

Quaderni di *Venezia Arti* 3

Italienisches Capriccio **di Glauco Pellegrini**

Analisi e temi
di un film sul teatro

Laura Barozzi



Edizioni
Ca' Foscari



Italienisches Capriccio di Glauco Pellegrini

Quaderni di Venezia Arti

3



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti

Direzione scientifica

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, España) John Bowlt (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Freedberg (Columbia University, USA) Boris Groys (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Deutschland) Yoko Hasegawa (Tama Art University, Tokyo, Japan) Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) Silvia Naef (Université de Genève, Suisse) Alina Payne (Harvard University, USA) Sebastian Schütze (Universität Wien, Österreich) Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia) Victor Stoichita (Université de Fribourg, Suisse) Chia-ling Yang (The University of Edinburgh, UK) Alessandro Zuccari (Sapienza Università di Roma, Italia)

Caporedattore

Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo)

Cristina Baldacci (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Matteo Bertelè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessia Cavallaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Grassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michele Girardi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Mondini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Roberta Novielli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Vesco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Medioevo e Età Moderna)

Pietro Conte (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Craig Edwin Martin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Grassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Piazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valentina Sapienza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni culturali

Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/collane/quaderni-di-veneziah-arti/>

Italienisches Capriccio
di Glauco Pellegrini

Analisi e temi di un film
sul teatro

Laura Barozzi

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2020

Italienisches Capriccio di Glauco Pellegrini. Analisi e temi di un film sul teatro
Laura Barozzi

© 2020 Laura Barozzi per il testo

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<http://edizionicafoscar.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione settembre 2020
ISBN 978-88-6969-452-3 [ebook]

Italienisches Capriccio di Glauco Pellegrini. Analisi e temi di un film sul teatro / Laura Barozzi— 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. —386 pp.; 23 cm. — (Quaderni di *Venezia Arti*; 3).

URL <https://edizionicafoscar.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-452-3/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-452-3>

***Italienisches Capriccio* di Glauco Pellegrini**

Analisi e temi di un film sul teatro

Laura Barozzi

Sommario

Prefazione

Fabrizio Borin 9

Capriccio italiano

Carlo Lizzani 11

Introduzione

Laura Barozzi 15

PARTE I LA SCENEGGIATURA DESUNTA

Legenda 21

Titoli di testa 23

Prologo 25

Atto Primo 65

Atto Secondo 99

Atto Terzo 197

PARTE II AVVENTURE E DISAVVENTURE DEL FILM

Le fasi della preparazione 317

Il Muro 347

Goldoni a Berlino Est 355

**L'Arlecchino nudo e la maschera in *Capriccio Italiano*
di Glauco Pellegrini. Postfazione**
Donata Carelli 355

APPENDICE

La trama 365

Biofilmografia e bibliografia 377

PROGRESS
erlu
PROGRAMM

65/61



Italienisches Capriccio

Prefazione

Fabrizio Borin

Direttore artistico del premio internazionale per la sceneggiatura 'Mattador'

Questo lavoro è l'espressione di una ricerca reale e innovativa in merito a un tema e a un film del 1961 realizzato negli studi dell'allora Germania Orientale.

Si tratta di un film inedito e, prima della tesi in questione, pochissimo studiato, ingiustamente trascurato dalla critica e politicamente censurato in ragione del contesto storico-cinematografico nel quale la pellicola è stata realizzata dal regista, veneziano d'adozione, Glauco Pellegrini.

L'argomento trattato è tornato di grande attualità proprio recentemente, in occasione del convegno «Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro Moderno e Contemporaneo» intitolato ad Angela Paladini Volterra, tenutosi a Roma il 17 e 18 dicembre 2018.

Nel corso della sessione di studio, infatti, la studiosa e sceneggiatrice Donata Carelli, durante la sua relazione su «Goldoni a Berlino Est. L'Arlecchino nudo e la maschera nel *Capriccio Italiano* di Glauco Pellegrini» ha citato questo lavoro come 'unicum' nel suo genere, riscuotendo un grande interesse anche da parte di studiosi stranieri.

Nonostante la tesi risalga al 1995 e nonostante il lungo e impegnativo lavoro di ricerca che, in assenza di fonti, ha allora portato l'autrice più volte in Germania e in vari archivi italiani, a oggi il suo lavoro rimane l'unico punto di riferimento nell'analisi completa del film *Capriccio Italiano*.

La rara bibliografia di riferimento portava all'Università Ca' Foscari di Venezia e al suo nome, senza che, tuttavia, si potesse usufruire di un testo edito.

L'opportunità di pubblicare pertanto questo lavoro consiste nell'impulso al recupero - anche filologico - del film proveniente sia dall'interesse dell'Università Ca' Foscari nell'ambito delle discipline teatrali e cinematografiche, per aree di ricerca ricomprese nell'ampio orizzonte della Venezianità Internazionale, sia per un analogo interesse dichiarato a suo tempo dell'Ufficio Cinema del Comune di Venezia, sensibile al recupero e alla valorizzazione delle produzioni di soggetto veneziano e veneto.

Capriccio italiano

Carlo Lizzani

Un saggio singolare e importante, questo di Laura Barozzi dedicato al film di Glauco Pellegrini *Capriccio Italiano*.

Singolare e importante perché, attraverso il microcosmo di un film del 1961, riesce a darci non solo il processo di gestazione dell'opera (la nascita di un film è sempre evento interessante e curioso, e sempre rispecchia aspetti economici culturali e di costume di più ampia portata) ma la cartografia di un sistema politico (il 'socialismo reale' della Germania dell'Est) e alcune coordinate fondamentali del dibattito politico culturale tipico degli anni della guerra fredda.

Il saggio offre insomma tre livelli di riflessione e propone al lettore - attraverso l'anamnesi di un film - tre percorsi che però non corrispondono meccanicamente (e questo è un altro pregio del libro) alle partizioni di ordine metodologico identificabili a prima vista, e cioè: la trascrizione della sceneggiatura del film, la ricostruzione dell'evento e infine le preziose citazioni dalle lettere e i diari di Pellegrini e di sua moglie.

I tre percorsi, e i continui passaggi dall'uno all'altro, si intersecano continuamente all'interno della griglia metodologica utilizzata per dare un ordine sistematico al materiale raccolto, e fanno da leva a una suspense che corre sotto traccia lungo le pagine del libro (che a tratti sembra riecheggiare i toni e gli accenti di certa grande memorialistica del Settecento. Non è raro durante la lettura riandare con la memoria a certe pagine di Lorenzo da Ponte).

Erano anni di rigide censure, quelli a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta. Di tipo maccartista a ovest, di tipo ideologico-burocratico a est. La vivacità di un cinema anticonformista era stata più vol-

te scoraggiata e repressa in Italia, tanto da far pensare, ad alcuni di noi, che un più facile giuoco ci sarebbe stato permesso nei paesi dell'Est, dove il nostro cinema, allora, era popolarissimo (come da noi oggi il cinema americano). Si cominciò a pensare - anche da parte di produttori italiani che non avevano nessuna simpatia per il comunismo - a possibili co-produzioni, se non altro per raggiungere certi livelli di maggior spettacolarità consentiti dai costi di produzione più concorrenziali di quei paesi.

Ma prima ancora dei problemi ideologici (di cui non ci sfuggiva la complessità) si poneva a noi tutti un dilemma che era di carattere ancora più generale. Quali temi scegliere, che non fossero un tradimento verso la cultura italiana?

Come inserirci in un'altra cultura senza perdere quella che era stata l'arma vincente per il nostro cinema, e cioè il radicamento nel nostro costume, nella nostra storia?

Tra il '55 e il '57 io, Vasco Pratolini e il produttore Giuliani (che aveva fondato a Genova quella Cooperativa che aveva permesso la realizzazione di *Achtung! Banditi!* e di *Cronache di poveri amanti*) dopo il grande successo di quest'ultimo film nella Repubblica Democratica Tedesca, gettammo i primi ponti per una operazione Est/Ovest, ideando un film di taglio europeo che però coinvolgeva intensamente un aspetto di storia italiana.

Simplon Tunnel questo era il titolo del soggetto.

Le trattative furono lunghe e complesse, perché d'accordo con i dirigenti della DEFA (la società di Stato della Repubblica Democratica Tedesca) volevamo coinvolgere anche la cinematografia francese e quella svizzera.

Infatti il film intendeva raccontare le comuni battaglie di tanti lavoratori 'europei' coinvolti in una avventura - la costruzione del tunnel del Sempione - che metteva a confronto e in conflitto interessi e mentalità diverse.

Malgrado la buona volontà di tutti, il film restò sulla carta, ma intanto altre porte si aprirono al nostro cinema. Grazie ai buoni rapporti con la DEFA di Berlino Est, io presi contatto con Pechino, per un primo grande documentario 'occidentale' nel Paese di Mao, che poi realizzai con successo, ma non senza problemi per le difficoltà di intesa con le autorità cinesi, i loro schematismi, le loro censure. E di lì a poco sarebbero cominciati i primi proficui contatti tra i più grandi produttori italiani (De Laurentiis, Ponti) e la Bulgaria, l'Unione Sovietica, l'Ungheria.

Ma il problema - quando si andava ad approfondire l'aspetto culturale al quale noi autori eravamo più sensibili - era sempre lo stesso: quale soggetto scegliere? In che modo attingere alla nostra forza più essenziale, cioè la nostra cultura? In che modo riuscire a non tradire le nostre radici, suscitando però al tempo stesso, un interesse produttivo da parte dei paesi dell'Est? Quei paesi amavano il no-

stro cinema, ma non era pensabile ricostruire nei loro stabilimenti o ambientare nel loro repertorio paesaggistico le strade di Roma, le campagne della Sicilia. Bisognava insomma trovare temi e personaggi italiani che fossero però naturalmente immersi in una dimensione più ampia, di tipo europeo.

Da qui la trovata geniale di Glauco Pellegrini (e che avrebbe poi preso corpo grazie alla collaborazione di un grande sceneggiatore italiano: Ugo Pirro): un film 'goldoniano'.

Goldoni era un personaggio certamente italiano, ma anche tipicamente europeo. Con Goldoni si poteva dar vita a un'opera cinematografica di carattere internazionale senza incorrere in quel pericolo di 'cosmopolitismo' che per estetica zdanoviana allora dominante in quasi tutti i paesi del 'socialismo reale' era il rischio dal quale un autore cinematografico doveva rifuggire.

Goldoni, poi, era particolarmente amato in un paese come la Germania, dove il culto per il teatro è stato da sempre vivissimo.

Ed è qui che comincia la straordinaria avventura di Pellegrini a Berlino - così mirabilmente raccontata in questo libro.

Le grandi speranze di un autore e di un comunista anomalo vengono via via logorate dal conflitto con una burocrazia che resta ostile al passaggio - sotto un travestimento goldoniano - di messaggi formali considerati non in linea con il dogmatismo allora dominante alla DEFA.

Il fatto che il teatro brechtiano avesse libero corso in quella Repubblica - e costituisse motivo di forte richiamo per tutta la cultura europea occidentale - aveva certo indotto molti di noi a pensare che fossero superabili, o comunque meno rigidi - a Berlino ecc. - gli schemi naturalistici del realismo socialista allora dominante...

Ma certamente Pellegrini non ha il passato prestigioso di Brecht, né il carisma di Thomas Mann, e quindi le sue 'maschere' (simbolo di antinaturalismo) finiscono per avere vita sempre più difficile nei recinti della DEFA, il prestigioso complesso di Studi nei quali Berlino aveva permesso comunque con tanta generosità la ricostruzione di una splendida Venezia.

E le avventure del film non si fermano ai mesi della sua produzione, che giunge comunque alla fine.

I tre percorsi lungo i quali si snoda la gestazione e la realizzazione di *Capriccio Italiano* continuano a intrecciarsi per altri venti anni! E sono via via: quello contorto e pieno di trabocchetti della distribuzione, quello dell'iter burocratico tipico del socialismo reale nelle cui maglie il film quasi rischia di perdersi prima ancora di esser visto in Italia, e quello dei rapporti tra due visioni del cinema, della cultura e del comunismo.

L'avventura di *Capriccio Italiano* dura così fino alle soglie degli anni Ottanta, quando la Biennale cinema, che allora dirigevo, prende l'iniziativa di presentare *Capriccio italiano* alla mostra di Venezia.

Ma non voglio togliere al lettore il piacere di seguire da solo questo itinerario complesso, paradossale e spesso gogoliano, attraverso il quale è conservata la memoria viva di un'opera cinematografica certamente singolare e di un Autore che con il suo film ha voluto rendere omaggio alla sua Venezia, e al grande Goldoni.

Introduzione

Laura Barozzi

Realizzato nel 1960 a Berlino Est nell'ex DDR, dal regista italiano Glauco Pellegrini, il film non potrebbe avere titolo più appropriato: di un 'capriccio', infatti, si tratta:

- un 'capriccio' della casa di produzione cinematografica, la DEFA che, nell'ambito di una politica di apertura all'Occidente dopo la cosiddetta 'guerra fredda', propone il film a Pellegrini, allora affermato regista anche in campo teatrale;
- un 'capriccio', un *divertissement* dell'autore e dei suoi sceneggiatori che, ispirandosi alla vita di Carlo Goldoni, si 'divertono' a reinventarla fantasticamente;
- un 'capriccio' del caso che, in seguito all'edificazione del Muro di Berlino nel 1961, blocca il film nella DDR per vent'anni.

Italienisches Capriccio (Capriccio Italiano) si configura come film sul teatro, in quanto trasposizione cinematografica della vita del commediografo veneziano vissuto nel Settecento, trattata come una *pièce* teatrale. Già alla dodicesima inquadratura, sui titoli di testa, si legge: «Questo film racconta con una libera interpretazione e alla maniera delle famose commedie di Goldoni, un periodo della vita del grande commediografo italiano».

I temi del film sono la lotta di Goldoni per riformare il teatro in senso più democratico e realistico, gli amori, le gelosie, gli intrighi delle compagnie teatrali e dello stesso commediografo, i suoi contrasti con l'abate Chiari e il conte Gozzi, simboli di un mondo aristocratico destinato a entrare in crisi con l'avvento della Rivoluzione francese e la conseguente caduta della Serenissima: tutti temi permeati da una sottile critica a sfondo sociale. Ma il motivo che tutti gli altri ingloba

e sintetizza è il difficile rapporto tra verità e finzione col quale tutti i personaggi del film sono chiamati a confrontarsi.

Notevole difficoltà ha presentato il lavoro di analisi della pellicola: la copia sulla quale ho lavorato è assai rovinata, sia per quanto riguarda la parte visiva che per quella sonora.

Il film, recitato da un cast internazionale in cui si parlavano quattro lingue diverse, fu doppiato in lingua tedesca.

Nel 1980 in occasione della sua prima proiezione in Italia, venne corredato di sottotitoli italiani, ma è ancora un inedito poiché, pur comparso talvolta in qualche rassegna cinematografica, non è stato mai distribuito nelle sale.

Il lavoro è stato articolato in tre parti: la prima, costituita dalla sceneggiatura desunta, è stata operazione soprattutto di carattere tecnico, che ha permesso di analizzare la struttura, le articolazioni e il montaggio del film e ha costruito la base per una successiva riflessione critico-filologica, esplicitata mediante un apparato di note. Per desumere la sceneggiatura è stato analizzato il film, procedendo alla stesura di una sceneggiatura 'all'americana', descrivendo, cioè, a tutta pagina, la 'colonna visiva' insieme alla musica e ai rumori.

Quindi, separati dalla descrizione con una spaziatura sono stati riportati i dialoghi dei personaggi. La difficoltà maggiore è stata quella della traduzione, a causa di un tedesco ricercato, dall'eco teatrale e poco comprensibile.

Nella sceneggiatura sono stati riportati i dialoghi tedeschi in corsivo, la traduzione italiana con caratteri più chiari fra parentesi e, di seguito, in caratteri normali, i sottotitoli del film. Di supporto a questa prima parte è stata la sceneggiatura originale, sulla quale sono stati operati molti tagli in sede di riprese (circa 61 pagine pari a 500 metri di pellicola) e che è servita al regista, spesso, solamente come pretesto per l'improvvisazione sul set.

Successivamente la 'colonna visiva' è stata suddivisa in inquadrature numerate progressivamente e riunite in 'scene', come indicato dalla sceneggiatura originale per evidenziare il cambio di ambiente.

Nell'analisi delle inquadrature sono stati identificati tutti i movimenti di macchina, i campi e i piani di ripresa, abbreviati come d'uso per procedere alla lettura delle stesse.

Così suddivisa, la sceneggiatura tecnica (*découpage*) si è sviluppata lungo 709 inquadrature, con 61 cambi di scena, per una durata di 106 minuti.

La seconda parte, intitolata «Avventure e disavventure del film», tratta la storia della nascita di *Capriccio Italiano*: la sua lavorazione negli stabilimenti tedeschi di Babelsberg a Berlino Est, tra giugno e novembre del 1960, il suo 'imprigionamento' in seguito al Muro nel 1961 (poco prima di essere presentato nella Sezione informativa della Mostra del cinema di Venezia) e l'avvenuta liberazione a distanza di vent'anni, grazie all'intervento del regista Carlo Lizzani.

Quest'ultimo, nell'intento di presentare *Capriccio italiano* alla Mostra del cinema del 1980, di cui era direttore, riesce a farsi inviare una copia della pellicola, ma fa in tempo a presentarla solo alcuni mesi dopo, tra le manifestazioni del Carnevale della Ragione (titolo in questo caso di buon auspicio al film), ideato da Maurizio Scaparro a Venezia.

Poiché non esiste una bibliografia né sul film né sul regista, per la redazione di questa seconda parte, mi sono basata principalmente sulla testimonianza del *Diario*, redatto dal regista e dalla moglie (assistente alla regia) durante le riprese sul set, e sul libro *Le maschere e il muro*, scritto dal regista nel 1980, in un clima di preludio alla resurrezione del film. Il testo, che rievoca le vicissitudini di *Capriccio Italiano*, è corredato da lettere, telegrammi, fotografie e note informative sulla sua preparazione e lavorazione.

Segue poi la postfazione della dr.ssa di ricerca e sceneggiatrice Donata Carelli.

La terza parte è formata da un'appendice dove vengono indicate, in dettaglio, la trama del film, le note biografiche del regista, la biografia e la bibliografia con integrazioni inedite.

Particolarmente apprezzabile è, complessivamente, l'operazione compiuta da Pellegrini, critico e documentarista d'arte, scrittore, regista teatrale e televisivo oltre che cinematografico, poiché *Capriccio Italiano* è un film dalle invenzioni originali, ricco di temi a sfondo sociale ancora attuali e uno dei rari film che fanno cinema del teatro.

Glauco Pellegrini, regista di origine veneziana nato a Siena, che lavora a Roma dagli anni Quaranta in poi, realizza con *Capriccio Italiano*, il capolavoro della sua carriera, senza averne, forse, coscienza, avvalendosi del contributo alla sceneggiatura di Liana Ferri e di Ugo Pirro, che ha sceneggiato alcuni tra i più significativi e validi film italiani (in particolare per il regista Elio Petri).

È grazie ai profondi legami stabiliti con i suoi maestri d'arte che il regista arriva a realizzare un film come questo.

Parliamo di Eugenio Ferdinando Palmieri, autore drammatico e ispiratore del suo amore per il teatro, e del critico e cineasta Francesco Pasinetti, che gli insegna a osservare Venezia nel suo aspetto 'minore', dimostratosi, poi, quello 'maggiore' per umanità e autenticità. Pasinetti accende nell'allievo anche la passione per le arti figurative e plastiche e per il documentario d'arte, di cui è un esponente tra i più validi.

Imbevuto di tali fermenti culturali e artistici, Pellegrini crea un film che ricorda gli effetti cromatici, luminosi e spaziali della pittura del Settecento, e mentre nessuna inquadratura ricalca esattamente un quadro in particolare, tutte le inquadrature sono informate da quella pittura, da quella luce e da quella atmosfera.

Oltre alle scenografie, anche costumi e gestualità sono investiti da suggestioni pittoriche. Ne risulta una Venezia interamente rico-

struita in studio, ma che restituisce in modo realistico, eppur poetico, il clima e i personaggi dell'epoca.

È uno stile di regia raffinato, che rivela la vasta cultura di Glauco Pellegrini e una lunga consuetudine a descrivere le opere d'arte, non dimenticando l'esperienza di regista teatrale.

Tra carrellate e panoramiche, il movimento incessante della macchina da presa si alterna a sequenze di montaggio veloce e parallelo o indugia su lunghi piani-sequenza per seguire i personaggi e le scene della vita quotidiana a Venezia, trasmettendo allo spettatore emozione estetica e sottile divertimento costruito con intelligenza e sensibilità.

Lungi dal fare un'opera tediosamente biografica, il regista interpreta acutamente gli stati d'animo e i problemi che Goldoni dovette affrontare per realizzare la sua riforma e ricostruisce in modo fantastico anche la sua vicenda privata, mettendo (e questa è la grande novità) personaggi reali accanto a 'Maschere', creazioni della fantasia, con un senso del 'gioco' e un umorismo che derivavano certamente dalle origini veneziane della sua famiglia.

Pellegrini riesce a portare a termine il film, nonostante le difficoltà attraversate durante la lavorazione, e a realizzare, così, un suo sogno: riunire una troupe internazionale di attori in un film in cui ognuno recita nella sua lingua (mentre il regista cerca, giocosamente, di farsi capire da tutti in veneziano), nell'intento di dimostrare come, nel superiore interesse dell'arte, ogni barriera linguistica e ideologica possa venir superata.

Anche questo gli riesce. Ma se il Muro appare, poi, come una beffa rispetto a questo progetto ideale, il tempo e la forza incantatrice dell'arte hanno dato ragione a Glauco Pellegrini.

Vari e diversi sono i motivi che mi hanno spinto a occuparmi di un film come questo: da una parte gli studi di lingua e letteratura tedesca (fatti in passato), hanno stimolato la mia curiosità verso un film da tradurre, cioè da 'svelare', dall'altra la mia passata esperienza nel campo delle arti visive e in quello teatrale. E sentendo delle affinità con un regista veneziano come me ma, come me, nato in un'altra città e analogamente innamorato di Venezia, ho ritenuto che fosse importante e necessario recuperare al patrimonio artistico italiano e veneziano un esempio di spettacolo particolarmente riuscito. Un contributo per alimentare il mito di Venezia, senza per questo corrompere l'immagine, e che si colloca tra i migliori esempi di film-teatro senza falsa retorica e superficialità, opera di un regista considerato 'minore', solo perché non resisteva alla tentazione di dedicarsi con furore a una multiforme attività artistica.

Il titolo del Carnevale di Venezia del 1995 è stato *Cinema è Teatro* e con questo contributo è mia intenzione rendere omaggio ad entrambi: al cinema che compie cent'anni e al teatro: di Goldoni, di Venezia e del mondo, nella speranza che continui la ricerca in direzione dell'unità espressiva di queste e di tutte le altre forme d'arte.

Parte I
La sceneggiatura desunta

Legenda

c.l.	campo lungo.
c.l.l.	campo lunghissimo.
c.m.	campo medio.
c.t.	campo totale.
f.c.	fuori campo.
f.i.	figura intera.
m.c.l.	mezzo campo lungo.
m.d.p.	macchina da presa.
m.p.m.	mezzo piano medio.
m.p.p.	mezzo primo piano.
p.a.	piano americano.
p.m.	piano medio.
p.p.	primo piano.
p.p.p.	primissimo piano.
s.o.	sceneggiatura originale
v.f.c. (f.c.)	voce fuori campo.
zoom in	carrellata 'ottica' in avvicinamento.
zoom out	carrellata 'ottica' in allontanamento.

durata: 106'.

Titoli di testa

Una festosa musica di ispirazione settecentesca accompagna i titoli di testa del film, che appaiono sullo sfondo dei più famosi dipinti della scuola veneziana del XVIII secolo: opere di Canaletto, Guardi, Longhi, Tiepolo, Piazzetta, Bella. [1]

ITALIENISCHES CAPRICCIO (CAPRICCIO ITALIANO)

Ein Defa Farbfilm auf Agfacolor Wolfen
(Un film Defa a colori su pellicola Agfa Wolfen)

Mit (con)

Claude Laydu, *Carlo Goldoni*

Christel Bodenstein, *Nicoletta Goldoni*

Rolf Ludwig, *Carlo Gozzi*

Dana Smutna, *Teodora Ricci*

Jan Werich, *Don Marzio*

Nico Pepe, *Antonio Sacchi*

Gerd Biewer, *Theaterdirektor Medebac (il direttore del teatro)*

Norbert Christian, *Abate Chiari*

Und mit den Masken (e con le maschere)

Ferruccio Soleri, *Arlecchino*

Maria Grazia Francia, *Colombina*

Nico Pepe, *Pantalone*

Mauro Carbonoli, *Brighella*

Szenarium von (Sceneggiatura di) Ugo Pirro, Glauco Pellegrini und (e) Liana Ferri

Nach einer Idee von (Da un'idea di) Glauco Pellegrini

Dramaturg (Direttore artistico), Manfred Fritzsche

Deutsche Dialoge (dialoghi tedeschi), Heinz Riedt, Manfred Fritzsche

Deutsche Synchrondialoge (dialoghi tedeschi sincronizzati), Annette Ihnen

Für die deutsche Fassung sind die Ausschnitte der Goldoni-Komödien den Uebersetzungen von Heinz Riedt entnommen

(I frammenti delle commedie di Goldoni sono stati tratti per la versione tedesca, dalla traduzione di Heinz Riedt)

Dialog-Regie (Regia del dialogo), Johannes Knittel
Assistenz-Regie (Aiuto regista), Willi Urbanek

Bauten (Scenografia), Arthur Günther, Ernst R. Pech
Kostüme (Costumi), Ingeborg Wilfert
Masken (Trucco), Alois Strasser, Sonia Urbanek

Ton (Suono), Erich Schmidt
Schnitt (Montaggio), Christa Wernicke
Synchronschnitt (Montaggio sincronizzato), Ursula Zweig

Regie-Assistenz (Assistenza alla regia), Christian Steiner, Vittoria Pellegrini

Aufnahme-Leitung (Assistenza alla produzione), Christian Urban [2]
Kamera-Führung (Operatore alla m.d.p.), Goffredo Bellisario
Kamera-Assistenz (Assistente alla m.d.p.), Ehrhard Schweda

In weiteren Rollen (E inoltre)

Charlotte Brummerhoff, Fred Düren, Hans Fiebrandt, Harry Gillmann, Eva-Maria Hagen,
Harry Hindemith, Hans Klering, Fritz H. Kirchhoff, Paola Piccinato, Heinz Schubert *u.a.*
(e altri)

Deutsche Sprecher (Doppiatori tedeschi):

Horst Drinda, Sabine Krug, Kurt Mühlhardt, Wolf Kaiser, Werner Lierck, Eva-Maria Bath,
Josef von Santen, Herbert Dirmoser, Günther Hack

Musik (Musica), Günther Kochan

Es spielt das Defa-Sinfonie-Orchester unter der Leitung von Karl Ernst Sasse
(Suona l'orchestra sinfonica della Defa diretta da Karl Ernst Sasse)

Es tanzt das Ballet des Metropol-Theaters Berlin

(Danza il corpo di ballo del Teatro Metropol di Berlino)

Choreographie (Coreografia), Nina Feist

Kamera (Direttore della fotografia), Helmut Bergmann

Produktions-Leitung (Direttore di produzione), Werner Dau

Regie (Regia), Glauco Pellegrini

Dieser Film erzählt in freier Interpretierung und in der Art berühmter Goldoni-Komödien,
einen Teil aus dem Leben des grossen Italienischen Komödiendichters

(Questo film racconta, con una libera interpretazione e nello stile delle famose com-
medie di Goldoni, un periodo della vita del grande commediografo italiano)

Prologo

SCENA PRIMA [3]

1 INTERNO. TEATRO ILLUMINATO. SERA.

m.c.l. sul palcoscenico di un teatrino dove un complesso musicale di foggia settecentesca sta suonando l'«Allegro» della «Primavera», dalle *Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi.
Zoomata in avvicinamento sino a un **c.m.**

2 **m.c.l.** laterale da destra in controcampo sul sipario di velluto rosso di un teatro di fronte all'orchestra, la quale appare così di schiena e di profilo e incornicia il campo, continuando a suonare. Sul sipario-schermo scorre la seguente didascalia: [4]

PROLOG (PROLOGO) [5]

In der ersten Hälfte des 18 Jahrhunderts, herrschte noch in ganz Italien, die Comedia dell'Arte, deren grösster und beliebtester Komödiant Antonio Sacchi war. (Nella prima metà del XVIII secolo, dominava ancora in tutta Italia la 'Commedia dell'arte'. Antonio Sacchi ne era il più grande e popolare attore.) [6]

Nella prima metà del 1700 dominava in Italia la Commedia dell'arte. Antonio Sacchi ne era l'acclamato e irresistibile Truffaldino.

An einem Abend in Rimini... [7]

A Rimini, una sera...

Dal sipario esce Arlecchino, [8] roteando il suo berretto, ridacchiando e facendo inchini a un immaginario pubblico. Compare anche Colombina. [9] La musica si attenua restando in sottofondo.

COLOMBINA

Arlecchino, was fällt dir ein?

Arlecchino, cosa ti salta in mente?

Entra in scena anche Brighella [10]

BRIGHELLA

Weißt du denn nicht, daß die Vorstellung sogleich beginnt?

(Non sai che lo spettacolo sta per cominciare?)

Non sai che stiamo per cominciare?

ARLECCHINO

Natürlich weiß ich das, aber es gefällt mir eben nicht immer bis zum zweiten Akt zu warten, ehe ich auf die Bühne komme. Colombina... e Brighella! Ich möchte gleich zu Anfang auftreten, im Prolog... (Certo che lo so, ma non mi piace aspettare sempre fino al secondo atto per entrare in scena. Colombina... e Brighella! Io vorrei entrare in scena già dall'inizio, nel prologo...)

Sì, che lo so. Ma non voglio aspettare il secondo atto... prima di entrare in scena. Io vorrei comparire nel prologo...

- 3 **m.c.l.** frontale su Arlecchino, Brighella e Colombina sul palcoscenico. Il sipario alle loro spalle è sempre chiuso.

ARLECCHINO

Zusammen mit den Masken der Comedia dell'Arte!...

... insieme alle maschere della Commedia dell'arte!

Da destra entra in scena anche Pantalone.

PANTALONE

Aber das ist doch unmöglich, das kann doch nicht sein, das gäbe doch ein schönes Durcheinander! (Ma questo è impossibile, questo non può proprio essere, creerebbe davvero una bella confusione!)

Questo è impossibile. Creerebbe confusione.

ARLECCHINO

Und warum? (E perché?) [11]

PANTALONE

Warum, warum, warum, weil wir keine Masken mehr sind. Wir sind aus der Comedia dell'Arte. Meister Goldoni hat uns verändert und wir haben in seiner Komödie nicht mehr zu tun. (Perché, perché, perché, perché non siamo più maschere. Siamo usciti dalla Commedia dell'arte. Il maestro Goldoni ci ha cambiati e noi non abbiamo più niente a che fare con la sua commedia.)

Non siamo più maschere della Commedia dell'arte. Carlo Goldoni ci ha cambiati.

ARLECCHINO

Aber icht bitte Euch, wir spielen jetzt gar keine Komödie von Goldoni. Also... (Ma vi prego, non recitiamo alcuna commedia di Goldoni adesso. Dunque...)

Siamo maschere ma non della Commedia dell'arte.

BRIGHELLA

... Also kehren wir zum Original zurück, einverstanden?

(... Dunque torniamo alle origini, d'accordo?)

Voglio che torniamo alle origini, che inventiamo...

PANTALONE

Nein Signor, das geht nicht. Die Schauspieler müssen sich den Autoren fügen, so will es der Brauch. (Nossignore, questo non va bene. Gli autori devono sottomettersi agli autori, così vuole l'usanza.)

No, signore. Gli attori devono seguire l'autore.

ARLECCHINO

Dieser Brauch gefällt mir keineswegs! (Quest'usanza non mi piace affatto!)

BRIGHELLA

Keineswegs! (Affatto!)

ARLECCHINO

Ich will mich nicht fügen, ich will das tun, was mir Spaß macht. (Io non voglio sottomettermi. Voglio fare ciò che mi diverte.)
Io voglio fare ciò che mi diverte.

PANTALONE

Das, was Spaß macht... Also, gut, spielen wir nach unseren Texten. (Ciò che diverte... Bene, allora recitiamo secondo i nostri testi.)

E allora recitiamo secondo i nostri canovacci.

ARLECCHINO

Bravo Signor Pantalone! Bravo, jetzt seid Ihr endlich ein Mann! (Bravo signor Pantalone! Ora siete finalmente un uomo!)

Dunque cominciamo.

PANTALONE

Also nun Arlecchino machen wir es kurz, spielen wir nach unseren Texten... (Dunque adesso tagliamo corto Arlecchino! Recitiamo secondo i nostri testi...)

Sì, secondo la nostra tradizione. [12]

Pantalone alza un bastone minacciando Arlecchino

PANTALONE

Und um anzufangen, muß ich dich gleich prügeln. (E per cominciare devo bastonarti subito.)

E per iniziare, botte!

ARLECCHINO

Nein, Signor Pantalone! Das dürft Ihr nicht tun! (No signor Pantalone! Questo non lo potete fare!)

Questo non si può fare!

PANTALONE

Warum nicht? (Perché no?)

- 4 **m.p.p.** su Pantalone e Arlecchino: Pantalone con un grosso bastone in mano sta a ridosso di Arlecchino che estrae il suo 'battocchio' dalla cintola per difendersi. [13]

ARLECCHINO

Weil geschrieben steht, daß Ihr mich Arlecchino nicht vor Beginn des zweiten Aktes schlagen dürft, früher ist es nicht erlaubt. (Perché c'è scritto che Voi non potete bastonare me Arlecchino prima dell'inizio del secondo atto. Prima non è permesso.)

C'è scritto: niente botte prima del secondo atto! Prima non è permesso!

PANTALONE

Aber hattest du nicht selbst gesagt, daß sich jetzt alles ändert? (Ma non hai detto tu stesso che adesso tutto cambia?)

Ma non hai detto che ti piace la tradizione?

ARLECCHINO

Ja! (Sì!)

PANTALONE

Also darf ich dich gleich prügeln! (Allora posso bastonarti!)

A queste parole Arlecchino scappando esce dal campo verso sinistra.

ARLECCHINO

Hilfe!... (Aiuto!...)

- 5 **m.c.l.** Colombina, Arlecchino, Brighella e Pantalone davanti al sipario chiuso. Arlecchino salta giù dal palcoscenico per sfuggire a Pantalone.

PANTALONE

Haltet ihn fest! (Fermatelo!)

ARLECCHINO

Autoren! Signor Pantalone verfälscht die Aufführung! (Autori! Il signor Pantalone falsifica lo spettacolo!)

Autori! Il signor Pantalone falsifica lo spettacolo!

- 6 **m.c.l.** laterale destro dal teatrino dei musicisti: con Brighella, Colombina e Pantalone sul palcoscenico, all'estrema destra in un angolo, si scorge il violoncello di un musicista.

ARLECCHINO

Hilfe!... (Aiuto!...)

PANTALONE

Das ist doch nicht möglich, der Anfang der Aufführung wird spielen... (Ma questo non è possibile, lo spettacolo avrà inizio...)

Das Publikum möge die Verzögerung entschuldigen. (Il pubblico voglia scusare il ritardo...)

Voglia il pubblico scusarci per il ritardo...

BRIGHELLA

Ja und es möge applaudieren, wenn die Vorstellung gefallen hat. (Sì e voglia applaudire se lo spettacolo gli sarà piaciuto.)

... applaudirci alla fine dello spettacolo...

COLOMBINA

Und falls wir es gelangweilt haben, möge es uns verzeihen. (E voglia perdonarci se per caso lo avremo annoiato.)
... e compatirci se lo abbiamo annoiato!

PANTALONE

Wir Diener empfehlen uns. (Noi servitori riveriamo.)

Sugli applausi del pubblico, le maschere vanno dietro al sipario e la musica va diminuendo sino a cessare completamente. [14]

SCENA SECONDA

7 **m.c.l.** Il sipario si apre sugli stessi applausi e rivela l'interno e il palcoscenico di un teatro di foggia settecentesca, sopra il quale campeggia l'iscrizione «Commedia dell'Arte». Il pubblico, visto di schiena, applaude allo spettacolo che sta per cominciare. [15]

Zoom in con aggiustamento a sinistra sul pubblico sino a inquadrare il 'totale' del palcoscenico. La scena rappresenta una camera con un letto a baldacchino al centro, una fila di spettatori a destra e una a sinistra, [16] un armadio e diverse porte sullo sfondo. Due Pulcinella stanno saltellando e facendo smorfie. Un motivetto sottolinea l'azione che sta per cominciare.

PRIMO PULCINELIA

Beeilt Euch, gleich kommt Donna Isabella! (Sbrigatevi, sta arrivando donna Isabella!)
Nuda la voglio! Senza camicia!

SECONDO PULCINELIA

Beeilt Euch, beeilt Euch! (Sbrigatevi, sbrigatevi!)
Senza le mutande!

8 Ripresa laterale da destra.
c.m. sul palcoscenico. Da una porta a sinistra entrano tre maschere suonando degli strumenti musicali.

SECONDO PULCINELIA

Ich höre schon die Spieler kommen. (Sento già arrivare i musicisti.)
Eccola!

I due Pulcinella si nascondono sotto il letto. Applausi e risate del pubblico. La **m.d.p.** segue i suonatori fino al centro del palcoscenico, dove girano intorno suonando, fra le risate del pubblico.

9 **ESTERNO. STRADA. SERA.**

m.c.l. su un vicolo deserto e scarsamente illuminato. Una giovane donna sale dei gradini, avvicinandosi alla **m.d.p.** sino a un **p.p.** La donna, molto attraente, è vestita di rosso e si guarda intorno incerta e furtiva. Dal teatro attiguo alla strada giungono voci, applausi e musica. [17]

10 **INTERNO. TEATRO. SERA.**

c.m. sui suonatori che escono verso destra. Dalla porta frontale di destra entra donna Isabella, la primadonna: è vistosamente truccata e indossa un ricco abito giallo generosamente scollato. Applausi del pubblico. La donna avanza verso il palcoscenico mentre la **m.d.p.** zooma in avanti e la riprende a **f.i.**, quindi si inchina agli spettatori sul palcoscenico a destra e sinistra.

DONNA ISABELLA

Truffaldino!

Il pubblico le fa eco. Uno degli spettatori sul palcoscenico si alza per meglio osservarla col suo occhialino.

PUBBLICO

... dino!

DONNA ISABELLA

Truffaldino!

PUBBLICO

... dino!

11 **c.m.** richiamato dalla donna, Truffaldino entra in scena dalla porta di sinistra, con un abito viola, un mantello blu, una maschera nera sul volto e un 'batòcchio' in mano. Il pubblico lo accoglie con un'ovazione applaudendo fragorosamente.

12 **c.m.** laterale da destra sul pubblico in sala che applaude. Qualche spettatore si alza in piedi.

- 13 Laterale da sinistra. **c.m.** sul pubblico in sala che applaude.
- 14 **c.t.** del pubblico che applaude e del palcoscenico con donna Isabella, Truffaldino e i due Pulcinella, che occhieggiano da sotto il letto.
- 15 Laterale da sinistra **c.m.** sul pubblico che applaude su parte del palco, dove in **p.p.** saltellano i piedi di Truffaldino.
- 16 **c.t.** sul pubblico e sul palcoscenico con donna Isabella e Truffaldino, che si inchina verso gli spettatori, presentandosi, tra applausi e risate...
- 17 **m.p.p.** di Truffaldino.

TRUFFALDINO

Soll ich Euch ausziehen, Donna Isabella?
Volete che vi spogli?

- 18 **p.m.** su donna Isabella che sorride, fingendosi pudica. Sullo sfondo, tra gli spettatori che ridono sul palcoscenico, ce n'è uno dall'aria seria...

DONNA ISABELLA

Ja, aber sind die Türen wirklich geschlossen? (Sì, ma le porte sono chiuse davvero?)
Ma le porte sono chiuse?

- 19 Come la 17.

TRUFFALDINO

Alle!
Tutte!

- 20 **p.m.** di donna Isabella che sorride soddisfatta.
- 21 **p.a.** di Truffaldino che va a aprire la porta di sinistra: ne esce una maschera, che lui respinge col suo 'batòcchio'. Da un paravento a sinistra esce un'altra maschera: Truffaldino gli fa cenno di sparire. La **m.d.p.** segue Truffaldino che avanza in **p.p.** fino al letto, su cui fa per lasciarsi andare, ma da lì fanno capolino altre due maschere: anche a loro Truffaldino fa cenno di sparire. Poi esce dall'alcova tra le risate del pubblico e, in **p.a.**, si avvicina saltellando seguito dalla **m.d.p.** verso la porta di destra. Da un armadio si affaccia una maschera e un'al-

tra esce dalla porta. Truffaldino invita tutti a rientrare nell'armadio, dal quale, però, rispuntano fuori a turno per spiare...

TRUFFALDINO

Wir sind allein! (Siamo soli!)
Da dove comincio?

- 22 **p.m.** di donna Isabella. Dal fondo della scena, Truffaldino avanza verso donna Isabella e le bacia la mano, bramoso.

TRUFFALDINO

Wie soll ich mit dem Ausziehen anfangen, von oben oder von unten? (Da dove volete che cominci a spogliarvi, da sopra o da sotto?)
Comincio da sopra o da sotto?

DONNA ISABELLA

Von unten!
Da sotto!

Risate fragorose del pubblico... **zoom in.**

p.p. di Truffaldino che si rivolge a uno spettatore seduto in prima fila sul palcoscenico: l'unico che non ride. Truffaldino lo guarda stupito e gli fa dei versi.

- 23 **m.c.l.** su donna Isabella, Truffaldino, i due Pulcinella sotto il letto e il pubblico sul palcoscenico. Truffaldino ritorna a guardare, sorpreso, lo spettatore che non ride, poi va da donna Isabella, lascia cadere il 'batòcchio', si inginocchia e comincia a spogliarla tra le acclamazioni del pubblico.

PUBBLICO

Ausziehen! (Spogliala)

Le maschere nascoste fanno capolino e poi tornano a nascondersi dietro al baldacchino e dentro agli armadi.

- 24 **c.m.** degli spettatori sul palcoscenico: tutti ridono tranne il solito spettatore.
- 25 **m.c.l.** sul palcoscenico: Truffaldino estrae, da sotto le vesti di donna Isabella, una gabbietta di vimini (un sedere finto). Risate grasse del pubblico.

26 **INTERNO. SPOGLIATOIO DEL TEATRO. SERA.**

p.m. sulla donna dell'inquadratura 9. Questa si aggira dietro le quinte del teatro, nello spogliatoio, si muove verso un **c.m.**, seguita dalla **m.d.p.** a sinistra, vede una cesta di vimini, la apre.

27 **INTERNO. PALCOSCENICO DEL TEATRO. SERA.**

p.p. di donna Isabella che getta un urlo.

28 **p.a.** di Truffaldino che estrae una sottogonna da sotto le vesti di donna Isabella e la mostra al pubblico, mentre la **m.d.p.**, avvicinandosi, lo riprende in **p.m.** Le maschere spiano, intanto, dal fondo.

29 **c.m.** laterale da sinistra sul pubblico in teatro che ride fragorosamente.

30 **p.m.** di Truffaldino che ride e si volta poi a guardare lo spettatore serio.

31 **m.p.p.** dello spettatore: questo con un'aria mesta, siede tra gli altri spettatori che ridono sguaiatamente.

32 **p.m.** di Truffaldino che guarda verso il pubblico con aria sbalordita.

33 Come la 29.

34 **p.p.** di Truffaldino, che con la gonna sottratta a donna Isabella va dallo spettatore che non ride e gliela spinge sotto il naso.

TRUFFALDINO

Warum lacht Ihr nicht? Lach doch! (Perché non ridi? Ridi!)
Svegliatevi! Ridete!

35 **INTERNO. SPOGLIATOIO DEL TEATRO. SERA.**

c.m. sulla donna dell'inquadratura 9 che si infila nel baule di vimini nello spogliatoio degli attori...

36 **INTERNO. PALCOSCENICO. SERA.**

c.t. su parte del pubblico in teatro e sul palcoscenico, dove Truffaldino getta per aria la gonna che ha in mano e dà un'altra occhiata allo spettatore che non ride... **zoom in.**

Dal letto escono le due maschere che vi si erano nascoste e si avventano su donna Isabella, che urla tra gli applausi del pubblico... La primadonna tenta di scappare verso la porta di sinistra.

37 **c.m.** donna Isabella torna indietro, in **p.m.**, verso il palcoscenico, dove tutte le maschere si avventano su di lei e cercano di scioglierle i lacci del vestito per spogliarla. Lei cerca aiuto, urlando, divincolandosi e cercando con gli occhi Truffaldino...

DONNA ISABELLA

Truffaldino so hilf mir doch! Hilfe, ich will hier raus! So tut mir nicht weh! (Truffaldino, aiutami! Aiuto! Voglio uscire! Non fatemi male!)

38 Laterale sinistra. **c.m.** del palcoscenico, dove donna Isabella, restata in mutandoni e sottogonna, cerca scampo verso l'armadio di destra, ma da questo e dalla porta vicina, escono delle maschere che la inseguono. Truffaldino, intanto, si nasconde nell'alcova.

39 **c.m.** su donna Isabella che torna indietro verso Truffaldino al centro del palcoscenico, cercando il suo aiuto, ma lui scappa via dal letto. Nell'inquadratura ci sono anche gli spettatori sul palco. Piccolo assestamento indietro e **p.m.** sulle maschere in ginocchio attorno a donna Isabella, mentre cercano di toglierle gli altri indumenti.

DONNA ISABELLA

Truffaldino! Aiuto! [18]

40 Laterale da sinistra. **c.m.** sul palco dove donna Isabella cerca di muovere qualche passo, nell'intento di liberarsi dall'attacco delle maschere, ma viene bloccata da un Pulcinella.

41 **p.a.** sui lazzi di due maschere. Una di esse spruzza all'altra una polvere colorata. Si fa largo tra di esse, Truffaldino...

TRUFFALDINO

Laßt mich durch! Ja! Wo ist meine Herrin, wo ist meine Herrin? Wo ist meine Herrin? (Fatemi passare! Sì! Dov'è la mia Signora, dov'è la mia Signora, dov'è la mia Signora?)
Non posso! Sono sfinito!

- 42 Laterale da sinistra **c.m.** sul pubblico che ride.

TRUFFALDINO

Ich bin blind! (Non ci vedo!)

- 43 Laterale da destra **c.m.** sul pubblico che ride.

TRUFFALDINO

Ich bin blind! (Non ci vedo!)
Sono morto!

- 44 **p.p.** di Truffaldino che si dirige verso lo spettatore che non ride.

TRUFFALDINO

Wo ist meine Herrin? (Dov'è la mia Signora?)

La **m.d.p.** lo segue fino a inquadrarlo vicinissimo al viso dello spettatore: Truffaldino gli tocca le guance, la giacca, vorrebbe, forse, picchiarlo dalla rabbia.

TRUFFALDINO

Ah! Da ist sie ja! Lach doch! Warum lacht Ihr nicht? (Ah! Eccola qui, sì! Ridi dunque! Perché non ridete?)
E tu, faccia da funerale, perché non ridi?

- 45 Controcampo **p.m.** su Truffaldino visto di fronte e sullo spettatore ripreso di schiena. Sullo sfondo le maschere stanno intrattenendo il pubblico, suonando gli strumenti e facendo lazzi vari...

TRUFFALDINO

Was ist? Sprecht doch! Seid Ihr ein Gegner der Komödie dell'Arte? Sollen die Masken vielleicht weinen, sich Asche aufs Haupt steuen? (Cosa c'è, parlate dunque! Siete un oppositore della Commedia dell'arte? Devono forse piangere le maschere? Gettarsi cenere sul capo?)
Che hai? Parla! Non ti piace la commedia? Dovrei forse levarmi la maschera? [19]

- 46 **p.p.** dello spettatore di fronte e di Truffaldino di spalle che gli gesticola davanti con le mani e lo tocca con disprezzo.

TRUFFALDINO

Was habt Ihr zu suchen, wenn Ihr nicht lachen könnt? Lacht endlich! Griesgram, Leichenwickler! (Che cosa cercate, se non sapete ridere? Ridete infine! Musone! Beccamorto!)
Ma cosa sei venuto a fare qui se non ridi?

Truffaldino torna al suo spettacolo, breve **zoom in** sino a un **p.p.** dello spettatore, che sorride con l'aria di compatire, mentre gli spettatori, tra i quali è seduto, si piegano dalle risate.

SCENA TERZA

- 47 **INTERNO. SPOGLIATOIO DEL TEATRO. SERA.**

p.m. un attore dopo lo spettacolo sta nutrendo due pappagalli che fanno il loro verso caratteristico. Si sente la voce dell'attore che ha interpretato Truffaldino: dà le disposizioni per smontare la scena e per la partenza verso altri luoghi. [20]

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO (v.f.c.)

He, sputet Euch gefälligst... (Hei, sbrigatevi per piacere...)

- 48 **p.m.** mentre due attori escono di spalle, lo spettatore che durante lo spettacolo non rideva entra nello spogliatoio sorridendo.

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO (v.f.c.)

... in zehn Minuten geht es los! (... tra dieci minuti si parte!)
Sbrigatevi. Fra dieci minuti si parte!

Wer nicht fertig ist, bleibt an Land. (Chi non è pronto resta a terra.)

Carrello indietro sullo spettatore, inquadrato da solo, in **p.m.**

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Sind die Kostüme noch nicht eingepackt? Von allein fliegen sie nicht in die Körbe. (Non son stati ancora messi via i costumi? Da soli non volano nelle ceste!)
Forza! Non posso fare tutto da solo!

- 49 **p.a.** sull'interprete di Truffaldino che dà ordini agli attori in fondo.

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Tut was, bringt die Kulissen weg, sonst werde ich euch Beine machen! (Fate qualcosa, portate via le quinte, sennò vi faccio scappare!)

Smontate le scene!

Zoom out l'interprete di Truffaldino avanza in **p.m.** e si rivolge a una scimmietta in gabbia che pare la mascotte della compagnia. [21]

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Und du, ah? (E tu, eh?..)

- 50 Panoramica in **p.a.** verso destra: due macchinisti, spostando una quinta, rivelano i mutandoni delle attrici che si stanno spogliando, chiacchierando allegramente. La **m.d.p.** si alza sulle attrici.

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

... wie fühlen wir uns? Das ging noch vorbei... (... Come ci sentiamo? Anche questa è passata...)

E voi? Sbrigatevi!

L'attore, spazientito, si rivolge alle attrici.

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Seid ihr noch nicht fertig? Wir haben nicht soviel Zeit! (Non siete ancora pronte? Non abbiamo tutto questo tempo!)

Non siete pronte?

- 51 **p.m.** lo spettatore, sopraggiunto in quel momento, si accorge delle attrici e sorride.

- 52 Controcampo **p.a.** delle attrici che accortesi dello spettatore, si piegano in avanti a fargli 'boccacce'.

- 53 **p.m.** dello spettatore che sorride e s'inchina.

- 54 **p.a.** dell'interprete di Truffaldino che si accorge dello spettatore, lo guarda indispettito e gli si rivolge urlando...

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Hinaus! Wer hat Euch hereingelassen?

Uscite! Chi vi ha fatto entrare?

- 55 **p.m.** lo spettatore si volta a guardare l'interprete di Truffaldino.
- 56 **p.a.** dell'interprete di Truffaldino che, avvedendosi delle attrici spogliate, commiserà lo spettatore. Dei comici avanzano per curiosare...

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Was gibt's da schon zu lachen, wenn man ein Paar Frauen in Hosen sieht? (Che cosa c'è da ridere, quando si vedono un paio di attrici in mutandoni?)

Ridete perché le attrici sono in mutande?

Die Wirklichkeit ist abgeschmackt, ist niemals amüsant. (La realtà è banale, non è mai divertente.)

La realtà non è mai divertente.

L'attore ride, canzonando lo spettatore...

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Dazu brauch man Phantasie, Imagination! (Perciò serve fantasia, immaginazione!)

Ci vuole la finzione, l'immaginazione. [22]

Così dicendo, l'attore accenna un mezzo giro saltellando, imitato dai suoi comici.

- 57 **p.m.** dello spettatore. L'attore incalza...

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Ihr habt mich vorhin beleidigt. (Poco fa voi mi avete offeso.)
Stasera mi avete offeso.

- 58 **p.m.** dell'attore che si avvicina allo spettatore.

- 59 **p.m.** lo spettatore guarda, allarmato, il capocomico che gli si avvicina attorniato dai suoi attori e gli gira attorno, urlando...

L'INTERPRETE DI TRUFFALDINO

Wer seid Ihr denn, daß Ihr es wagen könnt Antonio Sacchi zu beleidigen? (Ma chi siete mai voi, che osate offendere Antonio Sacchi?)

Ma chi siete per offendere Antonio Sacchi? [23]

La **m.d.p.** gira a sinistra a inquadrare Sacchi e lo spettatore in **p.m.**

LO SPETTATORE

Erlaubt mir, daß ich mich Euch vorstelle: mein Name ist Carlo Goldoni, [24] ich stehe zu Euren Diensten.

Permettetemi di presentarmi. Mi chiamo Carlo Goldoni e sono ai vostri ordini.

SACCHI

Warum seid Ihr überhaupt ins Theater gekommen, wenn Ihr nicht lachen wollt? (Perché poi siete venuto a teatro, se non volete ridere?)

Perché venite a teatro se non volete ridere?

p.a. di Sacchi che passa dietro a Goldoni e si allontana di qualche passo seguito dalla **m.d.p.** Goldoni appare così di schiena, ripreso in **p.m.**, mentre Sacchi appare di fronte in **p.a.**

SACCHI

Ihr habt mir die ganze Vorstellung verdorben! (Mi avete rovinato tutto lo spettacolo!)

Se ci venite avete l'obbligo di ridere.

Was wollt Ihr hier? (Cosa volete qui?)

Avete rovinato lo spettacolo!

Rechtfertigt Euch! (Giustificatevi!)

GOLDONI

Verzeiht wenn ich Eurem Spiel zu nahe getreten bin, aber ich kann einfach nicht lachen über Eure Obszönitäten. (Scusate se ho offeso il vostro spettacolo ma non riesco proprio a ridere dei vostri lazzi, delle vostre oscenità.)

Mi duole di avervi danneggiato, ma non so ridere... ai vostri lazzi, alle vostre oscenità. [25]

p.a. Sacchi ha un moto di stizza e urla.

SACCHI

Hinaus, hinaus mit ihm. (Fuori! Gettatelo fuori!)

Fuori! Fuori!

Due comici si avventano su Goldoni, che si gira verso la **m.d.p.** in **c.m.**

Zoom out fino a **p.a.** Goldoni protesta.



Figura 2 Sacchi e Goldoni deriso dai Comici

GOLDONI

Werft mich hinaus wenn Ihr wollt, aber verlaßt Euch darauf, ich komme trotzdem mit nach Chioggia! (Gettatemi fuori se volete, ma state certo che verrò lo stesso a Chioggia con voi!)
Anche se mi scacciate, verrò con voi a Chioggia. [26]

SACCHI

Mit uns? Ha, ha, ha, ha!
Con noi? Ha, ha, ha, ha!

60 **m.p.p.** di Sacchi che guarda Goldoni, incredulo e sorpreso.

SACCHI

Da habt Ihr Euch verrechnet! (Avete fatto male i conti!)
A far cosa?

Tutti scoppiano a ridere...

61 **p.a.** gli attori lasciano andare Goldoni, facendosi beffe di lui. Entra in campo un vecchio comico a intimargli ancora di andarsene.

COMICO

Hinaus! (Fuori!)

Goldoni avanza fino a un **p.m.** e poi esce di campo per avvicinarsi a Sacchi.

GOLDONI

Signore! (Signore!)
Voglio scrivere per il teatro.

Bitte hört mich einen Moment ruhig an! (Ascoltatemi un momento con calma, per piacere!)

62 **c.m.** Sacchi e Goldoni, sul fondo, continuano a parlare, mentre gli attori, in **p.m.**, sono affaccendati in preparativi.

GOLDONI

Ich möchte Komödien schreiben für Euer Ensemble. (Vorrei scrivere commedie per la vostra compagnia.)
Commedie che voi reciterete.

Sacchi gli ride in faccia, mentre Goldoni continua...

GOLDONI

Es ist ja nicht war, daß Euch alle zujubeln. Viele bleiben dem Theater fern. (Non è vero che tutti vi acclamano. Molti restano lontano dal teatro.)
Nessuno può superare la vostra impareggiabile arte.

Ein so grosser Schauspieler wie Antonio Sacchi darf nicht nur Obszönitäten zeigen. (Un attore grande come Antonio Sacchi non può rappresentare solo oscenità.)

Sacchi indossa tricorno e mantello e avanza in **p.a.**

SACCHI

Ah verstehe, Ihr wollt das Theater umkrepeln. (Ah capisco, voi volete rinnovare il teatro.)
Volete riformare il teatro? [27]

Sacchi ferma un Pulcinella che sta passando con una scatola in mano...

SACCHI

Hat jemand mein gelbes Kopftuch gesehen? (Qualcuno ha visto il mio foulard giallo?)

Pulcinella fa cenno di no col capo.

SACCHI

Zum Teufel! (Al diavolo!)

Sacchi ritorna da Goldoni in **c.m.** continuando.

SACCHI

Ihr wollt wahre Komödien schreiben, die Wirklichkeit darstellen? (Volete scrivere vere commedie, rappresentare la realtà?)
Ce ne vuole prima di scrivere commedie...

La **m.d.p.** segue Sacchi che si sposta a sinistra, mentre i Pulcinella invadono l'inquadratura in **p.m.** scherzando.

- 63 **p.a.** Dallo spogliatoio Sacchi e Goldoni passano in teatro attraverso le quinte. [28] Essi avanzano in **p.m.** Sacchi dà per un momento il suo cappello in mano a Goldoni.

SACCHI

Ah, das ist es ja. Haltet fest! (Ah, è questo sì. Tenete qua!)
Cominciate dal primo gradino.

- 64 **p.m.** sull'andirivieni degli attori che smontano le scene e fanno i bagagli.

SACCHI

Was versteht Ihr schon von dieser Kunst? (Cosa capite voi di quest'arte?)
Avrete un centesimo a sera.

GOLDONI

Noch sehr wenig das gebe ich zu, aber gerade darüber möchte ich in Eurer Truppe lernen. (Ancora molto poco, lo ammetto, ma vorrei imparare appunto nella vostra compagnia.)

In **p.m.** passa un comico che trasporta i due pappagalli, seguito dalla **m.d.p.** a destra verso l'uscita.

SACCHI

Gut, Ihr werdet als Korbträger anfangen. (Bene, comincerete come portaceste.)
Farete il portaceste.

- 65 **p.m.** Sacchi fa cenno a Goldoni di mettersi al lavoro. Goldoni sorride.

SACCHI

Marsch an die Arbeit! (Via al lavoro!) [29]
Via! Al lavoro!

GOLDONI

Danke (Grazie)

SCENA QUARTA

66 **ESTERNO. IMBARCADERO DI RIMINI. SERA.** [30]

c.l. sugli attori che, tutti insieme, trasportano le scenografie e si avviano verso la banchina. La **m.d.p.** esegue una panoramica da destra a sinistra sugli attori, finché questi caricano le merci in barca tra i marinai che alzano la vela. Questa copre l'azione. Una vivace musica inizia a sottolineare l'azione.

67 **p.a.** dei comici che si avviano al burchiello, [31] tra lazzi, balli e capriole. [32]

68 **c.m.** dall'alto, di un comico sul pontile mentre porta la scimmietta in barca e di Goldoni disteso sulla cesta di vimini, che gli è stata affidata. Dalla cesta esce una voce soffocata, mentre la musica sfuma...

LA VOCE

Hilfe! Hilfe! (Aiuto! Aiuto!)

69 **p.a.** Goldoni, sorpreso, scende dalla cesta mentre la voce continua...

LA VOCE

Ich krieg keine Luft! (Non respiro!)

Fine musica.

Goldoni apre la cesta dalla quale sbuca, respirando a fatica, la donna vestita di rosso dell'inquadratura 9. Breve **zoom in** fino a **p.m.**

LA DONNA

Ah, ich wäre in dem Korb beinahe erstickt. (Stavo quasi asfissando nella cesta.)

Stavo soffocando!

GOLDONI

Was habt Ihr darin zu suchen? (Che cosa cercate qui?)

Che fate qui?

Kommt heraus, kommt sofort heraus! (Venite fuori, venite fuori subito!)
Andate via.

LA DONNA
Nein! (No!)

GOLDONI
Ich will Euretwegen nicht entlassen werden. (Non voglio venir licenziato per causa vostra.)
Mi hanno appena assunto e potrebbero licenziarmi.

Goldoni si guarda intorno preoccupato.

GOLDONI
Ich bin eben erst eingestellt worden. (Sono stato assunto proprio adesso.)

LA DONNA
Oh, ich bitte Euch, helft mir doch. Ich will bei Sacchi bleiben. (Oh, vi prego, aiutatemi. Voglio restare col Sacchi.)
Siate comprensivo. Voglio restare col Sacchi.

Mein Vater ist auch Schauspieler. (Anche mio padre è attore.)
Vi prego.

Er darf nicht wissen, daß ich hier bin. (Non deve sapere che io sono qui.)
Non mandatemi via.

La donna mette la sua mano su quella di Goldoni, lo guarda negli occhi.

LA DONNA
Wenn ihr mich nicht verratet, dann bekommt Ihr in Chioggia von mir einen Kuß.
Se non mi denunziate, a Chioggia vi darò un bacio.

p.m. la **m.d.p.** segue con un breve **zoom in** a sinistra la donna che, dopo aver fatto opera di seduzione, rientra nella cesta, sorridendo a Goldoni con aria maliziosa.

70 **p.m.** Goldoni, sorridendo compiacente, richiude la cesta sulla testa della donna.

71 **p.m.** La cesta di vimini si richiude sulla donna. Si ode una voce fuori campo.

LA VOCE (v.f.c.)

Schneller, schneller! (Più svelti, più svelti!)

72 Da **c.l.** a **p.m.** una musica dai toni minacciosi sottolinea la corsa dell'uomo che ha parlato fuori campo. Questo piomba con due uomini sulla banchina, dove la compagnia di Sacchi si sta imbarcando. Ansante, si ferma a guardare, con gli occhi 'fuor dalla testa'.

73 **c.l.** sui comici di Sacchi che, giocherellando, si lanciano l'un sull'altro i pacchi da imbarcare.

74 **p.p.** sull'uomo che corre verso la barca.

75 **c.l.** L'uomo si avvicina ulteriormente agli attori intenti ai preparativi presso la barca e urla all'indirizzo di Sacchi.

L'UOMO

Sacchi!

76 Da **c.m.** a **p.m.** ripresa dal basso di Sacchi e le sue attrici sulla scala della barca, mentre osservano stupiti l'uomo.

L'UOMO

Gib mir meine Tochter heraus!

Restituiscimi mia figlia! [33]

Genügt es dir nicht... (Non ti basta...)

77 **p.p.** dell'uomo che accusa, minaccioso, Sacchi.

L'UOMO

Daß ich durch dich meine Theater verloren habe... (Che per causa tua abbia perso i teatri...)

Dopo che mi hai tolto i teatri...

Daß du mir meine Einfälle und meine Szenarien gestohlen hast... (Che hai rubato le mie idee e i miei scenari...)

Che hai copiato i miei lazzi e le mie idee...

Jetzt willst du mir auch noch meine Tochter stehlen? (Ora vuoi rubarmi anche la figlia?)

... Vorresti anche mia figlia?

- 78 **c.m.** Sacchi e le attrici sulla scala del burchiello si guardano, come se ‘cadessero dalle nuvole’.

L’UOMO (v.f.c.)

Du bekommst sie nie, sie wird nur bei mir spielen! (Non l’avrai mai, lei reciterà solo con me!)

- 79 **p.p.** inferocito, l’uomo continua a inveire contro Sacchi.

L’UOMO

Lieber stecke ich sie in ein Kloster! (Piuttosto la rinchiudo in un convento!)

Non l’avrai!

- 80 **m.d.p.** dal basso, come la 78. Sacchi risponde seccato e sprezzante.

SACCHI

Was? Ha, ha, ha! Glaubst du vielleicht, ich bin auf deine Schauspielerinnen angewiesen? (Cosa? Ha, ha, ha! Credi forse che io dipenda dalle tue attrici?)

Credi che abbia bisogno delle tue attrici?

Mach dich nicht lächerlich, Ricci! (Non ti rendere ridicolo, Ricci!)

Sacchi fa per salire le scale e andarsene ...

RICCI (v.f.c. dai toni minacciosi)

Du!... (Tu!...)

- 81 **p.p.** di Ricci sempre più inviperito.

RICCI

Wenn Teodora hier auf dem Schiff ist, sich bei deinen Leuten versteckt hat... (Se Teodora è qui sulla barca, nascosta tra la tua gente...)

Guai a te se nascondi Teodora in qualche posto!

La musica si fa incalzante...

- 82 Da **p.m.** a **p.a.** Ricci salta in barca, si avventa sui comici e poi si accapiglia con Sacchi.

RICCI

Wehe dir!... Sucht sie, sucht sie! (Guai a te!... Cercatela, cercatela)

Ricci e Sacchi lottano. Sacchi cerca di impedirgli l'accesso in cabina...

SACCHI

Komm zu dir Ricci! (Ritorna in te, Ricci!)

RICCI

Wo ist meine Tochter? (Dov'è mia figlia?)

SACCHI

Heraus! (Fuori!)

RICCI

Sacchi!

Breve carrello a destra a seguire Ricci che, infuriato, scende in cabina, buttando tutto per aria. L'azione viene ripresa dall'esterno, attraverso le finestre del burchiello.

SACCHI

Kapitän, bringt ihn zur Vernunft! (Capitano, riducetelo alla ragione!)

83 **p.a.** di Goldoni che dall'altro lato della cabina, annunzia a Teodora l'arrivo di Ricci e dei suoi.

GOLDONI

Es hilft nichts! Sie werden gleich hier sein, niemand kann ihnen Einhalt gebieten! (È inutile! Saranno presto qui, nessuno riesce a fermarli!)

La **m.d.p.** si abbassa: **p.m.** di Goldoni chinato sulla cesta...

GOLDONI

Eccoli, stanno buttando tutto per aria.

Breve **zoom in p.m.** di Teodora, che sentendosi perduta, spunta con la testa dalla cesta, supplicando Goldoni. La musica sfuma.

TEODORA [34]

Oh, um Himmels willen, sie dürfen den Korb nicht aufbrechen, dann bin ich verloren. (Per l'amor del cielo, non dovete aprire la cesta, sennò sono perduta.)

Per carità, non fate aprire questa cesta.

Ich gebe Euch auch zwei Küsse, nein sogar vier!

Vi darò due baci. Anzi quattro!

84 **c.t.** del burchiello all'imbarcadere, con Ricci e i suoi uomini che aprono i bagagli, rovesciando tutto ciò che trovano. Poi si avvicinano a Goldoni, il quale cerca di impedire, invano, l'apertura della cesta.

GOLDONI

Dieser Korb wird nicht angefaßt! Eigentum der Primadonna!

(Questa cesta non si apre! Proprietà della primadonna!)

Non apritela! È della primadonna.

La cesta viene aperta e ne esce Teodora. Ricci la afferra per un braccio.

RICCI

Jetzt entfliehst du mir nicht mehr! (Ora non mi sfuggi più!)

I comici scoppiano a ridere...

TEODORA

Ich will nicht! (Non voglio!)

Ricci trascina la figlia giù dal pontile, rivolgendosi a Sacchi: insieme avanzano verso un **p.p.**

RICCI

Meine Tochter bekommst du nie!

Mia figlia non l'avrai mai!

85 **f.i.** di Ricci che tira Teodora per un braccio.

SACCHI (v.f.c.)

Ich brauche keine Schmierkomödiantinnen in meiner Truppe!

(Non ho bisogno di guite nella mia compagnia!)

zoom in carrello in avanti fino a **p.m.** su Teodora tenuta dal padre, la quale, attraverso una rete metallica, protesta a squarciagola cercando di divincolarsi. [35]

TEODORA

Daß Ihr mich vertrieben habt, daß werdet Ihr noch bereuen.

(Vi pentirete di avermi scacciato!)

Un giorno vi pentirete di avermi scacciata.

Ich werde eine grosse Schauspielerin werden.

Diventerò una grande attrice.

- 86 **p.m.** dal basso di Goldoni che dalla banchina guarda desolato la scena, mentre sul burchiello, Sacchi e i comici ridono. La primadonna guarda Goldoni con durezza.

PRIMADONNA

Ihr seid entlassen!

Siete licenziato!

- 87 **c.m.** dall'alto di Goldoni sul pontile che guarda in su verso la primadonna, stupito e supplicante. [36]

GOLDONI

Aber mit Verlaub Primadonna, ich habe sie doch gar nicht versteckt! (Ma, con permesso, primadonna, io non l'ho affatto nascosta!)

Signora, non sono stato io a nasconderla.

Breve aggiustamento a sinistra: Goldoni si precipita a chiudere la cesta.

GOLDONI

Ich verspreche Euch, daß ich in Zukunft besser auf Eure Sachen aufpassen werde. (Vi prometto che in futuro presterò più attenzione alle vostre cose.)

Baderò con più cura alla vostra roba.

E Goldoni congiunge le mani supplicando...

GOLDONI

Ich flehe Euch an, ich will Komödien schreiben. (Vi scongiuro, voglio scrivere commedie.)

Non lasciatemi a terra.

Ich bin doch nicht her gekommen, um dauernd den Korbträger zu spielen. (Non sono venuto qui per fare il portaceste in eterno.)

Non vengo in compagnia per fare il portaceste.



Figura 3 Partenza dei comici della Commedia dell'Arte da Rimini

*Ich habe studiert, bin 'Advokat'.
Ho studiato per avvocato, io...*

Carrello indietro e in alto a destra fino a inquadrare in **p.m.** la primadonna sul tetto del burchiello con Sacchi.

PRIMADONNA

*Signor Sacchi, entweder er... oder Ich!
O lui... o me! [37]*

SACCHI

*Selbstverständlich Ihr, welche Frage meine Primadonna! (Naturalmente Voi, che domanda, mia primadonna!)
Voi, naturalmente.*

Kommt, halten wir uns nicht mehr auf! (Venite, non trattiamoci oltre!)

Quindi il capocomico si rivolge a Goldoni...

CAPOCOMICO

Und Ihr verschwindet, ich habe mit Euch nichts mehr zu schaffen! (E voi sparite, non ho più niente a che fare con Voi!)
Non insistete. Siete licenziato! Allora mi dovete un centesimo. [38]

c.m. dall'alto su Goldoni che insiste.

GOLDONI

Bitte, schickt mich nicht fort. (Vi prego, non mandatemi via.)

- 88 **c.t.** e inizio di una musica festosa che accompagna il burchiello mentre si stacca dalla riva col suo carico di comici e bagagli. [39]
- 89 **c.m.** su uno dei comici che, da poppa, saluta quelli rimasti a terra.
- 90 **p.p.** della primadonna sulla barca mentre sorride soddisfatta.
- 91 **p.a.** di Goldoni che, dalla riva, guarda deluso la barca allontanarsi con i comici rumorosi. Allarga le braccia, sospira rassegnato e se ne va.
- 92 **c.t.** il burchiello esce dal canale e avanza sotto la **m.d.p.** Fine della musica.

DISSOLVENZA IN FONDU (FINE PROLOGO)

Note critiche al Prologo

[1] I dipinti della scuola veneziana del diciottesimo secolo introducono l'ambientazione scenografica del film a un doppio livello, sia presentando scene di vita veneziana dell'epoca (aristocratica, borghese, popolare), sia anticipando le citazioni pittoriche di cui è ricca la pellicola.

Nella **s.o.** si legge: «L'autore della musica, per il commento del film, si ispirerà anche alle composizioni di B. Marcello, Vivaldi, Galuppi». Nell'indicazione delle musiche che accompagnano il film procederò, quindi, come segue: quando verrà suonata la musica di Antonio Vivaldi (poiché dai titoli di testa non risulta, segnalo che il I movimento in Mi Maggiore RV 269 «La Primavera», tratto dalle *Quattro Stagioni*, è parte della colonna sonora. L'edizione e il rilancio delle musiche di Vivaldi fu opera meritoria di Gianfrancesco Malipiero, che dal 1947 fu direttore artistico dell'Istituto Italiano «A. Vivaldi») lo specificherò direttamente nella sceneggiatura; quando, invece, non specificherò di che musica si tratta, intenderò parlare della musica scritta per il film dal musicista Günther Kochan.

Nato nel 1930 a Luckau nel Brandeburgo, questo compositore è stato allievo di K.F. Noetel, B. Blacher e H. Wunsch dal 1946 al '50, alla Hochschule für Musik di Berlino Ovest e, fino al 1953, di H. Eisler all'Accademia delle Arti di Berlino Est. Tra il 1948 e il 1951 ha collaborato alla Radio di Berlino e dal 1950 ha insegnato prima teoria e poi armonia al Conservatorio di Berlino. Ha vinto diversi premi ed è stato membro dell'Accademia delle Arti e del consiglio centrale dell'Associazione dei compositori e dei musicologi della DDR. La sua opera è stata influenzata da Eisler, da Prokof'ev, da Bartók, dal canto popolare e dal canto di massa, che gli hanno permesso di elaborare uno stile personale con chiarezza di linee melodiche e trasparenza di suono.

Nella sua musica sono presenti atmosfere liriche accanto a una grande vitalità ritmica.

Il regista ne parla anche nel suo libro *Le maschere e il muro* a pagina 98: «Per la musicolonnasonora ho avuto una lunga serie d'incontri con un giovane compositore già allievo di Eisler alla Deutsche Akademie der Künste, il maestro Günther Kochan che seppe portarvi un contributo di passionintelligenza» e nella nota 17 relativa a questa affermazione, aggiunge: «Nell'Enciclopedia della Musica Rizzoli/Ricordi e nel Dizionario Musicale/Enciclopedia Utet, ho, con viva soddisfazione,

trovato tra le composizioni del maestro G.Kochan, ITALIENISCHES CAPRICCIO, Suite, 1961».

- [2] «Aufnahme Leitung»: tradotto letteralmente equivale a ‘direzione della fotografia’, qui pare usato in modo improprio. Secondo la testimonianza della signora Vittoria Richter Pellegrini, moglie del regista, nonché assistente alla regia, Christian Urban era, invece, assistente o segretario di produzione.
- [3] Le scene non esistono nella scansione cinematografica (essendo la numerazione – in cifre romane e arabe – relativa alla successione delle inquadrature), ma sono nella sceneggiatura originale (d’ora in poi **s.o.**) e saranno puntualmente segnalate come indicate. Nella **s.o.** questa scena corrisponde alla seconda, in quanto il prologo venne aggiunto a fine sceneggiatura.
- [4] Felice invenzione del regista che fa coincidere schermo cinematografico con sipario del teatro, esprimendo l’intenzione di portare lo spettatore all’interno di una rappresentazione teatrale. Le parole del prologo risultano così doppiamente incornciate.
- [5] Nella **s.o.** questo prologo non c’è. Fu creato durante la lavorazione per chiarire la nuova condizione delle maschere, dopo la riforma teatrale operata da Goldoni e in seguito alle continue pressioni del direttore artistico, Manfred Fritzsche che, per meglio sottolineare il realismo della storia pretendeva, alla fine del film, lo «smascheramento» delle maschere. Pellegrini si rifiutò di falsare la tradizione teatrale italiana e, disturbato dalle continue ingerenze, minacciò di interrompere il lavoro. Ci fu allora un’intermediazione di Antonio Trombadori, inviato da Roma dalla Commissione Culturale del Pci, retta da Mario Alicata. Fritzsche si congedò da Pellegrini e quest’ultimo concesse alla produzione solamente questo prologo in cui Pantalone specifica: «Non siamo più maschere della Commedia dell’arte. Carlo Goldoni ci ha cambiati». E poi, ribattendo alle proteste di Arlecchino: «Gli attori devono seguire l’autore». Non siamo più in presenza dell’improvvisazione su un ‘canovaccio’, ma di una commedia ‘premeditata’.
- [6] D’ora in poi opererò come segue: alle didascalie che scorrono sul sipario e ai dialoghi tedeschi del film, farò seguire una traduzione italiana fra parentesi. Successivamente riporterò i sottotitoli italiani che appaiono in sovrapposizione sulla parte inferiore dello schermo.

[7] Quando la traduzione italiana tra parentesi coincide con le didascalie italiane, viene omessa.

[8] Per il personaggio di Arlecchino era stato inizialmente contattato Marcello Moretti del Piccolo Teatro di Milano: «Roma, 11 aprile 1960 - Caro Moretti, mi accingo a 'girare' per la DEFA di Berlino un film in Agfacolor sulla vita di Carlo Goldoni. Al film parteciperanno alcuni attori del Berliner Ensemble e attori tedeschi e cecoslovacchi e russi. Non sarà un film di co-produzione, ma di collaborazione 'europea'. Per l'Arlecchino ho subito pensato a lei, ma la DEFA, che non ha possibilità di pagamento in valuta, teme che lei sia troppo 'caro' e anche troppo 'impegnato'» (Pellegrini, *Le maschere e il muro*, 29-30).

Scriva Pellegrini: «Più che la questione finanziaria, costituì motivo di insormontabile ostacolo a perfezionare un accordo con Moretti la nuova tournée che in quell'anno lo vide a Mosca, Budapest ecc. col Piccolo Teatro di Milano. Un giorno al telefono Moretti mi suggerì alcuni nomi per il ruolo di Arlecchino: Jesurum, Bardella, Cobelli. Ebbi un incontro a Roma con Giancarlo Cobelli, formatosi come mimo alla Scuola del Piccolo e, in seguito, approdato alla regia. Parlammo a lungo, entrambi esitavamo. Ricordo (e apprezzo ancora) ciò che Cobelli mi disse: 'È quasi impossibile che lei possa vedermi nei panni di Arlecchino, perché lei è condizionato, non meno di me, dall'interpretazione che ne fa Moretti...'

Da Berlino, altre telefonate a Giorgio Strehler e Paolo Grassi, finalmente saltò fuori il nome del giovanissimo Ferruccio Soleri, al quale Marcello Moretti lascerà, in eredità, la maschera di Arlecchino, uscendosene di scena e dalla vita...» (Pellegrini, *Le maschere*, 117).

Per Soleri, poi apprezzatissimo Arlecchino, che interpretava la maschera solo da qualche anno, questa fu la prima interpretazione da protagonista.

Ferruccio Soleri, nato a Firenze dove frequenta la Facoltà di Matematica e Fisica, va in seguito a studiare all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma. Fa il suo debutto teatrale nel 1957 al Piccolo Teatro di Milano nello spettacolo *La favola del figlio cambiato* di L. Pirandello.

Recita vari ruoli in opere di Pirandello, Goldoni, Lorca, Babel, Ibsen, Brecht, Shakespeare, Molière, Marivaux ecc., sotto la direzione di vari registi come G. Strehler, P. Chéreau, J. Huston, L. Squarzina, R. Guicciardini, L. Puggelli, A. Vitez ecc. Dal 1963 recita da protagonista nell'*Arlecchino servitore di due padroni* di C. Goldoni sotto la regia di Giorgio Strehler.

Per le reti televisive europee prende parte a: *Mozart und Da Ponte* di G. Friedel, *La trappola* di C. Lizzani, *Boubouroche* di

G. Courteline ecc. Nel 1971 fa il suo debutto anche come regista di teatro, opere di Gozzi, Goldoni e sue in collaborazione con L. Ferrante (*Arlecchino, l'amore e la fame*) e con L. Lunari (*Arlecchino e gli altri*), e di opere liriche di repertorio. Nel febbraio del 1983 registra *Arlecchino a Venezia* per la RAI: uno spettacolo di 20 minuti che fa il giro del mondo, perché primo esperimento assoluto in Italia in 'alta definizione', con la regia di Giuliano Montaldo e le luci di Vittorio Storaro. Anche *Arlecchino, servitore di due padroni* viene registrato nel 1992 per la RAI in 'alta definizione', con la regia di Carlo Battistoni. Ferruccio Soleri ha inoltre insegnato in varie scuole di teatro nel mondo: Otto Falckemberg-Schule di Monaco, MUDRA, scuola di Maurice Béjart a Bruxelles e Santa Clara University negli Stati Uniti. Tiene stages sulla Commedia dell'Arte e sul teatro sia in Europa che in America e attualmente insegna alla Scuola di Teatro di Giorgio Strehler presso il Piccolo Teatro di Milano.

[9] «Maria Grazia Francia era stata, tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, uno dei volti meno convenzionali del Neorealismo. L'invito a vestire il costume di Colombina cameriera di don Marzio non era legato al ricordo di film ai quali aveva partecipato (*Riso amaro*, *Non c'è pace tra gli ulivi* e altri), ma piuttosto per avere piacevolmente scoperto in lei un'attitudine di vera teatrante, l'eco positiva - intendo - dell'esordio con la Stabile di Trieste (1958-59) diretta da Franco Enriquez, e la successiva conferma nella Compagnia del Teatro La Cometa di Roma (sotto la direzione di Luciano Mondolfo) ne *La lezione* di Jonesco assieme a Gianrico Tedeschi» (Pellegrini, *Le maschere*, 118 n. 10).

Sia *Riso Amaro* (1949) che *Non c'è pace tra gli ulivi* (1949) furono realizzati dal regista Giuseppe De Santis, allora trentaduenne. In *Riso amaro*, protagonisti Silvana Mangano e Vittorio Gassman, oltre a Maria Grazia Francia, che interpreta il ruolo di Gabriella, c'è anche Nico Pepe nel ruolo di Beppe. Del film fu soggettista e sceneggiatore anche Carlo Lizzani, che nel suo volume *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, scrive: «De Santis vorrebbe girare dei film che avessero sullo sfondo, o addirittura come protagonista, quelle lotte sociali che così spesso, in altri paesi dove la censura dei produttori è più discreta, hanno dato vita a film potenti ed incisivi» (Lizzani, *Il cinema italiano*).

Il film è un grande affresco popolare in cui spicca l'interpretazione della Mangano, personaggio nuovo nel panorama del cinema italiano, nei panni di una sensuale mondina. Anche di *Non c'è pace tra gli ulivi*, Lizzani è co-sceneggiatore mentre

M.G. Francia interpreta il ruolo della pastorella Maria Grazia Dominici. Il film, che tratta con grande realismo i problemi dei pastori della pianura ciociara e la necessità della solidarietà umana, ottenne una menzione speciale al Festival di Karlovy Vary nel 1951. La musica di entrambi i film è di Goffredo Petrassi, grande nome della musica classica d'avanguardia, di cui si avvale anche Glauco Pellegrini per il film *La porta di S. Pietro* di G. Manzù nel 1960.

- [10] «Nel 1953 avevo introdotto nel cinema lo studente Mauro Carbonoli, al quale affidai negli *Gli uomini, che mascalzoni...*, il ruolo d'un ragazzotto ricco stupido, il Giorgetto semimpotente ombroso e coltivatore di livori (innamorato senza speranza di Antonella Lualdi) con autista Walter Chiari. Chiamo dunque Carbonoli a Berlino per fare Brighella servo dell'Abate Chiari, e riservo un piccolo ruolo anche alla moglie Paola Piccinato. Carbonoli ebbe così modo di vivere una nuova diversa esperienza cinematografica particolarmente legata al clima teatrale, e più avanti, dimesse le giovanili ambizioni di attore, mi dicono si sia scoperte notevoli doti manageriali, procedendo nel teatro passo dopo passo» (Pellegrini, *Le maschere*, 118 n. 10).

