

CARLO GOLDONI E IL *VOLKSSTÜCK* DEL NOVECENTO

di

Alessandra Schininà

In Carlo Goldoni convivono una dimensione regionale – il forte legame con Venezia e la tradizione della Commedia dell’arte italiana – ed una europea. Per questo è stato visto ora come un rappresentante della corrente illuministica e razionalista, fondatore della commedia borghese al pari di Diderot e Lessing, ora come continuatore di un teatro di tradizione popolare, in cui tanto l’elemento giocoso, di teatro come ‘puro divertimento’, quanto quello realistico, risultano determinanti. Le due linee interpretative, vale a dire quella ‘estetica’ e quella ‘sociale’, hanno determinato le sorti alterne della fortuna critica e teatrale delle commedie di Goldoni in Italia e all’estero<sup>1</sup>.

Nei paesi di lingua tedesca le opere di Goldoni erano popolari già nel Settecento<sup>2</sup>. Sia i libretti d’opera che le commedie venivano rappresentati in adattamenti tedeschi nei più famosi teatri. In particolare Vienna, Dresda, Lipsia e Berlino contribuirono a diffondere la sua opera anche in altri paesi europei. Proprio in tede-

---

<sup>1</sup> Sulla fortuna di Goldoni all’estero cfr. *Goldoni européen*, numero speciale di «Revue de Littérature Comparée», n.3, 1993; U. RONFANI (cur.), *Goldoni vivo*, Roma 1994.

<sup>2</sup> Sulla ricezione dell’opera di Goldoni in Germania cfr. W. THEILE, *La fortune littéraire de Goldoni en Allemagne*, in *Goldoni européen*, cit., pp. 383-402; G. REGN – M. FOCKING, *Lessing tra i suoi traduttori*, in U. Ronfani (cur.), *Goldoni vivo*, cit., pp. 152-157; A. MAURER, *Scrissero di lui Goethe e Schiller*, ivi, pp. 164-166.

sco è la prima traduzione a stampa di una commedia goldoniana, *La vedova scaltra, Die schlaue Wittib* (1751). Sulla spinta della traduzione di 44 commedie di Goldoni, pubblicate tra il 1767 e il 1777 da Justus Heinrich von Saal, spronato dall'amico Lessing, le opere dell'autore italiano conobbero una diffusione enorme sia sul palcoscenico che nell'editoria. Ciò si spiega con la contemporanea riforma della commedia operata in Germania da Gottsched e Lessing, e con il vuoto di mercato che esse venivano a colmare. La grande e duratura popolarità del commediografo veneziano in Germania va vista nel contesto della mancanza di un teatro nazionale, per cui Goldoni diveniva un utile punto di riferimento e modello per un nuovo teatro comico. Gottsched rimproverava infatti alla commedia dell'arte e alle sue derivazioni tedesche di avere volgarizzato la commedia, trasformandola in una raccolta disordinata di scherzi, inganni di servitori e insulse buffonate. Ciò portò alla scomparsa della figura di Hanswurst e ad una serie di rappresentazioni teatrali curate, ma moraleggianti e noiose. Il pregio di Goldoni consisteva al contrario nel fatto che nei suoi testi il contenuto illuministico, la critica dei vizi e l'intento pedagogico corrispondevano sì al gusto borghese dell'epoca, ma gli elementi didascalici e quelli di divertimento erano abilmente intrecciati e le sue commedie piacevano anche a persone semplici di ogni ceto sociale.

Se gli illuministi berlinesi come Nicolai apprezzarono Goldoni e lo stesso Goethe fece rappresentare ben 27 volte commedie goldoniane nel teatro di Weimar, la generazione romantica non mostrò lo stesso interesse. In particolare, il duro giudizio di August Wilhelm Schlegel sulla superficialità di Goldoni pesò sulla ricezione successiva. Le commedie venivano sistematicamente manipolate per rispondere al gusto del romanzesco e del patetico. Nella seconda metà dell'Ottocento il nome di Goldoni scomparve quasi del tutto dai cartelloni dei teatri tedeschi. Con la riscoperta del Rocò alla fine del secolo, invece, pensiamo ad es. all'influsso su Hofmannsthal, Goldoni tornò alla ribalta. A questo ritorno contribuirono notevolmente sia grandi attori (Eleonora Duse recitò a

