficili della vita. Ancora uno sguardo allo specchio... Il neo si è spostato un po', ci vuole un altro tocco di rossetto sulle labbra, bisogna che mi lisci un po' le sopracciglia e che mi metta un pizzico di fuliggine di candela, non più di un'ombra, sotto gli occhi... Sì, il travestimento è perfetto! (Trad. ivi, 211-215)

Ma il Carnevale al quale Márai fa partecipare Casanova non è il luccicante festino, sorvegliato dal conte di Parma semi-nascosto in un angolo, sotto la testa d'asino, cui egli è in procinto di recarsi. Si tratta all'opposto di un Carnevale privatissimo, neanche un istante del quale può essere sfiorato dalla presenza di altri; di un Carnevale, inoltre, del tutto privo di sorriso, bensì teso sul filo di una lama: in effetti, somiglia a un duello³⁷.

A un appuntamento carnevalesco, sia pure tanto insolito e irriuale, non ci si presenta se non in costume: obbediscono alla regola sia Casanova sia la contessa. Se Giacomo si veste da donna, Francesca, che anticipa le sue mosse e, senza più attendere, si reca alla locanda, si presenta nella sua stanza con le sembianze di "un giovinetto mascherato in abito di gala, con calzoni di seta al ginocchio, scarpe ornate di fibbie, uno spadino dall'impugnatura d'oro al fianco e il tricornio in mano" (trad. di D'Alessandro in Márai 2000, 218).

Come si accennava, la dissimulazione del proprio genere rientra tra le avventure descritte nell'autobiografia di Casanova; donne dalle quali fu profondamente attratto – Henriette, la misteriosa M. M. – lo seducono anche per un'iniziale comparsa in abiti maschili. Strettamente

³⁷ Al termine del quale i due contendenti si scambiano le armi: un pugnale e uno spadino dorato.

imparentato con la scena, che gli fornisce numerose maschere, il Carnevale di norma interpreta questi travestimenti in ottica giocosa ed erotica. Al contrario, nel fronteggiarsi di Giacomo, goffo nei panni femminili³⁸ (inciampa persino nella balza della gonna) e di Francesca, elegante ed efebica, non c'è alcuna allusione al piacere (né, tantomeno, allo scherzo). Le maschere “capovolte” corrispondono del resto al ribaltamento dei ruoli: non Giacomo, bensì la contessa prende l'iniziativa e va da lui, sconfessando il piano del marito; nel sovvertire la precedente pianificazione, la scena che coinvolge i personaggi di Márai è dunque – a proprio modo – davvero carnevalesca³⁹.

Entrambi conoscono perfettamente chi sia – almeno nominalmente – l'interlocutore. Non ignorano chi indossi la maschera di seta attraverso cui si guardano e parlano. Tuttavia, tale conoscenza è superficiale, e per sottolineare quanto vi sia da scoprire, durante la conversazione, su chi realmente si celi sotto la stoffa, Márai accentua la centralità della maschera e la fa parlare, come non fossero Francesca e Giacomo, a fronteggiarsi, bensì maschere vuote:

La maschera che le copriva il volto fissava il pavimento con aria vacua e assorta. (Trad. di D'Alessandro in Márai 2000, 219)

Ora la maschera, bianca e inanimata, guardava fisso in direzione della luce. (Trad. *ivi*, 220)

[...] nell'attimo in cui le labbra invisibili pronunciarono quelle parole, la maschera parve quasi sorridere. (Trad. *ivi*, 221)

[...] la maschera rimase a fissare il vuoto con aria assente. (Trad. *ivi*, 222)

Per qualche tempo le due maschere restarono in silenzio. (Trad. *ivi*, 223)

Le maschere, che paiono agire di per sé, indicano una sorta di spossessamento, di lontananza insormontabile non soltanto dell'una verso l'altro, bensì fra la maschera e colui (e colei) che vi è nascosto; sono la barriera, il diaframma che distanzia rispetto ai sentimenti ma, al contempo, il mezzo che, in una sorta d'oggettivazione – come se si simulasse di parlare d'altro – consente di parlarne.