Remake dell'omonimo film di Mario Camerini del 1932, Glauco Pellegrini realizza *Gli uomini, che mascalzoni...* nel 1953 con Walter Chiari e Antonella Lualdi. Il film originale, presentato alla I Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica alla XVIII Biennale di Venezia, nel 1932, aveva rappresentato il primo grande successo commerciale di Camerini e il trampolino di lancio della carriera cinematografica di Vittorio De Sica. La storia, legata a un particolare momento della vita italiana, è ambientata nel mondo piccolo-borghese degli anni Trenta, di cui incarna aspirazioni e stati d'animo.

- [11] Quando sono assenti le didascalie italiane, significa che mancano anche nel film in corrispondenza dei dialoghi tedeschi.
- [12] Compare nella didascalia precedente, in riferimento al dialogo di Arlecchino, dopo «Dunque cominciamo!».
- [13] Batòcchio o batòcio (nella forma veneziana corrispondente): spatola di legno che gli zanni usano come arma nelle frequenti contese; caratteristica dei costumi di Arlecchino e Brighella.
- [14] Tutta la scena del prologo è all'insegna del ritmo e del dinamismo, elementi adatti alla creazione di un clima di gioiosa attesa.

- [15] A ribadire il carattere specificatamente teatrale del film, sottolineo i tre teatri che si aprono uno dopo l'altro e la trovata del 'teatro nel teatro'. Nato nel Cinquecento dalla 'prospettiva' dei saloni principeschi in cui si svolgevano inizialmente le rappresentazioni, il 'teatro nel teatro' diviene nel Settecento, procedimento naturale e convenzionale, di cui terrà conto tutto il teatro moderno. Con la drammaturgia pirandelliana il 'teatro nel teatro' diventa procedimento consapevole che analizza il rapporto tra illusione e realtà. E il teatro del Novecento si avvale della tecnica per sottolinearlo. Si può presumere, inoltre, che Glauco Pellegrini abbia assistito alle messe in scena goldoniane di Strehler del 1952 e del 1956, in cui lo spettacolo diventa rappresentazione realistica di una compagnia di giro italiana del diciottesimo secolo e il mestiere dell'attore è sempre più in evidenza.
Nell'edizione del 1952 la pedana su cui si svolge la commedia è larga quanto il palcoscenico, ma viene spostata un po' all'indietro rispetto alla ribalta, alludendo appunto al 'teatro nel teatro'. E in quella del 1956, gli attori continuano a recitare nelle quinte a vista anche quando escono di scena.
- [16] Quella di assistere allo spettacolo sul palcoscenico era un'usanza dell'epoca per evitare gli sputi dai palchi in platea.
- [17] Nella **s.o.** questa inquadratura (stacchi nrr. 9, 26, 35) compare subito dopo il dialogo tra Sacchi e Goldoni nello spogliatoio e non durante lo spettacolo in teatro (**s.o.**, 34).
- [18] «Truffaldino! Aiuto!»: Questo sottotitolo non corrisponde a un dialogo tedesco.
- [19] Parole-chiave, specialmente nella traduzione della battuta tedesca («Cosa c'è? parlate dunque! Siete un oppositore della Commedia dell'arte? Devono forse piangere le maschere? Gettarsi cenere sul capo?»), che si rifanno al problema sollevato dal prologo: la riforma del teatro in senso più realistico.
- [20] Nella **s.o.** compare una scena qui soppressa: Sacchi se la prende con Lunardo, l'amministratore della compagnia, perché ha fatto entrare Goldoni in teatro (**s.o.**, 11-13).
- [21] La scimmietta in gabbia e i pappagalli dell'inquadratura 47 sono citazioni del film *La Locandiera* di Luigi Chiarini del 1944, dove uno dei comici in viaggio sul burchiello dice: «In questa compagnia gavemo proprio tutto: pappagalli, scimmie...»

Luigi Chiarini, teorico, critico e regista, nasce a Roma nel 1900. Nel 1935 partecipa alla fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui sarà direttore sino alla fine della guerra e vicepresidente sino al 1951. Fonda e dirige la rivista «Bianco e Nero» e collabora a diversi periodici. Dal 1964 al 1968 dirige la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. È del 1942 il suo primo film *Via delle cinque lune* (da una novella di Matilde Serao) come pure *La bella addormentata* dall'omonimo dramma di Rosso di San Secondo. Dalla commedia *La locandiera* di Carlo Goldoni trae il soggetto per un film dallo stesso titolo che realizza tra il 1942 e il '43, quindi gira *Ultimo amore* nel 1947 e *Patto col diavolo* nel '50. Dopo questo film interrompe l'attività registica e continua a lavorare come sceneggiatore per De Sica e Blasetti. Ma l'aspetto più importante dell'attività di Luigi Chiarini è da riscontrarsi nel contributo teorico dato all'estetica cinematografica. Muore nel 1975. *La locandiera*, girato in interni, nei teatri del C.S.C. di Roma ebbe come protagonisti Luisa Ferida e Osvaldo Valenti e una giovane Paola Borboni nel ruolo dell'attrice Dejanira. Ma il film fece poche apparizioni, perché circolò quando l'Italia era divisa in due dalla guerra. Nemmeno Chiarini riuscì a vedere il suo film finito, in una versione 'montata' e doppiata da altri. *La locandiera* si può a ragione considerare il diretto antenato di *Capriccio Italiano*: anche qui come nel *Capriccio* di Pellegrini veniva sottolineato il ruolo giocato da Goldoni nella riforma del teatro italiano. Per prima cosa alla sceneggiatura aveva contribuito anche Francesco Pasinetti, che tanta parte avrà nella formazione artistica di Glauco Pellegrini, in secondo luogo, così scriveva Chiarini in una lettera inviata al giornalista Piero Zanotto, poi pubblicata in *Veneto notizie* nel febbraio 1981: «Avevo affrontato l'argomento perché mi interessava dare un'interpretazione realistica a Goldoni e metterne in rilievo anche gli spunti, sia pure sotterranei, di origine sociale. Mi interessava, poi, dare una rappresentazione cinematografica della importanza di Goldoni nella storia del teatro e nei confronti della Commedia dell'Arte. Infatti nella riduzione da me fatta insieme a Umberto Barbaro e al veneziano Francesco Pasinetti, *La locandiera* era inserita in una cornice più vasta: perciò comprendeva tra gli interpreti anche Carlo Goldoni. Goldoni per un rinnovamento del teatro. Il film finiva infatti col duello tra il Conte e il Cavaliere sul palcoscenico durante la rappresentazione della *Turandot* di Carlo Gozzi. La vita vera sbaragliava le maschere. Il pubblico che si annoiava alla novella di Gozzi applaudiva i due spettatori protagonisti della lite [...]. Goldoni stesso in un palco applaudiva la vita nel teatro. Il caso dava ragione alla sua tesi» (Zanotto, «Il

rapporto cinema-teatro»). Il soggetto della commedia veniva dunque arricchito con gli antichi contrasti teatrali tra Goldoni riformatore della commedia italiana e Gozzi sostenitore di un teatro fiabesco e in maschera.

- [22] «La realtà non è mai divertente. Ci vuole la finzione, l'immaginazione», esclama Sacchi, arrabbiato con Goldoni che gli ha rovinato lo spettacolo. Viene enunciato quello che, a mio parere, sarà il tema più importante del film: la difficoltà di conciliare realtà e fantasia (ovvero verità e finzione), tema sul quale ci si soffermerà ogni volta che, nello sviluppo degli eventi, questo aspetto si presenterà, sotto le forme più diverse.
- [23] Per interpretare Antonio Sacchi, Pellegrini avrebbe voluto il grande attore russo Nicolai Cerkassov: «Era appena sfumata l'ambizione di avere a Berlino Nicolai Cerkassov e dovevo all'indomani fare un provino a un attore molto sostenuto protetto negato per il personaggio antonio sacchi...» (Pellegrini, *Le maschere*, 67). E ancora: «Leningrado, 10 Luglio 1960. Caro Glauco Pellegrini, con grande gioia ho appreso la notizia della vostra proposta di partecipare come attore nel film *Capriccio italiano* su Goldoni. Ma lo stato della mia salute è tale che per consiglio dei medici dovrò stare a riposo per tutta l'estate. E per mia sfortuna, non partecipare al vostro lavoro. Ho preso visione della sceneggiatura. È un lavoro interessantissimo. Sono convinto che sarà un bellissimo film sul grande italiano Goldoni. Vi auguro successo nel lavoro. Con stima, vostro N.Cerkassov, Artista del Popolo dell'URSS» (Pellegrini, *Le maschere*, 117 n. 9). Ma già il 28 giugno Pellegrini scriveva nel diario di lavorazione del film: «Ho parlato con Pepe: farà Antonio Sacchi», scelta che si è poi dimostrata assai felice. Ecco cosa scrive nel 1981 Nico Pepe in un articolo dal titolo *Pantalone in film* a proposito delle sue interpretazioni nel *Capriccio*: «A me era stato affidato il personaggio dell'attore Antonio Sacco, famoso Arlecchino sotto il nome di Truffaldino. [...] Ero tutto preso nello studio di questa parte quando cadde sulle mie spalle una tegola piacevolissima. Nel film, la cui azione si svolge naturalmente a Venezia, ad un certo punto furono aggiunte alcune scene con la Maschera dei 'vecchi' della Commedia dell'Arte, Pantalone, che, al momento di iniziare le riprese, non era stato previsto: un'aggiunta dell'ultimo momento, come accade spesso nella lavorazione cinematografica. Difficile fu trovare il Pantalone; anzi, non si trovò affatto. A Pellegrini venne allora un'idea: visto che io stavo diventando uno specialista nel sostenere quella Maschera, mi pregò di assumere, oltre al personaggio del Sacco, anche quello di Pan-

talone. Con la maschera sul volto, con la voce alterata e con un gestuale completamente diverso (Sacco è personaggio umano e Pantalone è Maschera con tutte le caratteristiche esteriori della Maschera) nessuno mi avrebbe riconosciuto. E così fu infatti». Nico Pepe conclude la rievocazione del suo lavoro sottolineando che, nel film, Pantalone era un personaggio da inventare giorno per giorno secondo l'estro: «Si andava a soggetto, su una traccia che ci dava Pellegrini, proprio come ai tempi della Commedia dell'Arte. E il divertimento doveva essere notevole se alla fine di ogni scena, allo 'stop' del regista, i tecnici del film e gli attori che non prendevano parte a quelle scene ma che si trovavano nel teatro di posa per assistere alla lavorazione, sbottavano in grandi applausi».

- [24] Scrive Pellegrini: «L'attore Claude Laydu (rivelatosi nel 1951, alla Mostra del Cinema di Venezia, col film *Diario di un curato di campagna* di R. Bresson) era impegnato, nel 1960, con la Compagnia diretta da Sacha Pitoëff. Nel 1954, poco prima di terminare le riprese di *Sinfonia d'amore* (Laydu vi ha sostenuto il ruolo del protagonista Schubert) ho voluto fotografarlo con parrucca e costume del '700: 'un giorno ti farò fare Goldoni' gli promisi. Accordatomi con la DEFA per la realizzazione di *Italienisches Capriccio* volli subito informarlo anche se, ai primi di febbraio, non ero ancora certo di poter affidare a lui il ruolo di Goldoni» (Pellegrini, *Le maschere*, 116 n. 2).
- [25] «Mi duole di avervi danneggiato, ma non so ridere... ai vostri lazzi, alle vostre oscenità». Inizia la serie di battute (le altre sono alle inquadrature 61 e 62) con cui Goldoni esprime la volontà di trasformare la Commedia dell'Arte in commedia scritta.
- [26] Prima Rimini e poi Chioggia: ritroviamo le tappe storiche dell'incontro di Carlo Goldoni con il mondo del teatro. Ma a differenza della vita reale, nel film Goldoni, già adulto e con una sua precisa opinione sul teatro, non riesce a partire con la barca dei comici.
- [27] Nella **s.o.** la battuta di Sacchi: «Volete riformare il teatro?», viene preceduta da una battuta di Goldoni emblematica per la polemica sul teatro: «Recitate il nulla, invece dovrete recitare la realtà, i fatti della vita...»
- [28] Sacchi e Goldoni passano dallo spogliatoio al teatro attraverso le quinte, che fanno, così, da elemento di raccordo: un accorgimento tecnico usato dal regista per non 'staccare', poiché questa soluzione di «montaggio interno» nella stessa inqua-

dratura, qui e altrove, consente la ripresa in continuità evitando l'interruzione altrimenti necessaria.

- [29] Sacchi sembra voler rendere a Goldoni l'umiliazione subita. All'epoca d'altronde, come ben si vede dal film, gli attori erano soliti occuparsi di tutto e dopo aver recitato toccava a loro smontare le scene e fare i bagagli per la successiva destinazione.
- [30] Nel diario di lavorazione del film leggiamo: «2 giugno 1960. Visitato i lavori per le costruzioni. Bene. Rimini verrà una cosa immensa. Forse, troppo» (Pellegrini, *Diario inedito*, 2 giugno).
- [31] Burchiello, diminutivo di burchio: barca a fondo piatto per trasporto di merci o passeggeri su fiumi e laghi dell'Italia settentrionale, dunque adattissima per 'provare' a bordo come erano soliti fare i comici durante gli spostamenti e come si può vedere anche in una scena del già citato film *La locandiera* di Luigi Chiarini.
- [32] I comici che si avviano all'imbarcadero indossano ancora i costumi di scena e continuano i loro lazzi, quasi fosse loro impossibile separare arte e vita. Nella **s.o.** questa scena (**s.o.**, 22) viene ampliata: vedendo passare il 'figlio del dottor Goldoni' che fa il portaceste, i popolani si scandalizzano assai.
- [33] «Restituiscimi mia figlia! Dopo che mi hai tolto i teatri... Che hai copiato i miei lazzi e le mie idee... Vorresti anche mia figlia? Non l'avrai!» Il capocomico Ricci pronuncia una serie di battute che sottolineano con efficacia uno dei temi del film: gli intrighi e le lotte fra teatri e teatranti caratteristiche dell'epoca (inqq. 76 e 77).
- [34] Per il ruolo di Teodora, Pellegrini aveva inizialmente contattato, in Spagna, Lucia Bosè. Ma questa gli comunicò con un telegramma che non poteva accettare l'offerta (Pellegrini, *Le maschere*, 117 n. 8). Venne presa, allora, Dana Smutna Weissova, attrice cecoslovacca. Così descrive il regista il primo incontro con lei, nel diario di lavorazione, in data 12 giugno 1960: «Incontro con la Weissova. Ha una bella faccia, anche se un po' dura. Le labbra sono sottili, la bocca presenta delle pieghe amare. La figura è appariscente, anche se inelegante. Non è un'attrice, vuole solo diventarlo. Non ha esperienza di teatro, eppure mi sembra conveniente puntare su di lei. È giovane, gli occhi sono belli, può sembrare un tipo latino, parla francese. Ma ci sarà da lavorare molto. Le dico che se vuole fare

il film, deve rifiutare il contratto TV. Deve stare al Newa [l'albergo in cui alloggiava Pellegrini], deve provare e riprovare le scene con me e con gli altri attori. Le attrici che mi propongono qui, quelli della DEFA, sono ancora meno 'Teodora' della Weissova» (Pellegrini, *Diario di lavorazione*, 12 giugno). Quindi il 20 luglio Pellegrini scrive: «Deludente la Weissova. [...] Per la Weissova, programmato che si dovrà essere molto duri con lei». E ancora il 27 luglio: «Ritornata la Weissova. Gonfia in viso e quasi senza occhi. È incinta...» Infine il 23 agosto: «La Weissova vorrebbe andare a Edimburgo per il festival, Dau [il direttore di produzione] dice che le ha parlato duramente. Il piano non permette che l'attrice si assenti dalla DEFA».

- [35] Efficace la scena in cui Teodora, contemporaneamente a uno zoom a stringere sul suo viso, urla la profezia attraverso una rete metallica, simbolo visivo e analogico della sua condizione di prigioniera del padre.
- [36] Ripreso dall'alto, Goldoni appare quasi 'schiacciato', certo più piccolo, a sottolineare, in questo momento, la condizione di inferiorità rispetto alla primadonna che invita Sacchi a scegliere: «O lui... o me».
- [37] «O lui... o me». La battuta pronunciata con sussiego e superbia dalla primadonna si presta sia a ritrarre le caratteristiche delle prime attrici nel teatro del Settecento, sia ad anticipare Teodora primadonna.
- [38] «Allora mi dovete un centesimo»: questa didascalia viene erroneamente attribuita a Sacchi. Compare solamente nella **s.o.** e viene pronunciata da Goldoni («Almeno datemi la mia paga. Un centesimo mi dovete», pagina 31).
- [39] Il burchiello in navigazione con la compagnia dei comici che viaggia per raggiungere la sua prossima destinazione, è un'altra citazione della *Locandiera* di Luigi Chiarini: «Un giorno decisi di passare e salutare Luigi Chiarini al lavoro nei teatri del Centro Sperimentale. Precedentemente, trovandomi a Venezia, ero stato a vedere le riprese del suo film (la scena del burchiello dei comici) lungo il Brenta [...]» (Pellegrini, *Il maestro veneziano*, 5).

Atto Primo

SCENA QUINTA

93 **INTERNO. TEATRO DEI MUSICISTI. LUCE.**

c.m. il complesso musicale suona, nel teatrino visto all'inizio, il 'Largo e pianissimo sempre' tratto dalla «Primavera» di A. Vivaldi.

94 **c.m.** del sipario chiuso del teatro di fronte all'orchestra, sul quale compare la seguente didascalia:

ERSTER AKT (PRIMO ATTO)

Einige Jahre später, weit weg von seinem Venedig, übt Goldoni in Genua eine Rechtsanwaltpaxis aus. Aber seine grosse Leidenschaft ist das Theater.

PRIMO ATTO

Qualche anno dopo, lontano dalla sua Venezia... Goldoni esercita l'Avvocatura a Genova. Ma la sua grande passione è sempre il teatro.

Scomparsa la didascalia, il sipario si apre:

INTERNO. GENOVA. STUDIO D'AVVOCATO. GIORNO. [1]

c.t. dello studio: l'arredamento consiste in una grande poltrona sulla sinistra e a destra, in fondo, vicino a una vetrata che dà sul giardino, una scrivania, dove è seduto un signore. Un grande lampadario e un tappeto al centro, completano l'arredo. Il signore, un uomo sulla sessantina dall'aspetto arguto, ascolta una bella donna vestita di rosso che sta passeggiando su e giù per lo studio parlando animosamente. Si tratta di Teodora Ricci.

TEODORA

Mein Prinzipal, signor Medebac, ist ein rechter Tyrann. (Il mio principale, il signor Medebac, è un vero tiranno.)

Il mio capocomico, il signor Medebac è un tiranno.

Er hat mir sogar verboten meinen Vertrag zu lesen, ehe ich unterschrieben habe. (Mi ha perfino proibito di leggere il contratto, prima di firmarlo.)

Ha preteso che firmassi il contratto senza leggerlo.

zoom in nello studio fino a **m.c.l.** la musica di Vivaldi resta in sottofondo.

IL SIGNORE

Hat er Euch denn regelmässig bezahlt? (Ma vi ha pagato regolarmente?)

Ma vi ha sempre pagato?

TEODORA

Ach, wofür halten Sie mich? (Per chi mi prendete?)

Vorrei cedere... [2]

Aber der berühmteste Schauspieler, der größte Prinzipal von ganz Italien, bietet mir das Doppelte. (Ma il più famoso commediante, il più grande capocomico di tutta Italia, mi offre il doppio.)

Ma ora il più grande capocomico italiano mi offre il doppio.

IL SIGNORE

Und wer ist das?

E chi è?

95 **p.p.** Teodora guarda fuori dalla finestra, si gira e, sbalordita, osserva l'uomo, sorridendo.



Figura 4 Teodora dall'avvocato Cagno

TEODORA
Antonio Sacchi!

96 **p.m.** il signore, seduto alla scrivania, la interrompe...

IL SIGNORE
Ihr müsst Euch einen anderen Anwalt suchen. (Dovete cercarvi un altro avvocato.)
Cercatevi un altro avvocato.

97 **p.p.** Teodora indignata...

TEODORA
Aber warum? (Ma perché?)

98 **p.m.** l'avvocato si alza in piedi e va verso la donna.

99 **p.a.** Teodora e l'avvocato.

L'AVVOCATO
Weil ich Euch nicht verteidigen werde. (Perché io non vi difenderò.)

100 **p.a.** Teodora lo guarda, incredula, poi scatta con collera.

TEODORA

Ihr weigert Euch, nach all dem was ich Euch gesagt habe? (Vi rifiutate, dopo tutto quello che vi ho detto?)
Dopo tutto quello che vi ho detto?

L'AVVOCATO

Eben... (Appunto...)
Proprio per quello. È una causa persa.

Carrello indietro: l'avvocato avanza in **p.a.** seguito da Teodora.

L'AVVOCATO

Die Sache ist von vornherein verloren und ich habe kein Verlangen etwas zu verlieren. (La causa è persa in partenza e io non ho alcuna voglia di perdere.)
E non amo perdere le cause.

Teodora lo fissa, indispettita, mentre la musica tace, poi scatta.

TEODORA

Das werden wir ja sehen!
Staremo a vedere.

c.m. Teodora, contrariata, si dirige verso la porta, seguita dalla **m.d.p.**, la apre, si gira a guardare l'avvocato e ripete con aria di sfida...

TEODORA

Das werden wir ja sehen! (Questo lo vedremo!)
... Chi vincerà.

SCENA SESTA

101 **ESTERNO. GIARDINO DELLA CASA. GIORNO.**

p.p. una giovane e graziosa ragazza sta occupandosi dei fiori in giardino, quando viene interpellata nervosamente da Teodora, che è appena uscita dallo studio del padre.

102 **p.p.** di Teodora.

TEODORA

Hör mal Kleine! (Senti piccola!)
Piccola! Sapreste indicarmi un buon avvocato?

103 **p.p.** la ragazza si volta a guardarla. **zoom out** a rivelare, in **p.m.** Teodora che si avvicina. [3]

TEODORA

Weisst du nicht hier in der Nähe ein Anwaltsbüro? Ich brauche einen Anwalt, der sich im Theaterleben auskennt, einen mit Temperament, der sich aufs Reden versteht. (Non conosco un buon avvocato qui nei dintorni? Ho bisogno di un avvocato che capisca la vita di teatro, uno con temperamento, che sappia parlare.)

Uno che si intenda di teatro... Sveglia, con la parola facile.

La ragazza ascolta attentamente, poi le indica una casa al di là del giardino che divide le due abitazioni. **p.a.** Teodora si precipita verso la casa indicata.

LA RAGAZZA

Ihr könnt ja mal zum Anwalt Goldoni gehen. (Potreste andare dall'avvocato Goldoni.)

TEODORA

Vielen Dank! (Molte grazie!)

104 **p.p.** la ragazza parla con ammirazione e con l'aria trasognata, mentre Teodora è già lontana.

LA RAGAZZA

Er ist jung und so intelligent...

È giovane, molto intelligente.

SCENA SETTIMA

105 **INTERNO. STUDIO AVV. GOLDONI. GIORNO.**

p.m. un signore sui quarant'anni vestito in modo vistoso, è seduto nello studio di Goldoni, mentre questi in abito scuro lo ascolta, andando su e giù per la stanza...

IL SIGNORE

Glaubt mir Anwalt Goldoni, ich bin nicht nur ein Schauspieler, ich bin ein Lehrmeister. (Credetemi avv. Goldoni io non sono solo un attore, sono un maestro.)

Più che un attore, mi creda avvocato... Io... sono un maestro.

*Ich habe diese junge Schauspielerin bei mir aufgenommen, ich habe ihr beigebracht wie man rezitiert. (Ho preso con me questa giovane attrice, le ho insegnato come si recita.)
Ho accolto in compagnia questa giovane attrice...*

Ich habe eine Primadonna aus ihr gemacht und jetzt... (Ne ho fatto una primadonna e adesso...)

Carrello indietro. **c.m.** da sinistra entra in campo in **p.a.** Goldoni, che passeggia per la stanza, ascoltando... La **m.d.p.** segue Goldoni verso destra.

IL SIGNORE

Jetzt dieses Ungeheuer an Undankbarkeit zerreit einen regulren Kontrakt, um mich zu verlassen. (Adesso questo mostro d'ingratitude straccia un regolare contratto per lasciarmi.)

... E ne ho fatta una primadonna insegnandole l'arte scenica. Ora questa ingrata mi pianta.

Goldoni avanza verso la **m.d.p.** in **p.m.** e si volta verso la porta, aperta con forza da Teodora che, avendo sentito le ultime parole del capocomico, esclama...

TEODORA

Jawohl! (Sì!) [4]

106 **p.p.** Goldoni si gira verso la porta e guarda Teodora stupito.

TEODORA

*Weil ich Sie satt habe... (Perché ne ho abbastanza di voi...)
I guitti...*

107 **p.m.** il capocomico, sorpreso, fa un salto sul divano...

108 **p.m.** Goldoni guarda Teodora ancora sorpreso, incapace di parlare. Teodora incalza aggressiva...

TEODORA

*... Eure Schmiere Signor Medebac... (Il vostro teatro di guitti, signor Medebac...)
... Non mi interessano più.*

109 **p.p.** Teodora continua ispirata... Goldoni viene ripreso di spalle.

TEODORA

... Weil es mich drängt mit einem grossen Schauspieler aufzutreten. (Perché mi preme recitare con un grande attore.)
Reciterò con un grande attore.

110 **p.m.** Medebac sul divano guarda Teodora con aria di commiserazione.

111 **p.p.** Teodora si rivolge a Goldoni.

TEODORA

Seid Ihr Anwalt Goldoni? (Siete l'avvocato Goldoni?)

112 Controcampo **p.p.** Goldoni guarda Teodora, affascinato dalla sua bellezza e decisione.

GOLDONI

Ja. (Sì.)

TEODORA

Es kann doch wohl nicht Eure Absicht sein... (Non sarà vostra intenzione...)
Non mi direte che osate difendere questo aguzzino.

113 **p.p.** Teodora lo guarda incredula e seduttiva.

TEODORA

... Daß Ihr denn da verteidigen wollt... diesen Halsabschneider! (Voler difendere... questo strozzino!)

114 Controcampo **p.p.** Goldoni, indeciso, balbetta soltanto...

GOLDONI

Ja aber ich... (Sì ma io...)

MEDEBAC (v.f.c.)

Anwalt Goldoni! (Avvocato Goldoni!)

Goldoni si volta verso Medebac.

115 **p.m.** Medebac sul divano con i nervi a fior di pelle...

MEDEBAC

Ihr lasst mich beleidigen in Eurem eigenen Hause... (Lasciate che mi offendano in casa vostra...)
Non mi lascerete offendere da questa...

Medebac scatta in piedi per avvicinarsi a Goldoni e Teodora...

MEDEBAC

... *Von dieser...* (... Da questa...)

116 **c.m.** Teodora, Goldoni e Medebac in piedi.

MEDEBAC

... *Von dieser, von diesem Grünschnabel!*

... Da questa fraschetta.

Seid Ihr mein Anwalt oder nicht?

Siete o non siete il mio difensore?

Teodora procede e con impeto...

TEODORA

Signor Goldoni ist mein Anwalt! (Il signor Goldoni è il mio avvocato!)

No è il difensore mio!

Medebac, più indignato che mai, retrocede verso Goldoni.

MEDEBAC

Rechtsanwalt Goldoni! (Avvocato Goldoni!)

Avvocato, o la cacciate o esco io.

Goldoni non reagisce: si allontana da Medebac e si avvicina a Teodora, sempre più incerto. Medebac è sull'orlo di una crisi di nervi.

MEDEBAC

Rechtsanwalt Goldoni, entweder jagt Ihr sie fort, oder ich gehe! (Avv. Goldoni o la cacciate o me ne vado!)

Ich ge-he! (Me ne vado!)

Me ne vado.

Goldoni e Teodora si guardano e sorridono con aria di complicità. Poi lei va verso la porta incoraggiando Medebac a uscire.

TEODORA

Ja, ja geht nur, geht!

Andate, andate...

Medebac va a prendere bastone e mantello, si ferma ancora un momento sul vano della porta e da vero attore, qual'è, esclama ancora una volta teatralmente:

MEDEBAC

Ich gehe! (Me ne vado!) [5]

Goldoni rimane impassibile. Teodora va a accomodarsi sul divano in fondo alla stanza, sollevata e soddisfatta.

SCENA OTTAVA

117 **ESTERNO. CASA GOLDONI. GIARDINO. GIORNO.**

p.p. Medebac scorge la ragazza dell'inquadratura 101 che sta sempre lavorando in giardino e la chiama con impazienza.

MEDEBAC

Kleine, Kleine! (Piccola, piccola!)

La **m.d.p.** lo segue mentre si avvia, in **c.m.**, alla cancellata che divide le due case. [6]

MEDEBAC

Ich brauche einen Advokaten, schnell ich brauche einen Advokaten! (Mi serve un avvocato, mi serve subito un avvocato!)
Mi serve un avvocato. Per caso ne conoscete uno?

zoom in p.a.

MEDEBAC

Kennen Sie einen? (Ne conoscete uno?)

La ragazza, sorpresa da tanto trambusto, si avvicina al cancello, gli sorride gentilmente.

LA RAGAZZA

Hier wohnt Anwalt Connio, mein Vater. (Qui abita l'avvocato Connio, mio padre.)
C'è l'avvocato Connio, mio padre.

Medebac tira un sospiro di sollievo, entra nel giardino di casa Connio seguito dalla **m.d.p.** in **c.m.** e si avvia verso la porta, poi esita un momento e si volta a chiedere...

MEDEBAC

Ist er alt?
È vecchio?

LA FIGLIA DELL'AVV.CONNIO

Ja, ziemlich.
Abbastanza.

MEDEBAC

Gott sei dank! (Grazie a Dio!)
Meglio così.

La figlia dell'avvocato Connio torna al suo lavoro, alzando un grande cesto in **p.a.** mentre Medebac continua a parlare tra sé.

MEDEBAC

Dann wird er den Verführungskünsten dieser Schmierenschauspielerin widerstehen.
Resisterà alle malefiche arti di quella quitta.

Giunto alla porta, Medebac esita ancora e richiama la ragazza...

MEDEBAC

He, he, Kleine komm doch her, komm, komm, komm! (Hei, hei piccola vieni un po' qui vieni, vieni vieni!)

... che si precipita da lui in **m.c.l.**

MEDEBAC

Wollt Ihr mich anmelden?
Volete annunciarmi?

MEDEBAC

Ich bin der Theaterdirektor Medebac.
Sono il capocomico... Medebac.

La ragazza lo precede e entra nello studio del padre.

SCENA NONA

118 **INTERNO. CASA GOLDONI. STUDIO. GIORNO.**

p.p. Teodora, seduta sul divano, si rivolge a Goldoni.

TEODORA

Ich weiß nicht, ich frage mich wirklich, ob ich nicht besser daran getan hätte, Euch nicht aufzusuchen. (Non lo so, mi domando veramente, se avrei fatto meglio a non cercarvi.)

Mi domando se ho fatto bene a scegliere voi.

Breve **zoom** indietro, **p.m.** Teodora esita, ridendo.

TEODORA

Aber, Ihr sagt ja gar nichts. (Ma voi non dite niente.)

Perché non dite niente?

119 **p.m.** Goldoni guarda Teodora sorridendo e senza parlare.

TEODORA (v.f.c.)

Werdet Ihr mich morgen vor Gericht verteidigen? (Mi difenderete domani in tribunale?)

Domani difenderete la mia causa?

120 **p.m.** Teodora lo guarda negli occhi, seria.

TEODORA

Werdet Ihr?... Nein? (Lo farete?... No?)

121 **p.m.** la **m.d.p.** segue Goldoni che va alla vetrata della finestra, attraverso la quale si intravede la figlia dell'avv. Connio.

TEODORA (v.f.c.)

Im Grunde genommen, ist es kein schwieriger Rechtsfall.

In fondo non è una causa difficile.

Una musica 'dispettosa' inizia a sottolineare le immagini che seguono.

122 **p.m.** la ragazza in giardino, incuriosita da ciò che le ha detto Medebac, si sporge sul cancelletto per spiare nello studio di Goldoni.

123 **p.p.** Teodora, non ricevendo risposta, comincia a spazientirsi.

TEODORA

Anwalt Goldoni!

124 **p.m.** Goldoni, assorto presso la finestra, al richiamo di Teodora, si volta a guardarla. Ma è sempre silenzioso e preso dai suoi pensieri.



Figura 5 Goldoni e Teodora

TEODORA (v.f.c.)

Hört mir uberhaupt zu?

Mi ascoltate?

Goldoni è sempre alla finestra, dove si avvede della figlia dell'avv. Connio. In quel momento anche lei si accorge che Goldoni la sta osservando e scappa. [7]

125 **ESTERNO.**

p.m. la ragazza scappa a nascondersi.

126 **INTERNO.**

p.p. Goldoni si accosta alla vetrata per seguire con gli occhi la ragazza che sta scappando.

127 **ESTERNO.**

p.m. la ragazza va a nascondersi dietro a delle piante.

128 **INTERNO.**

p.m. Goldoni tira le tende alla finestra.

129 **ESTERNO.**

p.m. la ragazza, nascosta tra le piante, cerca di spiare nello studio.

130 **INTERNO.**

Come la 125, **p.m.** Goldoni, ripreso di spalle, tira le tende.

131 **ESTERNO.**

p.m. la ragazza fa un'espressione di disappunto.

132 **ESTERNO.**

p.m. si vede la finestra mentre le tende si stanno chiudendo.

133 **ESTERNO.**

p.m. alla ragazza, indispettita e delusa, non resta che andarsene.

SCENA DECIMA

134 **INTERNO. STUDIO GOLDONI. GIORNO.**

m.c.l. Goldoni è in piedi di fronte a Teodora, seduta sul divano. L'attrice si rivolge all'avvocato con atteggiamento seducente.

TEODORA

Als Honorar könnt Ihr verlangen... was Ihr wollt.

Per l'onorario chiedete quanto volete.

Goldoni annuisce mentre cammina per la stanza, riflettendo. Breve **zoom in**, mentre Goldoni avanza fino a **p.a.**

TEODORA

Sacchi ist viel reicher als Medebac.

Sacchi è più ricco di Medebac.

Mein Wort Signore, Ihr werdet ein gutes Honorar bekommen.

(Parola mia signore, riceverete un buon onorario.)

Sarete ben compensato.

Goldoni torna verso Teodora e si ferma davanti a lei...

GOLDONI

Ungewöhnliche Verteidigung... ungewöhnliches Honorar.

A causa insolita... compenso eccezionale.

Breve **zoom in** avanti fino a **c.m.** Teodora fa posto a Goldoni sul divano, lui le si siede accanto. Lei, con voce suadente...

TEODORA

Was verlangt Ihr?... Was verlangt Ihr? (Cosa chiedete? Cosa chiedete?)

Teodora mette la sua mano su quella di Goldoni, guardandolo, invitante. Goldoni, misterioso, sorride e a sua volta mette la mano su quella dell'attrice, guardandola negli occhi e dicendo:

GOLDONI

Das sage ich Euch wenn wir gewonnen haben.

Ve lo dirò se vinceremo.

Teodora ride compiaciuta.

SCENA UNDICESIMA

135 ESTERNO. I DUE GIARDINI ATTIGUI DI CASA CONNIO E GOLDONI. NOTTE.

c.l. sui tetti illuminati delle case vicine. La figlia dell'avv. Connio e Goldoni stanno parlando animatamente. Inizia, in sottofondo, una musica dai toni un po' malinconici...

LA RAGAZZA (v.f.c.)

Ihr dürft die Verteidigung nicht übermehmen. (Non dovete assumere la difesa.)

Non assumete la causa. Vi scontrerete con mio padre.

Carrello indietro: la ragazza entra nell'inquadratura da destra e Goldoni entra da sinistra.

LA RAGAZZA

Morgen früh werdet Ihr gegen meinen Vater auftreten. (Domattina presto vi presenterete contro mio padre.)

Perderete, con la causa, la sua stima.

136 Carrello indietro, **p.a.** la ragazza e Goldoni camminano su e giù per il giardino, separati da una bassa ringhiera e sempre discutendo.

LA RAGAZZA

Ihr werdet verlieren und mein Vater wird eine ganz schlechte Meinung von Euch haben. (Perderete e mio padre avrà una pessima opinione di voi.)

GOLDONI

Ich werde ihm sagen weshalb ich sie übernommen habe: aus Liebe zum Theater. (Gli dirò per quale ragione l'ho assunta: per amore del teatro.)

Ho assunto questa difesa perché amo il teatro.

La ragazza ha uno scatto e commenta gelosa...

LA RAGAZZA

Aus Liebe zum Theater oder aus Liebe für diese Schauspielerin? (Per amore del teatro o per amore di questa attrice?)
Amate il teatro o le attrici?

Carrello avanti e **p.a.** la ragazza e Goldoni tornano indietro. Goldoni è un po' in difficoltà.

GOLDONI

Aber Nicoletta, wir kennen uns schon zwei Jahre. Ihr wisst alles von mir. (Ma Nicoletta, ci conosciamo già da due anni. Voi sapete tutto di me.)

Mein Leben liegt vor Euch, so klar wie die Sonne. (La mia vita vi sta davanti chiara come il sole.)

Vivo qui, alla luce del sole.

Nicoletta incalza pungente facendo un gesto eloquente. Si gira verso la **m.d.p.**

NICOLETTA

Aber manchmal liebt man doch die Dunkelheit... und schließt die Vorhänge.

Ma talvolta preferite l'ombra. E tirate la tenda...

Carrello indietro: Nicoletta e Goldoni avanzano di nuovo in **p.a.**



Figura 6 Goldoni e Nicoletta in giardino

GOLDONI

Nicoletta, wir sind noch nicht einmal verlobt und schon zweifelt Ihr an mir.

Non siamo ancora fidanzati e già dubitate di me?

Was würde es sein, frage ich Euch, wenn wir verheiratet sind?
(Che cosa accadrà, vi chiedo, quando saremo sposati?)

AVV. CONNIO (v.f.c.)

Nicoletta!

137 **c.m.** Nicoletta e Goldoni separati dalla ringhiera in giardino. Al richiamo, Nicoletta si volta verso casa.

NICOLETTA

Mein Vater! (Mio padre!)

Nicoletta si precipita alla porta di casa, poi si volta verso Goldoni.

GOLDONI

Gute Nacht, Nicoletta! (Buona notte, Nicoletta!)

NICOLETTA

Wartet auf mich!
Aspettatemi.

Ich bin gleich wieder da!

Ritorno subito.

GOLDONI
Unmöglich...
Impossibile.

138 **c.l.** Goldoni esce dal cancello che separa i due giardini e si avvicina a Nicoletta per congedarsi: lei a sua volta gli va incontro.

GOLDONI
Ich muß mich auf den Prozeß vorbereiten. (Mi devo preparare al processo.)
Devo studiare la causa.

NICOLETTA
Das ist zwecklos, der Prozeß ist verloren. (È inutile, il processo è perso.)
È una causa persa.

Nicoletta, poi, scappa via mentre cessa anche la musica.

SCENA DODICESIMA

139 **INTERNO. GENOVA. AULA DEL TRIBUNALE. GIORNO.**

p.m. Teodora e Goldoni di schiena. Sullo sfondo, di scorcio, i giudici della corte. Goldoni sta terminando la sua arringa. Grande folla: ci sono gli attori delle due compagnie. Teodora, vestita di rosso, è molto seducente.

GOLDONI [8]
Meine Herren Richter! Laßt Teodora Ricci Gerechtigkeit widerfahren! (Signori giudici! Rendete giustizia a Teodora Ricci!)

Goldoni muove qualche passo verso i giudici perorando con ardore la causa.

GOLDONI
Ein einfaches Stück Papier darf einer grossen Schauspielerin doch nicht den Weg zum Ruhm versperren! (Un semplice pezzo di carta non può sbarrare la via della gloria a una grande attrice!)
I contratti non possono precludere a una grande attrice... la via della gloria.

- 140 **c.l.** del tribunale, col pubblico ripreso di spalle.
- 141 **c.m.** Il pubblico applaude con fragore e soddisfazione: anche i comici della compagnia Medebac.

PUBBLICO

Bravo!

- 142 **m.c.l.** Goldoni, davanti ai giudici, si volta sorridente verso la folla che si alza in piedi e continua a applaudire rumorosamente. Breve **zoom in**.

USCIERE (v.f.c.)

Das Gericht zieht sich zurück! (La Corte si ritira!)

- 143 **p.m.** del giudice che sorride, incantato, a Teodora.

USCIERE (v.f.c.)

Das Gericht zieht sich zurück! (La Corte si ritira!)

- 144 **p.p.** di Teodora che sfoggia il suo miglior sorriso per convincere il giudice.

- 145 Come la 143.

- 146 **m.c.l.** del tribunale con la folla in piedi a commentare la causa.

- 147 **p.m.** l'usciera battendo due volte il suo bastone, va a ripetere l'annuncio al giudice che, incantato dalle grazie di Teodora, pare non aver sentito.

USCIERE (v.f.c.)

Das Gericht zieht sich zurück!

La Corte si ritira. [9]

GIUDICE (risuotendosi...)

Ja! Bitte, Signori! (Sì! Prego, signori!)

Il giudice si alza e sempre sorridendo a Teodora, accenna a ritirarsi per deliberare con la Corte.

- 148 **p.m.** di Teodora che continua sfacciatamente a sorridergli per ingraziarselo.

149 **p.m.** il giudice, sotto lo sguardo fisso e di riprovazione dell'uscire, finalmente si ritira.

150 **p.m.** Teodora, raggiante, va a congratularsi con Goldoni.

Breve carrello a seguire finché Goldoni entra nell'inquadratura.

TEODORA

Anwalt Goldoni! Auch wenn Sie den Prozeß verlieren sollten, ich bewundere Euch! (Avvocato Goldoni! Anche se doveste perdere la causa, vi ammiro!)

Dunque siete voi il giovane portaceste di quel giorno?

Teodora gli sistema la giacca affettuosamente.

TEODORA

Euer Honorar bekommt Ihr! Wie hoch soll's denn sein? (Riceverete il vostro onorario! A quanto ammonta?)

Comunque vada qual è il vostro compenso?

GOLDONI

Wisst Ihr's noch nicht? (Ancora non lo sapete?)

Non lo immaginate?

poi ride, lusingata...

TEODORA

Doch nicht etwa die vier Küsse, die ich Euch in Rimini versprach? (Mica i quattro baci che vi promisi a Rimini?)

Pretendete i quattro baci che vi promisi a Rimini?

GOLDONI

Ihr habt ein hervorragendes Gedächtnis. (Avete un'eccellente memoria.)

Avete buona memoria!

TEODORA

Ich werde Euch um sieben Uhr am Hafen erwarten. (Vi aspetterò alle sette al porto.)

Alle 7 aspettatemi al porto.

e si congeda, mentre in **p.m.** si fa avanti Sacchi a congratularsi con Goldoni e lo abbraccia con calore. Breve carrello a sinistra e **p.a.**

SACCHI

Bravo Goldoni! Ich gratuliere! Mein Kompliment! Was wäre das für ein Unglück gewesen, wenn ich Euch damals nach Chioggia mitgenommen hätte! (Bravo Goldoni! Mi congratulolo! Complimenti! Che disgrazia sarebbe stata, se quella volta vi avessi portato a Chioggia con me!)
Che disastro se vi avessi portato a Chioggia.

Nie wärt Ihr ein so guter Anwalt geworden!
Non sareste diventato un grande avvocato.

Goldoni e Sacchi si stringono la mano con soddisfazione.

- 151 **c.m.** Medebac, entusiasta dell'arringa di Goldoni, sta facendo degli apprezzamenti con alcuni attori della sua compagnia.

MEDEBAC

Habt ihr gehört welche Sprache, welche Phantasie?
Avete sentito che linguaggio, che invenzione...

A tali parole, l'avv. Connio si avvicina per dargli un'occhiata. Ma Medebac è troppo eccitato e Connio torna a parlare con un tale.

MEDEBAC

Es hat sich sogar herausgestellt, daß dieser junge Anwalt fürs Theater schreibt. (Risulta perfino che questo giovane avvocato scrive per il teatro.)
Mi dicono che questo giovane scrive per il teatro.

Na ja, das merkt man doch... eine Technik! (Sì, si avverte... una tecnica!)
Si sente. Che tecnica...

L'avv. Connio torna alla carica per zittirlo, ma Medebac lo prende per un braccio al colmo dell'ammirazione e esclama...

MEDEBAC

Verehrter Signor Connio, bemerkt Ihr nicht diese, diese Erfindungsgabe! Ich sage Euch ein Talent! (Egregio signor Connio, non vi accorgete anche voi di questa, questa capacità inventiva! Un talento... vi dico!)
Ne convenga anche lei, avvocato. Ha fantasia, talento...

AVV. CONNIO

Aber seid Ihr verrückt geworden? (Ma siete impazzito?)
È impazzito? Perderemo la causa.

Ihr verteidigt ja die Ricci! Wir werden verlieren! (Voi difendete la Ricci! Perderemo!)

MEDEBAC

Aber was macht denn das? Das macht doch gar nichts. (Ma questo cosa importa mai? Non importa affatto.)
Non me ne importa.

zoom in. Medebac si avvicina poi, in **p.a.**, alla finestra e con fare appassionato, prosegue...

MEDEBAC

Stellt Euch vor! Welche Verwicklung! (Immaginatevi! Che trama!)
Ha sentito?

Der Cutter... Das junge Mädchen, das von zu Hause wegläuft!
(Il cutter... [10] La giovane ragazza che scappa di casa!)
Il burchiello... la ragazza che scappa...

Der böse Vater, der sie packt... Ah, wunderbar!...
Il padre cattivo che l'acciuffa... Meraviglioso!

Breve **zoom in.**

AVV. CONNIO

Wir werden verlieren!
Perderemo la causa.

MEDEBAC

Aber das macht doch nichts! (Ma non fa niente!)
Non me ne importa.

Medebac avanza in **p.m.**, rievocando, ispirato... Breve **zoom out.**

MEDEBAC

Wichtig ist diese Verwicklung! Diese Verwicklung! (Importante è questo intreccio! Questo intreccio!)
Quello che conta è l'intreccio. [11]

SCENA TREDICESIMA

152 **INTERNO. GENOVA. LOCANDA IL GALLO D'ORO. CAMERA DI TEODORA. POMERIGGIO.** [12]

Inizio musica già udita nella inquadratura 66, che sottolinea la sequenza in sordina. È una musica vivace che introduce Truffaldino-Sacchi.

c.m. con un balzo Sacchi entra nella camera, dove si trova la cameriera di Teodora. È allegro e saltella per aggirare la giovane e raggiungere Teodora che, dietro un paravento, sta facendo il bagno in un tinozza di zinco.

SACCHI

Wo ist sie, ha? (Dov'è lei, eh?)

CAMERIERA

Nein, die Signora nimmt gerade ein Bad! (No, la signora sta facendo il bagno!)

Non potete entrare.

Sacchi non demorde e saltella qua e là, facendola arrabbiare, poi manda via la cameriera.

SACCHI

Ich bin der Prinzipal! Ich bin der Prinzipal! Der Prinzipal ist wie der Arzt, wie ein Beichtvater, wie eine Mutter! Ja, raus mit ihr! (Io sono il capocomico! Io sono il capocomico! Il capocomico è come il dottore, come un confessore, come una madre! Fuori voi!) [13]

Il capocomico è come il medico, il confessore, la madre...

153 **c.m.** di Teodora che ride, immersa in una tinozza d'acqua fino al petto.

TEODORA

Wie ein Vater vielleicht auch noch? (Anche come un padre forse?)

O come il padre?

154 **p.a.** Sacchi nella camera controlla le vesti che Teodora indosserà dopo il bagno.

SACCHI

Nur keine Uebertreibung, ja.

Non esagerate!

Ich warte. Wann werdet Ihr fertig sein? Ich habe ein ganzes Programm. (Io aspetto. Quando sarete pronta? Ho tutto un programma.)

Fra quanto siete pronta? Ho un progetto...

155 Come la 153.

TEODORA

Ich habe auch ein Programm. Ich muß noch eine Schuld begleichen, bevor ich diese Stadt verlasse. (Ho anch'io un programma. Devo pagare un debito prima di lasciare questa città.)

Ne ho uno anch'io: ho da pagare un debito.

156 **zoom out e p.a.** Sacchi si toglie mantello e cappello.

SACCHI

Eine Schuld?

Un debito?

Darf ich Euch behilflich sein? (Posso aiutarvi?)

Se posso... Confidatevi, siete la mia primadonna.

Avanza in **c.m.** e va a provare il letto, poi fregandosi le mani, aggiunge...

SACCHI

Ihr seid meine Primadonna, Ihr könnt mir alles anvertrauen. (Siete la mia primadonna, potete confidarmi ogni cosa.)

157 Come la 153.

TEODORA

Damit hat es noch Zeit. Wir werden viele Jahre zusammen sein, das steht doch im Vertrag. (Ci sarà tempo. Staremo insieme molti anni, questo è nel contratto.)

Avremo tempo. Staremo insieme molti anni.

158 **c.m.** Sacchi vede rientrare la cameriera con una brocca d'acqua, le va incontro per farsela dare e la congeda.

SACCHI

Gib her! Gib her! (Dammi! Dammi!)

CAMERIERA

Nein (No!)

159 **c.m.** di Teodora in vasca che sentendo ciò che accade, fa un urletto di sorpresa.

160 Sacchi in **p.p.** apre la tenda, entra nel bagno con la brocca in mano e sorridendo malizioso, si offre di aiutarla.

SACCHI

Zu Euren Diensten? (Posso servirvi?)

161 **zoom in** fino a **p.p.** Teodora gli sorride divertita e si immerge fino al collo.

TEODORA

Nein. (No.) [14]

SCENA QUATTORDICESIMA

Fine musica

162 **INTERNO. GENOVA. LOCANDA GALLO D'ORO. SERA.**

p.p. un orologio a parete batte le otto. **zoom out** a sinistra: appare Goldoni in **p.m.**, controlla il suo orologio, seccato. La **m.d.p.** lo segue a sinistra, mentre sale le scale che portano alle camere.

GOLDONI

Ist hier niemand? (C'è nessuno?)

Carrello a seguire a destra. Sul pianerottolo incontra la cameriera.

GOLDONI

Ich möchte zu Signora Ricci. (Vorrei andare dalla signora Ricci.)

CAMERIERA

Zimmer nummer vier. (Camera numero quattro.)

163 **p.m.** Goldoni arriva alla porta della camera, bussava e la apre. [15]

164 **p.m.** dall'interno mentre la porta si apre.

165 **p.p.** di Goldoni, di schiena, mentre apre la porta.

- 166 **p.m.** Goldoni entra sorridente ma il sorriso gli muore sulle labbra e resta impietrito sulla soglia.
- 167 **c.m.** di Teodora e Sacchi, abbracciati nell'alcova, incuranti di Goldoni.
- 168 **p.m.** di Sacchi e Teodora sul letto, abbracciati e sorridenti. Goldoni rimane in fondo sul vano della porta.
- 169 **p.m.** Goldoni sembra non credere ai propri occhi. Amaramente sorpreso e deluso, richiude la porta e se ne va.
- 170 **c.m.** Goldoni se ne va di corsa, pieno di rabbia.

SCENA QUINDICESIMA

171 **INTERNO. GENOVA. CASA GOLDONI. SERA.**

p.m. Goldoni apre la porta di casa sua, sospira e depone mantello e cappello. **zoom out** a sinistra. Gli si fa innanzi Medebac che lo stava aspettando nello studio.

GOLDONI

Guten Abend Signor Medebac. (Buona sera signor Medebac.)

MEDEBAC

Na endlich! (Finalmente!)
Finalmente siete arrivato.

Ich bin hier um Euch einen Vorschlag zu machen. Hört zu!
(Sono qui per farvi una proposta. Ascoltate!)
Sono qui per farvi una proposta.

172 **p.a.** di Goldoni e Medebac sull'uscio.

GOLDONI

Hört Ihr mir zu!
Ascoltatemi voi.

Jedesmal... (Ogni volta...)

Goldoni avanza con un'espressione dura, entra nello studio avanzando fino a **p.m.**

GOLDONI

Jedesmal wenn ich mich mit Theaterleuten zu tun gehabt habe, musste ich Demütigungen und Beleidigungen einstecken.

(Ogni volta che ho avuto a che fare con gente di teatro, ho dovuto ingoiare umiliazioni e offese.)

Le vostre proposte non mi interessano.

Esce di campo mentre Medebac fa una smorfia di dissenso.

173 **p.a.** di Goldoni che rincasa.

GOLDONI

Eure Vorschläge interessieren mich nicht. (Le vostre proposte non mi interessano.)

La causa è finita.

174 **p.a.** di Medebac che cerca di calmarlo.

MEDEBAC

Ruhig mein Lieber, ganz ruhig! (Calma mio caro, calma!)

Stimmt es vielleicht nicht, daß Ihr Theaterstücke schreibt?

Non è forse vero che scrivete per il teatro?

175 **m.c.l.** Medebac, conciliante, si avvicina a Goldoni presso lo scrittoio.

MEDEBAC

Und Euch fürs Theater interessiert? (E vi interessate di teatro?)

GOLDONI

Ich schrieb fürs Theater. Verstanden, Signor Medebac?

Scrivevo, per il teatro. Capite signor Medebac?

MEDEBAC

Aber... (Ma...)

GOLDONI

Euer Besuch hat mich geehrt, gute Nacht! (La vostra visita mi ha onorato, buonanotte.)

Medebac, rassegnato, allarga le braccia e se ne va.

MEDEBAC

Gute Nacht. (Buonanotte.)

176 **p.a.** di Goldoni che straccia con rabbia dei fogli e li getta via.

GOLDONI

Schluß mit den Leuten von Theater, Schluß damit! (Basta con la gente di teatro, basta!)

Onorato per la visita. Buenanotte.

177 **p.a.** Nicoletta sulla porta, in procinto di entrare, ha visto tutto.

NICOLETTA

Carlo, was tut Ihr denn? (Ma cosa fate, Carlo?)

Carlo, che succede?

178 **p.a.** di Goldoni che la guarda impacciato e silenzioso.

179 In **p.a.** carrello indietro a sinistra a seguire, Nicoletta che si avvicina allo scrittoio con aria di rimprovero.

NICOLETTA

Die Komödie die Ihr mir vorgelesen habt, Ihr zerreißt sie?

Stracciate la commedia che mi avete letto?

zoom in, Goldoni avanza fino a **p.m.**, gettando via un foglio appallottolato.

GOLDONI

Das sind Dinge, die ein Rechtsanwalt nicht braucht. (Queste sono cose, di cui un avvocato non ha bisogno.)

Cose che a un avvocato non servono.

Nicoletta cerca di consolarlo, comprensiva.

NICOLETTA

Sagt mir die Wahrheit, sagt was ist geschehen! (Ditemi la verità, cosa è successo.)

Ditemi la verità. Cosa succede?

Dieser Prozeß hat Euch völlig verändert.

Questa causa vi ha cambiato.

GOLDONI

Ich habe begriffen, daß ich nicht mehr ans Theater denken darf. (Ho capito che non devo più pensare al teatro.)

Sì, non devo più pensare al teatro.

Goldoni si volta verso di lei e continua a sfogarsi. Si capisce che è stato deluso da qualcuno.

GOLDONI

Es sind böse Menschen, Nicoletta: alle Schwätzer, gemeine Lügner! (È gente malvagia, Nicoletta: tutti chiacchieroni, perfidi bugiardi!)

È gente cattiva, infida e bugiarda. [16]

NICOLETTA

Ich verstehe. Also habt Ihr das Angebot des Signor Medebac ausgeschlagen? (Capisco. Dunque avete rifiutato l'offerta del signor Medebac?)

E avete rifiutato l'offerta del signor Medebac.

Carrello a destra a seguire: Goldoni che cammina nervosamente attorno allo scrittoio seguito da Nicoletta, in **c.m.**

GOLDONI

Ja, die übliche Aufforderung ein Szenarium hinzuschicken, daß einem dann wieder zurückgeschickt wird, weil diese Leute niemals zufrieden sind. (Sì, la solita richiesta di mandare un copione che poi ti ritorna indietro, perché questa gente non è mai contenta.)

Il solito invito di mandare ogni tanto un copione... che a questi comici non piace mai.

Così dicendo, viene a trovarsi vicino alla porta, in **p.m.**, dove riappare Medebac.

MEDEBAC

Er schlägt ein blendendes Angebot aus. (Rifiuta una brillante occasione...)

Rifiutate un'occasione d'oro.

Die Möglichkeit Komödien zu schreiben und nicht irgenwelche Improvisation für mein Theater in Venedig. (La possibilità di scrivere commedie e non qualche improvvisazione per il mio teatro a Venezia.)

Scrivere commedie invece dei soliti canovacci... per il mio teatro di Venezia. [17]

180 **p.p.** di Nicoletta che sorride entusiasta.

181 **p.m.** di Medebac e Goldoni che lo guarda interessato.



Figura 7 Nicoletta, Medebac e Goldoni nel suo studio

MEDEBAC

Venedig hat die berühmtesten Ensembles, es wird eine wunderbare Saison! (Venezia ha le più famose compagnie, sarà una stagione meravigliosa!)

Là giungono grandi compagnie per importanti stagioni.

Also worauf wartet Ihr noch? Ihr müsst doch ja sagen. (Dunque cosa aspettate ancora? Dovete dire di sì.)

È la vostra occasione. Che aspettate?

Il capocomico mostra a Goldoni un sacchetto con dei soldi.

- 182 **p.p.** di Nicoletta trasognata e allarmata, rendendosi conto solo in quel momento di ciò che Venezia significa.

NICOLETTA

Venedig... (Venezia...)

Venezia...

- 183 **p.m.** di Goldoni e Medebac che la guardano.
- 184 Nicoletta pensierosa e avvilita in **p.p.** si gira a guardare un'immagine di Venezia appesa alla parete. **zoom in** avanti fino a **p.p.** sull'immagine. Poi, come parlando a se stessa:

NICOLETTA

Ihr werdet Genua verlassen. (Lascereate Genova.)

Ve ne andrete?

Ich werde Euch verlieren.

Vi perderò... [18]

Sull'inquadratura di Venezia, inizia l'«Allegro» della «Primavera», tratta dalle *Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi. [19]

DISSOLVENZA IN FONDU (FINE PRIMO ATTO)

Note critiche all'Atto Primo

- [1] Sappiamo dello studio dell'avvocato Connio a Genova dalla **s.o.**, pagina 33.
- [2] Errore grafico della didascalia: sta per «vorrei vedere».
- [3] Lo **zoom out** rivela una scenografia dipinta con una articolata e prospettica ricostruzione, in **c.l.**, di uno scorcio della città di Genova.
- [4] Emblematico l'ingresso di Teodora nello studio di Goldoni: rivela appieno una personalità aggressiva e arrivista, tipica della primadonna di teatro che Goldoni bene aveva descritto nei suoi personaggi e nei *Mémoires*.
- [5] Da vero attore qual è, Medebac esce dallo studio di Goldoni come si esce di scena.
- [6] Altro notevole scorcio di Genova dal lato opposto del giardino.
- [7] Inizia qui una sequenza di montaggio alternato e veloce.
- [8] Nella **s.o.** si assiste all'arringa conclusiva dell'avv. Connio, mentre Goldoni rievoca il suo primo incontro con la compagnia di Sacchi e con Teodora a Rimini, difendendo le mille difficoltà incontrate dalla primadonna per affermarsi.
- [9] Il giudice sorride e non riesce a staccare gli occhi da Teodora che ne approfitta per ingraziarselo, tanto che l'usciera è costretto a insistere tre volte con «La corte si ritira»: la scena risulta sottilmente comica.
- [10] *Cutter*: elegante tipo di veliero, generalmente per diporto e per regate, attrezzato di albero di maestra con vela aurica, e di bompresso con fiocchi. Sostantivo inglese, derivato da *to cut* (tagliare).
- [11] È ben caratterizzato il personaggio di Medebac, vero teatrannte dalla mimica comica e un po' caricata, per cui la finzione conta più della realtà. La storia raccontata da Goldoni gli accende la fantasia e lo infiamma a tal punto che non gli importa nemmeno di perdere la causa.

- [12] Sappiamo della locanda Il gallo d'oro dalla **s.o.**, pagina 63.
- [13] La battuta sottolinea come spesso nel teatro del Settecento si stabilisse un legame stretto tra capocomico e primadonna. In questo caso il regista, estimatore del teatro di Renato Simoni, sembra aver tenuto conto della commedia *Carlo Gozzi*, in cui il legame tra Antonio Sacchi e Teodora Ricci è così evidente da causare la gelosia del conte Gozzi.
- [14] Come risulta dalla **s.o.**, (scena 13, pagine 60-2) viene tagliato il finale di questa scena: Sacchi, ammirato, versa lentamente l'acqua delle brocche nella vasca. Teodora esce dal bagno, lusingata dalle attenzioni del suo capocomico, il quale l'afferra per le spalle e la bacia.
- [15] Serie di riprese con montaggio alternato e veloce che esprimono analogicamente e visivamente la condizione emotiva di Goldoni in seguito allo 'choc' subito.
- [16] Pellegrini non risparmia la gente di teatro di cui ha diretta esperienza: negli anni Quaranta, si occupa di teatro come critico e regista teatrale, sotto l'influenza di E. Ferdinando Palmieri, suo maestro e amico. Di quest'ultimo mette in scena al Teatro Goldoni di Venezia *I lazzaroni* nel 1944 e di Rosso di San Secondo, *Marionette che passione* nel 1945. Inaugura anche la stagione del Teatro Regio di Parma con la regia di *Norma* di Vincenzo Bellini, nel 1971-72.
- [17] Analogia tra la battuta del dialogo e l'immagine che inquadra, alla destra di Nicoletta, una stampa di Venezia.
- [18] Dalla **s.o.** viene tagliata la scena 20, in cui Goldoni va a chiedere all'avv. Conno la mano di sua figlia.
- [19] Il **p.p.** sulla stampa di Venezia e la musica di Vivaldi anticipano l'atmosfera della città che del film è una protagonista. A questo proposito è necessario aprire un discorso sulla formazione culturale e artistica del regista.
Uno dei 'genitori' d'arte (l'altro fu, appunto, E. Ferdinando Palmieri) di Glauco Pellegrini fu il veneziano Francesco Pasinetti, storico, critico e regista, nato nel 1911 e morto nel 1949, a soli 38 anni, di cui il regista fu allievo e assistente negli anni Quaranta.
Pasinetti, nipote dei pittori Emma e Guglielmo Ciardi, sentendo la profonda esigenza di seguire l'evolversi delle arti figurative, si era appassionato presto al cinema e al documenta-

rio come forma d'arte per esplorarne tutte le possibilità e per conoscere e riscoprire Venezia. Nel cinema documentario, in particolare, eccelse influenzando moltissimo Pellegrini, che imparò a leggere Venezia nei suoi aspetti minori, umani e poetici, evitando di ritrarne, in modo approssimativo, gli aspetti più banali e consueti.

Nel libro *Il maestro veneziano*, Pellegrini scrive che la ricerca espressiva di Pasinetti riguarda principalmente il dialogo intrecciato con Venezia, che «egli, per primo, ha tentato in immagini cinematografiche di sottrarre alla mercificazione e che eleva a proprio laboratorio di ricerca, quale finestra aperta sul mondo.» (Pellegrini, *Il maestro veneziano*, 41). Ma Pasinetti spingeva anche a esplorare tutte le possibilità del cinema nel campo delle arti figurative e plastiche e come mezzo di conoscenza e scoperta della città. E ancora: «Io dico che Francesco Pasinetti è il regista di Venezia per l'eredità che ci lascia con i suoi documentari» - affermò Pellegrini in un'intervista resa a Carlo Montanaro sulla figura di Pasinetti - «e sono dell'avviso che la sua proposta rimanga unica. [...] Pasinetti porta avanti questa ricerca e ci affida questa Venezia che lui ama, ma che sente già prossima a un degrado, a una profanazione [...], perché il tempo ha una sua inesorabile logica». Pellegrini afferma che la maggior violenza operata sulla città, non è tanto quella del turismo di massa, quanto quella «fatta dagli autori del cattivo cinema su Venezia come scenario banale per storie banali».

Con questa storia alle spalle, il regista di *Italienisches Capriccio* si appassiona presto alle arti figurative e si cimenta con successo sia come regista di documentari artistici che come critico d'arte. E scegliendo in Venezia gli aspetti minori della realtà veneziana, Pellegrini vi si accosta con rigore e poesia senza dimenticare la lezione del realismo pasinettiano.

Atto Secondo

SCENA SEDICESIMA

185 **INTERNO. SIPARIO DEL PRIMO TEATRO. TEATRO
ILLUMINATO.**

L'orchestra in costume settecentesco comparsa all'inizio del prologo e del primo atto, continua a suonare, fuori campo, l'«Allegro» della «Primavera» di Antonio Vivaldi che ha accompagnato la fine del primo atto. Sul sipario chiuso di velluto rosso, compare in sovrapposizione la seguente didascalia:

ZWEITER AKT (SECONDO ATTO)

Goldoni kommt in Venedig an und beginnt sein Reformwerk. Händler, Gondolieri, Kammermädchen werden zu Personen seines Theaters. Das Volk applaudiert, der Adel schreit Skandal. (Goldoni arriva a Venezia e comincia la sua opera di riforma. Commercianti, gondolieri, cameriere diventano personaggi del suo teatro. Il popolo applaude, la nobiltà grida allo scandalo.)

SECONDO ATTO

A Venezia Goldoni comincia l'opera riformatrice. Mercanti, gondolieri, servette, sono i suoi personaggi. Il popolo applaude, i nobili si scandalizzano.

Il sipario si apre. Scompare la didascalia e la musica resta in sottofondo:

ESTERNO. VENEZIA. GIORNO.

zoom in l'animazione della vita quotidiana a Venezia, un piccolo ponte sopra un rio e sullo sfondo la Chiesa dei Miracoli.
m.c.l. su gente del popolo che passa sul ponte e su due gentiluomini con tricorno e mantello che si voltano a guardare in alto a sinistra, richiamati da grida fuori campo. [1]

VOCE (f.c.)

Halt, halt, hinaus! (Fermo, fermo, fuori!)
Fuori! Fuori!

- 186 **p.a.** su Pantalone de' Bisognosi che dal balconcino di una casa butta giù indumenti di ogni tipo, urlando.

PANTALONE

Heute zieht hier ein neuer Mieter ein! (Oggi arriva un nuovo inquilino!)
Arriva il nuovo inquilino

- 187 **c.m.** con altra angolazione sul ponte, dove i due gentiluomini e un portaceste incrociano Colombina che si ferma a guardare verso il balconcino, indispettita. Fuori campo si ode la voce di Arlecchino che cerca di contrastare la furia di Pantalone.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Ihr könnt doch den Conte von Albafiorita nicht einfach auf die Strasse setzen. (Ma non potete mettere veramente sulla strada il conte di Albafiorita.)
Non potete sfrattarlo!

La musica di Vivaldi si ferma.

- 188 **c.m.** sul balconcino della casa da dove provengono le voci. Pantalone e Arlecchino si contendono una cesta che Pantalone vorrebbe buttar giù come le altre. La scena è sottolineata da una musicchetta dispettosa.

ARLECCHINO

Der Conte wird es Euch heim zahlen!
Il Conte ve la farà pagar cara!

PANTALONE

Wer kein Geld hat, der kann es nicht heim zahlen, erst recht nicht dem, der es hat. (Chi non ha soldi non può farla pagar cara, tanto più a quello che ne ha.)
Chi non ha soldi non può pagare.

Così dicendo Pantalone getta dal balconcino la cesta con i vestiti.

ARLECCHINO

Dann werde ich es Euch heim zahlen!
Ve la farò pagar cara io!

Detto questo Arlecchino assesta un bel calcio a Pantalone e scappa in casa.

- 189 **c.m.** sul ponte dove un gondoliere e una popolana si fermano ad assistere alla scena assai divertiti, insieme a Colombina che invece è sempre più indispettita dall'accaduto.

GONDOLIERE

Seht nur mit wem er es hat Pantalone! (Ma guardate con chi ce l'ha Pantalone!)
Con chi ce l'ha Pantalone?

COLOMBINA

Mit meinem eigenen Verlobten, mit Arlecchino!
Con il mio fidanzato Arlecchino

Intanto sul ponte si raduna altra gente...

- 190 Il portoncino della casa si apre e compare in **p.a.** Arlecchino che scappa, incitando Pantalone sulle scale, ad acchiapparlo.

ARLECCHINO

Kommt nur, kommt nur mich kriegt Ihr nicht! (Venite pure, venite pure, tanto non mi acchiappate!)

ma questi, nella foga di scappare, resta impigliato alla maniglia del portoncino.

191 **p.p.** Colombina guarda la scena, preoccupata, mentre il gondoliere ride fragorosamente.

192 Arlecchino rimane bloccato, viene raggiunto da Pantalone che gli prende il batòcchio dalla cinta e comincia a dargliele di santa ragione, mentre il malcapitato urla e cerca di liberarsi.

ARLECCHINO

Hilfe! Hilfe! (Aiuto! Aiuto!)

PANTALONE

Unverschämtheit! Ich werde dich lehren... (Vergogna! Ti insegnerò io...)

193 **m.c.l.** sul campiello antistante la casa con una vera da pozzo al centro, dove si sta radunando gente del popolo, divertita, alla vista di Arlecchino bastonato e dove accorre anche Colombina sempre più in ansia.

PANTALONE

... über alte Leute zu lachen! Du, witziger Bursche! (... a ridere dei vecchi! Buffone!)

194 **p.a.** su Arlecchino mentre si lamenta rumorosamente, incalzato dal bastone di Pantalone.

PANTALONE

Nimm das und das und das und nimm das, damit du es nicht vergisst! (Prendi questo e questo e questo e prendi questo, così ti ricorderai!)
Tieni e vattene via!

Pantalone rende il batòcchio e se ne va a sinistra uscendo di campo, soddisfatto, tra l'ilarità generale della gente. Sullo sfondo del Campo si vede la bottega di un barbiere. Arlecchino, irriso da tutti, ride anche lui.

195 **m.c.l.** sul campiello che ha al centro la vera da pozzo, di Pantalone che se ne sta andando e del popolo che ha assistito alla scena ridendo rumorosamente.

196 **p.a.** di Arlecchino tra la gente che ride davanti alla bottega del barbiere.

ARLECCHINO

Was gibt es denn da zu lachen? Habt ihr noch niemals gesehen, wie ein Diener verprügelt wird, weil sein Herr schuld ist, ihr Dummköpfe? (Che cosa c'è da ridere? Non avete mai visto come viene bastonato un servitore, perché il suo padrone è colpevole, babbei?) [2]

Non avete mai visto un servo prendere botte?

La gente se ne va mentre una voce fuori campo risponde a Arlecchino.

VOCE (f.c.)

Nein! (No!)

Con un balzo Arlecchino esce dall'inquadratura a sinistra e si dirige verso la voce. La musica che era rimasta in sottofondo si fa più forte.

197 **m.c.l.** Arlecchino ha raggiunto Colombina sulla vera da pozzo. È lei che ha parlato. La gente lentamente se ne va dal campielo.

ARLECCHINO

So, aber jetzt hast du es gesehen, nicht wahr? (Ma adesso l'hai visto, vero?)
Ora l'avete visto

zoom in fino a **p.a.**

COLOMBINA

Ich entlasse dich als meinen Verlobten und schliesse mich dem Signor Brighella an. (Ti licenzio come fidanzato e mi 'metto' col signor Brighella.)

Ti pianto e mi accompagno col signor Brighella...

Den bis jetzt noch keiner verprügelt hat. (Che finora nessuno ha mai bastonato.)

... che nessuno ha mai bastonato.

ARLECCHINO

Brighella?

COLOMBINA

Brighella!

La musica si attenua.



Figura 8 Colombina e Arlecchino

198 **p.m. la m.d.p.** riprende il quadro di Venezia, visto nello studio dell'avv. Goldoni a Genova, che avanza, trasportato in gondola, verso il ponte adiacente il campiello dove Arlecchino e Colombina stanno discutendo. La scena è annunciata da squilli di tromba che si sovrappongono alla musica in sottofondo. [3]

ARLECCHINO (v.f.c.)

Brighella?

COLOMBINA (v.f.c.)

Ja, den verprügelt niemand! (Sì, quello non lo bastona nessuno...)

La **m.d.p.** si alza lentamente verso sinistra, mentre l'imbarcazione avanza fino a scoprire alla sua sinistra e poco alla volta, il campiello da cui provengono le voci.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Ausserdem Abate Chiari... er verprügelt mich jeden Tag! (Inoltre l'abate Chiari... mi bastona ogni giorno!)

COLOMBINA

Aber nicht vor allen Leuten! (Ma non davanti a tutta la gente!)

c.m. Arlecchino sulla rivetta del canale minaccia di gettarsi in acqua, mentre Colombina, sullo sfondo, lo guarda.

ARLECCHINO

Dann werde ich mich eben aus Liebe umbringen! (Allora mi ucciderò per amore!)
Mi uccido per amore!

COLOMBINA

Wieso willst du dich aus Liebe umbringen, wenn ich dir vergebe und dich dem Signor Brighella vorziehe? (Perché vuoi ucciderti, quando ti perdono e ti preferisco al signor Brighella?)
Se per amore, ti perdono e rinuncio a Brighella

Da **p.m.** a **f.i.** Arlecchino con un balzo raggiunge Colombina.

ARLECCHINO

Aber nein, ich bin gar nicht ernst, ich bleibe lieber am Leben, auch wenn ich jeden Tag verprügelt werde, Colombina! (Ma no, non dico sul serio. Preferisco vivere anche se vengo bastonato ogni giorno, Colombina!)
Mi piace vivere anche se mi bastonano

La gondola con la **m.d.p.** passa sotto il ponte. [4]

199 **c.m.** di uno scorcio del campiello con la gente che passa.

200 **p.p.** Nicoletta e Carlo Goldoni arrivano a Venezia sulla gondola che trasporta il quadro già visto. La musica sottolinea con forza l'arrivo. Lui le indica la casa in cui abiteranno: è quella del signor Pantalone.

PANTALONE

Seht nur, dort in dem Haus werden wir wohnen. (Guarda, abiteremo là nella casa.)
Guarda, quello è il nostro balcone.

Nicoletta guarda Goldoni con felicità e poi entrambi si voltano a guardare la casa.

201 Soggettiva della casa vista dalla gondola. La musica continua.

202 **c.m.** della gondola che accosta alla riva, col gondoliere, Nicoletta, Goldoni e i bagagli. Goldoni prende in mano il quadro di Venezia, scende sui gradini della riva e aiuta Nicoletta a fare altrettanto.

La musica si fa festosa. **p.a.** Nicoletta e Goldoni guardano felici verso il balcone della loro casa. Nicoletta salendo sulla riva, esce a destra dall'inquadratura mentre Goldoni, guardandosi in giro, chiede... [5]

GOLDONI

Ist hier ein Träger?
C'è un facchino?

Arlecchino che era rimasto sullo sfondo con Colombina, in **m.c.l.**, arriva di corsa saltellando e roteando il berretto.

ARLECCHINO

Zu Euren Diensten, Signore! (Al vostro servizio, signore!)

GOLDONI

Ah, nimm das Gepäck! (Prendi il bagaglio!)

f.i. di Goldoni che sale sulla riva.

ARLECCHINO

Mit Vergnügen! (Con piacere!)

Detto questo, Arlecchino entra direttamente in gondola con un salto spettacolare dalla riva. Goldoni si diverte a guardarlo. [6] **c.m.** Arlecchino in gondola alza una cesta pesante, dietro di lui il gondoliere, mentre Goldoni dalla riva osserva. Arlecchino si ferma sui gradini e chiede...

ARLECCHINO

Wohin soll ich es denn bringen? (Dove devo portarla?)
Dove andiamo?

GOLDONI

Dorthin, mein Freund. (Là, amico mio.)

ARLECCHINO

Was? In das Haus von Signor Pantalone? (Cosa? Nella casa del signor Pantalone?)

Goldoni annuisce.

ARLECCHINO

Signore, wenn Ihr kein Geld habt, Eure Miete bis an Euer Lebensende zu bezahlen, betretet das Haus nicht, denn wißt Ihr Signor Pantalone ist ganz verrückt auf Geld. (Signore, se

non avete i soldi per pagare l'affitto da oggi fino alla vostra morte, non entrate in casa, poiché questo signor Pantalone è completamente pazzo per il denaro.)

Se non avete soldi per pagare l'affitto... non entrate. Il signor Pantalone è manesco.

Goldoni poggia una mano sulla spalla di Arlecchino per rassicurarlo, poi esce di campo a destra.

GOLDONI

Seid unbesorgt! (Non preoccupatevi!)

ARLECCHINO

Colombina!

203 **p.m.** Colombina, appoggiata a una colonna, ascolta con aria di sussiego Arlecchino dietro di lei, in **m.c.l.**, che le parla dalla gondola.

ARLECCHINO

Ich habe einen neuen Herrn gefunden und der est Millionär.
Ho trovato un nuovo padrone milionario.

A queste parole Colombina si volta a guardarlo, sorridendo sorpresa.

ARLECCHINO

Weisst du wo wir Wohnung beziehen? Bei Signor Pantalone!
(Sai dove andiamo ad abitare? Dal signor Pantalone!)
Abiteremo in casa del signor Pantalone

Lenta carrellata verso destra fino a inquadrare in **m.c.l.** Arlecchino che porta la cesta verso il portone e Pantalone che accoglie premuroso i nuovi inquilini, mentre in **p.a.** passa il gondoliere che si accinge a andarsene.

PANTALONE

Ich erinnere mich noch gut an Ihren Vater. Bitte, tretet ein Signora, bitte Signora! (Mi ricordo ancora bene di vostro padre. Prego signora entrate, prego signora!)

204 **p.a.** gli inquilini entrano in casa, seguiti da Arlecchino. Pantalone, alla vista degli indumenti che, gettati dalla finestra poco prima, sono ancora per terra, esclama arrabbiato:

PANTALONE

Warum liegt das ganze Zeug hier-herum? Ich habe Euch doch gesagt, ihr sollt es zum Trödler schaffen! (Perché la roba è sparsa tutta qui intorno? Vi ho pur detto che dovete portarla al rigattiere!)

Sbrigati a portar via questi stracci!

Arlecchino, prima di entrare in casa, assesta un bel calcione a Pantalone mentre parla.

ARLECCHINO

Verzeihung! (Scusate!)

PANTALONE

Au! Ich bringe dich um, Arlecchino! (Ahi, ti uccido, Arlecchino!)

Pantalone, voltatosi, fa per agguantarlo, ma Arlecchino è più svelto di lui e gli chiude la porta in faccia.

SCENA DICIASSETTESIMA

205 **c.m.** sul rio dove sta passando una barca con a bordo un Pulcinella e un vitellino. [7] Breve carrellata a seguire verso sinistra e ripresa dall'alto del ponte sul rio, dove le gonne di due donne (che lo stanno attraversando) passano in **p.p.** La ripresa dall'alto rivela il totale di un grande e affollato mercato, dove in **m.c.l.**, si riconosce Pantalone che sta contrattando del pesce. [8]

PANTALONE

Sind die Fische auch frisch? Zeigt mir den! (Anche i pesci sono freschi? Mostratemi quello!)

206 **p.a.** Pantalone al banco della pescivendola, tra il vociare dei venditori.

PANTALONE

Der ist ja noch grösser, einen kleinen suche ich, einen ganz kleinen, der mich wenig kostet. Ein alter Mann wie ich ißt nicht mehr soviel. (Questo è ancora più grande, io ne cerco uno di piccolo, uno piccolissimo, che mi costi poco. Un vecchio come me non mangia più tanto.)

Troppo grande. Più piccolo, me ne basta poco. Capite, sono solo...

PESCIVENDOLA

Wie wär's mit dem? (Cosa ne dice di questo?)

Allora questo

PANTALONE

Na ja, Ihr wollt mich wohl zum Narren halten. Wenn Ihr das nicht habt was ich suche, dann muß ich eben woanders hingehen. (Sì, volete prendermi in giro. Se non avete quello che cerco, allora devo proprio andare da un'altra parte.)

Sempre troppo grande. Non volete capire o vi burlate di me?

207 **p.a.** di Goldoni al mercato, circondato da alcuni maturi gentiluomini che, curiosi, lo interrogano. [9]

PRIMO GENTILUOMO

Seid Ihr nicht zufällig der Sohn von Doktor Goldoni?

Siete per caso il figlio del dottor Goldoni?

GOLDONI

Ganz recht! Der bin ich! (Esattamente! Sono io!)

SECONDO GENTILUOMO

Seid Ihr auch Arzt? (Siete anche voi dottore?)

Siete venuto a Venezia per una causa?

GOLDONI

Ich bin Dichter bei der Theatergruppe Medebac.

Sono il poeta della compagnia Medebac.

TERZO GENTILUOMO

Theater? Da habt Ihr Euch aber einen ganz gefährlichen Beruf ausgesucht, Signore! (Teatro? Allora vi siete scelto un mestiere molto pericoloso, signore!)

Che mestiere pericoloso avete scelto...

Così dicendo, il gentiluomo assesta una poderosa pacca sulla spalla di Goldoni. Mentre due donne passano davanti alla **m.d.p.**, in **p.m.**

SECONDO GENTILUOMO

Aber Ihr seid ja noch jung!

Ma siete giovane...

Un'altra donna passa in **p.m.**, con le spese.

SECONDO GENTILUOMO

Wenn Ihr erst einmal heiratet, sagt Ihr sowieso der Bühne adieu. (Quando vi sposerete, tanto lascerete le scene.)
Una volta sposato, direte addio alle scene...

GOLDONI

Ich bin verheiratet!
Sono sposato

Fra la sorpresa degli astanti, Goldoni si porta verso il banco che vende tartarughe. Breve carrello a destra a seguire. **p.m.**, prima della venditrice e poi del banco con le tartarughe.

VENDITRICE

Schildkröten! Schöne Schildkröten! (Tartarughe! Belle tartarughe!)

La **m.d.p.** si alza verso destra a riprendere, in **p.m.**, Goldoni seguito dai gentiluomini curiosi. Mentre la venditrice gli porge una tartaruga perché la guardi bene, Goldoni aggiunge:

GOLDONI

Und meine Frau freut sich über meine Arbeit.
E mia moglie è felice del mio lavoro.

PRIMO GENTILUOMO

Um so schlimmer! Ihr müsst so schnell wie möglich einen anderen Beruf ergreifen. (Tanto peggio! Dovete intraprendere un altro lavoro al più presto possibile.)
Ciò dovrebbe consigliarvi a cambiar mestiere.

GOLDONI

Ach nein! Und warum? (Ah no! E perché?)

Goldoni infastidito, prosegue la sua visita al mercato con i gentiluomini. Breve carrello a seguire a destra fino a **p.m.**

SECONDO GENTILUOMO

Ich warne Euch! Wenn einer Frau etwas gefällt, dann muß der Mann bestimmt mißtrauisch werden. (Vi avverto! Quando qualcosa piace a una donna, l'uomo deve diventare decisamente diffidente.)
Quel che piace a una donna non piace a un uomo.

