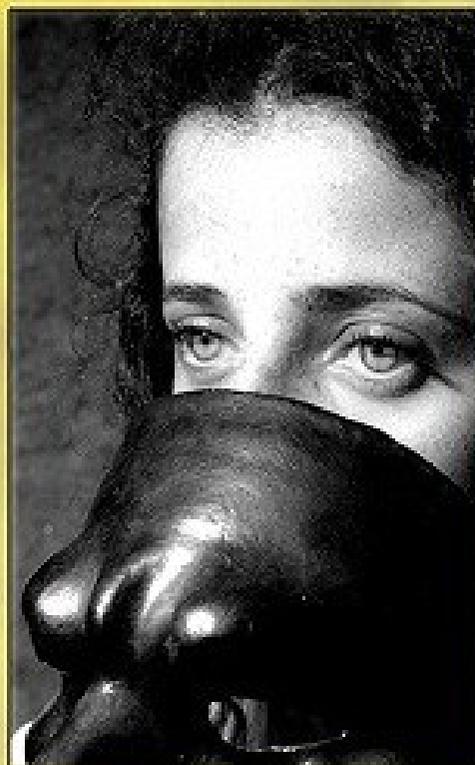
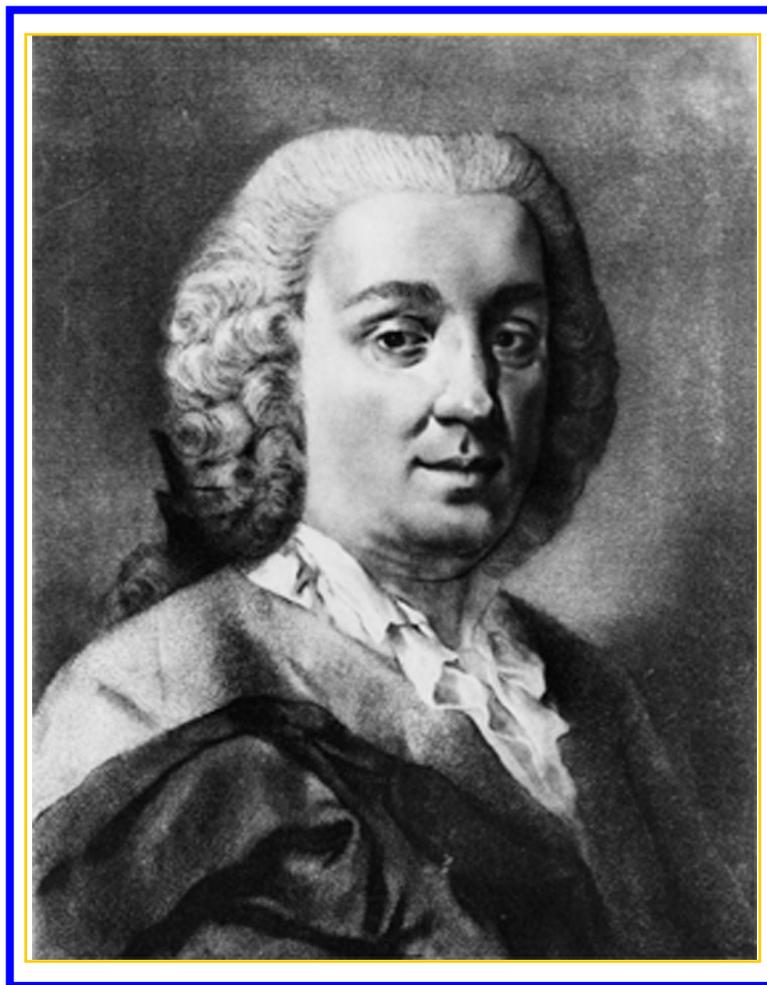


# LA LOCANDA DELLE MASCHERE PERDUTE LA RIFORMA GOLDONIANA

Di Eduardo Cocciardo





Carlo Goldoni (Venezia, 25 febbraio 1707 –Parigi, 6 febbraio 1793) commediografo, scrittore, librettista e avvocato italiano, cittadino della Repubblica di Venezia  
Ritratto con parrucca di Marco Alvise Pitteri . 1754

## Prefazione

Le maschere, i costumi, i gesti che il teatro ci offre sono uno specchio genuino delle relazioni umane, nella vita quotidiana, tanto da renderlo "casa" per ogni individuo che vi si accosti. Dal riso al pianto, sul palcoscenico sfilano le esperienze che ogni uomo vive in concreto; esperienze che creano un legame simpatico ed empatico, tra il di qua e il di là del sipario, con un confine che man mano si annulla, rendendo spettatori gli attori e attori gli spettatori. Il climax giunge con l'applauso, apparentemente rivolto agli attori ma in pratica celebrativo di tutti i presenti così da porli in comunione gli uni con gli altri.

Diceva il grande Eduardo: " *Lo sforzo che compie l'uomo di dare alla vita un qualsiasi significato è teatro*", e poi aggiungeva: " *Teatro significa vivere sul serio quello che gli altri nella vita recitano male*".

Senza dubbio il teatro è vita perché parte dalle nostre vite: dalla vita di chi lo agisce e di chi lo fruisce. È una magia senza tempo, che ferma il tempo e lo dilata anche quando sembra restringerlo. Lo riassume e lo reinventa, rendendolo irripetibile come in una bolla iridata.

Interpreti e spettatori vivono un percorso iniziatico, attraverso cui non saranno più gli stessi alla fine della rappresentazione, ma in un crescendo rossiniano diventeranno più liberi e liberati.

Il teatro è una surreale finestra sull'infinito della verità: si serve della finzione, ma non ammette la falsità. Si parte da un testo e grazie all'interazione attore – pubblico inizia un gioco (to play in inglese è giocare e recitare) di rimandi in cui ogni inventio porta scritto: " *più in là*".

Questa arte nasce nella notte dei tempi ed è stata il tramite per accostarsi al divino. È capace di suggellare le unioni più ardite tra le varie discipline e i diversi stili. Non rifiuta le più moderne commistioni e soluzioni tecniche ed oggi più che mai resta il banco di prova galileiano per testimoniare e testare il mondo e l'uomo.

Ci precede e ci accompagna nel tempo come urgenza e sogno e sarà un porto sicuro tutte le volte che l'uomo smarrisce o tradisce la sua umanità. Continuerà infatti a suscitare le domande fondamentali che lo riguardano e ci riguardano.

L'Associazione Culturale Radici, affidataria del Museo Civico del Torrione "Giovanni Maltese", e l'Amministrazione comunale di Forio hanno sposato questa iniziativa, accogliendola presso la Sala Mostre del Torrione ravvisando in essa una ottima opportunità di accrescimento culturale.

Le considerazioni che seguono, del Regista Eduardo Cocciardo, offrono una interessante occasione di riflessione sia su Carlo Goldoni (padre del teatro moderno) sia sulla sua *riforma*, nonché sulla resistenza del teatro alle crisi di ogni tempo grazie alla sua unicità ed alla sua capacità millenaria di reagire alle circostanze avverse.