Berlino nel 1896 una memorabile *Locandiera*) che celebri registi (Stanislavskij in Russia). Negli ormai leggendari allestimenti del *Servitore di due padroni* a Vienna e Berlino del 1924 Max Reinhardt accentuò gli elementi della Commedia dell'arte, che erano stati soffocati a vantaggio di quelli sentimentali, e inserì brani musicali e canzoni, danze, pantomime in una sorta di *Gesamtkunstwerk* di gusto rococò. Come per magia comparvero sulla scena la Venezia e la Vienna del Settecento con la loro grazia malinconica e giocosa e con ritmica musicalità; Goldoni non veniva visto come il liquidatore del teatro dell'improvvisazione, ma come il suo continuatore<sup>3</sup>.

Nella seconda metà del secolo scorso il successo degli allestimenti goldoniani di Visconti e Strehler anche in Germania ha portato ad una maggiore attenzione agli elementi di critica sociale. Del resto anche la critica letteraria, a partire da de Sanctis, aveva iniziato a collegare le commedie di Goldoni con la vita sociale e culturale della Venezia settecentesca. I riferimenti al popolo, l'attenzione ai rapporti tra le varie classi acquistano così una nuova connotazione e, parallelamente, anche la Commedia dell'Arte, sulla scorta dell'interpretazione marxista, viene vista non più in chiave di evasione ma al contrario di protesta.

Non è un caso che la rinascita goldoniana novecentesca nei paesi di lingua tedesca parta proprio dall'Austria, ove la ricezione di Goldoni si era strettamente intrecciata con l'evoluzione del *Volksstück* locale in un rapporto che continua fino ad oggi<sup>4</sup>. Se in

<sup>3</sup> Cfr. E. LEISLER – G. PROSSNITZ, *Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte*, Salzburg 1970; J. HÖSLE, *Il favoloso Arlecchino di Reinhardt*, in U. Ronfani (cur.), *Goldoni vivo*, cit., pp.162-163.

<sup>4</sup> Uno degli allestimenti più prestigiosi in lingua tedesca in occasione del bicentenario della morte di Goldoni nella stagione 1992/93 è stato *L'impresario di Smirne* al Burgtheater di Vienna. Nella versione di Peymann gli attori fanno di Vienna e Venezia una Viennenza, accomunando le due città, nella loro comune tradizione cattolica e di forte passione per il teatro, ma anche nell'attitudine alla parodia, a fare teatro sul teatro.

Germania la tradizione del teatro improvvisato (*Stegreifspiel*) e popolare aveva subito un duro colpo con la riforma del Settecento, in Austria la tradizione del *Volksstück*, le cui origini affondano appunto nella Commedia dell'arte italiana, fu rinnovata e regolarizzata da Philipp Hafner, che si riallacciava esplicitamente a Goldoni. Già Kurz-Bernardon si era rifatto all'autore italiano, ma Hafner sostituì goldonianamente i tipi della Commedia dell'arte con caratteri realistici, fondando il cosiddetto *Wiener Lokalstück*. Va ricordato che proprio una rappresentazione di Goldoni a Vienna, la commedia *Il teatro comico*, portò Maria Teresa ad emanare un decreto di interdizione del teatro d'improvvisazione. Ma la commedia improvvisata, legata alla satira dell'attualità, non scomparve e si diffuse una forma mista, per la quale i testi di Goldoni erano particolarmente adatti. I dialoghi scritti restavano per i personaggi principali, mentre i servitori continuavano ad improvvisare i propri lazzi. Nel corso dell'Ottocento la figura arlecchinesca di Kasperl subì un ulteriore processo di localizzazione nelle opere di Bäuerle, Gleich e Meisl, i tre precursori di Raimund e Nestroy. Motivi goldoniani confluirono nelle opere di questi maestri dell'*Alt-Wiener Volksstück*, combinandosi magari con elementi fiabeschi suggeriti da Gozzi. Se dunque Goldoni scomparve dal repertorio teatrale nella seconda metà dell'Ottocento, egli continuò comunque ad esercitare un influsso sotterraneo, che diede luogo però ad una serie di equivoci. Mentre in una prima fase Goldoni veniva preso a modello dai riformatori, col tempo egli venne identificato con la tradizione della Commedia dell'arte, sia nella sua versione ludica e burlesca che in quella di critica sociale.