PRIMO GENTILUOMO

Wer Frau sagt, sagt Unheil! Vergesst das nie! (Chi dice donna dice danno! Non dimenticatelo mai!)

E poi, chi dice donna... dice danno!

GOLDONI

Aber warum? (Ma perché?)

TUTTI I GENTILUOMINI INSIEME

Weil, weil, weil, weil... (Perché, perché, perché, perché...)

PRIMO GENTILUOMO

Weil einer Frau nicht zu trauen ist! (Perché non bisogna credere a una donna!)

Mentre in **p.p.**, passano alcune donne che guardano incuriosite, Goldoni si tappa le orecchie, assordato dall'incalzare dei consigli.

- 208 **f.i.** Colombina, reggendo il cesto della spesa, giunge presso la bancarella della panna. Poi, richiamata da Brighella, indietreggia verso di lui e i due vengono ripresi in **c.m.**
Un'allegria musicchetta sottolinea l'incontro. [10]

BRIGHELLA

Colombina!

COLOMBINA

Oh, Signor Brighella!

VENDITORE DI PANNA

Sahne! Frische Sahne! (Panna! Panna fresca!)

BRIGHELLA

Soll ich dir eine Portion kaufen? Von der frisch geschlagenen Sahne? Oh, ja? (Posso offrirti una porzione? Di panna montata fresca? Sì?)

Bitte, gib uns zwei grosse Portionen Sahne. (Per piacere, dacci due grandi porzioni di panna.)

Breve carrello indietro a sinistra: Brighella e Colombina, avanzando, vengono ripresi rispettivamente in **p.m.** e **p.a.**

209 **p.a.** Arlecchino fa la spesa alla bancarella della verdura. All'improvviso si accorge di Brighella che compra la panna a Colombina.

COLOMBINA

Oh, danke! (Oh, grazie!)

BRIGHELLA

Lass es dir gut schmecken! (Mangiala di gusto!)

Breve **zoom in** fino a **p.m.** Brighella porge il cono di panna e Colombina che lo mangia volentieri.

210 **p.a.** Arlecchino, geloso, afferra un pomodoro dalla bancarella della verdura e lo scaglia verso di loro nell'intento di colpire Brighella, avanzando in **p.m.**

211 **p.m.** Colombina e Brighella mangiano la panna. Il pomodoro colpisce la faccia di Colombina. La musica si fa via via più forte a sottolineare con enfasi la scena.

212 **p.a.** Arlecchino, accortosi dell'errore, si porta le mani alla faccia, disperato.

213 **p.a.** Colombina, stizzita, getta un urlo e guarda, sorpresa, Brighella.

214 **p.p.** di un signore in parrucca bianca e cappello nero, che esce di casa e si gira a guardare qualcosa con stupore.

215 **p.m.** Colombina prende la scodella della panna dal banco e la rovescia completamente in testa a Brighella, credendolo colpevole. [11]

216 **p.p.** del signore in parrucca, tricorno e abito ecclesiastico nero, che assistendo alla scena, esclama con rabbia:

ECCLESIASTICO

Brighella!

217 **p.a.** di Brighella: accecato dalla panna che gli cola sul viso, si toglie la scodella dalla testa, singhiozzando rumorosamente e scusandosi. Colombina fugge via urlando.

BRIGHELLA

Oh verzeiht mir Signore! Es ist ja nicht meine Schuld! Ich bin eingesehen! (Oh scusatemi signore! Non è colpa mia! Sono avvolto nella panna!)

Comandate illustrissimo e perdonatemi. Non ho colpa.

- 218 **p.a.** l'ecclesiastico avanza davanti a una bancarella dove lo raggiunge Brighella, in **p.m.** timoroso di 'bucarle'. Il signore lo apostrofa con aria di rimprovero: è il suo padrone.

ECCLESIASTICO

Brighella!

BRIGHELLA

Bitte, Signore! Ich stehe zu Ihren Diensten! (Prego, signore! Sono ai vostri ordini!)

ECCLESIASTICO

Sag mir mal, bist du ganz verrückt geworden? (Dimmi un po' sei completamente impazzito?)

Sei impazzito?

BRIGHELLA

Ja, ich bin verrückt, ich bin verrückt. Ich verliere immer den Verstand, wenn ich Schlagsahne sehe. Oh, glaubt mir, ich esse sie mit den Augen, der Nase und den Ohren. (Sì, sono impazzito, sono impazzito. Perdo sempre la ragione quando vedo la panna. Oh, credetemi, io la mangio con gli occhi, col naso e con le orecchie.)

Sì, illustrissimo, sono matto. La panna la mangio con gli occhi, col naso, con le orecchie.

ECCLESIASTICO

Ich werde dir eine lange und harte Buße auferlegen. Du wirst ein Jahr lang keine Schlagsahne mehr essen. (Ti infliggerò una lunga e dura penitenza. Non mangerai più panna per un anno.)

Dirai tre pater-ave-gloria per un mese. [12] E niente panna per un anno!

- 219 **p.m.** di Arlecchino, poco distante da loro, mentre ascolta soddisfatto con un cesto al braccio e lucida una mela.

ECCLESIASTICO (v.f.c.)

Jetzt marsch, nach Hause! (Adesso via, a casa!)

- 220 **p.a.** l'ecclesiastico si volta e se ne va, mentre Brighella trae fuori qualcosa da sotto il mantello e lo lancia ad Arlecchino.
- 221 **p.m.** Arlecchino, a sua volta, tira contro Brighella la mela che ha in mano. [13]
- 222 L'ecclesiastico, che è stato colpito al posto di Brighella, si volta tutto arrabbiato.

ECCLESIASTICO

Wer war das?

Chi è stato?

- 223 **p.m.** Arlecchino di schiena, fa per scappare. Sul fondo, in **c.m.**, c'è Goldoni, anch'egli colpito per sbaglio, da Brighella.

GOLDONI

Wer war das? Wer war das? (Chi è stato? Chi è stato?)

Chi è stato?

POPOLANI (v.f.c.)

Brighella, der Diener des Abate Chiari!

Brighella, il servo dell'abate Chiari

- 224 **m.c.l.** del mercato affollato di gente con l'abate Chiari presso la vera da pozzo, che cerca il suo aggressore.

ABATE CHIARI

Das ist eine Unverschämtheit! Welch eine Frechheit! Wer war das? (Questa è sfacciataggine! Che impertinenza! Chi è stato?)

Che impertinente! Chi è stato?

Si fa avanti Pantalone seguito da Goldoni.

PANTALONE

Ich weiß es Signore. Es war Arlecchino, der Diener dieses Herrn, ja. (Io lo so signore. È stato Arlecchino, il servitore di questo signore.)

Arlecchino, il servo di questo cavaliere!

ABATE CHIARI

Ich verlange eine Erklärung!

Esigo spiegazioni!

Pantalone si rivolge a Goldoni, scusandosi.

PANTALONE

Es tut mir leid lieber Anwalt, aber Wahrheit muß Wahrheit bleiben. Ihr habt einen ungehobelten Diener. Ich muß was besorgen! (Mi dispiace caro avvocato, ma la verità innanzitutto... Avete un servitore rozzo. Devo fare qualcosa!)

ABATE CHIARI

Ich verlange eine Erklärung! (Pretendo una spiegazione!)

L'abate avanza in **p.a.**, seguito da Goldoni e continua arrabbiato e arrogante

ABATE CHIARI

Hier wurde der Abate Chiari beleidigt. Kann man in dieser Stadt überhaupt nicht mehr in Frieden leben? Ich verlange eine Entschuldigung! (Qui è stato offeso l'abate Chiari. Non si può più vivere in pace in questa città? Pretendo delle scuse!)
Si è offeso l'abate Chiari. Qui non si vive più. Esigo delle scuse.

Goldoni di fronte all'abate, ascolta con attenzione.

GOLDONI

Bitte sehr, wenn Ihr es unbedingt wollt. Ich entschuldige mich.
(Prego, se proprio lo volete, mi scuso.)
Se proprio le esigete, mi scuso .

La gente si stringe attorno a Chiari e Goldoni. Quest'ultimo replica con apparente condiscendenza.

GOLDONI

Ich entschuldige mich für meinen Diener und für Euren Diener...

Mi scuso per il mio servo e per il vostro

Und ich entschuldige mich für die Mädchen, die jetzt lachen und die Verkäufer, die schreien... (E mi scuso per le ragazze che ridono e per i venditori che gridano...)

Per le servette e per i venditori

Goldoni incalza con toni ironici e gesti teatrali, fra l'ilarità generale. L'abate Chiari, messo in ridicolo, è costretto ad andarsene.

GOLDONI

Und die Artischocken, die fliegen und die Tomaten, die platzen!
Per i carciofi che volano e i pomodori che si spiacchiano

Seid Ihr nun zufrieden? (Siete soddisfatto adesso?)
Soddisfatto? [14]

225 **c.m.** dalla finestra di una casa prospiciente il mercato. Dalla finestra si affaccia una servetta a protestare. [15]

SERVETTA

Was ist das für ein Geschrei? Hört doch endlich damit! (Che cos'è questo chiasso? Fatela finita!)
Ma cosa gridate? Volete smettere?

La **m.d.p.** si abbassa a sinistra, sul mercato. **p.a.** due nobiluomini discutono animatamente.

PRIMO NOBILUOMO

Signor Conte, ich muß den Fächer unbedingt haben. Ich muß wissen wer ihn besitzt. (Signor conte, devo assolutamente avere il ventaglio. Devo sapere chi ce l'ha.)
Mi preme avere quel ventaglio. Ditemi chi ce l'ha.

SECONDO NOBILUOMO

Das eben will ich Euch nicht sagen.
È proprio quello che non intendo dirvi.

A queste parole, il primo nobiluomo ha un moto di sorpresa, estraе la spada e i due si affrontano in duello. Da una porta esce un mercante allarmato dall'accaduto.

BOTTEGAIO

Oh was geht hier vor? Ein Duell! (Oh, che succede qui? Un duello!)

Breve panoramica a sinistra. **p.m.** su due servette che pettegolano con un uomo del popolo.

PRIMA SERVETTA

Der Cavaliere sucht einen bestimmten Fächer. (Il cavaliere cerca un certo ventaglio.)
Il cavaliere cerca un ventaglio

UOMO DEL POPOLO

Der hätte ihn der Signora Candida geben sollen. (Avrebbe dovuto darlo alla signora Candida.)
Doveva darlo alla signora Candida

Breve panoramica a sinistra. **p.a.** altri popolani hanno fatto crocchio e commentano il fatto. Una servetta replica:

SECONDA SERVETTA

Nein! Die Giannina hätte den Fächer bringen müssen! (No! Giannina avrebbe dovuto portare il ventaglio!)
No, a Giannina

- 226 Breve panoramica in alto a sinistra verso le finestre di una casa, che si affaccia sul mercato. C'è una servetta a ognuna delle due finestre: hanno sentito i discorsi del popolo al mercato e anche loro hanno da dire qualcosa, urlando.

PRIMA SERVETTA ALLA FINESTRA

Nein! Giannina hat ihn versteckt! (No! Giannina lo ha nascosto!)

SECONDA SERVETTA ALLA FINESTRA

Die Fächer von der Susanne sind alle kaputt! (I ventagli di Susanna sono tutti rotti!)
Quelli della signora Susanna sono tutti rotti

- 227 **p.a.** a queste parole, Susanna esce di corsa dalla bottega sotto alla casa e guardando verso le servette alle finestre, esclama:

SUSANNA

So sieht es aus! Wer spricht da schlecht von meinen Fächern? Meine Ware ist feine Ware! (Ah, è così! Chi parla male dei miei ventagli? La mia merce è merce fine!)
Chi parla dei miei ventagli? Ho tutta merce fine

Agitando vistosamente un ventaglio, Susanna continua, con enfasi, a difendere i suoi ventagli.

SUSANNA

Der Fächer ist kaputt gegangen, weil Coronato ihn mit Gewalt Giannina entrissen hat!
Il ventaglio è rotto perché Coronato l'ha strappato... dalle mani di Giannina

- 228 **c.m.** un servitore risponde dalle finestra di una casa. [16]

CORONATO [17]

He, kümmert Euch um Eure eigenen Angelegenheiten! (Hei, impicciatevi degli affari vostri!)
Fatevi i fatti vostri e zitta!

Breve panoramica a sinistra verso un'altra finestra, [18] dove si affaccia Crispino, che risponde, risentito. [19]

CRISPINO

Ha, kümmer dich um deine Angelegenheiten! Giannina geht dir gar nichts an. Giannina gehört zu mir! (Impicciati tu degli affari tuoi! Giannina non ti guarda affatto. Giannina appartiene a me!)

Anche tu! E non devi parlare con Giannina perché è mia!

La **m.d.p.** si abbassa sul mercato a sinistra a riprendere, in **p.a.**, Moracchio, fratello di Giannina, che si trova davanti alla bottega del restauratore di mobili. Moracchio si fa largo tra la gente che affolla il mercato e replica, rabbioso, ai due litiganti alle finestre. [20]

MORACCHIO

Ich bin der Bruder von Giannina und bevor ich sie euch zur Frau gebe, stecke ich sie lieber in ein Kloster. Was geht euch der Fächer von Giannina an? Steckt eure Nasen nicht in Dinge, die euch überhaupt nichts angehen! (Sono il fratello di Giannina e piuttosto che darvela in moglie, preferisco farla entrare in convento. Cosa vi interessa del ventaglio di Giannina? Non ficcate il naso in cose che non vi riguardano proprio per niente!) Fatela finita con Giannina e state attenti!

p.m. entrando da destra, Susanna passa davanti alla **m.d.p.** Movimento a seguire a sinistra su Susanna che torna alla sua bottega seguita da Goldoni. **p.a.** questi la richiama e i due si fermano a parlare sulla soglia. [21]

GOLDONI

Einen Augenblick Signora! Erlaubt eine Frage... Ist der Fächer von dem alle sprechen wirklich so kostbar? (Un momento signora! Permettete una domanda... È veramente così prezioso il ventaglio di cui tutti parlano?)

È veramente così prezioso il ventaglio di cui tutti parlano?

Breve assestamento a seguire a sinistra su Susanna e Goldoni che avanzano in **p.a.** La donna mostra a Goldoni il ventaglio che ha in mano e gli parla in confidenza.

SUSANNA

Er ist wie dieser hier. Er hat keine Diamanten und ist nicht bemalt. (È come questo qui. Non ha diamanti e non è dipinto.) Effettivamente non ha diamanti, non è dipinto.

GOLDONI

Dann verstehe ich nicht. (Allora non capisco.)

zoom in fino a **p.p.**

SUSANNA

Nehmt Euch in Acht, mit ihm ist eine Liebesgeschichte verbunden. (Fate attenzione, esso è legato a una storia d'amore.)
Ma è legato a una storia d'amore

GOLDONI

Ah, es müsste wohl besser heißen eine Liebeskomödie! (Si dovrebbe chiamarla piuttosto una commedia d'amore!) [22]

SCENA DICIOTTESIMA

229 **INTERNO. BOTTEGA DEL CAFFÈ. SERA.** [23]

c.m. nobiluomini, riccamente vestiti, stanno seduti ai vari tavolini e ascoltano un loro amico che, al piano superiore, dal soppalco a balconcino, sta raccontando una storia. [24]

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Also, es handelt sich um eine junge wunderschöne Witwe.
(Dunque, si tratta di una giovane splendida vedova.)
Si tratta di una giovane e bella vedova

PRIMO NOBILUOMO

Eine Venezianerin? (Una veneziana?)

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Eine Venezianerin! (Una veneziana!)

SECONDO NOBILUOMO

Erzählt weiter! (Continuate!)

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Ha, ha. Ich bin ein Freund des Hauses und mir bleibt nicht verborgen, was sie tun. Mir erzählt man alles, weil man weiß, daß ich es niemandem wiedererzähle. (Ha, ha. Io sono un amico di casa e ciò che fanno non è un segreto per me. Mi raccontano tutto perché sanno che non lo ripeto a nessuno.)
Sono amico di casa e lo so. A me confidano tutto perché sanno che non parlo.

Il nobiluomo si alza per scendere a piano terra e raccontare meglio.

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Der Mann der jungen Witwe war schon alt... he, he, ja... (Il marito della giovane vedova era già vecchio...)

Il marito della vedova era vecchio

Mentre racconta, il nobiluomo scende le scale, avanzando in **c.m.** tra le risatine degli altri nobiluomini, compiaciuti del pettegolezzo. In sordina comincia a tintinnare una musica maliziosa quasi ad annunciare una marachella.

NOBILUOMO CHE RACCONTA

... und die Ehe mit dem jungen Mädchen ist ihm gar nicht gut bekommen.

E il matrimonio con la giovane non gli aveva giovato

p.a. il nobiluomo continua a scendere le scale

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Der Bruder des Verstorbenen, der Schwager der Witve, ist noch ein paar Jährchen älter. (Il fratello del defunto, cognato della vedova, è ancora più vecchio di un paio d'anni.)

Il fratello del defunto, cognato della vedova... è ancora più vecchio

p.m. scendendo, il nobiluomo si ferma un momento sulle scale, dando le spalle alla **m.d.p.**, e rivolgendosi agli amici che lo seguono per meglio sottolineare il suo racconto.

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Aber der hübsche Bissen in seinem Hause... (Ma il leggiadro bocconcino in casa sua...)

Il nobiluomo si volta verso la **m.d.p.** e scende ancora fino a un **p.p.**

NOBILUOMO CHE RACCONTA

... führt ihn trotz seiner Jahre noch in Versuchung. (... lo induce in tentazione nonostante i suoi anni.)

Ma quel bocconcino, in casa, gli fa gola

Il nobiluomo ha sempre più l'aria di uno che si compiace di pettegolare.

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Die Witve wollte wieder heiraten, nun das ist doch natürlich...

(La vedova voleva risposarsi, ora questo è naturale...)

La vedovella vorrebbe risposarsi

Breve carrello a destra a seguire: il nobiluomo, parlando, si muove lentamente per raggiungere il piano terra del caffè, fino a un **p.m.**

NOBILUOMO CHE RACCONTA

... aber selbstverständlich nicht den alten Schwager. (Ma non col vecchio cognato naturalmente.)

La musica sottolinea con malizia le parole.

NOBILUOMO CHE RACCONTA

Und da lässt sie sich hofieren... (E così si lascia corteggiare...)

Così dicendo, il nobiluomo passa dietro a una colonna. [25]

230 **p.m.** quindi va a sedersi a un tavolo dove altri nobiluomini lo aspettano, curiosi.

NOBILUOMO CHE RACCONTA

... von gewissen Leuten, die man nicht einmal im Ridotto kennt. (Da certa gente, che neanche al Ridotto è conosciuta.)

E allora accetta la corte di certi spasimanti

Il nobiluomo seduto a tavola si accosta a quello che racconta con aria complice, mentre altri nobiluomini accostano le loro sedie al tavolo, curiosi.

NOBILUOMO SEDUTO A TAVOLA

Und wem gilt der Vorzug? (E a chi va la preferenza?)

Chi è il preferito?

Completamento del carrello a destra, a seguire un altro nobiluomo che si porta la sedia al tavolo per ascoltare meglio, fino a **p.m.** su Goldoni che, rapito, quasi in estasi, sta ascoltando anche lui dal tavolo vicino. Fine musica. [26]

NOBILUOMO CHE RACCONTA (v.f.c.)

Ich weiß es nicht, ich weiß es nicht! Ich sage nichts, ich rede nicht über Angelegenheiten anderer. (Non lo so, non lo so! Io non dico niente, io non parlo dei fatti degli altri.)

So e non so... Non parlo di fatti altrui

231 **p.m.** sul gruppo dei nobiluomini seduti a tavola. Con un vassoio in mano, avanza dal fondo, Ridolfo, il padrone del caffè. [27]

RIDOLFO

Don Marzio!... Wenn Ihr essen wollt... (Don Marzio!... Se volete mangiare...)

Ridolfo mostra alla tavolata il vassoio carico di vivande.

RIDOLFO

... müsst Ihr nachher weitererzählen! (... Dovete continuare il racconto!)

Alle parole di Ridolfo tutti battono le mani, soddisfatti, in segno di approvazione.

RIDOLFO

Ich werde Euch einen starken Kaffee servieren, der macht munter! (Vi servirò un caffè forte che tiene svegli!)
Sono cose davvero eccellenti

NOBILUOMO ALLA TAVOLA

Ist ja ausgezeichnet! (Sì, è eccellente!)

p.m. con uno scatto e facendo un versaccio, don Marzio strappa il vassoio dalle mani di Ridolfo si alza e scappa via, tra le risate degli altri che lo inseguono. Escono tutti di campo verso destra, mentre, da sinistra, entra in campo Goldoni che, ancora con la tazza del caffè in mano, muove qualche passo verso di loro, per ascoltare il seguito della storia.

231 **p.a.** dalla porta del caffè entra Arlecchino, saltellando e rigirando il suo cappello.

DON MARZIO (v.f.c.)

Geduld! Geduld! (Pazienza! Un po' di pazienza!...)

Panoramica a sinistra a seguire su Arlecchino che passa davanti al gruppo di nobiluomini, rimessosi a tavola, e attraversa la sala. [28]

DON MARZIO

Die Witve machte allen dreien den Hof aus.

La vedova concede la sua conversazione a tutti e tre.

NOBILUOMINI IN CORO

Aha!!!

Panoramica a sinistra a seguire Arlecchino, che guardandosi in giro attraversa la sala e sale le scale.

DON MARZIO (v.f.c.)

Mit aller Vorsicht. Ich an Ihrer Stelle wäre noch viel vorsichtiger. (Con tutte le precauzioni. Io al suo posto sarei ancora più prudente.)

Ma al suo posto starei molto attento.

NOBILUOMO AL TAVOLO

Aber wieso? (Ma perché?)

E perché

Arlecchino ridiscende le scale e torna in sala, ripreso in **p.a.**

DON MARZIO (v.f.c.)

Ganz im Vertrauen, Signori... (In tutta confidenza signori...)

232 **p.a.** panoramica di Arlecchino che attraversa la sala passando dietro a una colonna.

DON MARZIO

Ich glaube der Spanier ist kein Edelmann...

Lo Spagnolo, non credo sia nobile

p.m. Arlecchino va a sedersi al tavolo di Goldoni: evidentemente stava cercando proprio lui.

DON MARZIO

... und der Franzose ein Spion. (... E il Francese una spia.)

Il Francese, sembra che sia una spia.

Seduto al suo tavolo, Goldoni ignora Arlecchino, preso com'è dal racconto di don Marzio.

NOBILUOMO AL TAVOLO

Und der Engländer?

E l'Inglese?

DON MARZIO

Der Engländer? Das ist ein Agent, den man auf die Spur des Franzosen gesetzt hat. (L'Inglese? È un agente che è stato messo sulle tracce del Francese.)

È un agente sulle orme del Francese

Risate di tutti i nobiluomini.

p.m. Seduto al tavolo, Goldoni sorreggia il suo caffè e non perde una parola del racconto di Don Marzio. Arlecchino gli sta davanti mugugnando. Breve aggiustamento a destra.

ARLECCHINO

Signore!

GOLDONI

Was willst du von mir? Zum Essen komme ich pünktlich, laß mich in Ruhe. (Cosa vuoi da me? Vengo a casa puntuale per pranzo, lasciami in pace.)

Ma che vuoi? Sarò a casa per pranzo, vai!

ARLECCHINO

Die Zeit des Mittagessens ist schon eine ganze Weile vorbei...

(L'ora di pranzo è già passata da un pezzo...)

L'ora di pranzo è passata e anche quella di cena

Goldoni guarda il suo orologio, incredulo e lascia due monete sul tavolo per pagare.

ARLECCHINO

Und auch die des Abendessens und jetzt ist es schon bald Zeit schlafen zu gehen und die Signora läßt Euch sagen... (... E anche quella di cena e adesso è già l'ora di andare a dormire e la signora vi manda, a dire...)

È quasi l'ora di dormire e la signora...

SCENA DICIANNOVESIMA

233 INTERNO. CASA GOLDONI. SERA.

p.p. Nicoletta seduta sul divanetto della sua camera da letto, ascolta le giustificazioni del marito e lo guarda con l'aria imbronciata e ironica.

GOLDONI (v.f.c.)

Nicoletta, Ihr müsst mich verstehen! Ihr müsst mir verzeihen, ich habe mich ganz verloren! (Nicoletta, dovete capirmi! Dovete scusarmi, mi sono completamente perduto!)

Compatitemi e perdonatemi: mi sono perduto

Breve assestamento indietro: **p.m.** entra nell'inquadratura anche Goldoni, si siede sul divanetto accanto a Nicoletta e le prende la mano. Lei lo ricambia con un sorrisetto ironico.

NICOLETTA

Mein Freund, kennt Ihr nicht mehr die Stadt in der Ihr geboren seid? (Amico mio, non conoscete più la città in cui siete nato?)

Non conoscete la città in cui siete nato?

GOLDONI

Verstehe, ich habe mich in den Gassen verloren, mitten unter den Menschen. (Cerca di capire, mi sono perso nelle calli, fra la gente.)

Mi son perduto fra la gente non nelle calli

Carrello indietro e a destra a seguire in **c.m.** Nicoletta si alza in piedi con aria rassegnata e passando davanti al marito, va a sedersi sulla sedia accanto al mobile da toeletta.

NICOLETTA

Ja, ja, ja, Ihr habt eine Menge Freunde wiedergetroffen oder alte Bekannte, das habe ich mir gedacht. (Sì, sì, avete ritrovato una quantità di amici o vecchi conoscenti, questo me lo sono immaginato.)

Avrete trovato vecchi amici. Già mi immagino...

Con l'aria delusa, Nicoletta prende uno specchio dalla toeletta, si guarda e si sistema i capelli. Goldoni la osserva, sorridendo disarmato, per farsi perdonare.

NICOLETTA

Ich werde mich daran gewöhnen müssen... zu Abend wird ausserhalb gegessen und dann wird noch in irgendeine Gesellschaft gegangen. (Dovrò abituarmi... alla sera cena fuori e poi ancora in qualche circolo.)

Dovrò abituarmi. Cene fuori... serate al circolo

Goldoni cerca di difendersi.

GOLDONI

Nicoletta... mir ist heute klar geworden, daß ich das was ich schon lange im Kopf habe... (Nicoletta... oggi ho capito, che quello che ho in mente da tanto tempo...)

Ora capisco che tutto ciò che avevo in mente...

Su queste parole inizia una musica che sembra caricarle di profezia.

GOLDONI

... *Nur hier in Venedig schreiben kann.* (... posso scriverlo solo qui a Venezia.)

... qui lo potrò scrivere.

234 **f.i.** mentre Nicoletta lo osserva muta, Goldoni si alza, va ad aprire la porta della camera ed esce, continuando a parlare, ispirato.

GOLDONI

Ich spüre wie mir diese Stadt dabei helfen wird... (Io sento che questa città mi aiuterà...)

La città mi aiuterà

Superata la soglia della camera, Goldoni, ripreso in **m.c.l.**, si volta ancora verso Nicoletta, che è rimasta seduta in camera, e continua euforico.

GOLDONI

... *Jeder Platz hier hat seine Geschichte, jeder Winkel...* (Ogni campo qui ha la sua storia, ogni angolo...)

In ogni campiello una storia

c.m. Goldoni ritorna in camera a parlare con Nicoletta che è sempre seduta e stupita. La musica sottolinea l'emozione delle sue parole.

GOLDONI

... *Und jede Person möchte ich auf dem Theater sehen.* (... E ogni persona vorrei vedere a teatro.)

In ogni persona un carattere [29]

Goldoni avanza in **p.a.** sempre più accalorandosi.

GOLDONI

Zum Beispiel... hier, ganz in der Nähe, ein paar Schritte weiter... (Per esempio... proprio qui vicino, a pochi passi da qua...)

E a un passo da casa ...

Ripreso di spalle, Goldoni torna verso Nicoletta per meglio spiegarle. Breve carrello a sinistra.

GOLDONI

... *Eine junge Witve...*

... Una giovane vedova...

Carrello a sinistra oltre la tenda del baldacchino del letto, che fa da elemento di montaggio.

235 **c.m.** Nicoletta seduta alla toeletta e Goldoni, in piedi di fronte a lei, che le spiega, con foga, le sue scoperte.

GOLDONI

... *Verrückt, aber anständig, sehr schlau, sehr kapriziös...* (...

Stravagante ma per bene, molto scaltra, molto capricciosa...)

Scaltra e capricciosa...

Nuovamente Goldoni, eccitato dal suo stesso racconto, esce dalla camera e cammina, ripreso in **m.c.l.**

GOLDONI

... *Sie sucht einen neuen Mann.*

... Che cerca un nuovo marito

A queste parole Nicoletta scatta in piedi, allarmata.

NICOLETTA

Carlo! Was erzählt Ihr mir von einer Witve? (Carlo! Cosa andate raccontando di una vedova?)

Che storia è questa?

Dall'altra stanza, in **m.c.l.**, Goldoni si volta verso sua moglie, rimasta in camera da letto, ripresa in **f.i.** la guarda con un sorriso ambiguo, poi scoppia in una sonora risata ed esce di campo verso destra. Preoccupata, Nicoletta continua.

NICOLETTA

Ihr seid verheiratet!

Siete sposato

Nicoletta lo rincorre nella stanza vicina

236 **p.m.** affacciato al balcone di casa sua, Goldoni guarda la città di notte. Nicoletta lo raggiunge.

NICOLETTA

Ihr könnt doch nicht der Mann dieser Witve werden! (Non potete diventare il marito di questa vedova!)

Non potete diventare suo marito

GOLDONI

Ihr Mann nein, aber ihr Autor, ja.

Il marito no, ma l'autore sì! [30]

Chiarito l'equivoco, Nicoletta lo abbraccia con sollievo, susurrando il suo nome.

NICOLETTA

Carlo!

Panoramica a destra a riprendere il campiello dall'alto: Goldoni e sua moglie escono dall'inquadratura, sul canale passa una gondola, mentre dei gentiluomini salgono sul ponte, altri lasciano la bottega del caffè. Fine musica. [31]

SCENA VENTESIMA

237 INTERNO. TEATRO S. ANGELO. GIORNO. [32]

p.a. Goldoni sul palcoscenico con un'attrice, elegantemente vestita e con cappello piumato, della compagnia Medebac. Egli la sta aspramente rimproverando, non è soddisfatto di lei. [33]

GOLDONI

Befehlt! Müsst Ihr auch noch Eure Launen haben? Meine Komödie heißt «Die listige Witve» und Ihr seid die Witve, die Hauptdarstellerin, die Primadonna! (Comandate! Devo subire anche i vostri capricci? La mia commedia si chiama *La vedova scaltra* e voi siete la vedova, la protagonista, la primadonna!) I vostri sono capricci. Ripeto che la mia commedia si chiama *La vedova scaltra*. E voi siete la vedova, la protagonista

La primadonna ascolta con aria di sufficienza, mentre Goldoni è sempre più furioso e incalza urlando.

GOLDONI

Und da wollt Ihr Euch noch beklagen? Wenn sich einer beklagen muß, dann bin ich es! Jawohl ich! Und über Euch! (E volete ancora lamentarvi? Se qualcuno qui deve lamentarsi, quello sono io! E di voi!)

E osate lamentarvi? Sono invece io che devo lamentarvi di voi!

Weil Ihr nicht hübsch genug seid für die Witve! Die vier Edelmänner den Kopf verdreht und weil Ihr viel zu wenig Talent habt um eine so wichtige Rolle überhaupt zu spielen! (Perché non siete abbastanza bella per interpretare la vedova! Per far girar la testa a quattro nobiluomini e perché non avete abbastanza talento per interpretare un ruolo così importante!)
Perché non siete bella abbastanza... per fare innamorare quattro cavalieri. Né brava abbastanza per interpretare una mia commedia

La primadonna sull'orlo di una crisi di nervi, getta un grido.
zoom in fino a **p.a.** Goldoni va a riprendersi il copione.

GOLDONI

Deshalb ziehe ich meine Komödie zurück! Ich habe keine Lust mehr! (Perciò ritiro la mia commedia! Non ne ho più voglia!)
Per questo la ritiro! E me ne vado

Goldoni scende dal palcoscenico e fa per andarsene.

- 238 **c.m.** del palcoscenico con gli attori della compagnia che lo guardano, muti.
- 239 da **m.c.l.** a **p.a.** Goldoni ci ripensa e torna indietro fino al bordo del palcoscenico per rincarare la dose.

GOLDONI

Bleibt bei Euren Improvisationen, bei Euren Possen, bei Euren Grimassen, etwas anderes könnt Ihr ja nicht spielen und Ihr verdient auch nicht anderes! (Restate alle vostre improvvisazioni, le vostre buffonate, le vostre smorfie, Voi non potete recitare qualcos'altro e non meritate neanche altro!)
Tornate ai vostri canovacci... agli sberleffi... alle smorfie...
Non sapete recitare altro!

c.m. degli attori sul palcoscenico e di Goldoni sul fondo, in sala. La primadonna getta un urlo e sviene.

MEDEBAC

Die Primadonna wird mal wieder ohnmächtig! (La primadonna sviene di nuovo!)

Medebac fa un gesto di sconforto, scende dal palcoscenico per inseguire Goldoni, poi si volta verso gli attori, rimasti immobili, per sollecitare aiuto alla primadonna.

MEDEBAC

Das Riechfläschchen!... Signor Goldoni! (La boccetta dei sali!... Signor Goldoni!)

SCENA VENTUNESIMA

240 **ESTERNO. TEATRO S. ANGELO. GIORNO.**

p.a. Goldoni strappa con ira dalla bacheca la locandina dello spettacolo e la getta in terra. Si sente lo scampanio di una chiesa vicina.

241 Da **c.l.** a **p.m.** Goldoni avanza verso la **m.d.p.**, inseguito da Medebac che corre fuori dal teatro, richiamandolo.

MEDEBAC

Signor Goldoni! Signor Goldoni! Signor Goldoni läuft nicht weg! (Signor Goldoni! Signor Goldoni! Signor Goldoni non scappate via...)

Inizia una musichetta insinuante. Medebac cerca di giustificarsi con Goldoni.

MEDEBAC

Bedenkt doch, wir spielen so Theater seit vielen Jahren, man kann sich nicht umstellen von einem Tag auf den anderen. Das braucht seine Zeit. Aergert Euch nicht über meine Primadonna. Ja, ja ich weiß, ich weiß. Ihr habt ja recht, aber denkt doch mal an mich. (Ma riflettete! Facciamo teatro così da molti anni, non ci si può adattare da un giorno all'altro. Questo richiede il suo tempo. Non arrabbiatevi per la mia primadonna. Sì, sì lo so, lo so. Avete ragione, ma pensate un po' a me.) Recitiamo così da anni. Non possiamo cambiare a un tratto. Ci vuole pazienza contro la primadonna. Credo in voi e voi dovete compatire. [34]

GOLDONI

Was meine Stücke brauchen, ist Wahrheit und Einfachheit. Das Theater soll für alle da sein, man muß volkstümlich schreiben. (Ciò di cui hanno bisogno le mie commedie, è verità e semplicità. Il teatro deve essere per tutti, si deve scrivere in modo popolare.)

Nel mio teatro c'è verità e semplicità. Bisogna fare un teatro che piaccia a tutti [35]

Con la sensazione di parlare inutilmente, Goldoni si ritrae, esce di campo, seguito da Medebac.

- 242 Carrello a destra a seguire e poi carrello indietro, da **c.m.** a **p.m.** I due girano attorno a una colonna entrando in un sottoportico e quindi avanzano, continuando a parlare. [36]

GOLDONI

Wenn ich Unrecht habe und «Die listige Witve» kein Erfolg wird, konnt Ihr mich entlassen, aber bis dahin Signor Medebac, habt auch Geduld mit mir. Ihr müsst mich verstehen, dem Autor tut es weh, wenn seine Komödie schlecht gespielt wird. Wenn Worte gebraucht werden, Sätze, die von ihm nicht geschrieben wurden. (Se io ho torto e *La vedova scaltra* non avrà successo, potete licenziarmi ma fino ad allora, signor Medebac, abbiate anche voi pazienza con me. Voi dovete capirmi, all'autore fa male se la sua commedia viene mal recitata. Se vengono usate parole, frasi, che da lui non sono state scritte.) Se la mia *vedova* non avrà successo, licenziatevi. Ma prima dovete aver pazienza anche voi. Mi dispiace vedere la mia commedia recitata male. E con lazzi e sberleffi che non ho scritto

MEDEBAC

Ihr werdet sehen, daß wir unser Bestes geben und Ihr werdet mit uns zufrieden sein. (Vedrete che faremo del nostro meglio e che sarete soddisfatto di noi.)
Faremo del nostro meglio e sarete contento di noi

MEDEBAC

Also kommt, fangen wir noch einmal an, ja? Kommt! (Su venite, ricominciamo ancora una volta, eh? Venite!)

Riconciliati, Goldoni e Medebac se ne vanno insieme, uscendo di campo a sinistra. Spostandosi, essi rivelano la bancarella di una bottega di stoffe, animata di gente.

SCENA VENTIDUESIMA

- 243 **ESTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

C'è un flauto in sottofondo che suona una musica leggera. Via-vai di gente. Da **m.c.l.** a **p.a.** Goldoni passeggia nervosamente su e giù poi si volta verso Arlecchino, fuori campo, che lo chiama con tutta la voce che ha in corpo. [37]

ARLECCHINO (v.f.c.)

Signor Goldoni! Signor Goldoni! Es ist schrecklich! (Signor Goldoni! Signor Goldoni! È terribile!)
È la rovina!

GOLDONI

Oh, ich wußte es.

zoom in fino a **p.a.** Goldoni, in ansia, ritorna verso Arlecchino che lo raggiunge di corsa, ansando e urlando.

ARLECCHINO

Es ist schrecklich! Die Leuten weinen nicht. Sie lachen, applaudieren, klatschen sich die Hände wund. Furchtbar est es! (È terribile! La gente non piange. Ride, applaude, batte le mani fino a farsi male. È terribile!)
Invece di piangere, la gente ride e applaude!

Goldoni sorride incredulo e guarda verso il teatro con aria felice.

GOLDONI

Sie lachen, aber?
Dunque ride?

ARLECCHINO

Jawohl, das ist doch Euer Verderb! In den Tragödien darf nicht gelacht werden. Da muß das Publikum weinen, gerührt sein! (Sì, questa è la vostra rovina! Nelle tragedie non si può ridere. Qui il pubblico deve piangere, essere commosso!)
Perciò per voi è una rovina. Nelle tragedie si deve piangere, non ridere

In Goldoni, la sorpresa lascia posto alla gioia e all'entusiasmo. Parlando tra sé, corre verso il teatro urlando. Esce di campo.

GOLDONI

Sie lachen! Sie lachen!
Ridono!

p.m. Arlecchino, immobile, è stupito dall'entusiasmo del suo padrone.

GOLDONI

Jawohl, statt zu weinen!
Già! Invece di piangere...

244 **p.a.** di Goldoni davanti al teatro, che si rivolge ancora a Arlecchino, prima di correre dentro, euforico.

GOLDONI

Aber das will ich doch, sie müssen lachen, weil «Die listige Witve» eine Komödie ist! Eine Komödie!!! (Ma è questo che io voglio, devono ridere, perché *La vedova scaltra* è una commedia! Una commedia!!!)

Devono ridere! *La vedova scaltra* è una commedia

Entra in campo Arlecchino che, lamentandosi, va a sedersi in **m.c.l.** sui gradini davanti al teatro.

ARLECCHINO

Für mich est es eine Tragödie, wenn sich vier Männer allein in eine Witve verlieben. Das ist eine Tragödie, da gibt es nichts zu lachen. (Per me è una vera tragedia se si innamorano in quattro solo di una vedova. È una tragedia, non c'è niente da ridere qui.)

Se si innamorano in quattro di una donna è una tragedia

SCENA VENTITREESIMA

245 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

c.t. del palcoscenico ripreso da sinistra: la compagnia Medebac, in piedi, si unisce agli applausi e al clamore del pubblico, entusiasta per Goldoni che è comparso sul palcoscenico. Goldoni si inchina, avanza fino a un **p.a.** e si inchina di nuovo. **zoom in, p.a.** poi tende la mano alla primadonna che, a sua volta, la tende a Medebac. Insieme, si inchinano ancora verso il pubblico a ringraziare. [38]

Lenta panoramica verso destra a riprendere i palchi del teatro con la gente che batte le mani e verso il basso sulla platea con il popolo che acclama, fino a inquadrare un palco sulla destra, con Nicoletta, ripresa in **c.m.**, che si alza in piedi, raggiante, a applaudire.

SCENA VENTIQUATTRESIMA

246 **INTERNO. CASA DELL'ABATE CHIARI. SERA.**

p.p. dell'abate Chiari che con aria di superiorità, commenta la commedia di Goldoni. Musica.

ABATE CHIARI

Das ist eine Komödie voller Fehler, voller Unmöglichkeiten... voller Absurditäten. (Questa è una commedia piena di errori, di impossibilità... piena di assurdità.)

È una commedia piena di difetti, di improprietà... e di assurdità

Carrello indietro: Chiari avanza fino a un **p.a.**, circondato dai suoi ospiti che lo ascoltano, attenti.

ABATE CHIARI

Ein Engländer, ein Franzose, ein Spanier sprechen dauernd perfektes italienisch. Das ist doch nicht zu glauben, ein riesiger Fehler, wie jeder von Euch sehr wohl verstehen wird. (Un Inglese, un Francese, uno Spagnolo parlano costantemente un perfetto italiano. Questo non è credibile, un colossale errore, come ognuno di voi probabilmente capirà.)

Personaggi stranieri parlano in perfetto italiano. È uno sproposito grandissimo

UN CAVALIERE

Also seid Ihr der Meinung, daß ein französischer Kavalier auf der Bühne französisch sprechen muß, wenn man die Komödie in Venedig spielt? Ein Engländer, englisch? (Dunque siete dell'opinione che, se la commedia si recita a Venezia, un cavaliere francese deve parlare francese in scena? Un Inglese deve parlare inglese?)

Ossia ognuno dovrebbe parlare la propria lingua... anche se la commedia si recita a Venezia?

ABATE CHIARI

Selbstverständlich! (Naturalmente!)

247 **p.m.** del cavaliere con l'abate Chiari e altri nobili.

IL CAVALIERE

Aber das Publikum würde doch nichts verstehen! (Ma il pubblico non capirebbe niente!)

Ma il pubblico non capirebbe

ABATE CHIARI

Dafür die Adligen!

I nobili, sì

Carrello a sinistra a seguire da **p.m.** a **p.a.** Chiari si muove per la sala, rivolgendosi ai suoi ospiti.

ABATE CHIARI

Wer geht denn ins Theater? Wer kauft denn Abonnements? Die Adligen! (Ma chi è che va a teatro? Chi compra gli abbonamenti? I nobili!)

Sono i nobili che frequentano assiduamente i teatri

ABATE CHIARI

Also muß sich der Autor vor allen Dingen nach den Adligen richten. (Dunque l'autore deve prima di tutto rivolgersi ai nobili.)

Dunque un autore deve preoccuparsi dei nobili [39]

PRIMO NOBILUOMO

Gut gesagt! (Ben detto!)

SECONDO GENTILUOMO

Aber es muß doch irgendetwas geschehen!

Bisogna fare qualcosa

L'abate Chiari avanza in **p.m.** con un sorrisetto ambiguo.

ABATE CHIARI

Sie können ganz ruhig sein Signori, ich habe mir für diesen Goldoni schon eine Antwort ausgedacht... Die er verdient. (Potete stare tranquilli, signori, ho già escogitato la risposta per questo Goldoni... Che merita.)

Tranquillizzatevi. Darò al Goldoni la risposta che merita

L'abate Chiari entra in un'altra sala.

248 **p.p.** di una nobildonna, avanti con gli anni e tutta in ghingheri: agitando il ventaglio, commenta la commedia con parole acide.

PRIMA NOBILDONNA

Die hat sich ja schön vergnügt, diese Witve, nicht wahr? (Si è divertita quella vedova, vero?)

Sapeva divertirsi quella vedova

Carrello a destra a inquadrare un'altra dama non più giovane che risponde scandalizzata.

SECONDA NOBILDONNA

Ach, ein Skandal! (Ah, uno scandalo!)

Con gli stranieri, poi...



Figura 9 Don Marzio e l'Abate Chiari

Carrello a destra su una terza nobildonna, una contessa simile alle altre ma ancor più inviperita. Breve **zoom in**. [40]

LA CONTESSA

Und auch noch mit Ausländern, eine Schande! Wie heißt denn der Autor? (E con gli stranieri anche, è una vergogna! Come si chiama poi l'autore?)

È una vergogna. Uno scandalo. Chi è l'autore?

PRIMA NOBILDONNA (v.f.c.)

Goldoni!

LA CONTESSA

So ein unverschämter Kerl! Damit beleidigt er alle venezianischen Frauen. (Un tale sfacciato! Così offende tutte le donne veneziane.)

È uno sfacciato che offende le donne veneziane

zoom out con lieve correzione a sinistra a inquadrare di nuovo tutte e tre le nobildonne incartapecorite, in **c.m.**

SECONDA NOBILDONNA

Natürlich beleidigt er uns! (Ma certo che ci offende!)

LA CONTESSA

Ich bin auch Witve, doch ich habe mir nie erlaubt, nie! (Anch'io sono vedova, ma non mi sono mai permessa, mai!)

Sono una vedova ma non mi sono mai permessa... Mai!

LE TRE NOBILDONNE IN CORO

Nie!!!... Niemals!!! (Mai!!!... Mail!!!)

- 249 **p.a.** nel salotto di casa, l'abate Chiari e don Marzio confabulano a voce bassa.

ABATE CHIARI

Ich habe einen Freund, der wäre bereit Euer Kammermädchen nicht übel zu belohnen, wenn sie eine Kopie der «Listigen Witve» besorgen könnte. Ob das wohl möglich ist? (Ho un amico che sarebbe pronto a ricompensare non male la vostra cameriera, se potesse procurare una copia della Vedova scaltra. Che sia possibile?)

Un amico ricompenserebbe bene la vostra serva... se riuscisse ad avere il copione della *Vedova scaltra*. Lo credete possibile?

L'abate Chiari esce di campo mentre don Marzio lo fissa, schermandosi.

DON MARZIO

Ich glaube nicht, das hängt vom Preis ab. (Non credo, dipende dal prezzo.)

È questione di prezzo...

- 250 **p.m.** dell'abate Chiari.

ABATE CHIARI

Würden etwa zehn Zechinen genügen? (Basterebbero circa dieci zecchini?)

Bastano 10 zecchini?

- 251 **p.a.** don Marzio scoppia in una sonora risata un po' ambigua e va a raggiungere Chiari.

- 252 **p.m.** di don Marzio e dell'abate Chiari.

DON MARZIO

Unser Freund ist nicht sehr freigebig, finde ich. (Trovo che il nostro amico non è molto generoso.)

Non è prodigo l'amico...

L'abate Chiari riflette un momento, avanza in **p.p.** verso don Marzio e gli gira attorno. Carrellata semicircolare a destra a seguire in **p.p.** e poi indietro fino a **p.a.**
Don Marzio rilancia sul prezzo.

DON MARZIO

Sagen wir doch fünf-und-zwanzig Zechinen. (Diciamo venticinque zecchini.)
Forse con 25...

ABATE CHIARI

Nun gut fünfundzwanzig Zechinen. Ich bin einverstanden. (Bene allora venticinque zecchini. Sono d'accordo.)
Vada per 25. Affare fatto.

I due nobiluomini suggellano l'accordo con una stretta di mano e entrano in un'altra sala.

- 253 **c.t.** della sala in cui le dame e i cavalieri stanno facendo conversazione e dove entrano anche don Marzio e l'abate Chiari. Fine musica.

SCENA VENTICINQUESIMA

- 254 **ESTERNO. CAMPIELLO CASA GOLDONI. NOTTE.**

c.m. ripresa dall'alto: Colombina si guarda intorno furtiva e fa per afferrare un paniere di vimini che penzola dall'alto, ma questo si alza improvvisamente. Nel silenzio assoluto si ode solo un forte miagolio di gatti.

- 255 **p.a.** di Arlecchino sul balcone di casa Goldoni che ha tirato su di colpo il paniere con il copione della commedia.

ARLECCHINO (sottovoce)

Das Geld? Was ist? Hat er es dir gegeben? (I soldi? Cosa? Te li ha dati?)
Te li ha dati i soldi?

- 256 **c.m.** Colombina gli mostra i soldi che ha in mano.

- 257 **p.a.** Arlecchino annuisce e rimanda giù il paniere. I miagolii dei gatti si fanno assordanti.

- 258 **c.m.** Colombina prende il copione dal paniere e con cenni silenziosi, saluta Arlecchino.
- 259 **p.a.** dal balconcino anche Arlecchino saluta in silenzio.
- 260 **p.m.** Colombina, spaventata, dà il copione a don Marzio. Accenno di musica sacra in sottofondo.

COLOMBINA

Ich bitte Euch, macht recht schnell, Signore und vergeßt nicht, was ich Euch gesagt habe: es ist das letzte mal, daß ich so etwas tue. (Vi prego, fate presto, signore e non dimenticate che cosa vi ho detto: è l'ultima volta che faccio una cosa simile.)
Mi raccomando, andate via di qui

La musica sacra si fa coro. [41]

DON MARZIO

Ssst! Wenn Goldoni dich erwischt, kommst du in Gefängnis.
(Se Goldoni ti acchiappa, finisci in prigione.)
Se Goldoni vi scopre finite in galera

Carrello a destra a seguire don Marzio che scappa via, seguito da Colombina in **p.a.**

COLOMBINA

Ich? Ihr natürlich! (Io? Voi naturalmente!)
Voi piuttosto

A queste parole, don Marzio, ripreso in **m.c.l.**, si blocca, si volta e torna indietro, avanzando fino a **p.a.**, verso Colombina che gli dà le spalle, risentita.

DON MARZIO

Ich? Du hast doch gestohlen, ich bezahle nur. (Io? Ma sei tu che hai rubato, io pago solamente.)
Voi rubate. Io pago solamente

Don Marzio se ne va mentre Colombina è furente. Fine musica.



Figure 10 e 11 Colombina e Don Marzio

SCENA VENTISEIESIMA

INTERNO. CASA ABATE CHIARI. NOTTE.

261 **p.p.** di un candeliere acceso, in uno studio.

262 **c.m.** dell'abate Chiari seduto alla sua scrivania e intento a ricopiare la commedia. Don Marzio, in piedi alla sua destra, lo sollecita a sbrigarsi.

DON MARZIO

*Abate, seid Ihr noch nicht fertig? Es wird höchste Zeit! (Abate, non avete ancora finito? È ora!)
Per carità, fate presto*

ABATE CHIARI

Einen Moment, bitte. Einen Moment. (Un momento, per piacere. Un momento.)

*Laßt mich doch erst alle Notizen machen, die ich brauche. (Lasciatemi solo prendere tutti i dati che mi servono.)
Devo prendere tutti gli appunti che mi servono*

Don Marzio si sposta a sinistra dell'abate e insiste: è in apprensione, ma l'abate gli risponde flemmatico.

DON MARZIO

Ja, aber Herr Goldoni... (Sì, ma il signor Goldoni...)

ABATE CHIARI

Das ist eine delikate Arbeit. (Questo è un lavoro delicato.)

DON MARZIO

*Goldoni ist ein Mensch, der sehr früh aufsteht. Bald wird es Tag! (Goldoni è un uomo che si sveglia presto. Presto sarà giorno!)
Goldoni si sveglia presto e fra poco fa giorno*

Don Marzio si volta a guardare verso la finestra, poi colpito da quello che vede, esce di campo. L'abate continua a scrivere imperterrito.

DON MARZIO

Es ist schon Tag! (È già giorno!)

263 **p.m.** don Marzio va a guardare alla finestra, si volta verso l'abate con un gesto di impazienza.

DON MARZIO

Ueberzeugt Euch! Es beginnt zu tagen. (Convincetevi! Comincia a far giorno.)

Panoramica a destra: don Marzio si sposta verso le finestre a destra a guardare.

DON MARZIO

Wenn Goldoni etwas merkt, zieht er mir das Fell über die Ohren! (Se Goldoni si accorge di qualcosa, mi fa fuori!)
È l'alba e se se ne accorge m'accide

264 **p.m.** l'abate, sempre scrivendo, alza gli occhi un momento verso don Marzio.

ABATE CHIARI

Habt Ihr etwas gesagt? Ich verstehe Euch nicht. (Avete detto qualcosa? Non vi capisco.)
Che avete detto? Non ho capito

265 **zoom in p.p.** don Marzio, sempre più impaziente e spaventato, alza la voce per dare enfasi a ciò che dice.

DON MARZIO

Was ich sagte... Das Fell zieht er mir über die Ohren, hmm? Er bringt mich um. (Dicevo che... Mi tira il pelo sulle orecchie, hmm? Mi uccide.)
Mi accide, in napoletano, vuol dire 'm'ammazza'

266 L'abate mantiene la calma e si sfrega le mani.

ABATE CHIARI

Keine Angst, Don Marzio. (Niente paura, don Marzio.)

267 **p.p.** di don Marzio, disarmato e disperato per l'atteggiamento dell'abate.

DON MARZIO

Abate, Ihr habt gut Reden, aber ich? (Voi avete la parola facile, ma io?)

268 **c.l.** dello studio con don Marzio presso le finestre e l'abate che, alzatosi in piedi, lo raggiunge e lo tranquillizza.

ABATE CHIARI

Wenn erst «Die Schule der Witven» aufgeführt wird...
Quando sarà rappresentata *La scuola delle vedove*...

L'abate prende don Marzio sottobraccio e insieme avanzano fino a un **m.c.l.**

ABATE CHIARI

... Dann muß Goldoni ganz bestimmt Venedig verlassen. Dann ist er erledigt. (... Goldoni dovrà sicuramente lasciare Venezia. Sarà finito.)

... Goldoni dovrà lasciare Venezia. Sarà finito

Dall'esterno giunge un forte scampanio. Don Marzio e l'abate si voltano a guardare le finestre: è giorno. Don Marzio indossa, in tutta fretta, il suo mantello, mentre l'abate gli rende il copione. Poi il nobiluomo avanza, attraversando la sala di corsa e se ne va. L'abate soffia sulle candele, si fa il segno della croce e si mette a pregare. [42]

SCENA VENTISETTESIMA [43]

269 **ESTERNO. CAMPIELLO CASA GOLDONI. ALBA.**

p.a. di un lampionaio che, arrampicato su una scala, spegne la luce di un lampione, poi scende, la gru lo segue, si carica la scala sulle spalle e se ne va, uscendo di campo diagonalmente, verso sinistra. La città si sveglia al suono delle campane. La **m.d.p.** si abbassa sul campiello e avanza a riprendere, in **c.l.**, don Marzio che si ferma quando scorge Colombina, addormentata sulla sedia di un caffè.

270 **p.p.** di Colombina che dorme, beata, con la testa sopra a un tavolino.

271 **m.c.l.** di don Marzio che si avvicina a Colombina: la chiama, le porge il copione. Lei si sveglia e pare ricordarsi all'improvviso di ciò che deve fare.

DON MARZIO

Colombina! Colombina!

SCENA VENTOTTESIMA

272 **INTERNO. STUDIO CASA CHIARI. GIORNO.**

L'abate Chiari riceve una visita.

c.m. Brighella, cerimonioso, fa entrare nello studio un signore e una signora che portano la maschera.

BRIGHELLA

Bitte, mein Herr erwartet Euch. (Prego, il mio padrone vi attende.)

273 **p.a.** il signore in maschera fa un inchino, avanza insieme alla signora, fa un altro inchino, poi i due avanzano ancora fino a far entrare nell'inquadratura anche l'abate Chiari, che li invita ad accomodarsi.

ABATE CHIARI

Bitte Signora. Also kommen wir zur Sache. Habt Ihr «Die Schule der Witven» gelesen? Kann ich berichten, daß Ihr bereit seid, sie aufzuführen? (Prego signora. Dunque veniamo al sodo. Avete letto *La scuola delle vedove*? Posso riferire che siete pronti a rappresentarla?)

Vorrei sapere se avete letto *La scuola delle vedove*... e se siete disposti a recitarla

Il misterioso signore si toglie la maschera: è Antonio Sacchi.

ANTONIO SACCHI

Die Signora Ricci und ich möchten höflichst fragen, wer... der Verfasser der Komödie ist. (La signora Ricci e io vorremmo gentilmente chiedere, chi... è l'autore della commedia.)
La signora Ricci ed io vorremmo sapere... chi è l'autore della commedia

ABATE CHIARI

Ein... Freund von mir, der nicht genannt sein will... (Un... amico mio, che non vuole essere nominato...)
Un amico mio che non ama rivelarsi

ANTONIO SACCHI

Ah!

zoom out Chiari avanza in **p.m.**

ABATE CHIARI

Er ist mächtig und man hört auf ihn. (Egli è potente e ascoltato.)

È un uomo importante e ascoltato

Teodora e Sacchi sono rimasti in **c.m.**

SACCHI

Nichts für ungut Hochwürden, trotzdem möchten wir seinen Namen erfahren. Versteht, das ist wichtig für uns. (Non se ne abbia a male, reverendo, tuttavia vorremmo conoscere il suo nome. Capite, è importante per noi.)

Ma il nome ha la sua importanza... specialmente in questo caso

zoom in Chiari ritorna verso di loro, in **p.a.**

274 **p.a.** Sacchi, Teodora e Brighella dietro a loro.

SACCHI

Der Autor benützt die Handlung der «Listigen Witve» nur dazu... (L'autore utilizza il soggetto della *Vedova scaltra* solo per...)

L'autore si è basato sulla traccia de *La vedova scaltra*...

Breve aggiustamento a destra: entra nell'inquadratura anche l'abate.

SACCHI

... um Goldoni zu parodieren und auf jede Weise lächerlich zu machen. Goldoni, eh? (... Parodiare e ridicolizzare in ogni modo Goldoni. Goldoni, eh?)

... allo scopo di parodiare e ridicolizzare Goldoni.

zoom out l'abate Chiari avanza in **p.m.**

ABATE CHIARI

Seid Ihr mit diesem Goldoni so befreundet?
Siete così amico di Goldoni?

L'abate fa loro cenno di accomodarsi ed esce a destra dell'inquadratura. Sacchi e Teodora avanzano in **p.m.**

SACCHI

Ich? Ho, ho, ho, ho!

275 **p.m.** L'abate si siede alla sua scrivania.

SACCHI (v.f.c.)

Wißt Hochwürden, ich... (Sapete reverendo, io...)

Sono colui...

276 **p.p.** di Teodora che prende posto su una poltroncina e segue con interesse ciò che Sacchi dice.

SACCHI (v.f.c.)

... Ich bin der... (... Io sono il...)

277 **p.m.** di Sacchi in piedi dietro a una poltrona e dietro di lui, Brighella.

SACCHI

... Erste, der seine Komödie ablehnt. (... Primo che rifiuta le sue commedie.)

... che ha rifiutato le sue commedie.

zoom out fino a **c.m.** Sacchi si siede sulla poltrona di fronte alla scrivania dell'abate.

SACCHI

Ich bin und bleibe der grosse Truffaldino. (Io sono e resto il grande Truffaldino.)

Io sono il grande Truffaldino

Ich mache keine Neuerungen mit, ich bleibe der Commedia dell'Arte treu. (Non faccio innovazioni io, resto fedele alla Commedia dell'arte.)

Resto sempre fedele alla Commedia dell'arte [44]

278 **c.m.** dell'abate Chiari che, seduto allo scrittoio, annuisce sorridendo.

TEODORA (v.f.c.)

Aber ich bin dagegen... (Ma io sono contraria...)

279 **m.p.p.** di Teodora che si toglie la maschera e, con fierezza da vera primadonna, espone il suo punto di vista. Dietro di lei Brighella, ascolta affascinato.

TEODORA

... ich weigere mich diesen Vertrag zu unterschreiben. Was ich mir wünsche sind richtige Rollen, wahre Komödien... (Mi

rifiuto di firmare questo contratto. Ciò che desidero sono autentiche vicende, vere commedie...)

Mi rifiuto di firmare un simile contratto. Intendo interpretare vicende vere, vere commedie [45]

280 Controcampo e **c.m.** dell'abate allo scrittoio che la guarda con disappunto.

281 **m.p.p.** di Teodora

TEODORA

Ich will nicht die Figuren anderer Komödien parodieren. Habt Ihr verstanden? (Non voglio parodiare personaggi di altre commedie. Avete capito?)

E non voglio parodiare personaggi altrui. Avete capito?

ABATE CHIARI (v.f.c.)

Ich habe verstanden.

Ho capito...

282 **p.p.** dell'abate Chiari che guarda Teodora e Sacchi con un sorriso ironico.

ABATE CHIARI

Ihr seid also Goldonis Freunde! (Siete dunque amici di Goldoni!)

Siete veramente amici di Goldoni...

SCENA VENTINOVESIMA

283 **INTERNO. BOTTEGA DEL CAFFÈ. GIORNO.**

m.c.l. Teodora, mascherata, entra e si guarda intorno, cercando qualcuno. Un garzone sta servendo il caffè a un tavolo. Musica di clavicembalo.

GARZONE

Euer Kaffee Exzellenz! (Il vostro caffè eccellenza!)

CLIENTE

Ist er gut? (È buono?)

GARZONE

Wie immer Exzellenz! (Come sempre eccellenza!)

CLIENTE

Mit Zucker? (Zuccherato?)

GARZONE

Wie immer Exzellenz! (Come sempre eccellenza!)

La donna avanza verso la **m.d.p.** fino a **p.a.**, il garzone, vedendola, si precipita da lei con un inchino.

GARZONE

Oh, was darf ich bringen schöne Maske? (Oh, cosa posso servire, bella maschera?)

TEODORA

Ich suche den Diener des Signor Goldoni. (Cerco il servitore del signor Goldoni.)

Il garzone lo cerca con gli occhi e poi indica oltre la ringhiera, al piano superiore del caffè.

GARZONE

Da sitzt er. (È seduto là.)

TEODORA

Ah!

zoom out con lieve aggiustamento a sinistra: Teodora avanza verso la ringhiera, al di là della quale c'è Arlecchino che russa col capo sul tavolo.

c.m. Teodora cerca di svegliarlo ma lui protesta, allora gli prende la mano e finalmente Arlecchino si sveglia: vede la bella mano di Teodora nella sua, la guarda, alza gli occhi e ha un'esclamazione di sorpresa.

TEODORA

Bist du Arlecchino? (Sei Arlecchino?)

ARLECCHINO

Ja das bin ich, Signora. Aber nur wenn es nicht darum geht Prügel zu beziehen. (Sì, sono io, signora. Ma solo se non si tratta di ricevere bastonate.)

Sono io ma non ho voglia di prendere botte

TEODORA

Aber... nein! (Ma no!)

Teodora gli sventola davanti al naso uno zecchino.

TEODORA
Zechinen!
Zecchini...

ARLECCHINO
Ohh!

Arlecchino prende il soldo, lo morde per sentire se è buono poi ride, persuaso. Con un salto raggiunge Teodora al piano terra del caffè e saltella qua e là, contento. **zoom in, c.m.** poi le si avvicina, offrendole i suoi servizi.

ARLECCHINO
Ja, dann bin ich es wirklich! Verfügt über mich, ich bin zu allem bereit. (Sì, allora sono io davvero! Disponete di me, sono pronto a tutto.)
Allora eccomi qua a vostra disposizione

Teodora, divertita, segue con gli occhi Arlecchino che, facendo piroette, esce di campo a destra.

ARLECCHINO
Für Euch würde ich mich sogar in den Kanal stürzen! (Per voi mi getterei perfino nel canale.)
Per voi posso anche buttarmi in canale

p.p. Teodora si riaccosta alla ringhiera, sorride e guarda **f.c.** a destra, in direzione di Arlecchino.

TEODORA
Hör mir gut zu, Arlecchino! (Ascoltami bene, Arlecchino!)

Fine Musica.

SCENA TRENTESIMA

284 **INTERNO. CASA GOLDONI. GIORNO.**

p.p. di Goldoni intento a scrivere nel suo studio.

ARLECCHINO (v.f.c.)
Signore! Signore!

zoom out e a sinistra a rivelare anche Arlecchino che ridacchia, sulla soglia dello studio: **p.m.** di Goldoni e **f.i.** di Arlecchino.

ARLECCHINO

Ich habe Euch etwas Wichtiges auszurichten. (Ho qualcosa di importante da comunicarvi.)

Ho un'ambasciata per voi

GOLDONI

Von wem? (Da chi?)

p.m. Arlecchino saltella fino allo scrittoio di Goldoni.

ARLECCHINO

Von einer wunderschönen Dame, zum Verlieben, noch schöner als Colombina und mit Verlaub, Signore... auch noch schöner als Signora Nicoletta. (Da una dama meravigliosa, da innamorarsi, ancora più bella di Colombina e, se permettete, signore, anche più bella della signora Nicoletta.)

Da una donna bellissima. Meravigliosa! Più di Colombina e, se permettete, di vostra moglie

GOLDONI

Wer ist die Dame? (Chi è la dama?)

ARLECCHINO

Ssshht!

Piccola rotazione della **m.d.p.** a destra: Arlecchino passa alle spalle di Goldoni e si porta alla sua sinistra. Fa per dirgli il nome all'orecchio ma poi non se ne ricorda.

ARLECCHINO

Es tut mir leid, ich weiß es wirklich nicht. Sie hat mir nur gesagt, daß man eine Komödie aufführen will... (Mi dispiace, veramente non lo so. Mi ha solo detto che si vuole rappresentare una commedia...)

Dice che vogliono mettere in scena una commedia...

Arlecchino fruga tra le carte di Goldoni sul tavolo e gli mostra il copione della *Vedova scaltra*.

ARLECCHINO

... die eine Parodie auf die «listige Witve» ist. Das ist alles... (... che è una parodia della *Vedova scaltra*. Questo è tutto.)

... che è la parodia de *La vedova scaltra*

GOLDONI

Was erzählst du mir da für Unsinn? (Che sciocchezze mi racconti?)

Goldoni si fa serio e gli strappa la commedia dalle mani mentre Arlecchino fa un salto lontano, verso sinistra e fuori campo.

ARLECCHINO

Ihr könnt mir wirklich glauben. Ja, ja, ja. (Mi potete credere davvero. Sì, sì, sì.)

Breve assestamento a sinistra: rientra in campo Arlecchino, riprende in mano la commedia e comincia a spiegare, sotto lo sguardo attonito del suo padrone.

ARLECCHINO

Sie haben «Die listige Witve» Wort für Wort abgeschrieben, haben nichts vergessen, aber alles zum Besten gehalten. Versteht Ihr? Ha, ha, ha, ha. Das wird viel zu lachen geben, viel zu lachen! (Hanno copiato *La vedova scaltra* parola per parola, senza dimenticare nulla, ma hanno parodiato tutto. Capite? Ha, ha, ha, ha. Ci sarà molto da ridere, molto da ridere!) Hanno copiato la commedia parola per parola... mettendo tutto in burla. Ci sarà molto da ridere

Arlecchino ride a crepelle mentre Goldoni si riprende la commedia.

GOLDONI

Wort für Wort abgeschrieben? (Copiato parola per parola?)
Parola per parola?

ARLECCHINO

Ja! (Sì!)

La **m.d.p.** si alza brevemente verso l'alto. Goldoni butta la commedia sullo scrittoio, si alza, furente, esce dallo studio, entra nella camera da letto attigua, ripreso in **m.c.l.** Arlecchino, rimasto in **p.m.**, ingenuamente racconta ciò che ha fatto, mimando i fatti.

GOLDONI

Jemand hat also die Komödie meinen Feinden zum Lesen gegeben. (Qualcuno ha dunque dato da leggere la mia commedia ai miei nemici.)

Chi ha dato la mia commedia agli avversari?

ARLECCHINO [46]

Signore, Ihr könnt ganz beruhigt sein. Ich habe sie nur Colombina gegeben, die sie gern lesen wollte. Ich habe sie Ihr am Abend gegeben und in der Früh habe ich sie ja schon wieder bekommen. (Signore, potete stare del tutto tranquillo. L'ho solo data a Colombina che aveva voglia di leggerla. Gliel'ho data alla sera e l'ho riavuta indietro già all'alba.)

Io l'ho data a Colombina perché voleva leggerla

Dalla camera da letto, Goldoni si volta verso Arlecchino e ritorna, minaccioso, verso lo studio.

GOLDONI

Was? (Cosa?)

Arlecchino si rende conto all'improvviso di ciò che ha fatto. Inizia una musica che sottolinea il dinamismo della sequenza che segue.

ARLECCHINO

Aber da meine liebe Colombina... sich gar nichts aufs Lesen versteht... (Ma la mia cara Colombina... non si intende per niente di lettura...)

Ma Colombina non sa leggere...

GOLDONI

Du Dieb! (Tu ladro!)

Arlecchino intuisce che sta per prendere le botte: Goldoni gli arriva alle spalle, ma lui si alza veloce...

ARLECCHINO

... muß sie ihr wohl jemand vorgelesen haben. (... qualcuno deve avergliela ben letta.)

Gliela davo la sera, me la riportava la mattina

Arlecchino scappa verso sinistra e Goldoni lo insegue, furioso.

GOLDONI

Du Dieb du!!... (Tu ladro tu!!...)

285 **p.a.** Goldoni raggiunge Arlecchino che si è rifugiato sul balcone di casa, gli prende il batocchio e comincia a bastonarlo. Arlecchino cerca di sfuggirgli, urlando, arrampicandosi dentro e fuori dal balcone, ma invano.

GOLDONI

Dieb! Dieb! (Ladro! Ladro!)

Dalla casa accanto comincia ad affacciarsi la gente, richiamata dal frastuono, e tra questi c'è anche Pantalone, che incita Goldoni a colpire senza pietà. Goldoni gli fa un cenno di saluto col batocchio.

286 **p.m.** di Pantalone alla finestra di casa sua che commenta l'accaduto.

PANTALONE

Wie oft habe ich diesen Taugenichts schon gewarnt, den Hals müsste man ihm umdrehen. (Quante volte ho ammonito questo buono a nulla, bisognerebbe torcergli il collo.)

Fine musica.

SCENA TRENTUNESIMA [47]

287 **INTERNO. UFFICIO PROCURATORE DELLA REPUBBLICA.
GIORNO.** [48]

c.t. dello studio: il procuratore siede al suo tavolo di lavoro, dietro di lui due grandi finestre e un quadro. Davanti al tavolo a sinistra, una poltrona per i visitatori e sul pavimento, un grande tappeto. Nicoletta, in piedi davanti a lui, a destra, si scopre il capo. Fuori si ode un rumore di campane lontane.

NICOLETTA

Herr Staatsanwalt! Ich bin die Frau des Anwalts Goldoni. Er ist das Opfer einer Intrige seiner Gegner. (Signor procuratore! Sono la moglie dell'avvocato Goldoni. Egli è vittima di un intrigo dei suoi avversari.)

Sono la moglie dell'avvocato Goldoni. Egli è vittima di una macchinazione

PROCURATORE

Die Komödien Eures Mannes haben mir nie gefallen. Erst gestern habe ich meine Loge im Theater Sant'Angelo zurückgegeben, aber wenn er beleidigt wurde, wenn man seine Ehre angegriffen hat, wird die Serenissima ihm Recht widerfahren lassen, dessen könnt Ihr sicher sein. Setzt Euch! (Le commedie di vostro marito non mi sono mai piaciute. Proprio ieri ho disdetto il mio palco al teatro Sant'Angelo, ma

se egli è stato ingiuriato, se è stato offeso nel suo onore, la Serenissima gli farà rendere giustizia, di ciò potete stare sicura... Sedetevi!)

Le sue commedie non mi sono mai piaciute. Ho disdetto il mio palco al teatro S. Angelo. Ma se è stato ingiuriato ed offeso nella sua dignità... la Serenissima repubblica gli renderà giustizia [49]

Nicoletta si siede, mesta, di fronte al procuratore che la guarda, serio.

PROCURATORE

Schildert die Tatsachen, allein die Tatsachen in voller Klarheit... (Esponete i fatti, solo i fatti con la massima chiarezza...) Esponete i fatti con semplicità e chiarezza

zoom in a inquadrare il procuratore in **p.m.**

PROCURATORE

... und sagt nur was Ihr auch mit Sicherheit beweisen könnt. (... e dite solo ciò che potete dimostrare con sicurezza.)
Ma solo quelli che potete dimostrare

zoom in sul procuratore che ha un'aria buffa e piena di sussego fino a **p.p.**, mentre Nicoletta, immobile, comincia a raccontare.

NICOLETTA (v.f.c.)

Man braucht sich nur die Komödie «Die Schule der Witven» anzusehen, um den Beweis für die Verschwörung zu haben, die gegen meinen Mann angezettelt wurde. (Basta esaminare la commedia *La scuola delle vedove*, per avere la prova della congiura, che è stata ordita contro mio marito.)
Basta andare a sentire *La scuola delle vedove*...

p.p.p. del procuratore che, a queste parole, resta interdetto.

PROCURATORE

Verschwörung? Verschwörung?!! (Congiura? Congiura?!!)
Congiura?

288 Controcampo di Nicoletta in **c.m.**, intimidita, e della nuca del procuratore.

PROCURATORE

Signora...



Figura 12 Nicoletta nello studio del Procuratore della Repubblica

289 **p.p.p.** del procuratore, allarmato.

PROCURATORE

Was wollt Ihr damit sagen?

Cosa intendete dire?

290 Controcampo, **c.m.** di Nicoletta seduta e della nuca del procuratore.

NICOLETTA

Ich werde versuchen, alles mit Ruhe zu erzählen.

Cercherò di esporre tutto con calma...

SCENA TRENTADUESIMA

291 **ESTERNO. VENEZIA. SERA.** [50]

Ripresa dall'alto: **c.m.** di una dama e un cavaliere che escono di casa attraversando un ponte sul canale. Sullo sfondo: gente che transita su un ponte più in basso e lo scorcio di un campanello. Inizio musica.

292 Movimento indietro a precedere [51] in **c.m.** una gondola che avanza sul canale. A bordo, col gondoliere, ci sono: Goldoni e Nicoletta elegantemente vestiti e Arlecchino che regge un

pacco di fogli bianchi. Goldoni agita la sua mascherina, pensieroso.

NICOLETTA

Ihr seid nervös? (Siete nervoso?)

Vi vedo nervoso

GOLDONI

Heute wird es einen Kampf geben. Ich habe keine Angst vor Chiari. Ihr wißt ja, Arlecchino wird Tausend Exemplare meiner Verteidigungsschrift vom Rang herunterwerfen. (Oggi ci sarà una battaglia. Io non ho paura di Chiari. Già lo sapete, Arlecchino butterà giù dalla galleria mille esemplari del mio scritto apologetico.)

Staserà darò battaglia. Ho scritto la difesa della mia *Vedova*. Arlecchino ne lancerà mille copie tra la gente

Arlecchino annuisce alzando il pacco di fogli.

ARLECCHINO

Ihr könnt mir vertrauen, die werden sich wundern. (Potete credermi: si meraviglieranno.)

293 **zoom in** a seguire a sinistra da **p.a.** a **p.m.** Teodora e Sacchi, mascherati e in abiti eleganti, che camminano e poi si fermano a parlare. Teodora agita un vistoso ventaglio nero.

SACCHI

Was für eine Dummheit haben wir begangen diese Komödien abzulehnen. (Che sciocchezza abbiamo commesso a rifiutare questa commedia.)

Abbiamo sbagliato a rifiutare la commedia

Mentre, da sinistra a destra, in **p.p.**, passa altra gente in ghingheri: evidentemente si prepara a andare a teatro.

SACCHI

Habe ich Euch nicht gleich gesagt, daß sie ein Erfolg wird? Aber eins freut mich jedenfalls, daß diesem eigenwilligen Kerl, diesem Goldoni eins ausgewischt wird. Ich werde ihn auslachen aus vollem Halse. He, he, he, he. (Non vi ho detto subito che sarà un successo? Ma una cosa, tuttavia, mi fa piacere, che a questo tipo bizzarro, a questo Goldoni, verrà giocato un brutto tiro. Lo canzonerò a squarciagola. He, he, he, he.)
Ne prevedevo il successo. E ne ho piacere perché Goldoni è un presuntuoso. Stasera vorrò ridere alle sue spalle

TEODORA

Ihr sprecht, als ob Ihr eifersüchtig wärt auf Goldoni. (Parlate come se foste geloso di Goldoni.)

SACCHI

Ich? Warum? (Io? Perché?)

- 294 Movimento indietro a precedere. Una gondola che avanza sul canale con due nobiluomini: stanno pettegolandolo su Goldoni.

PRIMO NOBILUOMO

Goldoni wird bald vergessen sein. Dabei war es ein so vielversprechendes Talent! (Goldoni verrà presto dimenticato. Eppure era un talento così promettente...)

Goldoni è finito. Prometteva tanto bene e invece...

SECONDO NOBILUOMO

Aber nicht er triumphiert heute, sondern ein unbekannter Autor. Der Autor der «Schule der Witven». (Ma stasera non è lui a trionfare, ma un autore sconosciuto. L'autore della *Scuola delle vedove*.)

A teatro vogliamo divertirvi e non sentire la morale. [52]

Mi basta la morale di mia moglie...

- 295 Carrello a sinistra a seguire in **c.m.**, un gruppo di nobili che si dirige verso un ponte fino a salire in gru per ripresa frontale dall'alto dei nobili mentre passano sul ponte: tra loro c'è anche l'abate Chiari.

- 296 **c.t.** del campo di fronte al teatro S. Moisè. Il campo è affollato di gente che aspetta di entrare per assistere allo spettacolo. Fine musica.

STRILLONE (confuso tra la folla) [53]

Gazzetta Veneta!! Gazzetta Veneta!!!

- 297 **c.m.** dell'abate Chiari con alcuni nobili mascherati.

ABATE CHIARI

Jeden Abend strömt das Publikum herbei. Die Komödie wird sich die ganze Saison über halten. (Ogni sera il pubblico accorre in massa. La commedia si terrà a galla per l'intera stagione.)

Guardate il pubblico come accorre. La commedia terrà tutta la stagione



Figura 13 Goldoni e Nicoletta con Arlecchino si recano al Teatro Sant'Angelo

298 **p.p.** della locandina rossa con disegni bianchi, che annuncia lo spettacolo *La scuola delle vedove*. **zoom out** verso destra: in **p.p.** passano dei gendarmi in divisa gialla, che si affrettano a sinistra verso l'entrata del teatro.

299 **c.t.** del campo affollato: i gendarmi in divisa si fermano davanti all'entrata del teatro.

300 **c.m.** di Chiari e dei suoi accompagnatori.

ABATE CHIARI

Was geht denn hier vor? (Ma cosa accade qui?)

La dama che accompagna Chiari si toglie la mascherina per meglio guardare: è la contessa.

CONTESSA

Die Sbirren! Was bedeutet das? (Gli sbirri! Che significa ciò?)
Ci sono i gendarmi

ABATE CHIARI

Die Sbirren? (Gli sbirri?)

301 **c.m.** sul tetto del teatro dove da un abbaino spunta Arlecchino con il pacco di fogli.

- 302 **p.m.** Ripresa laterale sinistra dal basso di Nicoletta e Goldoni che guardano verso il balcone del teatro, dove sono comparsi i gendarmi. Il loro capitano legge, ad alta voce, un editto. [54]

CAPITANO

In Namen der Republik San Marco!... (In nome della Repubblica di San Marco!...)

- 303 **c.m.** di Arlecchino che, con difficoltà e timore, si lascia scivolare sul tetto con in mano i fogli.

CAPITANO (v.f.c.)

In Anbetracht des vorliegenden Plagiat und der öffentlichen Diffamierung wird befohlen... (In considerazione del presente plagio e della pubblica diffamazione si ordina...)

Rilevati gli estremi di plagio e diffamazione si ordina...

- 304 **c.t.** del campo.

CAPITANO

... «Die Schule der Witven» wird augenblicklich vom Spielplan abgesetzt. (... che *La scuola delle vedove* venga immediatamente cancellata dal programma.)

... la sospensione immediata della *Scuola delle Vedove*

La gente protesta...

- 305 **p.m.** di Chiari e la contessa.

CONTESSA

Das ist eine Provokation des Goldoni. (Questa è una provocazione di Goldoni.)

Questa è una manovra del Goldoni

- 306 **p.m.** di Teodora e Sacchi.

SACCHI

Das ist Amtsanmaßung! (Questo è abuso d'ufficio!)

È un sopruso

TEODORA

Nun merkt Ihr wohl, daß ich die Klügere war. Ein wunderbares Geschäft wäre das gewesen mit dieser Komödie! (Adesso vedete bene che io sono stata più saggia. Un magnifico affare sarebbe stato con questa commedia!)

Vedete quanto sono saggia? Una fortuna non aver firmato il contratto

Fischi e urla del pubblico.

307 **p.m.** di Nicoletta e Goldoni.

NICOLETTA

Jetzt wißt Ihr also, warum ich gestern spazieren gegangen bin.
(Dunque adesso sapete perché ieri sono andata a passeggio.)
Ecco perché ieri andai a passeggio...

GOLDONI

Ihr seid gewesen?
Siete stata voi?

Nicoletta annuisce.

308 **p.a.** di Arlecchino seduto sul tetto che si diverte a gettare i volantini apologetici di Goldoni, sul campo sottostante.

309 **c.t.** del campo affollato sul quale piovono i volantini.

310 **p.m.** e ripresa laterale sinistra e dal basso di Nicoletta e Goldoni che ascoltano i gendarmi al balcone, mentre piovono i volantini.

NICOLETTA

Euer apologetischer Prolog ist schön und mutig... (Il vostro prologo apologetico è bello e audace...)
Il vostro prologo apologetico è bello...

311 **p.m.** frontale di Nicoletta e Goldoni. **zoom in** a sinistra fino a **p.p.** su Nicoletta e parte del viso di Goldoni che, commosso e felice, le accarezza una guancia.

NICOLETTA

... aber er hätte nicht gereicht. Jetzt werden Euch Eure Feinde eine Zeit lang in Ruhe lassen. (... ma non sarebbe bastato. Adesso i vostri nemici vi lasceranno in pace per un pezzo.)
... ma non sufficiente

312 **p.m.** di Colombina che, dai balconi di una casa adiacente il teatro, getta altri volantini sulla folla sottostante.

313 **c.t.** del campo sotto la pioggia dei volantini che la gente si affretta a raccogliere.

314 **p.m.** di Chiari e la Contessa che si guardano con aria indignata e fanno per andarsene.

VOCI

Es lebe der Anwalt Goldoni! Es lebe der Anwalt Goldoni! (Viva l'avv. Goldoni! Viva l'avv. Goldoni!)

Inizia in sottofondo un coro di musica sacra. [55]
L'abate Chiari si rivolge al suo servitore.

ABATE CHIARI

Holt mir eins davon. (Andate a prendermene uno.)

La **m.d.p.** si abbassa verso sinistra per seguire Chiari e il suo gruppo che se ne vanno, fino a **c.l.**

VOCI (f.c.)

Es lebe der Abate Chiari! Es lebe der Abate Chiari! (Viva l'abate Chiari! Viva l'abate Chiari!)

315 **p.a.** Arlecchino sul tetto continua a gettar giù volantini.

ARLECCHINO

Es lebe Goldoni! (Viva Goldoni!)