Giuseppe Magaldi  
Presidente Associazione Culturale Radici  
Direttore Museo Civico del Torrione "Giovanni Maltese"

# LA LOCANDA DELLE MASCHERE PERDUTE – LA RIFORMA GOLDONIANA

DI EDUARDO COCCIARDO

Nel 1750 Carlo Goldoni vince una delle sue più ardite scommesse col pubblico veneziano: la realizzazione in un solo anno di ben sedici commedie nuove. Da grande amante delle carte da gioco, il tema della *scommessa* e del *rischio* si riflette spesso anche in senso contenutistico nelle sue opere, con una ridda di personaggi che, non contenti del loro status quo, decidono in qualche modo di *mettersi in gioco*. In realtà, quella che a molti sembrò la decisione di un folle, si rivelò a scommessa vinta la lucida azione programmatica di un autore consapevolmente impegnato nella radicale trasformazione della scrittura teatrale. Le sedici commedie, infatti, pur mostrando qua e là i segni di un logico affaticamento, sviluppano i semi di una riforma inaugurata qualche anno addietro, quando, nel 1742, l'Autore portava sulle scene *La Donna di Garbo*, la sua prima opera con le parti interamente scritte – il primo, vero copione che preferiva all'indeterminatezza del canovaccio comico una solida e cosciente struttura drammaturgica, per quanto ancora imprigionata in una certa fissità degli schemi. La protagonista, Rosaura, chiara anticipazione della Mirandolina de *La Locandiera*, abbandonata dal fidanzato Florindo, si reca a Bologna a casa di costui per farsi assumere come cameriera e costringere il ragazzo a sposarla, portando così a compimento una *vendetta* tutta al femminile. L'opera, così innovativa per l'epoca, non riscosse il successo sperato, tant'è che Goldoni, ossessionato dai debiti, fu costretto a darsi per un po' alla macchia. Viaggiò, per necessità, proprio lui che se avesse potuto avrebbe fatto del viaggio la più stabile condizione del proprio esistere. Rimini. Pisa. Livorno. Dividendosi fra l'attività di avvocato (originaria occupazione, per quanto forse inadeguata al suo animo non troppo avvezzo alla convenzionalità dei codici precostituiti) e la pratica teatrale, fuoco impossibile da estinguere. Finché a Livorno non s'imbatté in uno dei più prolifici ed inquieti capocomici dell'epoca: Girolamo Medebach. Senza quest'incontro probabilmente il Goldoni non avrebbe deciso di abbandonare l'avvocatura e di darsi del tutto alle scene, realizzando appieno quella riforma che avrebbe cambiato per sempre le sorti del teatro.

Di origine tedesca, il Medebach era di indole italianissima. Aveva iniziato il suo percorso teatrale nelle più infime compagnie di guitti del Cinquecento, prima di mettersi in proprio ed abbozzare una sua formazione comica: la Compagnia Medebach, con Girolamo capocomico, la moglie Teodora "prima amorosa", lo straordinario Pantalone Cesare D'Arbes, il Brighella Giuseppe Marliani, sarebbe diventata in poco tempo la più famosa compagine comica dell'epoca. In quel di Livorno, Girolamo offre a Carlo Goldoni l'incarico di poeta (ed è la seconda collaborazione dell'autore veneziano, dopo quella, ad inizio carriera, con la Compagnia Imer). Il contratto che li lega per quattro anni viene firmato nel 1749, e prevede una decina di opere all'anno, per un compenso di *ducato quattrocento cinquanta da lire sei, soldi quattro per ducato per ogni anno*. Ma nel 1750, Goldoni, quarantatreenne al culmine della maturità artistica, supera sé stesso ed ogni plausibile richiesta contrattuale portando a compimento le sedici commedie che avrebbero costituito le fondamenta della sua riforma. Fra queste spiccano la metalinguistica *Il Teatro Comico* (primissimo esempio di *teatro nel teatro* e vero manifesto della sua rigenerante poetica, discorso volutamente inconcluso sugli eterni compromessi dell'autore col suo pubblico, col Teatro, con la realtà in quanto tale), la corale e naturalistica *Bottega del caffè*, la moralistica e proto-intimistica *Il Bugiardo* (adattamento da Juan Ruiz de Alarcón). Le sedici commedie - se non tutte, una buona parte di esse - segnano uno straordinario successo di botteghino e di *critica* - indicando con questo termine non certo un consapevole contributo esegetico, all'epoca ancora impensabile per un'arte quasi totalmente gestita dall'immediatezza del gusto, bensì un allargamento progressivo delle coscienze teatrali, profondamente attratte dalla nuova drammaturgia goldoniana anche quando sembravano respingerla. Ma in cosa consisteva quest'innovazione? Avremo modo via via di approfondirla, analizzando quegli elementi socio-culturali - le rapide metamorfosi di una Venezia che non era più la Serenissima di un tempo - che più ci sembrano in grado di definirla nelle sue peculiarità storiche. Ci basterà accennare per ora a tre passaggi fondamentali della scrittura che, con l'apparente incalcolabilità di un libero impulso, faranno compiere alla drammaturgia goldoniana un improvviso balzo nella modernità: il superamento delle maschere della Commedia dell'Arte, l'umanizzazione e la definizione sociale dei personaggi, che da *tipi* passeranno ad essere *caratteri* veri e propri, la formazione della cosiddetta *quarta parete*, ossia *il confinamento* dello spettacolo in un orizzonte realistico che esclude la necessità di un'interazione col pubblico, la rielaborazione del *canovaccio* - l'antico *testo* dei comici,

tramandato oralmente, eternamente incompiuto e ricucito dal mestiere dell'improvvisazione – in *copione* vero e proprio, ossia in drammaturgia cosciente e consapevole delle proprietà denotative e connotative della parola; cosa che imporrà agli attori un lavoro di revisione del proprio bagaglio, che da quel momento in poi non fungerà più da ciambella di salvataggio della performance, ma da potenziamento corporeo-cognitivo della parola scritta, cosicché dall'incontro fra il testo e l'attore si generi un *attrito*, e la scena sarà il frutto di una sorta di *sintesi*, di terzo livello, quello propriamente detto dello "spettacolo dal vivo" (finché questo incontro-scontro non avrà bisogno di una nuova figura a gestirne ed arbitrarne le evoluzioni: il regista). La straordinaria forza rigenerante di questo programma travolse lo stesso Goldoni. Non è un caso, infatti, che dopo il fallimento commerciale de *La Donna di Garbo*, mentre errava tra la Romagna e la Toscana soppesando l'idea di abbandonare il teatro, nel 1745, con *Il servitore di due padroni*, la sua scrittura sembra subire un rimbalzo all'indietro, alle atmosfere già intimamente rinnegate della Commedia dell'Arte, qui riproposta però in tutta la sua potenza vitale, in uno spettacolo-summa del mondo dei comici, ma anche un'ibridazione impossibile fra un copione scritto ed una tipologia di spettacolo che aveva sempre rifiutato l'idea di un testo. Era forse un rinnegamento della sua ancora imberbe riforma? Tutt'altro. Ma lo avremmo compreso solo dopo. Era un'ultima verifica di un teatro che non si poteva fare più. Uno straordinario omaggio ad un mondo ritenuto antico ed ormai impraticabile. Energico, passionale e disperatamente vivo come solo i canti di morte sanno essere. Quella del *Servitore Truffaldino/Arlecchino* fu dunque solo una parentesi, una momentanea distrazione da un percorso già segnato che servì a sancire definitivamente la sua storica necessità. Ma si trattò di una *diversione* solo contenutistica, perché l'Autore non rinunciava alla sua più grande conquista: un copione letterariamente predeterminato. Aveva anzi il coraggio di affermarne la validità in un campo da sempre lasciato all'istinto e all'improvvisazione dei comici. Da lì in poi, senza ombra di ripensamenti, quell'*impresa bellissima e pericolosa* (1) che era stata lo spettacolo comico avrebbe per sempre lasciato il posto alla drammaturgia moderna.

