

PAOLO QUAZZOLO

Una satira impietosa sul mondo del melodramma: «L'impresario delle Smirne» di Carlo Goldoni

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

PAOLO QUAZZOLO

Una satira impietosa sul mondo del melodramma: «L'impresario delle Smirne» di Carlo Goldoni

Il 26 dicembre del 1759 va in scena a Venezia «L'impresario delle Smirne» di Carlo Goldoni. Si tratta di una commedia in cinque atti, di cui il commediografo veneziano preparò una prima stesura in versi martelliani e, più tardi, una seconda versione definitiva in prosa. Al suo debutto la commedia rimase in scena per nove serate consecutive, per poi entrare, con una certa stabilità, nei repertori ottocenteschi e novecenteschi. Celebre è rimasta, tra le edizioni più vicine a noi, quella diretta da Luchino Visconti nel 1957.

Più volte Goldoni aveva utilizzato il teatro quale soggetto delle sue opere, basti pensare a «La scuola di ballo» o, ancor meglio, a «Il teatro comico», commedia-manifesto in cui è illustrata la celebre riforma. «L'impresario delle Smirne» è una bonaria satira sul mondo del melodramma ove vengono descritti i goffi tentativi di alcuni cantanti per ottenere una scrittura da parte di Ali, ricco quanto estemporaneo impresario turco. Con sottile ironia è descritto un mondo di grandi miserie, roso dall'invidia, percorso da una concorrenza sleale, caratterizzato dal tentativo di apparire per ciò che non si è. Un lavoro che, per molti aspetti, sembra rivelare una stretta parentela con il celebre «Teatro alla moda» di Benedetto Marcello. La commedia, anomala rispetto al resto del repertorio goldoniano, presenta un finale liberatorio, in cui l'autore offre una sorta di riscatto ai suoi personaggi e in cui ci trasmette la simpatia che, in fin dei conti, provava verso questo mondo.

Che imbroglio, che impiccio, che malorato impegno è quello di un impresario! Io pratico i teatri, conosco e frequento i virtuosi e le virtuose, ma non mi è mai venuto voglia di mettermi alla testa di una impresa. Poveri impresari! Fanno fatiche immense, e poi cosa succede? L'opera in terra, e l'impresario fallito¹.

Così esclama il Conte Lasca al termine del quarto atto dell'*Impresario delle Smirne*, una spassosa commedia in cinque atti che Goldoni scrisse per satireggiare bonariamente il mondo del melodramma e soprattutto i comportamenti alquanto discutibili di “virtuosi” e “canterine”. Un lavoro che guarda con occhio critico a un mondo che vive soprattutto sull'apparenza, sulle invidie, sulla concorrenza sleale e sulla capacità di dimostrare qualità che i protagonisti spesso sono molto lontani dal possedere.

La commedia, scritta per Venezia, debutta in apertura della stagione di Carnevale del 1760 ed è rappresentata al Teatro di San Luca, la sera del 26 dicembre 1759². L'opera, come testimonia lo stesso Goldoni nei *Mémoires*, «ebbe il più grande successo»³, rimanendo in scena per nove serate consecutive⁴. Si tratta di uno degli ultimi lavori che Goldoni scrive per il pubblico veneziano prima della sua partenza per Parigi, avvenuta nell'aprile del 1762. È quindi un lavoro della piena maturità, una commedia scritta nel medesimo periodo di capolavori quali *Gli innamorati* (1759), *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1761) o *La trilogia della villeggiatura* (1761). La commedia è ideata per il Teatro gestito dai nobili Antonio e Francesco Vendramin: dotato di un grande palcoscenico, vi agiva una compagnia piuttosto numerosa; non a caso, quindi, Goldoni concepisce una commedia con

¹ CARLO GOLDONI, *L'impresario delle Smirne*, Atto IV, Sc. V, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Vol. VII, Milano, Mondadori, 1946, p. 541.

² La stagione teatrale di “Carnovale” aveva a Venezia una durata di circa sei settimane: iniziava il 26 dicembre e durava sino al Mercoledì delle Ceneri.

³ CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, Parte II, Capitolo XXX, p. 459.

⁴ Il numero delle recite, che forse oggi non impressiona eccessivamente, deve tuttavia essere rapportato con il mercato teatrale dell'epoca, con la consistenza numerica del pubblico di metà Settecento e con la capienza del Teatro di San Luca, oggi capace di circa 800 posti.

parecchi personaggi – dodici, cui vanno aggiunti altri quattro “che non parlano” e un numero imprecisato di comparse destinate a coprire svariati ruoli di contorno – e la cui ambientazione scenica prevede cinque diverse collocazioni, che bene si adattavano a presentare uno spettacolo sfarzoso. D'altra parte, avendo a disposizione una compagnia numerosa e un palcoscenico vasto, è questo il periodo in cui Goldoni scrive alcune delle cosiddette commedie “corali”, cui *L'impresario delle Smirne* può in parte essere accostato.

Dopo le recite veneziane, *L'impresario* è entrata stabilmente nei repertori sia ottocenteschi che novecenteschi, conoscendo in taluni casi anche delle messinscena memorabili. Tra queste deve essere ricordata quella proposta nel 1957 al Teatro La Fenice di Venezia da Luchino Visconti con Paolo Stoppa, Rina Morelli, Edda Albertini, Ilaria Occhini, Carlo Sbragia, Marcello Giorda, Corrado Pani ed Elio Pandolfi. E anche in tempi più recenti la commedia ha conosciuto un numero non trascurabile di riprese, pur non rientrando tra le opere goldoniane più amate dal pubblico⁵.