316 Come la 314. **p.a.** di Colombina che continua a gettar volantini dalla casa vicina.

ARLECCHINO (v.f.c.)

... Der Autor der «Listigen Witve»! (... L'autore della Vedova scaltra!)

Lento carrello verso il basso a sinistra a rivelare il campo antistante il teatro con la folla sommersa dai volantini.

ARLECCHINO (v.f.c.)

... Der Autor der «Listigen Witve»! Es lebe Goldoni! Es lebe Goldoni!

317 Dettaglio sul volantino del prologo apogetico, si legge:
PROLOGO APOLOGETICO ALLA COMMEDIA
LA VEDOVA SCALTRA
CONTRO LE CRITICHE CONTENUTE NELLA COMMEDIA

INTITOLATA
LA SCUOLA DELLE VEDOVE

ABATE CHIARI (v.f.c. che legge)
Apologetischer Prolog. (Prologo apologetico.)

318 **p.p.** di Chiari e la Contessa

CONTESSA
Welche Anmassung! Welche Unverschämtheit! (Che arroganza! Che insolenza!)
Che impertinenza! Cosa pretende?

L'abate appallottola con rabbia il volantino stringendo a pugno la mano sinistra

ABATE CHIARI
Jetzt machen wir mit der Sache Schluß! Ein für alle Mal! (Adesso la facciamo finita con questa faccenda! Una volta per tutte!)
Finiamola con questa faccenda. Basta!

Fine musica corale.

319 Inizio musica festosa. [56]

c.m. di un ponte: al di là di questo, dal fondo di un campo ripreso di scorcio in **m.c.l.**, sopraggiunge di corsa Arlecchino, seguito da Colombina e Brighella e inseguito dai gendarmi. Accenno di panoramica e breve movimento indietro a seguire Arlecchino che attraversa il ponte e salta in una gondola che si appresta a passare sotto lo stesso. Breve carrello a sinistra su Arlecchino che, dalla gondola, si arrampica sul ponte per sfuggire ai suoi inseguitori. [57]

ABATE CHIARI (v.f.c.)
Arlecchino, der Diener des Goldoni hat den Prolog verteilt. (Arlecchino, il servo di Goldoni ha distribuito il prologo.)
È il servo di Goldoni, che ha distribuito il Prologo!

320 **p.p.** di Chiari e la Contessa che osservano, compiaciuti, l'inseguimento.

321 **c.m.** di Arlecchino che, facendo sberleffi, tenta faticosamente di arrampicarsi sul ponte, quindi scappa.
p.p. della gonna di Colombina che non sa come aiutarlo e **p.p.** delle gambe di Brighella.

- 322 **c.m.** dei gendarmi che risalgono il ponte per inseguirlo, mentre Colombina cerca di fermarli.
- 323 **c.m.** Ripresa di uno scorcio del campo con Arlecchino inseguito, poi carrello a destra a seguire Arlecchino che sale su un ponte di legno che conduce a un'abitazione privata. Arlecchino fa sberleffi ai gendarmi in basso, trattenuti da Brighella. Colombina, rimasta sul ponte di fronte, gli fa cenni per aiutarlo. Egli batte alla porta di casa, ma invano: nessuno gli apre, è in trappola.
- 324 **m.c.l.** di Colombina sull'altro ponte che fa cenni a Arlecchino, preoccupata.
- 325 **c.m.** di Arlecchino che batte alla porta. Sullo sfondo, in **c.l.** Colombina sul ponte, i gendarmi trattenuti da Brighella e altra gente in ansia per lui.

ARLECCHINO (battendo)
Macht auf! (Aprite!)

Arlecchino si guarda intorno: l'unica via d'uscita è il canale.

ARLECCHINO
Was soll ich tun? Es lebe Goldoni! Nieder mit Abate Chiari!
(Cosa posso fare? Viva Goldoni! Abbasso l'abate Chiari!)

p.a. Arlecchino si tappa il naso, si calca il berretto in testa e si tuffa in basso, fuori campo e di fronte. Movimento a seguire a sinistra verso il basso su Brighella, in **m.c.l.**, che accorre. [58]

BRIGHELLA
Spring nur! (Dai, salta!)

- 326 **p.p.** dell'acqua dove si è tuffato Arlecchino.

BRIGHELLA (v.f.c.)
Das Bad wird dich abkühlen! (Il bagno ti rinfrescherà!)

Movimento a seguire dall'alto a destra su Brighella, in **f.i.**, che, montato sul ponticello da cui si è tuffato Arlecchino (per vedere cosa ne è stato di lui) si rallegra con smorfie e risate, guardando giù verso di lui.

BRIGHELLA
Leb wohl Arlecchino! (Addio Arlecchino!)

Movimento a seguire a sinistra verso il basso: Brighella scende dal ponte ma incrocia Colombina che, in **m.c.l.**, lo rimprovera aspramente.

COLOMBINA

Du Schuft! (Furfante!)

BRIGHELLA

Es lebe Chiari! Nieder mit Goldoni! (Viva Chiari! Abbasso Goldoni!)

Movimento a seguire a destra, ripresa dall'alto in **f.i.**, Colombina sale sul ponte per assicurarsi che il suo fidanzato stia bene.

COLOMBINA

Arlecchino! Arlecchino, wo steckst du? (Arlecchino! Arlecchino, dove ti nascondi?)

327 **p.p.** sul canale nel punto in cui è scomparso Arlecchino.

COLOMBINA (v.f.c.)

Arlecchino!

328 **p.p.** di Colombina spaventata.

COLOMBINA

Arlecchino! Wo bist du? (Arlecchino! Dove sei?)

329 **c.m.** di Arlecchino che riemerge dall'acqua, agitando come un'anguilla.

330 **p.m.** di Colombina che sorride, quasi sollevata.

COLOMBINA

Du kannst doch schwimmen, nicht wahr? (Sei capace di nuotare, vero?)

Sai nuotare, vero?

331 **c.m.** di Arlecchino che, sempre più in difficoltà, fa cenno di no con tutte e due le mani. [59]

ARLECCHINO

Nein! (No!)

- 332 **p.a.** di Colombina che getta un urlo, si tappa il naso e si butta in acqua in aiuto di Arlecchino. Rumore del tuffo e fine della musica.

SCENA TRENTATREESIMA

- 333 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

p.p. della locandina del teatro S. Angelo che annuncia la rappresentazione di una commedia. In sovrimpressione appare la seguente didascalia:

«Die glückliche Erbin» (L'eredità fortunata)

KOMÖDIE VON CARLO GOLDONI (COMMEDIA DI CARLO GOLDONI)

Si odono, in sottofondo, delle voci.

La **m.d.p.** compie un leggero movimento a destra, rivelando in **p.m.** la mano di un nobiluomo che apre una porta. Questa conduce a un palco del teatro, dove un altro nobiluomo è seduto a seguire lo spettacolo.

zoom in e **c.m.** L'uomo che è entrato si siede vicino all'altro che gli fa cenno come a significare che la commedia è un disastro. Entrambi guardano lo spettacolo. Sullo sfondo, in **c.l.**, si vede il palcoscenico, dal quale giungono le voci degli attori. [60]

ATTORE

... Das Herz zerbricht mir, wenn ich mich von Euch trenne, aber es muß sein. Es gibt ja keinen Ausweg... (... Il cuore mi si spezza a separarmi da voi, ma così dev'essere. Non c'è soluzione...)

- 334 Ripresa in **c.m.** del soffitto di un camerino del teatro.

MEDEBAC (v.f.c.)

Sechzig logen abgesagt! (Sessanta palchi disdetti!)

La **m.d.p.** si abbassa in panoramica verticale a destra a riprendere, in **p.a.** Medebac in abito da sera che si guarda allo specchio, nel suo camerino, imprecando.

MEDEBAC

Die Komödie ist ausgepiffen worden. (La commedia è stata fischiata.)

La commedia fa acqua da tutte le parti

zoom in e p.m. Medebac ha un gesto di sconforto.

MEDEBAC

Das ist mein Ruin!

È la mia rovina!

Das ist mein Ruin!

Riflesso nello specchio, compare nell'inquadratura, in **c.m.**, l'immagine di Goldoni, nel camerino con lui. [61]

GOLDONI

*Ihr hättet auf mich hören sollen! Ich habe Euch gesagt, daß
«Die Erbin» nicht gelungen ist! (Avreste dovuto ascoltarmi!*

Ve l'ho detto che L'eredità non è riuscita!)

Dovevate ascoltarmi. Era meglio riprendere La vedova

Medebac ha un moto d'impazienza.

MEDEBAC

Aah!

335 **c.t.** della platea del teatro, affollata di gente che si abbandona a ogni tipo di commento e di sbadiglio.

DONNA IN PLATEA (ripete una battuta, irridendola)

Er lebt nicht mehr! (Egli non vive più!)

Sul palcoscenico continua lo spettacolo...

ATTORE (v.f.c.)

Die Autorität Eures Vaters... (L'autorità di vostro padre...)

336 **p.m.** del palco: l'abate Chiari e la Contessa ridono soddisfatti.

ABATE CHIARI

Jetzt ist es soweit. (Adesso ci siamo.)

Il pubblico continua a protestare.

337 **c.m.** del palco con don Marzio mascherato, che risponde a un cenno di Chiari e si alza in piedi.

zoom in e p.m. Il nobiluomo si nasconde all'interno del palco e si mette a fischiare, servendosi di una chiave, lo spettacolo. [62]

- 338 **c.t.** della platea con la gente che protesta e breve aggiustamento a sinistra in alto sui palchi.
- 339 Medebac, seguito da Goldoni, avanza fino a un **m.p.p.**, lungo un corridoio che si affaccia in teatro. Esasperato da ciò che vede, non sa più trattenersi.

MEDEBAC

Ihr wollt eben nicht begreifen! Man mag Euch nicht! Man mag Euer Theater nicht! Man ist gegen Euch in Venedig. Man wird Euch nie in Frieden lassen! (Voi non volete capire! Voi non piacete! Non piace il vostro teatro! Sono contro di voi a Venezia. Non vi lasceranno mai in pace!) [63]

Ce l'hanno con voi e col vostro teatro, capite? Non vi voglio e non ci daranno tregua

Medebac lascia Goldoni da solo a guardare sconsolato la platea.

- 340 **p.m.** di don Marzio che, dal palco, continua a fischiare dentro una chiave.
- 341 **c.t.** della platea e del palcoscenico dove la primadonna sviene tra le urla e i fischi del pubblico.
- 342 **p.m.** della Contessa e dell'abate Chiari che ridono compiaciuti.
- 343 **p.a.** di don Marzio che fa cenno all'abate in modo vezzoso.
- 344 **p.a.** Goldoni e Medebac sopraggiungono di corsa alla vista della primadonna svenuta e riportata tra le quinte da un attore, che passa con lei in **p.p.**

ATTORE

Die Primadonna ist ohnmächtig geworden. (La primadonna è svenuta.)

Medebac solleva gli occhi al cielo, disperato. Breve aggiustamento a destra su Medebac che segue i tentativi di rianimare la primadonna.

MEDEBAC

Ooh! Man braucht ja ganze Fässer von Riechsalm für diese Primadonna! (Ooh! Servono barili interi di sali per questa primadonna!)

zoom out e breve aggiustamento a destra: Goldoni avanza, in **p.a.**, guardando a destra e in alto **f.c.** in direzione del vocia-re del pubblico

GOLDONI

Kanaillen! Kanailen!

Canaglie! Canaglie!

Das nehme ich nicht so hin, Medebac! (Questo non lo tolle-ro, Medebac!)

Breve **zoom out**: Goldoni avanza in **p.p.**, trattenuto da Medebac.

MEDEBAC

Was habt Ihr vor? Verderbt nicht alles! (Cosa avete in men-te? Non rovinare tutto!)

Che volete fare? Siete impazzito?

Con uno strattone, Goldoni si libera e va verso il palcoscenico.

GOLDONI

Laßt mich! (Lasciatemi!)

SCENA TRENTAQUATTRESIMA

345 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. PALCOSCENICO. SERA.**

c.t. della platea col palcoscenico sul fondo, dove compare Gol-doni da solo, per calmare la protesta in sala.

GOLDONI

Verehrtes Publikum! Darf ich zu Euch reden? (Rispettabile pubblico! Mi è permesso parlare?)

Rispettabile pubblico! Consentitemi di parlare

346 **p.m.** dell'abate Chiari e della Contessa che, dal loro palco, com-mentano divertiti.

ABATE CHIARI

Der Autor ist erledigt. (L'autore è offeso.)

CONTESSA

Und wie! (Eccome!)

347 Come la 345. Goldoni è costretto a urlare per farsi sentire.

GOLDONI

Bitte, hört mich doch an! (Per piacere, ascoltatevi!)
Vi prego di ascoltarmi

348 **p.p.** Goldoni, desolato, guarda in alto verso i palchi in rivolta.

GOLDONI

Darf ich zu Euch sprechen? (Posso parlarvi?)
Lasciatemi parlare!

349 Come la 347. Alcuni spettatori in platea polemizzano con quelli nei palchi.

GOLDONI

Euer Pfeifen und Geschrei beweist mir klar, daß ich an dieser Komödie etwas falsch gemacht habe. (Il vostro fischiare e gridare mi dimostra chiaramente, che ho sbagliato qualcosa in questa commedia.)
Poiché la commedia ha raccolto urla e fischi...

350 **c.m.** di Goldoni solo sulla scena.

GOLDONI

Ich hätte sie nennen sollen «Die unglückliche Erbin». (Avrei dovuto chiamarla *L'erede sfortunata*.)
... dovevo intitolarla... *L'erede sfortunata* [64]

351 **c.t.** laterale da destra della platea e di parte dei palchi, dove continua a infuriare la polemica.

352 Carrello a destra a seguire Goldoni che si muove sul palcoscenico verso destra, cercando di farsi ascoltare dal pubblico.

GOLDONI

Nun gut, wenn Euch die Komödie nicht gefällt, dann spielen wir eben eine andere. Spielen wir... (Va bene, se la commedia non vi piace, ne recitiamo un'altra. Recitiamo...)
E poiché non vi è piaciuta... ne reciteremo un'altra

353 Controcampo

GOLDONI

... zum Beispiel... (... per esempio...)

Goldoni si ferma come volesse far terminare al pubblico la rima

PUBBLICO

... «Die listige Witve»! «Die listige Witve»!

GOLDONI

Richtig! (Esatto!)

354 **c.m.** di Goldoni sulla scena

GOLDONI

Ja, spielen wir «Die listige Witve»! (Sì, recitiamo *La vedova scaltra!*)

Sì, *La vedova scaltra*

Goldoni corre alle quinte.

355 Come la 351.

356 **p.m.** del palco con Chiari e la Contessa

CONTESSA

Nun Abate? (E ora abate?)

Brevissima interruzione con schermo nero. [65]

357 **p.a.** Goldoni tra le quinte si rivolge agli attori, trafelato, perché si affrettino a rappresentare la detta commedia.

GOLDONI

Sagt Medebac, daß «Die listige Witve» gespielt wird. Laßt mich nicht im Stich. Ich rechne auf Euch. Die Saison muß mit Beifall beendet werden. (Dite a Medebac, che si recita *La vedova scaltra*. Non lasciatemi. Conto su di voi. La stagione deve essere chiusa con successo.)

Presto cambiatevi i costumi. Si recita *La vedova scaltra*. Chiudiamo la stagione con gli applausi

358 **p.m.** dell'abate Chiari e della Contessa nel palco.

ABATE CHIARI

Schluß mit Euren Komödien!

Basta con le vostre commedie!

359 **p.a.** di Goldoni che dalle quinte ode le parole dell'abate, si volta e avanza fino a **p.m.**

ABATE CHIARI (v.f.c.)

Wir wollen keine Reformen!

Non vogliamo riforme [66]

- 360 **zoom in** dal basso fino a **p.p.** dell'abate, in piedi, nel suo palco, che inveisce all'indirizzo di Goldoni.

ABATE CHIARI

Macht, daß Ihr aus Venedig verschwindet! (Fate in modo di sparire da Venezia!)

Andatevene da Venezia

- 361 **c.t.** del teatro con la gente che continua a fischiare, applaudire, urlare.

- 362 **p.m.** di Goldoni sul palcoscenico, si rivolge al pubblico con toni decisi.

GOLDONI

Ich bleibe in Venedig...

Io rimango a Venezia

Carrello a destra in basso a rivelare la platea del teatro e parte dei palchi.

GOLDONI

... wenn es mein Publikum erlaubt.

... se il mio pubblico acconsente

Breve **zoom out** dalla platea all'orlo del palcoscenico dove Goldoni continua, infervorato.

GOLDONI

... und in der nächsten Saison werde ich mich revanchieren...

(... e nella prossima stagione mi sdebiterò...)

E nella prossima stagione mi vendicherò

- 363 Come la 362.

GOLDONI

... und hier auf dieser Bühne... (... e qui su questo palcoscenico...)

... presentando su queste scene...

GOLDONI

... wenn Euch meine Art gefällt... (... sei il mio stile vi piace...)

... se il mio stile non vi secca...

... *von mir sechzehn neue Komödien spielen!* (... si rappresenteranno sedici mie nuove commedie!)

... ben sedici commedie nuove!

- 364 **c.t.** della platea e di parte dei palchi, che reagiscono, increduli.

VOCI

Sechzehn Komödien? Anmassung! (Sedici commedie? Che presunzione!)

... sedici commedie...

- 365 Come la 362.

GOLDONI

Und wenn sie nicht neu sind... (E se non sono nuove...)

... tutte nuove di zecca [67] e se non lo saranno

... *dann dürft ihr mich* (... allora potete...)

- 366 **c.m.** due nobiluomini seduti nel loro palco e ripresi di schiena, ascoltano le parole di Goldoni, che, sullo sfondo, in **c.l.**, continua il suo discorso dal palcoscenico.

GOLDONI

... *auspfeifen soviel ihr überhaupt nur könnt...* (fischiarvi quanto volete...)

Vi autorizzo a fischiare e zittire...

Goldoni conclude la sua arringa, sempre più infervorato.

GOLDONI

... *noch viel schlimmer als...* (... ancor peggio di...)

... più di stasera

- 367 **c.t.** del teatro col palcoscenico, ripreso da dietro. Cala la tela sulle ultime parole di Goldoni, mentre il pubblico si alza in piedi ad applaudire.

GOLDONI

... *heute Abend.* (... stasera.)

- 368 **c.m.** Ripresa laterale da sinistra di scorcio di parte dei palchi con il pubblico che applaude in piedi.
-

369 **c.m.** Un palco con due nobiluomini si alzano ad applaudire, convinti.

PRIMO NOBILUOMO

.....
Io riprendo il mio palco

SECONDO NOBILUOMO

.....
Anch'io [68]

Carrello a destra e **c.m.** sul palco adiacente, con l'abate Chiari che, in piedi, guarda ciò che accade negli altri palchi. [69]

ABATE CHIARI

Ja, da seht Sie an diese Unverantwortlichen. Sie ergeben sich. Sie sind die Geschlagenen, die Adligen. (Sì, guardate questi irresponsabili. Si arrendono. Loro sono gli sconfitti, i nobili.)
Queste sono fanfaronate! Incoscienti! Si arrendono

La contessa si alza in piedi.

zoom in e ripresa dal basso fino a **p.m.**

ABATE CHIARI

Ich? Ich bin ein Mann der Kirche. (Io? Io sono un uomo di chiesa.)

Io sono un uomo di chiesa

Jede Stadt hat den Autor, den sie verdient.

Ogni città ha l'autore che si merita

Chiari e la sua compagnia lasciano il palco.

370 **m.p.p.** Chiari, aprendo la porta del palco, seguito dalla contessa, fa altre amare considerazioni.

ABATE CHIARI

Schlimm, sehr schlimm für Venedig. (Male, molto male per Venezia.)

Peggio per Venezia...

CONTESSA

Abate, Ihr gebt also auf? (Dunque rinunciate, abate?)

E voi vi arrendete?

ABATE CHIARI

Ich? Ich gehe fort. (Io? Io me ne vado.)

Io me ne vado

Assestamento a destra con l'abate che, mescolandosi alla folla, se ne va seguito dalla contessa: da **p.m.** a **p.a.**

- 371 **p.a.** Goldoni seguito da Medebac tra le quinte del teatro. Fer-
vono i preparativi per rappresentare la *Vedova*. Due inservien-
ti trasportano una poltrona, mentre Medebac si affretta a dare
ordini a tutti. Anche Goldoni si dà da fare, mentre spiega, eu-
forico, i suoi nuovi progetti. In sottofondo, il vociare del teatro.

GOLDONI

Vielleicht habt Ihr Recht? (Forse avete ragione?)

MEDEBAC

Eeh!

GOLDONI

*Uebrigens, wie denkt Ihr über mein Vorhaben? Sieben Komö-
dien über die Frauen.* (Del resto, cosa ne pensate del mio pro-
getto? Sette commedie sulle donne.)

Sette commedie sulle donne

Medebac, cambiatosi il costume, sembra ascoltare ben dispo-
sto.

GOLDONI

*Neugierige Frauen, klatschhafte Frauen, eifersüchtige Frau-
en.* (Donne curiose, pettegole, gelose.)

Donne gelose, curiose, puntigliose, pettegole...

Breve **zoom out** e a sinistra a seguire Goldoni che avanza a si-
nistra, fino a **p.m.**, portandosi dietro Medebac.

GOLDONI

*Eine werde ich unserer kapriziösen Primadonna widmen, die
immer in Ohnmacht fällt...* (Una la dedicherò alla nostra ca-
pricciosa primadonna, che sviene sempre...)

Una sulla primadonna che sviene per nulla

Sullo sfondo appare, in **m.c.l.**, la primadonna che, cambiata-
si il costume, avanza fino a **p.a.** e poi esce di campo. Scorgendo-
la, Goldoni abbassa la voce.

GOLDONI

«*Die eingebildete Kranke*». (*La malata immaginaria.*)
La finta malata

Medebac annuisce, divertito.

GOLDONI

Und eine weitere, werde ich dann über Euch schreiben, der Ihr mir dauernd ein höheres Honorar versprecht, es aber nicht haltet. «Der Lügner». (E un'altra ne scriverò su di voi, che mi promettete in continuazione uno stipendio più alto, ma non mantenete. *Il bugiardo.*)

Un'altra dedicata a voi... che promettete aumenti che non date

Goldoni indica ironicamente Medebac.

GOLDONI

Il bugiardo [70]

MEDEBAC

Signor Goldoni! Seht Ihr die Kiste da drüben, auf der... (Signor Goldoni! Vedete quella cassa di là, sulla quale...)
Vedete quella cassa laggiù?

372 **c.m.** di Arlecchino, sdraiato su una cassa, al di là delle quinte.

MEDEBAC (v.f.c.)

... Euer Trödelhafter Diener liegt? Sie enthält einen... (... il vostro servo fannullone è disteso? Contiene un...)

Sentendo che si parla di lui, Arlecchino si rizza a sedere sulla cassa e guarda con interesse verso Goldoni e Medebac.

373 Medebac si rivolge a Goldoni.

MEDEBAC

... Schätz! (... tesoro!)
È un tesoro

374 **c.m** di Arlecchino che, udito ciò, si appresta a aprire la cassa...

MEDEBAC (v.f.c.)

Alle Szenarien, die die Komödie dell'Arte berühmt gemacht hat... (Tutti i canovacci che la Commedia dell'arte ha reso famosi...)

Contiene i canovacci della Commedia dell'arte

Nella foga di raccontare, Medebac arretra di qualche passo nel corridoio delle quinte, fino a **p.a.**

MEDEBAC

... denn niemand kann sechzehn gute Komödie in einem Jahr schreiben. (... perché nessuno è in grado di scrivere sedici buone commedie in un anno.)

Non si scrivono sedici buone commedie in un anno

Poi Medebac torna da Goldoni, in **p.m.**

Breve **zoom out**. Goldoni lo guarda divertito.

MEDEBAC

Ich will kein Risiko eingehen und ich kehre wieder zur Komödie dell'Arte zurück.

Non voglio rischiare: ritorno alla Commedia dell'arte

GOLDONI

Gute Reise! (Buon viaggio!)

Buona fortuna

Goldoni quindi se ne va mentre Medebac resta dapprima interdetto, poi incita gli attori a sbrigarsi per andare in scena.

MEDEBAC

Na los, los, los, auf Eure Plätze! (Su avanti, avanti, avanti, ai vostri posti!)

375 **zoom in** fino a **c.m.** su Arlecchino che, aperta la cassa, cerca ansiosamente, tra i fogli dei canovacci.

376 **p.a.** Medebac con gli attori, pronti a entrare in scena.

MEDEBAC

Vorhang! (Sipario!)

377 **c.m.** Non avendo trovato alcun tesoro, Arlecchino richiude la cassa con stizza.

SCENA TRENTACINQUESIMA

378 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. CAMERINO DI GOLDONI.
SERA.**

Piano ravvicinato di un contenitore pieno d'acqua. Inizio musica dalle note tristi. La **m.d.p.** si alza a destra a rivelare Goldoni, in camicia, che asciuga le lacrime della moglie Nicoletta. Sono ripresi in **m.d.p.** davanti a uno specchio. Lui sta tentando di consolarla. [71]

GOLDONI

Nicoletta, Ihr wisst doch, daß ich keine verweinten Augen sehen mag. (Nicoletta, sapete bene, che non mi piace vedere gli occhi gonfi di pianto.)

Lo sapete che gli occhi rossi non vi donano

Breve aggiustamento a destra in **p.m.**, Nicoletta si volta verso suo marito e si rifugia tra le sue braccia.

NICOLETTA

Oh Carlo, ich bin müde. Ich halte das nicht aus.

Sono stanca, non ne posso più

Heute Abend habe ich zum ersten Mal richtig Angst gehabt.
Stasera, per la prima volta, ho avuto paura

379 **c.m.** sul soffitto del camerino

NICOLETTA (v.f.c.)

Bringt mich fort von hier, ehe ich verrückt werde.

Portatemi via prima che impazzisca

Si ode bussare alla porta.

380 **p.m.** di Nicoletta che si ricompone. Goldoni si nasconde dietro alle tende del guardaroba.

NICOLETTA

Herein! (Avanti!)

Fine musica.

381 **p.p.** Entra un nobiluomo ancora giovane, di bell'aspetto e vestito elegantemente. Porta la parrucca, indossa tricorno, man-

tello nero, guanti bianchi e ha un bastone dal pomolo prezioso. Si guarda intorno come in cerca di qualcuno.

382 **p.m.** Nicoletta lo guarda

NOBILUOMO (v.f.c.)

Darf ich mich vorstellen?... (Permettete che mi presenti?...)

383 **p.p.** sul nobiluomo che si presenta con un inchino.

NOBILUOMO

... Conte Carlo Gozzi. [72]

zoom out e breve carrello a sinistra a seguire il conte che si sposta a sinistra, in **p.m.**, verso Nicoletta, al centro della stanza.

CONTE GOZZI

Anwalt Goldoni, bitte! (L'avvocato Goldoni, prego!)

Goldoni gli risponde da dietro le tende.

GOLDONI

Ja, ich komme! (Sì, vengo!)

Dalle tende, all'estrema sinistra del campo, rientra Goldoni, in **p.m.**

GOLDONI

Darf ich bekannt machen? Das ist meine Frau. (Posso presentare? Questa è mia moglie.)

zoom out e breve carrello a sinistra fino a **c.m.** entra in campo anche Nicoletta: i due si fanno le riverenze d'uso.

GOLDONI

Ich habe die Ehre Euren Bruder Gaspare zu kennen. Ich bewundere ihn sehr. (Io ho l'onore di conoscere vostro fratello Gaspare. Lo ammiro molto.)

Conosco vostro fratello Gaspare e lo ammiro

Ich bitte mich zu entschuldigen. (Vi prego di scusarmi.)

Goldoni scompare di nuovo dietro le tende per vestirsi. Gozzi, parlando, avanza in **p.m.**

GOZZI

Mein Bruder hält Euch für ein grosses Talent... (Mio fratello vi ritiene un grande talento...)

Lui ha fiducia nel vostro talento

- 384 **m.p.p.** di Goldoni che, dietro le tende del guardaroba, si veste ascoltando.

GOZZI (v.f.c.)

... ehrlich gesagt bei mir... (... A dire il vero per me...)

- 385 **p.p.** di Gozzi che continua

... ist das Gegenteil der Fall. (... è il contrario.)

Ma io vi dico sinceramente...

- 386 **m.p.p.** di Goldoni nel guardaroba.

GOZZI (v.f.c.)

... Ich verabscheue Euer Theater.

... che detesto il vostro teatro

GOLDONI

Ehrlichkeit ist eine Tugend, die ich zu schätzen weiß... (La sincerità, è una qualità che io so apprezzare.)

La sincerità è un grande merito.

- 387 **p.p.** Gozzi sorride ironico.

zoom out e carrello a sinistra su Gozzi che, in **p.a.**, si avvicina a Nicoletta e alle tende da cui proviene la voce di Goldoni.

GOZZI

Ich dachte Euch allein zu treffen, Signor Goldoni! (Pensavo di incontrarvi da solo, signor Goldoni!)

Contavo di trovarvi solo...

Dann komme ich wohl ein anderes Mal. (Verrò un'altra volta allora.)

Vi vedrò un'altra volta

Gozzi si inchina a Nicoletta e fa per andarsene. Breve carrello a destra ad accompagnare Gozzi in **p.a.** che, seguito da Nicoletta fin sulla soglia, viene invitato a restare.

NICOLETTA

Nein! Warum denn? Ihr könnt hier ganz offen sprechen Conte Gozzi. (No! Perché mai? Qui potete parlare del tutto liberamente, conte Gozzi.)

Parlate pure liberamente

Controcampo in **c.m.**

NICOLETTA

Ich vertrage schon etwas, wisst Ihr? (Sono forte, sapete?)
Sono una donna forte

zoom in fino a **p.a.** su Nicoletta

NICOLETTA

Ich war heute im Theater. Wart Ihr auch dabei?
Stasera ero in teatro. Anche voi?

388 **p.a.** di Gozzi sulla soglia e **p.m.** di Nicoletta di spalle.

GOZZI

Nein Signora! Ich bin nicht für diese feige Art einen Gegner zu bekämpfen... (No signora! Io non sono per questa vile maniera di combattere un avversario...)
Detesto quel genere di vile opposizione...

Gozzi ritorna sui suoi passi, rientra in camerino, verso Nicoletta.

389 **p.a.** di Gozzi che, ripreso di schiena, rientra. Dietro a lui Nicoletta e Goldoni che ha finito di vestirsi. **zoom in** fino a **p.m.**, Gozzi e Goldoni ora sono di fronte e si guardano dritto negli occhi.

GOZZI

... aber von jetzt an, könnt Ihr auch mich zu Euren Gegnern rechnen. (Ma d'ora in avanti, potete contare anche me fra i vostri avversari.)

Ma mi avrete ugualmente fra i vostri avversari

Nächstes Jahr eröffne ich ein Theater und kämpfe ich mit meinem Namen und meinen Werken gegen Euch.

L'anno prossimo aprirò un teatro... e vi combatterò col mio nome e le mie opere

Goldoni sorride ironicamente



Figura 14 Conte Gozzi con Goldoni e Nicoletta

GOLDONI

Wunderbar! Das italienische Theater wird den Nutzen haben! Ich wunsche Euch viel Erfolg. (Magnifico! Il teatro italiano ne beneficerà! Vi auguro un gran successo.)

Il teatro italiano se ne avvantaggerà... Vi faccio i miei auguri, conte Gozzi

Gozzi, deluso da tanta compiacenza, ha un moto di stizza e comincia a camminare su e giù, nervosamente.

GOZZI

Was für einen Nutzen kann schon das Theater... (Quale beneficio può il teatro...)

Non se ne avvantaggerà...

390 **p.m.** di Gozzi che passeggia per il camerino verso sinistra. Breve movimento a sinistra a seguire.

GOZZI

... davon haben, solange Ihr fortfährt neue Themen unter dem gemeinen Volk zu suchen? (... trarne, finché voi continuate a cercare nuovi argomenti tra il popolo volgare?)

... finché porterete in scena vicende del basso popolo

Breve accenno di panoramica a destra: Gozzi muove qualche passo a destra verso Goldoni e sua moglie, che rientrano così in campo, in **p.a.**, e continua risentito.

GOZZI

Solange Ihr in Euren Komödien Betrügereien und Schlechtigkeiten und Lächerlichkeiten dem Adel andichtet, die guten Taten aber Euren Plebs. (Finché nelle vostre commedie attribuirete truffe, malvagità e ridicolaggini alla nobiltà, e invece buone azioni alla vostra plebe.)

E addosserete le truffe e ridicolo sulla nobiltà... attribuendo generose azioni alla vostra plebe [73]

GOLDONI

Ihr wiederholt die Argumente meiner Feinde. (Voi ripetete gli argomenti dei miei nemici.)

Gli stessi argomenti dei miei nemici

Seguito dalla **m.d.p.**, Goldoni si muove a sinistra in **p.a.**
Nicoletta esce di campo.

GOLDONI

Sie klagen mich an, Venedig zu beleidigen, ein Revolutionär zu sein.

Mi accusano di offendere Venezia. Di essere un rivoluzionario

GOZZI

Nein!... (No!...)

zoom out, Gozzi si volta e avanza in **p.p.**, parlando con foga.

GOZZI

... ich klage Euch an, gerade das Volk zu betrügen, das Ihr zu lieben vorgebt. Ihr macht aus ihm den Gestalter der Geschichte. (... io vi accuso di ingannare proprio il popolo, che dite di amare. Voi ne fate il protagonista della Storia.)

Voi ingannate quel popolo che dite di amare... facendone un protagonista della Storia

391 **p.p.** di Goldoni.

GOLDONI

Beantwortet mir bitte eine Frage... Was bedeutet Euch das Volk? (Rispondete, vi prego, a una domanda... Cosa significa per voi il popolo?)

Sarei curioso di sapere... cos'è il popolo per voi

392 **m.p.p.** Gozzi si volta, serio in volto e con aria di sfida.

GOZZI

Nichts!
Niente [74]

Breve accenno di panoramica a sinistra a seguire Gozzi che si sposta, in **p.m.**

GOZZI

Der Volk arbeitet.
Il popolo lavora

Gozzi si avvicina a Nicoletta, in **p.a.**, che lo fissa, incredula esce dal camerino.

GOZZI

Für Freuden und Vergnügen, Feste und Schauspiele... (Per i piaceri e i divertimenti, le feste e gli spettacoli...)
E vuole svaghi, piaceri, feste e spettacoli

Gozzi ritorna indietro verso Nicoletta, in **p.m.**

GOZZI

... das Theater muß dem Volk die Phantasie geben. (... il teatro deve offrire al popolo la fantasia.)
Il teatro deve offrirgli la fantasia [75]

Es muß ihm das Phantastische, das Magische, das Irreale, den Traum bieten. (Deve offrirgli il fantastico, il magico, l'irreale, il sogno.)
Offrirgli il fantastico... il magico... l'irreale... il sogno...

Si odono **f.c.** le acclamazioni del pubblico in teatro.

393 **p.m.** Goldoni replica, ironicamente.

GOLDONI

Für ein solches Theater bin ich nicht geboren.
Non sono nato per un simile teatro

Breve panoramica a destra a seguire Goldoni ripreso in **p.a.**, tra sua moglie e il conte.

GOLDONI

Ich habe keine Phantasie, ich schreibe das, auf was um mich herum geschieht, was ich höre. (Io non ho alcuna fantasia, scrivo ciò che accade intorno a me, ciò che sento.)

Pecco di fantasia... So appena guardare attorno... ascoltare... [76]

GOZZI

Das Ensemble, das meine Märchen aufführt, wird Euch und Medebac zur Kapitulation zwingen. (... costringerà voi e il Medebac a capitolare.)

La compagnia che reciterà le mie fiabe... vi obbligherà a capitolare

GOLDONI

Meine besten Wünsche für Euer Ensemble. (I miei migliori auguri per la vostra compagnia.)

Auguri anche alla vostra compagnia

Una minacciosa sottolineatura musicale fa eco alle parole di Gozzi. Goldoni e sua moglie si guardano, turbati.

GOZZI

Teodora Ricci und Antonio Sacchi brauchen diese Wünsche nicht. (Teodora Ricci e Antonio Sacchi non hanno bisogno di questi auguri.)

La Ricci e il Sacchi non ne hanno bisogno

Poche note musicali accompagnano con arguzia l'uscita del conte.

Da **p.m.** a **c.m.** Gozzi si inchina per congedarsi e si allontana veloce lungo il corridoio.

GOZZI

Sie sind die größten Schauspieler Italiens. (Sono i più grandi attori italiani.)

Sono grandi!

SCENA TRENTASEIESIMA

394 **ESTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

La musica è diventata un motivetto leggero. Gru a sinistra e in basso a seguire. Da **p.a.** a **c.m.** Nicoletta e il marito, usciti dal teatro, attraversano il campo e trovano Arlecchino presso la riva del canale, mentre brucia delle carte.

GOLDONI

Was machst du da Arlecchino? Willst du Venedig in Brand stecken? (Cosa fai qua Arlecchino? Vuoi incendiare Venezia?)
Vuoi incendiare Venezia?

Arlecchino si alza in piedi e gesticolando, racconta cosa ha combinato.

ARLECCHINO

Nein, nein, das habe ich nicht vor! Ich verbrenne nur die Stücke des Signor Medebac. Die Kiste habe ich schon in den Kanal geworfen!

Brucio i canovacci del Medebac. Ho gettato la cassa in canale

Musica in sottofondo. Arlecchino saltella spostandosi in **m.c.l.**, mentre Nicoletta e Goldoni lo ascoltano sorpresi.

ARLECCHINO

Jetzt muß Signor Medebac, ob er will oder nicht, die Stücke meines Herrn aufführen. Mein Herr bekommt ein Honorar, er kann die Miete bezahlen und Pantalone prügelt Arlecchino nicht mehr. (Ora, volente o nolente, il signor Medebac deve recitare le commedie del mio padrone. Il mio padrone riceve uno stipendio, può pagare l'affitto e Pantalone non bastona più Arlecchino.)

E il Medebac dovrà recitare le vostre commedie. E voi prendete i soldi, pagate l'affitto... E Pantalone non mi bastonerà più

Goldoni e sua moglie ridono divertiti. A un tratto Goldoni si guarda intorno, falsamente allarmato, si sposta in avanti per guardare meglio lontano verso destra, si piega per ascoltare i rumori, ripreso in **p.a.**

La musica si fa più allegra a sottolineare lo scherzo.

GOLDONI

Pssst! Horch! Da kommt jemand! (Psst! Ascolta! Arriva qualcuno!)

p.m. anche Arlecchino entra nell'inquadratura e guarda nella stessa direzione. [77]

GOLDONI

Oh, die Sbirren kommen! (Arrivano gli sbirri!)

Ecco gli sbirri! Se non scappi ti tagliano la testa

Arlecchino avanza, spaventato, in **p.m.**, per guardare meglio.

GOLDONI

Mach dich davon! Wenn sie dich erwischen, werden sie dir den Kopf abschneiden. (Scappa! Se ti acchiappano, ti tagliano la testa.)

Arlecchino, sentendosi già in pericolo, si tiene stretta la testa, come un impiccato.

ARLECCHINO

Hilfe! (Aiuto!)

c.m. Nicoletta, Goldoni e Arlecchino in mezzo a loro, che se la dà a gambe, urlando a più non posso. Nicoletta e il marito, soddisfatti della beffa ai danni di Arlecchino, se ne vanno, abbracciati, a sinistra.

Carrello a sinistra a seguire: essi si fermano un momento a guardare la fuga di Arlecchino, ridendo. Sul canale avanza, silenziosa, una gondola.

ARLECCHINO

Man will mich umbringen! Den armen Arlecchino, umbringen! Hilfe!!! (Mi vogliono uccidere! Uccidere il povero Arlecchino! Aiuto!!!)

c.l. Arlecchino scappa sul ponte, ma lì s’imbatte proprio in due gendarmi. Allora ci ripensa, torna indietro, sempre urlando e sconvolto dalla paura. Goldoni e sua moglie, stretti l’uno all’altro, entrano in casa, mentre Arlecchino ritorna nel campo, ripreso in **p.a.**

ARLECCHINO

Colombina, nimm mich noch einmal in deine Arme, ehe ich gefoltert werde! (Colombina, prendimi ancora una volta tra le tue braccia, prima ch’io sia torturato!)

Aiuto, mi uccidono, Colombina!

Sempre più spaventato dall’avanzare dei gendarmi, Arlecchino scappa dentro casa Goldoni.

DISSOLVENZA IN FONDU (FINE SECONDO ATTO)

Note critiche all'Atto Secondo

[1] Come anticipato nella nota [19] del primo atto, il film restituisce un'immagine della città verosimile e pulsante, tutt'altro che museale e turistica. Dal diario di lavorazione e dalla testimonianza della signora Richter Pellegrini, apprendiamo che, con largo impiego di mezzi, lo scenografo fece costruire una Venezia molto precisa e articolata, con case e campielli a ridosso di un canale lungo 55 metri, navigabile da barche e gondole. In questa inquadratura è notevole l'immagine, sullo sfondo, della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, una delle più belle chiese di Venezia.

Non solo nell'allestimento delle scenografie, ma anche nella costruzione delle inquadrature e nella rievocazione dell'atmosfera veneziana, il regista ricorda la lezione del maestro. Pasinetti fa riferimento alla tradizione dei vedutisti veneziani e veneti, portando lui stesso un contributo al «vedutismo». E secondo il suo 'figlio d'arte', a Pasinetti più che ad altri spetta l'appellativo di regista pittore che «sempre sa esaltare, attraverso l'uso di pellicole e obiettivi, in luogo di pennelli e colori [...] la preminente struttura figurativa del cinema, privilegiandola su quella letteraria». Crescendo artisticamente in una tale atmosfera, per Pellegrini è naturale rivivere le suggestioni pittoriche del Settecento, non dimenticando che in un film come questo, la pittura costituisce un veicolo privilegiato per accurate ricostruzioni del passato. E il vedutismo veneziano, come sottolinea Carlo Argan, supera i limiti del «genere» e si colloca come pittura di ricerca nell'ambito della cultura illuministica.

Per i costumi del film la fonte di ispirazione è rappresentata dalla pittura di Pietro Longhi, che si apparenta a Goldoni sia per una spiccata attitudine teatrale, sia per la vena arguta e ironica con cui ritrae la realtà, fissandola come fosse appunto sotto i riflettori, tanto che il commediografo veneziano scrisse: «Tu che la mia musa sorella chiami del tuo pennel che cerca il vero.»

Questa metodica ricerca del vero fa di Longhi un vedutista d'interni e, come Goldoni, un innovatore per alcune proposte pittoriche assai originali.

Da sottolineare pure che del mondo di Longhi è protagonista una donna femminile, seducente e dall'aspetto scaltro, che molto ricorda la Teodora Ricci del film.

La comune sensibilità che apparenta Goldoni a Longhi, non sfugge a Pellegrini che attinge anche al suo senso pittorico della luce e del colore. Per gli effetti luministici e cromatici giova anche ricordare il peso avuto dal direttore della fotografia Helmut Bergmann.

- [2] La battuta del traduttore tedesco dà maggior rilievo del sottotitolo corrispondente, alla tematica sociale implicita nel film.
- [3] La stampa di Venezia vista a Genova nello studio di Goldoni, ci informa in modo originale del suo arrivo in città, facendosi simbolo di Goldoni stesso.
- [4] La **m.d.p.** sulla gondola passa sotto il ponte, che creando un effetto di buio, diventa elemento di montaggio per la successiva inquadratura
- [5] Bella la prospettiva con le due coppie: Nicoletta e Goldoni in **p.a.**, guardano la loro nuova casa con un'espressione raggianti e sullo sfondo, in **c.l.**, le schermaglie di Colombina e Arlecchino.
- [6] Sorprendente e di effetto comico il salto di Arlecchino in gondola.
- [7] Per annunciare il mercato, un'originale trovata del regista: un vitellino viene portato in gondola da un Pulcinella, fra il vociare **f.c.** che si fa incalzante.
- [8] La **s.o.** non prevede la scena comica dell'avarizia di Pantalone, fu aggiunta in sede di riprese.
- [9] Questa inquadratura, nella **s.o.**, segue quella della panna e viene anche accorciata. Pellegrini si è ispirato alla commedia di Goldoni, *I Rusteghi*, per raccontarci che il commediografo veneziano traeva ispirazione per le sue commedie dall'osservazione della realtà.
- [10] La musica d'apertura di questa inquadratura si può definire il «tema di Arlecchino» perché ritornerà a caratterizzare due divertenti scene (inqq. 319 e 671) in cui la maschera è protagonista e perché ne ha lo stesso brio.
- [11] Gag di grande efficacia comica.
- [12] Nella **s.o.** sono sette Pater-Ave-Gloria.

- [13] Nella **s.o.** si tratta di un carciofo.
- [14] La scena vuol mettere a confronto la superbia del ceto aristocratico con l'umiltà di quello borghese.
- [15] Inizia qui un lungo piano-sequenza che ha lo scopo di sottolineare la continuità fra le varie scenette al mercato di Venezia, in quanto espressione di un'unica storia da cui Goldoni trasse la commedia *Il ventaglio*. A questa commedia, quale fonte di ispirazione, il regista dedica nel film la scena più lunga: probabilmente gli è particolarmente cara, essendo la prima commedia a cui ha assistito, da ragazzo, con la regia di Renato Simoni.
- [16] Altro piano-sequenza a seguire il dialogo dei vari personaggi dalla strada alle finestre.
- [17] Sappiamo di Coronato dalla **s.o.** pagina 95.
- [18] Il piccolo bassorilievo visibile vicino alla finestra testimonia l'accuratezza nella realizzazione della scenografia.
- [19] Sappiamo di Crispino dalla **s.o.** pagina 95.
- [20] Sappiamo di Moracchio dalla **s.o.** pagina 95.
- [21] A differenza del film, nella **s.o.** il ventaglio di Giannina compare e i personaggi se lo lanciano l'un l'altro finché capita nelle mani di Goldoni che lo porge a un cavaliere.
- [22] A Goldoni la realtà di Venezia appare commedia.
- [23] Tagliata la scena 24 della **s.o.** pagina 97, in cui Goldoni prima passa dritto davanti alla bottega del caffè, poi ci ripensa ed entra.
- [24] Sul racconto del nobiluomo (don Marzio), inizia un piano sequenza che ne ha lo stesso ritmo.
- [25] Don Marzio passa dietro a una colonna che, facendo da elemento di montaggio, permette al regista di non interrompere la ripresa.
- [26] Con grande abilità, l'attore interprete di Goldoni esprime curiosità infantile, entusiasmo e rapimento estatico: una potente carica esplosiva per il genio del commediografo veneziano.
-

- [27] Sappiamo di Ridolfo dalla **s.o.**, pagina 100.
- [28] Arlecchino, seguito dalla **m.d.p.** con una panoramica, è alla ricerca del suo padrone: per tre volte le colonne fanno da elemento di montaggio dentro la stessa inquadratura.
- [29] Serie di battute pronunciate da Goldoni per sottolineare quanto per lui la realtà sia fonte di ispirazione.
- [30] Così Pellegrini immagina sia nata la famosa commedia *La vedova scaltra*.
- [31] Da notare l'estrema accuratezza nel descrivere realisticamente la vita di Venezia, caratteristica che abbiamo già potuto osservare in due precedenti film del regista, *Ombre sul Canal Grande* del 1951 e *L'amore più bello (L'uomo dai calzoni corti)* del 1958.
Ombre sul Canal Grande, un 'giallo', scritto da Pellegrini con Rodolfo Sonego, ha come sfondo una Venezia, tutta calli e campielli, antica regina, greve e assonnata come appare nelle lunghe giornate invernali. Nel film un dimesso investigatore privato, impersonato da Gianni Cavalieri, viene incaricato dalla vedova d'un uomo trovato cadavere in Canal Grande, di scoprire le cause di quella morte.
Nell'*Uomo dai calzoni corti* (co-sceneggiatori Liana Ferri e Ugo Pirro), c'è una scena nella parte finale che ricorda il lungo piano-sequenza del ventaglio in *Italienisches Capriccio*: quella in cui 'Pagnottella', il ragazzo scappato dal brefotrofo in cerca di sua madre, chiede dov'è la sacca S. Girolamo e la gente si interroga da una finestra all'altra, da un canale a un ponte; tutti si prestano ad aiutare il ragazzo testimoniando il clima di solidarietà che caratterizza la città. E a ulteriore riprova dell'antica passione di Pellegrini, anche in questo film compare il teatro: quello dei burattini di Eduardo De Filippo, che recita in un episodio magistrale per bravura e inventiva.
- [32] Sappiamo del teatro S. Angelo dalla **s.o.**, pagina 104.
- [33] Ancora il 'teatro nel teatro'. Nella **s.o.** troviamo Goldoni che si lamenta per le battute volgari e a soggetto, aggiunte dagli attori (pagina 104). In particolare troviamo interessante questo scambio di battute: «**GOLDONI** Perché non recitate soltanto quello che è scritto nella vostra parte? **ENRICO** Per far ridere il pubblico. **GOLDONI** E credete che il pubblico voglia ridere senza ragione?»

- [34] «Recitiamo così da anni. Non possiamo cambiare a un tratto. Ci vuole pazienza. E non inveite contro la primadonna. Credo in voi e voi dovete compatire». Il capocomico Medebac pronuncia una serie di battute per introdurre i problemi causati dalla riforma teatrale di Goldoni.
- [35] Goldoni enuncia la sua teoria poetica. Nella **s.o.** la battuta è originariamente più ampia e chiara: «Per il mio teatro ci vuole verità, semplicità, questo piacerà al grande pubblico e non soltanto ai nobili. Di nobili ve ne sono pochi in tutte le città e bisogna fare un teatro per tutti».
- [36] La colonna, come nell'inq. 231 (nota [28]), diventa elemento di montaggio.
- [37] Viene tagliata la scena 29 della **s.o.** con la locandina che annuncia *La vedova scaltra* e con Nicoletta che dà notizie della rappresentazione al marito: «[...] la gente si diverte, ride».
- [38] Prima degli applausi, nella **s.o.**, c'è la fine della commedia recitata dagli attori. Seguono anche i commenti negativi dei nobili in teatro: Goldoni viene definito «Uno sfacciato. [...] Che plagia le sue commedie dai fatti della vita».
- [39] «Sono i nobili che frequentano assiduamente i teatri. Dunque un autore deve preoccuparsi dei nobili»: battute significative, quelle dell'abate Chiari, per il tema della riforma teatrale.
- [40] Nella **s.o.** viene chiamata la Contessa.
- [41] Effetto di contrasto tra la musica sacra della colonna sonora e il clima profano del furto commesso da Colombina per conto del suo padrone.
- [42] La preghiera mattutina dell'abate Chiari, personaggio, nel film, ambiguo e sleale: il regista denuncia l'ipocrisia e la doppiezza dei nobili, anche se ecclesiastici.
- [43] Questa inquadratura sostituisce la scena 35 della **s.o.**, dove Colombina cerca invano di svegliare Arlecchino, addormentato sul balcone di casa. Aprendo l'imposta, Goldoni lo sveglia. Arlecchino si avvede di Colombina e rientra in possesso del copione della *Vedova scaltra*.
- [44] La resistenza al cambiamento da parte dei vecchi comici.

- [45] Ecco un lato positivo di Teodora Ricci: vuole rappresentare la realtà e non parodie.
- [46] L'intera scena è un esemplare pezzo di bravura di Arlecchino-Soleri, degna delle sue migliori interpretazioni. Il personaggio di Arlecchino viene creato da Marcello Moretti, attore formatosi all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, che con Giorgio Strehler ricostruisce gli antichi 'canovacci' di Commedia dell'Arte per la messa in scena di *Arlecchino, servitore di due padroni* di Carlo Goldoni (prima rappresentazione nel 1947). Nel 1961 Moretti muore improvvisamente e solo nel 1963 lo spettacolo ritorna nel cartellone del Piccolo Teatro. È Ferruccio Soleri, suo allievo e sostituto da diversi anni a interpretare la maschera di Arlecchino, continuando, sulla strada del maestro, a elaborarla, e a portarla sempre di più al successo in tutto il mondo. Rispetto a Moretti, Soleri usa tonalità vocali più acute e dà vita a un personaggio oscillante tra buffa ingenuità ed esilarante furbizia: «Ferruccio Soleri, ormai confermatosi come l'erede completo di Marcello Moretti, di cui ricopre il ruolo da ormai più di un decennio, ne gioca tutte le carte del virtuosismo negli irresistibili lazzi (e altri ne aggiunge di suoi a quelli di Moretti diventati canonici) e porta il suo Arlecchino alla vetta di una teatralità assoluta, pura forma, arabesco di gesti destinato a creare subito una irrefrenabile ilarità». (Lazzari, «Si ride di più», 26 luglio 1973). Da allora Soleri ha incarnato Arlecchino in più di 1700 repliche e continua a recitarlo e insegnarlo ancor oggi.
- [47] Tagliata la scena 39 della **s.o.** Al teatro S. Moisè i garzoni incollano sulla locandina della *Scuola delle vedove*, uno striscione che dice: «TERZA RECITA STREPITOSO SUCCESSO». Nicoletta vi passa davanti senza fermarsi.
- [48] Sappiamo del procuratore dalla **s.o.** pagina 147.
- [49] Il regista vuol sottolineare l'imparzialità della giustizia veneziana nel Settecento.
- [50] Mancano le scene 41 e 42 che nella **s.o.** sono previste all'interno del teatro S. Moisè prima che cominci *La scuola delle vedove*. Nel film sono girate in esterni davanti al teatro.
- [51] La **m.d.p.** riprende gli attori dalla gondola.
-

- [52] «A teatro vogliamo divertirci e non sentire la morale. Mi basta la morale di mia moglie...» La battuta rispecchia la superficialità della classe aristocratica dell'epoca.
- [53] L'editore della *Gazzetta Veneta* era Gaspare Gozzi: l'inserimento dello strillone che vende il giornale dimostra rispetto per la verità storica ed è un'anticipazione della comparsa del fratello, conte Carlo Gozzi.
- [54] Nella **s.o.** i gendarmi compaiono sul palco del teatro S. Moisè all'apertura del sipario.
- [55] Contrasto tra la musica sacra della colonna sonora e l'allegria della scena con i volantini apologetici che piovono festosamente, come coriandoli, sul pubblico davanti al teatro.
- [56] Il «tema di Arlecchino» conferisce dinamismo e allegria alla comica fuga del servitore di Goldoni.
- [57] Divertente la trovata di Arlecchino che scappa sulla gondola di passaggio sul canale per poi arrampicarsi sul ponte.
- [58] A proposito di questa scena, apprendiamo da Ferruccio Soleri un aneddoto divertente: per il tuffo in canale era stato equipaggiato con una tuta da subacqueo sotto il costume, ma poiché questa lo faceva restare a galla, si dovette ripetere la scena senza.
- [59] Trovata comica di Arlecchino che, facendo cenno di non saper nuotare con tutte e due le mani, sparisce senz'altro sott'acqua.
- [60] Scena aggiunta in sede di riprese: non è nella **s.o.**
- [61] Goldoni riflesso nello specchio: effetto teatrale e cinematografico, qui sta a significare la situazione di 'frattura' creatasi tra Goldoni e il suo pubblico.
- [62] Altra occasione per sottolineare i difetti dei nobili: la vigliaccheria.
- [63] Venezia contro Goldoni e la sua riforma.
- [64] Il Goldoni di Pellegrini riesce a fare dell'umorismo in un momento tragico.

- [65] Breve interruzione della pellicola dovuta all'usura e all'imperfezione della copia disponibile.
- [66] «Non vogliamo riforme»: in sintesi, il pensiero guida della classe aristocratica.
- [67] La famosa promessa di Goldoni, nella **s.o.** viene enunciata in versi: «No, a Venezia io resto, se il pubblico l'acconsente e in quest'altra stagione farò le mie vendette dando su queste scene se il mio stil non vi secca sedici commedie tutte nuove di zecca. [...] E se non saranno nuove vi do facoltà intera di zittirmi e fischiarmi peggio di questa sera» (pagina 170).
- [68] Le battute pronunciate dai due nobiluomini sono incomprensibili perché dette contemporaneamente.
- [69] Nella **s.o.**, questa scena viene preceduta da un'altra in cui un gruppo di nobili, nell'atrio del teatro, fa la fila al botteghino e riconferma i palchi per la stagione teatrale seguente (scena 50, pagina 172).
- [70] Fonte dell'ispirazione di Goldoni è l'osservazione sul campo. Con *La finta malata* e *Il bugiardo*, Goldoni rivolge la sua attenzione al mondo del teatro.
- [71] Anche in questa inquadratura, la ripresa di Goldoni e di sua moglie allo specchio allude a una situazione difficile, di 'divisione' con il pubblico che respinge le proposte del commediografo.
- [72] Ha inizio la disputa fra Goldoni e Gozzi: il regista e i suoi sceneggiatori immaginano che i due commediografi siano coetanei, in realtà Goldoni era assai più vecchio di Gozzi.
- [73] «Finché porterete in scena vicende del basso popolo e addosserete le truffe e ridicolo sulla nobiltà... attribuendo generose azioni alla vostra plebe. [...] Voi ingannate quel popolo che dite di amare... facendone un protagonista della storia» (inq. 390). Battute che esprimono in modo sintetico ed efficace le ragioni della nobiltà.
- [74] Alla domanda di Goldoni: «Sarei curioso di sapere... cos'è il popolo per voi», Gozzi risponde con una battuta provocatoria ma sincera: «Niente».

- [75] La concezione del potere nella Venezia del Settecento per meglio sfruttare il popolo è quella di tutti i tempi: farlo evadere nel mondo della fantasia, divertirlo affinché non pensi. A più riprese il regista pone l'accento sulla tematica sociale cara all'ideologia del socialismo reale, sfruttandone l'affinità con il percorso effettuato da Goldoni in direzione di un teatro più democratico e realistico.
- [76] E per contrasto: la 'realtà' del popolo e della borghesia illuminata descritta da Goldoni: assai più autentica e vitale di quella della nobiltà.
- [77] In questa inquadratura la gestualità di Arlecchino e Goldoni si rifà alla tecnica della Commedia dell'arte.

Atto Terzo

SCENA TRENTASETTESIMA

395 INTERNO. SIPARIO TEATRO. SERA.

L'orchestra settecentesca suona (**f.c.**) il terzo movimento della «Primavera» tratta dalle *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi. In sovrimpressioni scorrono sul sipario di velluto rosso, le seguenti didascalie:

DRITTER AKT (TERZO ATTO)

In Venedig trifft das berühmte Ensemble von Antonio Sacchi ein, um die Märchen Gozzis im Theater San Samuele aufzuführen. Der Kampf zwischen Gozzi und Goldoni beginnt. (A Venezia giunge la famosa compagnia di Antonio Sacchi, per rappresentare le favole di Gozzi al teatro San Samuele. Comincia la lotta tra Gozzi e Goldoni.)

TERZO ATTO

La compagnia di Antonio Sacchi... recita le fiabe del Gozzi al teatro San Samuele. Comincia la battaglia fra Gozzi e Goldoni

Si apre il sipario: da destra entra un inserviente, in **c.l.**, e va a appendere un quadro in teatro, tra due nicchie.

- 396 **p.p.** dell'inserviente di schiena, che sistema il quadro: questo raffigura un uomo che regge una locandina, con l'annuncio degli spettacoli del Conte Gozzi.

Panoramica e carrello a destra a rivelare, nella nicchia in **p.p.**, uno specchio appeso alla parete. La musica di Vivaldi si ferma per lasciar posto ad una musica dissonante.

Il carrello esegue una semi-rotazione a sinistra dal teatro della musica a riprendere, in **c.l.**, quello di fronte ove si alza la tela dipinta.

La musica assume ritmi di sapore orientale. [1]

397 **c.m.** della tela che si solleva: in **c.l.**, dal fondo nero, appaiono sul palco delle figure che danzano, con costumi variopinti. La musica acquista sonorità più complesse.

zoom in fino a **m.c.l.**

398 **c.m.** nel buio avanzano degli attori vestiti con costumi orientali. Uno di essi si muove da sinistra a destra, tirando le redini di un cavallo di stoffa con in sella il suo cavaliere. Le strane sonorità continuano, facendosi più intense.

399 **m.c.l.** sulla gradinata del palcoscenico compaiono altri personaggi delle fiabe del Gozzi, dalla foggia orientale – in tutto sono sette – che avanzano in **p.p.**, tagliando obliquamente la scena. [2]

400 **c.m.** Un attore con un costume che si apre a farfalla, avanza.

401 Da **c.m.** a **p.p.** Un altro personaggio, con un ricco costume viola, si muove a tastoni.

402 Dietro a un personaggio mascherato da cervo, che attraversa l'inquadratura da sinistra a destra, compaiono Gozzi e Sacchi, in **p.a.**, intenti a parlare.

GOZZI

Das Kostüm des Grünen Vogel, Signor Sacchi... (Il costume dell'Uccello verde, signor Sacchi...)

I costumi dell'*Augellin Belverde* mi piacciono

La maschera esce di campo, Gozzi e Sacchi avanzano.

GOZZI

... und die Kostüme der «Liebe der drei Orangen» finde ich nicht übel... (... e i costumi dell'Amore delle tre melarance non sono male...)

Ho dubbi per *L'amore delle tre melarance*

Avanzano ancora fino a **m.p.m.** e si fermano

GOZZI

... aber das Kostüm des «Königs Hirsch»... ohne jede Phantasie. (... ma il costume del Re Cervo... è senza alcuna fantasia.)
Quelli del *Re Cervo* mancano di fantasia

Dietro a loro sfilano alcuni attori, provando i costumi nella danza

SACCHI

Ich bin schon froh, daß es so geworden ist, das können Sie mir glauben. (Sono già contento, che sia così, potete credermi.)
Sono contento che sia andata così

Die Schneiderei hat noch nie so etwas gemacht... solche merkwürdigen Kostüme. (La sartoria non ha mai fatto cose simili... dei costumi così singolari.)
La sartoria non aveva mai fatto cose simili.
Sono costumi originali...

GOZZI

Hat Signora Ricci inzwischen ihr neues Turandot Kostüm probiert? (La signora Ricci ha provato intanto il suo nuovo costume da Turandot?)
La signora Ricci ha ordinato un costume nuovo

Sacchi annuisce e segue Gozzi che avanza in **p.m.**

GOZZI

Zehn hat sie bereits abgelehnt. Sie übertreibt, finde ich. (Ne ha rifiutati già dieci. Trovo che stia esagerando.)
Sta esagerando!

SACCHI

Man hat ihr das elfte gebracht, ein wahres Meisterwerk. Ich bin sicher, sie wird entzückt sein, begeistert. (Le hanno portato l'undicesimo, un vero capolavoro. Sono sicuro che ne sarà incantata, entusiasta.)
Era l'undicesimo. Un'opera d'arte. Sono certo che ne sarà entusiasta. È splendido

GOZZI

Ja. (Sì.)

403 **m.c.l.** preceduta da un attore in costume orientale e scimitarra, irrompe sul palcoscenico, da destra, Teodora e con voce stridula, inveisce contro il costume che indossa.

TEODORA

Unglaublich, mir so etwas anzubieten, was hat man sich dabei gedacht! (Incredibile, propormi una cosa simile, cosa gli è venuto in mente!)

404 **p.a.** Gozzi sorride, mentre Sacchi si copre gli occhi con la mano.

TEODORA (v.f.c.)

Wo ist Sacchi? (Dov'è Sacchi?)

405 **c.m.** Teodora salendo la gradinata, raggiunge il palcoscenico tra due attori in costume orientale: indossa il costume da Turandot.

TEODORA

Ich will ihn zur Rede stellen! Das ist kein Kostüm. Das ist eine mittelalterliche Rüstung. Wie soll ich mir darin bewegen? (Voglio una spiegazione. Questo non è un costume. È una corazza medievale. Come mi ci posso muovere?)
Questo non è un costume!
È una corazza che mi immobilizza!

406 **p.a.** Sacchi fa cenno a Gozzi che se ne occuperà lui, di Teodora.

SACCHI

Moment! Moment! (Un momento! Un momento!)

407 **c.m.** Sacchi si avvicina a Teodora che continua a lamentarsi, furiosa.

TEODORA

Entweder es wird um zwanzig Pfund leichter gemacht, oder Ihr sucht Euch eine andere Turandot. (O viene alleggerito di venti libbre, o vi cercate un'altra 'Turandot'.)
O me l'alleggerite o non reciterò mai *Turandot*

SACCHI

Ich bitte Euch Teodora, laßt endlich Eure Launen. Das Kostüm ist in Ordnung, ein Meisterwerk. (Vi prego Teodora, smettete con i capricci. Il costume va bene, è un capolavoro!)
Meno storie. Il costume va bene. Vi sta a meraviglia

Teodora avanza fino a **p.a.**, seguita da Sacchi e Gozzi che entra in campo da sinistra.

SACCHI

Es steht Euch ausgezeichnet! Nicht wahr Conte? (Vi sta benissimo! Non è vero conte?)

TEODORA

Dann spielt Ihr eben ohne Primadonna. (Allora andrete in scena senza primadonna.)

Resterete senza primadonna!

SACCHI

Ihr treibt es wahrhaftig zu weit! (State esagerando!)

Gozzi lo interrompe.

GOZZI

Signor Sacchi, ich befürchte Signora Ricci hat recht. (Signor Sacchi temo che la signora Ricci abbia ragione.)

La signora Ricci ha ragione

SACCHI

Was sagt Ihr? (Ma cosa dite?)

GOZZI

Wir werden wohl ein zwölftes Kostüm machen lassen müssen. (Dovremo fargliene fare un dodicesimo.)

Sia subito cucito un costume più leggero

Teodora sorride a Gozzi e ride in faccia, soddisfatta, a Sacchi che, allibito e esasperato, si allontana.

Breve **zoom in** Teodora sale alcuni gradini seguita da Gozzi in **p.a.** Questi le offre un anello e le bacia la mano: Teodora è lusingata. [3]

GOZZI

Signora Ricci, liebe Teodora, wollt Ihr bitte diesen Ring annehmen, zum Zeichen unserer künstlerischen Hochzeit? (Signora Ricci, cara Teodora, volete accettare per piacere questo anello come simbolo delle nozze artistiche?)

Vogliate accettare questo anello... per suggellare le nostre nozze artistiche.

Sacchi reagisce con stizza e gelosia.

SACCHI (v.f.c.)

Schluß jetzt! (Adesso basta!)

Finito!

408 **c.t.** del palcoscenico con tutti gli attori in costume. Sacchi, inviperito, ritorna da Gozzi e Teodora.

SACCHI

Schluß jetzt! Die Kostümprobe ist beendet. Geht alle nach Hause. Ich habe genug! (Basta adesso! La prova costumi è finita. Andate tutti a casa. Ne ho abbastanza!)

La prova dei costumi è finita! Ne abbiamo abbastanza

Gli attori, commentando, cominciano a lasciare il palcoscenico. Cala la tela

409 **p.p.** della locandina, che annuncia lo spettacolo di *Turandot*, affissa nel camerino di Teodora. [4]

TEODORA (v.f.c.)

Ich bin nur gekommen, Sacchi, um Euch zu sagen... (Sono venuta solo per dirvi, Sacchi...)

Non pensate di uscire con me!

Breve panoramica a sinistra e **p.p.** su Teodora con il trucco e il nuovo costume da *Turandot*

TEODORA

... daß ich heute als erste vor den Vorhang treten werden und allein! (... che stasera mi presenterò alle chiamate per prima e da sola!)

Non voi con me, caro Sacchi, ma io da sola!

Breve panoramica a sinistra su Teodora con l'aria trionfante.

TEODORA

Ich bin schliesslich die Hauptdarstellerin, ich bin Turandot! (Sono io in fondo la protagonista, sono io *Turandot*!)

Io sono l'interprete principale. Io sono *Turandot*

SACCHI

Ja, bitte sehr! (Sì, prego, prego!)

Ve lo concedo...

zoom out e breve carrello a sinistra a rivelare Sacchi in costume: ripresa in **p.a.**

SACCHI

Ich bin bereit Euch zufriedenzustellen, wenn Ihr mir versprecht, daß Ihr heute mit mir zu Abend eßt...

Sono pronto a contentarvi se mi promettete... di cenare con me

410 **c.m.** Sacchi cerca di allentare la tensione e di convincerla, facendo le smorfie della Commedia dell'Arte. [5]

SACCHI

... wollt Ihr? (Volete?)

TEODORA

Es tut mir leid, ich habe Euch gesagt, daß ich heute Abend schon eingeladen bin... beim Conte Gozzi. (Mi dispiace, vi ho detto che stasera sono già invitata... dal conte Gozzi.)

Mi dispiace. Sono invitata... dal conte Gozzi

zoom out e **p.a.** Sacchi insiste, pregandola, mentre Teodora avanza.

SACCHI

Teodora, Teodora! Ich bitte Euch mit mir zu speisen. (Teodora, Teodora! Vi prego di cenare con me.)

Vi prego, cenate con me

Teodora lo ignora e si prepara a uscire per ricevere gli applausi dal pubblico, che sta chiamando in teatro.

TEODORA

Wenn Ihr mir nicht den Applaus überlaßt, dann kratze ich Euch die Augen aus! (Se non mi lasciate l'applauso, vi cavo gli occhi!)

Se non mi lasciate tutti gli applausi vi levo gli occhi

Mentre Sacchi, umiliato si siede nel suo camerino, Teodora avanza, scende dai gradini seguita dalla **m.d.p.** a destra fino a **p.p.**, entra così nell'inquadratura da destra anche Gozzi, che le bacia la mano e le parla a voce bassa, con complicità.

GOZZI

Einverstanden? In einer Stunde die Gondel? (D'accordo? La gondola fra un'ora?)

Fra un'ora?

TEODORA

Nicht heute Abend, Conte. Das ist unmöglich. (Non stasera, conte, è impossibile.)

Mi dispiace, ma è impossibile

GOZZI

Ja, wollt Ihr denn diesen grossen Erfolg nicht mit mir feiern?
(Ma non volete festeggiare con me questo grande successo?)
Non volete festeggiare questo grande successo?

TEODORA

Ich bin schon mit Sacchi verabredet. (Sono già impegnata con Sacchi.)
Sono già impegnata col Sacchi

VOCE (f.c.)

Signora Ricci, Euer Auftritt! (Signora Ricci, la vostra entrata in scena!)

Teodora si volta ancora un momento verso Gozzi per congedarlo.

TEODORA

Besteht nicht länger darauf. (Non insistete più.)
Stasera no

SCENA TRENTOTTESIMA

411 INTERNO. BOTTEGA DEL CAFFÈ. SERA.

c.m. sul piano superiore della bottega del caffè.

VOCE (f.c.)

Ach, so geht es mir! Wegen eines einzigen Gastes muß ich die ganze Nacht hier bleiben! (Ah, cosa mi capita! Devo star qui tutta la notte per colpa di un solo cliente!)
Cosa mi capita!
Devo star qui tutta la notte per voi solo

Gru a scendere in basso a destra sul garzone del caffè che, appoggiato a una colonna, in **p.a.**, si lamenta guardando in direzione dell'ultimo cliente della sera.

CLIENTE (v.f.c.)

Während alle anderen im Theater sind, um sich Goldonis neue Komödie «Das Kaffeehaus» anzusehen... (Mentre tutti gli altri sono a teatro per vedere la nuova commedia di Goldoni *La bottega del caffè...*)
Volevi andare a vedere *La bottega del caffè* di Goldoni...

Carrello a destra a seguire il garzone che si avvicina al cliente seduto al tavolo. **c.m.** si tratta di don Marzio che si diverte a stuzzicare il garzone.

DON MARZIO

... oder das neue Märchen «Turandot» von Conte Gozzi! (... o la nuova fiaba Turandot del conte Gozzi!)

... o preferivi la Turandot del conte Gozzi?

Don Marzio ride alle spalle del garzone che, sempre più nervoso, si allontana verso la porta sul fondo.

DON MARZIO

Ein lächerlicher Streit! Diese Venezianer! Für Goldoni, wider Goldoni! Für Gozzi, wider Gozzi! (Una lotta ridicola! Questi Veneziani! Per Goldoni, contro Goldoni! Per Gozzi, contro Gozzi!)

È uno spasso. Questi veneziani... Per Goldoni, contro Goldoni! Per Gozzi, contro Gozzi! [6]

Il garzone ritorna verso don Marzio, in **p.a.**

GARZONE

Man arbeitet zu viel... na ich jedenfalls! (Si lavora troppo... be' io ad ogni modo!)

Io devo lavorare e basta

DON MARZIO

Ja, ja! (Sì, sì!)

GARZONE

In dieser ganzen Saison habe ich noch nicht eine einzige Komödie gesehen. (In tutta questa stagione non ho ancora visto una sola commedia.)

In questa stagione non ho visto una sola commedia

DON MARZIO

Das war eine mittelmäßige Saison. Von den Komödien, dieses Jahres spricht ohnehin keiner mehr. (Questa è stata una stagione mediocre. Delle commedie di quest'anno non ne parlerà comunque più nessuno.)

Mediocre stagione... Commedie di cui non si parlerà più

GARZONE

Nein! Das glaube ich nicht!... Das ist nur eine Eurer üblichen Verleumdungen. (No! Non ci credo!... Questa è solo una delle vostre solite calunnie.)

Siete il solito. Nulla vi garba.

DON MARZIO

Am besten ist es, wir bereiten uns auf die Sommerfrische vor und warten ab was uns die neue Spielzeit bringen wird. (La cosa migliore è che ci prepariamo alla villeggiatura e che aspettiamo quello che ci porterà la nuova stagione.)

Ragazzo, è meglio aspettare la prossima stagione

Improvvisamente si apre la porta e, in **m.c.l.**, compare Colombina, assai divertita.

COLOMBINA

Oh Signore! Es ist zum Lachen! Was fur ein Spaß! (Oh signore! C'è da ridere! Che spasso!)

Signore, che cosa divertente

Colombina raggiunge il suo padrone al tavolo.

412 **p.m.** di Colombina e don Marzio.

DON MARZIO

Was willst du? (Cosa vuoi?)

COLOMBINA

Im Theater S. Angelo...

Al teatro S. Angelo...

Colombina non sa trattenere le risate.

COLOMBINA

... gibt es noch einen Don Marzio!

... c'è un altro don Marzio!

DON MARZIO

Don Marzio?

COLOMBINA

Ja, jawohl! Im «Kaffeehaus», in der neuen Komödie von Goldoni! (Sì, sissignore! Nella *Bottega del caffè*, nella nuova commedia di Goldoni!)

Sì, nella *Bottega del caffè* di Goldoni

Don Marzio, heißt er wie Ihr. Er spricht genau wie Ihr. Er... (Si chiama don Marzio come voi. Parla proprio come voi. Lui...)
Si chiama come voi, parla come voi

Don Marzio la guarda con aria sorpresa e incredula.

COLOMBINA

Oh! Das schwöre ich bei Arlecchino! Ja, ja! (Oh! Lo giuro su Arlecchino! Sì, sì!)
Lo giuro su Arlecchino

Furioso, don Marzio prende mantello e tricorno e si alza, urlando.

413 **c.m.** di don Marzio che esce di corsa dalla bottega del caffè.
Fine musica.

SCENA TRENTANOVESIMA

414 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

c.t. del palcoscenico con la scena della *Bottega del caffè*: Medebac, travestito da don Marzio, viene improvvisamente circondato da gente che lo accusa nel campiello davanti al caffè. [7]

DON MARZIO (Medebac)

Ich habe noch nie etwas Böses getan! (Non ho mai fatto del male!)
Io non ho pettegolato

RIDOLFO [8]

Herr Denunziant! Kommt nie wieder in mein Kaffeehaus! (Signor spione non venite mai più nella mia bottega!)
Fuori dalla mia bottega

BARBIERE

Herr Denunziant! Kommt nie wieder in meinen Laden, um Euch rasieren zu lassen! (Signor spione, non venite più nel mio negozio a farvi radere!)
Non venite più a radervi da me!

Breve panoramica a sinistra: don Marzio avanza fino a **c.m.**, incalzato da ogni parte.

CAMERIERE

Herr Denunziant! Kommt nie wieder zum Essen zu uns! (Signora spia, non venite più a mangiare da noi!)

Signor spione, non venite più qui! Non vogliamo intriganti né spie! Spia! Spia!

Invano don Marzio-Medebac cerca di difendersi: da ogni parte la gente lo assale.

TUTTI

Denunziant! Denunziant! (Spione! Spione!)

DON MARZIO (Medebac)

Ich? Ich? (Io? Io?)

TUTTI

Denunziant! Denunziant! (Spione! Spione!)

Breve **zoom out** barcollando, don Marzio-Medebac cerca di fuggire seguito dalla folla che si è creata nel campiello, avanza fino a **p.p.** si trova di fronte il vero don Marzio. I due uomini si guardano sorpresi e un po' spaventati.

TUTTI

Denunziant! Denunziant! (Spione! Spione!)

Don Marzio-Medebac arretra fino a **c.m.** mentre il vero don Marzio confronta la sua pancia con quella di Medebac, capisce che si tratta dell'attore che lo ha impersonato, e senza rendersene conto, nell'intento di fuggire, scivola in palcoscenico al posto di Medebac.

DON MARZIO

Denunziant? Denunziant! (Spione? Spione!)

Medebac si vede tagliato fuori dallo spettacolo, ma incita i suoi attori a continuare.

MEDEBAC

Weiter! Weiter! (Avanti! Avanti!)

TUTTI

Denunziant! Denunziant!

Spia! Spia!



Figura 15 Don Marzio

Piccolo movimento di panoramica a destra su don Marzio che non sa dove andare.

TUTTI

Denunziant! Denunziant!

415 **p.p.** su Medebac che, dalle quinte, si unisce alle urla della folla degli attori sul palcoscenico.

MEDEBAC

Denunziant! Denunziant!

416 **p.a.** di don Marzio circondato dalla folla inferocita, che incalza.

DON MARZIO

Denunziant?

Io spia?

417 **c.t.** del teatro laterale da destra: la **m.d.p.** si abbassa brevemente sulla platea con la gente che ride.

418 **c.t.** del palcoscenico laterale da sinistra: gli attori continuano a gridare 'spia' a don Marzio, sempre più disorientato e stupito di trovarsi in palcoscenico. Cala il sipario.

419 **c.t.** del teatro che applaude, laterale da destra.



Figura 16 Don Marzio e Medebac

- 420 **zoom out** da **p.a.** a **c.m.** di Nicoletta nel suo palco che si alza in piedi, sorridente, ad applaudire.
- 421 **p.m.** di don Marzio, furibondo e circondato dagli attori sul palcoscenico.

DON MARZIO

*Wo ist Goldoni? Wo steckt er?
Dov'è Goldoni? Dove si nasconde?*

Sopraggiunge Medebac in **c.m.**

MEDEBAC

Goldoni ist nicht im Theater! (Non è in teatro Goldoni!)

DON MARZIO

Er muß her! (Ci deve essere!)
Cercatelo!

Medebac raggiunge don Marzio, in **p.m.**

MEDEBAC

Sechzehn Komödien und sechzehn Erfolge und Goldoni ist nicht da! (Sedici commedie e sedici successi e Goldoni non è qui!)
La commedia ha successo e lui non c'è!

Don Marzio tira fuori una spada, minacciando.

DON MARZIO

Ich werde ihn umbringen! (Lo ammazzerò!)
Lo voglio ammazzare!

MEDEBAC

Nein! Ich bringe ihn um! (No! Lo uccido io!)
Non avete capito che non c'è?

DON MARZIO

Ich bin der Beleidigte! (Sono io l'offeso!)
Trovatemelo!

MEDEBAC

Aber ich bin der Direktor! (Ma io sono il direttore!)

DON MARZIO

Das geht Euch nichts an! (Questo non vi riguarda!)
Ve lo ordino!

MEDEBAC

Andate al diavolo

Seccato, Medebac spinge via don Marzio e torna ai suoi attori.

422 **c.t.** dei palchi in teatro con la gente che applaude e che chiama gli attori. Gru in basso a sinistra sulla platea che applaude entusiasta e fino al palcoscenico ripreso da sinistra dove si rialza il sipario e ricompaiono gli attori per ricevere gli applausi e ringraziare. Breve **zoom out**.

423 **c.m.** del palcoscenico e degli attori che, ripresi da dietro, si inchinano al pubblico. Cala il sipario.

MEDEBAC

Wo ist Goldoni? Er muß sich zeigen! (Dov'è Goldoni? Deve farsi vedere!)
Dov'è Goldoni? Deve presentarsi al pubblico

Breve **zoom in** il sipario si rialza, richiamati dal pubblico, gli attori si inchinano a ricevere altri applausi.

424 **p.a.** Nicoletta dal suo palco applaude felice e poi si dirige verso l'uscita.

425 Come la 423. Cala il sipario e Medebac è più che mai arrabbiato.

MEDEBAC

Wenn Goldoni da gewesen wäre, dann hätten wir dreißig Vorhänge gehabt! (Se Goldoni fosse stato qui, avremmo avuto trenta chiamate!)

Fosse qui, trenta chiamate avremmo stasera!

Breve **zoom out** la primadonna avanza fino a **p.m.**, quindi si ferma, spaventata da ciò che vede a destra, tra le quinte.

VOCE (f.c.)

Hilfe! (Aiuto!)

426 **c.m.** e breve gru a destra in alto: don Marzio, spada alla mano, insegue Arlecchino su per una scala.

DON MARZIO

Aah?

Dov'è il tuo padrone?

ARLECCHINO

Wieso soll ich mich um seine Angelegenheiten kümmern? Untersteht Euch! Ich hab noch keine Lust ins Jenseits zu kommen! (Perché devo impicciarmi degli affari suoi? Non provateci! Non ho ancora voglia di andare all'altro mondo!)

Non so, non mi dice dove va

427 **p.a.** di Medebac e degli attori che osservano la scena col fiato sospeso

MEDEBAC

Ist der denn total verrückt geworden? (Ma è diventato completamente pazzo?)

È un pazzo!

428 **c.m.** e breve aggiustamento in alto a sinistra su don Marzio che costringe Arlecchino a salire ancora la scala, puntandogli la spada nel petto.

DON MARZIO

Jetzt sagst du mir, wo sich dein Herr befindet! (Adesso tu mi dirai dove si trova il tuo padrone!)

429 **p.a.** Medebac, disperato, alza occhi e mani al cielo.

430 **c.m.** di don Marzio e Arlecchino sulla scala, che piagnucola.

ARLECCHINO

Aber glaubt mir doch! Ich weiß es nicht! Mir sagt mein Herr nichts weiter als Grobheiten: Dummkopf, Galgenstrick, Trottel... Das ist alles! (Ma credetemi! Io non lo so! A me il padrone non dice altro che parolacce: stupido, birbante, cretino... Questo è tutto...)

A me il padrone dice solo parolacce. Stupido, cretino, birbante e basta

Breve aggiustamento in alto a destra

DON MARZIO

Ich zahle bis drei! Eins...

Conto fino a tre! Uno...

ARLECCHINO

Dann zahlt wenigstens bis dreihundertdreiunddreißig.

Contate almeno fino a trecentotrentatré...

DON MARZIO

Zwei...

Due...

Breve assestamento in alto a destra: Arlecchino, minacciato dalla spada di don Marzio, raggiunge il pianerottolo della scala: è in trappola e trema dalla paura.

ARLECCHINO

Leb wohl Colombina! Ich sterbe aus Treue zu meinem Herrn!

Addio Colombina, muoio per fedeltà al mio padrone

DON MARZIO (v.f.c.)