Ciò che il Novecento riscopre nell'opera di Goldoni è il 'realismo comico', che trapela sia nelle opere di Hofmannstahl e negli adattamenti di Reinhardt sia nelle forme di teatro popolare critico, sulla linea di Brecht o di Horvath, fino al *Volksstück* o all'*Anti-Volksstück* contemporaneo, di cui sono esempio *Das Campiello* e *Die Wirtin* di Peter Turrini e *Das Kaffeehaus* di Rainer Werner Fassbinder: opere originali, goldoniane e antigoldoniane insieme,

che usano ‘strategicamente’ soggetti classici per coinvolgere e spiazzare il pubblico. Da una mistura di Goldoni, Nestroy, Brecht, Horvath e Fleisser, filtrati dalle esperienze del teatro di regia, nascono le commedie o tragicommedie di Turrini e Fassbinder. Motivi come l’emancipazione femminile, l’alienazione prodotta dal denaro, la legge dettata dal più forte vengono tematizzati, e vecchie trame e costellazioni goldoniane, persino alcune sue battute, vengono riprese e acquistano nuovi riflessi.

La scelta di Goldoni quale fonte per le proprie commedie non è così casuale e arbitraria come potrebbe sembrare per autori impegnati, attenti alla realtà contemporanea e amanti dello scandalo. Nel progetto goldoniano, simile in questo a quello di Diderot, non c’era infatti solo la riduzione degli elementi buffoneschi, ma anche la messa in scena di trame, di una rete di relazioni interpersonali e quindi di una ‘condizione più che di un carattere’. Anche la poetica goldoniana basata sul binomio teatro-mondo, e quindi su due livelli di azione da tenere sempre presenti, conserva una serie di elementi che Brecht non esiterebbe a definire stranianti, come quegli ‘a parte’ rivolti al pubblico, che fanno riconoscere il teatro come luogo di finzione disturbando l’illusione. Anche se Goldoni non fu certo un campione cosciente della rivoluzione borghese o addirittura di un teatro rivoluzionario, grazie alla sua curiosità, intuizione e sensibilità egli ha avvertito il nuovo secolo, vivendo anche come uomo le contraddizioni di un’epoca di ‘fine’ e ‘inizio’. Strehler sostiene che il sorriso goldoniano è critico, «critico non soltanto dei vizi degli uomini, ma proprio ‘critico dentro’, sulle categorie di una società in movimento, attento al gioco delle classi: quelle che uscivano dalla storia e quelle che stavano per entrarci»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> G. STREHLER, *Il «Piccolo» e Goldoni*, in U. Ronfani (cur.), *Goldoni vivo*, cit., pp. 222 - 224.

Per capire i motivi che spingono commediografi di oggi ad interessarsi a Goldoni, occorre vedere la sua riforma non solo nell'ottica dello sviluppo del teatro borghese ma anche di un teatro popolare. La riforma modernizzatrice del teatro non significava solo il passaggio da un testo improvvisato ad uno scritto, ma anche un interrogarsi sulla necessità di un teatro legato alla realtà e ai suoi accadimenti. Il fatto di procedere gradualmente nella riforma non fu dovuto solo a ragioni tattiche. La mescolanza via via sempre minore di maschere e caratteri, così come di lingua italiana e dialetto o dialetti, permetteva a Goldoni di sperimentare in che rapporto stessero in un'opera di finzione da una parte la naturalezza e la veridicità del 'mondo', visto proprio nei suoi aspetti quotidiani e nei suoi luoghi più comuni: la casa, la via, la piazza, la bottega, e dall'altra il 'teatro', vale a dire quell'unilateralità, invenzione ed esagerazione necessarie per ottenere un effetto comico. In questo senso l'analisi del rapporto con la Commedia dell'arte in quanto teatro popolare e comico e l'interpretazione di quest'ultimo è una delle chiavi di lettura novecentesche di Goldoni, da quella che parte da Max Reinhardt fino a quella per così dire brechtiana.