L'impresario delle Smirne ci è giunta attraverso due stesure differenti: in versi martelliani e in prosa. La prima è quella che venne proposta al pubblico veneziano nel 1759 e viene pubblicata nel 1775 nel tomo XIV delle opere di Goldoni, curato dall'editore veneziano Agostino Savioli: un'edizione non ufficiale ma che, al pari di tutte le altre stampe non autorizzate del tempo, ha il pregio di restituirci, almeno in parte, il perduto Goldoni dei copioni. Dal punto di vista filologico, infatti, persi tutti i manoscritti dell'autore⁶, punto di riferimento per il teatro goldoniano rimangono le cinque edizioni a stampa curate dallo stesso commediografo nel corso della sua vita⁷. Divenuto celebre, tuttavia Goldoni dovette combattere – inutilmente – contro la stampa di edizioni pirata che, sebbene osteggiate duramente dall'autore, tuttavia per noi costituiscono dei testimoni insostituibili in vista della ricostruzione filologica dei suoi testi. Mentre, infatti, nelle edizioni curate direttamente sotto la sua supervisione, Goldoni intervenne con una serie di revisioni che conferirono un carattere maggiormente letterario alle sue commedie, le edizioni pirata sono sagomate direttamente sui copioni, restituendoci le versioni dei testi così come recitati sulla scena. L'edizione Savioli ci dà quindi testimonianza della versione originale dell'*Impresario delle Smirne*, che altrimenti non sarebbe mai giunta sino a noi. Se, rispetto quella in prosa, risulta essere meno incisiva, tuttavia ha il pregio di caratterizzare in modo più convincente le tre virtuose, le quali si esprimono ciascuna nella propria lingua: il toscano, il bolognese e il veneziano.

La versione in prosa – generalmente quella prescelta dalla maggior parte dei registi – compare per la prima volta nel tomo XII dell'edizione veneziana Pasquali (1774). È pubblicata nuovamente l'anno successivo nell'edizione non autorizzata della stamperia bolognese S. Tommaso d'Acquino e in seguito nell'edizione veneziana Zatta, l'ultima autorizzata da Goldoni. Si tratta per molti aspetti di una versione migliorativa rispetto quella in versi martelliani, sebbene in questo caso, per motivi legati a una maggiore fruibilità dell'opera, Goldoni decide di rinunciare alla caratterizzazione linguistica delle tre virtuose, che qui si esprimono in lingua italiana. Per il resto le due versioni

⁵ Tra queste vanno ricordate per lo meno quella del 2001 con la regia di Giancarlo Cobelli; del 2005 con la regia di Davide Livermore e interpretata da Luciana Serra, Daniela Mazzucato e Cinzia De Mola; del 2008 con la regia di Massimo Belli e l'interpretazione di Giuseppe Pambieri; del 2009 con la regia di Luca De Fusco e l'interpretazione di Eros Pagni; e del 2013 con la regia di Roberto Valerio.

⁶ Fa eccezione, come è noto, il manoscritto della tragicommedia *Il Giustino*, conservato presso la Casa di Goldoni a Venezia.

⁷ Si tratta dell'edizione Bettinelli (1750-52), Paperini (1753-55), Pitteri (1757-63), Pasquali (1761-78) e Zatta (1788-95).

procedono in modo parallelo, con un'unica divergenza al primo atto, scene V, VI e VII (scene III e IV nella versione in martelliani), che presentano una diversa impostazione.

La satira contro il mondo teatrale non era una novità per Goldoni: il commediografo infatti si era già cimentato in questo genere in alcune sue opere precedenti, per esempio *La scuola di ballo*, commedia in tre atti in versi endecasillabi, presentata al Teatro San Luca di Venezia il 22 ottobre 1759. La commedia riscosse «poco meno che le fischiate»⁸, prova ne sia che dopo due sole recite venne ritirata. La vicenda, ambientata, come suggerisce il titolo, nella scuola di danza di Monsieur Rigadon, pone in scena i vizi, le manie, le aspirazioni e i vari luoghi comuni riconducibili al mondo dell'arte di Tersicore, ove si agitano impresari, protettori, coreografi e ballerini in cerca di gloria.

Il mondo del melodramma compare in un libretto del 1755, *La cantarina*, musicato da Baldassarre Galuppi (1706-1785), in cui si ritraggono le bizzarrie di Madama Geltruda, capricciosa prima donna.

Il mondo dell'opera lirica aveva tuttavia già fatto la sua comparsa in una commedia scritta da Goldoni qualche anno prima: *Il teatro comico*. Si tratta della celebre commedia-manifesto presentata nel 1750 al Teatro di Sant'Angelo dalla compagnia del Medebach, in cui Goldoni discute la sua riforma, presentando, attraverso lo stratagemma del metateatro, una compagnia di comici colta durante le prove di una commedia. Alla fine del secondo atto, la prova viene interrotta dall'arrivo di Eleonora, una «virtuosa di musica» in cerca di scrittura. Con atteggiamento irriverente verso i comici («Io pure vado volentieri alle commedie, e quando vedo le vostre buffonerie, rido, come una pazza»⁹), la donna si propone di cantare degli intermezzi, richiedendo un compenso cento zecchini, viaggi, alloggi, un'orchestra sufficientemente numerosa, nonché abiti sempre nuovi. La critica verso certe abitudini del mondo musicale è sottointesa, ma si manifesta in modo chiaro nella battuta di Orazio, il capocomico, il quale dopo aver ascoltato con pazienza le assurde pretese di Eleonora, risponde:

Cosa credete, signora mia, che i comici abbiano bisogno, per far fortuna, dell'aiuto della musica? Pur troppo per qualche tempo l'arte nostra si è avvilita a segno di mendicar dalla musica i suffragi per tirar la gente al teatro. Ma, grazie al Cielo, si sono tutti disingannati. Io non voglio entrare nel merito o nel demerito de' professori di canto, ma vi dico che tanto è virtuoso il musico, quanto il comico, quand'ognuno sappia il suo mestiere; con questa differenza, che noi per comparire dobbiamo studiare per necessità, ma voi altre vi fate imboccare un paio di arie, come i pappagalli, e a forza d'impegni vi fate batter le mani¹⁰.