Drei! (Tre!)

431 **p.m.** della compagnia degli attori che assiste alla scena con gli occhi sbarrati.

432 **zoom in** da **c.m.** a **p.m.** su Arlecchino e don Marzio sul pianerottolo della scala.

DON MARZIO

Wo hat sich Goldoni versteckt? (Dove si è nascosto Goldoni?)

Dove si nasconde Goldoni?

Arlecchino ha un moto d'orgoglio e reagisce urlando.

ARLECCHINO

Mein Herr versteckt sich nicht, so etwas tut er nicht! Er ist ein mutiger Mensch! (Il mio padrone non si nasconde, lui non è così! È un uomo coraggioso!)

Il mio padrone non si nasconde, è coraggioso [9]

Alle wissen wo Signor Goldoni sich aufhält! Das ist kein Geheimnis... (Tutti sanno dove si trova il signor Goldoni. Non è un segreto...)

Sanno tutti dov'è, non è un segreto

- 433 **c.m.** gli attori, ancora sul palcoscenico, sulla scena di Venezia, vengono ripresi di schiena e a filo del sipario mentre osservano la scena, in **c.l.l.**, di Arlecchino bloccato sulla scala da don Marzio. Si rialza il sipario e da destra, in **c.l.**, sale sul palcoscenico Nicoletta che sente, così, le parole di Arlecchino. [10]

ARLECCHINO

... ganz Venedig weiß wo er sich in diesem Augenblick aufhält... Bei Teodora Ricci! (... tutta Venezia sa dove si trova in questo momento... Da Teodora Ricci!)

Dopo lo spettacolo... accompagna a casa Teodora Ricci

- 434 **zoom in** da **p.a.** a **p.p.** sentendo queste parole, Nicoletta resta folgorata.

DON MARZIO (v.f.c.)

Teodora Ricci? Ohoh!

- 435 **m.p.p.** di Arlecchino e di don Marzio, assai sorpreso.

DON MARZIO

Ooh! Bei Teodora Ricci!

ARLECCHINO

Jaa!! (Sii!!)

- 436 Come la 431.

MEDEBAC

Immer diese Teodora!

Sempre questa Teodora!

- 437 Come la 433. Don Marzio è soddisfatto e trionfante.

DON MARZIO

Wartet nur Signor Goldoni, jetzt rechne ich mit Euch ab!
(Aspettate un po' signor Goldoni, adesso farò i conti con voi!)
A noi, signor Goldoni! Ce la vedremo

438 **p.p.** di Nicoletta con l'aria triste e preoccupata.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Mein armer Herr, Euer treuer Diener Arlecchino wird Euch retten! (Povero padrone mio, il vostro fedele servitore Arlecchino vi salverà!)
Padrone, il vostro Arlecchino corre a salvarvi. [11]

SCENA QUARANTESIMA

439 **INTERNO. BOTTEGA DEL CAFFÈ. NOTTE.**

c.m. della gente seduta ai tavoli e del garzone che apre la porta al conte Gozzi. Musica. Breve movimento verso destra su Gozzi che trova Sacchi seduto a un tavolo. I due uomini si guardano sorpresi.

GOZZI

Signor Sacchi? Wieso allein? (Signor Sacchi? Come mai solo?)
Come mai solo?

SACCHI

Das hab ich Euch gerade fragen wollen.
Volevo farvi la stessa domanda

Incuriosito, Gozzi si toglie il mantello e si siede al tavolo con Sacchi.

GOZZI

Wo habt Ihr denn Eure Primadonna gelassen? Soviel man in ganz Venedig weiß, gelingt es der Signora Ricci niemals, vor Tagesanbruch zu schlafen. (Dove avete lasciato la vostra primadonna? Per quanto si sa in tutta Venezia, la signora Ricci non riesce mai a dormire prima dell'alba.)
Dove avete lasciato la vostra prima donna? Mi risulta che la signora Ricci... comincia a dormire al mattino...

zoom in fino a **p.m.**

SACCHI

Offen gestanden... ich glaubte, sie wäre bei Euch.
Sinceramente la credevo in vostra compagnia

GOZZI

Ah! Ich war sicher, daß sie Eure Einladung angenommen hätte. (Ah! Ero sicuro che avesse accettato il vostro invito.)
Pensavo avesse accettato un vostro invito

Nei due uomini cresce la sorpresa e la delusione per essere stati presi in giro.

SACCHI

Meine Einladung? Wie kommt Ihr denn darauf, wenn es erlaubt ist zu fragen. (Il mio invito? Cosa vi viene in mente, se è lecito chiedervelo?)
Se è lecito cosa ve lo fa pensare?

GOZZI

Ha, ha! Das hat sie mir selber gesagt.
Me l'ha detto lei stessa

Und wißt was sie mir vorgeschwindelt hat? Daß Ihr sie in Euer Haus gebeten hättet... um ihr etwas vorzulesen, ein hübsches neues Märchen. (E sapete cosa mi ha dato a intendere? Che voi l'avete pregata di venire a casa vostra, per leggerle qualcosa, una nuova bella fiaba.)
E a me ha detto il contrario. Che l'avevate invitata a casa... per leggerle una nuova fiaba

440 **p.p.p.** di Gozzi e Sacchi alquanto imbarazzati.

GOZZI (tossendo per darsi un contegno)

Ich möchte ja nicht, daß ihr etwas Unangenehmes passiert.
(Non vorrei che le fosse capitato qualcosa di spiacevole.)
Non le sarà successo qualcosa di spiacevole?

SACCHI

Teodora? Glaubt mir, Unangenehmes passiert immer nur denjenigen, die sich um sie bemühen. (A Teodora? Credetemi qualcosa di spiacevole capita sempre solo a quelli che si prendono cura di lei.)
Certe cose accadono a chi si occupa di Teodora

GOZZI

Ehrlich gesagt, ich bin unruhig. (In verità sono preoccupato.)

SACCHI

Mir geht es wie Euch. (Io sto come voi.)
Nemmeno io

GOZZI

Wir wollen uns davon überzeugen, ob sie zu Hause ist.
Sinceriamoci che non sia in casa

Fine musica.

SCENA QUARANTUNESIMA

441 **ESTERNO. CALLE DI VENEZIA. NOTTE.**

Rintocco di campane. Breve panoramica a seguire, in **c.m.**, dei servitori, di spalle, con una portantina. Sacchi li segue. Il gruppo sta uscendo da una calle buia.

442 **p.p.** Gozzi, all'interno della portantina, scosta le tendine per parlare con Sacchi; la sua voce assume toni tra il preoccupato e lo stizzito.

GOZZI

Es könnte ja auch sein, daß sie von einer plötzlichen Uebelkeit befallen ist. (Potrebbe anche essere stata colta da un improvviso malore.)
Può darsi che un improvviso malore...

443 **m.p.p.** di Sacchi che cammina di fianco.

SACCHI

Mag sein, aber vielleicht spielt sie uns was vor. (Può essere, ma forse ci inganna.)
Purché il malore non venga a noi...

SCENA QUARANTADUESIMA

444 **INTERNO. CASA DI TEODORA. NOTTE.**

p.m. Teodora e Goldoni sono teneramente abbracciati sul divanetto in camera da letto. Lei in veste da camera ride fra sé, come inseguendo i suoi pensieri.

GOLDONI

Worüber lacht Ihr? Ich glaube, Ihr lacht über mich. (Di cosa ridete? Credo che ridiate di me.)

Perché ridete? Ridete di me?

TEODORA

Wie könnt Ihr, das von mir glauben? (Come potete pensare questo di me?)

Come potete pensarlo?

Teodora accarezza il viso di Goldoni, guardandolo intensamente.

TEODORA

Wenn Ihr es unbedingt wissen wollt, ich amusierte mich über... den Conte Gozzi. (Se proprio volete saperlo, sto ridendo... del conte Gozzi.)

Se volete saperlo rido del vostro avversario. Del conte Gozzi

zoom out fino a **c.m.**

TEODORA

... der mich anhimmelt... (... che mi adora.)

Mi adora

GOLDONI

Ihr sagt das nur um mich eifersüchtig zu machen... Das bin ich schon. (Lo dite solo per rendermi geloso... Già lo sono.)

Lo dite per ingelosirmi

Selbst wenn Ihr in meinen Armen liegt, fürchte ich, daß das nur ein Traum ist und daß Ihr in Wahrheit einen anderen Mann liebt. (Perfino quando siete tra le mie braccia, temo che sia solo un sogno e che in realtà voi amiate un altro uomo.)

Anche quando vi stringo temo che sia un sogno... e che in realtà baciato un altro...

TEODORA

Nur weiter...

Continuate

Teodora bacia Goldoni teneramente, poi si alza e esce di campo da sinistra. Goldoni, senza scarpe, si distende sul divanetto a contemplare la bella donna.



Figura 17 Goldoni e Sacchi sotto casa di Teodora

TEODORA

Sprecht weiter, sprecht ruhig weiter... (Continuate a parlare, continuate tranquillamente a parlare...)

Parlate... parlate...

445 **p.m.** di Teodora che guarda Goldoni sorridendo dolcemente. Inizia una lenta panoramica a sinistra a seguire Teodora che, lentamente, si sposta nella camera, a sinistra.

TEODORA

Ich bin überrascht. Was Ihr mir da alles sagt... Was für reizende Dinge. (Sono sorpresa. Tutto ciò che mi dite... Che cose incantevoli.)

Mi incanta... quello che dite... cose deliziose...

Dall'esterno giunge una voce che chiama. Continua la lenta panoramica a seguire Teodora che, fissando Goldoni con aria imbronciata, continua a spostarsi verso sinistra.

GOLDONI (v.f.c.)

Ich habe Angst Euch zu verlieren und gleichzeitig schäme ich mich meiner Schwäche. (Ho paura di perdervi e allo stesso tempo mi vergogno della mia debolezza.)

Ho paura di perdervi. Ma mi vergogno della mia debolezza

TEODORA

Ihr schämt Euch also meinewegen?

Vi vergognate di me, allora

All'esterno si fa più forte il vociare.

- 446 Controcampo in **m.p.p.** di Goldoni sul divano e breve aggiustamento a sinistra.

GOLDONI

Euretwegen, nein! Ihr dürft mich nicht mißverstehen. Ihr könnt von mir alles verlangen. (Di voi, no! Non dovete fraintendermi! Voi potete chiedermi tutto.)

Mi avete frainteso. Chiedetemi qualunque cosa

- 447 **p.m.** di Teodora che, muovendosi lentamente, accompagnata dalla **m.d.p.**, continua a fissare Goldoni.

GOLDONI (v.f.c.)

Ich werde jeden Eurer Wünsche erfüllen.

Appagherò ogni vostro desiderio

TEODORA

Also gut. Ich nehme Euch beim Wort. (Bene allora. Vi prendo in parola.)

Vi prendo sulla parola

Schreibt eine Komödie für mich!

Scrivete una commedia per me

GOLDONI (v.f.c.)

Aber Ihr könnt sie ja nicht spielen. (Ma non potreste recitarla.)

Non potreste mai recitarla

- 448 Controcampo in **p.m.** di Goldoni sul divano. Breve aggiustamento indietro.

GOLDONI

Sacchi und Conte Gozzi würden Euch daran hindern. (Sacchi e il conte Gozzi ve lo impedirebbero.)

Sacchi e il conte ve lo impedirebbero

- 449 Come la 447.

TEODORA

Die Beiden interessieren mich nicht, das müsstet Ihr wissen.

(Dovreste sapere che non mi interessa di entrambi.)

Sapete bene che non mi importa di loro

Schreibt eine Komödie für mich! (Scrivete una commedia per me!)

Se mi amate, scrivetela

- 450 **m.p.p.** di Goldoni che guarda Teodora, estasiato, poi si alza in piedi: breve gru in alto.

TEODORA (v.f.c.)

Wenn Ihr mich wirklich liebt... (Se mi amate veramente...)

Non mi amate... Vi burlate di me

- 451 **p.m.** Teodora lo guarda con aria interrogativa. Dall'esterno si ode chiaramente la voce di Arlecchino.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Signore!!!

- 452 **p.m.** di Goldoni che, riconoscendo la voce del suo servitore, cambia di colpo espressione.

GOLDONI

Arlecchino!

Arlecchino bussa forte alla porta di casa.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Signore! Signore!

- 453 **p.m.** di Teodora, sorpresa.

TEODORA

Arlecchino?

ARLECCHINO (v.f.c.)

Schnell, macht auf! (Aprite, presto.)

- 454 **c.m.** Goldoni si precipita alla porta, fa per infilarsi il gilet.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Signore! Macht die Tür auf! Schnell! (Signore! Aprite la porta! Presto!)

Goldoni apre la porta della camera.

- 455 **p.m.** Anche Teodora si precipita verso la porta.

456 **c.m.** dall'alto: Arlecchino sale le scale di corsa e si appoggia al muro, tremante, seguito da Goldoni. Breve aggiustamento a destra.

GOLDONI

Was ist geschehen? Wer hat dir erlaubt her zu kommen? (Cosa è successo? Chi ti ha dato il permesso di venire qui?)

Che succede? Chi ti ha permesso...

ARLECCHINO

Die Angst um Euch, mein Herr! Don Marzio folgt mir auf dem Fuße! (La paura per voi, padrone mio! Don Marzio mi sta alle calcagna.)

La paura

ARLECCHINO

Er will Euch umbringen! (Vi vuole uccidere!)

Don Marzio viene con la spada per ammazzarvi!

zoom out fino a **p.a.** Arlecchino e Goldoni salgono le scale parlando concitamente

GOLDONI

Woher weiß er, daß ich hier bin?

Chi gli ha detto che ero qui?

ARLECCHINO

Kein Mensch in ganz Venedig wußte, daß Ihr bei der Signora seid! Nein, nein, nein! (Nessuno in tutta Venezia sapeva, che eravate dalla signora! No, no, no!)

Nessuno sapeva che eravate con...

Arlecchino fa cenno a Teodora.

GOLDONI

Niemand ausser dir!

Nessuno tranne te!

Spaventato, Arlecchino si blocca, arretra fino a **c.m.**, per paura di 'buscarle'. Si rende conto di averla fatta grossa.

ARLECCHINO

Ohoh! Deshalb komme ich ja schon um Euch zu warnen! Ich bin schnell über die Dächer gelaufen. (Ohoh! Perciò vengo ad avvertirvi! Sono corso veloce per i tetti.)

Perciò son corso ad avvertirvi del pericolo

Alla porta, intanto, bussano con energia.

DON MARZIO (v.f.c.)

Aufmachen!

Aprite

GOLDONI

Sssh!

DON MARZIO

Sonst schlage ich die Tür ein!

O sfondo la porta!

I colpi alla porta si susseguono con forza. Goldoni seguito da Arlecchino, avanza fino a uscire dall'inquadratura.

457 **c.m.** Teodora, in camera, aiuta Goldoni a vestirsi in tutta fretta mentre Arlecchino chiude la porta.

GOLDONI

Teodora! Er darf uns nicht überraschen.

Non ci deve sorprendere

Goldoni e Teodora avanzano fino a **p.a.**, mentre Arlecchino sbarra la porta con il suo corpo. [12]

GOLDONI

Wie komme ich hier weg?

Come posso fuggire?

Teodora si guarda intorno un momento.

TEODORA

Ueber den Balkon. (Per il balcone.)

GOLDONI

Gut. (Bene.)

Goldoni se ne va precipitosamente.

SCENA QUARANTATREESIMA

458 **ESTERNO. CASA TEODORA. NOTTE.**

p.a. di Don Marzio che, davanti alla porta d'ingresso di Teodora, batte i piedi per terra, stizzito. Si ode il miagolio d'un gatto poco distante.

Gru a destra in alto sul lato frontale della casa fino al balcone, dal quale scende, in **c.m.** silenziosamente, Goldoni accompagnato dalla **m.d.p.**

DON MARZIO (v.f.c.)

So macht doch endlich auf! (Insomma aprite!)

Don Marzio continua a bussare violentemente.

DON MARZIO (v.f.c.)

Ich weiß ja, daß Ihr drin seid. (Lo so che ci siete.)

Goldoni, nel frattempo tocca terra. Breve aggiustamento in basso a destra.

DON MARZIO (v.f.c.)

Macht endlich auf! Hört Ihr! Ich werde Euch die Tür einschlagen, wenn Ihr nicht aufmacht! (Insomma aprite! Ascoltate! Butterò giù la porta, se non aprite!)

Goldoni si accorge di essere fuggito senza scarpe.

459 **p.a.** di don Marzio che bussa, esasperato, alla porta.

DON MARZIO

Ich werde mit Euch abrechnen! (Farò i conti con voi!)

Imprecando, don Marzio, avanza in **p.p.**, gira attorno a una colonnina della casa, seguito dalla **m.d.p.** e ritorna alla porta.

DON MARZIO

Himmel Schock Schwerenot noch einmal! So stellt Euch doch nicht taub! (Maledizione e accidentaccio! Ma non fate i sor-di così!)

Miagolio di gatti.

460 **c.m.** Goldoni cerca di richiamare l'attenzione di Arlecchino, rimasto in camera di Teodora, per farsi gettare le scarpe.

GOLDONI

Die Schuhe, Arlecchino! (Arlecchino, le scarpe!)

- 461 **p.m.** di Teodora, nella sua camera, seduta al tavolino da toeletta. Arlecchino la guarda estasiato e fa finta di non sentire i richiami del suo padrone.

TEODORA

Dein Herr ruft dich! Du mußt gehen. (Il tuo padrone ti chiama! Devi andare.)

Il tuo padrone ti chiama

ARLECCHINO

Ich möchte aber nicht gehen. Ich bleibe hier bei Euch. (Ma io non voglio andare. Resto qui con voi.)

Non m'importa, non m'interessa

- 462 **c.m.** dall'alto di Goldoni, all'esterno, che aspetta le scarpe. [13]

GOLDONI

Wirf mir meine Schuhe herunter! (Buttami giù le scarpe!)

Le mie scarpe!

- 463 **p.m.** Teodora insiste.

TEODORA

Du mußt deinem Herrn die Schuhe'runter werfen. (Devi buttar giù le scarpe al tuo padrone.)

- 464 **c.m.** Goldoni all'esterno avanza per vedere cosa fa don Marzio.

- 465 **p.m.** senza farsi vedere, Goldoni osserva don Marzio mentre batte e dà calci alla porta.

DON MARZIO

Zum letzten Mal macht endlich auf! (Per l'ultima volta aprite!)

Alla fine don Marzio riesce a buttar giù la porta ed entrare.

DON MARZIO

Verflucht noch mal! (Maledizione ancora!)

Miagolio di gatti.

466 **c.m.** dal basso del balcone di Teodora, da cui spunta Arlecchino: tiene in mano un paio di scarpe bianche, senza staccare gli occhi da Teodora all'interno.

467 **p.a.** di Goldoni che continua a chiamare il suo servitore, sottovoce.

GOLDONI

Arlecchino!

468 **c.m.** Arlecchino sul balcone, senza nemmeno guardare quello che fa, butta giù le scarpe a Goldoni.

469 **c.m.** dall'alto di Goldoni che prende le scarpe al volo.

470 **p.m.** Goldoni le guarda meglio, ha un moto di stizza e getta poi via le scarpe verso l'alto: evidentemente non sono le sue.

471 **c.m.** Teodora è seduta alla toeletta in camera sua, quando la porta si spalanca ed entra don Marzio.

DON MARZIO

Wo ist Goldoni? (Dov'è Goldoni?)

Teodora sorride, sospirando.

Piccolo spostamento sull'asse a destra: don Marzio cerca tra le tende del letto a baldacchino, poi scorgendo Arlecchino fuori campo, gli si rivolge furioso.

DON MARZIO

Wo ist Goldoni? (Dov'è Goldoni?)

472 **c.m.** Teodora seduta sul divano, osserva divertita don Marzio che incalza Arlecchino e questo ultimo che, attraversa il letto, ne esce e, tremando e piagnucolando, sale su una sedia e si attacca al muro.

DON MARZIO

Sage mir wo dein Herr steckt da! (Dimmi dove si nasconde il tuo padrone qui!)

Arlecchino indica la finestra, gemendo.

ARLECCHINO

Hinaus geflohen. (Volato via.)

Panoramica a destra a seguire don Marzio che, tra le risate di Teodora, si sposta da **p.a.** a **p.m.** con passo felpato, verso la finestra. La apre e si precipita sul balcone.

473 **c.m.** di Teodora sul divano che osserva la scena in preda alle risate. Miagolio dei gatti all'esterno.

474 **p.a.** don Marzio rientra in camera ancora un momento, si toglie il tricorno, si inchina e si scusa con Teodora.

DON MARZIO

Verzeiht Signora... Bitte! (Scusate Signora... vi prego!)

Quindi ritorna fuori sul balcone e si cala giù anche lui.

475 **c.m.** sulla soglia in camera di Teodora, compare improvvisamente Colombina, che apostrofa, urlando, Arlecchino.

COLOMBINA

Elender Betrüger! (Miserabile traditore!)

Traditore!

Arlecchino, spaventato, si dà alla fuga avanzando, nell'intento di uscire dalla finestra. Colombina lo insegue, mentre Teodora mostra di divertirsi sempre di più.

COLOMBINA

Du Schuft! Du... (Tu furfante! Tu...)

476 **c.m.** dal basso: Colombina e Arlecchino al balcone. Lui, urlando, nell'intento di sfuggirle, si butta giù con un salto.

477 **c.m.** di Colombina sul balcone che fa per calarsi giù, anche lei.

478 **c.m.** dall'alto di Arlecchino sul selciato che, vedendosi inseguito, fugge via urlando.

479 **c.m.** di Colombina sul balcone che, strillando per la paura, si butta giù dietro a Arlecchino.

480 **c.m.** sulle scale della casa di Teodora, dove Sacchi e il conte Gozzi stanno salendo di corsa. [14]

GOZZI

Teodora!

481 **p.m.** di Teodora che apre la porta, sorridendo ironicamente.

TEODORA

Ah! Conte Gozzi!

Breve accompagnamento a destra a seguire Sacchi e Gozzi che corrono su per le scale, fino a **m.d.p.**

TEODORA (v.f.c.)

Signor Sacchi!

Breve movimento a destra a seguire fino a **p.a.**, Sacchi e Gozzi che raggiungono Teodora davanti alla porta di casa.

SACCHI

Ist etwas passiert? Braucht Ihr uns? (È successo qualcosa? Avete bisogno di noi?)

GOZZI

Wir waren in Sorge, da wir Euch nicht sahen... oder.
Non vedendovi ci eravamo preoccupati

SACCHI

Oder wollt ihr Euch lustig machen? Betrügt Ihr am Ende den Conte und auch mich? (O volete divertirvi? Forse tradite il conte e anche me?)

O volevate burlarvi di noi... ingannando prima il conte e poi me?

TEODORA

Was gibt Euch das Recht mir nachzuspionieren? (Cosa vi dà il diritto di spiarmi?)

Mi state spiando, vero?

A queste parole, Gozzi si irrigidisce, dà le spalle a Teodora e avanza in **p.m.**

GOZZI

Haltet Ihr mich für so vulgar? In diesem Falle retiriere ich mich. (Mi credete così volgare? In questo caso mi ritiro.)

Se mi giudicate così volgare, mi ritiro

SACCHI

Ich nicht! He, he! ich gebe nicht auf! Im Gegenteil, wenn Ihr es unbedingt wissen wollt: ja! Ich spionere Euch nach! (Io no!

He, he! non rinuncio! Al contrario, se proprio volete saperlo, sì, io vi spio!
Se ci tenete proprio a saperlo... io vi spio

Esasperato, Sacchi tira il collo per curiosare in casa di Teodora e poi entra, mentre lei scoppia a ridere.

GOZZI

Das ist nicht das Benehmen eines Ehrenmannes! (Questa non è la condotta di un gentiluomo!)
Non è da gentiluomo

Teodora si avvicina al conte in **p.m.**, prendendolo in giro.

TEODORA

Eines Ehrenmannes? (Di un gentiluomo?)

Sacchi torna fuori con le scarpe di Goldoni in mano.

SACCHI

Ooh! Was ist das? (Ooh! E questo cos'è?)

482 **p.p.** di Teodora che osserva le scarpe, vicinissime al suo viso.

SACCHI (v.f.c.)

Wem gehören die? Antwortet! (A chi appartengono queste? Rispondete!)

GOZZI (v.f.c.)

Antwortet! (Rispondete!)

Teodora guarda entrambi con un sorriso ambiguo.

TEODORA

Wenn Ihr es wissen wollt... meinem Geliebten! (Se proprio volete saperlo... del mio amante!)
Sono del mio amante...

483 **c.m.** Teodora entra in casa seguita dai due uomini.

GOZZI

Oh! Was sagt Ihr? (Oh! Ma cosa dite?)

SACCHI

Das werden wir herausbekommen. (Questo lo scopriremo.)

Breve carrello a destra a seguire dentro casa Teodora, Gozzi e Sacchi, fino a **p.a.**

SACCHI

Die Schuhe gehören mir nicht! (Le scarpe non sono mie!)

Queste scarpe non sono mie

Di colpo Sacchi si rende conto di aver parlato troppo: i due uomini si squadrano con sospetto, mentre attacca una musica dai toni vagamente drammatici.

GOZZI

Dann seid Ihr also der Liebhaber Teodoras?

Allora siete l'amante di Teodora?

SACCHI

Ich war ihr Liebhaber! Ich war ihr Liebhaber!! Aber diese Schuhe gehören mir nicht! (Ero il suo amante! Ero il suo amante! Ma queste scarpe non sono mie!)

Ero, l'amante, perché queste scarpe non sono mie

Gozzi toglie le scarpe di mano a Sacchi e le guarda attentamente.

GOZZI

Laßt sie mich sehen! (Fatemele vedere!)

In preda alla gelosia e al sospetto, i due uomini parlano contemporaneamente, prendendosela con Teodora.

SACCHI

Das ist es ja gerade... (Questo è proprio...)

GOZZI

Das sind Schuhe eines Mannes! (Queste sono le scarpe di un uomo!)

484 **p.m.** di Teodora che, imperturbabile, si pettina allo specchio della toeletta, poi si volta e fissa intensamente Gozzi.

TEODORA

Seid Ihr ganz sicher, mein lieber Conte... (Siete proprio sicuro, mio caro conte...)

Siete sicuro, signor Conte...

485 **p.m.** di Sacchi che fissa prima Teodora e poi Gozzi, con aria incredula

TEODORA

... *daß die Schuhe Euch nicht gehören?* (... che le scarpe non vi appartengano?)

... che non siano vostre?

La musica si trasforma in un coro di voci dalle sonorità angeliche. [15]

SACCHI

Ahaa! Mit dem Conte betrügt Ihr mich also? (Ahaa! È col conte dunque che mi tradite?)

È col conte che mi tradite?

Breve **zoom out** fino a **m.p.m.** entra in campo Teodora.

TEODORA

Ja. (Sì)

SACCHI

Ich muß wirklich... (Io devo veramente...)

Entra in campo anche il conte Gozzi, mentre Teodora va a chiudere la finestra sul fondo.

GOZZI

Da sich jetzt unser Geheimnis offenbart hat, Könnt Ihr mir auch erklären, wem diese Schuhe gehören. Meine sind es nicht! (Poiché ora il nostro segreto è stato rivelato, potete anche spiegarmi di chi sono queste scarpe. Mie non sono!)

Volete dunque rivelarmi a chi appartengono? Perché mie non sono

Sacchi riporge le scarpe a Gozzi. Fine musica corale.

SACCHI

Und meine auch nicht!

E mie nemmeno

GOZZI

Lieber Sacchi, die Sache scheint sich jetzt zu klären. Die Schuhe gehören weder Euch noch mir. (Caro Sacchi la cosa appare chiara adesso. Le scarpe non sono né vostre né mie.)

La situazione si chiarisce. Se non sono nostre...

Teodora torna in mezzo a loro e li guarda sorridendo.

GOZZI

Teodora hat uns beide betrogen. Ich erlaube mir, die Existenz eines dritten Liebhabers zu unterstellen. (Teodora ci ha traditi entrambi. Mi permetto di sospettare l'esistenza di un terzo amante.)

... ci ha traditi entrambi. Sospetto l'esistenza di un terzo amante

Teodora li abbraccia affettuosamente entrambi e sorride.

TEODORA

Nein, nein, ein Irrtum Conte, nicht eines dritten, sondern eines neuen. (No, no, è un errore conte, non di un terzo, bensì di un nuovo.)

Non di un terzo ma di un nuovo amante [16]

I due uomini restano di sasso, mentre Teodora esce di campo e li invita a uscire.

TEODORA (v.f.c.)

Bitte... (Prego...)

Sacchi le si avvicina, uscendo anch'egli di campo. Breve aggiustamento a sinistra su Gozzi che guarda e riguarda le scarpe che ha in mano.

SACCHI (v.f.c.)

Sagt uns den Namen, Teodora, bitte! (Diteci il nome, Teodora per piacere!)

Diteci il nome!

486 **p.m.** Gozzi, Sacchi e Teodora sulla soglia di casa. Breve **zoom out** fino a **p.a.**

TEODORA

Macht den Eigentümer der Schuhe ausfindig, dann werdet Ihr auch seinen Namen erfahren. (Trovate il proprietario delle scarpe e allora saprete anche il suo nome.)

Cercate il padrone delle scarpe e lo saprete

zoom out a seguire in **p.a.**, Teodora che accompagna i due uomini alle scale, mentre ancora tentano di indovinare il nome.

SACCHI

Don Marzio!

TEODORA

Nein!

Tutti e tre si fermano all'inizio delle scale, dove Gozzi viene colto da un'improvvisa ispirazione.

GOZZI

Etwa der conte Giacinto? (Il conte Giacinto per caso?)

TEODORA

Nein!

Arrabbiato, Gozzi mette una scarpa in mano a Sacchi e va giù per le scale. Sacchi lo segue, mentre Teodora scoppia in una sonora risata.

SACCHI

Wir werden ihn finden! (Lo troveremo!)

zoom in fino a **p.m.** su Teodora che, dalla sommità delle scale, invia ai due gentiluomini un silenzioso bacio di commiato.

SCENA QUARANTAQUATTRESIMA

487 INTERNO. CASA GOLDONI. NOTTE.

Breve panoramica a sinistra a seguire: dettaglio su due piedi senza scarpe che salgono una scala silenziosamente. Dall'esterno giunge un rintocco di campane. [17]

488 **m.c.l.** di Nicoletta nella sua camera da letto, ripresa attraverso il buco della serratura all'esterno. La donna sembra intenzionata a partire perché sta riempiendo una valigia. [18]

489 **p.p.** Goldoni, fuori della porta, è chino sul buco della serratura a guardare. La **m.d.p.** si alza brevemente verso l'alto sull'uomo che, rialzandosi, fa un gesto di rammarico e medita sul da farsi.

490 **c.m.** improvvisamente risoluto, Goldoni si precipita verso l'armadio della sua camera. Lo apre, prende una valigia e comincia a tirar fuori i suoi abiti, poi lascia cadere a terra un paio

di scarpe nell'intento di richiamare l'attenzione della moglie nella stanza attigua.

491 **p.a.** sentendo il rumore nella camera del marito, Nicoletta trasale. Breve carrello a destra a seguire Nicoletta che avanza fino a **p.m.**, si ferma un momento a riflettere, poi, accompagnata fino a **p.a.** dalla **m.d.p.**, si dirige verso la porta che divide le due camere, si ferma a ascoltare, quindi apre con forza la porta.

492 **p.p.** di Goldoni che si volta e sorride in direzione di Nicoletta.

GOLDONI

Wie! Nicoletta... (Come! Nicoletta...)

493 **p.a.** di Nicoletta e **c.m.** di Goldoni nella camera di quest'ultimo: entrambi hanno in mano della biancheria.

GOLDONI

Ihr seid schon aufgestanden? Was für ein Zufall! Wir haben beide die selbe Idee gehabt. (Vi siete già alzata? Abbiamo avuto entrambi la stessa idea. Che combinazione!)

Meraviglioso! Abbiamo avuto la stessa idea di partire

494 **p.a.** Goldoni avanza al centro della camera per avvicinarsi a sua moglie.

GOLDONI

Wir werden reisen, irgendwohin... Nach einem Jahr Arbeit, haben wir auch ein wenig Erholung verdient. (Andremo in viaggio da qualche parte... Dopo un anno di lavoro, ci siamo guadagnati anche un po' di riposo.)

Dopo un anno di lavoro un po' di villeggiatura ci vuole

Senza dire una parola, con l'aria triste e delusa, Nicoletta avanza in **p.m.** per tornare in camera sua. Breve aggiustamento indietro. Facendo finta di non accorgersi del silenzio della moglie, Goldoni la segue, avanzando a sua volta, fino a **p.m.** sulla soglia tra le due camere.

GOLDONI

Noch eine frage Nicoletta, habt Ihr wohl an die Gondel gedacht und habt Ihr die Kutsche bestellt? (Ancora una domanda Nicoletta, avete pensato alla gondola e ordinato la carrozza?)

Ho provveduto per la gondola e la carrozza

Ich liebe es nicht, in der Postkutsche zu reisen... (Non mi piace viaggiare in diligenza...)
Detesto i viaggi in diligenza

Carrello a sinistra a seguire Goldoni che, continuando a parlare, entra in camera della moglie e le si avvicina fino a **p.m.** lei gli dà le spalle, silenziosa.

GOLDONI

... ich möchte eine Kutsche für mich allein, für uns ganz allein.
(... vorrei una carrozza per me solo, tutta per noi.)
Voglio una carrozza tutta per noi

Goldoni fa finta di cercare qualcosa nelle sue tasche.

GOLDONI

Ich habe mir schon alles notiert, was wir brauchen. (Mi sono già segnato ciò di cui abbiamo bisogno.)
Ho preparato la lista di ciò che ci occorre

Wo hab ich die Liste?... Ach so ich weiß schon! Arlecchino hat sie. (Dove ho messo la lista?... Ah, sì lo so! Ce l'ha Arlecchino.)
Non la trovo. L'avrò data a Arlecchino...

Aber ich habe es auch so behalten: zehn Pfund Kaffee, fünfzig Pfund Schokolade, zehn Pfund Zucker, dreißig Päckchen gute Wachskerzen... (Ma anche così me la ricordo: dieci libbre di caffè, cinquanta libbre di cioccolata, dieci libbre di zucchero, trenta pacchetti di buone candele di cera...)
10 libbre di caffè... 50 di cioccolata... 20 di zucchero... e 30 pacchi di candele [19]

495 Controcampo in **p.a.** di Nicoletta che si volta a guardare il marito negli occhi: Goldoni viene ripreso di spalle in **m.p.p.**

NICOLETTA

So die Kerzen... Also habt Ihr nichts vergessen? (Le candele... Non avete dimenticato nulla dunque?)
Anche le candele? Non dimenticate niente!

Goldoni, imbarazzato, si guarda i piedi di sfuggita, poi esce di campo a sinistra e continua a muoversi per la camera, fingendo di non aver colto l'insinuazione ironica di Nicoletta.

GOLDONI

Für die Reise braucht Ihr auch noch ein Kleid, Nicoletta... (Per il viaggio vi serve anche un altro abito, Nicoletta...)
Per le signore che vanno in villeggiatura...

Breve carrello panoramico a sinistra, da **p.p.** a **p.m.**, su Nicoletta che si avvicina nuovamente al marito, e lo fissa, sbalordita da tanta sfacciataggine. **zoom out** su Goldoni che, ripreso in **c.m.**, continua a preparare i bagagli sul letto e su Nicoletta che avanza fino a **m.p.m.**, dandogli le spalle.

GOLDONI

Ich habe gehört, daß die Damen dem Model 'Mariage' in diesem Sommer, den Vorzug geben... Es soll das Neueste aus Paris sein. (Ho sentito che quest'estate le signore preferiscono il modello 'Mariage'. Dev'essere l'ultima moda di Parigi.)
È indispensabile un abito detto *mariage*. È l'ultimo grido dell'alta moda di Parigi [20]

Breve aggiustamento a sinistra: Goldoni continua a parlare imperterrito, sperando di allettare la moglie con l'abito nuovo. Ma Nicoletta è sempre di più in preda allo sconforto.

GOLDONI

Ich werde es Euch kaufen! Es wird Euch genau so gefallen wie mir. (Ve lo comprerò! Vi piacerà proprio come piace a me.)
Ve ne compro uno prima di partire

Nicoletta si volta di colpo a guardarlo. **zoom in** fino a **p.a.** su Goldoni vicino al letto: ha chiuso la valigia e sorride alla moglie.

GOLDONI

Ich hoffe, Ihr freut Euch darüber. (Spero che ne siate contenta.)
Andremo oggi stesso

NICOLETTA (v.f.c.)

Auch ich wollte Euch etwas für die Sommerfrische schenken...
(Anch'io volevo regalarvi qualcosa per la villeggiatura...)
Anch'io volevo farvi un regalo

Controcampo e **p.a.** di Nicoletta che si lascia andare alle lacrime.

NICOLETTA

... ein Paar bequeme Schuhe, aber mir scheint... (... un paio di comode scarpe, ma mi pare...)

Un paio di comode scarpe

- 496 **p.a.** di Goldoni che a questo punto non può più fingere: mortificato, si guarda i piedi.

NICOLETTA (v.f.c.)

... das ist heute für Ehrenmänner aus der Mode gekommen...
(... che ciò sia oggi passato di moda per i gentiluomini...)

Ma forse i gentiluomini preferiscono andar senza...

Lentamente la **m.d.p.** si abbassa fino a inquadrare i piedi di Goldoni, con le calze sporche per aver camminato senza scarpe.

NICOLETTA (v.f.c.)

... sie gehen lieber ohne Schuhe, auf Strümpfen. (... essi preferiscono andare senza scarpe, con le calze.)

- 497 **p.a.** di Nicoletta che scoppia a piangere e spostandosi a sinistra, passa dietro al marito ripreso di schiena, che fa, così, da elemento di montaggio e esce di campo. Inizia, in sottofondo una musica triste.
- 498 Carrello a sinistra a seguire Nicoletta in **c.m.** che, piangendo, getta con rabbia la biancheria sul divano e si abbandona a sedere sul letto.

GOLDONI

Ich weiß Nicoletta, Ihr wollt mich verlassen, Ihr wollt zurück nach Genua... (Lo so Nicoletta, volete lasciarmi. Volete tornare a Genova...)

Lo so Nicoletta. Volete lasciarmi

Goldoni entra in campo da destra in **p.a.** e si avvicina a Nicoletta sul letto.

GOLDONI

... aber ich will Euch nicht verlieren...

Ma io non voglio perdervi

NICOLETTA

Ihr vertäuscht jetzt also auch die Wohnung mit der Bühne, die Wahrheit mit der Täuschung. Ihr spielt ja überhaupt nur noch!

(Ora dunque scambiate anche la casa con il palcoscenico, la verità con l'illusione. Non fate che recitare.)
Confondete spesso casa e teatro, verità e finzione. Recitate sempre [21]

GOLDONI

Ja das stimmt... Das mit der Sommerfrische war nur eine Vortäuschung um nicht so vor Euch dazustehen. (Sì, è vero... Questa della villeggiatura era solo un'invenzione per salvarmi la faccia con voi.)

È vero... Le smanie della villeggiatura... Un'invenzione per salvarmi

Goldoni si fa più vicino alla moglie per rassicurarla. Breve aggiustamento a sinistra.

GOLDONI

Doch von heute an, werde ich Euch immer die Wahrheit sagen.
D'ora in poi vi dirò sempre la verità

La **m.d.p.** si abbassa fino a **p.m.** sul letto, dove Nicoletta si appoggia piangendo. Goldoni le si avvicina ancora un po'.

NICOLETTA

Und... und Ihr werden nur mir gehören?
E sarete solo mio?

GOLDONI

Das verspreche ich Euch... (Questo ve lo prometto...)
Solo vostro

Lenta carrellata a sinistra e indietro

NICOLETTA

Werdet Ihr also diese... Frau nicht wiedersehen? (Dunque non rivedrete questa... donna?)
Rivedrete... quella donna

GOLDONI

Nein! Niemals wieder.
Mai più

Sempre carrellando lentamente a sinistra e indietro, la **m.d.p.** riprende la scena attraverso la trasparenza della tenda del baldachino. Nicoletta si lascia andare, esausta, sul letto.

NICOLETTA

Kann ich das glauben?

Posso credervi?

GOLDONI

Ja Nicoletta, Ihr müsst mir glauben. (Sì, Nicoletta, dovete credermi.)

Certo, amore mio. Dovete credermi

Fine musica.

SCENA QUARANTACINQUESIMA

499 **ESTERNO. CAMPIELLO CASA GOLDONI. GIORNO.**

c.m. Laterale da sinistra, della finestra di una casa da cui si affaccia Pantalone, richiamato dalla voce di qualcuno, nel campiello sottostante, che chiama Goldoni con tono perentorio.

VOCE (f.c.)

Anwalt Goldoni!

500 **m.c.l.** di don Marzio, nel campiello davanti a casa Goldoni, che chiama a gran voce.

DON MARZIO

Anwalt Goldoni, kommt heraus! (Avvocato Goldoni, venite fuori!)

Signor Goldoni, scendete!

501 **c.m.** di Pantalone alla finestra di casa sua.

PANTALONE

He! He ... (Hei! Hei!...)

502 **m.c.l.** di don Marzio nel campiello che, al richiamo di Pantalone, si volta verso di lui.

PANTALONE (v.f.c.)

... warum schreit Ihr so, Fremder? (... perché gridate così, 'foresto'?) [22]

È inutile gridare perché è partito

Il campiello, intanto, si riempie di gente.

PANTALONE (v.f.c.)

Signor Goldoni ist nicht zu Hause! Er ist in die Sommerfrische gefahren... (Il signor Goldoni non è in casa! È partito per la villeggiatura...)

È andato a riposarsi dopo il successo...

503 Come la 501.

PANTALONE

... nach dem grossen Erfolg seines «Kaffeehaus»! (... dopo il grande successo della sua *Bottega del caffè*.)

... de La bottega del caffè

504 **m.c.l.** di don Marzio in campo: attorno a lui si sta radunando la gente...

DON MARZIO

Das ist für mich eine Beleidigung, kein Erfolg! Kommt her! Ich werde Euch verprügeln! (Questa è un'offesa per me, non un successo! Venite qui! Bastonerò voi!)

505 Come la 503.

PANTALONE

Wie Ihr wünscht! Ich komme sofort! Ich stehe zu Eurer Verfügung. (Come desiderate! Vengo subito! Sono a vostra disposizione.)

Ai vostri ordini, scendo

Detto questo, Pantalone rientra in casa

506 **m.c.l.** di don Marzio che sguaina la spada e si lancia all'attacco. Da lontano giunge il richiamo dei venditori...

DON MARZIO

Wohlan, wohlan! Ich brenne darauf mich mit Euch zu schlagen! (Avanti, avanti! Fremo per battermi con voi!)

507 **c.m.** sulle case attigue al campiello: da ogni finestra la gente si affaccia a guardare.

DON MARZIO (v.f.c.)

Ihr werdet meinen Degen spüren... (Assaggerete la mia spada...)

Movimento a sinistra a seguire da **p.m.** a **p.a.** don Marzio che si lancia, spada alla mano, verso la casa di Pantalone a sinistra.

DON MARZIO

Man beleidigt einen Don Marzio nicht unbestraft. Kommt her! Kommt, kommt, kommt her! (Non si offende un don Marzio impunemente. Venite qua! Venite, venite, venite qua!)

All'improvviso don Marzio viene investito da una pioggia d'acqua.

508 **p.m.** di Pantalone alla finestra che ha tirato il catino d'acqua a don Marzio. [23]

PANTALONE

Ha, ha, ha!

509 **p.a.** di don Marzio nel campiello, bagnato e fremente d'ira. Alle sue spalle la gente ride.

PANTALONE (v.f.c.)

Da habt Ihr Euer Duell!

Ecco il vostro duello

DON MARZIO

Mir dieser Schimpf?

A me questo insulto?

510 **c.m.** sulle case vicine con la gente alle finestre che ride e lo sbeffeggia. [24]

VOCE DI DONNA

Don Marzio!

511 **p.a.** tra le risate della gente nel campiello, don Marzio lusingato si dirige verso la donna che lo chiama e esce di campo.

DON MARZIO

Oh!

512 **c.m.** di una donna affacciata a un finestra con un catino d'acqua in mano: lo getta su don Marzio e scoppia a ridere.

DON MARZIO

Ooh!

- 513 **m.p.p.** dal basso di don Marzio investito dal getto d'acqua. Sul fondo della scena, in alto, si può vedere Pantalone osservare la scena dalla finestra di casa sua, ridendo e battendo le mani.
- 514 **p.a.** di un gruppo di gente nel campiello che scoppia a ridere, divertita.
- 515 Come la 513.
- 516 **p.m.** di alcuni garzoni che ridono.
- 517 **m.p.p.** dal basso: don Marzio si volta verso Pantalone alle sue spalle che lo apostrofa in malo modo.

PANTALONE

Raus mit dem Spion! Raus mit dem Intriganten! (Via spione!
Via intrigante!)
Vattene spial! Vattene via!

Guardando verso Pantalone alla finestra, don Marzio indietreggia a sinistra, avanzando in tal modo verso la **m.d.p.** e uscendo poi di campo. [25]

PANTALONE

Wir wollen keine Lügner in Venedig, raus!... Schüttet ihm Wasser auf den Kopf! (Non vogliamo bugiardi a Venezia, via!...
Gettategli acqua sul capo!)
Lasciate Venezia!

- 518 **p.p.** di don Marzio che, davanti alla bottega del caffè, viene scacciato e irriso dal garzone.

GARZONE

Hinaus! Ha, ha! (Via! Ha, ha!)

DON MARZIO

Ach was? Ihr... Ihr werdet noch merken wozu ich imstande bin! (Cosa? Voi... vi accorgete ancora di che cosa sono capace!)

Sdegnato, don Marzio si guarda intorno tra le risate generali.

DON MARZIO

Wißt Ihr überhaupt wen Ihr vor Euch habt? (Ma sapete chi avete davanti a voi?)
Vedrete cosa sono capace di fare!

Breve movimento a sinistra a seguire don Marzio fino a **p.m.**

DON MARZIO

Gemeines Pack!! Ich bin ein vornehmer Neapolitaner! (Plebaggia! Io sono un nobile napoletano!)

Non deridetemi! Sono un nobile napoletano!

519 **p.m.** da destra di Pantalone alla finestra.

PANTALONE

Raus! Raus! Intriganten wollen wir in Venedig nicht haben, raus! (Via! Via! Intriganti non ne vogliamo avere a Venezia, via!)

520 **c.m.** di Sacchi e altra gente ferma su un ponte a osservare la scena. Il capocomico applaude e ride a crepapelle.

SACCHI

Bravo!...

521 **m.p.p.** di don Marzio che guarda Sacchi con stupore.

SACCHI (v.f.c.)

Pantalone, Bravo!

522 **c.m.** di Sacchi che volteggia il suo mantello, accompagnato dalle risate della gente dietro a lui.

PANTALONE (v.f.c.)

Schüttet ihm Wasser auf den Kopf! (Buttategli acqua addosso!)

523 Breve panoramica a sinistra a seguire don Marzio che, indispettito, si dirige verso Sacchi, in **c.m.** (mentre in **p.a.**, passa un uomo vestito all'orientale che sta contrattando tessuti con un mercante).

DON MARZIO

Ihr lacht also?

Ridete anche voi?

zoom in sui due uomini fino a **c.m.**

DON MARZIO

Ich würde mir an Eurer Stelle das Lachen verbeißen! (Fossi in voi non riderei!)

Fossi in voi riderei meno

Con una mossa fulminea, don Marzio toglie da sotto il braccio di Sacchi, il pacco con la scarpa di Goldoni. Da lontano giungono i richiami dei venditori al mercato.

DON MARZIO

Sucht Ihr immer noch den Besitzer der Schuhe? Ich weiß wem sie gehören. (State sempre cercando il proprietario delle scarpe? Io so di chi sono.)

Sapete di chi è questa scarpa?

Di colpo Sacchi smette di ridere e lo guarda, serio.

DON MARZIO

Ha, ha! Anwalt Goldoni! (Ah, ha! All'avvocato Goldoni!)

È del Goldoni

Mortificato dalla sorpresa, Sacchi si riprende la scarpa e fissa don Marzio senza parlare.

DON MARZIO

Er setzt Euch Hörner auf!

Vi mette le corna!

Goldoni ist der Besitzer! Jetzt lacht weiter. (Goldoni è il proprietario! E ora continuate a ridere...)

E ora ridete...

... wenn Ihr Lust dazu verspürt!

... se ne avete ancora voglia

Così dicendo, don Marzio scende dal ponte e se ne va, uscendo di campo e lasciando Sacchi, impietrito a guardarlo.

524 **p.a.** di don Marzio richiamato da Colombina in **m.c.l.** Sul canale che li separa passa, intanto, un gondoliere in **c.m.**

COLOMBINA

Don Marzio! Was ist? Ihr wollt abreisen?... Habt Ihr vergessen, daß ich noch Lohn bekomme? Mein Lohn für fünf Monate! (Don Marzio! Che c'è? Volete partire?... Avete dimenticato che avanzo ancora la paga? Cinque mesi della mia paga!)

Prima di partire ricordatevi la mia paga. Mi dovete cinque mesi!

Don Marzio le fa segno che è matta, battendosi la fronte poi si affretta a andarsene.

COLOMBINA (gridando)

Ihr dürft nicht fortlaufen, mein Lohn! (Non potete scappar via, la mia paga!)

La mia paga!

- 525 **c.t.** dall'alto del ponte sul canale con Colombina in **c.l.**, che corre a chiamare aiuto per fermare il suo padrone. Musica.

COLOMBINA

Helft mir! Kammerzofen und Diener, helft mir! Mein Herr ist mir fünf Monate schuldig... (Aiutatemi! Servette e servitori, aiutatemi! Il mio padrone mi deve cinque mesi...)

Servette! Il mio padrone scappa senza pagarmi!

- 526 **c.m.** udite le grida di Colombina, un garzone esce di corsa e chiama rinforzi in aiuto della servetta.

COLOMBINA (v.f.c.)

... und will nicht bezahlen! (... e non vuole pagare!)

GARZONE

Colombina braucht Hilfe! (Colombina ha bisogno di aiuto!)

La **m.d.p.** si alza verso l'alto in **m.c.l.** su un balcone, al quale si affaccia una servetta a dire la sua.

PRIMA SERVETTA

Don Marzio muß verprügelt werden! (Don Marzio dev'essere bastonato!)

- 527 **c.m.** sul ponte arriva di corsa un piccolo esercito di servette e garzoni, armato di scope e bastoni: **zoom out** fino a **p.p.**

SECONDA SERVETTA

Er will sie um ihren Lohn prellen! (Vuole rubarle la paga!)

VOCE (dal gruppo)

Los kommt alle mit! (Venite tutti, forza!)

zoom out sul ponte e **p.a.** di una servetta e il suo padrone che salgono il ponte nel senso contrario al gruppo. La servetta esita, si volta a guardare, fa per unirsi al gruppo, ma il suo padrone la trattiene.

SERVETTA (v.f.c.)

Jetzt will ihr Herr sich aus dem Staub machen! (Adesso il suo padrone vuole tagliare la corda!)

528 **c.m.** di servette e garzoni, ripresi di spalle, che rincorrono don Marzio.

529 **p.a.** della servetta sul ponte che cerca di liberarsi dal suo padrone per raggiungere gli altri.

PADRONE

Was mischt du dich da hinein? Ich habe dich stets bezahlt.
Di che ti impicci? Ti ho sempre pagata

SERVETTA

Wenn eine von uns Hilfe braucht, dann stehe ich nicht zurück!
(Quando una di noi ha bisogno di aiuto, non mi tiro indietro!)
Quando un collega chiede aiuto, io corro [26]

530 **c.m.** la servetta, liberatasi, corre per raggiungere il gruppo che è già lontano, su un altro ponte, in **c.l.**

SCENA QUARANTASEIESIMA [27]

531 **ESTERNO. CASA DI TEODORA. NOTTE.**

p.a. di Sacchi che rimprovera aspramente Teodora, fuori campo, tenendo in mano una scarpa di Goldoni.

SACCHI

... Uns einen solchen Streich zu spielen... Was Ihr da gemacht habt, ist ein Skandal! (... Giocarci un simile tiro... quello che ci avete fatto è uno scandalo!)

Il vostro comportamento è scandaloso.

Breve movimento a sinistra a seguire Sacchi che, spostandosi, fa entrare in campo anche il conte Gozzi. Questi tiene in mano l'altra scarpa di Goldoni e anche lui è furioso con Teodora.

GOZZI

Ihr hättet doch nicht! Nein, nein, nein, nein!... Mit unserem Feind!...

Non avreste dovuto! No. Con un nostro avversario

Breve aggiustamento a sinistra e indietro su Gozzi che si sposta in **p.m.** e si rivolge a Teodora, fuori campo.

GOZZI

Euer Betrug ist doppelter Verrat!

Il vostro è un doppio tradimento

SACCHI

Nein, nicht nur uns, auch das Theater hat sie verraten! (No, non solo noi, anche il teatro ha tradito!)

Ha tradito anche il teatro

GOZZI

Ja! (Sì!)

SACCHI

Dreifacher Verrat! (Triplo tradimento!)

Allora triplo

TEODORA (v.f.c.)

Aber was wollt Ihr, Signori? Ich bin doch frei! (Ma cosa volete, signori? Io sono libera!)

Io sono libera. Libera, signori.

GOZZI

Aber nein! (Ma no!)

SACCHI

Das ist nicht wahr... Ihr seid nicht frei. Ihr seid unsere Primadonna. (Questo non è vero... Non siete libera. Siete la nostra primadonna.)

Siete la nostra prima attrice!

Gru a destra e in alto a seguire Sacchi che si sposta fino a rivelare Teodora, in **f.i.**, affacciata al balcone di casa sua. La **m.d.p.** la segue brevemente mentre cammina su e giù, prima a destra e poi a sinistra. Fine Musica.

TEODORA

Ein kleiner Irrtum... Ich bin Eure Primadonna gewesen! der Kontrakt, den ich in Genua unterschrieben habe, ist abgelaufen! Vergeßt das nicht, Signor Sacchi! (Piccolo errore... Sono stata la vostra primadonna! Il contratto che ho firmato a Genova, è scaduto! Non dimenticatelo, signor Sacchi!)

C'è un errore. Lo sono stata. Il contratto è scaduto. Non dimenticatelo

Miagolio di gatti, mentre lontano risuonano le campane.

GOZZI (v.f.c.)
Was soll das heißen?
Cosa significa?

TEODORA
Ja... (Sì...)

Rintocco di campane.

TEODORA
... daß ich Eure Märchen nicht mehr spielen werde... und auch nicht die Geschmacklosigkeiten... (... che non interpreterò più le vostre fiabe e neanche le insensatezze...)
Che non interpreterò più le vostre fiabe

c.t. con Teodora che parla dal balcone, Sacchi e Gozzi sotto casa e un gondoliere che passa, portando un remo in spalla

TEODORA
... der Komödie dell'arte... (... della Commedia dell'arte.)
E neanche i vostri canovacci, signor Sacchi

Carrello a destra e indietro a seguire Sacchi che, imprecando, corre via, avanza e sale sul ponte fino a **c.m.**, seguito da Gozzi.

SACCHI
Ooh! Sie ist wahnsinnig geworden! Wahnsinnig geworden!
(Ooh! È impazzita! Impazzita!)
È impazzita! Non mi sarei aspettato un simile affronto

Und ich habe sie aus dieser Truppe dieses Medebac befreit. Wahnsinnig ist sie! Wahnsinnig! (E io che l'ho liberata dalla compagnia di questo Medebac! Pazza è! Pazza!)

GOZZI
Schreit nicht so! Das ist doch kein Benehmen.
Non strillate. Non è educazione

SACCHI
Ich will aber schreien! Aaaahhhh! (Ma io voglio gridare! Aaaahhhh!) [28]
È pazza e voglio strillare

Gozzi dà anche l'altra scarpa di Goldoni in mano a Sacchi e lo lascia lì a gridare.

GOZZI

Gut, dann gehe ich. (Bene, allora me ne vado.)

Breve aggiustamento a sinistra su Gozzi che se ne va, lasciando Sacchi solo sul ponte.

SACCHI

Wartet! Wartet!

Sacchi, allora, si volta verso Teodora sul balcone.

SACCHI

Teodora! Hörst mich an!
Ascoltatemi!

532 Controcampo: **p.m.** di Teodora sul balcone e **c.l.** di Sacchi sul ponte.

TEODORA

Jaa! (Sì!)

SACCHI

Ich durchschaue Euer Spiel, aber nehmt Euch in Acht! Nehmt Euch in Acht!...
Capisco il vostro gioco, ma state attenta

Ridendo di lui, Teodora rientra in casa e lascia Sacchi sul ponte a imprecare.

SACCHI

... Ich lasse mich nicht zum Narren halten. Ich werde Euch ruinieren!... Euch und Euren sauberen Liebhaber! (... Io non mi lascio prendere in giro. Vi rovinerò!... Voi e il vostro bell'amante!)
Non finirà così. Vi rovinerò. E rovinerò anche il vostro amante

Intanto il campo comincia ad animarsi di gente... È l'alba

SACCHI

Undankbare! Wartet nur! (Ingrata! Ma aspettate!)

Mentre Sacchi continua a imprecare, la **m.d.p.** lo riprende attraverso la trasparenza della tenda, che Teodora, rientrata in casa, tira davanti alla sua finestra. [29]

SACCHI

Das werdet Ihr bereuen! (Ve ne pentirete!)

SCENA QUARANTASETTESIMA

533 **ESTERNO. PIAZZETTA CASA GOLDONI. GIORNO.** [30]

Musica. La **m.d.p.** si abbassa su Venezia immersa nella nebbia, fino a inquadrare, in **p.m.**, un ponte attraversato da gente che va e che viene. **zoom in** a destra al di là del ponte, in **c.l.**, Arlecchino e Colombina stanno dirigendosi verso il campiello di casa di Goldoni. Fine musica

SCENA QUARANTOTTESIMA

534 **INTERNO. STUDIO CASA GOLDONI. GIORNO.**

m.p.p. di spalle di Goldoni, piegato sulla sua scrivania a lavorare. Rintocco di campane all'esterno. La porta si apre facendolo voltare verso la **m.d.p.**

535 **p.m.** di Colombina e Arlecchino che salutano con un inchino, ridacchiando, ma senza parlare.

536 **m.p.p.** di Goldoni che li guarda stupito.

537 **p.m.** Arlecchino, con una buffa mimica, fa cenno a Goldoni che la sua bocca è cucita e che sarà Colombina a parlare.

538 Come la 536.

GOLDONI

Was ist denn mit dir heute morgen?... Sag mal, ist dein Mund zugewachsen? (Che cos'hai stamattina?... Dimmi, hai la bocca cucita?)

Che hai stamattina? Parla. Hai perso la lingua?

539 **p.m.** Arlecchino fa cenno di no e mostra la lingua. Colombina ride, divertita.

540 **m.p.p.** di Goldoni che comincia a perdere la pazienza.

541 **c.m.** Goldoni si alza, con mossa fulminea estrae il batòcchio dalla cinta di Arlecchino e minaccia di bastonarlo. Colombina, allora, si mette fra loro per proteggere Arlecchino.

GOLDONI

Arlecchino, sprich endlich, sonst reißt mir wirklich die Geduld! (Arlecchino, parla insomma, altrimenti perdo veramente la pazienza!)

Non farmi perdere la pazienza!

COLOMBINA

Oh bitte, schlagt ihn nicht Signor Goldoni... (Oh per piacere, non lo picchiate signor Goldoni...)

Parlo io

Tutti e tre avanzano saltellando, in **p.a.**

COLOMBINA

... weil Ihr Arlecchino gesagt habt: «Immer wenn du den Mund aufmachst, passiert ein Unglück!» (... perché avete detto a Arlecchino: «Ogni volta che apri bocca, è una rovina!»)

Perché dite sempre che quando apre bocca è una rovina

Arlecchino, gemendo, si nasconde dietro a Colombina che riesce finalmente a parlare, tra le risate. Lieve aggiustamento a sinistra.

COLOMBINA

Es gibt eine grosse Neuigkeit...

C'è una grande novità...

542 **p.p.** di Colombina

COLOMBINA

Eine wichtige Neuigkeit... (Una novità importante...)

... che non sapete!

543 **p.m.** di Arlecchino che annuisce e sorride, malizioso.

COLOMBINA (v.f.c.)

... von der Ihr noch nichts wißt (... di cui ancora non sapete nulla.)

544 **p.m.** di Goldoni sulla soglia dello studio col bastone fra le mani e l'aria diffidente.



Figura 18 Arlecchino e Colombina

GOLDONI

Dann verrate sie mir. (Allora svelatemela.)

545 **p.p.** di Colombina che racconta.

COLOMBINA

So ist es: meine Herrin hat Ihre letzte Komödie gelesen... (È così: la mia padrona ha letto la vostra ultima commedia...)
La mia padrona ha letto la vostra ultima commedia

Colombina chiede aiuto a Arlecchino.

COLOMBINA

Wie war der Name? (Com'era il nome?)
Come si chiama?

546 **m.p.p.** di Arlecchino che fa dei cenni a Colombina per ricordarle il titolo della commedia.

547 **p.p.** di Colombina

COLOMBINA

... Mirandolina!
La locandiera

548 **p.m.** di Goldoni che guarda Arlecchino con occhi furenti, battendo il bastone fra le mani.

GOLDONI

Arlecchino!...

549 **p.m.** di Arlecchino con l'aria spaventata.

GOLDONI (v.f.c.)

Höre mir zu! (Senti un po'!)

550 **c.m.** e breve **zoom out** Arlecchino, inseguito da Goldoni, comincia a scappare, saltando per tutta la stanza e finendo la sua fuga sopra una sedia.

GOLDONI

Du hast damals die Kopie der «Listigen Witwe» meinen Feinden gegeben und jetzt fängst du schon wieder an? Du... (Quella volta hai dato ai miei nemici la copia della Vedova scaltra e adesso già ricominci?)

Continui a portare in giro le mie commedie?

Colombina si mette in mezzo ai due uomini per spiegare l'equivoco.

COLOMBINA

Meine Herrin hat Eure Komödie nicht von Arlecchino bekommen!... Ob Ihr es glaubt oder nicht, von Signor Medebac! (La mia padrona non ha ricevuto la vostra commedia da Arlecchino!... Che lo crediate o no, dal signor Medebac!)

La mia padrona non l'ha avuta da Arlecchino. Gliel'ha data il signor Medebac

GOLDONI

Medebac?

Colombina annuisce mentre Goldoni, per nulla tranquillizzato, continua a camminare su e giù per la stanza, prendendosi con Medebac.

GOLDONI

Wunderbar! Signor Medebac... Meine Komödien lesen die venezianischen Damen! (Magnifico! Signor Medebac... Le signore veneziane leggono le mie commedie!)

Le mie commedie alle signore veneziane!

COLOMBINA

Aber... (Ma...)

- 551 **p.p.** dall'esterno viene aperta la porta che dà nello studio: appaiono, in **p.a.**, Colombina, Goldoni e Arlecchino mentre parlano animatamente. [31]

COLOMBINA

... nicht irgendwelche Damen! (... non delle signore qualsiasi!)
Non è una signora qualunque

Meine Herrin ist die Primadonna im Ensemble von Medebac!
(La mia padrona è la primadonna nella compagnia di Medebac.)

La prima donna della compagnia Medebac

- 552 **p.m.** di Colombina e Arlecchino che sorridono a Goldoni in modo malizioso.

COLOMBINA

Das ist die grosse Neuigkeit.
È questa la grande novità.

Arlecchino accompagna le sue parole sedendosi, con una acrobazia, sulla mensola del caminetto. La musica sottolinea il colpo di scena.

ARLECCHINO

Unsere Signora Teodora ist nicht mehr bei Sacchi sondern bei Medebac! He, he! (La nostra signora Teodora non è più con Sacchi ma con Medebac! He, he!)

La nostra Teodora... è ritornata con Medebac

- 553 **p.p.** Goldoni, visibilmente colpito da questa notizia, resta senza parole.

GOLDONI

Teodora ist... (Teodora è...)

Musica a sottolineare la sua sorpresa
Goldoni incontra lo sguardo di Nicoletta, comparsa sulla soglia dello studio.

- 554 **p.p.** Nicoletta, sorpresa ancor di più di Goldoni, lo fissa con espressione interrogativa.

- 555 **p.p.** di Goldoni che sorride alla moglie.

GOLDONI

Nicoletta...

556 **c.m.** di Arlecchino seduto sulla mensola del caminetto e di Nicoletta sulla soglia che, con l'aria triste, torna in camera sua.

557 **c.m.** di Nicoletta e Goldoni ripresi dalla loro camera da letto. **zoom in** Nicoletta avanza fino a **p.a.**, seguita da Goldoni che tenta di giustificarsi.

GOLDONI

Nicoletta, ich habe nichts davon gewußt. Das schwöre ich Euch!

Io non ne sapevo niente, ve lo giuro

Alle spalle di Goldoni, dallo studio, si affacciano ad ascoltare, in **m.c.l.**, Arlecchino e Colombina

GOLDONI

Ihr vertraut mir nicht mehr... (Non avete più fiducia in me...)

Arlecchino e Colombina, nello studio, prendendosi per mano, e facendo un piccolo girotondo, silenziosamente escono di campo a destra.

GOLDONI

... aber begreift doch... ich habe Euch noch nie so sehr gebraucht wie in diesem Augenblick. (... Ma cercate di capire... mai come in questo momento ho avuto bisogno di voi.)

Non mi credete? In questo momento ho tanto bisogno di voi

Breve panoramica a sinistra a seguire Nicoletta fino a **p.a.**, che, staccandosi dal marito e passando davanti alla finestra, si dirige verso il letto al centro della camera. Goldoni la segue, continuando a difendersi. [32]

GOLDONI

Mein Wort! Wenn Medebac Teodora Ricci nicht fortjagt, ziehe ich meine Komödie zurück! Vielleicht glaubt Ihr mir dann! (Parola mia! Se Medebac non cacerà Teodora Ricci, ritirerò la mia commedia! Forse allora mi crederete!)

Se Medebac non cacerà la Ricci... [33] Ritiro la commedia. Così mi crederete

Detto ciò, in preda allo sconforto, Goldoni se ne va lasciando la moglie muta e immobile, che ormai non sa più cosa pensare. Fine musica.

SCENA QUARANTANOVESIMA

558 **INTERNO. PALCOSCENICO TEATRO S. ANGELO. GIORNO.**

p.p. di Medebac che, seduto a un tavolo, sta recitando la parte del Cavaliere di Ripafratta: alle sue spalle, gli altri attori. [34]

RIPAFRATTA (Medebac)

Mirandolina, Sie sind ein charmantes Mädchen. (Mirandolina, siete una ragazza affascinante.)

Mirandolina... siete una garbata giovane

Gru a destra in alto fino a **p.p.** su Teodora che gli rende la battuta.

MIRANDOLINA (Teodora)

Oh, Signore, Sie verspotten mich...

Signore, mi burlate

RIPAFRATTA (Medebac - **v.f.c.**)

Hören Sie, ich will Ihnen eine Wahrheit sagen. (Sentite, voglio dirvi una cosa vera...)

zoom out e gru da destra a sinistra fino a inquadrare di nuovo Teodora e Medebac in **c.m.** La donna si siede al tavolo del cavaliere. All'esterno s'odono le campane risuonare a festa.

RIPAFRATTA (Medebac)

... die Ihnen zur Ehre gereichen wird. (... che tornerà a vostro onore.)

Vi dico una cosa che tornerà a vostra gloria

MIRANDOLINA (Teodora)

Ich höre sie gern. (L'ascolto volentieri.)

RIPAFRATTA (Medebac)

Sie sind das erste Weib auf Erden, das... (Voi siete la prima donna al mondo, che...)

Voi siete la prima donna al mondo...

Medebac non ricorda più la sua battuta e si volta verso il suggeritore in fondo al palcoscenico.

RIPAFRATTA (Medebac)
Aehm... was? (Aehm... cosa?)

SUGGERITORE
... bei dem ich es mit Vergnügen leide... (... con cui mi compiacio...)

RIPAFRATTA (Medebac)
... bei dem ich es mit Vergnügen leide mich zu unterhalten. (... di conversare.)
... con cui ho avuto il piacere di conversare

Con trasporto, il cavaliere bacia la mano a Mirandolina e aggiunge:

RIPAFRATTA (Medebac)
Ich fürchte, Ihr wollt mir meine Ruhe nehmen. (Ho paura che voi vogliate farmi perdere la pace.)
Temo che mi farete perdere la mia quiete

Di colpo Teodora blocca Medebac.

TEODORA
Moment, Signor Medebac! (Un momento, signor Medebac!)[35]

Al piglio aggressivo di Teodora, Medebac reagisce trasalendo.

MEDEBAC
Eeh?

TEODORA
Nicht genug daß Ihr mir meine Dialoge stehlt...
Non vi basta rubarmi le battute?

Teodora si alza in piedi con impeto, urlando inviperita.

TEODORA
Jawohl! Das habt Ihr schon ein Dutzendmal getan!... Jetzt macht Ihr mir auch noch meine Rolle kaputt! (Sissignore! Lo avete già fatto una dozzina di volte!... Adesso mi rovinate anche la parte!)
Lo avete già fatto dieci volte! Ma ora mi bruciate addirittura la parte

MEDEBAC

Was redet Ihr denn da? Na ja, vielleicht mein Gedächtnis...
(Ma di cosa state parlando? Ah sì, forse la mia memoria...)
È la mia memoria che... Non ve la prendete

TEODORA

Ach was Gedächtnis!... Dann frischt es Euch auf! (Macché memoria!... Allora rinfrescatevela.)
Rinfrescatevela! Io ricordo tutto

Teodora se ne va verso il suggeritore. **zoom in**, mentre Medebac si versa da bere.

TEODORA

Ich kenne meine Rolle, jede Einzelheit... (Io conosco la mia parte, ogni particolare...)

559 **p.p.** di Teodora e, dietro di lei, la locandina del teatro S. Angelo annuncia la commedia *La locandiera* recitata da Teodora Ricci. [36]

TEODORA

... Wort für Wort und ich werde es Euch beweisen. Gerade vor Eurem Einsatz: «Ich fürchte, sie wollen undsoweiter, undsoweiter...», da habe ich, die Hauptdarstellerin der Komödie, eine besonders wichtige und auch sehr lange Dialogstelle. (... Parola per parola e ve lo dimostrerò. Proprio prima della vostra battuta: «Ho paura che voi vogliate eccetera, ecc.» io, la protagonista della commedia, ne ho una particolarmente importante e lunghissima)

E ora ve lo dimostro. Prima della vostra battuta. Temo che voi, ecc. ecc.

... io che sono la protagonista... [37] ho una battuta lunga e importantissima

Teodora si riavvicina di corsa, fino a **p.a.**, a Medebac che si alza per interromperla.

TEODORA

Wenn Ihr sagt... (Quando voi dite...)
Voi dite

MEDEBAC

Aber was redet Ihr?... (Ma cosa dite?..)

Ma Teodora gli tappa la bocca con la mano e continua la sua dimostrazione: riprendendo a recitare la parte di Medebac, gli prende la mano.

TEODORA

«*Sie sind das erste Weib auf Erden, bei dem ich es mit Vergnügen leide, mich zu unterhalten*»... *sage ich... dann, antworte ich...* («Voi siete la prima donna al mondo, con la quale converso con piacere»... dico... allora, io rispondo...)

«Siete la prima donna al mondo... con cui ho avuto il piacere di conversare». E io, sì proprio io:

560 **c.t.** del palcoscenico con la scena della locanda a Venezia poi Medebac, Teodora che recita la sua parte, ispirata, e gli altri attori alle loro spalle. Le parole recitate da Teodora sono sottolineate dalla musica. [38]

TEODORA

«*Ich will Ihnen etwas sagen, Signor Cavaliere... nicht daß uns zweien ein Verdienst zukäme, aber bisweilen begegnet sich gleicher Art...*» («Voglio dirvi una cosa, signor Cavaliere... non che noi si meriti qualcosa ma talvolta ci si incontra tra persone affini...»)

«Le voglio dire una cosa, signor cavaliere. Alle volte si danno questi sanguischi che si incontrano»

Accompagnata dal carrello a destra, Teodora si muove sicura e sciolta sulla scena.

TEODORA

«*Diese Sympathie*»...

«Questa simpatia»...

poi rivolgendosi a Medebac

TEODORA

... unterbrecht mich nicht!

Non mi interrompete

Teodora si dirige verso il proscenio, come parlando a un'immaginaria platea.

TEODORA

«*Diese Sympathie, diese Neigung trifft sich auch bei Menschen, die einander fremd sind... und auch ich... fühle für Sie Signore... was ich noch für keinen anderen gefühlt habe.*»

«Questa simpatia... questo genio... si avverte anche con gente che non si conosce. Anch'io... provo per voi quello... che non ho provato per nessun altro»

Teodora recita con grande talento e si rivolge poi a Medebac.

TEODORA

Merkt Euch! Erst jetzt kommt Ihr mit der Antwort! (Ricordatevi! Solo adesso, c'è la vostra battuta!)

Medebac risponde seccato ma Teodora non gli dà tregua.

MEDEBAC

Jaaa! (Sìì!)

TEODORA

Erst hier an dieser Stelle, sagt Ihr... (Solo qui a questo punto, voi dite...)

E a questo punto voi dite:

Comincia una lenta gru a destra e in alto fino a inquadrare i palchi vuoti del teatro.

TEODORA

«Ich fürchte, Sie wollen mir meine Ruhe nehmen» (Ho paura che vogliate farmi perdere la tranquillità.)

Temo che mi farete perdere la mia quiete

MEDEBAC (v.f.c.)

Also fangen wir wieder an. (E allora ricominciamo.)

La **m.d.p.** continua la panoramica a destra sul teatro vuoto.

TEODORA (v.f.c.)

Ich lasse meine Verführungskünste spielen wie es meine Rolle verlangt. (Io faccio opera di seduzione come richiede la mia parte.)

Insisto nella mia opera di seduzione

La **m.d.p.** si abbassa sulla porta del teatro: un uomo sta entrando, in **m.c.l.**, mentre Teodora continua a recitare con grande maestria.

TEODORA (v.f.c.)

Also, nicht doch Signor Cavaliere... Sie sind ein weiser Mann: handeln Sie danach. Verfallen Sie nicht in die Schwächen an-

deren. (Ma no, signor Cavaliere... Voi siete un uomo saggio: agite di conseguenza. Non cadete nelle debolezze degli altri.)
«Se siete un uomo saggio, operate da vostro pari. Non approfittate delle altrui debolezze»

L'uomo si avvicina silenziosamente fino a **p.m.** è Goldoni che, affascinato, si ferma a ascoltare Teodora.

TEODORA (v.f.c.)

Sollte ich das merken, käme ich gewiß nicht mehr hierher.
«Se dovessi accorgermene non verrei più qui»

La musica si ferma.

TEODORA (v.f.c.)

Ich fühle ja auch etwas in mir...
«Io sento qualcosa dentro...»

558 **m.c.l.** sul palcoscenico, Teodora recita con arte consumata mentre Medebac, insofferente, cammina su e giù sospirando.

TEODORA

... was ich noch nie gefühlt habe, aber ich will nicht für Männer den Verstand verlieren.
«... che non avevo mai sentito. Ma non voglio perdere la testa per gli uomini»

561 **p.p.** di Goldoni che assiste alla scena, estasiato.

TEODORA (v.f.c.)

... und am wenigsten für einen...
«Tanto meno per uno...»

562 **m.c.l.** di Teodora, Medebac e il resto della compagnia sul palcoscenico.

TEODORA

... der die Frauen hasst und der mich jetzt vielleicht mit neuen Redensarten... (... che odia le donne e che ora forse con belle parole nuove...)
«... che odia le donne. Che con discorsi strani...»

563 **p.p.** di Goldoni che, con occhi colmi d'ammirazione, non perde una parola di ciò che recita Teodora.

TEODORA (v.f.c.)

... auf die Probe stellen will...
«... vuole mettermi alla prova...»

564 **p.m.** di Teodora che, con un sorriso di trionfo, avanza in **p.p.**

TEODORA

... um mich erst zu verführen und dann zu verspotten! (... per prima sedurmi e poi burlarsi di me!)
«... tentarmi e poi... burlarsi di me!»

565 **p.p.** di Goldoni che non può più trattenersi e batte le mani con forza.

GOLDONI

Bravo!

566 **m.p.p.** di Medebac sul palcoscenico che, già infastidito dalla bravura di Teodora, reagisce seccato.

MEDEBAC

Ruhe! (Silenzio!)

567 Goldoni in **p.p.** si avvicina al palcoscenico.

GOLDONI

Ich bin's, Signor Medebac. (Sono io, signor Medebac.)

568 **p.p.** Teodora sorride felice. Panoramica a sinistra, da **p.a.** a **p.m.**, su Goldoni che, entusiasta, raggiunge Teodora sul palcoscenico.

GOLDONI

Ja, das ist es. Während ich das schrieb, habe ich immer an Euch denken müssen. (Sì, è così. Mentre la scrivevo, ho sempre pensato a voi.)
Mentre la scrivevo pensavo a voi

Teodora non sa nascondere un sorriso di trionfo e soddisfazione.

GOLDONI

Ihr seid Mirandolina im Leben und auf der Bühne!
Siete Mirandolina nella vita e sulla scena [39]

Rapida panoramica a sinistra: **p.m.**, Goldoni va da Medebac.

GOLDONI

Nicht wahr Signor Medebac?

È vero, signor Medebac?

Medebac è livido di rabbia e di invidia.

MEDEBAC

Schluß mit der Probe! Wir machen um drei Uhr weiter, aber seid pünktlich! (La prova è finita! Continuiamo alle tre, ma siate puntuali.)

La prova è finita. Si riprende alle 3

Goldoni fa qualche passo fino a **c.m.**, per seguire Medebac che sta andandosene.

GOLDONI

Signor Medebac, Ihr geht fort?

Signor Medebac, ve ne andate?

Medebac si riavvicina a Goldoni, avanzando fino a **p.m.**

MEDEBAC

Ich gehe, weil ich mich Eure Komplimente für meine Primadonna nicht mehr länger mitanhören kann! (Me ne vado, perché non posso più ascoltare oltre i vostri complimenti alla mia primadonna!)

Non voglio sentire complimenti alla primadonna

GOLDONI

Immerhin ist sie Eure erste Schauspielerin. (È pur sempre la vostra prima attrice.)

Ma è la vostra prima attrice

MEDEBAC

Aber ich bin immer noch der erste Schauspieler! Vergeßt das nicht! (Ma io sono ancor sempre il primo attore! Non lo dimenticate!)

E io sono sempre io! [40] Non lo dimenticate!

Breve assestamento a destra sugli stessi e **c.m.**, poi **zoom out** Medebac, esasperato dalla gelosia, rincara la dose a Goldoni.

MEDEBAC

Und niemand auf der Welt erlaubt Euch, einer Schauspielerin zu applaudieren, solange ich... (E nessuno al mondo vi consente di applaudire un'attrice, finché io...)

Non dovete applaudire la battuta di un'attrice...

Medebac si dirige verso l'uscita del palcoscenico fino a **c.l.**, voltandosi ancora una volta per sottolineare in modo teatrale le sue rimostranze.

MEDEBAC

... *ich Medebac, hier auf der Bühne stehe!* (... Io Medebac, sono qui in scena!)

... finché io sono in scena!

Carrello a sinistra: da **p.p.** a **c.m.** di Teodora che si avvicina al tavolo al centro della scena. Se ne sono andati tutti: Teodora e Goldoni sono soli.

TEODORA

Ihr wagt es mit mir allein zu bleiben? Ich finde, Ihr benehmt Euch genauso wie... der Cavaliere di Ripafratta. (Osate restare solo con me? Trovo che vi comportate esattamente come... il vostro cavaliere di Ripafratta.)

Osate restare solo con me? Vi comportate come il vostro cavaliere di Ripafratta

GOLDONI

Nein, ich bin nicht so ein Hagestolz, ganz und gar nicht... (No, non sono così burbero, proprio per niente...)

Non sono così burbero

Lieve aggiustamento a sinistra, entra nell'inquadratura anche Goldoni, in **p.m.** Teodora e Goldoni parlano girando attorno al tavolo, quasi giocando a inseguirsi.

GOLDONI

Aber Ihr Teodora, Ihr seid viel kapriziöser und koketter als Mirandolina. (Ma voi Teodora, voi siete molto più capricciosa e civetta di Mirandolina.)

Ma voi siete più capricciosa e civetta di Mirandolina

Teodora avanza lentamente fino a farsi molto vicina, in **p.m.**, a Goldoni, parlando con voce suadente.

TEODORA

Was sagtet Ihr vorhin? Während Ihr die Komödie schreibt, habt Ihr an mir gedacht? Das ist eine Unverschämtheit!... Denn schliesslich war ich keine Schauspielerin Eures Theaters.

Che dicevate prima? Che avete scritto la commedia pensando a me? È stata un'impertinenza. Perché non ero un'attrice del vostro teatro

GOLDONI

Teodora, Ihr müsst glauben, ich habe versucht, Euch zu vergessen, statt dessen habe ich eine Komödie geschrieben und immer nur an Euch gedacht. (Teodora, dovete credermi, ho cercato di dimenticarvi, invece ho scritto una commedia pensando sempre solo a voi.)

Vi prego... Ho cercato di dimenticarvi. Invece ho scritto una commedia pensando a voi

Carrello a sinistra a seguire Goldoni che si allontana da Teodora fino a **p.a.**

GOLDONI

Und noch heute bin ich hergekommen... um mich dem zu widersetzen. (E anche oggi sono venuto qui per oppormi a questo.) Ed ora ero venuto qui... per oppormi...

TEODORA (v.f.c.)

Um Euch wem zu widersetzen? (Per opporvi a chi?)
Per opporvi a che cosa?

569 **p.m.** di Goldoni, combattuto da opposti sentimenti.

GOLDONI

Nun ja, dap Ihr in meiner Komödie spielt. Ich hatte Angst Euch wiederzusehen, vor allem Angst... von Euch die Worte zu hören, die ich schrieb, als ich an Euch dachte. Weil Nicoletta... (Ebbene sì, che voi recitate nella mia commedia. Avevo paura di rivedervi, soprattutto di sentire da voi le parole, che ho scritto quando vi pensavo. Perché Nicoletta...)

Per impedirvi di recitare la mia commedia. Ho paura di rivedervi. Di riascoltare... le parole che ho scritto pensando vi. Perché Nicoletta...

Gru e **zoom out** fino a **c.m.**, a inquadrare di nuovo anche Teodora che lo fissa silenziosa

GOLDONI

Ich... ich wollte sagen, weil meine Frau das nicht verdient. Aber jetzt...

Mia moglie, intendo dire, non se lo merita. Ma ormai...

TEODORA

Aber jetzt? (Ma adesso?)

Breve aggiustamento a sinistra: Goldoni e Teodora arretrano fino a **m.c.l.**

GOLDONI

Ich bitte Euch, hört auf, die Mirandolina zu spielen, behandelt mich nicht wie den Cavaliere di Ripafratta. (Vi prego, smettete di fare Mirandolina, non trattatemi come il cavaliere di Ripafratta.)

... non continuate ad essere Mirandolina. Non trattatemi come il cavaliere di Ripafratta

Breve aggiustamento a destra e **c.l.** Teodora è silenziosa.