Sulla copertina del programma delle «Städtische Bühnen» di Norimberga relativo alla *Wirtin* di Peter Turrini<sup>6</sup>, testo scritto nel 1973 e liberamente ispirato alla *Locandiera* del 1735, compare l'autore austriaco seduto ad una tavola imbandita, che aspetta sornione, con forchetta e coltello in mano, che una locandiera gli porti su un vassoio la testa di Goldoni. Lo scrittore impegnato e provocatore, che ha scosso il pubblico con *Volksstücke* come *Rattenjagd* (*Rozznjodg*) e *Sauschlachten*, in cui mostra brutalmente i lati oscuri e violenti della società dei consumi, si appresterebbe ad un banchetto 'cannibalesco' a spese della tradizione del teatro borghese. In realtà, il pubblico/lettore viene dapprima piacevol-

<sup>6</sup> P. TURRINI, *Die Wirtin*, in *Turrini Lesebuch*, Wien – Zürich 1978.

mente sorpreso da una versione della *Locandiera*, a prima vista fedele, che però gradualmente, ma inesorabilmente, si stacca dall'originale e lo spiazzava completamente nel finale. Alla base c'è un gioco di smascheramento doppio dell'illusione, che salva la commedia da una banale attualizzazione o da una semplice parodia irriverente dell'originale. Esiste uno scarto tra il gioco divertente dei vari personaggi sulla scena - i popolani (Mirandolina, Fabrizio, le due attrici) e i nobili (il marchese, il conte, il cavaliere di Albafiorita) - e la cruda realtà che irrompe alla fine a distruggere le aspettative dello spettatore e soprattutto di Mirandolina. Come avevano già mostrato gli allestimenti teatrali di Visconti o Missiroli, Mirandolina non è la donna libera e indipendente che vuole fare credere e lei stessa ne è cosciente. Ma ciò che in Goldoni era un esempio di coscienza individuale, in Turrini diventa coscienza sociale. Tutti i personaggi che incrociano i loro destini nella locanda fiorentina si rivelano vittime di una società basata sull'interesse, maschilista e ingiusta. Se in Goldoni c'era l'illusione del lieto fine, qui l'intelligenza, il Witz, l'ironia di Mirandolina, la sua superiorità intellettuale non riescono a sconfiggere il potere. Nel finale il cavaliere preso in giro si vendica, si impadronisce della locanda ipotecata, riduce Fabrizio ad un suo dipendente e Mirandolina a sua serva e amante. Immaginando una locanda retta da una giovane donna, Goldoni stesso aveva creato, secondo Turrini, una situazione utopica per il Settecento, una di quelle situazioni al limite della verosimiglianza di cui si serviva per fare esplodere i contrasti e suscitare il comico. A Turrini non occorre neppure attualizzare la scena e i costumi per fare affiorare dietro la burla/commedia organizzata da Mirandolina una realtà molto meschina. Così basta accentuare i caratteri per fare emergere le nature di personaggi come il cameriere Fabrizio, che ha il pensiero fisso della sicurezza economica e dell'ascesa sociale grazie al matrimonio, il marchese decaduto cacciatore di dote, il conte parvenu che riduce tutto e tutti a merce di scambio.

Con quest'opera Turrini si colloca consapevolmente nella strategia di rinnovamento del *Volksstück* da parte di giovani autori che

alla fine degli anni Sessanta e agli inizi dei Settanta, dopo una prima fase di provocazione spesso sterile, tentarono un confronto più sottile con il teatro e con il pubblico tradizionale. Non si trattava di parodiare i testi classici, ma di rileggerli in maniera diversa, scoprendo in essi una carica eversiva a lungo soffocata. Goldoni, che in vita aveva subito durissimi attacchi a causa della sua riforma, viene riscoperto come un rivoluzionario in ambito teatrale, in senso «revolutionär-bürgerlich» come scrive Brecht a proposito di Diderot. La contaminazione di Goldoni e Brecht operata da Turrini non risulta allora così arbitraria. Per Strehler Goldoni e Brecht sono accomunati dal loro realismo<sup>7</sup>. Brecht combatté contro il teatro dell'espressionismo individualistico, l'exasperato ed esteriore naturalismo, l'evasiva verbosità dell'estetismo; Goldoni contro l'individualismo arbitrario delle invenzioni di Gozzi, la degenerazione triviale del teatro delle maschere, l'estetismo frivolo del melodramma. Strumenti della polemica furono per entrambi il confronto con la realtà, la capacità di analisi del tessuto sociale, la capacità di sintesi e di narrazione di fatti, la curiosità di fare teatro e insieme di conoscere la molteplice varietà della vita. Anche per Goldoni come per Brecht il mondo vigente non è quello della libertà, ma quello della necessità imposta dalle circostanze.