Il grande modello di riferimento che sta dietro tutti questi lavori, compreso *L'impresario delle Smirne*, è il celeberrimo *Teatro alla moda*, libello satirico che Benedetto Marcello aveva fatto pubblicare a Venezia, anonimo, nel 1720. Si tratta di un componimento all'interno del quale il celebre musicista, avendone conoscenza diretta, metteva alla gogna le compagnie del teatro d'opera «costruendo una sorta di anti-galateo, dove si consigliava a ciascuna categoria (dall'impresario ai sarti, passando per musici, virtuose e librettisti) di accentuare i difetti che di norma venivano attribuiti loro [...] dai detrattori del genere»¹¹. Che l'ambiente del melodramma settecentesco fosse caratterizzato da un generale malcostume, lo testimoniano, oltre a Benedetto Marcello, numerosi uomini di teatro. Da molte pagine scritte in quel tempo, è infatti possibile desumere a quale

⁸ CARLO GOLDONI, *Prefazioni all'edizione Pasquali*, Tomo I, in *Memorie*, op. cit., p. 782.

⁹ ID., *Il teatro Comico*, Atto II, Sc. XV, in *Tutte le opere*, op. cit. p. 1084.

¹⁰ Ivi, p. 1085.

¹¹ CRISTINA CAPPELLETTI, *La "prova d'opera" dalla commedia al libretto*, in «Quaderni di Lingue e letterature», Università degli Studi di Verona, 33, 2008, p. 48.

preoccupante livello di decadimento artistico fosse giunta l'opera lirica: non solo la qualità degli spettacoli ne risentiva, ma tutto l'ambiente era caratterizzato da una serie di regole non scritte che prevedevano privilegi, gerarchie tra gli artisti e diritti di vario genere. I virtuosi, in particolare, ben consci di essere idolatrati dal pubblico, non esitavano a tiranneggiare l'impresario e i loro colleghi con mille pretese. Lo scopo era quello di piegare ai propri voleri librettista, musicista, scenografo e molti altri, pur di riuscire a primeggiare sulla scena. Tra i vari artisti, quelli più bizzarri sembra fossero i castrati, non solo per la particolarità della loro voce, ma anche per il fatto che, assieme alla prima donna, ricoprivano sulla scena il ruolo di maggiore spicco. *Il teatro alla moda* «divenne in breve fonte di tutti i testi satirici relativi al teatro d'opera, ed è l'unico vero archetipo che si possa rintracciare»¹²: da esso discende un vero e proprio "microgenere" drammaturgico, costituito da una cospicua varietà di libretti spesso musicati, in cui si satireggia impietosamente il mondo dei virtuosi.

Lo stesso Goldoni, sin dagli inizi della sua carriera, aveva avuto occasione di sperimentare in prima persona questo ambiente. Ne diede vivace testimonianza in una pagina dei *Mémoires*, ove narra un gustoso episodio avvenuto a Milano verso il 1730. Trovandosi in necessità, l'autore decide di dedicarsi al melodramma, unico genere di teatro che poteva garantire un sicuro e immediato guadagno. Ospite di una conoscente veneziana, Goldoni viene presentato al celebre soprano Caffarellio¹³ che allora furoreggiava a Milano, e all'impresario dell'opera, il conte Francesco Prata¹⁴. Qui il giovane Goldoni legge il suo libretto *Amalasantu*, che tuttavia incontra le critiche più severe dell'impertinente Caffarellio. Spetta al Prata, preso in disparte l'autore, spiegare i motivi di tali critiche, svelare le leggi non scritte del mondo teatrale, e suggerire i segreti che dovevano essere conosciuti da un compositore di libretti:

Non sapete, dunque, che il melodramma è un componimento imperfetto, sottomesso a regole e a consuetudini che non sono dettate dal buon senso, è vero, ma che bisogna seguire alla lettera? Se vi trovaste in Francia potreste impegnarvi al massimo per piacere al pubblico; ma qui, bisogna piacere anzitutto agli attori e alle attrici; bisogna quindi accontentare il compositore della musica; bisogna consultare il pittore delle scene; per ogni cosa vi sono regole e sarebbe un delitto di lesa drammaturgia se si osasse infrangerle, se si facesse a meno di osservarle. Ascoltate, proseguì; vi indicherò alcune di queste regole che sono immutabili e che voi ignorate. I tre personaggi principali del dramma devono cantare cinque arie ciascuno: due nel primo atto, due nel secondo e una nel terzo. La seconda donna e il secondo tenore non possono averne più di tre, e le parti minori devono accontentarsi di una o, al massimo, di due. Il poeta deve fornire al compositore della musica le diverse sfumature che costituiscono il chiaroscuro della musica e deve fare attenzione che due arie patetiche non si susseguano; bisogna distribuire, con la medesima precauzione, le arie di bravura, le arie d'azione, le arie di mezzo carattere, i minuetti e i rondò. Soprattutto, bisogna avere cura di non assegnare né arie appassionate, né arie di bravura, né rondò alle parti secondarie. Bisogna che quei poveretti si accontentino di quanto venga loro destinato; ed è loro vietato di farsi onore¹⁵.

Il giovane Goldoni farà tesoro di questi consigli, se è vero che in breve diverrà un richiesto autore di libretti per il melodramma¹⁶. E se ne ricorderà molti anni più tardi, quando, alle prese con la stesura dell'*Impresario delle Smirne*, dovrà tratteggiare i capricciosi caratteri delle sue virtuose.

L'impresario poggia dunque su una conoscenza diretta non solo del mondo dei comici, che era particolarmente familiare a Goldoni, ma anche di quello del melodramma, avendo egli lavorato nei

¹² *Ibidem*.