GOLDONI

Ihr habt gesiegt, was wollt Ihr mehr?

Avete vinto... Che volete di più?

TEODORA

Das fragt Ihr mich? Findet Ihr es hübsch, so weit fort von mir zu sein, während ich Euch recht nahe wünsche?

E me lo chiedete? Vi sembra bello stare lontano da me... mentre io vi desidero più vicino?

Breve aggiustamento a destra e **c.l.** Goldoni si precipita vicino a Teodora e dopo un attimo di esitazione, la bacia.

Improvviso battito di mani e risata di Arlecchino fuori campo. [41]

ARLECCHINO (v.f.c.)

Bravo!

GOLDONI

Wer ist da? Bist du es Arlecchino? (Chi è? Sei tu Arlecchino?)

570 **c.m.** di Arlecchino e Colombina seduti in un palco del teatro.

ARLECCHINO

Ja, Ihr habt recht, ich bin's. (Sì, avete ragione, sono io.)

571 **c.l.** di Goldoni e Teodora sul palcoscenico.

GOLDONI

Nimm dich in Acht! Ich schneide dir die Ohren ab, wenn du wieder schwätzt... (Bada! Ti taglio le orecchie, se parli...)
Se questa volta parli ti taglio gli orecchi!

- 572 **c.m.** A queste parole Arlecchino, gemendo di paura, se la fila veloce dal palcoscenico insieme a Colombina.

SCENA CINQUANTESIMA

- 573 **ESTERNO. FONDAMENTA SUL CANALE. POMERIGGIO.**

Musica dai toni drammatici e cupi. Breve **zoom out** la città è bianca di neve, la gente cammina lentamente intabarrata nei mantelli. [42]

SCENA CINQUANTUNESIMA

- 574 **INTERNO. LIBRERIA E STAMPERIA PASQUALI. GIORNO.**

p.m. di Nicoletta, pallida in volto e vestita di nero, che si tormenta le mani con aria preoccupata. Panoramica a seguire a sinistra fino a **p.a.** le si fa incontro il signor Pasquali. [43]

NICOLETTA

Ich möchte nicht bleiben, Signor Pasquali. (Non ho voglia di rimanere, signor Pasquali.)
È meglio che vada via, signor Pasquali

Nicoletta avanza fino a **p.m.**

NICOLETTA

Ich gehe... (Vado...)
Non me la sento

SIGNOR PASQUALI

Warum? Er wird gleich hier sein!... Ihr müsst ihn wiedersehen!
(Perché? Lui sarà qui tra poco! Dovete rivederlo!)
Restate. Dovete rivederlo

Pasquali mostra a Nicoletta il libro che ha in mano; pregandola di accettarlo.

PASQUALI

Dieser Band hier ist das erste Exemplar der Komödien Eures Mannes. Niemand ist würdiger es zu besitzen als Ihr. Bitte. (Questo volume qui è il primo esemplare delle commedie di vostro marito. Nessuno più di voi, è degno di possederlo. Vi prego.)

Questo è il primo volume delle commedie. Nessuno lo merita più di voi

Nicoletta prende il libro, lo accarezza e lo guarda con commozione.

NICOLETTA

Danke (Grazie)

575 **c.m.** di un libro aperto, tenuto in mano da qualcuno, di cui si vedono solo le braccia. **zoom out** e a destra fino **m.p.m.** a rivelare il gentiluomo che ha il libro in mano e il signor Pasquali.

GENTILUOMO

Nun zeigt her. (Dunque fatemi vedere.)

Pasquali prende il libro in mano e comincia a elogiarlo.

PASQUALI

Was sagt Ihr zu der Aufmachung, zu den Typen und dem Papier... Herr Oberintendant? (Cosa ne dite della edizione, dei caratteri tipografici e della carta... signor sovrintendente?)
Cosa ne dite della veste tipografica, della carta...

Und habt Ihr das Vorwort von Goldoni gelesen? (E avete letto la prefazione di Goldoni?)

C'è anche la prefazione del Goldoni

Pasquali sospira, rassegnato.

PASQUALI

Ach, das interessiert Euch ja gar nicht... Ihr seid eben kein Buchkenner... Euch interessiert nur der Autor... (Ma questo non vi interessa affatto... Non siete un bibliofilo... A voi interessa solo l'autore...)

Vedo che tutto ciò non vi interessa. A voi interessa solo l'autore: Goldoni

576 **p.m.** la porta della libreria si apre di colpo. Entra Goldoni salutando allegramente.

GOLDONI

Mein lieber Pasquali!

- 577 **p.p.** di Nicoletta che, rimasta nella stamperia in fondo, vedendo il marito ritrova il sorriso.
- 578 **p.m.** del gentiluomo e di Pasquali che sorridono a Goldoni. Fine musica.
Di colpo sul viso di Pasquali scompare il sorriso.

PASQUALI

Lieber Signor Goldoni! (Caro signor Goldoni!)

- 579 **p.m.** di Goldoni sulla soglia della libreria: dietro a lui compare anche Teodora Ricci in parrucca e mantello con collo di pelliccia. [44]
- 580 **p.m.** il gentiluomo e Pasquali salutano con un inchino.

PASQUALI

Euer Diener, Signora Ricci. (Riverisco, signora Ricci.)

- 581 **p.p.** di Nicoletta che, scorgendo Teodora, si fa dura in viso e scappa, all'interno della stamperia per non farsi vedere.

GOLDONI (v.f.c.)

Schnell! Ein Exemplar meines Buches! (Presto! Un esemplare del mio libro!)

- 582 **m.p.m.** di Pasquali, Goldoni, Teodora e il nobiluomo.

GOLDONI

Ich sterbe vor Neugier! (Muoiò dalla curiosità!)
Datemi una copia del libro, muoiò dalla curiosità

Pasquali gli presenta il gentiluomo sconosciuto, rimasto fino allora in disparte.

PASQUALI

Sofort... Darf ich Euch den Oberintendanten der «Italienischen Komödie» von Paris vorstellen? (Subito... Posso presentarvi il sovrintendente della *Comédie Italienne* di Parigi?) [45]
È il Vice intendente della *Comédie Italienne* di Parigi [46]

Goldoni si volta verso il forestiero: entrambi si salutano con un inchino

GOLDONI

Signore!...

SCENA CINQUANTADUESIMA

583 ESTERNO. CAMPIELLO. GIORNO.

p.m. dei bambini cantano una filastrocca e fanno girotondo attorno a un pupazzo di neve. [47]

SCENA CINQUANTATREESIMA

584 INTERNO. LIBRERIA E STAMPERIA PASQUALI. GIORNO.

p.m. Goldoni e il sovrintendente sono seduti a parlare.

GOLDONI

Unmöglich, ganz unmöglich! Venedig ist nicht nur meine Stadt, Venedig ist meine Welt, ihr verdanke ich meine Einge-bungen. (Impossibile, proprio impossibile! Venezia non è solo la mia città, Venezia è il mio mondo, io devo a lei la mia ispirazione.)

Non è possibile Venezia non è solo la mia città. È la fonte della mia ispirazione [48]

Dall'esterno giungono, intanto, i canti dei bambini che giocano col pupazzo di neve.

SOVRINTENDENTE

Aber Ihr seid kein venezianischer Komödienschreiber mehr...
Ma non siete più un commediografo veneziano

Breve carrello a sinistra solo sul sovrintendente.

SOVRINTENDENTE

... Ihr habt Anspruch auf europäische Anerkennung. (... avete diritto a un riconoscimento europeo.)
Meritate riconoscimenti europei

Il sovrintendente si rivolge a Teodora, fuori campo.

SOVRINTENDENTE

Hab ich nicht Recht, Signora? (Non ho ragione, signora?)
Insistete anche voi

Panoramica a sinistra su Teodora in **p.m.**

TEODORA

Wenn Ihr seinetwegen aus Paris herkamt, so beweist das, daß sein Ruhm bis zu Euch gedrungen ist, auch wenn man nur...

(Se siete venuto fin qua da Parigi per lui, vuol dire che la sua fama è arrivata fino a voi, anche se si...)

Se venite fin da Parigi vuol dire... che la sua fama vi giunge... anche rappresentando qui le sue commedie

585 **c.m.** di Medebac che entra in libreria.

TEODORA (v.f.c.)

... in Venedig spielt. Wir italienischen Schauspieler sind dazu berufen, seine Komödien berühmt zu machen. (... Recita solo a Venezia. Noi attori italiani siamo chiamati a far conoscere le sue commedie.)

Spetta a noi attori italiani far conoscere il suo teatro.

zoom out e a destra: Medebac, scuro in volto, avanza fino a **p.a.**, per raggiungere il gruppo con Teodora, Goldoni e il sovrintendente. [49]

MEDEBAC

Signor Goldoni, verzeiht wenn ich störe, aber ich habe sehr schlechte Nachrichten. (Signor Goldoni, scusate se disturbo, ma ho bruttissime notizie.)

Scusatemi. Devo darvi una poco lieta notizia

Antonio Sacchi hat gestern den Kontrakt mit dem Theater St. Angelo unterschrieben. (Antonio Sacchi ha firmato ieri il contratto col teatro S. Angelo.)

Sacchi ha firmato il contratto col teatro S. Angelo [50]

Per un attimo tutti si guardano in silenzio.

GOLDONI

Dann nehmen wir eben ein anderes Theater! (Allora prendiamo un altro teatro!)

Ma ci sono altri teatri

MEDEBAC

Aber die sind doch alle besetzt! (Ma sono già tutti impegnati!)
Sono tutti impegnati



Figura 19 Medebac, Teodora, il Sovrintendente e Goldoni presso la Stamperia Pasquali

Goldoni si alza preoccupato e si avvicina, in **p.a.**, a Medebac che non sa trattenere la rabbia.

MEDEBAC

Mein Ensemble wird in der nächsten Saison kein Theater haben, um aufzutreten! (La mia compagnia non avrà alcun teatro per recitare nella prossima stagione!)

Nella prossima stagione non ne avremo uno per recitare

Breve aggiustamento a sinistra a inquadrare solo Medebac e Goldoni, in **p.a.** e Teodora, in **c.m.**

MEDEBAC

Und während Ihr Euch hier mit Euren Büchern beschäftigt, jagt man uns in die Provinz! (E mentre voi qui vi occupate dei vostri libri, ci cacciano in provincia.)

Voi pensate a stampare libri... e intanto ci cacciano in provincia

A queste parole, Teodora si alza in piedi, decisa.

TEODORA

Signor Medebac!

Teodora raggiunge Medebac. **zoom in** fino a **p.m.**

TEODORA

Signor Medebac, bitte meinetwegen geht in die Provinz... (Signor Medebac, prego, andate pure in provincia, per quel che mi riguarda...)

Non illudetevi. In provincia...

586 **p.p.** del sovrintendente che segue la scena con attenzione.

TEODORA

... aber glaubt nicht, daß ich mitkommen werde! (... ma non crediate che io venga con voi.)

... non dovrete contare su di me [51]

587 **p.m.** con disprezzo Medebac guarda Teodora che si allontana. Dietro a loro, Goldoni avanza fino a **p.a.**, con l'aria afflitta cercando di calmare Medebac.

GOLDONI

Meine Feinde haben gesiegt... (Hanno vinto i miei nemici...)

Non vi allarmate

588 **p.p.** del sovrintendente che si alza per avvicinarsi a loro.

589 **p.a.** di Goldoni e del sovrintendente e **p.m.** di Medebac che li guarda.

SOVRINTENDENTE

Im Namen der «Comédie Italienne» wiederhole ich mein Angebot an Euch, nach Paris zu kommen. (In nome della *Comédie Italienne* vi rinnovo l'offerta di venire a Parigi.)

In nome della *Comédie italienne* confermo l'invito

Goldoni, confuso, guarda Medebac, non sa che fare.

590 **p.m.** di Nicoletta e Pasquali in stamperia.

NICOLETTA

Sagt ihm, daß er annehmen soll. Hier hat er jetzt zu viele Feinde und jene Frau wird ihm noch mehr verschaffen. (Ditegli che deve accettare. Qui ha troppi nemici adesso e quella donna gliene procurerà degli altri.)

Ditegli di accettare. Qui ha molti nemici e altri se ne aggiungeranno

PASQUALI

Ihr müsst ihm das sagen. Geht hin zu ihm! Habt Mut! (Dovete dirglielo voi. Andate da lui! Fatevi coraggio!)
Voi siete la moglie, consigliatelo. Coraggio

NICOLETTA

Nein, das ist unmöglich... (No, è impossibile...)
Non posso

- 591 **p.p.p.** di Teodora che accostatasi alla porta della stamperia, non può fare a meno di udire le parole di Nicoletta. La donna, voltandosi verso la **m.d.p.**, sembra turbata da ciò che sente. [52]

NICOLETTA (v.f.c.)

Es ist nicht mein Stolz, der mir das verbietet, aber er liebt mich nicht mehr... während ich... (Non è il mio orgoglio che me lo impedisce, ma lui non mi ama più. Mentre io...)
Non è per orgoglio, credetemi, ma perché non mi ama più. Io invece...

SOVRINTENDENTE (v.f.c.)

Seid Ihr jetzt überzeugt, daß Euch Venedig nichts mehr bieten kann? (Siete convinto adesso, che Venezia non può più offrirvi nulla?)
Siete convinto di non voler lasciare Venezia?

- 592 **p.m.** di Goldoni con i lineamenti contratti dalla sofferenza, del sovrintendente alle sue spalle, e di Teodora sul fondo, in **c.m.**, che li osserva.

SOVRINTENDENTE

Ich dagegen gebe Euch die Chance, Euren Feinden eine gebührende Antwort zu erteilen. (Io al contrario, vi do l'occasione di dare ai vostri nemici la risposta che si meritano.)
Potreste dare una lezione ai vostri nemici

Goldoni indietreggia di qualche passo verso Medebac e Teodora, fino a **c.m.**, poi, non ricevendo da loro alcun appoggio, si rivolge con decisione, al sovrintendente.

GOLDONI

Schickt mir den Kontrakt! Ich werde unterschreiben. (Mandatemi il contratto! Firmerò.)
Datemi il contratto. Lo firmo subito

Senza salutare nessuno, Goldoni se ne va, rincorso da Medebac.

GOLDONI

Guten Abend, Signori! (Buona sera, signori!)

MEDEBAC

Signor Goldoni!

593 **p.m.** Goldoni si precipita fuori e sale velocemente il ponte, all'esterno della libreria, seguito da Medebac che lo richiama.

MEDEBAC

Signor Goldoni! Warum habt Ihr abgeschlossen? (Signor Goldoni! Perché avete concluso?)

Ma cosa fate?

Breve rotazione a sinistra e **zoom in** Goldoni non ha quasi più voce. Risuonano dei campanelli nell'aria.

GOLDONI

Ich bin es müde, zu kämpfen.

Sono stanco di lottare

MEDEBAC

Aber Ihr dürft keine inüberlegte Entscheidung treffen und Ihr könnt mich doch nicht allein lassen. (Ma non dovete prendere una decisione avventata e non potete lasciarvi solo.)

Non prendete decisioni avventate, non lasciatemi solo

GOLDONI

Ich verdanke Euch viel, Medebac. Seid versichert, ich vergesse Euch nicht, aber ich will auch Nicoletta nicht verlieren. Es ist besser, ich gehe. (Vi devo molto, Medebac. State certo che non vi dimenticherò, ma non voglio perdere anche Nicoletta. È meglio che io me ne vada.)

Vi debbo molto. Non vi dimenticherò. Ma sapete, con Nicoletta non va bene... È meglio che io vada

SCENA CINQUANTAQUATTRESIMA [53]

594 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

p.m. una locandina, affissa all'interno di un palco vuoto, annuncia lo spettacolo *Una delle ultime sere di Carnevale*. [54]

Davanti al palco pendono delle stelle filanti: è Carnevale. Musica e **zoom out**.

595 **c.m.** dei musicisti in abiti del Settecento che suonano, nella buca dell'orchestra, davanti al palcoscenico.

Gru in alto a sinistra sul palcoscenico, dove gli attori stanno danzando. La scena rappresenta l'interno di una casa borghese del Settecento: sul fondo una tavola apparecchiata, mentre altri attori sono seduti da un lato a guardare le danze.

zoom in fino a **c.m.** al centro, tra le coppie che danzano, c'è Teodora nella parte di Domenica. La donna si rivolge al suo cavaliere Anzoletto:

DOMENICA (Teodora)

Geniessen wir den letzten Karnevalsabend, Signore! Wir werden uns sicher gut unterhalten... (Godiamoci l'ultima sera di Carnevale, signore! Ci divertiremo così sicuramente...)

Godiamoci l'ultima sera di carnevale. Che bella festa!

596 **c.t.** del palcoscenico con gli attori che danzano e i musicisti nella buca dell'orchestra. Entra in scena Bastiano-Medebac. [55]

BASTIANO (Medebac)

Mein lieber Anzoletto, nochmals alles, alles Gute! Gute Fahrt und vergeßt uns nicht! (Mio caro Anzoletto, tanti e tanti auguri! Buon viaggio e non dimenticateci!)

Auguri! Buona fortuna!

Gli altri attori circondano Anzoletto per fargli gli auguri.

VOCI ATTORI

Gute Reise! Verlaßt uns nicht! Vergeßt uns nicht! Gute Reise!

Gute Reise! Gute Reise! (Buon viaggio! Non lasciateci! Non dimenticateci! Buon viaggio! Buon viaggio! Buon viaggio!)

Buon viaggio! Buon viaggio! Non dimenticateci!

Anzoletto-Enrico smette di danzare. la musica resta in sottofondo.

ANZOLETTO (Enrico)

Venedig vergessen? Lieber Signor Bastiano! Was sagt Ihr da?

(Dimenticare Venezia? Caro Signor Bastiano! Cosa dite mai?)

Cosa mai dite?

597 da **p.a.** a **p.m.** di Anzoletto-Enrico che avanza con un bicchiere di vino in mano: alle sue spalle, Teodora e Medebac.

ANZOLETTO (Enrico)

Kann man diese Stadt überhaupt vergessen? Diese teure Vaterland? (Ma si può dimenticare questa città? Questa patria cara?)

Posso io dimenticare questa città? La cara patria?

Anzoletto-Enrico si rivolge a Bastiano-Medebac: **zoom out** a seguire Anzoletto che porta Bastiano sul fondo della scena, verso la finestra, fino a **p.a.**

ANZOLETTO (Enrico)

Kann man es meinen Herren vergessen? Wie könnte ich Euch, meine lieben Freunde, vergessen? Es ist ja nicht das erste Mal, daß ich fortreise; wo immer ich auch gewesen bin, Venedig... (Si possono dimenticare i padroni? Come potrei dimenticarvi, miei cari amici? Non è la prima volta che parto e sempre, dove sono stato, Venezia...)

I miei padroni? Posso dimenticare gli amici? Non è la prima volta che parto. E dovunque sono stato...

Fine musica

598 **c.t.** della platea e di parte dei palchi: la gente, che affolla il teatro, ascolta in silenzio.

ANZOLETTO (Enrico)

... liegt mir am Herzen... Und jedesmal... (... È stata nel mio cuore... E ogni volta...)

... ho portato Venezia nel cuore. E ogni volta...

599 Ripresa laterale da destra di parte dei musicisti nella buca in **p.a.** e **c.m.** e degli attori sul palco in **m.c.l.** Anzoletto avanza verso il proscenio.

ANZOLETTO (Enrico)

... wenn ich wieder zurückgekommen bin, habe ich noch... (... che sono tornato, ancora ho...)

... che sono tornato...

600 Ripresa laterale sinistra dall'alto: **m.c.l.** di parte dei palchi pieni di gente.

ANZOLETTO (Enrico)

... grössere Schönheiten entdeckt... (... scoperto bellezze maggiori...)

... ho scoperto altre bellezze

- 601 **p.m.** di Bastiano e Anzoletto: le ultime parole che il secondo pronuncia, sono soffocate dalla commozione.

ANZOLETTO (Enrico)

... und so wird es auch diesmal sein, wenn mir der Himmel die Gnade gewähren wird, noch einmal zurück... zurückzukehren...

Sarà così anche questa volta... se il cielo mi consentirà... di tornare... tornare... tor...

- 602 **c.t.** del teatro da destra: commenti e brusio della gente.

VOCE (da un palco)

Dir ist wohl schlecht geworden?

Ti senti male?

PUBBLICO IN PLATEA

Sshh!!!

- 603 **p.p.** di Sacchi in mascherina gialla nel suo palco: è lui che ha parlato, e che seguita a fare dell'ironia.

SACCHI

Bist du ein eingebildeter, oder ein wirklicher Kranker? Eeh?

Sei un malato immaginario o reale?

- 604 Come la 602.

MEDEBAC

Das Publikum möge diesen jungen Schauspieler verzeihen, denn uns allen bricht das Herz, bei dem Abschied Anzolettos von Venedig... (Il pubblico voglia scusare questo giovane attore, perché a noi tutti spezza il cuore la partenza di Anzoletto da Venezia...)

Il pubblico scusi questo giovane attore. L'addio di Anzoletto a Venezia strazia il cuore

Carrello a destra dal basso a seguire Medebac che si sposta sulla scena, rivolgendosi al pubblico: in **p.m.** si vedono musicisti, di spalle, che ascoltano il capocomico.

MEDEBAC

... weil es sich nicht um irgendeine Bühnenfigur handelt... Es handelt sich um einen Autor, der tatsächlich abreist... Es handelt sich um den... Abschied Goldonis... (... perché non si trat-

ta di un qualsiasi personaggio di scena... si tratta di un autore, che parte realmente... si tratta dell'addio di Goldoni...) Non è l'addio del personaggio. È l'addio dell'autore... che parte veramente. Si tratta della partenza...

605 Come la 604.

MEDEBAC

... von Venedig. (... da Venezia.)
... di Goldoni da Venezia

La gente si lascia andare a commenti di rammarico.

606 **p.m.** di Teodora che approfitta del fatto che nessuno si cura di lei, per uscire di scena.

MEDEBAC (v.f.c.)

Mit dieses Komödie sagt uns Goldoni... (Con questa commedia Goldoni ci dice...)
Con questa commedia...

607 **p.p.** di Medebac che alza gli occhi verso i palchi con l'aria adolorata.

MEDEBAC

... adieu... *Er geht nacht Paris zur «Comédie Italienne», um den Namen Venedigs, um den Ruf des italienischen Theaters... hochzuhalten!* (... addio... Se ne va a Parigi alla *Comédie Italienne* per tenere alto il nome di Venezia, la fama del teatro italiano!)
... ci dice addio. Va a Parigi alla *Comédie Italienne*... A tenere alto il nome di Venezia e del teatro italiano

608 **c.t.** del teatro che applaude con forza e si alza in piedi

609 **p.p.** della Contessa che, sotto la mascherina nera, nasconde un ghigno perfido.

CONTESSA

Soll er doch zur «Comédie Italienne» gehen, jedenfalls sind wir jetzt von ihm erlöst. (Vada pure alla *Comédie Italienne*, in ogni caso adesso ce ne siamo liberati.)
Che vada pure a Parigi. Ce ne siamo liberati

Panoramica a sinistra sul conte Gozzi, in mascherina nera, nello stesso palco.

CONTESSA (v.f.c.)

Ihr habt ihn bis ins Herz verletzt, meinen Glückwunsch, Conte Gozzi!

Lo avete ferito al cuore. I miei complimenti, conte Gozzi

610 Da un palco, in cui è seduta una maschera, in **p.m.**, viene ripresa, lateralmente da sinistra e attraverso una barriera di stelle filanti, parte dei palchi con la gente che applaude.

611 **c.l.** di un settore della platea e dei palchi: applausi.

Gru a sinistra in basso sulla gente che si avvicina al palcoscenico...

MEDEBAC (v.f.c.)

Goldoni ist nicht im Theater...

Goldoni non è in teatro...

... fino a inquadrare Medebac e la sua compagnia, in **m.c.l.**, sul palcoscenico.

MEDEBAC

... vielleicht reist er gerade ab.

Forse sta partendo proprio ora

612 **zoom out** fino a **p.a.** di Sacchi nel suo palco, che di colpo si toglie la maschera e il tricorno, come folgorato da un dubbio.

SACCHI (mormorando fra sé)

Teodora!...

613 **p.m.** di Gozzi nel suo palco con l'espressione rabbuiata. Aggiustamento verso l'alto a seguire Gozzi che si alza e se ne va.

GOZZI

Ihr entschuldigt mich. (Scusatemi.)

SCENA CINQUANTACINQUESIMA

614 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. CAMERINO DI TEODORA. SERA.** [56]

Ripresa dall'alto del camerino di Teodora, attraverso la vetrata del tetto, sopra la quale un gatto corre veloce miagolando. Entrano, trafelati, in **m.c.l.**, Gozzi e Sacchi, cercando Teodora.

615 **p.p.** della cesta di vimini in mezzo alla stanza: si alza lentamente il coperchio e spunta Colombina

GOZZI (v.f.c.)

Das ist leer! (Non c'è nessuno!)

SACCHI

Ausgeflogen! (Ha preso il volo!)

La **m.d.p.** segue Colombina che si alza in piedi, fino a **p.m.** Scorgendo i due uomini, uno a destra e l'altro a sinistra, la servetta sorride, sorpresa. **zoom in** su Colombina e Gozzi a sinistra fino a **p.p.**

GOZZI

Wo ist denn deine Herrin?

Dov'è la tua padrona?

COLOMBINA

Fortgegangen! (Uscita!)

Breve panoramica a destra su Sacchi e Colombina.

SACCHI

Wo ist die Signora? (Dov'è la signora?)

Dov'è Teodora?

COLOMBINA

Ja, wo? (Già, dove?)

Panoramica a sinistra su Colombina e Gozzi.

GOZZI

Hat sie dir gesagt, ob sie abreist?

Ha detto se parte?

COLOMBINA

Eeh?

Piccolo assestamento a destra su Colombina e Sacchi.

SACCHI

Ob sie mit Goldoni nach Paris geht? (Se va a Parigi con Goldoni?)

Va a Parigi con Goldoni?

Sorpresa e spaventata, Colombina esce dal baule. **zoom out** su Colombina, Gozzi e Sacchi fino a **p.a.**

COLOMBINA

Stimmt es wirklich, Signori, daß Goldoni nach Paris fährt? Daß er meinen Arlecchino mitnimmt, lasse ich aber nicht zu. (Ma è proprio vero, signori, che Goldoni parte per Parigi? Non permetterò che porti con sé Arlecchino.)

Goldoni va davvero a Parigi? Allora porta via Arlecchino!

GOZZI

Ja! Kannst du dich erinnern, was sie angehabt hat, als sie fortging? (Sì! Ti ricordi cosa indossava quando è uscita?)

Com'era vestita?

SACCHI

Hat sie einen Mantel angezogen? Was für eine Farbe hatte er? (Ha indossato un mantello? Di che colore era?)

Ha preso un mantello? Di che colore?

COLOMBINA

Sie hat einen roten Domino an. (Si è messa un mantello rosso.)
Un domino rosso e una mascherina verde

SACCHI

Rot! (Rosso!)

COLOMBINA

Und vor dem Gesicht eine grüne Maske. (E sul viso una maschera verde.)

SACCHI

Grün! (Verde!)

SCENA CINQUANSETTESIMA [57]

616 **INTERNO. TEATRO S. ANGELO. SERA.**

Ripresa laterale da destra della platea e dei palchi con la gente che applaude.

617 Ripresa laterale sinistra, in **m.c.l.**, del palcoscenico con gli attori che si inchinano agli applausi del pubblico. È la fine dello spettacolo.

618 **c.t.** dall'alto del teatro che applaude gli attori sul proscenio. Tra le ovazioni del pubblico, cala il sipario.

SCENA CINQUANTOTTESIMA

619 **ESTERNO. CAMPIELLO. NOTTE.**

Si alza un sipario, **p.m.** di un teatrino di burattini che si apre con Pulcinella e Pantalone tra coriandoli e stelle filanti. Inizio musica.

PULCINELLA

Signore! Signore!

zoom out a rivelare il teatrino situato in un campiello di Venezia con il pubblico di spalle che guarda e getta coriandoli sui burattini.

PULCINELLA

Seid Ihr schon wieder da? Der Hunger stirbt und wird durch die Liebe wieder zum Leben erweckt! (Siete di nuovo qui?... La fame muore e viene riportata in vita dall'amore.)

620 **c.t.** dall'alto del campo pieno di gente che festeggia il carnevale davanti al piccolo teatro all'aperto. [58] In mezzo alla folla si fa strada, da sinistra, un carro con un corteo di maschere.

621 **m.c.l.** del canale con una gondola che avanza, e della fondamenta e del ponte, affollatissimi; **zoom out** sulla gondola piena di maschere e stelle filanti, fino a **c.m.** Fine Musica.

SCENA CINQUANTANOVESIMA

622 **ESTERNO. CALLE. NOTTE.**

Inquadrata in **p.m.**, presso un arco, l'indicazione dipinta del nome di una via: *Rio Terrà degli Assassini*.

VOCE (v.f.c.)

Alle feiern sie und sind fröhlich... (Tutti fanno festa e sono allegri...)

Tutti fanno festa

Gru a sinistra in basso fino a **p.m.** su Goldoni e Teodora che appartati sotto l'arco, hanno l'aria triste

GOLDONI

... nur mir ist es schwer ums Herz. Ich möchte weinen. (... io solo ho il cuore triste. Ho voglia di piangere.)

Io invece ho voglia di piangere

TEODORA

Werdet Ihr überhaupt leben können, so weit weg von Venedig? Es wird schwer sein...

Riuscirete a star lontano da Venezia? Vi sarà difficile

GOLDONI

Oh ja... es ist schwer... abzureisen... alles aufzugeben... Euch zu verlassen. (Oh sì,... è difficile... partire... rinunciare a tutto... lasciarvi.)

Ora, è difficile. Partire... perdere tutto... Lasciarvi...

TEODORA

Noch ist es Zeit, bleibt hier! (Siete ancora tempo, restate qui!)

Siete ancora in tempo. Restate

GOLDONI

Auch für Euch ist es noch Zeit: kommt mit nach Paris. (Anche voi siete ancora in tempo: venite con me a Parigi.)

Anche voi siete in tempo. Partite

Teodora fa cenno di no. Movimento a sinistra a seguire: Teodora e Goldoni, in **p.a.**, passano dietro a una colonna [59]

623 **p.a.** Teodora in domino rosso e maschera sul viso, che va ad appoggiarsi a un'altra colonna del sottoportico seguita da Goldoni.

TEODORA

Ich könnte Euch nicht glücklich machen... ich bin eine Schauspielerin, ich muß spielen, spielen... mein Leben gehört dem Theater... (Non saprei farvi felice... io sono un'attrice, devo recitare, recitare... la mia vita appartiene al teatro...)

Non saprei farvi felice. Io sono un'attrice. La mia vita appartiene al teatro

Giungono, da lontano, i rumori della folla che si diverte. Teodora si toglie la maschera.

TEODORA

Ehe und Familie, dafür bin ich nun einmal nicht geschaffen.
(Non sono fatta neanche un po' per il matrimonio e la famiglia.)

La famiglia non è per me...

GOLDONI

Teodora... ich will nicht allein fahren...

Non voglio partire solo

Goldoni cerca di convincere Teodora con la forza di un bacio disperato. Ma la donna si ritrae e sentendo che le urla della gente si fanno più vicine, esce dal riparo dell'arco e va fuori campo a destra, sotto lo sguardo sconsolato dell'uomo.

- 624 **c.m.** della calle invasa da una marea festosa di gente.
- 625 **m.p.m.** di Goldoni che, guardando in direzione di Teodora, va a raggiungerla.
- 626 Ripresa dall'alto in **c.l.**, della via piena di gente che corre e urla di gioia. Musica.
- 627 Carrellata indietro e a destra, fino a **p.m.**, sulla corrente di maschere che trascina con sé, Goldoni, separandolo da Teodora. [60]

TEODORA (v.f.c.)

Carlo!

La musica si fa frenetica come il movimento della folla. Teodora e Goldoni si chiamano disperatamente, invano.

GOLDONI

Teodora! Teodora!

Carrello a sinistra e **p.p.** di Teodora trascinata nel turbiniio delle maschere, in direzione opposta a quella di Goldoni.

TEODORA

Carlo! Carlo!

- 628 **c.t.** del campo con la folla che guarda lo spettacolo all'aperto.
- 629 **p.m.** del teatrino dei burattini davanti al quale spunta, in **p.a.**, Arlecchino.

ARLECCHINO

*Meine Schauspieler!... Wie geht's Euch denn? (Miei cari com-
medianti!... Allora come va?)*

Arlecchino, però, si deve difendere dagli spettatori che han-
no sottratto il batòcchio e lo battono, protestando perché to-
glie la visuale dello spettacolo.

ARLECCHINO

Haltet ein! Haltet ein! (Smettetela! Smettetela!)

zoom out fino a **c.m.**

ARLECCHINO

*Ich habe ja verstanden! Ich gehe ja schon! Seid Ihr aber
hübsch! (Ho capito, sì! Vado, sì! Ma siate gentili!)*

630 **p.a.** della folla che si diverte. **zoom out** tra la folla si intravve-
de, smarrito, Goldoni, ripreso in **c.m.**

631 **c.m.** del teatro all'aperto con i lazzi degli attori.

632 **p.a.** di Goldoni, frastornato dalla folla in maschera, che lo ha
riconosciuto.

PRIMA MASCHERA

Anwalt Goldoni!

SECONDA MASCHERA

*Wir haben erfahren, daß Ihr verreisen sollt! (Abbiamo sapu-
to, che dovete partire!)*

TERZA MASCHERA

Aber Ihr kommt doch wieder? (Ma tornerete?)

633 **c.m.** di Arlecchino tra i burattini e il pubblico: a un tratto si
accorge di Goldoni.

ARLECCHINO

*Das ist mein lieber Herr! So ein Glück, endlich habe ich ihn
gefunden! (Ecco il mio caro padrone! Che fortuna, l'ho tro-
vato alla fine!)*

È il mio padrone! Voglio farmi portare a Parigi!

zoom in fino a **p.m.**

ARLECCHINO

Sie feiern ihn! Sie tragen ihn im Triumph. (Lo festeggiano! Lo portano in trionfo!)

- 634 **p.m.** di Goldoni portato in trionfo dalla folla. Un uomo gli si avvicina per stringergli la mano:

UOMO

Vergeßt nicht den Löwe von San Marco! (Non dimenticate il Leone di San Marco!)

PANTALONE

Venedig ist Eure Stadt, das dürft Ihr nie vergessen! (Venezia è la vostra città, non dovete mai dimenticarlo!)

VOCE

Versprecht uns, daß Ihr zurück kommt! (Prometteteci di tornare!)
Felicità a Parigi ma tornate presto!

- 635 **p.m.** di Arlecchino, preoccupato da ciò che vede.

ARLECCHINO

Oh, sie bringen ihn mir fort! (Oh, lo portano lontano da me!)

Arlecchino cerca aiuto per raggiungere il suo padrone.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Signor Pantalone!

- 636 **c.m.** di Goldoni in trionfo che saluta la folla.

- 637 **p.a.** di Arlecchino tra la folla.

ARLECCHINO

Ich muß mit meinem Herrn sprechen, nehmt mich auf Eure Schultern. Ich bin nicht schwer, bitte! (Devo parlare col mio padrone, prendetemi sulle spalle. Non sono pesante, vi prego!)
Prendetemi sulle spalle, voglio vedere. Sono leggero

- 638 **c.m.** di Goldoni in trionfo, soffocato dalle stelle filanti e dai coriandoli.

- 639 **p.a.** di Arlecchino e Pantalone.

ARLECCHINO

Nehmt mich noch, lieber Signor Pantalone! Ich will Ihnen auch nie wieder einen Schabernack spielen! (Tiratemi su, caro signor Pantalone! Non voglio mai più farvi scherzi!)

Non vi prenderò più in giro

640 **p.a.** dal basso di giganti con la maschera di cartapesta che avanzano: ovunque si fa festa. La musica si fa sempre più inalzante.

641 **p.m.** di Goldoni in trionfo.

ARLECCHINO (v.f.c.)

Signore!

GOLDONI

Arlecchino!

642 **p.m.** di Arlecchino in groppa a Pantalone che si avvicina a Goldoni, fino a raggiungerlo in **p.a.**, lieve aggiustamento a destra e in alto.

ARLECCHINO

Signore, ich habe Euch überall gesucht! (Signore, vi ho cercato dappertutto!)

Signore, sentite! Voglio dirvi una cosa!

GOLDONI

Ich dachte, du hättest dich im Karnevalsgetriebe verloren! (Pensavo che ti fossi perso nel viavai del carnevale!)

zoom out su Goldoni e Arlecchino che avanzano portati a spalla.

ARLECCHINO

Bitte, nehmt mich mit nach Paris, Signore! Ihr dürft mich nicht allein in Venedig zurücklassen, bitte! (Vi prego, portatemi a Parigi con voi signore! Non potete lasciarmi solo a Venezia, vi prego!)

Portatemi con voi a Parigi, mi comporterò bene

643 Da **p.m.** a **p.p.** dei giganti con la faccia di cartapesta. Dalla folla e dalle finestre, si leva un coro di saluti e auguri a Goldoni. [61]

VOCI

Es lebe der Anwalt Goldoni! Es lebe der Anwalt Goldoni! Es lebe der Anwalt Goldoni! (Viva l'avvocato Goldoni!)

644 **p.m.** di Arlecchino e Goldoni, sempre portati a spalla.

ARLECCHINO

Ich fahre mit nach Paris! Ich fahre mit nach Paris!
Vado a Parigi! Vado a Parigi!

645 **p.a.** di Arlecchino, nell'inquadratura solo a metà, e di Goldoni che in segno di saluto leva le braccia alla gente che lo acclama da ogni parte.

VOCI

Es lebe der Anwalt Goldoni! (Evviva l'avvocato Goldoni!)

646 **c.t.** del Campo invaso dalla gente, che circonda alcune maschere sui trampoli. Si odono percussioni di piatti e rulli di tamburi.

647 **p.a.** delle maschere sui trampoli che passano tra le colonne di un portico. Musica.

648 **c.m.** altre maschere sui trampoli passano tra la gente, davanti al teatrino dei burattini.

649 Da **p.a.** a **p.m.** alcuni Pulcinella saltellano in avanti battendo un tamburello. Carrello indietro a sinistra sul conte Gozzi mascherato, che avanza fino a **p.m.**, inseguendo una dama mascherata e in domino rosso. Giunto tra due colonne sotto ai portici, il conte le si para dinanzi.

GOZZI

Teodora!

650 **p.a.** di Sacchi in mascherina dorata che s'imbatte in una dama vestita come Teodora. **zoom in** fino a **m.p.m.** Sacchi la esamina, girandole intorno e poi si accinge a toglierle la maschera.

651 **p.m.** Gozzi prende la dama per le spalle, credendola Teodora, poi si toglie la maschera.

GOZZI

Ich habe Euch überall gesucht!
Vi ho cercato dappertutto

652 **p.p.** di Sacchi che si rivolge alla sua dama con le stesse parole di Gozzi. [62]

SACCHI

Ich habe Euch überall gesucht! (Vi ho cercato dappertutto!)
Anch'io

653 **p.m.** Gozzi toglie la maschera alla sua dama, ma resta deluso.

GOZZI

Oh, ehrwürdige Mutter Oberin des Klosters Santa Clarice! (Oh, reverenda madre superiora del convento di Santa Clarice!)
La superiora del convento di S. Clarice?

MONACA

Jawohl! Persönlich! (Sì! In persona!)
In persona

654 **m.p.p.** di Sacchi che toglie la maschera alla sua dama misteriosa: appare la faccia di un uomo barbuto, che scoppia in una sonora risata.

655 **p.m.** della monaca e di Gozzi.

MONACA

Ich habe meine Zöglinge hierher gebracht, damit sie sich ein wenig amüsieren...
Ho portato le mie educande a divertirsi un poco

Gozzi, imbarazzato, sorride.

GOZZI

Ja...

MONACA

Möchtet Ihr tanzen, lieber Conte Gozzi? (Volete ballare, caro conte Gozzi?)
Volete ballare con me?

Gozzi si ritrae fino a uscire dall'inquadratura

GOZZI

Oh!... Nein, nein, nein, nein...

La superiora si rivolge, in malomodo, alle sue educande che mascherate hanno assistito alla scena.

MONACA

Dreht Euch um! (Giratevi!)

656 **p.m.** di Sacchi che si guarda intorno, frastornato, nel turbinare di maschere e stelle filanti: a un tratto si imbatte nel conte Gozzi.

GOZZI

Wo ist Teodora?

Dov'è Teodora?

SACCHI

Wie soll ich wissen, wo sie ist! (Come faccio a sapere dov'è!)

Non lo sapete?

Spaventati da un leone imbalsamato, alle loro spalle, i due uomini se la danno a gambe. [63]

SCENA SESSANTESIMA

657 **ESTERNO. IMBARCADERO CON BURCHIELLO. NOTTE.**

m.c.l. dell'imbarcadero sul canale, con gente che va e viene. **zoom in** fino a **c.m.** passano due donne, una in domino rosso e l'altra in domino giallo. [64] Si ode un risuonare di campanelli.

658 **p.a.** delle due dame in domino e mascherina sul volto che si dirigono verso un burchiello. Carrello a destra a seguire: la dama in rosso sale sul burchiello e l'altra si ferma sulla passerella dell'imbarcadero.

659 **c.t.** della piazza antistante l'imbarcadero: entra nell'inquadratura la dama in giallo che, allontanandosi, si volta a salutare, in **p.a.**, la dama sul burchiello. Musica.

660 **c.m.** della dama in rosso sul burchiello con i marinai, che risponde al saluto.

661 **p.a.** sopraggiunge Goldoni, col quadro di Venezia in mano [65], che passa vicino alla dama in giallo: per un attimo i due si guardano, Goldoni, sorpreso e confuso, sembra riconoscere l'abito.

662 **c.m.** della dama in rosso che si affretta verso la cabina del burchiello.

- 663 **p.a.** Goldoni, incuriosito, segue con lo sguardo la dama vestita di giallo allontanarsi di corsa. Sul piazzale, in **c.l.**, la dama incrocia Arlecchino con una cesta sulle spalle: anche lui si volta a guardarla, probabilmente riconoscendo il domino. La donna si gira un'ultima volta verso Goldoni, in **c.l.l.**, poi sparisce. Goldoni, esterrefatto, si volta a guardare il burchiello. Fine musica.
- 664 **p.a.** della dama in rosso sul burchiello, dietro a lei Arlecchino che depone la cesta.
- 665 **p.m.** di Goldoni che avanza con decisione verso il burchiello. Inizia una musica di violini.
- 666 **p.a.** di Goldoni tra Arlecchino a destra, e la dama in rosso. Goldoni con l'aria sconvolta sale sul burchiello mentre la dama si porta sul fondo della barca, in **c.m.**, dandogli le spalle. [66]

GOLDONI

Teodora?... Ihr seid gekommen?... Ich habe nicht erwartet Euch hier zu finden... Wir gehören nicht zusammen... das ist mir nach Euren Worten klar geworden. Ich weiß jetzt, Ihr seid nicht die Frau für mich... (Teodora?... Siete venuta?... Non mi aspettavo di trovarvi qui... Noi non siamo fatti l'uno per l'altra... l'ho capito dalle vostre parole. Adesso so che non siete la donna per me...)

Ma perché. Non pensavo di trovarvi qui. Non posso. Non sono l'uomo che può farvi felice. E voi non siete la donna per me

- 667 **p.m.** Goldoni ha raggiunto la donna che si volta verso di lui, muta.

GOLDONI

Verzeiht... daß ich Euch das so brutal sage, aber jetzt da ich abreise, will ich ganz offen zu Euch sein... Ihr gefällt mir, das ist wahr... aber ich liebe meine Frau... (Scusate... se ve lo dico così brutalmente, ma ora che parto, voglio essere del tutto sincero con voi... voi mi piacete, questo è vero... ma io amo mia moglie...)

Scusate. Si parte e non è tempo di inganni [67] Voi mi piacete. Ma amo mia moglie

La dama rimane ancora in silenzio, mentre Goldoni continua in modo accorato.

GOLDONI

... und ich wünschte nur, sie wäre bei mir... Ich bin unglücklich, sehr unglücklich... (... vorrei solo che lei fosse con me... sono infelice, molto infelice...)

E vorrei che fosse qui a consolarmi. Sono triste e infelice

- 668 **p.p.p.** la dama si toglie la maschera: è sua moglie Nicoletta che, felice, accoglie le parole che ha udito, come una liberazione. La mano di Goldoni si posa sul suo viso e lo volta verso di sé. [68]

GOLDONI

Nicoletta!... Ihr? (Nicoletta!... Voi?)

- 669 **p.m.** di Nicoletta e Goldoni. Breve movimento a sinistra a seguire fino all'estremità della barca, in **p.a.** Goldoni stringe a sé la moglie, felice di averla ritrovata.

GOLDONI

Nicoletta!

NICOLETTA

Carlo!

Fine Musica.

- 670 **p.p.** di Arlecchino che ha assistito alla scena.

ARLECCHINO

Verflixt! Nur ich muß allein fort, ohne jemand der mich lieb hat! (Dannazione! Solo io devo partire da solo, senza nessuno che mi vuol bene!)

Io invece parto senza nessuno che mi vuol bene

c.m. Arlecchino corre per la barca, poi si blocca, ci ripensa, ritorna in **p.m.**

ARLECCHINO

Halt! Wer weiß? Vielleicht hat Colombina eine grosse Ueberaschung für mich... He, he, he! (Alt! Chi lo sa? Forse Colombina ha una grossa sorpresa per me... He, he, he!)

Forse Colombina mi prepara una sorpresa!

- 671 **c.l.** di Arlecchino che corre su e giù per il burchiello, cercando Colombina dappertutto. Breve panoramica in alto e a sinistra.



Figura 20 Nicoletta

ARLECCHINO

Colombina! Hörst du deinen Arlecchino? Bist du hier irgendwo? Wenn du mitkommen willst nach Paris wie die Signora Nicoletta... dann zeig dich endlich. Bring mich nicht zur Verzweiflung... komm raus jetzt, reicht es mit deinen Scherzen, mit deinem Versteckspiel! Colombina! (Colombina! Lo senti il tuo Arlecchino? Sei qui da qualche parte? Se vuoi venire a Parigi con noi come la signora Nicoletta, fatti vedere infine. Non farmi disperare... vieni fuori adesso, basta con i tuoi scherzi, col tuo nascondino! Colombina!)

Vuoi venire a Parigi con la signora Nicoletta. Vieni fuori, non farmi disperare! Basta con gli scherzi con le sorprese!

Lontano dal piazzale, giunge un grido e compare, in **c.l.l.**, Colombina.

Musica festosissima («Tema di Arlecchino»). [69]

ARLECCHINO

Colombina!

672 **m.p.p.** di Colombina che guarda il burchiello in procinto di muoversi con apprensione, inseguita da Brighella.

BRIGHELLA

Wo läufst du hin Colombina? (Dove corri Colombina?)

Fermati, ti voglio sposare

Di colpo Colombina si volta e appioppa uno schiaffo sulla guancia di Brighella, urlando esasperata dalla sua insistenza.

673 **c.l.** di Colombina e Brighella che per la violenza dello schiaffo è finito in terra.

674 **m.p.p.** di Colombina

COLOMBINA

Arlecchino!

675 **c.t.** del burchiello con Arlecchino che salta di gioia e dell'imbarcadero con Colombina.

COLOMBINA

Arlecchino!

676 **m.c.l.** Arlecchino si butta giù dal burchiello sulla passerella dell'imbarcadero e corre incontro a Colombina: i due fidanzati si abbracciano felici.

677 **p.p.** di Brighella che si tiene la mano sulla guancia dolorante.

BRIGHELLA

Und ich hab Ihr die Hochzeit versprochen... (E io che le ho promesso le nozze...)

678 **c.m.** di Arlecchino e Colombina che, tenendosi per mano, si avvicinano a Goldoni e Nicoletta, ripresi di spalle, in **p.a.**, sul burchiello. La musica cambia, assume dei toni melanconici.

ARLECCHINO

Ich hab's mir überlegt... ich bleibe doch in Venedig. Bitte, verzeiht mir, Signore und ich wünsche Euch alles... (Ho riflettuto... io resto a Venezia. Vi prego, signore, scusatemi e vi auguro ogni...)

Padrone, io resto a Venezia. Scusatemi di tutto e buona fortuna

679 Controcampo in **c.m.**

ARLECCHINO

... *alles Gute*. (... ogni bene.)

GOLDONI

Ich danke dir Arlecchino. Aufwiedersehen. Viel Glück! (Ti ringrazio Arlecchino. Arrivederci. Buona fortuna!)

680 Come la 678.

ARLECCHINO

Aber kommt zurück, kommt bald zurück! Ich warte auf Euch! Colombina ist meine Braut. (Ma tornate, tornate presto! Vi aspetto! Colombina è la mia fidanzata.)
Ritornate! Vi aspettiamo!

Con una mossa rapida, Colombina prende il batòcchio dalla cinta di Arlecchino, si volta e lo dà in testa a Brighella, che nel frattempo si è avvicinato a loro.

COLOMBINA

Das war ich! (Sono stata io!)

Tramortito, Brighella si abbandona sul parapetto del pontile, come un burattino senza fili. Il burchiello comincia a muoversi: è il momento dell'addio. Poco a poco, la musica si trasforma, si fa più lenta per accompagnare la partenza del burchiello.

ARLECCHINO

Gute Fahrt! (Buon viaggio!)

COLOMBINA

Gute Fahrt! (Buon viaggio!)

681 Controcampo.

ARLECCHINO

Viel Glück! Viel Glück! Aufwiedersehen! Aufwiedersehen, lieber Signore! (Buona fortuna! Buona fortuna! Arrivederci! Arrivederci, caro signore!)

Carrello a destra a seguire il burchiello che si stacca dalla riva. Arlecchino, commosso, un po' si asciuga le lacrime col berretto, un po' lo sventola come un fazzoletto per salutare. Colombina e Arlecchino escono dall'inquadratura, mentre il burchiello avanza nel canale: Nicoletta e Goldoni vengono ripresi lateralmente, di spalle.

GOLDONI

Aufwiedersehen ihr beide! (Arrivederci a entrambi!)

ARLECCHINO (v.f.c.)

Aufwiedersehen! (Arrivederci!)

- 682 **c.l.** del burchiello che si muove lungo il canale, verso sinistra. Di spalle, rientrano nell'inquadratura, in **p.a.**, Arlecchino e Colombina.

GOLDONI

Alles Gute, Arlecchino! (Auguri, Arlecchino!)

Buona fortuna, Arlecchino!

Carrello a sinistra a seguire

ARLECCHINO

Aufwiedersehen!

- 683 **c.l.** di Arlecchino e Colombina sul piazzale dell'imbarcadero, mentre salutano. Carrello a destra dal burchiello.

ARLECCHINO

Gute Fahrt! Gute Fahrt!

Buon viaggio

- 684 **p.a.**, di spalle di Arlecchino e Colombina che salutano, carrello a sinistra.

ARLECCHINO

Vergeßt uns nicht! (Non dimenticateci!)

- 685 **m.p.p.** di Goldoni e Nicoletta che guardano la riva allontanarsi, con commozione.

- 686 Carrello a destra e **c.l.** dal burchiello, di Arlecchino e Colombina che se ne vanno.

- 687 **m.p.p.** di Goldoni e sua moglie.

GOLDONI

Adieu, Venedig...

Addio, Venezia...

Fine musica.

SCENA SESSANTUNESIMA

688 **ESTERNO. CAMPIELLO CASA DI TEODORA. NOTTE.**

p.p. di una coppia di Pulcinella in altalena spinti in avanti da altri Pulcinella. In città continua a impazzire il carnevale.

f.i. su Gozzi e Sacchi, in **p.a.**, che, non avendo trovato Teodora, la stanno aspettando alla porta di casa, con l'aria pensierosa e preoccupata. Musica e vociare di gente.

689 **c.m.** di un Pulcinella che cammina, saltellando, su una fune tesa in alto, fra le case. La **m.d.p.** lo segue a destra, fra le acclamazioni della gente.

690 **m.c.l.** e ripresa laterale destra di alcuni nobili mascherati che, da un loggiato, gettano delle monete alla folla.

691 **c.t.** del campo con il Pulcinella sul filo e tutta la gente intorno che si piega a raccogliere il denaro.

692 Come la 690.

693 **c.m.** del Pulcinella che fa le acrobazie sul filo, tra gli applausi della gente.

694 **p.a.** di Gozzi e Sacchi, tristi e pensosi, e della dama in domino giallo che arriva alle loro spalle.

DAMA

*Conte Gozzi! Signor Sacchi! Was für eine Ueberraschung!
Che sorpresa!*

Riconoscendo la voce di Teodora, i due uomini si rianimano e avanzano con lei, fino a **p.m.**

SACCHI

Ihr, Teodora? (Voi, Teodora?)

GOZZI

*Hattet Ihr vorhin nicht einen roten Domino an?
Ma non avevate un domino rosso?*

SACCHI

Wundert Euch da? Sie wechselt die Dominos wie ihre Liebhaber. (Ve ne meravigliate? Lei cambia i domino come gli amanti.)

Niente meraviglie! Cambia i domino come gli amanti

TEODORA

Ha, ha! Wem darf ich die Ehre geben?

A che debbo l'onore?

GOZZI

Wir sind hergekommen, um Euch von einer Dummheit zu bewahren. (Siamo venuti qui per impedirvi di commettere una sciocchezza.)

Vogliamo impedirvi di partire

TEODORA

Aha!

SACCHI

Um zu verhindern, daß Ihr nach Paris fährt, mit einem Komödienschreiber ohne Theater. (Per impedirvi di partire per Parigi con un commediografo senza teatro.)

Di seguire un commediografo senza teatro

GOZZI

Ohne Theater und ohne Talent...

Senza teatro e senza talento

Teodora si toglie la maschera e scoppia a ridere, lanciando uno sguardo ironico ai due uomini.

TEODORA

Ich nach Paris gehen?

Io a Parigi?

zoom out Teodora prende sotto braccio i due uomini e avanza con loro fino a **p.a.**

TEODORA

Aber ich bitte Euch! Glaubt Ihr wirklich, ich bin so dumm Venedig zu verlassen... das Theater, mein Publikum, nur aus Liebe zu einem Mann? (Ma vi prego! Credete veramente che io sia così stupida da lasciare Venezia... il teatro, il mio pubblico, solo per amore di un uomo?)

Mi credete così ingenua da lasciare Venezia... Il teatro e il mio pubblico per seguire un uomo? [70]

Teodora scuote la testa, ridendo. A un tratto Sacchi viene prelevato da due Pulcinella che, in vena di scherzi, lo sollevano

e lo mettono sull'altalena. Breve aggiustamento a sinistra su di loro, in **c.m.**

SACCHI

Eh? Eh? Was soll das sein? Teodora! Conte Gozzi!... Laßt mich los! (Eh? Eh? Che significa? Teodora! Conte Gozzi!... Lasciatemi!)

695 Gozzi ne approfitta per trascinare Teodora con sé, sotto il loggiato dei nobili, in **p.m.**

GOZZI

Teodora, ich möchte Sie etwas fragen, das Euch sicher überraschen wird. (Teodora, vorrei chiedervi qualcosa che vi sorprenderà.)

Voglio dirvi una cosa che vi interesserà

TEODORA

Da bin ich neugierig. (Allora sono curiosa.)

696 **p.a.** i Pulcinella spingono l'altalena con Sacchi che, urlando, tenta disperatamente di scendere.

SACCHI

Ihr sollt mich loslassen! (Dovete lasciarmi andare!)

697 **p.m.** di Gozzi e Teodora.

GOZZI

Wollt Ihr mich heiraten?

Volete sposarmi?

TEODORA

Nein! Dann müsste ich ja immer Euere Märchen spielen. Es sei denn, Ihr schafft ein Theater, das Goldonis Komödien bringt, dann heirate ich Euch! (No! Dovrei poi recitare sempre le vostre fiabe. Ma se voi farete un teatro che rappresenta le commedie di Goldoni allora vi sposerò.)

Dovrei recitare sempre le vostre fiabe. Se mi farete rappresentare le commedie del Goldoni, sì

GOZZI

Niemals! Nie akzeptiere ich, daß die Realität zum Schauspiel wird!... (Mai! Non accetterò mai che la realtà diventi spettacolo.)

Non accetterò mai che la realtà diventi spettacolo. [71]

Teodora pianta in asso Gozzi e si allontana, mentre il conte, che non se ne accorge, continua a parlare, infervorato.

GOZZI

... daß die einfache Menschen im Theater ihren Spaß haben, als seien sie adlige, und noch dazu auf Kosten meiner Grafenschaft! (... che la gente umile si diverta a teatro come se fosse nobile e per giunta a spese della mia contea!)

Che gli umili scherzino come se fossero nobili... a spese mie

Il conte si volta e non trova più Teodora...

GOZZI

Teodora!...

698 **p.p.** di Teodora qualche metro più avanti che guarda in direzione di Gozzi, con l'aria divertita.

GOZZI (v.f.c.)

Teodora! Teodora!

Gozzi raggiunge Teodora, in **p.p.**, la prende per le spalle, euforico.

GOZZI

Ich will aus Euch eine Prinzessin machen und kein goldonisches Dienstmädchen! (Voglio fare di voi una principessa e non una servetta goldoniana!)

Farei di voi una principessa, non una servetta

TEODORA

Prinzessinen will das Publikum nicht sehen, die haben ausgespielt! Es will sich selbst sehen... einfache Menschen, Frauen aus dem Volke und die ich will spielen! (Il pubblico non vuol vedere principesse che non contano più nulla! Vuole vedere se stesso... gente comune, donne del popolo e che io voglio recitare!)

Le principesse non hanno più effetto sul pubblico. È il momento delle locandiere, della gente come me [72]

GOZZI

Niemals! (Mai!)

Teodora lascia solo il conte, in **p.m.**, a ingoiare con la sua rabbia, coriandoli e stelle filanti.

TEODORA

Also: niemals! (E allora: mai!)

Il conte viene all'improvviso circondato da quattro Pulcinella ripresi in **p.p.** che paiono avere intenzione di burlarsi di lui.

I PULCINELLA

Conte Gozzi! Seid Ihr Conte Gozzi! Seid Ihr Conte Gozzi?
(Conte Gozzi! Siete il conte Gozzi! Siete il conte Gozzi?)

GOZZI

Ja!? (Sì!?)

Le maschere lo sollevano di peso e lo portano via.

- 699 Cambio di atmosfera: **p.m.** dal basso di una coppia di ballerini che, insieme alla gente alle loro spalle, dà inizio a una danza frenetica nel Campo [73] essi avanzano fino a **p.p.** e poi arretrano. Musica festosissima.
- 700 **c.t.** del Campo affollato di gente in maschera che si abbandona al vortice della danza.
- 701 **c.m.** di due coppie di danzatori che volteggiano.
- 702 **p.m.** di una coppia che gira, ballando.
- 703 **c.m.** dei due che facendo un girotondo si scambiano tra loro.
- 704 Come la 700.
- 705 **p.m.** dal basso dei danzatori.
- 706 **p.a.** di Teodora che avanza, seguita da Sacchi. Gru a sinistra e indietro fino a **m.p.p.**

SACCHI

Teodora, kommt wieder in mein Ensemble zurück, ich bitte Euch. Ich tue alles, was Ihr verlangt!... Wenn Ihr darauf besteht, bin ich sogar bereit, die Komödien Goldonis zu spielen... Aber Ihr dürft mich nicht länger quälen!... (Teodora, tornate nella mia compagnia, vi prego. Farò tutto quello che desiderate!... Se insistete, sono perfino pronto, a recitare le commedie di Goldoni... Ma non tormentatemi più!...)
Tornate nella mia compagnia, ve ne prego. Non fatemi soffrire

TEODORA

Ich bin einverstanden. Ich muß noch eine Bedingung stellen: ich habe nicht die Absicht, Euch jeden Abend vor Beginn des Spiels zu küssen... (D'accordo. Devo porre ancora una condizione: non ho intenzione di baciarvi ogni sera prima dell'inizio dello spettacolo...)

Ad una condizione. Di non baciarvi ogni sera prima dello spettacolo

SACCHI

Was heißt das? (Che significa?)

Il capocomico incalza la donna, che scoppia a ridere, divertita, tra le colonne di un sottoportico.

SACCHI

Habt Ihr einen anderen Liebhaber?

Avete dunque un altro amante?

Aggiustamento a sinistra e **zoom in** a seguire Teodora che si allontana tra le colonne, seguita da Sacchi fino a **p.m.**

SACCHI

Einen anderen? (Un altro?)

TEODORA

Nicht nur einen, viele! (Non uno solo, tanti! Tanti!)

SACCHI

Wie sagt Ihr? Viele? Nicht einen, sondern viele? (Come dite? Tanti? Non uno solo, ma tanti?)

Ridendo di lui, Teodora si stacca da Sacchi.

707 **p.m.** di Teodora mentre scende dei gradini e viene raggiunta da Sacchi, fuori di sé.

SACCHI

*Wer sind sie? Sagt, wo sind sie? (Chi sono? Dite, dove sono?)
Dove sono? Chi sono?*

Al colmo dell'ilarità, Teodora avanza in **p.p.** e se ne va uscendo dall'inquadratura.

708 **p.m.** dei danzatori che fanno un girotondo.

709 **c.t.** del Campo con il girotondo dei danzatori: tra loro spunta Teodora che avanza correndo, seguita da Sacchi, fino a **c.m.**

SACCHI

Wer sind sie? Wo sind sie? (Chi sono? Dove sono?)

Dove sono? Dove sono?

zoom out a rivelare che il campo su cui si svolge la scena, è il palcoscenico del secondo teatro, quello annunciato, all’inizio, dalle maschere della Commedia dell’arte. Teodora avanza nel proscenio e indica davanti a sé...

TEODORA

Dort sind sie! Das ganze geehrte Publikum, das mir immer gefolgt ist... (Là sono! È tutto lo spettabile pubblico che mi ha sempre seguita...)

Eccoli! È il mio spettabile pubblico che mi ha sempre seguita... [74]

SACCHI

Ha, ha, ha!!!

Sacchi e Teodora avanzano ancora nel proscenio. **zoom out** fino a **c.l.**

TEODORA

... und das mich gewiß auch in der Kleidung eines Kammermädchens lieben wird. Seid Ihr immer noch eifersüchtig?
... e che mi amerà anche se mi vestirò da servetta. Siete geloso?

SACCHI

Ja, auf den Beifall, der Euch begleiten wird...

Sì, per tutti gli applausi che riceverete

... aber ich tröste mich bei dem Gedanken, daß er nicht Euch allein gehören wird, sondern auch Goldoni und ich hoffe ein wenig auch mir! (... ma mi consolo al pensiero che non saranno solo vostri, ma anche di Goldoni e spero, un po’anche miei!)
Ma mi consolo pensando che non saranno solo per voi... ma qualcuno anche per Goldoni. [75] E qualcuno anche per me

Fine della musica e della danza indiolata alle loro spalle. Tutti si inchinano agli applausi: Sacchi le maschere e i danzatori. Si chiude il sipario di velluto rosso ma, all’ultimo momento, spunta fuori, gattoni, tra Teodora e Sacchi, Arlecchino,

che resta solo, in **c.l.**, davanti al sipario chiuso: s'inchina e fa volteggiare un'ultima volta il suo berretto, congedandosi. [76]

ARLECCHINO

Damit liebes Publikum ist die Vorstellung zu Ende! Habe die Ehre! Habe die Ehre! Und jetzt geht alle brav nach Hause! Ha, ha! (E con questo, caro pubblico, lo spettacolo finisce! Riverisco! Riverisco! E adesso andate tutti a casa da bravi!)
Pubblico caro, lo spettacolo è finito. Riverisco... Riverisco...
E tutti a casa!

Con un'ultima sonora risata e con un acrobatico salto, Arlecchino si butta giù dal palco e sparisce. Sottolineatura musicale di chiusura. In sovrimpressione, la seguente didascalia:

Sottotitoli di RODOLFO ALVINO

DISSOLVENZA IN FONDU (FINE)

Note critiche all'Atto Terzo

- [1] Di grande effetto la prova costumi e la musica dissonante del teatro di Gozzi, a segnalare anche la differenza tra la sua concezione artistica e quella del rivale Goldoni.
- [2] Viene tagliata la scena 54 della **s.o.** Sacchi vuol provare la scena del trono, Gozzi quella del giardino e Teodora vuole, invece, provare i costumi.
- [3] Nella **s.o.** (pagine 188-96), vengono descritti con cura i personaggi delle fiabe di Gozzi e i loro costumi: «Un insieme ricco, sfarzoso che fa comprendere visivamente quanto il teatro del Gozzi sia diverso dal teatro di Goldoni fatto di semplicità e verità».
- [4] La scena è all'insegna del trionfo della primadonna, nella vita e nel teatro.
Vengono tagliate le scene 55, 56 e 57 che avrebbero chiarito meglio la situazione, mentre la scena di Sacchi e Teodora, nella **s.o.**, viene dopo quella di don Marzio e Colombina alla bottega del caffè.
- [5] Sempre più succube, Sacchi si umilia a fare il buffone davanti a Teodora per ingraziarsela.
- [6] Benevola critica del regista al mutevole umore dei veneziani dell'epoca.
- [7] Poiché viene tagliato l'inizio della scena davanti alla bottega del caffè, lo spettatore cinematografico crede di vedere, in un primo momento, il vero don Marzio.
- [8] Sappiamo di Ridolfo dalla **s.o.**
- [9] Arlecchino si scopre coraggioso e leale nel difendere l'onore del suo padrone. Nel film il personaggio di Arlecchino, umanizzandosi, assume una connotazione più realistica e a differenza di quello nato con la Commedia dell'arte ed elaborato, in seguito, da Strehler. È più preoccupato di evitare le bastonate che di procurarsi il cibo.

- [10] Felice ed efficace la ripresa del regista di tre piani diversi: gli attori sul palcoscenico di schiena, Arlecchino in **c.t.** e il sipario sulla destra che, alzandosi rivela l'arrivo di Nicoletta.
- [11] Nella **s.o.** dialogo e scena sono ampliati (scena 62, pagina 21): «Arlecchino, sveltissimo, scioglie e tira una fune che gli sta accanto, facendo cadere dall'alto un grosso telone che finisce sulla testa di don Marzio e di molti altri attori, coprendoli del tutto. Arlecchino (gridando come un pazzo): 'Paron mio... in questa città nessun sa tenere un segreto... [mentre è lui che non sa tenerlo] ma il vostro fedele Arlecchino corre a salvarvi...'. Poi, saltando sui poveracci che da sotto il telone cercano di uscire, si allontana di corsa».
- [12] Gag di Arlecchino che per difendere la porta, la sbarra col suo corpo.
- [13] La condizione difficile di Goldoni, in fuga e senza scarpe, è espressa dalla ripresa dall'alto che lo fa apparire, da queste difficoltà, schiacciato.
- [14] Tagliata la scena 70, in esterno notte: «il conte Gozzi e Antonio Sacchi arrivati alla casa di Teodora, scoprono che il portone è aperto nonostante l'ora tarda.
GOZZI Ma è aperto... **SACCHI** Ho un cattivo presentimento. Spaventato, Sacchi entra chiamando Teodora, mentre Gozzi lo segue compassato».
- [15] La musica sacra della colonna sonora sottolinea il contrasto con la parola 'tradimento' e con l'atmosfera di sospetto che si è creata: Gozzi e Sacchi sospettano Teodora e si sospettano tra loro.
- [16] Con naturalezza e sicurezza da vera primadonna, Teodora annuncia un nuovo amante.
- [17] Manca la scena 74 della **s.o.**: con circospezione Goldoni apre la porta di casa, che cigola. Entra nell'ingresso, si accosta a un mobile per cercare, a tastoni, il candeliere, lo accende ed entra in camera sua.
- [18] Insolita e d'effetto la ripresa attraverso quello che sembra il buco della serratura: altra citazione del film *La locandiera* di Luigi Chiarini (1944), dove i comici ospiti della locanda, vanno a spiare dal buco della serratura l'attrice Dejanira, mentre

tenta di sedurre il Cavaliere di Ripafratta (l'effetto è ottenuto mediante l'apposizione di una 'mascherina' sulla **m.d.p.**).

- [19] Il doppiaggio tedesco recita «10 libbre di zucchero», ma la **s.o.** concorda con il sottotitolo.
- [20] Da 'bravo' marito Goldoni spera di mettere tutto a tacere facendo un bel regalo a sua moglie.
- [21] «Confondete spesso casa e teatro, verità e finzione» : importante battuta della moglie di Goldoni che, sul contrasto tra verità e finzione, dà senso a tutto il film. Nella vicenda ogni personaggio ha un particolare rapporto con il binomio verità/finzione: per Sacchi la realtà non è divertente, ci vuole l'immaginazione; Medebac apprezza, invece, la fantasia; Teodora vuole interpretare solo vicende 'vere'; Gozzi non permetterà mai che la realtà diventi spettacolo, per lui il popolo ha bisogno della fantasia; per Goldoni, infine, la verità ha il fascino della finzione ed è perciò che si adopera per portarla sul palcoscenico. Anche il regista sceglie la verità quando Teodora, alla fine della storia, esce dalla finzione teatrale e si rivolge all'immaginario pubblico cinematografico.
- [22] Chi non è di Venezia, anche se nobile, viene chiamato 'foresto'.
- [23] Scena di grande comicità: a confronto la saggezza di Pantalone e la boria del nobile napoletano. Anche nelle commedie di Goldoni, don Marzio ha 'spazio' per i suoi intrighi finché non arriva Pantalone che, nella prima fase delle commedie goldoniane, essendo un mercante onorato, è figura moralizzatrice.
- [24] Ben caratterizzata l'anima della città partecipe di tutto ciò che accade nei suoi campi e nelle sue calli.
- [25] Efficace ripresa di Pantalone in alto e di don Marzio che, in **p.p.**, indietreggia verso la **m.d.p.** fino ad uscire dall'inquadratura. Quindi c'è una ripresa 'sghemba' di Pantalone alla finestra, che sembra il giudice di un tribunale, (cioè colui che 'radrizza' i torti).
- [26] Tutta la scena di Colombina sottolinea una volta di più l'aspetto sociale dei temi del film. Qui troviamo da una parte i nobili che sfruttano i loro servi e dall'altra la solidarietà tra questi ultimi.

- [27] Dalla **s.o.** vengono tagliate la scena 80 e 81 previste per rappresentare i personaggi della vicenda durante la ‘villeggiatura’. La scena 80 si svolge di giorno e all’aperto, nella campagna veneta: tramite Arlecchino, Sacchi fa riavere a Goldoni la scarpa perduta a casa di Teodora. L’imbarazzante restituzione avviene davanti a Nicoletta, che ritrova, però, il sorriso quando il marito getta via la scarpa, come per allontanare un brutto ricordo.
- La scena seguente, sempre in campagna, presenta Teodora in «una fragile barchetta al centro di un laghetto». Dalla riva Sacchi e Gozzi la rimproverano aspramente per il suo «triplo» tradimento: di loro due e del teatro. La donna, allora, avvicinandosi un po’ a riva, annuncia che il suo contratto è scaduto e che non reciterà più con loro. Sacchi con l’intento di catturare Teodora, si spinge in acqua, ma la donna si allontana lesta e divertita, tornando al centro del lago e lasciando il suo capocomico a imprecare sulla riva.
- [28] Scena comica di Sacchi che va in escandescenze sul ponte per protestare contro Teodora.
- [29] Attraverso la trasparenza della tenda, la ripresa anticipa l’immagine seguente (inq. 533) di Venezia avvolta nella nebbia.
- [30] Sappiamo, dalla **s.o.** pagina 278, che si tratta della piazzetta davanti a casa Goldoni
- [31] L’inquadratura creata dall’apertura della porta risulta, così, doppiamente incorniciata.
- [32] Bella la vista di piazza San Marco dalla vetrata della camera da letto di Nicoletta: è l’unica concessione a un luogo ipertipico e ‘caratteristico’ di Venezia, che intravisto in lontananza, assume una connotazione poetica.
- [33] Al posto di ‘non’, il sottotitolo riporta erroneamente ‘con’.
- [34] Nella **s.o.**, prima di questa scena (4 del Secondo Atto della *Locandiera*), ne era stata prevista un’altra, tratta dalla scena 15 del Primo Atto.
- [35] Effetto comico per il contrasto tra i baci sdolcinati di Medebac alla mano di Teodora e il piglio aggressivo della primadonna.
- [36] Espediente per far sapere di che commedia si tratta.

- [37] Al posto di 'io', il sottotitolo riporta erroneamente 'o'.
- [38] La musica fa da contrappunto alla recitazione.
- [39] Ritorna il binomio 'verità e finzione'.
- [40] Il lungo piano-sequenza che si apre con l'inq. 568 ripropone il tema della competitività, della gelosia e dell'invidia tra attori nel teatro del Settecento, che è già presente alle inqq. 76 a 80. Qui il capocomico Medebac reagisce come una primadonna ai complimenti fatti da Goldoni a Teodora.
- [41] Nascosto in un palco del teatro con Colombina, Arlecchino assiste, da spettatore, alla scena d'amore tra Goldoni e Teodora sul palcoscenico, e come tale reagisce: si entusiasma e batte le mani.
- [42] Il pallore della neve e la musica lugubre anticipano una situazione drammatica.
- [43] Sappiamo della libreria Pasquali dalla **s.o.**, pagine 299-300, perché la scena che mostra l'insegna esterna è stata tagliata.
- [44] La **s.o.** annuncia una Teodora 'tutta impellicciata'. In realtà ha solo il collo del mantello di pelliccia: probabilmente un'altra conseguenza dei tagli, imposti dalla produzione per risparmiare.
- [45] Nella **s.o.** il sovrintendente si presenta col suo nome: Dusmenil.
- [46] La traduzione esatta di *Oberintendant* è sovrintendente, ma il sottotitolo riporta il termine 'Vice intendente'.
- [47] La scena dei bambini che giocano (tagliata) copre lo spazio di tempo relativo all'inizio di un dialogo che risulta così ellittico. Il contrasto tra la spensieratezza infantile e l'imminente dramma (di Goldoni) presenta un'analogia di tipo cinematografico assai diffuso nei racconti per lo schermo; qui, in particolare, si potrebbe pensare a *M* (1931) di Fritz Lang, esponente importante del cinema espressionista tedesco. All'ignoto maniaco che terrorizza la città di Düsseldorf, uccidendo delle bambine (la *M* sta per *Mörder*, cioè assassino), seguono, in montaggio alternato, le immagini di un girotondo di bambini e quelle di una madre che, in casa, è in ansia per la figlia che tarda a tornare da scuola. Se da una parte il girotondo allenta la tensione che si è creata nello spettatore, dall'al-

tra fa presagire il nuovo delitto. Il film mette a confronto la giustizia ufficiale con quella privata e contiene un tema assai caro al regista: quello della colpevolezza universale.

- [48] Si ribadisce la fonte dell'ispirazione di Goldoni, la stessa di Glauco Pellegrini: Venezia.
- [49] Tagliata la scena 89 con Medebac che si dirige alla libreria.
- [50] Come promesso a Teodora, Sacchi si libera in teatro del suo rivale in amore. Firmando il contratto con il Teatro S. Angelo, priva Goldoni della possibilità di rappresentare le sue commedie a Venezia e danneggia, in tal modo, anche Teodora.
- [51] Pur di non andare in provincia, Teodora è pronta a 'mollare' Goldoni: è soprattutto una primadonna, opportunista e ambiziosa.
- [52] A questo punto, nella **s.o.**, Teodora rimprovera Goldoni: «Non basta scrivere commedie, bisogna saperle difendere» e se ne va senza salutare nessuno. Nel film, invece, questo è il primo momento in cui Teodora sembra avere un'anima e una sensibilità femminile.
- [53] Tagliata la scena 91 all'esterno del teatro, con «un gruppo di giovani in maschera che sta ballando 'una travolgente furlana'».
- [54] Il titolo esatto della commedia di Goldoni è *Una delle ultime sere di Carnevale*.
- [55] Sappiamo i nomi dei personaggi (Domenica, Anzoletto e Bastiano) dalla **s.o.**, pagine 366-7.
- [56] Insolita ed efficace ripresa dall'alto, del camerino di Teodora con al centro una cesta simile a quella vista all'inizio della sua storia, che diventa, quindi, simbolo di Teodora stessa. All'improvviso il coperchio della cesta si apre e compare Colombina, intenta a far ordine: questa 'gag' (di comparire dall'interno della cesta) viene dalla tradizione della Commedia dell'arte ed è ripresa, con effetti di straordinaria comicità, ad esempio, negli allestimenti strehleriani di *Arlecchino servitore di due padroni*.
- [57] Scena aggiunta in sede di riprese: non c'è nella **s.o.**
- [58] Prima il teatro dei burattini e adesso il teatro all'aperto: secondo l'uso del tempo che a Carnevale li voleva nelle piazze.
-

- [59] Anche qui la colonna, come già nelle inqq. 229 e 232 (note [25] e [28]), diventa elemento di montaggio.
- [60] La scena che segue è un'evidente citazione del film *Les enfants du paradis* (*Gli amanti perduti*) di Marcel Carné, dove gli amanti, protagonisti della storia, vengono separati dalla folla del Carnevale.
Realizzato tra il 1943 e il 1945, con la sceneggiatura e i dialoghi di Jacques Prévert e con protagonisti Jean-Louis Barrault e Arletty, il film è diviso in due parti: nella prima («Il viale del delitto») il mimo Baptiste si esibisce al teatro dei Funambules, dove incontra la bella Garance e se ne innamora. La loro storia, però, è contrastata e la donna diventa, prima, l'amante dell'attore Frédérick Lemaitre, poi, la protetta del ricco conte di Montray col quale se ne va da Parigi.
La seconda parte («L'uomo in bianco») vede Baptiste sposato con una compagna di lavoro e padre di un figlio. Garance torna a Parigi e la storia con Baptiste riprende, ma viene interrotta dalla moglie di lui. Garance fugge per le vie di Parigi e si perde tra la folla del Carnevale, inseguita dal disperato Baptiste che la chiama invano.
Ma tra *Italienisches Capriccio* e *Les enfants du paradis* ci sono altre analogie: anche il film di Pellegrini, come il precedente di Carné è una rappresentazione della rappresentazione e ha come protagonista una donna amata da più uomini; inoltre anche *Les enfants du paradis* è interamente ricostruito in studio con un boulevard di 150 metri.
- [61] A questo punto, nella **s.o.**, Arlecchino fa l'equilibrista su una corda tesa fra due case.
- [62] Tagliata la scena 96 e parte della 97 in cui Sacchi crede di vedere Teodora nella bottega del caffè e vi entra.
- [63] Nel film i due spasimanti vengono messi in ridicolo con un crescendo che culmina in questa inquadratura, dove fuggono, spaventati, alla vista di un leone imbalsamato. Questa inquadratura è una citazione della pittura di Pietro Longhi, che tra le attrazioni del Carnevale mette anche un povero leone in catene, allo stremo delle forze, simbolo glorioso della Sere-nissima prossima alla fine.
- [64] Nella **s.o.** troviamo solo una donna in domino rosso e già a bordo del burchiello. A proposito dei colori, rileviamo che Nicoletta è soprattutto vestita di giallo, per simboleggiare la gelosia

che prova, mentre Teodora, è quasi sempre vestita di rosso, simbolo della passione che ispira.

- [65] Il quadro di Venezia segna l'arrivo e la partenza di Goldoni a Venezia.
- [66] Acquattato dietro a una cesta che sta sistemando, Arlecchino, denunciando la sua infantile ingenuità, segue il dialogo tra i suoi padroni con una mimica assai buffa in un momento piuttosto drammatico.
- [67] «Si parte e non è tempo di inganni»: la finzione deve lasciare spazio alla realtà.
- [68] Alla fine le due donne si scoprono alleate e solidali. Scambiando il suo domino con quello di Teodora (che si dimostra migliore di quello che sembra), Nicoletta ha potuto mettere alla prova i sentimenti di suo marito.
- [69] Il «tema di Arlecchino» chiude questo pezzo di bravura di Ferruccio Soleri che rivedendosi (in occasione di una proiezione al teatro Goldoni di Venezia per il bicentenario della morte del commediografo), pur riscontrando ancora una certa immaturità nella sua tecnica, trova che il film abbia serbato freschezza, ritmo e incisività.
- [70] Qui Teodora non si smentisce: ambiziosa e opportunistica. In fondo per una donna come lei, non deve essere un grande sacrificio lasciare Goldoni: l'applauso del pubblico vale di più dell'amore di un uomo.
- [71] «Non accetterò mai che la realtà diventi spettacolo. Che gli umili scherzino come fossero nobili... a spese mie». Importante battuta del conte Gozzi in ordine alla polemica 'realtà-finzione'. La classe aristocratica si oppone alla riforma in senso democratico di Goldoni per difendere i suoi privilegi: messa alla berlina sul palcoscenico, infatti, rischia di perdere potere e credibilità.
- [72] Siamo alla fine del film: la trasformazione in senso democratico è avvenuta, perché in seguito alla riforma operata da Goldoni, borghesia e popolo hanno preso coscienza e vogliono vedersi rappresentati sul palcoscenico.

- [73] Vero e proprio balletto che sembra simboleggiare l'inestinguibile vitalità di Venezia e del suo popolo che si riappropria dello spazio cittadino e teatrale.
- [74] Ecco la battuta che segna lo svelamento della finzione: Teodora si rivolge al pubblico cinematografico. La **s.o.** recita alla fine: «[...] cala il sipario rosso del teatro immaginario dentro il quale abbiamo narrato il nostro film [...]»
- [75] Forse è un po' esagerato questo omaggio a Goldoni da parte di un suo avversario e rivale, convertitosi troppo in fretta, solo per far piacere a Teodora.
- [76] Arlecchino apre e chiude in bellezza lo spettacolo, facendosi vero simbolo del trapasso dalla Commedia dell'arte alla Commedia 'premeditata' e grande protagonista di un film in cui, a seguito dell'avvenuta trasformazione, dimostra le qualità umane della lealtà e fedeltà.

Parte II
Avventure e disavventure del film

Le fasi della preparazione

Nel ripercorrere la storia di *Italienisches Capriccio* – come nacque, in quali condizioni fu girato e cosa ne fu in seguito – è indispensabile, non essendovi altre fonti, prendere in considerazione soprattutto due testi: Il diario di lavorazione del film, redatto dal regista e da sua moglie¹ nell'allora Berlino Est tra il maggio e il dicembre del 1960, e il libro *Le maschere e il muro*, scritto da Pellegrini nel 1980, che integra il film con una ricca documentazione epistolare e fotografica.

Nella dedica che fa a Giorgio e Germaine Amendola, il regista spiega che il suo è:

Un libro, a suo modo un romanzo, con disegni di Armando Pizzinato.² Si svolge in una Venezia vera e in una Venezia 'ricostrui-

1 Vittoria Richter Pellegrini è nata a Pola. Ha mosso i primi passi nel mondo della musica guidata dal padre Vittorio, professore di flauto. Ha conferito il diploma presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Con Cesare Wolf-Ferrari ha iniziato lo studio dell'arpa, continuando, poi, con Margherita Cicognari. Giovanissima, ha dato concerti ed è stata arpista nel corso di stagioni di opere e sinfoniche, sotto la guida di molti maestri tra cui Antonio Guarnieri (col quale emerge Strawinskij giunto a Venezia per dirigervi *Pétrouchka*). In qualità di consulente musicale e assistente alla regia, ha svolto per la RAI una vasta e continua attività in diversi spettacoli e programmi culturali.