(1) A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli 1699.

Nella Commedia dell'Arte era usuale che "Il corago, guida, maestro o più pratico della conversazione deve concertare il soggetto prima di farsi, acciocché si sappia il contenuto della comedia, s'intenda dove hanno da terminare i discorsi e si possa indagare concertando qualche arguzia o lazzo nuovo. (...) Ascoltato da' personaggi ciò c'hanno da fare così nell'uscire come nel trattare e terminare la scena, potranno con li compagni andarsi ridicendo le scene e concertarsi tra di loro qualche lazzo nuovo".(2)

Era il bagaglio esperienziale degli attori, ciascuno con la sensibilità propria e della propria maschera, a *ricucire* il vuoto, a chiudere il cerchio creativo, dopo una rapida *prova*, direttamente sulla scena, sulla pelle *scoperta* di un tempo immediato, offrendo agli spettatori non gli stralci poetici di un testo, ma proprio quel brivido del fare all'improvviso. Improvviso solo apparente, però, perché preceduto da una concertazione guidata dal corago-capocomico, che aveva fissato linee e limiti dello spettacolo. Ecco, Goldoni sostituisce la *premeditazione* del corago con quella di un testo perfettamente definito, che sappia fungere, oltre che da *struttura concertante*, anche da contenitore di spunti infinitamente interpretabili, perché le sue intuizioni ideologiche e sociali avevano bisogno di essere in qualche modo fissate e rilanciate ai posteri. In questo prosegue ciò che aveva fatto quasi due secoli addietro il teatro scespiriano, soprattutto in ambito tragico, e completa ciò che aveva solo accennato quello molieriano, pur restando ancora troppo ancorato alle pratiche comiche. Ma Goldoni si spinge anche oltre. Non si limita infatti ad essere il primo, vero drammaturgo italiano. L'inventore di un repertorio nuovo, dopo secoli di riletture classiche e di spettacoli all'improvviso. La sua scrittura, come vedremo più avanti, ha il pregio di far combaciare le pratiche attoriali sperimentate dai comici dell'Arte con l'aspirazione ad un realismo ambientale e psicologico che anticipa persino il teatro novecentesco. Sta tutta qui la sua grandezza: nell'aver tenuto in equilibrio l'idea di un teatro d'attore – di una scena consegnata al corpo, al respiro, alle invenzioni dei personaggi umani in essa implicati -con quella di un teatro d'autore, predefinito dalle idee intime ed *irrappresentabili* di un concertatore invisibile ed onnisciente.

L'attività con il Medebach proseguirà con un altro gruppetto di commedie, fra cui si segnalano ancora tre opere "al femminile": *La serva amorosa* (1752), *La Locandiera* (1753) e *Le donne curiose* (1753).

(2) *Ivi*, pp. 264-266.

Inizialmente pare che la parte di Mirandolina dovesse essere sostenuta dalla “prima amorosa” Teodora, moglie del Medebach. Prima attrice, prima donna, consorte del capocomico. Ma Goldoni venne meno ai primi accordi, innamorandosi – forse solo teatralmente – della “servetta” Maddalena Marliani (moglie del Brighella Giuseppe Marliani), giovanissima attrice alle prime armi. La voleva più impertinente, più vera. Teodora, invece, non era che una degna rappresentante del teatro morente. Il fatto è che la drammaturgia goldoniana non prese mai il via da un’astrazione intellettuale, ma da un problematico gioco di scambi fra la dimensione concettuale ed il vissuto concreto degli attori, da un compromesso fra il “Teatro” ed “Il Mondo”, come lui stesso ebbe a dichiarare definendo le linee guida della sua riforma. In altre parole, le intenzioni autoriali, una volta confrontate col materiale umano a disposizione, subivano una sorta di *ricaduta nel reale*, un processo di mediazione che, passando dalla pagina alla scena, conduceva ad un terzo livello del testo, quello che da cui sarebbe scaturito il copione definitivo. Testo originario – rielaborazione scenica – testo definitivo: questo, più o meno, l’iter ternario. Tale processo *sintetico* supponeva logicamente una forte elasticità da parte dell’autore, una sostanziale malleabilità, una permeabilità agli influssi del lavoro quotidiano, che non era sintomo di incertezze teorico-strutturali, ma chiara dimostrazione di come lo scrittore anteponesse gli input provenienti dal reale a qualsiasi convincimento preordinato. Se da un lato questa metodologia creativa sembra cedere ancora il passo ad usanze antiche, di marca comica, dall’altro mostra chiaramente come la riforma in atto doveva giocarsi concretamente sul campo delle esigenze reali, dei suggerimenti quotidiani, lasciandosi *sorprendere dal reale* proprio quando tutto pareva essere stato fissato dai concetti. Una pratica *mediata*, questa, che ritroviamo in tutti i grandi drammaturghi che hanno avuto un rapporto diretto col mondo della scena: da Shakespeare a Moliere, da Eduardo a Carmelo Bene. E se Shakespeare e Moliere sono precedenti a Goldoni, il merito del commediografo veneziano sta nell’aver preso pienamente coscienza di una serie di trasformazioni in atto nella società, e di rimando nella scrittura, e di aver portato il processo creativo a non essere *estemporaneo* o *genialmente poetico*, ma professionalmente consapevole. In sintesi: se la Commedia dell’Arte forma consapevolmente il bagaglio dell’attore, Carlo Goldoni forma consapevolmente quello dell’autore, eminente mediatore fra i rimbalzi della realtà, il mondo concreto del teatro ed un copione in continua formazione.

“Come abbiamo già detto, la concreta biografia professionale degli attori, di volta in volta, favorisce la ristrutturazione della scrittura di Goldoni. Il puntiglio con cui Mirandolina procede alla seduzione del Cavaliere altro non è che la *messa in scena* (o se si vuole, *messa in prova*) di un *training* attorico: come si può passare dal ruolo di *servetta* a quello di *prima amorosa*”. (3)

La *servetta* Maddalena Marliani, dunque, nei panni della *serva-locandiera* Mirandolina sta operando contemporaneamente un doppio passaggio di grado: attorico e socio-culturale. Nel prezioso contributo personale dato dall'attore al personaggio si intravede anche il teatro che verrà, quando sarà ancor più consapevole delle proprie dinamiche metodologiche: la vita dell'attore *data in pasto* alle voraci esigenze del personaggio, il suo quasi annegare *dietro e con* il personaggio, di cui tanto tratterà Stanislavskij, e la sua capacità di distanziamento critico, che non lo porterà mai a franare completamente nella finzione, ma a tenere in piedi la propria esistenza intima che coinciderà perfettamente con quella del personaggio, pur restandone separata, sviluppo teorico che ritroveremo in Bertolt Brecht.