¹³ Il vero nome di Caffarellio o Caffarielli era Gaetano Majorano (1710-1783).

¹⁴ Francesco Prata (1699-1782) fu direttore degli spettacoli a Milano.

¹⁵ CARLO GOLDONI, *Memorie*, op. cit., Parte I, Capitolo XXVIII, pp. 167-168.

¹⁶ Ne compose circa una novantina, musicati dai migliori musicisti dell'epoca.

teatri d'opera veneziani soprattutto nella prima parte della carriera. Il suo contatto quotidiano con impresari, virtuosi, canterine e protettori, gli consente di ritrarre un quadro veritiero di un mondo dal quale, tuttavia, egli prende le distanze. Di tutti i personaggi che popolano questo variopinto ambiente, Goldoni sembra compatire e avere a cuore soprattutto le sorti dell'impresario. Nell'*Autore a chi legge*, racconta infatti di aver conosciuto in Italia «molti e molti Impresari di Opera in musica; ho molto scritto per loro in serio ed in buffo, e posso parlarne con fondamento»¹⁷. Passa quindi a elencare varie tipologie di impresario, ricordando tuttavia che l'attività risulta essere sempre poco redditizia se non addirittura economicamente svantaggiosa per chi vi si dedica:

Alcuni fanno gl'Impresari per una specie di necessità, vi sono quelli che possedendo qualche Teatro, per profittare della rendita considerabile di un tal fondo, fanno andare l'impresa per loro conto, e sovente vi rimettono, oltre il profitto de' palchetti, qualch'altra parte del patrimonio. Altri lo fanno per un'inclinazion generosa di divertir se stessi ed il Pubblico, e questi ci rimettono più degli altri. Vi sono di quelli che si lasciano indurre a farlo dalle lusinghe di un'amabile Virtuosa, la quale, non trovando chi voglia darle il posto di prima Donna, induce l'Amico ed il Protettore a prendere sopra di sé l'impresa di un'Opera, e lo sacrifica alla sua vanità ed al suo interesse. Molti lo fanno, sedotti dalla lusinga dell'utile, alla persuasione di quelli che fanno i sensali di tal genere di mercanzia, e danno loro ad intendere, che non vi è danaro meglio investito, in tempo che non vi è danaro più sicuramente perduto. Altri finalmente lo fanno per disperazione, non avendo niente da perdere, e colla speranza di guadagnare, e se le cose van male, s'impossessano della cassetta, piantano l'impresa, e lasciano i musici nell'imbarazzo¹⁸.

A qualsiasi tra queste tipologie elencate appartengano gli impresari, tutti sono concordi nell'affermare che «un'impresa d'Opera in musica è il più grande, il più fastidioso e il più pericoloso degl'imbarazzi»¹⁹. E il motivo delle preoccupazioni dipende esclusivamente dal «carattere degli Attori, dai loro puntigli, dalle loro pretensioni, dalla loro indiscretezza quasi universale»²⁰. In questo desolante panorama, solo pochi sembrano salvarsi e possedere delle autentiche qualità artistiche: infatti «nel cetto armonico i cattivi sono moltissimi»²¹. Racconta Goldoni che al suo tempo le compagnie d'opera erano costituite da circa sette-otto persone: tra queste una o due al massimo possedevano vero talento, mentre tutti gli altri costituivano un serio problema per la felice riuscita dell'impresa. Nell'*Impresario delle Smirne*, il commediografo veneziano ha voluto ritrarre le bizzarrie di questa ultima categoria di virtuosi, ricordando che esse sono state dipinte senza esagerazioni, «tali e quali le ho conosciute, ed anche sperimentate»²². La commedia, ricorda ancora l'autore nei *Mémoires*, «era una critica molto ampia e completa contro l'insolenza dei musici e delle virtuose e contro l'indolenza degli impresari»²³.

La vicenda della commedia è piuttosto semplice. Rinunciando per una volta all'ambiente domestico e agli intrecci che qui vi si ambientano, Goldoni ha voluto portarci in un contesto molto particolare, che tuttavia da sempre appartiene alle consuetudini e alle ritualità della classe media, soprattutto veneziana: il teatro. Ma del teatro svela i retroscena, gli aspetti meno conosciuti, le macchinazioni che precedono l'allestimento di uno spettacolo. E lo fa pigiando sul pedale del comico, svelando un mondo pieno di difetti, ma infine assolvendolo e guardando a esso con la sua

¹⁷ CARLO GOLDONI, *L'impresario delle Smirne, L'autore a chi legge*, in *Tutte le opere*, op. cit., p. 483.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 484.

²³ *Id.*, *Memorie*, op. cit., Parte II, Capitolo XXX, p. 459.

proverbiale bonarietà. La trama della commedia è narrata dallo stesso Goldoni in una pagina dei *Mémoires*. Leggiamola:

Un turco di nome Ali, mercante di Smirne, giunge a Venezia per affari; va al teatro d'opera; crede che tale genere di spettacolo possa avere successo nel suo paese, dove vi sono più stranieri che indigeni: esamina, calcola; ne fa una speculazione commerciale, si rivolge a persone che svolgono in Italia la professione di sensali di spettacoli e le incarica di trovargli cantanti per eseguire il suo piano.

Ma quante difficoltà per un turco! Egli scrittura quattro virtuose e ognuna pretende il ruolo di prima donna; si spazientisce, cerca altre²⁴; ma le loro pretese sono sempre le stesse.

Né gli uomini sono più remissivi; vi è un musico imberbe²⁵ che lo irrita e lo fa disperare. Il giorno della partenza è fissato; tutti devono presentarsi nel medesimo luogo per imbarcarsi e tutti vi si ritrovano; aspettano l'impresario, vedono venire al suo posto un uomo con una borsa piena di denaro, il quale annuncia loro che Ali è già partito per Smirne²⁶.