La scelta di Goldoni nasce per Turrini, oltre che da una motivazione personale (il padre era italiano), anche dalla conoscenza di una serie di interpretazioni critiche e registiche dell'autore veneziano. Per lui Goldoni ha elaborato la sua drammaturgia più basandosi sui 'sensi' che sulla 'testa', come invece facevano altri riformatori (Lessing o Gottsched); da qui le ragioni del suo successo mondiale. Lo affascina inoltre la simbiosi di veridicità e illusione teatrale. Resta al fondo un carattere popolare che ha decretato il successo della *Locandiera* nei secoli e della *Wirtin* di Turrini in anni recenti. Si ricorda, ad esempio, la versione messa

---

<sup>7</sup> Cfr. G. STREHLER, *Per un teatro umano*, Milano 1974.



in scena nel 1986 dal Fo-Theater di Vienna (un altro riferimento non casuale) e portata in giro per i cortili delle case popolari. Essa segnala un ritorno a quella combinazione di testo scritto e testo improvvisato che aveva caratterizzato gli inizi del teatro goldoniano.

Per Turrini Goldoni rientra nel progetto di rinnovamento del *Volksstück* come colui che per primo aveva saputo integrare nella commedia elementi popolari e nello stesso tempo problematizzarli. Così, quasi 10 anni dopo *Die Wirtin*, con *Campiello* del 1982<sup>8</sup> egli ritorna ad un testo goldoniano e, mutati i tempi dell'attacco frontale al teatro tradizionale, ritrova un tono umanamente più comprensivo e meno brutale di quello dei suoi inizi. *Il Campiello*, rappresentato nel 1755, è una delle cosiddette commedie corali in cui Goldoni mette sulla scena dei quadri di vita quotidiana colti per le calli di Venezia. Turrini riprende l'ambientazione e la costellazione dei personaggi. Ciò che conta è il luogo che, come nelle *Baruffe chiozzotte* e nella *Bottega del caffè*, determina le relazioni e i comportamenti. Anche da un punto di vista scenico i livelli di comunicazione, le prese di distanza, gli approcci fra i personaggi sono visualizzati tramite la presenza di balconi, terrazze, finestre, scale che danno sulla piazza e fra cui quelli si muovono. Allo stesso modo vengono ripresi diversi elementi tipici del teatro popolare presenti in Goldoni, come l'ambientazione carnascialesca, che consente un gioco di travestimenti e di scambio delle parti, persino momentanei ribaltamenti dei ruoli di servo e padrone, o il motivo della fame, del cibo, dei banchetti pantagruelici.

Ciò che cambia è l'armonia ristabilita alla fine nella commedia goldoniana, che in Turrini mostra la sua precarietà. Qui non si arriva al colpo di scena finale come nella *Wirtin*, ma basta accentuare le caratteristiche di alcuni caratteri rispetto all'originale per

---

<sup>8</sup> P. TURRINI, *Campiello*, in *Turrini Lesebuch zwei*, Wien – München – Zürich 1983.