Carlo Goldoni nasce in una Venezia in piena crisi identitaria. La Serenissima non è più la potenza incontrastata di qualche anno prima. Nel 1718, anno della pace di Passarowitz, Carlo ha undici anni. Nel periodo in cui si forma e si perfeziona artisticamente, dopo una profonda crisi economica, la situazione sembra riequilibrarsi nel 1748 con la pace di Aquisgrana, che mette fine alle guerre di successione. Alla nuova ventata di ottimismo, favorita anche dalla penetrazione del pensiero illuministico, corrispose un inarrestabile declino culturale: almeno così dovettero leggerlo gli uomini del tempo, travolti da una radicale metamorfosi degli elementi sociali in gioco, con l'aristocrazia che aveva perso le ricchezze e lo slancio propositivo di un tempo, e che ora si ritrovava ingessata in un goffo ricordo di sé, in forme esteriori e vuote, in pratiche *teatralizzate* capaci solo di attestare la sua morte, mentre sognavano disperatamente di rigenerarla. Il contraltare era una plebe sempre più misera, ed, in mezzo, una nuova classe nascente: la borghesia mercantile. Goldoni intuì, da uomo proiettato nel futuro, che quella che sembrava una fine non era che la classica *crisis*, nient'altro che un'occasione di crescita.

(3) Siro Ferrone – *Carlo Goldoni – Vita, opere, critica* – Biblioteca Universale Sansoni, Firenze 1990, pag. 68.

Tutta la cultura avrebbe dovuto adeguarsi a quelle trasformazioni in atto, ed il teatro, non da meno, avrebbe dovuto raccontarle con cinica lucidità, senza troppi orpelli poetici o teorici, per favorirne silenziosamente il libero svolgimento. In gioco c'era la creazione di un nuovo futuro: più libero ed equo. Si è tanto discusso della coscienza *politica* del teatro goldoniano – con la critica marxista, gli scritti dell'italianista Givolegiov ad esempio, impegnata persino a vedervi i primi vagiti delle lotte di classe. Ebbene, se coscienza ci fu, essa fu ingenua e provvisoria – come di chi, non potendo ancora pienamente concettualizzare, si affretti a registrare con *passiva determinazione* le metamorfosi in azione – ma non per questo meno efficace. Insomma, la riforma goldoniana fu un *effetto necessario*. Una logica risposta di adeguamento. Una controreazione all'ottusità della cultura declinante che, impaurita da un futuro in cui non avrebbe più avuto voce, invece di cavalcare il nuovo, preferiva chiudersi a guscio, accartocciarsi su se stessa, caricare i propri atteggiamenti esteriori e lasciarsi rappresentare da chi, come l'eterno nemico del Goldoni, l'altro Carlo, il Gozzi, raccontava magnificenti favole teatrali, esplosivi *divertissement* che univano i vecchi, rassicuranti codici della Commedia dell'Arte alla sottesa celebrazione del mondo aristocratico. Se la Commedia dell'Arte, dopo un'origine eversiva – almeno fin quando riuscì, muovendosi da una piazza all'altra, a portare in scena i contrasti e le ipocrisie sociali del Cinque/Seicento – aveva finito man mano per diventare la pallida copia di se stessa, rappresentando una serie di vuoti ed immobili ruoli fissi, il nuovo teatro goldoniano si occupava adesso di raccontare un tessuto sociale profondamente mutato, consegnato ad una sconosciuta fluidità, ad un'interscambiabilità, ad una possibilità di incrocio che metteva in serio pericolo la rigidità dei valori su cui si era basata un'intera società.

Non era ancora il *mondo liquido* profetizzato dal sociologo Zygmunt Bauman: l'ambigua, caotica fluidità che avrebbe contraddistinto il mondo moderno, irrimediabilmente consegnato ad un'anarchica crisi di valori, alla disperante assenza di punti di riferimento stabili, nella cultura e nelle idee quanto nella vita privata. Quella *registrata* dal teatro goldoniano era una condizione sfumata mai vista prima, ancora capace di far presagire l'ipotesi di un futuro migliore: la possibilità di non nascere già condannati, di non restare prigionieri di una determinata categoria socio-culturale, di un *limes* irreversibile, ma di costruire *attraverso* la società un proprio specifico percorso individuale, solo in parte ascrivito alla trasversalità del nuovo ceto borghese.

Utopia, si direbbe. Eppure all'epoca la nuova classe imprenditoriale visse la sensazione di cambiamento con entusiasmo crescente e con lucida determinazione, come dimostrano le numerose, appassionate *arringhe* che il Goldoni riserva ai suoi numerosissimi mercanti, tutte evoluzioni sceniche del mito comico di Pantalone, o ad alcune delle sue memorabili figure femminili. Declama Madame Jevre nella *Pamela* (una delle sedici commedie nuove):

“Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagion della superbia hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti uguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno che dei piccoli e dei grandi si farà nuovamente tutta una pasta”.

Il discorso sulla fluidità non si limita ad essere un'affascinante analisi teorica o testuale (la *pasta* che rimescolerà un giorno le carte), ma si esplicita chiaramente in scena, in un netto passaggio da un'antica dinamica teatrale, quella della Commedia dell'Arte, con ruoli, maschere e posizioni fisse distribuite in uno spazio *affollato* anche in senso gerarchico – Pantalone, mercante dal probabile passato aristocratico, al centro, alla sua destra la Cultura ufficiale del Dottore, seguito dall'unico protagonista di una piccola scalata sociale, il cuoco Brighella, sull'altro versante la giovane figlia del mercante col suo sposo promesso e la serva Colombina, confidente della ragazza, e prossima innamorata dell'unica figura mobile, fluida, inarrestabile ed *inqualificabile*: il ribelle Arlecchino, arrivato col suo moto perpetuo a mettere a repentaglio l'ordine costituito – ad un nuovo *disegno* scenico che non prevede posizioni fisse, né maschere ovviamente, ma un continuo interscambio che dispone personaggi di diversa estrazione socio-culturale a prendere continuamente ciascuno il posto dell'altro, ribaltando i propri codici, rigenerando le proprie convinzioni, aprendosi così alla possibilità di *non essere più se stessi*. In Goldoni, insomma, la pratica della fluidità si traduce in *intersocialità*, con una doppia valenza: sociale, ovviamente, perché rispecchia le mutazioni in essere – personaggi *ibridi*, in eterna metamorfosi, ex aristocratici, nuovi mercanti, commedianti in declino, donne in ascesa, tutti costretti o decisi a diventare *altro* - e teatrale, perché trasforma profondamente le dinamiche sceniche fino ad allora conosciute. Giù la maschera, quindi.