La storia dell'impresario turco è solo un pretesto per mettere in scena le bizzarrie di un gruppo di virtuose e di musici, dei quali non è difficile intuire, sin da principio, il modesto valore artistico. Seppure non lo diano a vedere, sono tutti alla disperata ricerca di una scrittura, non avendo più un quattrino da spendere ed essendo stati ormai rifiutati da tutti i teatri. Intermediari tra loro e l'impresario turco sono il Conte Lasca, protettore dei virtuosi, e Nibio, un sensale che aspira a divenire, un giorno, egli stesso impresario. Il Conte Lasca, nel quale forse Goldoni ha voluto proiettare qualcosa di se stesso, osserva con sguardo ironico e divertito gli atteggiamenti dei virtuosi, badando bene a non farsi mai coinvolgere nei loro giochi e nei loro capricci. Ogni volta qualcuno cerca di chiedergli un prestito o di ottenere una raccomandazione, il Lasca trova abilmente delle scuse per abbandonare rapidamente la scena. E infatti, sin da principio, egli chiarisce: «Pratico le virtuose, le assisto, procuro i loro vantaggi, ma del mio non ne mangiano»²⁷.

Sin dall'ingresso del primo virtuoso, il soprano Carluccio, viene messo in luce il capriccioso carattere degli artisti d'opera. Il musico, infatti, propone subito quello che è destinato a divenire il leitmotiv di tutta la commedia: l'eterno lamentarsi nei confronti dell'impresario di turno, e il costante auto-elogio per qualità che – non è difficile immaginare – è molto lontano dal possedere. «Quell'impresario ha trattato meco sì male – si lamenta Carluccio con il Lasca – [...]. Io solo ho sostenuto l'impresa. Tutti erano incantati della mia voce, e l'impresario avaraccio ed ingrato volea obbligarmi a cantare tutte le sere. [...] I pari miei non si trattano in questa guisa. Canto quando ne ho voglia, e una volta ch'io canti, ha da valere per cento»²⁸. E, allo stesso modo, altro puntiglio dei virtuosi è l'ottenere la prima parte ed essere pagati cifre decisamente fuori mercato:

CARL. Favorisca, signor Conte, avrebbe ella l'occasione di procurarmi una recita?

LAS. Volete andare a Mantova?

CARL. A Mantova? Perché no? Ma per primo soprano.

LAS. E per secondo?

CARL. Oh, questo poi no.

LAS. Il primo è già provveduto, e so che è uno di prima sfera.

CARL. Io non cedo a nessuno.

LAS. Mi fate ridere, e attesa la vostra albagia, dovrei lasciarvi lì, e non impacciarmi con voi; ma mi fate compassione, e voglio farvi del bene, benché non lo meritate. Considerate che

²⁴ In verità le virtuose nella commedia sono tre e Ali, pur spazientendosi, non ne cerca altre.

²⁵ Ossia un castrato. Ma nella commedia compare anche un tenore.

²⁶ CARLO GOLDONI, *Memorie*, op. cit., Parte II, Capitolo XXX, p. 459.

²⁷ ID., *L'impresario delle Smirne*, op. cit., Atto I, Sc. I, p. 490.

²⁸ Ivi, Atto I, Sc. III, pp. 491-492.

il tempo è avanzato, e che se non accettate questa recita, può essere che per quest'anno restiate senza.

CARL. Quanto danno d'onorario?

LAS. So che l'anno passato hanno dato al secondo soprano cento zecchini; ma quest'anno...

CARL. E bene, che me ne diano trecento, e accetterò la recita, e la prenderò per una villeggiatura.

LAS. Quest'anno, voleva dirvi, hanno delle spese moltissime, e non possono passare i cinquanta.

CARL. Che vadano per questo prezzo a contrattar de' somari. I pari miei non cantano per cinquanta zecchini²⁹.

Naturalmente il povero Carluccio, dopo aver invano tentato in tutti i modi di ottenere un compenso più alto, dovrà adattarsi a quanto offerto, non fosse altro per la necessità urgente di trovare una scrittura e di rimediare un tozzo di pane. Ma l'onore non deve essere macchiato: «Accetterò i cinquanta zecchini, ma voglio per onore una scrittura simulata di cinquecento, e la mallevadoria di un banchiere»³⁰.

La musica non cambia con l'ingresso in scena di Lucrezia, cantatrice fiorentina soprannominata l'Acquacedrataia, in quanto proveniente da una famiglia di caffettieri³¹. Quando il Lasca si propone di trovarle una scrittura, chiedendo in cambio di sentirne la voce, la virtuosa trova mille scuse: «Il cembalo che ha fatto portare il locandiere nella mia camera, è scordatissimo», e «Sono fresca di viaggio e son moltissimo raffreddata»³². «Ho capito – commenta tra sé il Lasca –. È giovane, ma sa il mestiere»³³.

Con il secondo atto facciamo la conoscenza di un altro gruppo di artisti: si tratta della cantatrice veneziana Tognina, detta la Zuecchina – ossia proveniente dal quartiere della Giudecca –, del suo amante il tenore Pasqualino e del poeta drammatico Maccario. Anche Tognina è molto brava a vendere la propria merce, dando a intendere di aver cantato in tutti i principali teatri del Paese, ma lasciandosi inopportuna sfuggire di essersi soprattutto esibita alla fiera di Rovigo. Tutti i musicisti hanno saputo dell'arrivo a Venezia di un ricco mercante turco e dell'intenzione di questi nel formare una compagnia d'opera da portare a Smirne. L'occasione è d'oro: privi di una scrittura, consci delle loro limitate capacità artistiche, vedono nel turco l'uomo adatto da raggirare proprio perché inevitabilmente estraneo al mondo del bel canto. E anche l'ultima virtuosa, la bolognese Annina, detta la Mistocchina in riferimento a «certe schiacciate fatte di farina di castagne»³⁴, giunge inaspettata sulla scena per rivendicare il suo diritto a partecipare alla tournée in qualità di prima donna:

TOGN. Io prima, e voi seconda, saremo tutte due contente.