passare dallo scherzo al conflitto sociale. In particolare il cavaliere, che già in Goldoni voleva divertirsi alle spalle del ‘popolino’, rappresenta in Turrini l’atteggiamento di colui che grazie alla sua posizione o al suo denaro non esita a sfruttare il bisogno dei più deboli anche per il semplice gusto di divertirsi. Come in Goldoni, il confronto/scontro avviene sul piano linguistico, tra il linguaggio artificioso e antiquato del cavaliere e quello immediato e colorito delle ragazze del campiello, oppure tra il linguaggio colto e arrogante del pedante don Fabrizio e quello impertinente dei popolani, o ancora tra quello ridicolo, perché pretenzioso di Gasparina e quello malizioso, ai limiti del volgare, di Lucietta. In generale si confrontano un linguaggio diretto, pratico, senza peli sulla lingua ed uno falso, ipocrita, oscuro. Per attualizzare quello che era stato il tentativo di Goldoni di portare sulla scena il linguaggio reale della gente umile, Turrini inserisce una serie di invenzioni verbali, doppi sensi, espressioni forti che gli hanno procurato una serie di accuse di volgarità e rozzezza<sup>9</sup>.

Certo, rispetto all’originale, Turrini aumenta la carica di protesta del suo *Volksstück* e, riallacciandosi a Nestroy e Brecht, inseri-

---

<sup>9</sup> Che le reazioni di certi settori del pubblico all’uso di una lingua senza censure e abbellimenti non sia poi cambiata molto rispetto ai tempi di Goldoni, lo dimostrano le parole di Carlo Gozzi che giunse a definire il suo concittadino uno «scrittore da fogna», che «espose sul teatro tutte quelle verità, che gli si pararono dinanzi, ricopiate materialmente, e trivialmente, e non imitate dalla natura, né coll’eleganza necessaria ad uno scrittore». Sempre per Gozzi gran parte delle commedie di Goldoni «non sono che un ammasso di scene, le quali contengono delle verità, ma delle verità tanto vili, goffe e fangose, che, quantunque abbiano divertito anche me medesimo animate dagli attori, non seppi giammai accomodare nella mia mente, che uno scrittore dovesse umiliarsi a ricopiarle nelle più basse pozzanghere del volgo, né come potesse aver l’ardire d’innalzarle alla decorazione d’un teatro, e soprattutto come potesse aver fronte di porle alle stampe per esemplari delle vere pidocchierie». In C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell’origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in *Id., Opere edite ed inedite*, Venezia 1801, pp. 48-49.

sce *Lieder* e addirittura un coro dei poveri in cui i personaggi esprimono i loro desideri e paure di umili, il senso di ingiustizia per la discriminazione sociale e la voglia di ribellione. Del resto tra le righe, e non solo, lo stesso Goldoni accennava allo sfruttamento del lavoro delle donne veneziane, che a casa intrecciavano fiori e corone, poi rivenduti a caro prezzo nei negozi del centro. Al di là dello scherzo è soprattutto il diritto di superiorità per nascita o per soldi che viene messo in discussione e tematizzato in tutta la commedia. In Goldoni mancavano, anche per ragioni di censura, attacchi a tabù religiosi o sessuali, ma erano centrali le opposizioni ricco-povero, uomo-donna, borghese-nobile. Proprio queste opposizioni, rese più differenziate da Goldoni rispetto a quelle già presenti nella Commedia dell'arte, subiscono un processo di radicalizzazione linguistica e sociale e vengono messe al servizio di una dialettica e sensibilità moderna. Ad esempio, Turrini approfondisce il tema del desiderio di amore degli anziani, un topos comico della Commedia dell'arte, trasformando un problema estetico (solo i giovani e belli hanno diritto di amare) in un problema politico per una società che, non accettando i difetti, diventa disumana. Se l'intento iniziale di Turrini era quello di utilizzare Goldoni per creare un «bürgerliches Schocktheater», egli in realtà finisce per riprendere molte cose e scoprire insospettite affinità con la sua fonte: grazie alla mediazione del *Volksstück* austriaco, infatti, ritrova in Goldoni la dialettica tra *Sein* e *Schein*, nonché la predilezione per un teatro dei sensi e insieme del gioco linguistico.