I tipi fissi passano ad essere *caratteri*, cioè ruoli sociali in continua espansione, territoriale e psicologica, o, nel caso dei vecchi aristocratici, ingessati nella goffa memoria di sé. La rappresentazione, da simbolica, non può che farsi fortemente realistica, e lo spazio scenico ricuce il quarto lato, quello che dà sul pubblico, per non chiamarlo che poche volte in causa, dovendo per il resto *fotografare* spazi e ritagli di vita, strategie di comunicazione, scontri esistenziali, familiari, passionali, in una girandola di umane consuetudini che non sembrano aspirare allo *straordinario universale* di Shakespeare, né al parossismo comico dei vizi molieriani, ma all'universalità del dettaglio, del semplice, del conosciuto, e la comicità e la riflessione finiscono per generarsi non *all'improvviso*, ma solo e quando un testo predeterminato lo prevede, gonfiando leggermente i ritmi, accentuando le reazioni, i difetti e le virtù, senza mai distanziarsi per questo dalla pura realtà, ché quasi ci verrebbe da dire, come ci accade oggi, che la vita, se vuole, sa essere molto più comica e assurda del teatro. Ma esistono anche altri aspetti che fanno di Goldoni il grande anticipatore della drammaturgia contemporanea. Prendiamo da esempio *La Locandiera* – e non è l'unico caso, ma di certo uno dei più significativi: la struttura del testo, pur rispettando in buona parte le unità aristoteliche, rinuncia a pensarlo come un *orizzonte chiuso*, una narrazione lineare e logica perfettamente *inclusa* e *conclusa* fra un incipit e un finale. Il testo, al contrario, si espande oltre i propri limiti. Vive di *un'esonazione* che, a ben vedere, lo rende ancor più vero. La storia di Mirandolina trae le proprie origini da un antefatto non rappresentato, ma solo evocato dalle memorie di Fabrizio o della stessa protagonista: in punto di morte, il vecchio padre di lei non le lasciò solo la locanda, ma anche il suggerimento di sposare quel giovane servo che l'avrebbe aiutata a portare avanti la baracca. Quando poi, alla *fine* della storia, dopo le varie peripezie amorose che l'avevano spinta ad accostarsi al Cavaliere, forse solo per sfidare, da femmina *tout court*, la di lui repulsione all'altro sesso, decide di adempiere ai desideri del deceduto genitore, lo spettacolo s'interrompe lasciandoci presagire un'unione che di fatto non è ancora avvenuta, e la cui riuscita, vista l'indole irrequieta della ragazza e la sostanziale dubbiosità di Fabrizio, non è per nulla scontata, ed offre terreno fertile all'immaginazione dello spettatore (elementi, questi, che ritroveremo sviluppati dalla drammaturgia contemporanea, a partire da Cechov, con *storie* che iniziano quando i fatti sono già accaduti, e il racconto diventa soprattutto psicologico, di quanto e come i personaggi mutino pelle in seguito ad avvenimenti tragici che non gli sono rimasti semplicemente alle spalle).

Sul piano scenico, si realizza pienamente la dinamica *fluida* di cui parlavamo sopra. La rivoluzione femminile della Locandiera (quasi un anacronistico embrione del femminismo) spacca in quattro la rete sociale implicata nel racconto: i nobili le strisciano ai piedi perdendo per sempre ogni austero ritegno; il Cavaliere si piega alle sue malcelate avances, concretizzando il passaggio di Mirandolina da serva a padrona (sul piano teatrale, si diceva, da "servetta" a "prima amorosa"); le commedianti non reggono il confronto con la sua antica arte "recitativa" e si eclissano presto nell'anonimato; e Fabrizio stenta a parare i colpi, non si sa quanto per vera soggezione, per incoscienza o per calcolo ragionato. E se uno spettacolo da Commedia dell'Arte avrebbe fatto esplodere ritmi forsennati in una sostanziale immobilità di fondo, ora i ritmi decelerano, gli spazi si svuotano, i personaggi s'incrociano continuamente capovolgendo le loro posizioni/convinzioni, e i movimenti più turbinosi appaiono essere quelli interiori, aprendo per la prima volta il teatro ad una zona ancora sconosciuta alla rappresentazione: la coscienza, l'anima e l'inconscio. Ma Goldoni riesce a spingersi ancora oltre: a differenza di un Pirandello o di un Eduardo non ci lascerà mai nemmeno intravedere un'ipotesi di *verità*, perché i suoi personaggi sono sempre e consapevolmente bugiardi, falsificatori, ingannevoli. Mirandolina (anticipata, oltre che da *La donna di garbo*, anche da alcune fra le sedici commedie nuove, come *La vedova scaltra*, *La putta onorata*, *La brava moglie*, o *La famiglia dell'antiquario*) è la *tessitrice* per eccellenza, pur cercando, qua e là, proprio nell'inganno, una nuova dimensione della parola, che sia specchio reale di ciò che proviamo e pensiamo. In altre parole, quando l'improvvisa emersione dell'inconscio, di ciò che veramente desidera, sembra metterla in difficoltà, ella, frastornata, prova a venirne fuori cercando un equilibrio impossibile fra la dimensione codificata e geneticamente bugiarda della parola e un suo risvolto silenzioso, mormorato, intinto nella verità. E allora appare chiaro quanto Goldoni si sia spinto avanti, costruendo sulle fondamenta schematiche della Commedia dell'Arte e sul suo straordinario bagaglio tecnico un nuovo corpo testuale ed attoriale che doveva svilupparsi non tanto in ampiezza o esteriorità, ma in profondità. La dialettica interna alla protagonista, quel vortice di dubbi e di pensieri oscuri che muovono le sue azioni – straordinaria anticipazione della *penombra esistenziale* degli anteroi teatrali contemporanei – ha molteplici e spesso contrastanti ramificazioni, gestendo sia gli slanci del desiderio, quella zona *proibita* in cui la donna si specchia nella turbolenza degli istinti più bassi, sia i rilanci

dell'universo razionale, impegnato a progettare una rivoluzione non solo sessuale, ma anche, e forse soprattutto, economica, votata ad una piena indipendenza dalla zavorra maschile, aspetto, quest'ultimo, assolutamente nuovo per l'epoca. Mirandolina è la portatrice di una nuova coscienza sociale e sessuale, e ne è pienamente consapevole. Figura dirompente per eccellenza, in quanto assoluta protagonista della sua femminilità ed in quanto nuovo simbolo imprenditoriale, capace di guidare una locanda e permettere il sostentamento di un uomo che da lei dipende. Vero processo di autocoscienza di una donna di ieri con il cuore turbolento di oggi, si direbbe. E mettere al centro il potere della femminilità significava anche dare spazio ad un simbolo di libertà, di irriducibilità ai dogmi della società arcaica rappresentata dai "barnabotti", gli aristocratici in declino. Ma come potrebbe essere nata questa figura? Sappiamo che l'apporto della "servetta" Maddalena Marliani arrivò fortuitamente solo in seguito alla prima stesura del copione, e sappiamo pure quanto quel testo presentasse tutti i crismi dell'impianto letterario teatrale, avendo il suo autore già palesemente superato la scrittura *improvvisa* dei canovacci comici. Proviamo dunque ad entrare nel mondo creativo del Goldoni: le sue *Memoires* ci raccontano di un uomo innamorato del bel vivere, dei viaggi, del gioco, delle donne. Quante "locandiere" simili incontrò nel corso della sua vita? Una, nessuna e centomila, forse. Fatto sta che, a un certo punto, qualcosa o qualcuno dovette attirare la sua attenzione. Fin qui nulla di strano, se si eccettua la sua innata capacità di non limitarsi ad una mera *fotografia* del reale, caricando quelle caratteristiche che gli sembravano adatte a rendere il reale goffo, sapiente, riconoscibile e straordinario allo stesso tempo. Ebbene, quei punti che il Goldoni ritocca, accentuandoli nelle reazioni e nelle contraddizioni, finiscono quasi sempre per coincidere, in tutte le sue creazioni, coi risvolti più profetici del suo teatro. Il caso di Mirandolina è forse quello più evidente e singolare, se consideriamo pure qualcosa che Goldoni non poteva sapere, ossia lo spazio mai eccessivo che la drammaturgia successiva avrebbe concesso alle figure femminili – tant'è che a conti fatti se ne trovano quasi più nel teatro antico, da lui di certo non ignorato, che in quello contemporaneo, che avrebbe sì creato personaggi inarrivabili, come Blanche di *Un Tram che si chiama desiderio*, *Salomé* o *Filumena Marturano*, ma lo avrebbe anche fatto in rare eccezioni capaci soli di confermare una regola antica. Inoltre, la forza *universale* e la portata innovativa de *La Locandiera* - o de *La Trilogia della villeggiatura* - stanno anche nel suo uscire da Venezia, riservando la rappresentazione