ANN. Oh perdonatemi, la prima ho da esser io.

TOGN. Per qual ragione, signora? Stimo il vostro merito, ma nella professione ho qualche anno e qualche credito più di voi. Son tre anni ch'io recito da prima donna, e una principiante non verrà a soverchiarmi.

²⁹ Ivi, Atto I, Sc. III, pp. 492-493.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Dice infatti il locandiere Beltrame al Conte Lasca: «Non sa ella che in Firenze i caffettieri si chiamano acquacedratai?» (Atto I, Sc. I).

³² CARLO GOLDONI, *L'impresario delle Smirne*, op. cit., Atto I, Sc. VIII, p. 498-499.

³³ Ivi, p. 499.

³⁴ Ivi, Atto IV, Sc. II, p. 533.

ANN. Principiante! Con chi credete voi di parlare? È vero che son giovine più di voi, e me ne vanto, ma una che canta all'improvviso, non si dice una principiante. Ho fatto finora da seconda per esercitarmi, per imparar l'azione, ma d'ora innanzi non voglio far che da prima³⁵.

La voce circa le intenzioni dell'impresario turco si è ormai sparsa per Venezia e, come suggerisce il sensale Nibio, non resta che precipitarsi da lui per cercare di battere sul tempo eventuali altri aspiranti.

Il terzo atto, capolavoro di ironia, è tutto basato sulle grottesche manovre delle virtuose per promuovere se stesse nel tentativo di avere la prima parte, e sulle maldestre avances del turco Alì il quale vede nelle cantatrici unicamente delle donne disponibili: «Tutto mondo avermi ditto, che virtuose star buone»³⁶. Il primo a presentarsi è il soprano Carluccio il quale fatica non poco nel cercare di far capire al turco quale sia il suo ruolo sul palcoscenico d'opera. Ma è tutto inutile: per la rigida mentalità di Alì, Carluccio è un eunuco che può solo andare nel serraglio a custodire le donne del Gran Sultano. «Chi poder pensar, che Italia voler omo come tu, per cantar per donna? Turchia voler donna per donna»³⁷, conclude disorientato il turco. Annina, giunta in anticipo sulle altre virtuose, cerca subito di ottenere il ruolo di prima donna:

ANN. Dica, signore, la mi perdoni, se ho l'onore di venir con lei, farò io la prima donna?
 ALÌ Prima donna? Sì, in mio cuor star prima, se ti voler.
 ANN. Ma farò io la prima parte?
 ALÌ Cosa star prima parte?
 ANN. Se nell'opera vi sono due donne, vi ha da essere la prima e la seconda, ed io le domando se farò la prima.
 ALÌ Prima star miglior de seconda?
 ANN. Sicuramente.
 ALÌ Far tutto quello che ti voler³⁸.

Giunge Tognina con Pasqualino: la virtuosa, oltre a proporre se stessa e il suo amante – altro vizio antico come il teatro – mette subito in chiaro un principio fondamentale: «Io non sarò malcontenta di avere la signora Annina in mia compagnia, ma intendiamoci bene: io da prima, ed ella da seconda»³⁹. L'orgoglio legato alla prima parte è tale che le due donne sono disposte a rinunciare a qualsiasi altra cosa:

TOGN. Non m'importa della paga, m'importa dell'onore. (*alzandosi*)
 ALÌ Dell'onore? Dir tu: seconda parte star parte da briconna? (*a Pasqualino*)
 PASQ. No, signore, anzi qualche volta la seconda parte è miglior della prima.
 ALÌ Dunque star prima, o star seconda, star indifferente. (*alle donne*)
 ANN. O la prima, o niente.
 TOGN. O prima, o la ringrazio.
 ALÌ Via, se ben mi voler... (*a Tognina*)
 TOGN. La mia riputazione.
 ALÌ Se aver stima per me... (*ad Annina*)
 ANN. Sono quella ch'io sono.
 TOGN. Nemmeno per mille doppie.
 ANN. Né anche se mi facessero regina.
 TOGN. Non lo farò mai certamente.

³⁵ Ivi, Atto II, Sc. II, p. 509.

³⁶ Ivi, Atto III, Sc. V, p. 522.

³⁷ Ivi, Atto III, Sc. II, p. 518.

³⁸ Ivi, Atto III, Sc. V, p. 521.

³⁹ Ivi, Atto III, Sc. VII, p. 524.

ALÌ No? no? Ed io al diavolo tutte due mandar.

A completare il quadro giunge l'ultima virtuosa, Lucrezia, la quale gioca d'astuzia, fingendo modestia. Inizia col ringraziare Ali «dell'onore ch'ella vuol fare alla nostra musica, volendola portare di là dal mare», prosegue dicendo di non potersi mettere «in competenza con persone di sì alto merito» quali sono Tognina e Annina, si duole per il suo maestro «ci va della sua stima, se si sa che io non recito da prima donna», conclude perentoriamente affermando «gradisco la vostra offerta, ma vi parlo schietto: se avrò l'onore di servirvi, o prima donna, o niente»⁴⁰. A questo punto Ali è frastornato, «Aver fatto in vita mia tanti negozi, non intender, non poder capir negozio per teatro»⁴¹, teme di essere imbrogliato, promette a Nibio di impararlo qualora l'affare andasse male.