Anche un'altra commedia corale come *La bottega del caffè*, messa in scena per la prima volta nel 1750, è stata oggetto di stimolanti adattamenti novecenteschi. Già Hofmannsthal aveva progettato una farsa alla maniera di Nestroy (*Schwank in Nestroyscher Manier*) basata sulla *Bottega del caffè* e sul personaggio del maldicente don Marzio<sup>10</sup>. Nel *Kaffehaus (nach Goldoni)*, scritto da

---

<sup>10</sup> Per trovare dei modelli per la sua opera di commediografo, Hofmannsthal studiò Molière e Goldoni insieme a Raimund e Nestroy, vale a dire la tradizione

Rainer Werner Fassbinder nel 1969<sup>11</sup>, viene invece fuori non tanto l'aspetto farsesco dell'originale goldoniano ma una componente inquietante e destabilizzante. A ben vedere, infatti, già nella *Bottega* di Goldoni, al di là dello scherzo da carnevale, la realtà presentata non è poi così serena, e l'autore non è solo un sorridente ottimista, ma presenta anche tratti ipocondriaci e malinconici. Come ha evidenziato un allestimento curato da Giancarlo Sbragia nel 1982, sul campielo veneziano stavolta si affacciano una serie di luoghi equivoci: una casa da gioco in cui si bara, praticamente una bisca, la casa di una ballerina dalla dubbia fama, persino la bottega del 'virtuoso' Ridolfo accoglie dei *séparées* per le coppie. Gli stessi personaggi 'buoni', che ruotano attorno al 'cattivo' don Marzio, hanno diverse cose da nascondere. Fassbinder va avanti su questa strada e scrive un dramma, come dice Botho Strauß, pieno di «böse, kleine Leute»<sup>12</sup>. In realtà i personaggi, più che malvagi, sono vittime di una situazione senza via d'uscita. Se la rete di rapporti tra persone della stessa famiglia, vicinato, quartiere era da un lato un impedimento, ma dall'altro permetteva di salvare il singolo in crisi, qui essa si trasforma in una trappola. Lo spazio aperto di Goldoni si chiude: al posto del caffè con i tavolini in piazza, troviamo uno squallido locale soffocante, da claustrofobia, all'interno del quale una serie di personaggi si fanno del male, vittime e carnefici della violenza di un mondo basato esclusivamente sull'interesse economico. I continui prestiti, il furto,

---

borghese e quella comico-popolare. Sul risvolto di copertina che racchiude la stesura della prima parte del *Rosenkavalier* si trovano annotati i nomi di Raimund, Nestroy e Goldoni, da cui egli impara l'arte del dialogo e del movimento scenico, entrate, uscite, e l'uso del dialetto. Cfr. E. RAPONI, *Hofmannsthal e l'Italia*, Milano 2002, in particolare pp. 88-99, 234-288.

<sup>11</sup> R. W. FASSBINDER, *Das Kaffehaus (nach Goldoni)*, in *Antiteater 2*, Frankfurt am Main 1972.

<sup>12</sup> B. STRAUSS, *Ein Traum von einem Stück und böse kleine Leute*, in *Id.*, *Versuch*, Frankfurt am Main 1987, pp. 188-198.

la perdita e vincita di somme di denaro, le cambiali, i pegni, le vendite e compere che caratterizzano la trama e i rapporti interpersonali nella bottega goldoniana, vengono ulteriormente sottolineati nel testo di Fassbinder da una puntuale, quanto irritante, traduzione di ogni somma di denaro nelle valute estere corrispondenti, mentre sullo sfondo si odono rumori di borsa.

Prima di passare al cinema, Fassbinder aveva cercato nel teatro la propria forma di espressione, scrivendo una serie di drammi per l'«Aktionstheater» e l'«Antiteater» di Monaco, tra cui *Bremer Freiheit* e *Katzelmacher*. Come nel caso di Turrini, si trattava di testi provocatori, di cosiddetti *Antivolksstücke* che cercavano di attualizzare il genere, rifacendosi in particolare a Marie Luise Fleißer e a Ödön von Horváth. In questo caso il riferimento a Goldoni non è tanto in senso politico, quanto all'autore di una 'commedia umana' in cui sono mescolati il comico, il sentimentale e il richiamo alla morale. Fassbinder nelle sue opere mette a nudo, spesso infrangendo dei tabù, la corruzione e l'ipocrisia presenti nella società, il che basta a trasformare la turbolenta commedia di un gruppo di sfaccendati, infedeli e giocatori in un triste gioco di sesso e denaro. Egli mantiene il lieto fine ma in modo ironico. Se in Goldoni i 'cattivi' vengono arrestati e allontanati, in Fassbinder essi continuano i loro loschi affari e intrighi, protetti da un'autorità che specula sul vizio. Le note finali del *Rosenkavalier* ricordano un Settecento delicato e corrotto, elegante nelle forme e crudele nella realtà. Anche il gioco delle sedie e dei complimenti reciproci, spesso usato da Goldoni (basti pensare alle *Femmine puntigliose*) per irridere alle smancerie del rococò, diventa fondamentale nel testo di Fassbinder, in cui i personaggi si servono di un linguaggio arcaicizzante e di un lessico scelto che nasconde una sostanziale incomunicabilità.