2 Armando Pizzinato è nato a Maniago (Pordenone) il 7 ottobre 1910. Allievo di Virgilio Guidi, ha insegnato all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove ha vissuto e lavorato. Nel fervore di nuove iniziative che percorrono Venezia nel dopoguerra egli è fra i promotori del Fronte Nuovo delle Arti (teso alla ricerca di un rinnovato linguaggio fondato su nuovi rapporti di spazio e nuovi significati di colore) nel '46 e del Realismo Italiano nel '50. Gli viene conferito nel '47 il Premio Torino. Con Fronte Nuovo espone alla XXIV Biennale di Venezia (1948) e coi pittori del Realismo alla XXV dove pre-

ta' non vera, e a Berlino, racconta di maschere e di comici, di teatro e di cinema, d'un film, di guerra calda e fredda, di un muro e di tanti muri che possono intrappolarci in un labirinto da non uscirne più.

A premessa del racconto è, poi, una citazione oltremodo significativa, dai *Mémoires* di Carlo Goldoni, che Pellegrini fa sua: «Voici une terrible année pour moi, dont je ne puis me souvenir sans frissonner encore... Ce qui m'inquiétait davantage, c'était la difficulté de retrouver...» (Ecco un anno terribile per me, che non posso ricordare senza rabbrivire ancora... ciò che mi preoccupava maggiormente, era la difficoltà di trovare...). Sono parole che Goldoni scrisse ricordando la grande fatica fisica e psicologica affrontata per scrivere le sedici commedie in un anno promesse al suo pubblico nel 1750.

Parole in cui Pellegrini si riconosce, ripensando all'anno in cui girò il film negli studi della casa di produzione tedesca, la DEFA,³ presso Babelsberg a trenta chilometri da Berlino Est e alla difficoltà di 'ritrovare', distribuire il film in Italia dopo l'edificazione del Muro che, in seguito al radicalizzarsi della guerra fredda, separò nel 1961, la DDR (la Germania orientale comunista) dall'Occidente, bloccando lì il film per vent'anni.

Da entrambi i testi, anche se in modo diverso, emerge un Glauco Pellegrini dai sentimenti contraddittori: entusiasmo e rabbia, nostalgia e affanno, passione per il suo lavoro e senso di impotenza di fronte alle molte difficoltà incontrate.

senta *Un fantasma percorre l'Europa* (1950), il famoso trittico che ha in seguito girato l'Europa. È autore di decorazioni, mosaici e affreschi. Ha collaborato a riviste e giornali d'arte. È presente nelle principali esposizioni nazionali e internazionali degli ultimi trent'anni, esponendo dagli Stati Uniti all'ex Unione Sovietica. Nel 1966 è invitato con una sala personale alla XXXIII Biennale di Venezia. Prosegue l'attività espositiva con le Antologiche alla Galleria Kusnjetzi Most di Mosca e al Museo de l'Hermitage a Leningrado (1967), alla Neue Berliner Galerie nella ex DDR e alla Staatliche Kunstsammlungen di Dresda (1968). Seguono le mostre antologiche di pittura nel 1970 e di grafica nel 1973 a cura del Centro Iniziative Culturali di Pordenone. Nel 1975 espone a Milano, alla Galleria Toninelli, presentato da Giulio Carlo Argan e Giuseppe Marchiori. Per il volume *Va, va, cammina...* di Glauco Pellegrini (1978) ha creato immagini a commento dell'opera *Attila* di Giuseppe Verdi. Nel 1981 viene curata da Giovanni Carandente un'importante antologica a Venezia all'Ala Napoleonica: *L'Arte come bisogno di libertà 1925/1981*.

Partecipa nel 1986 alla Quadriennale di Roma e nel 1987 alla Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea a Milano. Espone nel 1990 alla Galleria Il Traghetto di Venezia la mostra: *Omaggio a Giuseppe Mazzariol*.

3 DEFA (Deutsche Film Aktien-gesellschaft). Società cinematografica di Stato della Repubblica Democratica Tedesca, nata il 17 maggio 1946, sulla base di una buona parte del patrimonio di attrezzature e di sale della disciolta UFA. Dopo i primi anni di assestamento, prende il via un'attività produttiva (circa dieci film all'anno) impegnata politicamente e socialmente, volta a contribuire all'affermazione dello Stato socialista, ma non priva di caratteristiche di drammaticità, tali da renderla più incisiva rispetto alla contemporanea produzione che stentatamente cercava di riprendere nella Repubblica Federale.

Se il diario si rivela un documento prezioso nel rendere, con osservazioni acutissime, il clima del set durante le riprese – spesso ostile, sempre difficile e minacciato – il libro-romanzo presenta alcune singolarissime particolarità.

La storia del film viene qui ricostruita attraverso un lungo, quotidiano dialogo del regista tra sé e sé, tra sé e il film perduto, tra sé e gli oggetti del suo studio, tra sé e il suo 'bustone',⁴ ultimo baluardo-contenitore di ricordi, unica prova dell'esistenza del film creato e bloccato oltre la cortina di ferro.

Compagno qua e là, tra le righe, gli 'altri': la moglie, gli amici, gli attori e i collaboratori del film. E poi Venezia col suo carnevale ('rinato' grazie all'opera meritoria di Maurizio Scaparro),⁵ ma soprattutto le sue 'Maschere' «che forse si sono risvegliate e lo chiamano».

E questa fantasia fanciullesca sembra esprimere realmente lo struggersi di un sentimento paterno.

La storia si snoda attraverso un susseguirsi di intelligenti 'trovate' e fantastiche visioni.

Per sentirsi libero di esprimere tutti i suoi ricordi e le sue ingenuità senza pudore, il regista-scrittore inventa un proprio linguaggio di stampo futurista e surrealista, fondendo le parole – sempre percorse da un sottile senso dell'umorismo – troncandole, frammentandole, sovrapponendo luoghi e persone in un crescendo di vitalissime combinazioni visionarie e sonore, sorta di indovinelli per il lettore-spettatore.⁶ E chiamiamo intenzionalmente il lettore anche spettatore, perché essenziale è il montaggio alternato delle immagini, evocato dal montaggio particolarissimo delle parole nel libro.

Pellegrini non dimentica mai di essere un regista. «Gluco, tu pensi in modo cinematografico...» era solito dirgli Francesco Pasinetti,⁷ di

4 Grande busta bianca in cui il regista era solito riporre le testimonianze dei suoi lavori per l'abitudine di catalogare.

5 Maurizio Scaparro, regista teatrale, è nato a Roma nel 1932. È stato direttore dello Stabile di Bologna e poi di quello di Bolzano, curando l'allestimento di opere abbandonate quali: *La Venexiana* e *La Lena* di L. Ariosto, *Il feudatario* di C. Goldoni, *Chicchignola* di E. Petrolini. Ha proposto testi classici (*Amleto* e *Riccardo II* di Shakespeare) e ripreso autori contemporanei. Per la televisione ha diretto *Medea* di C. Alvaro, nel 1974.

Nel 1975 fonda il teatro popolare di Roma che dirige fino al 1983 e dove rappresenta *Cyrano de Bergerac* (anche a Parigi con successo) e *Il revisore* di Gogol. Nel 1980 acquista fama internazionale per il Carnevale del Teatro alla Biennale di Venezia. Nel 1982 è co-direttore con Strehler del Teatro d'Europa a Parigi. Nel 1983 viene nominato direttore del Teatro Stabile di Roma (carica che conserva tutt'ora), dove ha diretto *Una delle ultime sere di Carnevale* di Goldoni, *Vita di Galileo* di Brecht, *Fatto di cronaca* e *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar (1989).

6 Ogni volta che reputeremo queste 'sintesi' linguistiche utili ai fini della narrazione, le riporteremo, considerandole anche base di lavoro per un successivo approfondimento.

7 Francesco Pasinetti, nasce a Venezia il 1° giugno 1911. Si interessa presto al cinema, laureandosi con una tesi di carattere cinematografico (primo in Italia) con il prof. Fiocco presso l'Università di Padova.

cui era stato allievo e assistente.

Vivendo la perdita del suo film come quella di un'innamorata 'capricciosa', il regista cerca di farsene una ragione trovando consolazione in una scrittura emotiva, espressione del pensiero quando corre veloce.

Come era nata l'idea del film? Siamo nel 1959. Il mondo sta attraversando il periodo difficile della cosiddetta 'guerra fredda'. Desiderando rompere la cortina di ferro, nell'ambito di una politica di 'apertura', la DDR si impegna in una serie di collaborazioni artistiche con l'Occidente.

Glauco Pellegrini, che gravita nell'area del Pci, aveva riscosso nel 1958, proprio nella Germania dell'est, un grande successo con un suo film:

«Nel cinema il caso ha sempre un peso preponderante [...] La possibilità di girare un film in Germania Orientale mi è stata aperta da *L'amore più bello (L'uomo dai calzoni corti)*».⁸

La storia aveva suscitato l'interesse della DEFA che nel 1959 gli offre la possibilità di girare un film negli stabilimenti di Babelsberg a Berlino Est.

Pellegrini viene a sapere della cosa da Budapest dove si trova per lavoro: è la moglie che gli telefona:

Dellestaiasentire i tedeschi dell'est hanno acquistato il tuo film *L'uomo dai calzoni corti*.

Nel 1931 inizia a collaborare come critico con diversi giornali (*Il Giornale dell'Arte*, *Il Gazzettino*, *Il Giornale della Radio*, *La Gazzetta di Venezia*) e fonda nel 1932 la rivista *Il Ventuno*, di cui è anche direttore.

In questi anni realizza alcuni lungometraggi (*Entusiasmo*, *Una città che vive*, *Venezia numero due*) e continua a esercitare la critica cinematografica. Nel 1934 realizza e produce, per la Venezia Film, *Il canale degli angeli*, con soggetto del fratello Pier Maria, quindi collabora ad alcune sceneggiature e si cimenta brevemente nella regia teatrale.

Si trasferisce a Roma e viene chiamato da Luigi Chiarini a insegnare al Centro Sperimentale di Cinematografia, del quale diverrà direttore nel 1948.

Per le edizioni Bianco e Nero pubblica, nel 1939, *La storia del cinema* (la prima storia del cinema impostata secondo un criterio filologico). Dagli anni Quaranta in poi si dedica sempre più assiduamente al cinema didattico e documentario: nel 1941 realizza per la Cineteca scolastica il documentario *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, anticipando l'uso del linguaggio audiovisuale come strumento di formazione culturale.

Nel 1942 realizza una trilogia dedicata a Venezia (*La gondola*, *I piccioni di Venezia*, *Venezia minore*) e collabora alla sceneggiatura di alcuni film, tra cui *Via delle cinque lune* (regia di Luigi Chiarini). Sempre a questi anni risalgono i trentacinque documentari didattico-scientifici sulle operazioni chirurgiche, il documentario *Nasce una famiglia* e la sceneggiatura del film di Chiarini *La locandiera*, con cui Pasinetti mette fine a un'antica ossessione: l'incontro tra Goldoni e il cinema.

Dal 1943 il regista è di nuovo a Venezia. Riprendendo le lotte e gli eventi di cui furono protagonisti Padova e Venezia, contribuisce al documentario collettivo *Venezia insorge*. Nel 1948 Pasinetti redige il *Filmlexikon* per la «Filmeuropa». Muore a Roma nel 1949.

⁸ Cosulich, «La fiera del cinema», 150.

Lettera arrivata vogliono conoscerti invitato sei a Berlino basta che telefoni o fai telegrafare comunicangi o non arriva».⁹

Da Budapest Pellegrini si reca direttamente a Berlino, dove viene ricevuto dall'amico Dino Vangelista, allora corrispondente dell'*Unità*, in quel paese. Ma:

Fin dalle primissime lontane battute subito era stata commedia cascata di equivoci e inganni DIVERTISSEMENT e molto non poco si ride avanti di scoprirsi un tantino d'amar in bocca.¹⁰

Il primo impatto del regista con Berlino non è dei più felici. Quando arriva all'aeroporto si rende conto che non aspettano lui, ma il senatore Giacomo Pellegrini, membro della direzione del Pci: «Sei mica Giacomo Pell tu certo che no [...] ma chi è da dove piove questo regista con eguale nome?»¹¹ Nessuno è informato. I dirigenti della DEFA, che lo avevano contattato, si trovano in quei giorni al Festival di Cannes. Lo pregano di attenderne il ritorno.

Ma Pellegrini preferisce ripartire per Roma.

Chiarito, in seguito, l'equivoco con il prof. Wilkening, direttore generale della DEFA, che tanta parte avrà nella realizzazione del film, e dopo un fitto scambio di telegrammi con lui nel dicembre del 1959, il regista ritorna a Berlino per sottoporre il suo progetto alla casa di produzione:

Proposi di ridurre per lo schermo un romanzo di Hans Fallada *Ognuno muore solo*. L'idea piacque, ma sorsero difficoltà in ordine ai diritti che erano stati già venduti a una società della Repubblica Federale.

Allora passai a Brecht. Mi sarebbe piaciuto immensamente portare sullo schermo il *Galileo*. Anche questa idea piacque, e io andai avanti sulla nuova strada. Ma ben presto m'accorsi che sarei finito in una situazione imbarazzante. I testi di Brecht sono sacri nella Germania Orientale e la vedova del poeta, la grande attrice Helena Weigel, li custodisce con il rigore d'una sacerdotessa. La traduzione cinematografica è ammessa, ma dev'essere una traduzione letterale, senza lo spostamento di una virgola, vero e proprio teatro filmato... Si passò allora a considerare l'eventualità di un film storico. Fu così che prese consistenza il 'progetto Goldoni'...¹²

⁹ Pellegrini, *Le maschere*, 69.

¹⁰ Pellegrini, *Le maschere*, 67-8.

¹¹ Pellegrini, *Le maschere*, 68.

¹² Cosulich, «La fiera del cinema», 150.

E in un'intervista del 31 maggio 1960, rilasciata da Pellegrini a Mino Argentieri, giornalista dell'*Unità*:

Goldoni – afferma Pellegrini – è un autore amato, recitato e ampiamente ascoltato in tutta la Germania. In secondo luogo, Goldoni ha una stretta parentela con tutti gli scrittori che lavorano per un'arte realistica e popolare.¹³

Aggiunge ancora il regista:

Durante il mio soggiorno a Berlino, Goldoni veniva recitato contemporaneamente in due teatri diversi – *La bottega del caffè* al 'Kammerspiel' del Deutsche Theater (il palcoscenico di Gisela May) e *Arlecchino servo di due padroni* alla 'Volksbühne', mentre la televisione allestiva *Le baruffe chiozzotte*.

Insomma Goldoni era recitato, teletrasmesso e anche letto [...] Per concludere, l'idea di un film su Goldoni parve, sia alla DEFA, sia a me, meno lunare di quanto possa sembrare a distanza...¹⁴

Tra la fine del 1959 e la primavera del 1960 Pellegrini è ancora in Italia a scrivere la sceneggiatura del film, in collaborazione con Ugo Pirro¹⁵ e Liana Ferri.¹⁶

A maggio lo troviamo negli studi della DEFA a Babelsberg per i primi contatti con la troupe e dal giorno 12, in collaborazione con la moglie Vittoria, comincia a tenere un regolare diario della lavorazione del film.

¹³ Pellegrini, *Le maschere*, 143.

¹⁴ Cosulich, «La fiera del cinema», 150.

¹⁵ Ugo Pirro nasce a Salerno nel 1920. Sceneggiatore, giornalista, commediografo e romanziere. Come sceneggiatore esordisce nel 1952 con il film *Achtung, banditi!* per il regista Carlo Lizzani con cui collabora anche per *Il processo di Verona* (1963), *Svegliati e uccidi* (1966) e *L'amante di Gramigna* (1969), film in cui affronta vari problemi di carattere sociale. Pur lavorando con diversi registi come Damiani (*Il giorno della civetta*), Bolognini (*Metello*), Comencini (*Delitto d'amore*), Pontecorvo (*Ogro*) ecc., è con Elio Petri, con cui esordisce nel 1967, in *A ciascuno il suo*, (premio per la miglior sceneggiatura al festival di Cannes), che conquista un successo internazionale, confermandosi scrittore di un cinema politicamente impegnato. Per lo stesso regista scrive *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* nel 1970 (Oscar per il migliore film straniero e nomination per la sceneggiatura), *La classe operaia va in paradiso* nel 1971 (Palma d'Oro al festival di Cannes). Come scrittore ha pubblicato i romanzi: *Mille tradimenti*, *Freddo furore*, *Il luogo dei delitti* e *Osteria dei pittori*. Nel 1982 ha pubblicato *Per scrivere un film*, saggio sulla sceneggiatura, *Mio figlio non sa leggere*, (riduzione televisiva con la regia di Franco Giraldi) e nel 1983, *Celluloide*, film diretto da Lizzani. Come collaboratore alla sceneggiatura, ha lavorato nel 1994, nel *Giudice ragazzino*.

¹⁶ Liana Ferri, sceneggiatrice del cinema italiano. Già collaboratrice di Ivo Perilli, ha collaborato anche con Matarazzo, Brignone, Leonard a sceneggiature di film di larga diffusione e di bassa qualità. Talvolta ha prestato la sua opera per film di maggiore impegno, come *Villa Borghese* di Franciolini, *Sinfonia d'amore* e *L'uomo dai calzoni corti* di Glauco Pellegrini, che precede *Italienisches Capriccio*.

Pellegrini incontra gli architetti-scenografi, Arthur Günther e Ernst R.Pech:

Günther e i suoi collaboratori hanno fatto un buon lavoro. Però lo spazio è piccolo. Mancano alcune scenografie. Ho spiegato che mancano due esterni.

Mi hanno capito male. Discussione [...] Gli ho fatto capire che non cerco polemiche, ma di fare tutto per bene. E la voce grossa non serve. Poi mi hanno offerto lo champagne. Rivedo i miei appunti: è chiaro. Come può sorgere, ad esempio, il mercato nella piazzetta della Libreria Pasquali? Deve essere un altro ambiente che va costruito. (12 maggio)¹⁷

Il primo impatto è un po' difficoltoso, ma già il giorno dopo il regista annota:

Ho lavorato con Arthur Günther e gli altri architetti-scenografi: molto bene. Le mie osservazioni sono state accettate. Mancano nella scenografia: la piazzetta del teatro S. Angelo e la calle. (Teodora-Goldoni 'addio').

Günther ha proposto di fare il mercato in piscina¹⁸ (dove farà Rimini e la partenza Goldoni per la Francia). Io l'ho molto elogiato. [...]

Ma l'esterno del teatro S. Angelo va anche costruito. Una piazzetta elegante diversa dal resto, deve essere. Dove farlo? Abbiamo solo due teatri. Poi è arrivato Dau.¹⁹ M'ha esposto tutto. Dice di avere capito, che si faranno gli ambienti che mancano dove non sa, ma studierà la cosa e RISOLVERA'. Gli ho detto che gli esterni mancanti devono essere costruiti: ho spiegato le ragioni economiche per cui non è consigliabile fare le 'trasformazioni'. Problema del carnevale, della neve. Se sarà fatto quanto manca, il complesso 'esterni' sarà sufficiente. E ragguardevole. (13 maggio)

È utile ricordare a questo punto che Venezia fu interamente ricostruita nei teatri di posa della DEFA: calli, campielli, ponti, teatri, locande. Si trattò di uno sforzo notevole che il regista seguì con apprensione. Memore della lezione pasinettiana, gli stava particolarmente a cuore che l'immagine di Venezia non risultasse retorica e stereotipa, come accadeva di solito nel cinema.

Ma i disagi erano appena cominciati. Il 17 maggio leggiamo: «Riunione con Dau. Non capisco ciò che capita. Pare che il film li interessi

¹⁷ Le citazioni che riportano come unica indicazione bibliografica una data sono tutte tratte dal *Diario inedito* di Pellegrini.

¹⁸ La vasca-piscina del set era una copia del canale della Giudecca.

¹⁹ Il direttore di produzione del film.

poco. Sono tutti impegnati fino al collo in altri film.²⁰ Non si rendono conto che il nostro è un film difficile. O forse pensano che può durare più a lungo». E il giorno dopo scrive ancora Pellegrini:

Il Prof. Wilkening mi ha detto che il presupposto della Defa è quello di fare un film per il mercato interno. Tutto questo cambia la prospettiva. Io non ho accettato il loro contratto per fare uno dei tanti films Defa. (17-18 maggio)

Ben altre erano le ambizioni e le illusioni di Glauco Pellegrini: «Andare/venire da Berlino venti anni fa significava anche lavorare per la pace, credere/preparare la distensione non solo dirigere un film».²¹

Fin dal momento in cui il progetto del film aveva preso consistenza, il regista aveva pensato a un cast di collaborazione 'europea' in cui ogni attore recitasse nella sua lingua, nel tentativo di fare un'opera che fosse simbolo di affratellamento e di pace. Nel diario troveremo spesso specificati i contatti presi (alle volte con grandi difficoltà), con attori di diversa nazionalità, mentre il film sta per cominciare o è già cominciato.

Ma in quei giorni qualcosa di grave era successo.

A questo proposito è importante tornare a un episodio che nel diario è solo accennato, ma nel romanzo è raccontato con dovizia di particolari.

In occasione del primo ciak, battuto il 25 giugno, Pellegrini scrive che sentiva dentro di sé una certa inquietudine. Dubitava del fatto che gli fosse destinata una navigazione in acque tranquille:

Il film faceva vela ma restava/persisteva il ricordo della mattina del 17 maggio e dei giorni che seguirono, risentivo quel passare di vento improvviso che per poco non aveva disperso i fogli scritti da Ugo Pirro e da me [...] VENTO che mise in forse e in pericolo molto più che un gioco di maschere comici teatrali venuti a Berlino per *Italienisches Capriccio* favola esile, vicenda speravamo piacevole godibile [...] senza negare alla fantasia certe licenze.²²

Cos'era successo il 17 maggio? Il regista racconta che, finito il lavoro, era solito passeggiare sulle rive della Sprea, il fiume che bagna Berlino. E due cose lo rallegravano in queste passeggiate: il monogramma 'BE', girevole e luminoso del Berliner Ensemble, storico te-

²⁰ Effettivamente la casa di produzione tedesca stava, in quel periodo, girando dei film anche con altri paesi dell'Occidente, con cui la DDR aveva una gran fretta di riallacciare i rapporti, nel timore che la situazione politica precipitasse.

²¹ Pellegrini, *Le maschere*, 27.

²² Pellegrini, *Le maschere*, 71.

atro di Brecht e un grande gabbiano bianco che ogni giorno sorvolava il fiume in cerca di cibo.

La sera prima, durante la sua passeggiata, Pellegrini aveva notato con suo grande disappunto che il monogramma 'BE', a cui si era ormai affezionato, era spento. E il grande gabbiano bianco che ogni giorno, volando, si abbassava per ricevere il cibo dalle labbra, «modo per comunicarparlaramarvi» di un «bellissimo giovane segnato di tristezza» mutilato di un braccio, era sparito.

«Mi sono accorto subito che il gabbiano non c'era - scrive il regista - logorati come siamo dal fluire/montare di oppostossessiveprop[oste], a un qualche segnale di pericolo si pensa».²³

Dall'espressione addolorata che si leggeva sul viso dell'uomo «legato al gabbiano da un morbido vincolo», era evidente che l'uccello se n'era volato via.

Come aveva perso il braccio il giovane uomo dall'aria triste? Pellegrini lo aveva creduto un aviatore, abbattuto forse sul mare, dove aveva incontrato per la prima volta il gabbiano diventatogli amico.

Il presentimento di pericolo si rivela fondato quando il giorno dopo a una riunione col prof. Wilkening, suona il telefono e il professore si fa «pallido da farmi pensare al mutilato della Sprea di fronte alla fuga/assenza del gabbiano».

In città c'è un gran movimento di uomini in divisa.

Nel settore orientale di Berlino è in arrivo un numero imprecisato di carri armati russi, mentre nel settore occidentale vengono mobilitati i carri armati americani. Un venditore di giornali strilla le notizie di un'edizione straordinaria:

«Drammaticamente interrotto a Parigi il vertice» (russo-americano-anglo-francese). Che sia la guerra? Si chiede il nostro, «quando si dice di certi segnali, la luminosa del Berliner Ensemble spenta, il gabbiano volato via. Mah!»²⁴

Pellegrini è turbato, non sa se restare o tornare a Roma. Con un'immagine di grande efficacia comica, si vede già 'fermato' e interrogato:

Lei cosa faceva questa mattina alle ore, mi fermano mettiamo... io questa mattina parlavoccupavomi d'una maschera Militarantigasmaschera? [...] trattasi vede di ARLECCHINO. Da vergognarsene magari un tantinello, scoppia la guerra io gioco col cinema [...]»²⁵

E quanto ai contenuti del film, il regista si sente ancora peggio:

²³ Pellegrini, *Le maschere*, 74.

²⁴ Pellegrini, *Le maschere*, 81.

²⁵ Pellegrini, *Le maschere*, 81-2.

occupapreoccupami un film-commedia Maschere Teodora attrice facili costumi Goldoni non propriamente stincodisantodicesi di amanti poi Ugo Pirro voleva dargliene molte ma molte di più un harem perché gli sta sospettunteatrante senza rispettabile numero di d[onne].²⁶

Ma cos'era accaduto di così grave da interrompere il vertice di Parigi? Un aereo americano era decollato da un campo segreto, «apparecchio qualcosincolto pare nella storia del volo sottilissimampiez-zalarinusitata dicono, volisevuoi a motori spenti aliantaquilone [...]»²⁷ ed aveva sorvolato il cielo dell'Urss:

gabbianocuordacciaio segnalano gli strumenti ascolto/vigilanza/difesa, particolargabbianpilota perfettamente istruito manovra strum pilotafotografospia.²⁸

L'aereo era stato abbattuto e il suo pilota, Gary Powers, catturato. Questo aveva scatenato le ire del governo sovietico e fatto saltare il vertice. Ma, scrive il regista:

poi è spuntato un giorno in apparenza eguale a tanti altri e alla sera [...] Il 'BE' chiuso nellatoluninoso del teatro di Brecht ha ripreso a girare e così credo/spero che ogni cosa si risolva per il gabbiano sull'URSS per il mondo e per il mio film.²⁹

Prosegue, intanto, la progettazione delle scenografie.

Il 23 maggio leggiamo nel diario un'annotazione apparentemente insignificante: «problema maschere sollevato da Fritzsche». Vedremo in seguito quale rilevanza avrà questo 'problema' nella storia del film.

Il giorno seguente Pellegrini e la moglie fanno ritorno a Roma per qualche giorno. Lavorano ancora al copione e nel frattempo prendono contatti per il cast (Mauro Carbonoli e Maria Grazia Francia per Brighella e Colombina).

Marcello Moretti che era stato contattato per il ruolo di Arlecchino, declina l'offerta:

Moretti non può proprio fare l'Arlecchino. Va col Piccolo in tournée. Mi fa il nome di Gian Campi. Gli Arlecchini possibili sono: Jesurum, Gian Campi - va a Parigi, Bardella - è alla tv a Milano, Fo - impegnato, Parenti, Cobelli - chiamo e non lo trovo. [...] Tele-

²⁶ Pellegrini, *Le maschere*, 82.

²⁷ Pellegrini, *Le maschere*, 84.

²⁸ Pellegrini, *Le maschere*, 84-5.

²⁹ Pellegrini, *Le maschere*, 86.

fonato Venezia, Milano, Trieste: cerco Arlecchino. Corro come un pazzo per le città. (26-7 maggio)

A Roma il regista riceve notizie anche dalla DEFA che, per conto suo, ha contattato a Leningrado, Nicolai Cerkassov per fare Antonio Sacchi e a Praga, Jan Werich per don Marzio. Di Cerkassov non si sa ancora nulla, mentre Werich che in un primo tempo aveva accettato, gli fa sapere che la cosa non è più possibile:

Perché? Che significa? Altri incarichi dal governo? Se gli avesse fatto in tempo il contratto non si sarebbe potuto tirare indietro. Ed ora, chi prendere? (28 maggio)

Con la situazione del cast ancora da definire, Pellegrini ritorna a lavorare a Berlino il 31 maggio.

Dalla moglie, rimasta momentaneamente a Roma, viene a sapere che Giancarlo Cobelli, al quale aveva offerto il ruolo di Arlecchino, ha rinunciato ma ha fatto il nome di Ferruccio Soleri, il sostituto di Moretti.

Anche gli architetti progettisti delle costruzioni hanno i loro problemi.

Günther confida al regista di essere preoccupato. Annuncia che il lavoro è iniziato il 1° giugno e che per portarlo avanti bene, avrebbe bisogno di almeno 60 operai. Ne ha in tutto 15 più 11 fatti venire da fuori. Dice che Genova sarà pronta il 20 giugno, ma solo il 13 inizia in forze il lavoro.

Quanto alla pellicola, Pellegrini ne è assai scontento:

L'operatore vorrebbe l'Agfa migliore. Visti provini: male [...] Riunione dal Prof. Wilkening. Come sempre breve. [...]

In molte questioni siamo in alto mare. Afferma che la pellicola Agfa è tutta buona: colpa dell'esposizione se non viene bene. L'operatore, lo stesso Dau sono del parere opposto. Dicono che c'è un'Agfa buona e una meno buona. (2-3 giugno)

Seguono giorni in cui il regista, con stati d'animo alterni, cerca di completare la troupe del film e di fissare il piano di lavoro con il direttore di produzione. Ma ai primi di giugno non si ha ancora conferma né dall'operatore di macchina Bellisario, né da Soleri che dovrebbe andare in tournée nell'Urss.

Pellegrini rientra a Roma per qualche giorno per prendere ulteriori contatti.

Finalmente la situazione si sblocca:

Bellisario telegrafa: accetta se avrà 90.000 lire settimanali. Lo impegno: pagherò io se la Defa non lo vorrà pagare. Firmo la let-

tera a Soleri, che a sua volta, mi firma la lettera di accettazione. [...] Le nuove date fissate da Dau andrebbero dal primo luglio al trenta novembre. Questo significa che la DEFA sa già di non poter fare il film nel tempo stabilito. A Berlino ne vedremo delle belle. (9-10 giugno)

L'11 giugno il regista torna definitivamente in Germania con la moglie per prepararsi a girare il film:

Arriviamo a Berlino. All'aeroporto non ci aspetta nessuno. Facciamo tutto da noi. Riusciamo ad ottenere il permesso per Vittoria, a far giungere il taxi, a giungere all'hotel Newa. Krüger [servizio assistenza] arriva alle cinque con l'omaggio floreale: la produzione pensava saremmo arrivati alle sette di sera. La colpa naturalmente, è della società aerea, ecc. ecc. (11 giugno)

Passano alcuni giorni in cui il regista collabora per definire trucco e costumi. Incontra anche Dana Smutna Weissowa, cecoslovacca di Praga, per il ruolo di Teodora. Troviamo annotate nel diario del 12 giugno alcune acute osservazioni su di lei (vedi nota critica [34] del Prologo) e poi ancora il giorno 13:

Con Ingeborg [Wilfert, la costumista] studiamo un po' come 'migliorare' il fisico della Weissowa. La Weissowa, però, parte per tornare il venti. Dau dice che la direzione, prima di impegnarla vuole vedere un provino. Allora la impegneranno verso il 30!! E Teodora è di scena il 21! Andiamo bene! [...] Dau conferma che, secondo lui, il film durerà più di quattordici settimane. Per la prima volta parla di soste della lavorazione, necessarie per attendere le costruzioni. Poco dopo Dau dice che Wilkening ritiene che il film possa finire per il 24 settembre.

Dico a Dau che oltre quella data io me ne andrò e che se ne andranno anche gli attori. E che toglierò il mio nome dal film. Troppo comodo quello che pensano: far finire il film ad un altro. Wilkening dice che faremo una riunione mercoledì.

Ingeborg non ha ancora preparato i costumi di molte sequenze. Non ha aiuto. Neanche Urbanek [aiuto-regista] ha l'aiuto. E del secondo e terzo interprete non se ne parla.

Werich, nel suo telegramma, mi dice che accetta di fare don Marzio. Cerkassov, invece, non potrà partecipare al film.

Inviato telegramma [...] chiedendo riunione col ministro Wendt.

Si profila, fin dall'inizio della lavorazione, una situazione molto difficile, con ogni genere di problemi da affrontare quotidianamente. Pellegrini ne parla col direttore della DEFA:

Sono stato da Wilkening. Ha voluto parlarmi da solo. Recrimina che non esista più fiducia.

Ecc. ecc. Parlato chiaramente e detto perché in me la fiducia se n'è andata. Perché ad un certo momento il film è andato per conto suo.

Poi è venuto Dau con la notizia che la Bodenstein può lavorare di notte perché di giorno gira un altro film. Non è un carattere nel film deve essere bella.

Sono pazzie. (15 giugno)

Le costruzioni delle scenografie intanto proseguono. Pellegrini registra le sue impressioni. C'è ancora molto da fare:

Vado a vedere le costruzioni.

Impressione generale: tutto a rilento.

Abbastanza bene, però. Dettagli: notevoli sperequazioni fra ambiente e ambiente. Günther poi ha sempre dimenticato i colori che avevo detto per le scene. Faremo una riunione per ripetere tutto da capo. Piccola e senza gusto la stanza di Teodora.

Grandissimo l'atrio della locanda. Immenso anche se bello Rimini. Non comunicanti gli ambienti di casa Chiari.

Vittoria ha segnato tutte le osservazioni. Riunione del collettivo alle 14. [...] Ore 21 riunione al Newa con H.W. [il ministro Wendt] e Dau. [...] Io affermo che il film avrà due mesi di ritardo. In questo problema di fondo mi accorgo che non si vogliono impegnare.

W. è fiducioso. (17 giugno)

Sono ancora in corso in questo periodo le trattative per avere l'operatore Bellisario e Nico Pepe per il ruolo di Antonio Sacchi. Il 20 giugno si legge nel diario «Oggi dovevamo iniziare le riprese».

Pellegrini lavora per preparare degli appunti utili alla scenografia e alla fotografia. La direzione della DEFA gli fa sapere che vorrebbe discutere il copione.

Il regista ricorda che ci sono stati tre mesi di tempo per farlo e chiede che la direzione metta per iscritto e firmi tutto ciò che ha da dire. Per lui il copione è ormai definitivo.

Finalmente il 25 giugno il regista annota: «Brindisi per il primo giro di manovella». E in seguito, ricordando questa giornata particolare nel romanzo scritto vent'anni dopo:

Avevo iniziato a costruire in immagini questa storia ma restava in me un'ansia che temevo potesse contagiare i miei compagni di lavoro, un rapporto non facile fin dall'inizio.³⁰

30 Pellegrini, *Le maschere*, 72.

Iniziano le riprese con Claude Laydu nei panni di Carlo Goldoni e Christel Bodenstern in quelli di sua moglie.

Anche il 27 sembra una buona giornata per il film:

Oggi buona giornata di lavoro. Nove inquadrature fatte. Qualche difficoltà per mancanza di soffitti, da sempre richiesti. [...] Sono abbastanza soddisfatto della Weissowa. La Defa ha ufficialmente deciso di prendere Pepe per il ruolo di Antonio Sacchi.

Ma l'idillio è di breve durata, già il giorno dopo, leggiamo:

La Bodenstern doveva lavorare fino alle 12:30: [...] Con molta fatica ha potuto rimanere fino alle 10:30. Così non abbiamo terminato la scena. Era a pezzi.

Aveva lavorato quasi tutta la notte. Saranno guai grossi se andremo avanti così. E poi quando si lavora affrettatamente si consuma più pellicola.

Il giorno seguente il regista è nuovamente alle prese con scene e costumi, gli preme che questi ultimi siano curati nei dettagli (tricorni, bastoni, guanti ecc.). E poi scrive: «è venuta la direttrice dell'ufficio di collocamento della DEFA. Adesso che gli attori li abbiamo tutti!»

Il programma del 30 giugno prevede di girare le scene di giorno nel giardino di casa Connio:

Con tutto quello che abbiamo girato nei giorni precedenti, il giardino è distrutto. [...] lo stanno sistemando in maniera orribile, con finti tappeti verdi, erbosi. Protesto, esigo il giardino col verde e i fiori veri. Per non perdere tempo, cambio programma e giro nell'interno. Fatto un ottimo lavoro. [...]

Strana visita del segretario del partito della Defa. Girano ancora attorno al copione.

Dice: «Linee generali giuste... senso artistico... idea marxista...»

Ho ripetuto: tre mesi a disposizione per discutere il copione. Ora sto girando. Non desidero aiutare il disordine di nessuno. Il disordine è fratello del dilettantismo.

Abbiamo visto la proiezione del primo materiale. Abbastanza bene. Buona anche la fotografia. La pellicola non è un gran che. Detto alla produzione che bisogna lasciar dormire di più le attrici, quando è possibile.

Il 2 luglio non si eseguono riprese. Pellegrini osserva che perdendo questa giornata, il film ha esattamente una settimana di ritardo sulla tabella di marcia. Viene proiettato il materiale girato il terzo giorno: «Molto bello – scrive Pellegrini – Tutti molto contenti! Speriamo nella prossima buona settimana di intenso lavoro».

Nei giorni che seguono si gira la scena del procuratore con l'attore Heinz Schubert che arriva dalla Svezia. Il regista fa notare che nella stanza del procuratore manca il soffitto: «Ho fatto togliere l'assurdo e insufficiente triangolino bianco, già usato nello studio di Goldoni. [...] In complesso, la scena realizzata mi sembra interessante. Ottimo lo Schubert».

Ma, come spesso capita nel mondo del cinema e con il lavoro sul set (anche se in questo caso si tratta di un set-studio di tipo 'teatrale'), è veramente un'altalena di differenti stati d'animo che caratterizza il clima delle riprese. La giornata del 5 luglio si annuncia come una delle più difficili per il film.

È Vittoria Pellegrini che scrive le parole del marito:

Girata la scala della 'Locanda Gallo d'oro' [...] Una costruzione immensa e assurda, senza i lumi. La troupe ha lavorato in modo lento. Non si è finito nemmeno un programma così minimo. Ad un certo punto la confusione è stata tale (tutti chiacchierano, fanno salotto, giocano, ecc.) che ho chiesto a tutti di essere più disciplinati in teatro.

Alla fine delle riprese, Bergmann si è fatto portavoce della protesta dei colleghi. Si è tentato di capovolgere il senso delle mie parole, di accusarmi di aver sostenuto che gli operai non lavorano. Il capo elettricista ha parlato di me come di un regista che si crede un re. Ho portato la vertenza sul mio binario naturalmente. Ma quanta fatica lavorare in un collettivo che vuole usare (o usa) metodi socialisti senza che una parte considerevole dei suoi componenti avverta tutti i doveri e gli oneri che derivano dalla vita collettiva!

Le giornate seguenti vengono dedicate alla preparazione di casa Chiari. Ci sono soltanto le pareti e i fondali. Tendaggi, tappeti, fiocchi sono tutti sbagliati. Il regista e sua moglie collaborano anche nei dettagli a definire l'arredamento:

Vado a vedere il bocchascena [preparato per Genova]. Ora le dimensioni sono giuste, ma l'architetto non ha ancora capito che deve trattarsi di un 'gioiello'. Date disposizioni per finirlo, migliorandolo. [...]

Chiudiamo la seconda settimana di riprese (terza dal 20/6). Siamo indietro. Si procede lentamente.

Abbastanza buono il materiale visto in proiezione, ma la pellicola è quella che è. Sono sicuro che non ci assegnano la migliore che producono. (7-8 luglio)

Terminate le riprese di casa Chiari, si fa vivo il direttore artistico Manfred Fritzsche: vuole parlare del copione. Il regista ripete che attende una lettera con le osservazioni e le proposte della direzione.

Disturbato dall'insistenza di queste richieste, avvertite come una minaccia, Pellegrini scrive che la faccenda del copione potrebbe avere conseguenze negative sul film.

Con il crescere della tensione sul set, cresce anche nel diario, l'intensità delle sottolineature ironiche e spesso amare:

11 luglio, lunedì. Si riprende il lavoro, girando la scena sospesa sabato. Subito dopo, dico di rimettere la parete dell'orchestra per contro-campo.

Bergmann³¹ viene con Riedt³² e fa una sparata: che lui deve essere avvertito di quello che si fa, che lui potrebbe diventare più testardo di me, che, continuando così, in teatro ci sarà molto chiasso. Vorrebbe un clima come i primi giorni. Non lo capisco. Non soltanto poco prima avevo detto di quell'inquadratura, ma glielo avevo detto perfino il sabato prima.

Finirò col chiudermi per distaccarmi e, allora, vedremo quanto lentamente si procederà nel lavoro. [...]

L'atteggiamento dell'operatore [Bergmann] è pericoloso, perché mi potrà obbligare, in futuro, a non parlare più se non a monosillabi, quindi, a non essere più in grado di dare il ritmo del lavoro agendo come sprone sull'incredibile letargo di questi collaboratori. (11-12 luglio)

Si prosegue con le riprese della scena del tribunale: «Ottimo Werich, abbastanza bene Christian».

Ma il negativo Agfa lascia ancora a desiderare.

Giunge di nuovo Fritzsche per consegnare una lettera della produzione a Pellegrini, questi dice che risponderà a fine settimana, finito il lavoro delle riprese.

14 luglio, giovedì. Atmosfera più serena. [...]

Poiché domani si girerà il boccascena del teatro, verificato se tutto funziona, trovato dei bicchieri da dentifricio al posto dei portacandele.

Il 16 luglio è sabato. Il regista si accinge a rispondere alla lettera della drammaturgia e a studiare il piano di lavorazione consegnatogli da Dau, ma nel corso della lettura non può fare a meno di esplodere:

Guardato piano di lavorazione. Sono pazzi e in mala fede, meccanicamente hanno suddiviso il lavoro fino al 24 settembre, programmando fino a 17 inquadrature al giorno. Quando il periodo

31 Helmut Bergmann, uno dei più quotati direttori della fotografia del cinema tedesco.

32 Heinz Riedt, l'interprete che si occupava anche dei dialoghi tedeschi del film.

di lavorazione effettuato dice chiaramente che il nostro ritmo è di quattro, cinque inquadrature al giorno.

[...] Scritto una raccomandata alla produzione e direzione, respingendo il piano di lavorazione come non realistico.

[...] Scritta raccomandata a Wilkening e a Fritzsche, spiegando, in risposta alla loro lettera, che io non accetto di revisionare certe parti di sceneggiatura. (16-17 luglio)

Il giorno dopo, durante una riunione volante, Pellegrini viene a sapere che la direzione ha stabilito di dare premi al collettivo pur di accelerare i tempi di lavorazione. Cresce in lui un sentimento di sfiducia. È convinto che ci sia un forte disinteresse per il suo film e che il ritmo di lavoro non verrà comunque aumentato.

La situazione che si è creata comincia a influire anche fisicamente su Pellegrini, che il 21 luglio scrive di essersi sentito «molto poco bene» e di aver fatto molta fatica a lavorare.

Durante una riunione col prof. Wilkening, il regista non sa trattenersi dal dire che i film prodotti dai paesi socialisti potrebbero essere più coraggiosi.

Si parla ancora dei ritmi di lavoro e del periodo necessario a finire la pellicola.

È evidente a questo punto che la casa di produzione tedesca ha promesso più di quanto possa mantenere e che non è in grado di sostenere lo sforzo economico necessario per realizzare il film, così com'è stato scritto. Non dimentichiamo che contemporaneamente a *Capriccio Italiano*, come già anticipato, venivano girati altri film in collaborazione con vari paesi dell'Europa occidentale. La Germania dell'est, lo ribadiamo, aveva una gran fretta di riallacciare i rapporti con l'Occidente, mirando a non peggiorare la già precaria situazione economica del paese e a convincere i suoi abitanti che valesse la pena vivere nella DDR.

Il 22 luglio si presenta nei teatri di posa Dau con il piano economico del film. Pellegrini non lo firma e annota: «Continuano a dare prova della loro incoscienza e malafede». E ancora: «Continuo a sentirmi molto poco bene. Fritzsche mi raccomanda, [...] di non fare Arlecchino troppo stupido. Sono stupefacenti».

Seguono alcuni incontri per verificare la possibilità di restare nel 'piano' della DEFA, mentre Pellegrini ribadisce il concetto che il film durerà molto di più di quel che prevede il piano. È una lotta estenuante quella che viene portata alla luce dal diario di lavorazione.

Hannamann, un funzionario del partito che il regista aveva in precedenza incontrato, gli fa presente che c'è un bilancio stabilito per ogni film.

«Ho risposto che lo so, ma che da questa realtà non si può uscire, se non incominciando ad ammetterla», scrive Pellegrini, (26 luglio).

Il giorno seguente la direzione sospende il lavoro per permettere un'altra riunione con l'operatore, gli architetti e Dau. È urgente

parlare del piano di lavorazione. Il copione viene valutato scena per scena e, d'accordo col direttore della fotografia, si stabilisce quanti giorni ci vogliono per realizzarlo.

Il regista osserva che è la prima volta che si riuniscono per un simile calcolo. Bergmann prende le difese di Pellegrini, dice che non ha mai lavorato con registi che sarebbero riusciti a fare questo film più in fretta. Vuol fare il film bene altrimenti se ne andrà. L'architetto Pech, dal canto suo, dichiara che c'è un ritardo di cinque settimane sulla costruzione delle scenografie. A questo punto interviene il prof. Wilkening dichiarando prima che sospenderà il film, per poi ammettere che lo stesso possa durare due settimane in più, proponendo, però, molti tagli.

La parte più lunga della riunione si è svolta non con tutti i convocati, credo che questo sia venuto non a caso, ma perché lui [Wilkening] non desiderava sentirsi dire dai suoi stessi tecnici che il piano di lavorazione è irrealistico. Fritzsche accenna alla necessità di discutere il mio stile, per quanto concerne l'Arlecchino.

Gli rispondo che non c'è niente da discutere. Ma io so che questa (delle maschere nel film) è una delle ragioni per cui vogliono distruggere il film. Le maschere (che per loro sono elemento formalistico) e il mio rifiuto di cambiare i dialoghi per Goldoni e Teodora, come essi pretendevano». (27 luglio)

Due giorni dopo il regista accusa un forte malessere per tutta la notte, forse provocato anche da cibo guasto. Viene visitato da un dottore e da un'infermiera della DEFA, che gli prescrivono una cura.

Ma le 'buone' notizie non sono ancora finite.

Riedt va a fargli visita e racconta che c'è del malumore tra gli operai. Sicuramente qualcuno li ha manovrati nell'intento di metterli contro il film.

Gli annuncia anche una visita di Dau e Wilkening in camera, sperando che lui la rifiuti.

Ma io lo so da me quello che devo e che posso fare. Per adesso sto male e vedrò questi signori lunedì alla Defa. Scritta lettera al prof. Wilkening, dicendomi disposto a fare tutto il possibile per finire il film, proponendo di presentare un piano di alleggerimento. (29 luglio)

La situazione si presenta difficile. Pellegrini telefona a Mario Alicata della Commissione Culturale del Pci a Roma, il quale gli annuncia, per la settimana dopo, l'arrivo a Berlino di Antonello Trombadori, membro della Commissione.

Vittoria Richter Pellegrini, a proposito di quei giorni, ricorda di aver raccolto delle voci di corridoio su come stessero realmente le cose. C'era chi faceva ostruzionismo e non desiderava venisse fatto

il film con l'Occidente mirando a danneggiare l'immagine di Berlino Est, perché contrario alla sua politica.

Il 1° agosto si legge nel diario:

Dau mi dice che il film è sospeso per darmi modo di lavorare e presentare un mio piano di snellimento. Rispondo che lo posso fare anche se lavoriamo. Lui insiste di no. Anche - dice - perché è bene che si plachino le maestranze.

Vedremo poi come e perché le maestranze sono inquiete. Qualcuno è stato sobillato. Andiamo da Wilkening che ripete le cose dette da Dau. [...] Con calma, ma con forza, spiego che è meglio lavorare, fermo restando l'impegno di consegnare venerdì sera le mie proposte di alleggerimento. Se c'è una lotta col tempo - domando - non cadiamo in contraddizione, sospendendo il lavoro? A una mia precisa domanda, Wilkening afferma che la crisi è generata solo da questioni economiche. Ma io so che non è vero. (1° agosto)

Convinto dalle parole di Pellegrini, Wilkening spiega alle maestranze e ai tecnici che il lavoro continua e che verrà presentato un piano di snellimento del film entro una settimana.

È già una vittoria aver ottenuto di poter continuare il lavoro. [...] Fritzsche mi elenca tutti i tagli indicati da Wilkening. Praticamente distruggono il film, sopprimendo più di mille metri.

Ultima botta, Fritzsche dice che, nei suoi appunti, Wilkening chiede che l'Arlecchino lavori senza maschera nella scena 33 [quella in cui Arlecchino consegna a Colombina il copione della *Vedova scaltra*, sottratto al suo padrone,]

Rispondo che [...] il prof. Wilkening non ha fatto parola di ciò. Piuttosto Fritzsche si ricordi che voglio avere per iscritto la lista dei tagli propostimi. (1° agosto)

Seguono altri telegrammi a Mario Alicata e ad Antonello Trombadori e il 3 agosto Pellegrini riceve il piano «tagli da effettuare» del prof. Wilkening con le osservazioni di Fritzsche, il quale «si dilunga molto» - scrive il regista -

con balordi argomenti, sull'Arlecchino. [...]

Vogliono distruggere il film. Prevedo che sarà tutto molto difficile lottare e uscirne. [...] Spero nell'arrivo di Antonello. [...] Ci controllano. Attorno a noi, poco calore e molta ostilità. [...] definito il mio piano nei dettagli. Taglio 61 pagine (500 metri).

Per finire il film bisogna lavorare fino al 31 ottobre. (3-4 agosto)

Il lavoro prosegue il giorno dopo in un clima di continua provocazione, ma senza tenere in considerazione le osservazioni di Fritzsche.

Finalmente arriva Trombadori e sabato 6 agosto, Pellegrini scrive:

Girata la 'nebbia'. Clima duro. Capisco che molti sono convinti che sarò fatto fuori. E Riedt, che ha tradotto il mio piano di lavorazione, compare gongolante in teatro.

Mi avvertono che è pronta la proiezione (materiale visto iersera da quasi tutti). Può essere benissimo che questo sia l'ultimo materiale che vedo.

Chiedo di vederlo da solo [...] o, comunque, senza Riedt, perché non ho bisogno di interpreti. Allora Fritzsche fa entrare Riedt in sala. Io me ne vado senza vedere niente. Poco dopo dico a Dau che andrò alla riunione soltanto se l'interprete sarà Isolda.

Questo conferma il possibile e fondato dubbio che molti equivoci e incomprensioni fossero nati anche grazie a qualche distorta traduzione dell'interprete Riedt, che evidentemente aveva interesse a ostacolare il film per le ragioni suddette.

Alla riunione - continua Pellegrini - faccio approvare un mio metodo di lavoro per l'analisi del mio piano, che è preceduta da una critica al loro assurdo piano. Dau è costretto a dissentire pubblicamente circa l'invio della lettera di Fritzsche.

Espongo con chiarezza il mio piano e riduco sensibilmente il numero delle comparse. Il risultato del loro esame sarà presentato al prof. Wilkening che arriverà lunedì. (6 agosto)

Viene quindi convocata l'ennesima riunione dal professore. Pellegrini trova che molti attorno a lui siano gongolanti per il crollo del film.

Mi mettono nel camerino la busta di pelle che tenevano da tre mesi: sicuri che avrei lasciato la Defa in serata per non tornarci più.

Prima della riunione, chiedo di parlare da solo col prof. Wilkening. Gli dico che non intendo avere come interprete Riedt.

Le mie previsioni non erano giuste.

La Defa accetta il mio piano: il film continua. Anzi - dicono ora - nessuno aveva parlato di fermarlo. [...] Ma si riparla anche della maschera. [...] Spiego che cosa siano le maschere, quale sia lo spirito del film. Non hanno argomenti validi. [...] E finalmente mi scatenò. E parlo del clima dei giorni scorsi. (8 agosto)

Alla questione delle maschere il regista dedica un intero capitolo del suo *Le maschere e il muro*.

Chiuso nello studio di Monte Mario a Roma, con passione e con rabbia, Pellegrini rivive, a vent'anni di distanza, gli stati d'animo di quei giorni difficili a Berlino Est.

Ripensa alla diatriba con il direttore artistico Fritzsche che aveva il compito di controllare la sceneggiatura:

Credo ti sia ben chiaro che non lavo il muso alle M[aschere] per far piacere a te TI PREME SALVARTI L'A[NIMA] LO SO GENOSSE³³ / NON mica però ti sbottoni davanti a/per/chi salvartela l'anima tua, burocrate [...] mi vorresti un fantoccio vero? tu ordini e io tolgo la maschera alle M le trasformo in bizzarre creature curiosamente vestite, ammazzo il film. [...] con civile pazienza senso dialettico e responsabilità politica eccomi disposto al dialogo, ma tu cerchi la lite [...] Mi guardifissi, materialismo dialettico sfrugugli qualcosa ti ha morso cosa? le telefonate tuttetue a Padova, prego Sartori mandare prestissimo maschere film cominciato le dimentichi?³⁴

Da quello che il regista rileva, pare che a un certo momento Fritzsche gli abbia dato un ultimatum: alla fine del film *Arlecchino* avrebbe dovuto togliersi la maschera e diventare uomo.

Pellegrini scrive che in realtà ciò non sarebbe stato impossibile a farsi e cita un precedente: la rappresentazione teatrale de *La putta onorata* di Carlo Goldoni, messa in scena da Strehler nel 1950.

In quel caso si trattò di una regia che volgeva al reale.

Ma in questo *Italienisches Capriccio* cosa/sai riesci a trovare di REALISTICO cocco? Gozzi e Goldoni non si sono mai VISTI per cominciare, vecchioti al momento della querelle uno a Venezia l'altro a Parigi, e i servitorimaschere sono forse un dato della realtà?

Non filmrealistico lei afferma [...]

Tuttalcontrario Goldoni Riforma nuovi soggettativi protagonisti nuova classe emergente e tuttavia nella cornice d'una liberrissima fantasia, facc[iamo] una commedia non un film storico.³⁵

Nel libro la questione sollevata dal problema maschere viene approfondita con dovizia di particolari.

Per giorni e giorni il regista è costretto a sopportare queste pressioni, resistendo e cercando di chiarire la cosa con i superiori del direttore artistico. Ritiene che Fritzsche sia stato mandato allo sbaraglio da qualcuno. Scrive che all'inizio le maschere erano state accettate, tutto era «giusto piacevole», mentre da un giorno all'altro erano diventate simbolo di un peccato ideologico.

³³ È il termine tedesco per 'compagno'.

³⁴ Pellegrini, *Le maschere*, 87.

³⁵ Pellegrini, *Le maschere*, 88.

Tra le altre cose c'è da rilevare il fatto che Ferruccio Soleri non avrebbe mai lavorato senza maschera, come affermò lui stesso in una intervista rilasciata nel settembre 1993:³⁶

E poi si trattava di rappresentare una grande tradizione italiana sorta nel Cinquecento. Inoltre solo così si sarebbe potuta evidenziare la differenza tra la Commedia dell'arte tradizionale, prima, e la riforma, dopo.

Già sei mesi prima dell'inizio del film, esaminando la sceneggiatura tradotta in tedesco, il direttore artistico aveva sollevato delle obiezioni.

Ricorda Pellegrini, rivolgendosi a Fritzsche:

Ugo Pirro tornatoroma beato lui, io a difendere libertà sessuale di Teodora Ricci che tu vuoi casta nonpiccoloborghese, è tipico del piccborgh le vada di passare da un lettall'altro. Teodora è troppo opportunista e mezza prostituta.³⁷

Il regista ribadisce il concetto che Teodora è una attrice e non un simbolo, non rappresenta l'eroe positivo, in cui la gente tende a identificarsi.

Per meglio convincere Fritzsche, che nel libro chiama «socialmonsignore», Pellegrini si fa spedire a Berlino Est, il libro *Le maschere* del regista e critico teatrale Renato Simoni, testo, che ironicamente chiama, il 'libro del diavolo', visto l'argomento.

non scapp resta ascoltaricevi mia confessione d'eresia eminente giudice tribunalsocialsantuffizio e tu Isolde von Dresden [nominolo scherzoso affibbiato a una traduttrice] traduci non tremare, io so che le cose serie qui sono altre, vi sononmancano regole complesse ma se un certo tipo di trib può esservi/ c'è sa discernere. Almeno lo spero.³⁸

A questo punto il regista riporta un brano del libro sulle maschere: a Simoni piace credere che le maschere non abbiano mai significato qualcosa in particolare. Egli è affascinato dalla loro spontaneità, poiché le reputa creature senza pensiero e soprattutto senza pensieri:

³⁶ Ho avuto l'occasione di intervistare Ferruccio Soleri nel cortile di Palazzo Ducale a Venezia mentre aspettava di provare un piccolo spettacolo per concludere la serata del Premio Campiello 1993.

³⁷ Pellegrini, *Le maschere*, 89.

³⁸ Pellegrini, *Le maschere*, 89.

Prima di tutto hanno rinnegato il viso dell'uomo. Era troppo logorato dalla secolare smorfia del dolore... Vedete Arlecchino. Non è una caricatura, è un essere nuovo, d'una razza privilegiata. Non fa la parodia dell'uomo, anzi lo abolisce.³⁹

Invece di placare il direttore artistico, questa citazione lo fa montare su tutte le furie. Il regista viene accusato di essere un borghese.

Pellegrini continua a fare dell'ironia, trova che Fritzsche sia in malafede. Questi insiste sulla mancanza di realismo: invia una lettera in cui sottolinea che gli spettatori tedeschi non capiranno da dove viene Arlecchino, perché porta la maschera e come mai diventa servitore di Goldoni che contro le maschere lotta («Giunge tua ufficialeletteramaterialistica»).

È il 3 agosto 1960. Pellegrini taglia corto e fa la valigia. Ripensa a quei momenti trovando ancora, a distanza di anni, la voglia di scherzare:

Posso forse sfidare l'impudente a duello, all'ultima MASCHERA all'ultimo sangue [...] Di militaresco in me nulla Genosse/no, me la batto aufwiedersehen.⁴⁰

È a questo punto che il regista si mette in contatto con Mario Alicata, il quale lo prega di non muoversi e di attendere fiducioso l'arrivo dei 'rinforzi' da Roma. In effetti quando Antonello Trombadori arriva a Berlino Est e va a parlare della faccenda al Segretario di Stato Wendt, le cose si sistemano all'istante.

Scrive Pellegrini

9 agosto, martedì. Non si è lavorato. Riunione dal prof. Wilkening. Accettato il mio piano [...] Faccio presente che desidero esporre un'idea [quella di creare un prologo esplicativo] che potrebbe risolvere le loro perplessità riguardanti l'Arlecchino e le maschere. [...] il prof. Wilkening parla al collettivo. Annuncia che il film riprende, che le riprese continueranno fino al 31 ottobre, che si tratta di un ottimo film e che tutti devono collaborare con entusiasmo. (9 agosto)

Trombadori informa Pellegrini che Wendt gli ha fissato un appuntamento per la sera di venerdì 12 agosto, che non c'è alcun ostacolo per la parte ideologica e che si chiede solamente la massima solidarietà per la spesa in valuta.

Il giorno dopo Pellegrini riesce perfino a liberarsi dall'interprete che gli è ostile, mentre Trombadori riparte per Roma. Il lavoro ri-

³⁹ Pellegrini, *Le maschere*, 90.

⁴⁰ Pellegrini, *Le maschere*, 91.

prende intensamente in un clima più disteso. Finalmente arriva il 12 agosto. Ecco cosa scrive il regista nel suo diario:

In serata. Tre ore di colloquio col ministro Wendt. Incontro molto interessante, che mi ha permesso di capire come l'analisi da me fatta, fosse giusta. C'è stato un tentativo di colpire il film escludendomi [dal]la regia,

Anche questo episodio – dice Wendt – può essere attribuito alla lotta che si combatte a Berlino attorno allo sviluppo della repubblica popolare tedesca. Però [...] non tutti erano di questo parere e, soprattutto, il Partito non mi avrebbe mai fatto partire, [...] Chiede che mi rivolga a lui qualora attorno al film sorgessero altre insidie.

E nella nota 14 del suo romanzo leggiamo ancora:

Indispensabile adesso è restare nel piano finanziario ad ogni costo, se per le scenografie abbiamo superato il preventivo occorre recuperare altrove.

Per la questione delle maschere Wendt preferisce il tono ironico, si è fatto ricorso in modo superficiale al termine 'materialismo dialettico' e confessa di apprezzare e suggerire spesso quel passo della Bibbia dove è scritto «non nominare il nome di Dio invano». ⁴¹

Il ministro è anche d'accordo sull'inserimento del prologo chiarificatore. Rassicurato da queste parole, il regista si sente finalmente tranquillo e ritiene che d'ora in poi il Partito e il Ministero tuteleranno il film.

E Fritzsche? Che fine ha fatto il burocrate troppo zelante?

La mattina di quel venerdì 12 agosto l'angelo custode dell'anima-cardinalinquisitore è venuto a congedarsi con perfetta formale cortesia.

Passa a curare altranime, mi torna alla memoria un vecchissimo proverbio veneziano chi ga magnà le candele, caga i stopini. ⁴²

Seguono giorni in cui il lavoro procede secondo il piano, Pellegrini riceve il nuovo programma che prevede la fine delle riprese il 7 novembre.

Il regista conclude la rievocazione di questo episodio aggiungendo:

le Maschere continuarono così ad allungare la loro irrequieta burlesca ombra su/con quelle ben altrimenti allarmanti d'una stagione

⁴¹ Pellegrini, *Le maschere*, 118.

⁴² Pellegrini, *Le maschere*, 93.

carica di pericoli, tempo ideale per tutti gli instancabili costruttori di piccole medie grandi pareti divisorie. Esistono ovunque specialisti in solchi fossati lacerazioni si adoperano a dividere dividere.⁴³

Il 24 agosto c'è una conferenza stampa per presentare il film. Gli attori tedeschi non vi partecipano. Il regista spiega il significato delle maschere nel film, affermando che fatto così, l'Arlecchino è realistico.

Ma una nuova crisi sembra profilarsi all'orizzonte: il prof. Wilkening annuncia che l'operatore Bergmann «passerà ad altro film». Pellegrini protesta dicendo che il piano di lavorazione potrà essere rispettato solo se resta Bergmann.

Per una ragione o per l'altra, questo è un siluro contro il film – scrive – Siamo usciti da una crisi, possiamo ritornarci e questo può farci ripiombare in una nuova crisi. Sono molto duro e deciso. (24 agosto)

Tre giorni dopo Pellegrini incontra il ministro Wendt, presente il prof. Wilkening, e il caso Bergmann viene subito risolto. Il regista approfitta per avere delle altre assicurazioni circa la collaborazione di tutti per restare nel piano di lavoro. Il ministro è soddisfatto e dispone perché il lavoro continui. Il prof. Wilkening dice di aver progettato una forma di controllo economico del film.

Riprende il lavoro in un clima molto cordiale. Vengono convocate sul set un'attrice e una ballerina per provare la parte di donna Isabella: «I migliori elementi fino ad oggi» – scrive il regista – «Una delle due farà la parte».

Nei giorni che seguono si lavora molto intensamente per restare nel piano.

Vittoria Pellegrini, nel frattempo, torna a Roma. Sabato, 3 settembre, il regista annota nel diario: «Scritta la scena delle maschere per il prologo. Mi pare funzioni. Un po' lunga. Domani la rivedrò».

Poiché ci sono ancora un po' di disguidi nel lavoro, si profila la necessità di fare delle ore straordinarie.

Pellegrini ne parla a Wilkening.

Questi dice che forse metterà un suo incaricato a seguire il film. Chiede al regista di chi si fida. «Di nessuno», dice Pellegrini, che scrive: «Voglio restare nel piano, nonostante tutto e tutti» (6 settembre).

La troupe è soddisfatta di come sta andando il lavoro. Pellegrini ringrazia tutti. Si lavora intensamente. Troppo:

⁴³ Pellegrini, *Le maschere*, 93.

Non molte le ore di lavoro sono senza finestenuanti le conferenze/riunioni, e io sogno che le M vi partecipano [...] e giranogiranoattornalMIOletto, ho gridato l'altra notte sono svenuto.⁴⁴

Il 17 settembre nel diario si legge:

Arrivata Vittoria. Messomi a letto con 39,4 di febbre. Venuto medico privato. Consigliato otto giorni d'ospedale. Io ho detto che devo lavorare. Ha accettato di farmi lavorare forse giovedì. [...] Venuto il medico della Defa. Trovatomi molto denutrito. Ho bisogno di un'alimentazione vera e precisa. Parlerà perché io possa mangiare normale, senza tutte quelle cose che mi hanno rovinato.

Ma Pellegrini non può permettersi di perdere tempo, il 22 settembre è di nuovo al lavoro:

Già programmate iniziano riunioni Sindacato per ottenere supplemento orario/straordinari. Difficile. Stiamo per cominciare le grandi scene del Carnevale di VENEZIA oltre trecento comparse in costume devonessere pronte tuttinsieme stessa ora [...] acconciature vestiti splendidi brava Ingeborg giovanissima costumista.⁴⁵

E finalmente, il 26 settembre inizia anche la fase di montaggio. C'è ancora qualche problema con le scenografie.

Il regista scrive che gli architetti, per l'imbarco di Goldoni, hanno costruito un arco romano invece di un portico. Ma niente di grave. Si può rimediare.

Lunedì, 10 ottobre:

«Oggi, senza Norbert Christian,⁴⁶ che si è rotto una mano. [...] Riunione con Kochan⁴⁷ e la Feist⁴⁸ soprattutto per il balletto finale che deve essere di alta qualità, altrimenti verrà abolito».

In quest'ultimo periodo Pellegrini chiede a Dau la massima collaborazione per far rispettare il piano e non lasciare sulle sue spalle tutta la responsabilità, altrimenti non crede che sarà possibile finire nel tempo stabilito. Scrive Vittoria Pellegrini il 12 ottobre:

Cominciato la prima notte. [...]

Riuscito ad avere le due tende per le notti. Bergmann chiede a GI[auco], a nome anche del capo elettricista, se si può far tutto in

⁴⁴ Pellegrini, *Le maschere*, 94.

⁴⁵ Pellegrini, *Le maschere*, 94-5.

⁴⁶ L'interprete dell'abate Chiari.

⁴⁷ Il compositore della colonna sonora.

⁴⁸ La coreografa.

due notti, con un po' di straordinario. Glauco dice che non si può, perché già da cinque sono state ridotte a tre. (12 ottobre)

Si tratta delle riprese in esterni della partenza di Goldoni da Venezia. Pellegrini spera che non piova.

Intanto l'attore Norbert Christian è costretto dal suo infortunio a 'girare' col braccio al collo. Anche Ferruccio Soleri racconta di aver avuto un incidente durante le riprese. Dovendo calarsi dalla scala dietro le quinte del teatro per sfuggire alla spada di don Marzio, si era violentemente strisciato le mani e aveva dovuto 'stare fermo' per una settimana.

La scena era poi stata ripetuta senza la fune.

La giornata del 19 ottobre è caratterizzata da guasti tecnici:

Giornata attivissima con 200 comparse. Fatto 10 inquadrature. Alle 14:30 hanno avvertito Glauco che alle 17 non ci sarebbe stata più corrente sufficiente per girare fino alle 18, come previsto nell'ordine del giorno. Hanno avvertito anche che la gru si è rotta. Ad un certo punto si è rotta anche la 'camera'. Poi si è sistemata, per fortuna. (19 ottobre)

Tre giorni dopo viene visionato il materiale girato dell'esterno di Venezia. Il regista ne è soddisfatto e gli viene riferito che lo è anche il prof. Wilkening.

Il 24 ottobre iniziano le riprese del carnevale che impegnano 200 comparse. In quest'ultimo periodo la troupe appare piuttosto affiata, ma Pellegrini è molto stanco. Da diversi giorni non riesce a parlare col prof. Wilkening: il montaggio iniziato il 26 settembre è rimasto in sospenso.

Gli ultimi giorni sono caratterizzati da estrema tensione e da un lavoro febbrile per restare nel piano di lavorazione e recuperare i giorni di malattia del regista.

Le riprese del carnevale, comunque, finiscono con due giorni d'anticipo. (Il regista raccomanda che, per rispettare la tabella di marcia, la scena venga perfettamente pulita per il giorno dopo).

Pellegrini ha urgente bisogno di parlare con Wilkening e Wendt, ma il ministro è in clinica.

Curiosamente le notizie buone e cattive si alternano. Si girano le scene del balletto finale. Il regista è piuttosto soddisfatto ma c'è ancora qualche problema con la corrente, che a una certa ora del giorno viene regolarmente a mancare.

Si fa viva il 2 novembre la montatrice Christa Wernicke, annunciando che la sua assistente è scappata a Berlino Ovest.

In compenso «Il carnevale risulta vivo e pieno di effetto».

Altri problemi sorgono il 4 novembre quando, con le parole della signora Richter, nel diario si legge:

Premono molto, alla produzione, per far firmare il contratto a Glauco, con la clausola ricattatoria sulla data del montaggio.

Glauco non firmerà. [...] Wilkening ha cercato di parlare del contratto, Glauco ha detto che la formula è offensiva nei suoi confronti, quindi lui non lo vuol firmare. Non chiede niente, vuole finire le riprese. In quanto al montaggio è lui che ha bisogno di garanzie, non la Defa. (4-5 novembre)

Pellegrini chiede ripetutamente di chiarire le cose al ministero, ma pare che il ministro Wendt sia occupato o fuori Berlino.

Si comincia a parlare di ritorno in Italia, anche se non si sa ancora quando. Il regista e Claude Laydu decidono di offrire un rinfresco d'addio alla troupe.

La produzione sembra fare delle difficoltà.

Ma l'11 novembre, dopo l'ultimo 'giro di manovella' del film, leggiamo:

Grande successo del nostro ricevimento. Circa 90 persone. Tutti si sentivano sinceri ed hanno fatto dichiarazioni molto ben predisposte verso di noi. Forse, avendo finito di girare il film, non avevano più bisogno di tacerlo.

Il 1° dicembre inizia il montaggio. Il regista nota che sono «tutti gentilissimi». La Wernicke, la montatrice, è, però, contesa anche da altri film. Ci si accorda per lavorare con lei fino al 20 dicembre.

Ecco cosa si legge nel *Diario* a proposito del montaggio:

La stanza del montaggio è un porto di mare. Vanno, vengono, parlano. È impressionante.

Senza nessun rispetto per noi e il nostro lavoro.

Il telefono poi squilla in continuazione. Mai per il nostro film, ma per gli altri. (7 dicembre)

Vengono sollevati anche problemi in merito a dei rimborsi che il regista e sua moglie chiedono per le spese sostenute. Il regista vorrebbe partire subito.

Troncare il rapporto con la DEFA. Ne ha abbastanza. Chiede al prof. Wilkening che gli venga firmato un piano (l'ennesimo!) che specifichi la durata del montaggio, firmato da lui e dalla montatrice.

Dal ministro Wendt, il 15 dicembre, come al solito le difficoltà si appianano. Il ministro promette a Pellegrini che sistemerà le cose in modo da lasciarlo libero al più presto. Il *Diario* si interrompe il 16 dicembre.

Glauco Pellegrini e sua moglie rientrano a Roma per qualche tempo perché il regista ha un altro impegno di lavoro.⁴⁹

Interessante in questo dicembre 1960 è un'intervista rilasciata dal regista a Gianni Canova del *Giorno*. Il giornalista sottolinea che *Capriccio Italiano* è il primo film prodotto dalla Germania orientale al di fuori dei suoi schemi abituali (la guerra e i problemi interni). E poi:

Per esempio, in Germania dell'Est – ci ha detto Pellegrini – la tradizione delle maschere non sempre è stata accettata.

Arlecchino, per loro, è un facchino clown, senza maschera e con pochissime toppe sul vestito, ricorda vagamente la nostra maschera. Una revisione critica del teatro goldoniano e della Commedia dell'Arte inizia solo ora, e il film che ho diretto contribuirà certamente ad accelerare questo processo di avvicinamento alla tradizione italiana...⁵⁰

Passato un breve periodo il regista e sua moglie sono di nuovo a Berlino per continuare il montaggio e il missaggio. Vi si trattengono fino al 19 marzo 1961. Per quella data il film è finito. E finalmente cominciano anche i riconoscimenti e le soddisfazioni per il nostro regista.

Così scrive il prof. Kurella,⁵¹ uno dei cinque membri della Direzione del Partito della DDR, in un telegramma arrivato a Pellegrini in aprile: «Visto *Capriccio* in stato definitivo sono profondamente impressionato contento di avere contribuito realizzazione – ringrazio per questo capolavoro auguri».

A maggio la DEFA scrive alla Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia per partecipare, con il film, al Festival del 1961.

Quindi è la volta del direttore di produzione, Werner Dau: scrive a Pellegrini che *Italienisches Capriccio* ha inaugurato il Festival dei Lavoratori di Magdeburgo e racconta di esservi intervenuto con gli attori Rolf Ludwig e Gerd Biewer (rispettivamente il conte Gozzi e il capocomico Medebac). Scrive inoltre che il film ha avuto un grande successo di pubblico, assai divertito alle avventure di Arlecchino.

49 Nel dicembre 1960 Glauco Pellegrini inizia a lavorare al film *La porta di San Pietro di Giacomo Manzù* con testo a commento di Carlo Levi e musica di Goffredo Petrassi.

50 Canova, «A Berlino 'fantastico' Goldoni».

51 «Posso aggiungere che avevo incontrato e conosciuto Kurella a Roma in occasione di un congresso del PCI, al quale ero stato invitato e che seguì per intero. [...] La mattina che stavo nel suo ufficio per la questione dell'Arlecchino trovò il tempo di raccontare delle sue vacanze che amava trascorrere ai piedi dell'Himalaia dove si nutriveva di latte, poteva respirare la libertà di grandi infiniti spazi. 'Ai confini del mondo' osservai. 'I confini del mondo sono qui' disse. Aveva ragione. Chi lo costruirebbe – perché – un muro laggiù. Però adesso sappiamo che su confini come quelli si può combattere, si muore» (Pellegrini, *Le maschere*, 119-20 n. 18).

Glauco Pellegrini partecipa, ottenendo un premio, anche al Festival cinematografico di Mosca che si svolge dal 9 al 23 luglio 1961, scrivendo alla redazione del giornale «Cinefestival di Mosca» che:

Attori tedeschi (anche residenti nei settori occidentali di Berlino) italiani francesi cecoslovacchi hanno recitato insieme, sotto la mia direzione. Ora mi accingo a dirigere, nella Repubblica Popolare di Romania, un film tratto dal romanzo *La foresta degli impiccati*, sulla prima guerra mondiale, cercando ancora una volta la partecipazione di attori di vari paesi.

Questa mia attività dimostra come io abbia sempre guardato con fiducia alla collaborazione tra gli artisti. Gli artisti possono svolgere un ruolo importante per la fraterna intesa fra i popoli: essi, però, non devono scoraggiarsi, nei momenti critici, quando può sembrare che i politici abbiano smarrite le vie per la salvaguardia della pace. Gli artisti devono, più degli altri, essere ricchi di ottimismo, e non devono lasciare nulla di intentato per promuovere una sempre maggiore conoscenza fra i popoli. Se i patti militari affermano che l'Europa è spaccata in due, se ancora si parla di 'Cortina di ferro', io cerco col lavoro di affermare che esiste un'Europa unica, e che questa grande famiglia di nazioni guarda alla pace e respinge la guerra.⁵²

È quasi un manifesto sulla pace: Pellegrini, già a quel tempo sognava un'unica Europa, unita da ciò che non ha e non avrà mai confini: l'arte.

Anche la DEFA, confermando che il film parteciperà al Festival di Mosca, invita il regista, sulla via del ritorno dall'Urss, a fermarsi a Berlino per essere presente alla serata di gala di *Capriccio Italiano*, che avrà luogo il 27 luglio alle ore 20:30.

Così ricorda il regista quell'occasione:

Nella Repubblica Democratica Tedesca *Italienisches Capriccio* è programmato a partire dal 27 luglio, con serata di gala a Berlino. Io vi giungo da Mosca reduce da Leningrado dopo aver incontrato in viaggio NICOLAI CERKASSOV mia moglie Vittoria una dei due assistent/regia del film arriva da Roma. Successo caloroso pieno.

⁵² Pellegrini, *Le maschere*, 120-1 n. 22.

Il Muro

Il 10 agosto la DDR comincia a costruire un Muro tutt'attorno a Berlino Est per separarla dall'Occidente. Pellegrini può dare l'addio al suo film. Già sarebbe stato difficile distribuire in Italia un film realizzato da una nazione che non esisteva, (poiché l'Italia era fra quei paesi che non avevano 'riconosciuto' la DDR), ora con l'edificazione del Muro, sorto per bloccare l'emorragia di gente che fuggiva nel settore occidentale della città, i rapporti tra la Germania dell'est e l'Occidente si interrompono completamente.

Aveva ragione quel giornalista che scrivendo di *Capriccio Italiano*, lo aveva chiamato «un film che non vedremo».¹

Eppure non tutte le speranze sono perdute. Il 6 maggio 1963 arriva una lettera da Berlino Est.

Hanno letto un articolo di Piero Zanotto sulla *Stampa Sera* del 13 marzo in cui si dice che Glauco Pellegrini è stato a Venezia per vedere se c'è la possibilità di iscrivere il suo *Capriccio Italiano* al Festival. Da Berlino chiedono ulteriori informazioni e promettono il massimo aiuto.

La lettera fa rinascere le speranze nel cuore del regista. Pellegrini scrive allora a Luigi Chiarini, direttore della Mostra del cinema: «non desidero premere in alcun modo sulle tue decisioni, forse non al Direttore della Mostra ma all'autore del film tratto dalla *Locandiera* potrà interessare conoscere questo film veneziano girato a Berlino...»²

Ma Chiarini risponde che non riesce a trovare il modo per presentare al Festival di Venezia, né i film della DDR né quelli della Cina.

1 Canova, «Un *Capriccio italiano*».

2 Pellegrini, *Le maschere*, 107.

La rievocazione

Passano altri sedici anni. In tutto sono venti al momento in cui, come per miracolo, una serie di curiose coincidenze riportano i pensieri del regista al film e il film in Italia.

Si tratta del Carnevale rilanciato e organizzato dal regista teatrale Maurizio Scaparro nel 1980: «Bravo Scaparro stregon d'un Maurizio, finalmente».

Contagiato dall'atmosfera del rinato carnevale: «non sarà che [...] questa perché no *Viva la scena De intrighi piena xe anca l'ora de le Maschere?*» si chiede lo scrittore.

Osservando le varie manifestazioni del Carnevale, lo scrittore resta colpito dai colori e dalla libertà con cui ognuno si inventa il proprio costume: «Una nuova Comune amicifratellocompagni». Il successo di questa «venezianafestadipopolo» anche questo appare come un 'segno' che si aggiunge alle curiose coincidenze.

E tutte queste coincidenze non vengono sole.

Il 22 febbraio Pellegrini riceve, per conoscenza, una lettera del regista Carlo Lizzani, che scrive alla Defa e al Ministero della Cultura di Berlino Est, chiedendo una copia del film *Italienisches Capriccio*. Vorrebbe presentarlo, nell'ambito delle manifestazioni per la Biennale, al prossimo Festival del Cinema di Venezia.

Lo scrittore non fa a tempo ad illudersi e ad entusiasinarsi che da Berlino rispondono: «NO/PICCHE». La Defa fa sapere a Lizzani che il negativo del film è rovinato.

La presentazione in Italia

Carlo Lizzani, direttore del Festival del Cinema di Venezia, in data 13 giugno 1980 finalmente scrive: «Ricevuta ieri risposta telefonica positiva [...] copia archivio *Italienisches Capriccio* sarà a Roma ambasciata DDR prossima settimana aprendo possibilità visione Venezia».³

Eppure le vicissitudini del film non sono concluse: nemmeno per la Mostra del Lido, la pellicola arriva in tempo. La copia, già spedita con molto ritardo, resta bloccata, il 17 agosto, all'ufficio della dogana di Milano per uno sciopero. Non c'è tempo sufficiente per sottotitolarla.

Solo il 26 febbraio 1981, grazie alla Biennale Cinema in collaborazione col settore Teatro e la Terza Rete RAI, il film viene proietta-

³ Pellegrini, *Le maschere*, 117.

to, non senza qualche contrattempo,⁴ al Teatro Malibrán di Venezia⁵ nell'ambito delle manifestazioni per il Carnevale della Ragione, organizzato da Maurizio Scaparro.

La proiezione ottiene un buon successo di pubblico e critica e suscita in alcuni attori e collaboratori del film presenti in sala, sentimenti di viva commozione.⁶

E qualche giorno dopo ad Antonio De Marchi di *Paese Sera*, che gli chiedeva cosa significasse per lui la riproposta del film:

Per me è un risarcimento, - rispose Pellegrini - direi che corrisponde a un mio modo di pormi davanti alle cose. Penso sempre che il positivo, alla fine, prevalga [...] Mi chiedono spesso perché nei film evidenzio le cose positive. Ma - aggiunge - è perché mi interessa sottolineare ciò che va avanti, non quanto resta fermo. Io polemizzo partendo da quello che c'è. E poi io non sono un uomo in crisi come altri.⁷

Sembra il felice epilogo di una disavventura durata vent'anni, ma i colpi di scena non sono ancora finiti.

La Terza Rete RAI si era assicurata i diritti di *Italienisches Capriccio* ed attendeva da Berlino Est i materiali indispensabili al doppiaggio con l'intenzione di trasmettere il film in Televisione.

Ma in maggio la Defa richiede l'annullamento del contratto. Scrive che il negativo è molto rovinato.

Pellegrini, amareggiato, fa notare che sarà senz'altro possibile rigenerare il negativo e restaurare la pellicola e ricorda come anche il film *Il Barone di Münchhausen* del 1943, molto rovinato, fosse stato poi mirabilmente restaurato in Germania dell'ovest. È tutto inutile.

Solo nel 1983 giunge da Berlino una lettera del Dottor Klaue, Direttore dell'Archivio Cinematografico di Stato della RDT e Presidente

⁴ La proiezione che doveva avere luogo alle ore 20:30, avvenne con un ulteriore ritardo di venti minuti. L'incaricato della Biennale che aveva il compito di ritirare la copia del film alla stazione di Venezia, aveva sbagliato scatola, portando al posto del *Capriccio*, il film *Marat-Sade*. «Ma è sicuro di averlo girato?» chiese qualcuno in sala con tono ironico. Per rimediare all'errore, fu necessaria un'ulteriore corsa in motoscafo fino alla stazione, mentre Glauco Pellegrini intratteneva il pubblico in sala: «Per vederlo voi avete aspettato venti minuti, io vent'anni più questi venti minuti» commentò con umorismo il regista.

⁵ Segnaliamo una curiosa coincidenza: nell'ultima sequenza del film, durante il Carnevale, si balla una 'furlana' in Corte del Milion e nella stessa corte si trova il teatro Malibrán dove il film fu proiettato per la prima volta in Italia. Gli spettatori avranno avuto inoltre la sensazione, uscendo dal cinema e confondendosi con le maschere, di ritrovarsi nel film. E poi, al Malibrán, l'antico teatro S. Giovanni Crisostomo, furono di casa nel Settecento anche tre personaggi del film: l'abate Chiari che lo diresse e gli attori Sacchi e Ricci che vi recitarono.