Al quarto atto, grazie l'intervento del Conte Lasca, l'ingarbugliata situazione si chiarisce: Lucrezia farà da prima donna, Tognina da seconda e Annina si dovrà accontentare dell'ultima parte. I contratti vengono firmati e Ali dà appuntamento a tutti l'indomani per la partenza. Ma è proprio lungo questo atto che Goldoni si diverte a mettere in luce un altro lato oscuro delle virtuose: la maldicenza. Tognina dice infatti di Annina che «Sono più di dodici anni che impara la musica, e non sa nemmeno solfeggiare; non unisce la voce, non intuona una nota, va fuori di tempo, strilla, mangia le parole, ed ha cent'altri difetti». Lucrezia, fingendo di complimentarsi con Tognina le dice perfidamente «Ammiro soprattutto in lei quel gesto sì naturale, quel muovere delle braccia, quell'accompagnare le sue parole coi movimenti del capo, delle mani e fin delle spalle»⁴². Di Lucrezia Tognina confida ad Ali che sarà la rovina della sua impresa, «È un'ignorantaccia, che non sa né la musica, né l'azione»⁴³. E delle due rivali Lucrezia dice ad Ali «In materia di musica non sanno quello che si facciano, mancano di fondamenti; sono così cattive, che non trovano recite né meno in tempo di carnevale»⁴⁴.

Critico con i virtuosi e le virtuose, Goldoni tuttavia ha cercato di distribuire equamente la satira non risparmiando neppure un suo pari, il librettista Maccario. Scrive infatti ne *L'autore a chi legge*: «E quelli di qualunque rango si sieno, che fossero malcontenti de' miei ritratti, per essere forse un poco troppo fedeli, mi compatiranno più facilmente, veggendo ch'io non l'ho perdonata né meno ai Poeti; osservino però i miei confratelli, che il mio Maccario è di quel genere di poeti, che conviene ai musici di cui parlo»⁴⁵. In altre parole, scadenti i virtuosi, scadente il librettista. Maccario, che sin dal *dramatis personae* è definito come un «cattivo e povero» poeta drammatico, si presenta sottomesso ai capricci delle virtuose, ruffiano con l'impresario, umile con il Conte Lasca. Nel suo personaggio è ritratta una schiera di poeti di basso rango, incapaci a comporre, privi di fantasia, abituati a riciclare sempre i medesimi versi. Per poter esercitare la sua arte, infatti Maccario dice di aver bisogno «D'un Metastasio, d'un Apostolo Zeno, delle opere del Pariati, e d'una raccolta di drammi vecchi, e soprattutto d'un buon rimario»⁴⁶. Il suo talento, più che comporre opere nuove, è quello di rimaneggiare lavori vecchi: come spiega Nibio ad Ali, «Se il maestro di cappella vuol mettere in un'opera nuova un'aria vecchia, il signor Maccario ha il talento di mettere le parole sotto la musica, in modo che persona non se n'accorga»⁴⁷. Al pari, pronto a servire le virtuose, Maccario

⁴⁰ Ivi, Atto III, Sc. IX, p. 526-528.

⁴¹ Ivi, Atto III, Sc. V, p. 521.

⁴² Ivi, Atto IV, Sc. II, p. 533-534.

⁴³ Ivi, Atto IV, Sc. IV, p. 539.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, *L'autore a chi legge*, p. 484.

⁴⁶ Ivi, Atto V, Sc. II, p. 544.

⁴⁷ Ivi, Atto III, Sc. X, p. 529.

promette loro che «Quando andremo alle Smirne, farò io un libro apposta, nel quale le due donne avranno tanti versi, tante arie, e tanti movimenti eguali per ciascheduna, e se vi sarà la difficoltà, chi debba uscire la prima, le farò sortire tutte due in una volta»⁴⁸. Ma origine delle disgrazie di Maccario sono soprattutto le pretese dei musicisti: «Caro signor Carluccio – dice il poeta al soprannista –, voi sapete chi sono. Con i miei pasticci, voi sapete ch'io servo al vostro bisogno. Voi non avete che due arie, cantate e ricantate e le mettete in tutte le opere nelle quali voi recitate, e sapete quante volte mi avete fatto cambiar le parole a queste due arie eterne. Mi ricordo ancora di quell'aria, che mi faceste cambiare per Genova. Non mi deste tempo a pensare, e per rimare cielo con ruscello, mi faceste lasciare un elle nella penna»⁴⁹.

Anche il sensale Nibio rappresenta una delle tante anime in pena che si agitano negli ambienti teatrali. Il nome del personaggio sembra ricondurci a un possibile modello utilizzato da Goldoni nello scrivere questa commedia. Nel 1724 Pietro Metastasio aveva infatti composto un libretto dal titolo *L'impresario delle Canarie*, musicato da Domenico Sarro e rappresentato a Napoli. Vi si narra della primadonna Dorina e dell'impertinente impresario Nibbio, proveniente dalle isole Canarie, che cerca in tutti i modi di sedurre, senza peraltro riuscirvi, l'astuta ragazza. Una situazione che anticipa gli altrettanto vani tentativi di seduzione del turco Ali nei confronti delle belle canterine. Il Nibio goldoniano tuttavia è solo un sensale che aspira a divenire impresario. Sin da principio confessa che «Chi ha preso il gusto del teatro una volta, non sa staccarsene finché vive»⁵⁰. Catturato dalla malia di questo ambiente, egli confessa di avere una propria strategia per poter sopravvivere alle avversità del destino: «Penso al pericolo a cui mi espongo. Ma non voglio per questo tralasciar di tentare la mia fortuna. Questo è il mio mestiere; lo faccio come so e come posso. Faccio come fan gli altri, e in caso di disgrazia, farò quello che fanno tanti altri; procurerò di stare alla cassetta, e al primo buon vento, m'imbarcherò per Italia»⁵¹.