a personaggi di varia provenienza (la locanda è a Firenze e Mirandolina e Fabrizio sarebbero fiorentini, il Cavaliere senese, le commedianti di Roma e Palermo, etc.). Ciò dimostra quanto quella riforma volesse avere programmaticamente carattere nazionale, e quanto il teatro goldoniano abbia anche gestito un certo messaggio unificante. Ancor più significativo che lo abbia fatto in forma di commedia: dando dignità letteraria ad un genere ritenuto da sempre secondario rispetto alla tragedia, ai drammi pastorali ed al melodramma – e ricordiamo, a tal proposito, che Goldoni fu anche uno dei massimi autori di operette buffe della sua epoca, ed anche in quelle riuscì a portare, pur nello specifico contesto fantasioso e limitato al divertimento musicale, un soffio di verità popolare, tant'è che sembrano essere state una sorta di palestra per le commedie successive, più attente al popolo minuto. Ed è proprio in direzione corale e popolare, oltre che psicologica, che si evolverà la drammaturgia goldoniana dopo *La Locandiera* e le operette, con *Il Campiello*, *Gli Innamorati*, *I Rusteghi*, *La Trilogia della villeggiatura*, *Sior Toderò Brontolon*, *La baruffe chiozzotte*, ed *Una delle ultime sere di Carnovale*, con la quale, nel 1761, si congeda malinconicamente dalla sua Venezia, rea di non averlo compreso appieno, prima di partire per Parigi, dove, assunto a corte come insegnante di italiano delle figlie di Luigi XV (ed in seguito, per un breve periodo, delle sorelle di Luigi XVI), riceverà una pensione speciale, per vedersela poi sopprimere dai provvedimenti rivoluzionari dell'Assemblea Legislativa. Nella capitale francese scrisse le *Memoires* ed ottenne anche grandi successi teatrali (*Il Ventaglio* e soprattutto *Le bourru bienfaisant – Il burbero di buon cuore*, rappresentato anche al teatro di Versailles), che non bastarono però a sanare quella crisi economica che lo avrebbe portato a morire in miseria il 6 febbraio del 1793, quasi ottantaseienne. L'ironia – tutta commedica – della sorte, volle che la pensione gli fosse riassegnata il giorno seguente, per andare alla moglie rimasta vedova. Quello stesso 7 febbraio il Theatre National rappresentava in suo onore *Il burbero di buon cuore*, attestando così, a morte avvenuta, la sua grandezza. "Più scrupolosamente che ad alcuni precetti di Aristotele e Orazio, convenga servire alle leggi del Popolo in uno spettacolo destinato all'istruzione sua per mezzo del suo divertimento".

Dichiara nella prefazione alla prima raccolta di Commedie. Con Goldoni nasce la figura dell'autore-osservatore, e mentre il Gozzi era impegnato perlopiù a divertire, il suo omonimo vedeva nel divertimento solo un *mezzo* per educare il popolo.

Il fatto che parli esplicitamente di *istruzione sua* ci fa sospettare che sia stato molto meno inconsapevole di certi risvolti ideologici della sua scrittura di quanto abbiano pensato i suoi tanti studiosi. La borghesia, con le sue spinte innovatrici, ed il popolo, con la sua antica, rigenerante vitalità – ormai perduta dalle classi in declino – hanno dunque nella sua drammaturgia una doppia valenza: sono infatti allo stesso tempo ispiratori e fruitori dello spettacolo. Come se ci fosse da estrapolare dalle dinamiche socio-esistenziali che li riguardavano delle verità o delle intuizioni che i loro rappresentanti, troppo invischiati nel *qui ed ora* del vivere quotidiano, non potevano vedere, e che avrebbero dovuto cogliere solo in seguito, nella trasfigurazione scenica. Si coglie qui un valore *politico* del teatro che sarà uno degli elementi portanti della migliore drammaturgia del Novecento. L'idea di una responsabilità non solo *performante* ma persino *interagente* e *trasformante* nei confronti della realtà e delle coscienze che il teatro avrebbe potuto avere, e che forse oggi, nella nostra smarrita contemporaneità, di fatto non ha più. Pertanto, affrontare Goldoni, non significa solo provare a comprendere quali mutazioni abbiano portato il teatro a diventare ciò che conosciamo, ma anche, e soprattutto, cosa oggi ci porti a temere che l'arte drammatica sia in fin di vita. Incapace cioè di offrire una speranza a chi voglia provare a riflettere sul mondo contemporaneo, che, realizzata appieno la *fluidità* di Baumann, privo di valori costanti e di chiari punti di riferimento, annegato in uno zibaldone di false verità che rende tutti *attori-autori* privi di un vero pubblico, sembra sfuggire a qualsiasi tentativo di rigenerante rappresentazione, a meno che la scrittura non si accontenti di essere specchio del caos o infinita replica del già detto.

Quasi dimenticato per un secolo, Goldoni venne riabilitato nell'800 dagli studi di Francesco De Sanctis, che gli assegnò il giusto merito teatrale per quanto ne confermasse il discreto valore poetico, ripensato in chiave ideologica dalla critica marxista, e riscoperto scenicamente nella seconda metà del Novecento dalle regie di Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Dopo una serie di messe in scena che ne avevano esaltato soprattutto l'aspetto coreografico, in chiave comica, ignorando di fatto la produzione riformata – ricordiamo su tutte la fortunata versione del *Servitore dei due padroni* di Max Reinhardt del 1924, ostinatamente incentrata sull'esteriorità dei gesti e sulle musiche di Mozart – e l'incredibile flop di due rappresentazioni realistiche de *La Locandiera*, ad opera nientedimeno che di Antoine e Stanislavskij,

nel 1952 Luchino Visconti firma una regia memorabile dello stesso copione, arricchendola con le pitture di Giorgio Morandi ed i costumi di Piero Tosi, che rinunciava al manierismo settecentesco, ai nei, alle ciprie, alle parrucche, per dare maggiore evidenza materica agli oggetti - ora non più semplici elementi di servizio ma veri simboli interiori - più pulizia ai movimenti, e giocare sul vuoto, sulle assenze, sulle distanze, persino sui silenzi, mai riconosciuti alla drammaturgia goldoniana perché spesso confusa col ritmo sfrenato della Commedia dell'Arte. La straordinaria Rina Morelli dà corpo e voce ad una Mirandolina indomabile, mai sazia della propria spigolosità, della propria genetica durezza, vera anticipatrice dell'imminente rivoluzione sessuale, e perciò lontana anni luce dalle cadenze affettate e dalla bellezza aggraziata di una classica "amorosa". Visconti riesce così a portare fuori qualcosa che era già presente nella scrittura goldoniana, ma che i suoi contemporanei o i suoi interpreti più prossimi non avrebbero mai potuto comprendere: il lacerante conflitto di Mirandolina con gli insondabili stimoli e le irrisolvibili contraddizioni del suo stesso sesso, prima ancora della sfida al suo contraltare misogino. Nel 1954 Giorgio Strehler realizza una versione *cechoviana*, del tutto introspettiva, de *La Trilogia della villeggiatura*, e non è un caso che la faccia seguire pochi mesi dopo da *Il giardino dei ciliegi*, quasi fossero opere complementari nel percorso di ricerca del regista triestino. Scrive negli appunti di regia:

*"Si tratta, non diciamo di una "rivalutazione" ma di una messa a fuoco, il più possibile esemplare, su una parte dell'opera goldoniana poco in luce o non considerata, a nostro avviso, nella sua giusta luce. Quindi non solo diamo un'opera di Goldoni, non solo cerchiamo di darla bene, ma diamo un qualcosa che può essere **utile per uno "studio" della drammaturgia goldoniana**". (4)*

Non una semplice "rivalutazione", quindi, o una rilettura arbitraria legata al gusto dell'epoca che adesso si trovava ad interpretarlo, ma una vera e propria riscoperta della drammaturgia goldoniana, una nuova "messa a fuoco" che cercava di porre nella "giusta luce" caratteri intimistici già presenti in embrione nella scrittura, eppur sfuggenti alla contemporaneità dell'autore, logicamente sprovvista di oltre due secoli di sviluppo critico e teorico.