⁶ Erano presenti alla proiezione al teatro Malibrán gli attori: Claude Laydu e Nico Pepe e lo sceneggiatore Ugo Pirro.

⁷ De Marchi, «Una Venezia venuta da est».

dell'Associazione Internazionale Cineteche. Adesso la Defa è disposta a concedere il negativo alla RAI, perché il film è stato restaurato. Ma l'annuncio cade nel vuoto. Evidentemente gli interessi e le programmazioni della Terza Rete sono, nel frattempo, cambiati.

Da allora il film compare, ancora con i sottotitoli, solamente di rado in occasione di particolari rassegne e manifestazioni cinematografiche, grazie all'interessamento dell'Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia che ne custodisce una copia presso la Videoteca.

Alla domanda come volesse essere ricordato, che gli rivolse, alla fine di un'intervista Arnaldo Bellini de *L'Arene*, Pellegrini rispose: «Strano a dirsi per un uomo di parte come me, ma desidererei mi si ricordasse come un uomo libero».⁸

E partendo dal valore della libertà in cui Glauco Pellegrini si riconosceva, il film sembra prefigurare, per analogie e contrasti, sia quanto accadrà dopo la sua realizzazione (il Muro), sia raccontare una storia in cui è in gioco la libertà, (nel senso di 'liberazione') e di cui *Capriccio Italiano* è diventato, per la sua difficile storia, metafora.

Nel film assistiamo a un numero notevole di liberazioni, che sono principalmente 'affrancamenti':

- Goldoni *si libera* dalla professione di avvocato per riformare il teatro. E, a sua volta, la riforma goldoniana *libera* il teatro e le 'Maschere' dalla Commedia dell'arte. Inoltre portando la borghesia e il popolo sul palcoscenico, Goldoni libera le classi inferiori dalla soggezione alla nobiltà, di cui denuncia vizi e debolezze.
- Ma anche i suoi nemici (tra i quali, Sacchi e Gozzi anche rivali in amore), *si liberano* di lui costringendolo a lasciare Venezia per Parigi: «Che vada pure a Parigi. Ce ne siamo liberati». (la Contessa, inq. 609).
- Quanto a Teodora: prima *si libera* del padre, poi del capocomico Medebac, quindi, in un solo colpo, di Sacchi e di Gozzi: «Io sono libera. Libera, signori». (inq. 531), e alla fine del film anche di Goldoni (mentre Goldoni *si libera* dalla infatuazione per lei), lasciandolo alla moglie. Perché Teodora è soprattutto un'attrice, come lei stessa dice, e quindi donna 'libera' per antonomasia.

E ancora:

- Venezia *si libera* di don Marzio: «Via! Via! Intriganti non ne vogliamo avere a Venezia, via!» (Pantalone, inq. 519).

⁸ Bellini, «Il cinema».

- Arlecchino (congedandosi), *si libera* di Goldoni per sposare Colombina.
- Colombina *si libera* di Brighella che vorrebbe, anche lui, sposarla.
- Nicoletta *si libera* di Teodora che preferisce il teatro a suo marito.
- C'è da sottolineare anche la 'libertà' che consente l'uso della maschera nel Settecento, la quale fa da sipario (muro) tra chi la porta e il mondo.
Troppe forse queste liberazioni per chi sta per trincerarsi dietro ad un Muro.

La storia narrata dal film rimanda anche alle coppie direttamente connesse con la libertà ed anche elementi metaforici dell'impostazione narrativa dell'intero film: chiuso/aperto e fuori/dentro, alto/basso, verità/finzione e cinema/teatro.

- *chiuso* è il sipario quando annuncia il prologo e i tre atti che seguono, lasciando *fuori* all'inizio le maschere e sempre i musicisti e gli spettatori, facendoli entrare *dentro* alla storia quando, invece, lo stesso sipario è *aperto*.
- *fuori* (casa) trova l'ispirazione Goldoni e *dentro* (in teatro) è visibile il risultato di questa ispirazione.
- All'inizio della storia Goldoni resta *fuori* dal teatro, quando a Rimini, viene lasciato a terra dalla compagnia Sacchi. Poi, ci entra *dentro* per caso, quando il capocomico Medebac gli offre di scrivere commedie per lui a Venezia.
- E c'è un *dentro* e un *fuori* anche nella scenografia che, pur essendo dentro agli studi della Defa, è composta da interni ed esterni.

Alto/basso: nel film c'è chi sta in *alto* e chi in *basso*:

- sta in *alto* la nobiltà che comanda sulle classi inferiori e nel film occupa simbolicamente la stessa posizione anche in teatro, dove dai palchi domina la platea e il palcoscenico.
- sta in *alto* rispetto a tutti la Legge, espressa dal procuratore della Repubblica di Venezia e dai suoi gendarmi che, dall'*alto* del balcone del teatro di S. Moisè, annunciano alla gente in *basso* la volontà della Serenissima.
- sta in *alto* la gente affacciata alle finestre delle case che, con funzioni di tribunale popolare, scaccia l'imputato don Marzio, in *basso*, da Venezia.
- Anche lo spettacolo sul palcoscenico, all'interno dello schermo-sipario che, a sua volta, è all'interno dello schermo cinematografico, sta in *alto* rispetto al pubblico e, significativamente, Goldoni, figura di unione tra spettatori e teatro, è uno del pubblico che però è già sul palcoscenico.

Verità/finzione e cinema/teatro:

- Il film è sulla *finzione* teatrale, ma il teatro portato sullo schermo parla di *verità*:
«Ciò di cui hanno bisogno le mie commedie è verità e semplicità. Il teatro deve essere per tutti. Si deve scrivere in modo popolare». (Goldoni, inq. 241).
In questo caso c'è anche analogia tra le due arti, perché il teatro popolare si apparenta con il cinema, nato come arte e spettacolo popolare.
- Venezia è *finta* perché è ricostruita in studio, ma è anche *vera* perché la scenografia è attenta a privilegiare i luoghi minori e ordinari ('feriali') che restituiscono lo spirito più autentico della città, (operazione assai rara nei cineasti che hanno filmato Venezia, eccezion fatta per Francesco Pasinetti, autore, tra l'altro, del documentario *Venezia minore*).
- I personaggi realmente esistiti, come Carlo Goldoni, Teodora Ricci, Carlo Gozzi e altri, vengono messi accanto alle 'Maschere', che sono, invece, creazioni della fantasia e questa è anche una 'libertà' che si prendono il regista e gli sceneggiatori.
C'è poi tutta una serie di battute sull'argomento:
Sacchi a Goldoni:
«La realtà non è mai divertente. Ci vuole la finzione, l'immaginazione». (inq. 56)
Teodora all'abate Chiari:
«Mi rifiuto di firmare un simile contratto. Intendo interpretare vicende vere, vere commedie». (inq. 279)
Gozzi a Goldoni:
«Il popolo lavora. E vuole svaghi, piaceri, feste e spettacoli. Il teatro deve offrirgli la fantasia. Offrirgli il fantastico... il magico... l'irreale... il sogno». (inq. 392)
Nicoletta a Goldoni:
«Confondete spesso casa e teatro, verità e finzione. Recitate sempre». (inq. 498)
Teodora a Goldoni, togliendosi la maschera, cioè 'smascherandosi':
«Non saprei farvi felice. Io sono un'attrice. La mia vita appartiene al teatro. La famiglia non è per me...» (inq. 623)
Goldoni a Nicoletta (credendola Teodora):
«Scusate. Si parte e non è tempo di inganni. Voi mi piacete. Ma amo mia moglie». (inq. 667)
- E se Goldoni è costretto ad andarsene, è la *verità* del suo teatro che vince, perché Teodora accetta di tornare con Sacchi, a patto di poter recitare le commedie di Goldoni.
- L'ultima inquadratura mette fine alla 'querelle' perché Teodora esce dalla *finzione* teatrale e si rivolge al *vero* pubblico, quello cinematografico.

Ma se nella *finzione* del film, il potere (la nobiltà) viene messo in crisi e vacilla, nella *realtà* della vita, è il regista che viene messo in crisi dal potere politico che 'imprigiona' il film: alla fine della storia, si abbassa il sipario e si alza il Muro.

'Liberazioni' e 'binomi forti' si fanno, dunque, sintesi e della storia vissuta dal film e di quella raccontata.

E mentre Glauco Pellegrini crede di girare solo una film di fantasia, si trova a girare, alla fine, un film che, diventando nel tempo anche la sua storia, si fa testimone della realtà degli uomini e degli artisti di cinema e di teatro.

Goldoni a Berlino Est

L'Arlecchino nudo e la maschera in *Capriccio Italiano* di Glauco Pellegrini

Postfazione

Donata Carelli
Docente e sceneggiatrice

Nei mesi che precedono la costruzione del muro di Berlino, il regista veneziano d'adozione Glauco Pellegrini e lo sceneggiatore Ugo Pirro si recano a Berlino Est per cercare di dar corpo a un progetto ambizioso. Pellegrini infatti, come molti intellettuali e cineasti coevi, trova un clima politico più collaborativo nei Paesi dell'Est che non in Italia. E proprio in Germania Pellegrini si reca per girare la biografia di Carlo Goldoni ricostruendo negli studi della Defa la Venezia del 1700. La strada si rivela irta di difficoltà che non bastano a spegnere la vis creativa del cineasta. La lavorazione di *Italienisches Capriccio*, così si intitolerà il film, è terreno di scontri violenti e radicali dove a opporsi sono differenti visioni, prospettive inconciliabili che vedono Pellegrini difendere strenuamente la sua idea di cinema. Attraverso le memorie del regista e dello sceneggiatore, è possibile ricostruire quella che appare un'avventura umana e artistica assoluta, dove le scelte appaiono totalizzanti, non mediabili, nello stesso periodo in cui la Storia europea, con la realizzazione del Muro eretto nel 1961, vede fallire ogni possibilità di mediazione.

Glauco Pellegrini riuscì a girare un film a Berlino Est e io fui lo sceneggiatore di un progetto paradossale. Ai dirigenti dell'ex Ufa, che ora si chiamava Defa, Glauco propose una biografia di Carlo Goldoni da girarsi naturalmente a Berlino Est. Era veneziano e amava Goldoni al punto che si illuse di ricostruire un angolo di Venezia completo di ponti e canali in uno studio di Berlino Est.¹

A parlare è lo scrittore e sceneggiatore Ugo Pirro, è il 1959 e insieme a Pellegrini, entrambi in seno al Partito Comunista, se pur con alterni umori, dopo la prima stesura della sceneggiatura,² giungono in piena guerra fredda in un albergo nei pressi della porta di Brandeburgo. Pirro non torna a Berlino dal 1937 quando, a sedici anni, giovane balilla, aveva partecipato a un saggio ginnico militare con la Hitlerjugend alla presenza di Hitler:

Hitler in persona ci passò in rassegna. Camminava lentamente, dava l'impressione di fissare uno per uno quei ragazzi giunti dall'Italia. Ogni suo passo aveva una meccanicità uniforme e i movimenti del braccio, che lanciava in avanti fino a sfiorarci nel saluto, sembrava azionato da una macchina nascosta nel suo corpo.³

Ritornando dalla cancelleria, il giovane Ugo aveva smarrito con grande disonore il suo moschetto modello 91 ed era stato costretto a restare chiuso in una tenda per i successivi dieci giorni. La Berlino che lo sceneggiatore ritrova con Pellegrini è una città già divisa sebbene il Muro non sia ancora stato eretto:

Dalla zona ovest raggiungemmo quella est in metropolitana. Alla stazione del metrò chiunque in cambio di un marco occidentale poteva ottenere cinque o dieci marchi orientali. Così, giocando sui cambi, i berlinesi per risparmiare andavano ogni mattina e ogni sera all'Est a fare la spesa o a divertirsi. Svuotavano i negozi, riempivano i ristoranti, i teatri, applaudivano Brecht senza imbarazzo e poi rientravano nel benessere della Berlino Ovest.⁴

¹ Pirro, *Soltanto un nome*, 143.

² Alla sceneggiatura collabora anche la sceneggiatrice Liana Ferri la quale, tuttavia, è citata nella ricostruzione di Pellegrini e non viene nominata nella ricostruzione di Pirro.

³ Pirro, *Soltanto un nome*, 143-4.

⁴ Pirro, *Soltanto un nome*, 143-4.

Pellegrini invece a Berlino è reduce dal successo del film *L'amore più bello*⁵ (poi *L'uomo dai calzoni corti*, 1958); e in virtù di questo ha maturato un credito nella DDR che è tutta tesa a riallacciare i rapporti con il resto dell'Occidente, ad aprire un varco nella cortina di ferro e a dimostrare ai suoi abitanti che la supposta 'chiusura' al mondo non è che una favola politica. Il 'progetto paradossale', nato in accelerazione e nutrito d'entusiasmo, rallenta presto invischandosi nelle paludi della Defa, la società cinematografica di stato all'interno della quale politica e arte sono un groppo inestricabile.⁶ «Voici une terrible année pour moi, dont je ne puis me souvenir sans frissonner encore»⁷ è la citazione dai *Mémoires* di Goldoni che Glauco Pellegrini fa sua ricordando, a distanza di venti anni, l'avventura berlinese, con tutto il suo iter travagliato, nel 'diario di bordo' *Le maschere e il muro*.⁸ Il libro riassume il *making of* del film su Goldoni ed è caratterizzato da un linguaggio iperbolico, combinatorio, che fa il verso al futurismo.

La prima questione, sorta già in Italia, è di natura concettuale: come raccontare Goldoni e la Venezia settecentesca negli studi di Berlino Est? Lo scrittore Ugo Pirro non ha dubbi: inutile pretendere di ricostruire negli studi della Defa scorci di Venezia:

L'unica possibilità era sfuggire a ogni pretesa realistica. Conveniva, cioè, concepire il film come un evento teatrale senza gondole, canali e campielli, ma popolato di maschere goldoniane, movimentato da balletti, intrecciando episodi della vita di Goldoni con i personaggi delle sue commedie, allestendo un grande spettacolo da intitolare *Capriccio italiano*. Goldoni sarebbe diventato in ogni sequenza personaggio di questa o quella sua commedia e Arlecchino sarebbe risultato il vero protagonista.⁹

Così nella sceneggiatura le vicende personali di Goldoni entrano ed escono da altrettante commedie nelle quali il drammaturgo diviene a sua volta personaggio, come ne *La bottega del caffè*, ne *Il ventaglio* e a seguire.

⁵ La sceneggiatura del film *L'amore più bello* (1958) di Glauco Pellegrini porta le firme del regista stesso, di Ugo Pirro, di Liana Ferri, di Ricardo Muñoz Suay, di Alfonso Sastre e di José G. Maesso.

⁶ La DEFA, Deutsche Film-Aktiengesellschaft, è la società di produzione cinematografica di proprietà della DDR.

⁷ Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni*.

⁸ Pellegrini, *Le maschere*, 15. Il racconto di Pellegrini inizia a distanza di vent'anni circa dall'inizio delle riprese, quando riceve un telegramma da Carlo Lizzani. Datato 13 giugno 1980, il telegramma inviato da Monaco annuncia che una copia del film *Italienisches Capriccio* giungerà a Roma di lì a poco presso l'ambasciata della DDR e questo renderà possibile la proiezione in Italia al Festival del Cinema di Venezia.

⁹ Pirro, *Soltanto un nome*, 143.

L'attore Claude Laydu, già protagonista di *Sinfonia d'amore*¹⁰ (altro titolo *Schubert*, 1954), viene scelto per la parte di Goldoni mentre Arlecchino verrà interpretato dal mimo Ferruccio Soleri. La linea surreale e teatrale concepita da Pirro convince Pellegrini. Entrambi, una volta ultimata la sceneggiatura, giungono nella DDR.

Il regista, tuttavia, una volta sui luoghi di lavorazione, ha già modificato la sua iniziale identità di vedute con lo sceneggiatore. L'idea di una riproduzione fedele degli ambienti diviene irrinunciabile e Pellegrini chiede e ottiene dalla Defa una costosissima ricostruzione negli studi di un canale veneziano di cento metri, con tanto di ponti e campielli.

«Quell'angolo di Venezia» – commenta Pirro ricordando – «era inverosimile proprio perché pretendeva di essere vero».¹¹

Quello però con lo sceneggiatore non è che l'inizio di un tormentato iter che vede il regista avversare i suoi interlocutori, alternando risentimento e amarezze, pur di difendere la sua idea di cinema. Le complicazioni maggiori nascono tuttavia in seno alla Defa con la richiesta, fuori tempo massimo, di visionare il copione, richiesta che giunge a Pellegrini attraverso Manfred Fritzsche, drammaturgo, sceneggiatore e direttore artistico. Appare evidente che la Defa spinge per contrarre al massimo i giorni di ripresa, e quindi le spese. Ma se le preoccupazioni del prof. Wilkening, direttore della Defa, si concentrano sul budget, Fritzsche invece è portatore di un messaggio ideologico: la richiesta è tanto assurda quanto circostanziata:

Improvvisamente il drammaturgo tedesco, a nome addirittura del Comitato centrale del partito, dichiarò che Arlecchino doveva togliersi la mascherina nera che portava sul volto dalle sue origini, in obbedienza alla politica culturale imperversante a Berlino Est: la loro concezione del realismo imponeva un Arlecchino a viso nudo. Apriti cielo!¹²

Un Arlecchino nudo, ossia senza maschera, non s'è mai visto. Inizia un braccio di ferro logorante tra Pellegrini e Fritzsche. Un intero capitolo del libro di Pellegrini *Le maschere e il muro* è dedicato alla vicenda e raccoglie gli sfoghi esacerbati del regista verso la direzione tedesca che gli impone un ultimatum: alla fine del film Arlecchino si tolga la maschera e diventi uomo. «Credo ti sia ben chiaro» – è lo sfogo di Pellegrini – «che non lavo il muso alle M[aschere] per

¹⁰ Il film, prodotto da Cines, diretto da Glauco Pellegrini, è stato scritto dallo stesso Pellegrini con Liana Ferri, Tullio Pinelli, Leo Benvenuti, Age e Scarpelli.

¹¹ Pirro, *Soltanto un nome*, 144.

¹² Pirro, *Soltanto un nome*, 145.

far piacere a te». ¹³ Il regista non riesce a capacitarsi di come all'inizio le maschere non fossero mai state messe in discussione mentre all'improvviso sono divenute il terreno di un 'peccato ideologico'. Secondo i tedeschi infatti c'è un'imperdonabile mancanza di realismo. Ecco, riportato da Pellegrini, uno stralcio della lettera ricevuta dal direttore Fritzsche:

Le ho sempre fatto presente che l'Arlecchino del nostro film deve comparire senza maschera, se vuole essere inteso realisticamente. Gli spettatori tedeschi non capiranno da dove viene Arlecchino, perché porta la maschera e come mai diventa servitore di Goldoni che contro la maschera lotta. ¹⁴

Per scongiurare il 'duello', da Roma giunge a Berlino persino Antonello Trombadori, membro del Comitato centrale del PCI il quale, secondo la ricostruzione di Pirro, ¹⁵ tenta, senza alcun risultato, di far desistere il regista dall'idea di mantenere le maschere. Pellegrini non molla, anzi contrattacca:

in questo *Italienisches Capriccio* cosa sai/riesci a trovare di REALISTICO, cocco? Gozzi e Goldoni non si sono mai VISTI per cominciare, vecchioti al momento della querelle uno a Venezia, l'altro a Parigi, e i servitori maschere sono forse un dato della realtà? [...] nella cornice d'una liberissima fantasia, facc[io] una commedia non un film storico. ¹⁶

Lo scontro assume toni aspri, Pellegrini minaccia di abbandonare le riprese, il direttore Fritzsche lo accusa di essere un 'borghese', ¹⁷ la vicenda si tinge addirittura di giallo quando, riferisce Pirro, Pellegrini accusa i tedeschi di tentato omicidio:

Durante le riprese in interno, dal ponte su cui era montato il parco lampade, un 'bruto' come si chiamavano in gergo quei pesanti riflettori da 500 watt, era stato scaraventato di proposito proprio

¹³ Pellegrini, *Le maschere*, 87.

¹⁴ Pellegrini, *Le maschere*, 91.

¹⁵ In *Soltanto un nome nei titoli di testa* Pirro afferma: «Da Roma Antonello Trombadori, membro del Comitato centrale del Pci, intimò invano a Pellegrini di non insistere, di rinunciare alla maschera di Arlecchino nell'interesse dell'amicizia tra i due partiti» (Pirro, *Soltanto un nome*, 145).

¹⁶ Pellegrini, *Le maschere*, 88. I termini scritti in maiuscolo, o quelli fusi in un'unica parola senza stacco sono parte del linguaggio bizzarro creato da Pellegrini.

¹⁷ Scrive Pellegrini col suo monologo libero riferendosi a Fritzsche: «Scoppi lo sapevi intuivi g p [Glaucio Pellegrini] è un borghese altro che compagno, con violenza insorgi» (Pellegrini, *Le maschere*, 90).

dove Pellegrini era fermo. Restò illeso soltanto perché improvvisamente si spostò di quel tanto sufficiente a salvare la vita.¹⁸

Ma intanto nelle retrovie politiche si lavora alla tessitura di un possibile accordo. A far luce su questo delicato snodo c'è il lavoro di ricerca di Laura Barozzi la quale ricostruisce quanto sia sostanziale e dirimente invece l'intervento dell'asse politico romano giunto a Berlino in soccorso di Pellegrini:

È a questo punto che il regista si mette in contatto con Mario Alicata, il quale lo prega di non muoversi e di attendere fiducioso l'arrivo dei 'rinforzi' da Roma. In effetti quando Antonello Trombadori arriva a Berlino Est e va a parlare della faccenda al Segretario di Stato Wendt, le cose si sistemano all'istante. [...] Trombadori informa Pellegrini che Wendt gli ha fissato un appuntamento per la sera di venerdì 12 agosto, che non c'è alcun ostacolo per la parte ideologica e che si chiede solamente la massima solidarietà per la spesa in valuta.¹⁹

Grazie alla mediazione romana di partito e alla condiscendenza del Segretario di Stato della DDR Erich Wendt, Glauco Pellegrini la spunta sulla questione legata alle maschere e offre, come *extrema ratio*, di anteporre ai tre atti un 'prologo esplicativo'²⁰ che potrebbe risolvere le perplessità riguardanti l'Arlecchino e le maschere. Nel prologo le Maschere si esibiscono com'è loro costume ma uno degli spettatori, ostentatamente, non ride. È Goldoni. È lui a voler incontrare le maschere dietro le quinte per confessare il suo disegno: scrivere commedie per loro, riformare il teatro.

Antonio Sacchi, in arte Truffaldino, quasi a voler rimarcare il dominio fino a quel momento indiscusso della Commedia dell'arte, impone a Goldoni di fare prima la gavetta iniziando come portaceste per la compagnia.

Confezionato il prologo, Glauco Pellegrini rimane a Berlino e continua le sue riprese. «Il 24 ottobre – questa è la ricostruzione di Laura

¹⁸ Pirro, *Soltanto un nome*, 145.

¹⁹ Barozzi, *Italienisches Capriccio*. La Barozzi ha frequentato la casa di Pellegrini e, grazie alla moglie del regista, ha potuto lavorare sul copione originale e all'archivio privato del regista. Fabrizio Borin, docente di Storia e Critica del Cinema, nella sua presentazione sottolinea come «nonostante il lungo ed impegnativo lavoro di ricerca che, in assenza di fonti, ha allora portato l'autrice più volte in Germania e in vari archivi italiani, ad oggi il suo lavoro rimane l'unico punto di riferimento nell'analisi completa del film *Capriccio Italiano*». La tesi si presenta corredata dalla prefazione di Carlo Lizzani, regista, già Direttore del Festival del Cinema di Venezia, il quale fu determinante nel riportare in Italia nel 1981 la pellicola inedita.

²⁰ Laura Barozzi parla di un 'prologo chiarificatore' su cui il ministro Wendt è d'accordo con Pellegrini. Cf. Barozzi, *Italienisches Capriccio*, 443.

Barozzi – iniziano le riprese del Carnevale che impegnano 200 compare». Pellegrini è sovente colpito da febbri alte e improvvise che tuttavia non lo trattengono dal voler rispettare la tabella di marcia. Dirà Glauco Pellegrini ricordando quel periodo travagliato:

In Germania la tradizione delle maschere non sempre è accettata. Arlecchino per loro è un facchino clown, senza maschera e con pochissime toppe sul vestito, ricorda vagamente la nostra maschera. Una revisione critica del teatro goldoniano e della Commedia dell'arte inizia solo ora, e il film che ho diretto contribuirà certamente ad accelerare questo processo di avvicinamento alla tradizione italiana.²¹

Il 19 marzo 1961 il film è finito e montato. Il successo in Germania è pieno, di pubblico e riconoscimenti. Ricorda Pellegrini a distanza:

Le maschere continuarono così ad allungare la loro irrequieta burlesca ombra su/con quelle ben altrimenti allarmanti d'una stagione carica di pericoli, tempo ideale per tutti gli instancabili costruttori di piccole medie grandi pareti divisorie. Esistono ovunque specialisti in solchi fossati lacerazioni si adoperano a dividere dividere.²²

Solo nove mesi dopo, nell'agosto del 1961 a Berlino Est inizierà la costruzione di un muro in cemento armato alto poco meno di quattro metri. Dietro quel muro si è fermata l'avventura di *Capriccio italiano* e con essa la distribuzione del film mai passato nelle sale italiane eppur ben noto ad Angela Paladini Volterra che lo cita in *Oh quante favole di me si scriveranno*²³ come esempio di riproposizione della figura di Goldoni nel Novecento. Ad oggi, pur essendo citata nell'archivio Pirro alla Cineteca di Bologna, la sceneggiatura di *Capriccio italiano* è nei fatti irreperibile, così come è irreperibile la copia del Centro Sperimentale.

In attesa che siano recuperate le copie autentiche della sceneggiatura appartenenti al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e all'archivio di Ugo Pirro presso la Cineteca di Bologna, è possibile esaminarne la ricchezza testuale e le scelte drammaturgiche attraverso la lettura della sceneggiatura desunta dalla pellicola tedesca a cura della succitata Laura Barozzi, con un lavoro di ricerca che proprio recentemente è stato pubblicato da parte dell'Università Ca' Foscari, grazie al rinnovato interesse per il film emerso duran-

²¹ Canova, «A Berlino 'fantastico' Goldoni».

²² Pellegrini, *Le maschere*, 93.

²³ Paladini Volterra, *Oh quante favole*, 22.

te questo convegno *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro Moderno e Contemporaneo* intitolato a Angela Paladini Volterra.

Italienisches Capriccio, in definitiva, è certamente un film ma è anche documento storico, politico di certo valore che merita di essere recuperato, cronaca dell'avventura di due artisti consapevoli del peso che l'arte ha nella storia, testimonianza di un'arte di chiaro valore politico e morale, come si evince dalle parole ispirate di Glauco Pellegrini indirizzate alla redazione del giornale Cinefestival di Mosca:

Gli artisti devono, più degli altri, essere ricchi di ottimismo, e non devono lasciare nulla di intentato per promuovere una sempre maggiore conoscenza tra i popoli. Se i patti militari affermano che l'Europa è spaccata in due, se ancora si parla di 'Cortina di ferro', io cerco col lavoro di affermare che esiste un'Europa unica e che questa grande famiglia di nazioni guarda alla pace e respinge la guerra.²⁴

24 Pellegrini, *Le maschere*, 121.

Appendice

La trama

Composto come un'opera teatrale da un prologo e tre atti, il film dura un'ora e quarantasette minuti. Le quattro sezioni sono annunciate dalle musiche del 1° movimento in *Mi Maggiore* RV 269, la «Primavera», dalle *Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi.

Scomparsi i titoli di testa, che scorrono sullo sfondo di alcuni dipinti del Settecento veneziano, il film si apre sul palcoscenico di un piccolo teatro a sipario chiuso, dove un complesso musicale in costume d'epoca analogo sta suonando 'l'Allegro' della «Primavera». Di fronte, e sempre a sipario chiuso, c'è un secondo teatro, sul quale scorrono le parole del prologo.

Questo informa che nell'Italia della prima metà del XVIII secolo, in teatro, dominava la Commedia dell'arte, recitata in modo impareggiabile dal grande attore Antonio Sacchi/Truffaldino e che la storia che verrà raccontata inizia a Rimini.

Dal sipario chiuso escono le maschere di Arlecchino, Colombina, Brighella e Pantalone che, litigando allegramente fra loro, annunciano già uno dei temi principali del film: le modificazioni della Commedia dell'arte dovute a Goldoni. «Non siamo più maschere della Commedia dell'arte. Carlo Goldoni ci ha cambiati» recita Pantalone alla terza inquadratura, con un Arlecchino ancora ribelle che vorrebbe sfuggire ai rigidi schemi della commedia scritta e tornare all'improvvisazione dei vecchi canovacci. Le maschere spariscono e il sipario si apre rivelando un terzo teatro, gremito di gente, sul cui palcoscenico si sta ancora recitando la Commedia dell'arte tradizionale.

Sul palcoscenico Truffaldino/Sacchi è impegnato a spogliare la primadonna, tra i lazzi delle maschere e gli applausi di approvazione del pubblico. Ma tra gli spettatori presenti sul palcoscenico, uno

pare non divertirsi alle trovate delle maschere. Ciò sorprende e irrita Truffaldino che si arrabbia con lui.

A spettacolo finito, lo spettatore (Carlo Goldoni) viene rimproverato aspramente da Sacchi per la sua condotta che, a suo dire, ha compromesso il buon esito dello spettacolo. Ma Goldoni, scusandosi, gli annuncia che è sua intenzione scrivere nuove commedie per il suo teatro, senza lazzi volgari e oscenità e unirsi alla compagnia che andrà a recitare a Chioggia.

«Volete riformare il teatro?», chiede Sacchi, canzonandolo, ma poi lo assume come portaceste. Goldoni resta, però, vittima di uno sfortunato incidente che gli impedirà di realizzare i suoi progetti.

All'imbarcadero di Rimini, dove la compagnia di Sacchi si sta preparando a partire per Chioggia, Goldoni scopre che dentro la cesta di vimini della primadonna, a lui affidata, c'è una giovane e bella ragazza (si è nascosta lì durante lo spettacolo in teatro). Vuol fare l'attrice e promette a Goldoni, all'arrivo a Chioggia, quattro baci in cambio del suo silenzio.

Ma sulla banchina arriva, trafelato, suo padre, l'attore Ricci, anch'egli capocomico di una compagnia teatrale.

L'uomo reclama la propria figlia Teodora, accusando Sacchi di avergliela 'rubata'. Comincia così una ricerca affannosa della giovane che viene trovata dentro la cesta affidata a Goldoni, per il quale non c'è più speranza di partire con la compagnia.

La primadonna lo congeda bruscamente, malgrado egli protesti di aver studiato 'per avvocato' e l'intenzione di far carriera in compagnia: viene lasciato a terra a sospirare, mentre il burchiello dei comici si allontana nella notte.

Il primo atto si apre sul teatrino dei musicisti mentre suonano il 'Largo e pianissimo sempre' della «Primavera». Sul sipario chiuso del teatro di fronte, una didascalia informa che qualche anno è passato e che Goldoni, pur pensando sempre al teatro, esercita l'avvocatura nella città di Genova.

Il sipario si alza sullo studio dell'avv. Connio, a colloquio con Teodora Ricci. La donna vorrebbe essere difesa nella causa contro il capocomico Medebac, con il quale ha firmato un contratto che ora vuol revocare: ha ricevuto un'offerta più vantaggiosa da Antonio Sacchi, il più grande capocomico italiano.

Sentendo questo nome, l'avv. Connio, però rifiuta la causa: «È una causa persa!» obietta, lasciando la donna furiosa. Uscendo dallo studio di Connio, Teodora ne incontra, in giardino, la figlia Nicoletta. A lei chiede l'indirizzo di un altro avvocato: «Uno che si intenda di teatro... Sveglia, con la parola facile.» Nicoletta indica, proprio di fronte a quello di suo padre, lo studio dell'avv. Goldoni, dove c'è già Medebac: vuole fare causa a Teodora per le ragioni opposte a quelle della sua prima attrice.

Come un fulmine Teodora entra nello studio, dichiarandosi sicura che Goldoni difenderà lei, seducendolo per la seconda volta con la sua bellezza aggressiva e costringendo Medebac ad andarsene. Ma anche a quest'ultimo Nicoletta viene in soccorso, consigliando come avvocato, il padre.

Goldoni, affascinato, osserva Teodora, muto. La donna non lo ha riconosciuto, ma lui non ha mai dimenticato i baci promessi a Rimini. Così quando Teodora chiede a quanto ammonterà il suo compenso di avvocato, Goldoni risponde che si pronuncerà se vincerà la causa.

Più tardi Goldoni passeggia con Nicoletta in giardino e la ragazza, che è la sua innamorata, è di cattivo umore perché accettando la causa di Teodora, il giovane avvocato si dovrà scontrare in tribunale con suo padre e ne perderà la stima; è anche gelosa della bella Teodora.

Il giorno dopo Goldoni difende Teodora in tribunale, riscuotendo un grande successo e suscitando anche l'ammirazione di Medebac, il quale resta colpito dalla storia che Goldoni racconta.

L'avvocato ricorda al giudice come ebbe modo di conoscere Teodora e il mondo dei comici, rivela inoltre di aver continuato a scrivere commedie e ad amare il teatro. La donna, entusiasta, intuisce che il compenso desiderato da Goldoni consiste sempre nei quattro baci promessi a Rimini e gli dà appuntamento alle sette di sera al porto. Ma alle otto il giovane avvocato arriva alla locanda di Teodora per scoprire le ragioni dell'appuntamento disertato. Goldoni raggiunge la sua camera e resta senza parole trovando che la donna è già in buona compagnia: giace nell'alcova con Sacchi, completamente dimentica dell'incontro promesso.

Deluso e umiliato, Goldoni corre a casa. Qui trova in attesa il capocomico Medebac che, interessato alle sue commedie, vuol fargli la proposta di «Scrivere commedie invece dei soliti canovacci... per il mio teatro di Venezia».

Ma Goldoni non ne vuol più sapere di teatro e lo congeda bruscamente. «È la vostra occasione. Che aspettate?», insiste Medebac. Goldoni cambia espressione, ci ripensa, incoraggiato anche dal sorriso di Nicoletta che all'improvviso, però, si rende conto che Venezia significa perdere il suo innamorato.

E su un'immagine della città in cornice, si chiude il primo atto con 'l'Allegro' della «Primavera». I musicisti, questa volta fuori campo, continuano a suonare, mentre sul sipario chiuso del secondo teatro, scorre la didascalia del secondo atto: «A Venezia Goldoni comincia l'opera riformatrice. Mercanti, gondolieri, servette, sono i suoi personaggi. Il popolo applaude, i nobili si scandalizzano».

Il sipario del secondo atto si apre in un campiello: dal balconcino di casa sua, Pantalone sta gettando giù tutti gli effetti personali del conte di Albafiorita, che non paga regolarmente l'affitto. Arlecchino, servitore del conte, cerca invano di contrastarlo, assestandogli un

bel calcione prima di scappare giù dalle scale dove viene raggiunto da Pantalone che, rabbioso, lo bastona di santa ragione sotto gli occhi e le risate della gente nel campo. Alla scena ha assistito anche Colombina, la servetta fidanzata di Arlecchino che, seccata per la figuraccia del servitore, minaccia di preferirgli Brighella.

Sul canale, intanto, è in arrivo una gondola: a bordo ci sono Goldoni e Nicoletta, diventata nel frattempo sua moglie. Lui le indica la loro nuova casa, quella di Pantalone. Appena posati i piedi a terra, Goldoni cerca un facchino per i bagagli. Arlecchino, rimasto disoccupato, si fa subito avanti, ma quando scopre che i nuovi inquilini abiteranno da Pantalone, li avverte che costui è un uomo molto attaccato al denaro.

La scena successiva si svolge sulla piazza di un mercato affollato di gente. Ovunque c'è grande animazione. Goldoni, incuriosito e affascinato, si aggira tra i banchi per osservare la merce e soprattutto le persone. Alcuni maturi gentiluomini, assai invadenti e misogini, lo seguono costantemente per interrogarlo sulla sua vita privata, manifestando vivo disappunto per il mestiere di commediografo che Goldoni intende esercitare a Venezia.

Al mercato Goldoni ha l'occasione di conoscere anche l'abate Chiari, uno dei suoi più acerrimi nemici artistici. Il servitore dell'abate, Brighella, e Arlecchino si contendono le attenzioni di Colombina, ingaggiando una battaglia di frutta e verdura. Inavvertitamente colpito da Arlecchino, l'abate esige scuse e spiegazioni. Goldoni reagisce, invece, con ironia: vedendo l'abate così inalberato, gli offre le sue scuse, non solo per Arlecchino, suo servitore, ma anche per tutta la gente che affolla il mercato e perfino per la frutta e la verdura in vendita, suscitando, così, l'ilarità generale. Ridicolizzato davanti a tutti, l'abate Chiari se ne va, offeso più di prima.

L'attenzione di Goldoni si sposta, poi, sulle varie scenette al mercato: là due nobili discutono per il possesso di un ventaglio e si sfidano a duello, qui la gente del popolo spettegola su Giannina, la padrona del ventaglio. Dalle finestre anche le servette partecipano alla discussione, denigrando Susanna, la venditrice dei ventagli, che protesta vivacemente.

Conquistato da tutto ciò che vede e sente, Goldoni segue Susanna nel suo negozio per chiederle come mai il ventaglio in questione sia tanto prezioso. La donna gli rivela che esso è legato a una storia d'amore e l'uomo, elettrizzato, immagina tutta questa storia come una commedia d'amore.

A Venezia, il giovane commediografo in cerca d'ispirazione, frequenta anche la bottega del caffè, dove passa intere giornate ad ascoltare i pettegolezzi dei nobiluomini oziosi.

Un giorno gli capita di ascoltare un certo don Marzio, nobiluomo napoletano, che non esita a rivelare le confidenze ricevute da una giovane donna. Questa, rimasta vedova, vorrebbe risposarsi con uno

dei quattro spasimanti stranieri, incautamente frequentati. Don Marzio non vorrebbe rivelare chi è il prescelto della vedova, ma gli amici lo incalzano e anche Goldoni, seduto poco distante, pende dalle sue labbra. Arriva Arlecchino per ricordargli che si è fatto molto tardi e che Nicoletta lo aspetta. Solo in quel momento Goldoni si rende conto di aver passato tutto il giorno fuori casa. Davanti alla moglie tenta di giustificarsi, ma allo stesso tempo, non sa nascondere l'entusiasmo per ciò che ha scoperto a Venezia: «Ora capisco che tutto ciò che avevo in mente [...] qui lo potrò scrivere. La città mi aiuterà. In ogni campiello una storia. In ogni persona un carattere».

Euforico, Goldoni racconta alla moglie la storia di una vedova scaltra e capricciosa della quale egli vuole diventare l'autore.

Qualche tempo dopo, al teatro S. Angelo comincia la collaborazione di Goldoni con la compagnia Medebac: si prova *La vedova scaltra*. Ma l'autore deve fare i conti con i capricci della primadonna. Deluso, Goldoni ritira la sua commedia e lascia la compagnia: «Tornate ai vostri canovacci [...] agli sberleffi [...] alle smorfie [...] Non sapete recitare altro!»

Medebac segue Goldoni fuori dal teatro, tentando di fargli comprendere che non è possibile, in pochi giorni, cambiare una tecnica di recitazione in uso da anni. Goldoni replica, sostenendo le sue ragioni. Medebac lo convince infine a riprovarci, impegnandosi, anche a nome della compagnia, a fare del suo meglio.

Finalmente si va in scena. Trepidante, Goldoni attende l'esito dello spettacolo fuori dal teatro. Sopraggiunge a un tratto Arlecchino, assai dispiaciuto, per comunicargli che la gente, invece di piangere, ride. Ma Goldoni esulta: «Devono ridere. *La vedova scaltra* è una commedia! Una commedia!» e va a raggiungere la compagnia sul palcoscenico per ricevere, anche lui, gli applausi.

Più tardi, però piovono le critiche. L'abate Chiari afferma che *La vedova scaltra* è una commedia piena di errori e di assurdità e che l'autore dovrebbe preoccuparsi dei nobili e non del popolo, quindi annuncia ai suoi ospiti che darà a Goldoni la risposta che si merita: a don Marzio offre un compenso di venticinque zecchini se la sua servetta, Colombina, riuscirà a procurarsi una copia della *Vedova scaltra*. Colombina convince facilmente Arlecchino a prendere la commedia per portarla a don Marzio. Quest'ultimo, a sua volta, passa tutta la notte a casa dell'abate, che ricopia la commedia parola per parola: «Quando sarà rappresentata *La scuola delle vedove...*» dice l'abate, «Goldoni dovrà lasciare Venezia. Sarà finito».

Successivamente l'abate Chiari convoca Teodora Ricci e Antonio Sacchi per convincerli a interpretare *La scuola delle vedove*, ma all'uomo ripugna il fatto che si tratti di una parodia e anche Teodora è contraria: solo le vere commedie la interessano.

Chiari deve rassegnarsi, lamentandosi della loro amicizia per Goldoni.

Più tardi alla bottega del caffè, Teodora offre degli zecchini ad Arlecchino perché metta in guardia il suo padrone: qualcuno ha copiato *La Vedova scaltra* e ne ha fatto una parodia che ora vuol mettere in scena. Goldoni si chiede come ciò sia potuto accadere.

Ingenualmente Arlecchino confessa al suo padrone di aver dato la commedia da leggere a Colombina, ma poi si ricorda che la sua fidanzata non sa leggere. Goldoni capisce l'inghippo e, furioso, se la prende con il servo, inseguendolo a bastonate fin sul balcone di casa.

Quando Nicoletta viene a sapere della parodia, denuncia la congiura di cui è vittima il marito al procuratore della repubblica, che non ha simpatia per le commedie di Goldoni, ma quando sente parlare di congiura, garantisce alla donna che farà giustizia.

La sera della prima della *Scuola delle Vedove*, Goldoni e sua moglie arrivano a teatro in gondola insieme ad Arlecchino che porta un pacco di volantini. Si tratta di mille copie di un prologo apologetico scritto dal commediografo in difesa della *Vedova scaltra*, che il suo scrittore getterà sulla folla, dal tetto del teatro S. Moisè. C'è grande attesa per il debutto di Chiari, ma all'improvviso arrivano i gendarmi e salgono sul balcone del teatro per leggere un editto: «In nome della Repubblica di San Marco! [...] si ordina la sospensione immediata della *Scuola delle vedove*».

La gente protesta e commenta, contrariata. Nicoletta sorride ambiguamente al marito e gli rivela di essere l'artefice di ciò che sta accadendo.

Arlecchino, intanto, guadagna il tetto del teatro e dà inizio alla pioggia di volantini. L'abate Chiari, accompagnato dalla sua amica, la Contessa, mastica bile ed è costretto ad andarsene.

La collaborazione tra Goldoni e Medebac continua: al teatro S. Angelo va in scena *L'eredità fortunata*, ma al pubblico la commedia non piace. Chiari e la Contessa si compiacciono del fiasco, i nobili fischiano, la platea protesta. Medebac si sfoga con Goldoni: «Ce l'hanno con voi e col vostro teatro, capite? Non vi vogliono e non vi daranno tregua». Goldoni, esasperato, sale sul palcoscenico a parlare col pubblico, cercando di calmare la protesta. L'autore annuncia il ritiro della commedia in favore della *Vedova scaltra*, che tanto successo aveva avuto in precedenza. Il teatro applaude soddisfatto, la compagnia si prepara a cambiare scene e costumi, ma l'abate dal suo palco protesta: invita Goldoni ad andarsene da Venezia. Questi, al colmo di una incontenibile rabbia, dichiara che intende, invece, restare e per ingraziarsi il pubblico, promette ben sedici nuove commedie per la stagione successiva, sfidando tutti a fischiarlo se non manterrà la promessa.

Tra le quinte Medebac frena gli entusiasmi del suo commediografo, indicandogli una cassa sulla quale è sdraiato Arlecchino e che per lui contiene un tesoro: i canovacci della *Commedia dell'arte*: «Non si scrivono sedici buone commedie in un anno. Non voglio rischiare: ritorno alla *Commedia dell'arte*».

A fine spettacolo Goldoni si intrattiene in camerino con Nicoletta, molto provata dall'insuccesso del marito. Le critiche e le proteste le fanno paura: vorrebbe andar via da Venezia. Il loro dialogo è interrotto dall'arrivo di un elegante nobiluomo, il conte Gozzi, il quale dichiara apertamente di detestare il teatro di Goldoni e che d'ora in poi, sarà anch'egli suo avversario, combattendo col suo nome e con le sue opere. Il commediografo raccoglie sportivamente la sfida: «Il teatro italiano se ne avvantaggerà... Vi faccio i miei auguri, conte Gozzi». Irato, il nobile deplora l'interesse con cui Goldoni tratta le vicende del popolo e il modo in cui, invece, ridicolizza e mette in cattiva luce la nobiltà. Per Gozzi il popolo non è niente: «Il popolo lavora [...] Il teatro deve offrirgli la fantasia».

Goldoni taglia corto, dichiara di non essere fatto per un simile teatro, ma Gozzi prima di andarsene, riesce a intaccare la placida ironia, annunciando che le sue fiabe saranno recitate da grandi attori come Sacchi e la Ricci.

Più tardi Goldoni e sua moglie, uscendo dal teatro, si imbattono in Arlecchino che ha dato alle fiamme i canovacci di Medebac. In questo modo sia lui che Goldoni non rischieranno di restar disoccupati.

Prima di rincasare, Goldoni, per prendersi gioco dell'ingenuità del suo servo, gli fa credere che siano in arrivo i gendarmi per tagliargli la testa. Ad Arlecchino, spaventato e urlante, non resta che scappare in casa. Si chiude così il secondo atto.

La didascalia del terzo e ultimo atto annuncia l'arrivo a Venezia della compagnia teatrale di Antonio Sacchi. Ha inizio la lotta tra Goldoni e Gozzi, che mette in scena le sue fiabe. (Fuori campo i musicisti suonano 'l'Allegro' della «Primavera»).

Al teatro S. Samuele si alza il sipario sulla prova costumi delle fiabe gozziane: gli abiti sono assai ricchi e originali e Gozzi e Sacchi sono abbastanza soddisfatti. Solo Teodora protesta, minacciando di non recitare la *Turandot*, se non le verrà confezionato un costume più leggero. Affascinato, come tutti, Gozzi non sa rifiutarle nulla, ma anzi coglie l'occasione per offrirle un anello: «... per suggellare le nostre nozze artistiche».

Qualche tempo dopo, lo spettacolo di *Turandot* va in scena trionfando. Tra le quinte, Teodora, resa ancor più arrogante e capricciosa dal successo, mortifica il povero Sacchi perché vuole ricevere gli applausi da sola.

E poi, senza mezzi termini, Teodora rifiuta sia l'invito a cena di Sacchi (che stravede per lei) con la scusa di essere già stata invitata da Gozzi, sia la corte del conte, che vorrebbe festeggiare il successo dello spettacolo: «Sono già impegnata col Sacchi», dice.

Quella sera tutta Venezia va a teatro: chi per vedere la *Turandot* di Gozzi, chi per vedere *La bottega del caffè* di Goldoni. Solo don Marzio si attarda alla vera bottega del caffè con un garzone, per criticare ci-

nicamente sia gli spettacoli che i loro autori. Mentre questi parlano, arriva ridendo Colombina per annunciare al suo padrone: «Al teatro S. Angelo... c'è un altro don Marzio!». La servetta spiega che Goldoni, nella *Bottega del caffè*, ha fatto di lui un personaggio.

Sconvolto, l'interessato si precipita allo spettacolo per sincerarsi della cosa. Il nobiluomo capita tra le quinte proprio mentre Medebac, truccato e vestito come lui, viene accusato di essere una spia e cacciato da Venezia. Trovandosi improvvisamente davanti il suo sosia in fuga tra le quinte, don Marzio ha l'impulso di fuggire anch'egli e inavvertitamente va a finire sul palcoscenico al posto di Medebac. Qui viene incalzato dagli attori che, recitando la loro parte, lo scacciano in malo modo.

Quando cala il sipario, don Marzio è furioso, cerca Goldoni dappertutto, ma l'autore non è in teatro. Offeso, il nobiluomo se la prende con Arlecchino, minacciandolo con la spada per farsi dire dov'è il padrone: «Sanno tutti dov'è, non è un segreto. Dopo lo spettacolo... accompagna a casa Teodora Ricci». Queste parole colpiscono come una frustata la povera Nicoletta, che sopraggiunge proprio in quel momento per congratularsi col marito del successo ottenuto.

Nel frattempo Sacchi e Gozzi, lasciati soli da Teodora, si incontrano alla bottega del caffè e parlando, si rendono conto ben presto di essere stati entrambi ingannati. Temendo per Teodora, i due uomini decidono di andare a cercarla a casa sua.

Effettivamente Teodora c'è, ma è in compagnia di Goldoni. Dopo aver passato la serata insieme, i due amanti si stanno scambiando tenerezze e confidenze. La donna chiede al commediografo di dimostrarle il suo amore scrivendo una commedia per lei. Ma l'idillio viene bruscamente interrotto dall'arrivo di Arlecchino, che mette in guardia il suo padrone dalla spada di don Marzio. Poco dopo, questi comincia a bussare violentemente alla porta, minacciando di sfondarla. Goldoni fugge calandosi dal balcone, ma appena tocca terra, si accorge di aver dimenticato le scarpe.

Invano egli tenta di farsele gettare dal suo servitore che, rimasto in camera di Teodora, e confuso dalla sua bellezza, butta giù un paio di scarpe della donna.

Quando don Marzio riesce finalmente ad entrare trova solo Arlecchino spaventato e Teodora assai divertita, che gli additano la via della finestra.

Per l'attrice le sorprese non sono ancora finite: anche il conte Gozzi e il signor Sacchi salgono le sue scale chiedendo spiegazioni. Ma lei, sentendosi spiata, reagisce tormentando i suoi spasimanti: lascia che Sacchi trovi le scarpe di Goldoni, senza dirgli a chi appartengano. E anche Gozzi la interroga, allarmato. Senza scomporsi, la donna dichiara di avere un nuovo amante, costringendo i due uomini ad andarsene, ma più che mai intenzionati a scoprire, scarpe alla mano, chi è il loro rivale.

È molto tardi quando Goldoni, a piedi scalzi, arriva a casa sua dove scopre che la moglie sta facendo le valigie (evidentemente vuole lasciarlo). Si appresta, allora, a far la stessa cosa, fingendo con la moglie di interpretare le valigie come il desiderio di andare in vacanza: «Meraviglioso! Abbiamo avuto la stessa idea di partire. Dopo un anno di lavoro un po' di villeggiatura ci vuole». Ma Nicoletta, fissando i piedi scalzi del marito, non riesce a fingere che niente sia accaduto. Lui deve gettare la maschera, capisce di aver passato il segno ingannandola con Teodora e ammette le sue colpe, promettendo di cambiare e di lasciar perdere l'attrice, mentre Nicoletta piange, rimproverandolo di confondere realtà e fantasia.

Don Marzio, intanto, non demorde: il giorno dopo si presenta a casa Goldoni. Dalla sua finestra Pantalone lo stuzzica, informandolo che l'artista è partito per la villeggiatura, per riposarsi dopo il successo riscosso dalla *Bottega del caffè*.

A queste parole don Marzio si infiamma e pretende di rifarsi con Pantalone: sfodera la spada e lo sfida a duello. Pantalone rientra in casa e ritorna subito dopo alla finestra con un catino d'acqua, che rovescia in testa a don Marzio per raffreddargli i bollenti spiriti. In pochi minuti il campo si riempie di gente che si fa beffe di lui. Tutti si affacciano alle finestre o scendono in campo per scacciarlo da Venezia. Prima di andarsene, però, il nobilastro napoletano riesce a vendicarsi sottilmente almeno di una persona che ride alle sue spalle: Antonio Sacchi. Don Marzio lo vede, si avvicina e gli strappa l'involucro con la scarpa di Goldoni che Sacchi tiene sotto il braccio: «Sapete di chi è questa scarpa? È del Goldoni. Vi mette le corna! E ora ridete... se ne avete ancora voglia». Colpito dalla rivelazione di don Marzio, Sacchi informa Gozzi e insieme, alla sera, si recano sotto il balcone di Teodora, rimproverandole aspramente il suo triplo tradimento: il loro e quello fatto al teatro di Gozzi. Ma la donna si dichiara libera: il contratto con la compagnia Sacchi è scaduto e lei non intende rinnovarlo. I due uomini la prendono molto male, specialmente Sacchi, che resta sul ponte sottocasa a imprecare e strillare fino all'alba.

Passa del tempo: in una nebbiosa mattina d'autunno, Goldoni viene informato da Arlecchino e Colombina che, con la compagnia Medebac, una nuova primadonna sta provando *La locandiera*, sua ultima commedia: si tratta di Teodora, la nuova padrona di Colombina.

In quel momento giunge Nicoletta, che non può fare a meno di sentire. Goldoni ha un bel dire che lui non ne sa niente: Nicoletta è adolorata e lui promette che cacerà via la Ricci.

Al teatro S. Angelo, intanto, Teodora e Medebac stanno appunto provando *La locandiera*: lei è Mirandolina, mentre lui interpreta il cavaliere di Ripafratta. Goldoni arriva in teatro proprio mentre Teodora sta dando una impareggiabile prova del suo talento, recitando a memoria sia la parte di Medebac che la propria, dando, così, anche una lezione di recitazione al suo capocomico.

Goldoni, entusiasta, ha già dimenticato la promessa fatta alla moglie, anzi, confessa di avere scritto la commedia pensando a Teodora. Umiliato e offeso, Medebac se ne va e l'attrice resta sola con l'autore, che confessa alla donna di aver cercato, invano, di dimenticarla. Dal canto suo, Teodora lo incoraggia a lasciarsi andare ai sentimenti: la relazione tra loro ricomincia.

Viene l'inverno, Venezia è coperta da un manto di neve.

Un pomeriggio Nicoletta si trova nella stamperia dell'editore Pasquali. È un giorno speciale: l'editore ha appena finito di stampare il primo volume delle commedie di suo marito. Pasquali aspetta Goldoni da un momento all'altro e con lui, Nicoletta, che sempre meno ha occasione di vederlo. Ma ad aspettare c'è anche uno straniero, il sovrintendente della Comédie italienne di Parigi.

Finalmente Goldoni arriva, ma con Teodora. Delusa e ferita una volta di più, Nicoletta si nasconde all'interno della stamperia.

Il sovrintendente si fa avanti e a nome del teatro che rappresenta, invita Goldoni ad andare a lavorare a Parigi. Seppur lusingato, egli rifiuta, non potendo concepire il suo lavoro lontano da Venezia. Ma improvvisamente capita Medebac: «Scusatemi. Devo darvi una poco lieta notizia. Sacchi ha firmato il contratto col teatro S. Angelo». Essendo tutti gli altri teatri impegnati, Goldoni si trova ad essere senza teatro.

Al francese l'occasione pare propizia per farsi avanti e rinnovare l'offerta. Teodora, dal canto suo, dichiara subito la propria indisponibilità ad andare in provincia. Quindi, trovandosi per caso presso la porta che collega la libreria alla stamperia, le capita di udire ciò che Nicoletta, dietro a quella porta, sta dicendo a Pasquali. La donna è sicura di aver ormai perso suo marito e prega l'editore affinché lo convinca ad allontanarsi dai suoi nemici, andando a Parigi. Le parole di Nicoletta sembrano turbare Teodora come una inaspettata rivelazione e la primadonna non cerca di convincere Goldoni a restare. Quest'ultimo, allora, non vede altra via d'uscita: partirà. Invano Medebac lo segue fuori dalla libreria cercando di dissuaderlo: «Sono stanco di lottare» replica il commediografo.

Per carnevale al teatro S. Angelo si dà *Una delle ultime sere di carnevale* di Carlo Goldoni. Durante lo spettacolo Medebac annuncia che Anzoletto, il protagonista della commedia, rappresenta lo stesso Goldoni in procinto di partire: «Va a Parigi alla Comédie italienne... a tenere alto il nome di Venezia e del teatro italiano».

In teatro tutti si rammaricano, anche Gozzi e Sacchi, perché temono che Teodora lo segua. Trafelati, i due spasimanti si precipitano nel camerino della primadonna; qui Colombina sa solamente che Teodora è uscita indossando un domino rosso e una mascherina verde. Gozzi e Sacchi si risolvono a cercarla per tutta Venezia.

Fuori il carnevale impazza, ma in un angolo meno affollato, Teodora e Goldoni si stanno dicendo addio. Lui non vorrebbe lasciare né la sua città, né la donna, ma la seconda dichiara di essere legata al

teatro per la vita. Ad un tratto un gruppo di maschere festose trascina Goldoni da una parte e Teodora dall'altra: i due amanti vengono separati senza poter null'altro aggiungere.

Goldoni viene a trovarsi in mezzo alla folla variopinta che festeggia il carnevale con musica, cortei, danze. Tutti lo riconoscono e gli fanno gli auguri per la prossima partenza, portandolo in trionfo. Anche Arlecchino lo raggiunge: vuol partire con lui.

Più tardi Goldoni si avvia alla partenza, e all'imbarcadereo incontra una dama mascherata in domino giallo, simile alla moglie; questa si congeda da un'altra dama in domino rosso, salita sul burchiello in partenza, e poi scappa via.

Annichilito, Goldoni sale in barca e credendo di parlare con Teodora, confessa di essere ancora innamorato di sua moglie e di desiderare solo che sia Nicoletta a partire con lui. La dama misteriosa si svela: è Nicoletta, che ha scambiato il suo domino con quello di Teodora per mettere alla prova i sentimenti del marito. Evidentemente le due donne hanno trovato un accordo e agito per il meglio. Goldoni e sua moglie si stringono forte, felici di essersi ritrovati.

Solo Arlecchino ci rimane male, non vuole partire da solo e spera in una sorpresa da parte della sua fidanzata. In quel momento si fa viva Colombina, seguita da Brighella che cerca di fermarla offrendole di sposarla. Vedendo la servetta, Arlecchino salta giù dalla barca: ha capito che non può lasciarla e rinuncia a seguire il padrone.

Segue una lunga scena di congedo in cui le due coppie si rinnovano saluti e auguri, sperando un giorno di rivedersi.

In città, intanto, la festa si è fatta grande. Teodora, la dama in giallo, sorprende Gozzi e Sacchi sotto casa sua. Divertendosi a canzonarli, la donna rassicura i suoi spasimanti: «Mi credete così ingenua da lasciare Venezia... il teatro e il mio pubblico per seguire un uomo?»

Nei campi di Venezia le danze si fanno sempre più frenetiche.

Sacchi ha una richiesta da fare a Teodora: le concede di recitare le commedie di Goldoni, purché ritorni in compagnia con lui. Teodora accetta, ma a una condizione: non vuole essere obbligata a baciarlo ogni sera prima dello spettacolo. Sacchi è allarmato e confuso: teme che lei abbia un altro amante. La primadonna replica che in realtà di amanti ne ha molti. «Dove sono? Chi sono?» incalza Sacchi.

Teodora si fa largo tra i danzatori e avanzando, rivela il palcoscenico del secondo teatro su cui si è svolta tutta la storia. Quindi, rivolgendosi all'immaginaria platea della sala: «È il mio spettacolare pubblico che mi ha sempre seguita...»

La finzione è finita, Sacchi scoppia a ridere e si rallegra, sperando che un po' di applausi vengano riservati anche a lui e a Goldoni.

Finite le danze, tutti si inchinano per ricevere gli applausi: attori, danzatori, maschere. Solo Arlecchino sgattaiola fuori dal sipario che cala, saltando in modo spericolato giù dal palcoscenico per congedarsi allegramente.



Figura 21 Glauco Pellegrini

Biofilmografia e bibliografia

Note biografiche

Glauco Pellegrini nasce il 14 gennaio 1919 a Siena da genitori veneziani. Fin da giovanissimo inizia a pubblicare sul *Gazzettino* a Venezia, città nella quale sposa, nel 1939, l'arpista Vittoria Richter.

Nel 1941 invia il radiodramma *Il Pian del silenzio* al concorso nazionale per opere teatrali indetto dai GUF. Sergio Pugliese e Gigi Michelotti, che dirigono la Prosa dell'EIAR, decidono di inserire il radiodramma nel cartellone ufficiale della Radio, affidandone la regia a Enzo Ferrieri: l'opera viene trasmessa il 2 maggio 1942. Seguono *Quando i figli sono nostri*, regia di Franco Rossi e A. Gomez e *Le marionette vivono*, regia di Claudio Fino.

Allievo e assistente dello storico del cinema e regista Francesco Pasinetti, collabora ai suoi primi documentari su Venezia e lo segue a Roma nel 1942.

Sotto l'influenza di E. Ferdinando Palmieri, negli anni Quaranta si occupa di teatro in qualità di critico e affronta esperienze di regia al Teatro Goldoni di Venezia, dove mette in scena *I lazzaroni* dello stesso Palmieri (29 novembre 1944) e *Marionette, che passione* di Rosso di San Secondo (1945).

Documenta (con altri) nel film *Venezia insorge* fasi e sviluppo dell'insurrezione dell'aprile 1945. In quel tempo viene invitato a tenere la critica del *Veneto Liberale* (pur non appartenendo a quel Partito, ma non esistendo, in quella breve stagione, reciproche preclusioni ideologiche).

Nel 1946 si trasferisce a Milano, dove assume un ruolo di primo piano nella redazione del *Filmlexikon* con Pasinetti per la «Filmeuro-pa» sulla base del *Kleines Filmlexikon* di Charles Reinert.

Collaboratore negli anni Quaranta di *Cinema, Bianco e nero, Primi piani, Filmrivista* (con Pasinetti e Margherita Cattaneo), *Politeama, Metropoli, Tempo perduto*, di altri periodici e di vari quotidiani (*Il Gazzettino, La Voce di Mantova, Il Corriere Padano, L'Italia libera, Il Corriere Lombardo*, è inviato della *Stampa* di Torino alla Mostra del cinema di Venezia e al Festival cinematografico di Cannes (1946).

Collabora anche a diverse sceneggiature: con Francesco Pasinetti scrive nel 1944 *La buona fortuna*, un film che Ferdinando Cerchio realizzò al Cinevillaggio veneziano durante la Repubblica Sociale (impegnando tutti gli attori, in gran parte veneziani, disponibili in quel momento); quindi *I contrabbandieri del mare, Tombolo* (1947), *Il monello della strada* (1949), *Puccini* (anche coordinatore del colore e regista degli esterni nel 1952) e *Il momento più bello* (1965).

Negli anni Cinquanta e Sessanta tiene conversazioni, conferenze, lezioni sul cinema in Italia, a Berlino, Praga, Budapest, Varsavia, Mosca, Bucarest e Tirana.

Uomo di cultura cattolica e marxista insieme, è stato membro della Commissione Culturale del PCI negli anni '50, ha fondato e diretto con altri colleghi l'ANAC fino alla scissione, ha fatto parte del Consiglio Direttivo dell'Associazione Italia-Urss e dell'Ufficio di Presidenza dell'Associazione Italia-RDT.

Rigoroso ed eclettico, ha diretto oltre cinquanta documentari, alcuni premiati in competizioni nazionali e internazionali:

Giotto e la Cappella degli Scrovegni (menzione speciale, 1942), *Arquà Petrarca* (1942), *Gattapone da Gubbio* (medaglia d'argento, 1943), *La terra è nostra* (sulle lotte contadine in Emilia), *14 luglio* (sull'attentato a Togliatti), *La gente ci guarda* (sui bambini delle scuole sperimentali di Bologna (1948), *Parliamo del naso, Il Giudizio di Michelangelo, L'esperienza del cubismo* (uno dei due unici documentari musicati da Luigi Dallapiccola), *Lo scultore Manzù, Ceramiche Umbre* (primo film in Ferraniacolor presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia, 1949), *Siena città del Palio* (1950), *Il circo di Pechino* (1957), *La porta di San Pietro di Giacomo Manzù* (con testo a commento di Carlo Levi, musica di Goffredo Petrassi e targa Leone di San Marco (1960-64), *La notte tedesca* (terza puntata del programma TV *Il giro del mondo*, 1968), *Ritratto di Alberto Sughì* (1971), *Omiccioli in Sicilia* (1972).

Nel 1951 dirige il suo primo lungometraggio *Ombre sul Canal Grande*, film arguto e crepuscolare, sceneggiato insieme a Rodolfo Sonego e presentato alla Mostra del cinema di Venezia, in cui dalle pieghe di un 'giallo', usciva una precisa realtà veneziana, colta nei suoi trasalimenti popolari come riflesso della visione che di Venezia aveva già avuto Pasinetti.

Seguono, nel 1954 un 'remake' di *Gli uomini, che mascalzoni!* di Camerini, *Sinfonia d'amore* nel '55 sulla figura di Franz Schubert, (nell'ambito di quegli interessi musicali che il regista si troverà più

tardi a esprimere in vari documentari anche d'impianto televisivo, con la consulenza della moglie Vittoria Richter) e *Una pelliccia di visone* nel 1956.

Nel 1958 realizza *L'uomo dai calzoni corti* chiamato anche *L'amore più bello* (peregrinazione di un ragazzino lungo l'Italia fino a Venezia per cercare la madre) e nel 1961 Venezia è ancora protagonista in *Italienisches Capriccio*, le cui radici sono da trovarsi in quello che fu, in gioventù, il primo amore di Glauco Pellegrini: il teatro di prosa con cui ha partecipato ai Festival di Magdeburgo, Karlovy Vary e Mosca.

Da questo momento in poi Pellegrini si dedica alla televisione e al teatro, soprattutto lirico.

Dal 1961, anno in cui Sergio Pugliese lo invita a collaborare con la RAI e gli affida la realizzazione di cinque puntate dedicate al secolo d'oro della lirica italiana (*Bel Canto*), ha scritto e diretto oltre cinquanta ore di trasmissioni culturali e spettacolari, rivolgendo in particolare il proprio interesse al mondo della musica.

A *Bel Canto* fanno seguito: *Canzone Mia*, 1963-64; *Beethoven*, 1970; *Caruso*, 1971; *Andante ma non troppo*, (*L'educazione musicale in Italia*), 1973; *Artisti d'oggi in Vaticano*, 1974; *Bella Italia (L'educazione artistica in Italia)*, 1975.

Inoltre ha curato per la RAI un'antologia di sei puntate dal titolo *Colonna sonora* (1966), sul rapporto musica/film, i cui materiali sono stati successivamente raccolti da Pellegrini e Mario Verdone in uno speciale volume di *Bianco e Nero*, dallo stesso titolo.

Con la regia della *Norma* ha inaugurato la stagione 1971-72 del Teatro Regio di Parma.

Dal 1970 in poi è prolifico come autore di romanzi e saggi.

Ha presentato vari artisti italiani a inaugurazioni di mostre e firmato i volumi-catalogo (1976-77-78 e 1983) degli *Incontri Bettone Primo Maggio*, manifestazione d'arte da lui ideata e diretta in Umbria.

Nel 1975-76 ha creato, con Linuccia Saba e altri amici, la Fondazione Carlo Levi.

Chiamato a reggere la scuola del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, nel corso del biennio 1980-82, realizza con un gruppo di suoi allievi il film di due ore *Il vento e l'amore* (Progetto Manzù) che conclude la Mostra del cinema del 1982.

Nel giugno del 1990 al centro Pompidou di Parigi, ha luogo una personale retrospettiva di otto documentari/film di Pellegrini, nell'ambito della II Biennale Internazionale sul film d'Arte.

Il 21 luglio 1991 muore in un ospedale romano, stroncato da una malattia fulminea e inesorabile.

Filmografia

- 1942 *Giotto e la Cappella degli Scrovegni*
Arquà Petrarca
- 1943 *Gattapone da Gubbio*
- 1947 *Una giornata nel golfo*
I prigionieri del golfo
- 1948 *La terra è nostra*
14 luglio
La gente ci guarda
- 1949 *Parliamo del naso*
Il Giudizio di Michelangelo
L'esperienza del cubismo
Lo scultore Manzù
Ceramiche ombre
- 1950 *Siena città del Palio*
- 1951 *Ombre sul Canal Grande*
- 1952 *Puccini (tutte le sequenze in esterni, non accreditate)*
- 1954 *Gli uomini, che mascazzoni!*
L'amore romantico (episodio di Amori di mezzo secolo)
- 1955 *Sinfonia d'amore (Schubert)*
Anni felici
- 1956 *Una pelliccia di visone*
- 1957 *Il circo di Pechino*
- 1958 *L'amore più bello*
- 1961 *Italienisches Capriccio (Capriccio Italiano)*
- 1960-64 *La porta di San Pietro di Giacomo Manzù*
- 1971 *Ritratto di Alberto Sughì*
- 1972 *Omiccioli in Sicilia*
- 1974 *Artisti d'oggi in Vaticano*
- 1982 *Il vento e l'amore*
- 1986 *Corale per Carlo Levi*

Bibliografia¹

Volumi, saggi e articoli di carattere generale

- Argan, G.C. *Storia dell'arte italiana*. Firenze: Sansoni, 1988.
- Ariel – Numero speciale dedicato a Carlo Goldoni in occasione dell'annata anniversaria*, 7, 3. Roma: Bulzoni, 1992.
- Arnheim, R. *Film come arte*. Milano: Feltrinelli, [1932] 1983.
- Aumont, P. *L'occhio interminabile: cinema e pittura*. Venezia: Marsilio, 1991.
- Barbera, A.; Turigliatto, R. (a cura di). *Leggere il cinema*. Milano: Mondadori, 1978.
- Barozzi, L. "Italienisches Capriccio" di Glauco Pellegrini: *analisi e temi di un film sul teatro*, tesi di laurea. Venezia: Università Ca' Foscari. Dipartimento di Storia e critica delle arti, Facoltà di Lettere e filosofia, 1994-95.
- Barthes, R. *Sul cinema*. Genova: Il melangolo, 1994.
- Bazin, A. *Qu'est ce que le cinéma?* 4 vols. Paris: Les Editions du Cerf, 1958.
- Brunetta, G.P. *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 1991.
- Brunetta, G.P. *Storia del cinema italiano*. Vol. 3, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*. Roma: Editori Riuniti, [1982] 1993.
- Carelli, D. *Ugo Pirro. La scrittura del conflitto*. Roma: UniversItalia, 2020.
- Costa, A. *Saper vedere il cinema*. 2a ed. Milano: Bompiani, 1987.
- Deleuze, G. *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri, 1984.
- Dell'Agnola, C.D. *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*. Roma: Bulzoni, 1992.
- De Santi, P.M. *Cinema e pittura in Art Dossier*, 16. Roma: Giunti, 1987.
- Diario teatrale*. Padova: edizioni di VENETOteatro, 1992.
- Di Giammatteo, F. *Dizionario universale del cinema*. Roma: Editori Riuniti, 1985.
- Ejzenstejn, S.M. *Lezioni di regia*. Milano: Einaudi, 1973.
- Fofi, G.; Morandini, M.; Volpi, G. *Storia del cinema*. 4 voll. Milano: Garzanti, 1988.
- Gemin, M. et al. «L'inquadratura cinematografica». *Circuito Cinema*, 50. Venezia: Comune di Venezia, 1994.
- Goldoni, C. *Mémoires*. A cura di P. Bosisio. Milano: Arnoldo Mondadori, 1993.
- Goldoni, C. *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*. Paris: Duchesne, 1787, II, VII.
- Lizzani, C. *Storia del cinema italiano 1895-1961*. Firenze: Parenti, 1961.
- Lizzani, C. *Il cinema italiano 1895-1979*, vol. 1. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- Lizzani, C. *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- Masi, E. «Goldoni e Longhi». *La Nuova Antologia*, 8(8). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati, 1887.
- Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, 74. Pesaro: ufficio documentazione della XIV Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, 1978.
- Molinari, C. *La commedia dell'arte*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1985.
- Montanaro, C. *Raccontare l'uomo: Francesco Pasinetti*, video. 29'. Venezia, 1989.
- Miccichè, L. *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio, 1975.
- Miccichè, L. (a cura di). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio, 1975.

¹ La presente bibliografia è stata redatta sulla base delle scarse informazioni esistenti con l'aggiunta di diverse integrazioni inedite. Per questo, ma anche per le preziosissime informazioni, aiuti e consigli, si ringrazia la signora Vittoria Richter Pellegrini.

- Miccichè, L. *Il cinema nell'Europa Est 1960-1977*. Venezia: Marsilio Editori. La Biennale di Venezia, 1977.
- Micheli, S. *Il cinema nella Repubblica Democratica Tedesca. Trenta anni di attività della Defa (1946-1976)*. Roma: Bulzoni, 1978.
- Moscatti, M. *Manuale di sceneggiatura*. Milano: Oscar Mondadori, 1989.
- Paladini Volterra, A. *Oh quante favole di me si scriveranno. Goldoni personaggio in commedia*. Roma: La Goliardica, 1997.
- Pasinetti, F. *L'arte del cinematografo*. Venezia: Marsilio, 1980.
- Pasinetti, F. *Storia del cinema*. Venezia: Marsilio. Edizioni di Bianco e Nero, 1980. Or. ed., Edizioni di Bianco e Nero, 1939.
- Pasinetti, P.M. et al. *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*. Venezia: Comune di Venezia, 1983.
- Patanè, V. «Cinema & Pittura». *Circuito Cinema*, 45. Venezia: Comune di Venezia, 1992.
- Pellegrini, G.; Verdone, M. (a cura di). *Colonna sonora*. Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1967.
- Pirro, U. *Per scrivere un film*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, [1982] 1988.
- Pirro, U. *Soltanto un nome nei titoli di testa*. Torino: Einaudi, 1998.
- Pirrotta, N. *Scelte poetiche di musicisti*. Venezia: Marsilio, 1987.
- Pullini, G. *Il teatro fra polemica e costume in Storia della cultura veneta. Il Settecento*. Vol. 1. Vicenza: Neri Pozza, 1985.
- Quaglietti, L. *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti, 1980.
- Ragghianti, C.L. *Arti della visione*. Vol. 1, *Cinema*. Torino: Einaudi, 1975.
- Ragghianti, C.L. *Arti della visione*. Vol. 2, *Spettacolo*. Torino: Einaudi, 1976.
- Rondolino, G. *Cinema e musica*. Torino: UTET, 1991.
- Schmieding, W. *Kunst oder Kasse*. Hamburg: Rütten & Loening Verlag GmbH, 1961.
- Spinazzola, V. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Roma: Bulzoni, 1985.
- St. John Marner, T. *Grammatica della regia*. Milano: Lupetti & Co, [1972] 1987.
- Tinazzi, G. (a cura di). *Il cinema italiano degli anni '50*. Venezia: Marsilio, 1979.
- Zangrando, F. *La passione e la ragione*. Venezia: Quaderni della Videoteca Pasinetti, 1994.

Interviste e articoli sul film e sull'autore

- Arena, E. «Goldoni a Berlino». *Momento Sera*, 22 ottobre 1960.
- Bellini, A. «Il cinema, ovvero la letteratura». *L'Arena*, 14 maggio 1986.
- Bellini, A. «Glauco Pellegrini e il cinema: dialogo infinito». *Il Giornale di Vicenza*, 20 gennaio 1992.
- Berenice. «Grazie agli astri il *Capriccio* va al Carnevale». *Paese Sera*, 17 febbraio 1981.
- Canova, G. «Un *Capriccio italiano* che non vedremo». *Il Giorno*, 14 aprile 1960. Pellegrini 1980, 143.
- Canova, G. «A Berlino 'fantastico' Goldoni». *Il Giorno*, 3 gennaio 1961. Pellegrini 1980, 147.
- Cosulich, C. «La fiera del cinema», 1961. Pellegrini 1980, 149.
- Cosulich, C. «Quel Goldoni nel cassetto». *Paese Sera*, 23 agosto 1980.
- De Marchi, A. «Una Venezia venuta da est». *Paese Sera*, 1° marzo 1981.
- Ellero, R. «Venezia riavrà il suo capriccio». *Il Diario*, 19 agosto 1980.
- Ellero, R. «Il mito di Babelsberg: Metropolis e Marlene poi *Capriccio italiano*». *Messaggero Veneto*, 1992.
- Grazzini, G. «Scaffale del cinema». *Corriere della Sera*, 14 dicembre 1980.
- Jattarelli, E. «Goldoni ospite d'onore del Carnevale veneziano». *Il Tempo*, 1° marzo 1981.
- Lazzari, A. «Si ride di più e si capisce meglio il mondo-teatro delle maschere». *L'Unità*, 26 luglio 1973.
- Lombardo Radice, L. (s.d.). «Manzù e la pace». *L'Unità*.
- Lunetta, M. «Schede/Glauco Pellegrini». *Il Messaggero*, 13 ottobre 1976.
- Lunetta, M. «La Maschera batte sul Muro». *Il Messaggero*, 5 settembre 1980.
- Lunetta, M. LIBRO+ FILM. *Regione oggi*, 15 marzo 1981.
- Palazzi, R. «Proiettato un Goldoni donnaiolo bloccato per 20 anni dal muro di Berlino». *Corriere della Sera*, 28 febbraio 1981.
- Pancera, E. «La vedova scaltra in formato-cinema piacevole sorpresa». *Il Giornale di Vicenza*, 7 ottobre 1993.
- Pepe, N. «Grande stile di Blech». *Il Gazzettino*, 18 febbraio 1981.
- Rossi, M. «Capriccio italiano il film goldoniano di G. Pellegrini». *Il Giornale di Vicenza*, 3 ottobre 1993.
- Savioli, A. «E intanto Goldoni scappa a Parigi...». *L'Unità*, 28 febbraio 1981.
- Scaroni, T. «Perché *Capriccio italiano* non sarà presentato a Venezia». *Il Tempo*, 17 agosto 1980.
- Seingalt, «Grande metronomo per due secoli di storia italiana». *Il Diario*, 19 dicembre 1978.
- Zancan, R. «*Capriccio italiano* è ambientato nella Venezia goldoniana». *La Tribuna del Mezzogiorno*, 14 marzo 1963.
- Zancan, R. «Ha ricostruito a Berlino Est la Venezia di Goldoni». *Carlino Sera*, 22 marzo 1963.
- Zangrando, F. (1980). «Goldoni, una rapsodia». *Il Gazzettino*, 12 settembre 1980.
- Zangrando, F. (1981). «Un Goldoni capriccioso». *Il Gazzettino*, 27 febbraio 1981.
- Zanotto, P. «La politica blocca *Capriccio italiano*». *Gazzetta di Parma*, 28 luglio 1980.
- Zanotto, P. «Lizzani vuole il *Capriccio*». *Il Gazzettino*, 24 luglio 1980.
- Zanotto, P. «Goldoni non passa il 'muro'». *Stampa Sera*, 29 luglio 1980.
- Zanotto, P. «Dopo vent'anni forse potremo vedere il *Capriccio italiano*». *Il Piccolo illustrato*, 23 agosto 1980.

- Zanotto, P. «Il rapporto cinema-teatro con Goldoni, Venezia e il '700». *Veneto notizie*, febbraio 1981.
- Zanotto, P. «C'è un film strano recita il Goldoni». *L'Avvenire*, 28 febbraio 1981.

Scritti di Glauco Pellegrini

- Capriccio Italiano: la sceneggiatura originale*. Roma, 1959-60.
- Diario inedito di lavorazione*. Berlino, 1960.
- Non toglietemi il prossimo*. Roma: Ed. Novissima/Rizzoli, 1970.
- Vicino al pozzo di colui che vive e vede (Viaggio di primavera nel Meridione di Carlo Levi)*. Roma: Russo & Russo Editori, 1975.
- Manzù e la pace*. Firenze: Ed. La Gradiva, 1976.
- Va, va, cammina... Bicentenario della Scala*. Roma: Edizioni del Crati, 1978.
- Presidente*. Roma: Carte Segrete, 1979.
- Le maschere e il muro*. Roma: Carte segrete FI.RO. s.r.l., 1980.
- Il maestro veneziano*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1981.
- L'Italia bella*. Perugia: Edizioni Maggio Bettona, 1983.
- Angelani*. Roma: Edizioni del Comune di Monterotondo, 1985.
- Nel sole di Villa Strohl-Fern (Carlo Levi)*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1985.
- Manzù un film*. Povegliano Veronese: Editrice Gutenberg, 1988.
- Venezia Bisanzio il mare e l'oro*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1988.
- Gran Caffè Italia*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1989.
- Dialoghi Vicentini: indovina cosa vedo in TV*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1991.
- Passaggio in Canada*. Toronto: Corfer Production inc., 1992.

Interviste e articoli sul film e sull'autore in Germania Est

- «Ein Leben für das Theater». *Volksstimme*. Karl-Marx-Stadt, 17 settembre 1960.
- «Goldoni am Griebnitzsee». *BZ am Abend*. Berlin, 24 settembre 1960.
- «Goldoni ohne Temperament». *Der neue Weg*, 31 luglio 1961.
- «Italienisches Capriccio». *Volkswacht*. Gera, 17 settembre 1960.
- «Italienisches Capriccio». *Liberal-Demokratische Zeitung*. Halle, 28 luglio 1961.
- «Italienisches Capriccio». *Freiheit*. Halle, 2 agosto 1961.
- «Possenreisserei um Goldoni». *Neue Zeit*. Berlin, 4 agosto 1961.
- «Venezianische Allerlei». *National-Zeitung*. Berlin, 3 agosto 1961.
- «Venezianischer Zauber unter der Zeltplane». *Neue Zeit*. Berlin, 17 settembre 1960.
- «Wirrwarr um Goldoni». *Berliner Zeitung*. Berlin, 1° agosto 1961.
- Funke, C. (a cura di). «Buntes Knäuel – nicht entwirrbar». *Der Morgen*. Berlin, 28 luglio 1961.
- Kickbusch, K. (a cura di). «A rivederci, Glauco Pellegrini». *Junge Welt*. Berlin, 10 giugno 1961.
- Kiessling, E. (a cura di). «Das Leben Carlo Goldonis». *Das Volk*. Erfurt, 23 agosto 1960.
- Schirrmeister, H. (a cura di). «Italienisches Capriccio». *Tribune B*. Berlin, 1° agosto 1961.
- Schröder, M. (a cura di). «Italienisches Capriccio». *Junge Welt*. Berlin, 17 giugno 1961.

Realizzato nel 1960 a Berlino, nell'ex DDR, dal regista Glauco Pellegrini, *Italienisches Capriccio* (*Capriccio Italiano*) si configura come una trasposizione cinematografica degli episodi più significativi della vita di Carlo Goldoni, reinventati in modo originale nello stile delle sue commedie. L'incredibile storia subita dal film, di cui fu osteggiata la lavorazione, l'«imprigionamento» della pellicola con l'edificazione del Muro nel 1961 e la sua «liberazione», avvenuta per merito del regista Carlo Lizzani, testimoniano i fermenti culturali del cinema italiano degli anni '50-'60 e il clima politico e sociale della Guerra Fredda. Pellegrini realizza *Capriccio Italiano* avvalendosi della sceneggiatura di Liana Ferri e del grande sceneggiatore premio Oscar, Ugo Pirro. E dirigendo nel film attori di diversa nazionalità, anticipando così i tempi, Pellegrini scriveva: «Gli artisti possono svolgere un ruolo importante per la fraterna intesa fra i popoli [...] io cerco col lavoro di affermare che esiste un'Europa Unica, e che questa grande famiglia di nazioni guarda alla pace e respinge la guerra».



Università
Ca'Foscari
Venezia

