

---

## 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 moglie<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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',<sup>4</sup> 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),<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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)*».<sup>8</sup>

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.

<sup>8</sup> Cosulich, «La fiera del cinema», 150.

Lettera arrivata vogliono conoscerti invitato sei a Berlino basta che telefoni o fai telegrafare comunicangi o non arriva».<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup>

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?»<sup>11</sup> 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'...<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 69.

<sup>10</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 67-8.

<sup>11</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 68.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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...<sup>14</sup>

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 Pirro<sup>15</sup> e Liana Ferri.<sup>16</sup>

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.

<sup>13</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 143.

<sup>14</sup> Cosulich, «La fiera del cinema», 150.

<sup>15</sup> 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*.

<sup>16</sup> 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)<sup>17</sup>

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 piscina<sup>18</sup> (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.<sup>19</sup> 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

<sup>17</sup> Le citazioni che riportano come unica indicazione bibliografica una data sono tutte tratte dal *Diario inedito* di Pellegrini.

<sup>18</sup> La vasca-piscina del set era una copia del canale della Giudecca.

<sup>19</sup> Il direttore di produzione del film.

poco. Sono tutti impegnati fino al collo in altri film.<sup>20</sup> 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».<sup>21</sup>

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 piacevolgodibile [...] senza negare alla fantasia certe licenze.<sup>22</sup>

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-

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 27.

<sup>22</sup> 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».<sup>23</sup>

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 diventato gli 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!»<sup>24</sup>

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 [...]»<sup>25</sup>

E quanto ai contenuti del film, il regista si sente ancora peggio:

<sup>23</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 74.

<sup>24</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 81.

<sup>25</sup> 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].<sup>26</sup>

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 [...]»<sup>27</sup> ed aveva sorvolato il cielo dell'Urss:

gabbianocuordacciaio segnalano gli strumenti ascolto/vigilanza/difesa, particolargabbianpilota perfettamente istruito manovra strum pilotafotografospia.<sup>28</sup>

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 nellatoluminoso 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.<sup>29</sup>

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-

<sup>26</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 82.

<sup>27</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 84.

<sup>28</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 84-5.

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

30 Pellegrini, *Le maschere*, 72.

Iniziano le riprese con Claude Laydu nei panni di Carlo Goldoni e Christel Bodenstein 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 Bodenstein 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.

Bergmann<sup>31</sup> viene con Riedt<sup>32</sup> 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 irrealista. 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 GENOSSE<sup>33</sup> / 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?<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup>

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.

<sup>33</sup> È il termine tedesco per 'compagno'.

<sup>34</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 87.

<sup>35</sup> 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:<sup>36</sup>

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 picciborgh le vada di passare da un lettall'altro. Teodora è troppo opportunista e mezza prostituta.<sup>37</sup>

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 «socialmoussignore», 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 [nomignolo 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.<sup>38</sup>

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:

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 89.

<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup>

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-

<sup>39</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 90.

<sup>40</sup> 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». <sup>41</sup>

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. <sup>42</sup>

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

<sup>41</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 118.

<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

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:

<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup>

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.<sup>45</sup>

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,<sup>46</sup> che si è rotto una mano. [...] Riunione con Kochan<sup>47</sup> e la Feist<sup>48</sup> 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 Gl[auco], a nome anche del capo elettricista, se si può far tutto in

<sup>44</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 94.

<sup>45</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 94-5.

<sup>46</sup> L'interprete dell'abate Chiari.

<sup>47</sup> Il compositore della colonna sonora.

<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup>

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...<sup>50</sup>

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,<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup>

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.

<sup>52</sup> Pellegrini, *Le maschere*, 120-1 n. 22.