(4) Appunti di Regia per "La Trilogia della Villeggiatura" – Archivio Piccolo Teatro di Milano.

Ciò rende ancora più evidente quel filo sospeso sul vuoto su cui si mosse precariamente il teatro goldoniano, qua e là ancora imbellettato di vecchi simboli comici e di strutture riconoscibili solo per risultare fruibile ai suoi contemporanei, ma intimamente proiettato verso un incalcolabile futuro. Il binomio Goldoni-Cechov prosegue qualche anno dopo con l'accoppiamento *Locandiera* - *Zio Vania*, ancora in chiave psicologica e simbolista, mentre nel 1956 persino *Il servitore dei due padroni* – messo per la prima volta in scena da Strehler nel '47 con ritmi e scenari tipici della Commedia dell'Arte, come accadde per altre opere minori di Goldoni – subiva la *svolta* della *Trilogia*, prestandosi ad una riedizione realistica e meta-linguistica, con gli attori nella parte di se stessi impegnati a recitare il canovaccio. E nel solco aperto da Visconti e Strehler ricordiamo anche *La Locandiera* di Giancarlo Cobelli del 1979, coi suoi chiaroscuri caravaggeschi, le sue ombre di morte, i suoi assordanti silenzi. L'edizione teatrale fece molto parlare di sé per il netto contrasto fra il realismo dei costumi, fedeli al Settecento Goldoniano, e la quasi totale assenza di scenografie, con lo spazio scenico tutto giocato sulla dicotomia buio-luce. Nella versione televisiva degli anni '80, invece, Cobelli riporta l'azione nei confini angusti di una locanda, chiudendo così il cerchio della sua particolare ricerca con un Goldoni claustrofobico, profeta di un mondo morente, sull'orlo del baratro. L'interpretazione di Carla Gravina pare da un lato omaggiare la tagliente sensualità popolare di Rina Morelli e dall'altro accentuare, per propria vocazione ideologica – la Gravina, oltre ad essere ricordata per una relazione con Gian Maria Volonté, fu anche candidata del PCI – l'esuberanza proto-femministica della protagonista. Mentre Pino Micol, nei panni del Cavaliere di Ripafratta, conduce la misogina del protagonista maschile in un territorio oscuro che la rende quasi patologica, immagine deformata dell'uomo contemporaneo, consegnato ad un mondo governato dagli interessi economici, dai folli rimbalzi del potere, dall'ansia crescente di non poter *competere*, e non solo con l'altro sesso, ma con tutto ciò che, chiamando in causa le sue capacità di adattamento, rischi di mettere a repentaglio le presunte sicurezze, le conoscenze acquisite, i fragili bastioni della sua identità. E tutto ciò in Goldoni c'era già. In *nuce*, si direbbe. Come un germe inesplosivo ma strisciante, capace di sottendere prima di sottolineare, di sorreggere prima di evidenziare, di suggerire prima di esplicitare. Qui sta la sua *universalità*, molto meno potente e totalizzante che in Shakespeare, dove sembra espandersi dentro ed oltre il tempo conosciuto, in una magistrale summa di ciò che resterà dell'uomo quando l'umanità sarà solo un ricordo, eppure dotata di una chiave profetica, di un respiro del domani che raramente si osserva nella letteratura teatrale di ogni tempo, e che finisce per realizzare una delle massime utopie del teatro: fare dell'osservazione del presente un ponte lanciato verso il futuro.

E allora appare chiaro che rappresentare oggi Goldoni, e in particolare un testo dirompente come *La Locandiera*, significhi anche interrogarsi sulle sorti del teatro, sulla sua sopravvivenza. Oggi che il nucleo tematico della rappresentazione teatrale non sembra più essere la sincera analisi della società, ma il più autoreferenziale degli elementi in gioco: la mera ambizione all'atto creativo ed espressivo. Atto che si chiude in se stesso. Si accartocchia. Si limita al piacere di partecipare all'universo del chiacchiericcio, della citazione, della riscrittura. Ma che appare depotenziato in partenza dall'incapacità del suo autore di farsi a sua volta vero e sincero spettatore di qualcun altro. Elemento che si riflette in modo ancor più evidente fuori dai territori artistici, nei talk show televisivi e nei social network, dove l'unico scopo pare essere quello di ostentare una propria opinione, in un calderone ribollente in cui sarà impossibile discernere una verità specifica. E' l'estremo approdo della fluidità di Baumann. Il dissacrante antipodo in cui tutti hanno voce per non dir nulla che venga davvero ascoltato. Così il teatro – e lo spettacolo in genere – assorbe ed inghiotte il pubblico nella sua zona creativa, cancellando per sempre una linea di demarcazione la cui sacralità non era un mero confine accademico, ma un limite necessario all'incanto ed alle possibilità della scena di farsi specchio del mondo reale. Il risultato è uno specchio che non ha più nulla da riflettere se dall'altra parte non c'è che il vuoto. Un prodotto che non ha più fruitori, dal momento che questi ambiscono solamente a divenire essi stessi *prodotto*. E' anche l'estrema *conquista* del consumismo tout court, che rende l'uomo replicabile oggetto di consumo, qualifica i suoi messaggi in base alla quantità e non all'unicità, santifica il mittente facendo del ricevente un'ombra passeggera, quasi non necessaria, perché ciò che conta è l'accumulo e non la decifrazione.

Pertanto, portare in scena Goldoni vuol dire riflettere su ciò che il teatro dovrebbe essere e non è più. Non tanto, e non solo, in termini strettamente tecnici, ma più ampiamente linguistici. Un teatro che sappia raccontare il mondo, prevederne gli sviluppi futuri, influenzarne i cambiamenti. E *La Locandiera* è forse l'opera in cui più viene a galla il progetto *rivoluzionario* del suo Autore, perché è anche una delle poche in cui al centro non vi è la famiglia, almeno non come istituzione già formata, ma uno suo stato embrionale, critico, in cui gli affetti non sono ancora sentimenti e le buone intenzioni non ancora contratti. In questa *terra di mezzo*, in questo limbo in cui si scatena la forza anarchica ed errante della femminilità, l'uomo e la donna dovranno cercare di ridiscutere le basi del loro rapporto (dichiara nel finale Fabrizio: "vorrei che facessimo prima i nostri patti"), e delineare un futuro ipotetico per loro e per il mondo che da loro dovrà nascere.