In un momento del dialogo, però, dedicato a illustrare la bizzarria della sorte che assegna alla contessa e a Casanova, nel *loro* Carnevale, travestimenti di genere opposto rispetto a quanto prevedibile, la luce dell'animo di Francesca traspare, e finisce per far aderire la maschera al suo volto, di fatto annullandola mentre la plasma con la tenerezza:

“Vedi,” disse lei, e ora nella sua voce vi era una sorta di palpito, e ne emanava un tale splendore che la maschera si animò e si mise a sorridere “sono in ginocchio davanti a te, travestita da spasimante che implora e seduce una dama. E tu siedi qui davanti a me, in abiti femminili e con la maschera, perché per un capriccio del destino stanotte abbiamo invertito le parti, ciascuno di noi ha scambiato il suo costume e il suo ruolo con quello dell'altro: io sono l'innamorato, lo spasimante, mentre tu sei la dama, colei che si difende. Non credi che questo sia più di un semplice caso?...”. (Trad. *ivi*, 242)

³⁸ Trad. *ivi*, 213: “Gli risulta difficile sedersi e gesticolare da donna: stupito, constata di non saper emulare il modo di muoversi femminile”.

³⁹ La sospensione della consueta gerarchia, dei ruoli ordinariamente rivestiti nella società, è peculiare già dall'antecedente romano del Carnevale, i *Saturnalia* (ed è elemento costitutivo del teatro plautino). Nonostante tale origine, si precisa però che a Venezia, soprattutto durante il XVIII secolo, i divertimenti del Carnevale non erano sempre comuni a tutti i ceti, bensì si articolavano in proposte rivolte alla massa e in trattenimenti riservati, esclusivi.

Chi legge non ha dubbi sul fatto che i protagonisti dell'intreccio di Márai si amino. Li lega un destino imponderabile, contro cui non vale la ribellione. Ciò che li distingue e separa, però, è l'accettazione o meno di tale destino, la capacità di guardare o meno in sé, accogliendo la rivelazione di essere *gli unici*, l'uno per l'altra. Tale differenza di comportamento è esemplificata dal rapporto che i due hanno con la maschera: Giacomo sembra ritenere che essa consista davvero nello strato di stoffa posato sui suoi lineamenti; Francesca non la giudica importante, poiché sa che esistono ulteriori maschere, deposte una sull'altra, strato su strato, anche quando una donna o un uomo credono di mostrarsi a volto scoperto. Così ella esorta Giacomo:

non affrettarti a gettare la maschera, perché sotto ne troveresti un'altra, fatta di ossa, di carne e di pelle, che tuttavia è una maschera proprio come quella di seta. (Trad. ivi, 235)

La contessa di Parma, nella sua dichiarazione a Casanova – un'imperiosa dichiarazione: l'amore autentico *deve* essere ricambiato, lo insegna anche un'antica legge della letteratura – descrive in quale modo scoprì, di maschera in maschera, il proprio reale volto: guardandosi allo specchio. E il volto che infine vide, riflesso, era quello di lui:

[...] e lo specchio grande quanto un palmo che mi hai portato da Venezia mi ha mostrato il mio vero volto, e un giorno mi sono accorta che questo volto, che mi sembrava di conoscere e che credevo fosse il mio, non era altro che una maschera, una maschera più sottile della seta, e che dietro c'era un altro volto che somigliava al tuo. (Trad. ivi, 236)

Ma Casanova non vuole compiere il medesimo riconoscimento di sé nell'altro, nell'amata (sebbene, a modo suo, lui ami). E questo rifiuto – o incapacità di essere felice: secondo Francesca, infatti, colui che è ritenuto un grandioso giocoliere della vita ha una paura terribile di abbandonarsi alla vita vera – viene da lui esposto in una considerazione per lettera; diretta al conte, dopo che la notte è trascorsa... e Francesca se n'è andata:

[...] io so anche ciò che la contessa di Parma non può sapere ancora: che l'Unica rimane tale soltanto finché è ricoperta dai veli misteriosi e dai drappi segreti del desiderio e della nostalgia. Per questo non le ho tolto i veli, non ho esposto il suo volto imperscrutabile al bagno di luce della realtà. (Trad. ivi, 262)

Tensione e rimpianto, ebbrezza e solitudine: un amore, di lontano. Questa, l'essenza del Carnevale vissuto dal Casanova di Márai, consapevole nella propria scelta e convinto di essa... perché ad ogni ballo e festa, dietro un domino o sotto le pieghe della stoffa, dai fori per gli occhi attraverso i quali balena uno scintillio improvviso, potrà sussultare, e cercare; disilludersi e... ricominciare.

Riferimenti bibliografici

- Ascarelli Roberta (1995), *Arthur Schnitzler*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.
- Benzoni Gino (2001), "In viaggio per l'Europa", in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, Olschki, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 35-65.
- Bertrand Gilles (2013), *Histoire du Carnaval de Venise. XIe-XXIe siècle*, Paris, Pygmalion.
- Brodskij Iosif (1998 [1991]), *Fondamenta degli Incurabili*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1992 [1989]), *Watermark*, London, Hamish Hamilton.
- Casanova Giacomo (2000 [1789-1798]), *Histoire de ma vie. Texte intégral du manuscrit original suivi de textes inédits*, éd. par Francis Lacassin, Paris, Laffont.
- Castelli Franco, Grimaldi Piercarlo, a cura di (1999), *Maschere e corpi: percorsi e ricerche sul Carnevale*, Atti del 1° Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 12-13 ottobre 1996), Alessandria, Edizioni

dell'Orso.

Chiara Piero (1977), *Il vero Casanova*, Milano, Mursia.

Farese Giuseppe, a cura di (1999 [1975]), *Nota su "Il ritorno di Casanova"*, in Schnitzler 1999, 135-149.

— (1983), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Atti del Simposio Internazionale (Bari, 1981), s.l., Shakespeare & Company.

Ficara Giorgio (1999), *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi.

Fliedl Konstanze (2006), *Arthur Schnitzler e l'Italia*, trad. di Ylenia Forti, Udine, Forum. Ed. orig. (2008), "Arthur Schnitzler und Italien", in Eduard Beutner, Karlheinz Rossbacher (Hrsgg.), *Feme Heimat - nahe fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 132-147.

Márai Sándor (2000), *La recita di Bolzano*, trad. di Marinella D'Alessandro, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1940), *Vendégjáték Bolzanóban*, Budapest, Révai.

Moro Roberta (2019), "Giacomo Casanova bibliotecario", *Biblioteche oggi*, vol. 37, 47-50, doi: 10.3320/0392-8586-201901-047-1.

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

Pott Hans-Georg (2011), "Casanova invecchia. *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler", in Giovanna Pinna, Hans-Georg Pott (a cura di), *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 199-210.

Ruozzi Gino (2012), *Quasi scherzando. Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci.

Sacco M.L. (2014), *Maschere veneziane. Psicologia e metafore*, Venezia, Supernova.

Schnitzler Arthur (1999 [1975]), *Il ritorno di Casanova*, trad. e cura di Giuseppe Farese, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1918), *Casanovas Heimfahrt*, Berlin, S. Fischer Verlag.

Stoja Stefano (2003), "Flaiano, Cukor e il ritorno di Casanova", *Cartevive*, vol. 21, n. 45, 174-207.

Varini Diego (2017), "I paradossi di un mentitore. Giacomo Casanova tra verità e simulazione", *Écho des études romanes*, vol. 13, n. 2, 273-285.

Vassalli Sebastiano (2002), *Dux. Casanova in Boemia*, Torino, Einaudi.

Zweig Stefan (2015), *Casanova*, trad. di Enrico Rocca, traduzione rivista e aggiornata da Alessandro Paci, prefazione di Massimo Onofri, Milano, Medusa. Ed. orig. (2019 [1928]), *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi*, Hamburg, Groesl-Verlag.