L'autore tedesco si confronta soprattutto con un certo modo di recepire e rappresentare i drammi classici, e qui stravolge i canoni di vitalità e velocità tipici della tradizione goldoniana, accentuando la lentezza e quasi la staticità dei movimenti scenici, salvo poi a strizzare l'occhio alla Commedia dell'arte con un improvviso

‘fuggi fuggi’ generale nella scena dell’agnizione. Similmente motivi di comicità popolare, come quello della donna travestita da uomo, abilmente utilizzato da Goldoni, viene sfruttato da Fassbinder, come pure la comicità data dalla ripetizione e dall’uso dei doppi sensi.

Ciò che differenzia l’atmosfera del *Kaffeehaus* dalle commedie di Goldoni, ma anche dal *Volksstück* di Brecht o di Zuckmayer, è l’abbandono di ogni utopia, il trionfo della forza brutta derivata dal possesso del denaro e del potere. Goldoni aveva caratterizzato i tipi inserendoli in relazioni complesse e sperimentando le diverse interazioni possibili. Anche Fassbinder sperimenta diverse combinazioni tra i personaggi, ma il risultato è l’incomunicabilità o la prevaricazione. La società basata su un sistema di norme valide e credibili non esiste più, vige piuttosto una doppia morale. Creando una sorta di via di mezzo tra il testo dell’autore tedesco e l’originale veneziano, Elio De Capitani ha messo in scena a Milano nel 1991 il *Kaffeehaus* di Fassbinder accentuando grottescamente elementi tratti dalla Commedia dell’arte: la corporeità degli attori, con i volti truccati come una maschera, i lazzi e la gestualità arlecchinesca. Anche il linguaggio arcaicizzante dei personaggi viene attualizzato nella traduzione italiana e gli ‘a parte’, le confessioni dei personaggi fassbinderiani, vengono parodiati. La satira della Commedia dell’arte torna a dissacrare un testo che voleva esso stesso essere dissacrante<sup>13</sup>.

In generale l’approccio di Fassbinder a Goldoni è più intellettualistico rispetto a quello di Turrini e mostra come i testi goldoniani contengano un’infinità di sfaccettature e possibilità interpretative, soprattutto come siano testi moderni e mobili, che

---

<sup>13</sup> Cfr. l’analisi del testo di Fassbinder e il confronto con l’adattamento teatrale di De Capitani in L. SORMANI, *Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß*, Frankfurt am Main u.a. 1998, pp. 195-233, in part. pp. 223 sgg.

continuano a viaggiare nel tempo e nello spazio. Anche in Germania e in Austria i posteri continuano, per così dire, a cibarsi della testa e dei testi di Goldoni, criticandoli, traducendoli, adattandoli. Persino un autore come H. C. Artmann, conosciuto per i suoi scritti in dialetto viennese e per i suoi sperimentalismi in lirica e in prosa, ha in questi ultimi anni tradotto in tedesco ben 5 commedie di Goldoni<sup>14</sup>, attratto e divertito dall'analisi del mondo del teatro nell'*Impresario di Smirne*, dal potere della parola nella *Bottega del caffè*, dalle ingegnose invenzioni di Lelio nel *Bugiardo*, vale a dire dal 'gioco serio' di Goldoni con il teatro e con il mondo.

---

<sup>14</sup> *5 Stücke von Goldoni* übersetzt von H. C. ARTMANN, Salzburg - Wien - Frankfurt 2001.