Tutta la commedia è costruita attorno all'affascinante figura dell'impresario turco: un'idea vincente che conferisce all'opera un sapore fortemente esotico. I motivi di questa scelta vanno ricercati in direzioni opposte. Innanzitutto il fascino per l'esotismo e la moda, tipica del Settecento, per le “turcherie”: numerose opere del tempo, sia drammatiche sia letterarie, sono collocate nel mondo orientale e hanno per protagonisti personaggi che si fanno portavoce di un ambiente lontano e di tradizioni che, agli occhi degli occidentali, esercitavano un forte fascino. D'altra parte, per il pubblico veneziano, la figura del turco non era assolutamente estranea: città di mare, porto di grande vivacità, centro di commerci internazionali, Venezia vedeva ogni giorno mescolarsi tra le proprie genti numerosi stranieri, e tra questi parecchi erano quelli di provenienza orientale. In secondo luogo Goldoni, ponendo sulla scena un improbabile impresario turco, sapeva di poter giocare su tutta una serie di effetti comici che andavano dalla curiosa parlata in un veneziano storpiato, sino allo smarrimento di un uomo che si trova, suo malgrado, travolto da un mondo a lui sconosciuto e del quale ignora completamente regole e rituali. Inoltre la sua totale estraneità culturale, oltre a renderlo assolutamente non credibile nei panni dell'impresario, consente di costruire situazioni sceniche esilaranti in cui si contrappone l'ingenuità di Ali alla malevola astuzia dei musicisti. Infine alla figura esotica del turco sono legati tutta una serie di luoghi comuni relativi alla sfera sessuale e all'incontenibile desiderio verso le donne: Ali, rispettando questo divertente cliché,

⁴⁸ Ivi, Atto II, Sc. II, p. 510.

⁴⁹ Ivi, Atto V, Sc. II, p. 544.

⁵⁰ Ivi, Atto I, Sc. IX, p. 502.

⁵¹ Ivi, Atto III, Sc. XI, p. 530.

vede nelle virtuose non tanto delle serie professioniste, quanto delle donne disposte a compiacerlo nelle sue voglie erotiche. Dal canto loro, le cantatrici assumono costantemente un atteggiamento equivoco che, pur ostentando una forte ritrosia, non disdegna di lasciare intendere una certa compiacenza una volta giunte alle Smirne.

Affidare a un personaggio turco il ruolo dell'impresario è stata, per l'autore, anche una scelta di convenienza: avendo costantemente a che fare, per motivi professionali, con questa categoria di persone, Goldoni non avrebbe potuto porre sulla scena un impresario italiano – e men che meno veneziano – senza correre il rischio che qualcuno dell'ambiente potesse riconoscersi. In questo modo la critica verso gli impresari imprudenti e incapaci rimane chiara, ma viene allontanata, in qualche modo, dagli ambienti artistici e trasformata in satira su quello che era un genuino archetipo della risata.

L'ultimo atto *dell'Impresario delle Smirne* ci offre la comica sfilata delle virtuose che si presentano alla partenza accompagnate da madri, fratelli, servitori, cani, gatti, pappagalli e un'infinità di bauli. Già pronte a farsi la guerra una volta sbarcate alle Smirne, le donne e i vari personaggi coinvolti nella vicenda, hanno l'amara sorpresa di scoprire che il turco è già partito, piantando tutti in asso. «Il più difficile di questa commedia – commenta Goldoni – era lo scioglimento»⁵². Ed effettivamente l'autore veneziano, incapace a chiudere una sua commedia senza offrire al pubblico una riflessione morale, non poteva far calare il sipario su questa vicenda di miserie umane senza proporre un finale liberatorio. Dopo tanta seppur bonaria ironia, dopo aver preso le distanze dalle manie e dai vizi dei musici, dopo averne dipinte le debolezze, le invidie e le mediocrità, Goldoni vuole offrire loro una possibilità di riscatto. Questa giunge attraverso il Conte Lasca il quale – come si è detto – in qualche modo rappresenta sulla scena il pensiero di Goldoni. Alì, pur avendo capito che l'affare della compagnia d'opera lo avrebbe portato alla rovina, dimostra una grande generosità inviando attraverso il Lasca una borsa di danaro da dividere fra tutti. Ma è proprio qui che abbiamo un inaspettato capovolgimento del tono comico. Propone infatti il Conte «Figliuoli miei, di questo danaro, se è diviso in tanti, poco a ciascheduno può toccare. Sentite una mia idea, una mia proposizione. Lo terrò io in deposito; ci servirà di fondo, voi farete una società, si farà un'opera di quelle che diconsi *a carato*. Ciascheduno starà al bene e al male. Se anderà bene, dividerete il guadagno, se anderà male, spero non ci rimetterete del vostro»⁵³. In altre parole, Goldoni immagina la possibilità di costituire una compagnia d'opera fondata, come quelle dei Comici dell'Arte, sul principio della compartecipazione finanziaria: non vi è un impresario che si espone in prima persona, ma tutti i soci rischiano egualmente del proprio. «Ecco la differenza – spiega il Conte – che passa fra un teatro *a carato*, e quello d'un impresario. Sotto di un uomo che paga, tutti sono superbi, arditi, pretendenti. Quando l'impresa è dei musici, tutti sono rassegnati, e faticano volentieri»⁵⁴.

Dunque la compagnia *a carato* responsabilizza tutti, costringe a mettere da parte invidie e concorrenze, obbliga ciascuno a dare sulla scena il meglio di se stesso, senza risparmiarsi. E tutto questo può essere considerato come un altro aspetto, non meno importante, della riforma goldoniana, che sa da un lato guardava al rinnovo della drammaturgia e delle tecniche di recitazione, dall'altro si proponeva anche una necessaria rimoralizzazione del mondo teatrale.

⁵² Ivi, *L'autore a chi legge*, p. 484.

⁵³ Ivi, Atto V, Sc. VII, p. 549.

⁵⁴ *Ibidem*.