In questo suo rappresentare un territorio ibrido, di passaggio, di continua riformulazione del domani, *La Locandiera* è anche uno degli spettacoli che meglio si presta alla riflessione sul futuro della comunicazione teatrale. Come lo fece all'epoca, immaginando attraverso la scena la nuova società nascente, così può farlo oggi, provando ad intravedere nel vuoto culturale che ci circonda un approdo che sia anche una ripartenza. Afferma Bauman in una delle sue ultime conferenze in Italia, presentando la sua società *liquida*:

'In questo contesto di precarietà e di legami che si dissolvono, sta crescendo la necessità di qualcosa di *solido*, che può essere ricercato nella comunità".<sup>(5)</sup>

E cosa meglio del *vero* teatro, aggiungiamo noi, può offrire l'incoraggiante appiglio di un senso comune, collettivo, condiviso, inopinabile su cui fondare un domani più sicuro.

.<sup>(5)</sup> Z.Bauman, *Festival della Mente*, conferenza, Sarzana, 2011.

Contenuti bibliografici:

F. Fido, *Guida a Goldoni*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, Giulio Einaudi Editore, 1977.

S.Ferrone, *Carlo Goldoni – Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni Editore, 1990.

R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia Editore, 1992.

C.Goldoni, *La Locandiera, Il Ventaglio*, Milano, Fabbri Editore, 1973.

C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, Giulio Einaudi Editore, 1963.

G. Strehler, *Appunti di regia per la Trilogia della Villeggiatura*, Archivio Piccolo Teatro di Milano, 1954.

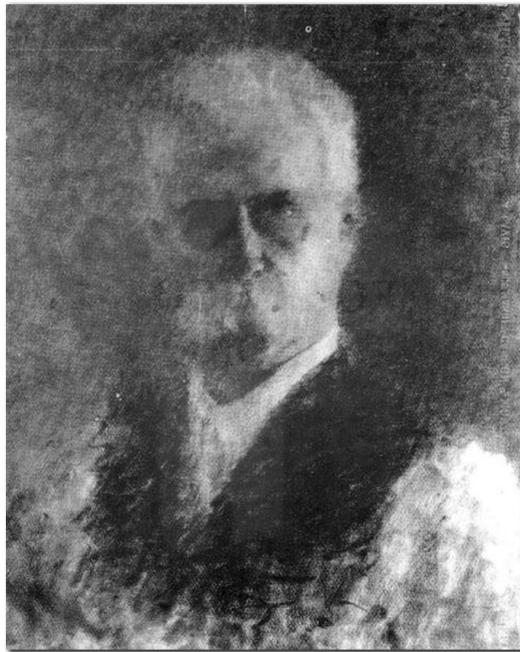
Z.Bauman, *Festival della Mente*, conferenza, Sarzana, 2011.

K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Editori Laterza, 2010.

A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699.

Eduardo Cocciardo è nato ad Ischia (Na) il 17/10/1975. Nel 1999 si laurea in Lettere Moderne, indirizzo Musica e Spettacolo, presso l'Università Degli Studi Di Siena con una votazione di 110 e Lode. Scrittore, docente, attore, regista teatrale e cinematografico, studia con Dario Fo, Laura Curino, Lello Arena, Nicole Kehrberger, Carlo Boso, Eugenio Barba. Nel 2003 vince il Premio per il Miglior Testo al Festival Nazionale del Cabaret di Torino. Autore di numerose commedie teatrali, di cortometraggi, mediometraggi, documentari e di un lungometraggio, *Assemblée*, che nel 2006 raccoglie il consenso del pubblico e della critica in diversi festival e rassegne d'essai, pubblica per NonSoloParole Edizioni il saggio *L'Applauso Interrotto – Poesia e Periferia* nell'opera di Massimo Troisi (2005), ed il romanzo *Alice Fuori Dal Paese* (2007), mentre per Albatros Il Filo il thriller *Neve Bianca* (2010). Due anni fa ha pubblicato il suo nuovo romanzo, *Gli Alfabeti della Morte* (Edizioni Arpeggio Libero). Nel 2013 il suo cortometraggio *La Mezzanotte Bianca*, una divertente ed allucinata parodia dei mockumentary horror, ottiene ottimi riscontri al Fi Pi Li Horror Festival di Livorno, all'Ischia Film Festival ed all'Imperia Video Festival. Ha in seguito girato il sequel *La Mezzanotte Rossa*, anche questo selezionato al Fi Pi Li Horror Festival ed all'Ischia Film Festival 2016. A maggio 2016 il suo spettacolo di narrazione *L'Ultimo Borbone*, col commento musicale live degli Epo, è andato in scena al Nuovo Teatro Sancarluccio di Napoli nell'ambito della Rassegna Maggio D'Arte. E' regista dello spettacolo *Aspettando Godot* della Uguales Produzioni, andato in scena prima al Polifunzionale di Ischia (Premio Miglior Spettacolo, Miglior Regia e Miglior Attore protagonista), e poi allo Ztn di Napoli, al Cst di Caserta ed al Vertigo di Livorno. Dirige, presso il Nuovo Teatro Sancarluccio, in collaborazione con Bruno Tabacchini, il Laboratorio di comicità Pensacomico, giunto alla sua seconda edizione. Sempre al Nuovo Teatro Sancarluccio ha debuttato a maggio 2017, nell'ambito del Maggio d'Arte, il suo spettacolo *Un giorno all'improvviso – un amore contemporaneo*, da lui scritto, diretto ed interpretato con Francesca Stizzo (opera molto apprezzata da pubblico e critica, in scena, fra gli altri, al Benevento Città Spettacolo, al Museo Nazionale di Napoli, al Teatro Petrolini di Roma). Ad ottobre 2017 ha girato il film corto *La Mezzanotte Blu*, terza ed ultima parte della trilogia dedicata alla parodia horror. Il cortometraggio è stato selezionato allo Short Film Corner del Festival di Cannes 2018, al Fi Pi Li Horror Festival e nella prestigiosa sezione Scenari Campani dell'Ischia Film Festival. Recentemente è stato selezionato nel Laboratorio "Mente Collettiva" diretto da Eugenio Barba ed organizzato dal Napoli Teatro Festival. A maggio 2018 ha debuttato al Nuovo Teatro Sancarluccio il suo ultimo spettacolo, *Io sono Claudia 13 11 15*. Nel 2019 scrive, dirige ed interpreta il suo ultimo film corto, *L'amore ai tempi della collera*. Dirige il laboratorio di scrittura creativa Scripta Manent per l'Associazione Radici presso il Torrione di Forio D'Ischia. Oltre ai suoi impegni teatrali e cinematografici, è docente di Recitazione teatrale e cinematografica, di Storia del Teatro e del Cinema presso la The Creative Arts Teresa Coppa di Forio, e collabora da diversi anni con la Società Dante Alighieri – Comitato di Siena.





Giovanni Maltese  
Autoritratto a carboncino  
presso il Museo Civico del Torrione  
Forio (Na) Isola d'Ischia

**Non destinato alla vendita**

Museo Civico del Torrione “Giovanni Maltese”  
Via Torrione, n°32, 80075 Forio (Na);  
Associazione Culturale Radici  
[www.iltorrioneforio.it](http://www.iltorrioneforio.it); [info@iltorrioneforio.it](mailto:info@iltorrioneforio.it)