

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Carlo Goldoni

L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE

regia di Davide Livermore

Teatro Carignano
Torino, 22 febbraio 2005

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani

Manuela Lamberti

Antonella Parigi

Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola

Umberto Bono

Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio

Giovannina Boeretto

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Edizione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

a cura di Andrea Porcheddu

Adriano Bertotto *Coordinamento Editoriale*

Silvia Carbotti, Daria Dibitonto, Ave Fontana *Redazione*

Loredana Gallarato *Segreteria*

Pietro Crivellaro *Responsabile Centro Studi*

Carla Galliano *Responsabile Settore Stampa e Comunicazione*

Collaborazione di Antonino Varsallona, Gianpaolo Alciati, Luisa Bergia

Foto di Michele Lamanna (foto di backstage pp. 4, 6, 16, 20, 22, 28, 34, 38, 51, 54, 59, 60)

Stampa Arti Grafiche Rocca, Torino

Indice

- p. 5 *Davide Livermore e Carlo Majer*
L'Impresario delle Smirne, nella Bottega
del Caffè. Una conversazione in tre round
- 23 *Tiziano Santi*
La pittura dello spazio
(intervista di Andrea Porcheddu)
- 29 *Carmelo Alberti*
Natura e verità
nei libretti musicali di Goldoni
- 35 *Nello Rassu*
La claque. Tracce per una "ricerca"
del pubblico in teatro
- 39 *Roberta Cortese*
Impresario di mestiere
- 61 Locandina dello spettacolo
- 62 *Michele Lamanna*
Foto dello spettacolo
- 72 Gli artisti
- 77 *Carlo Goldoni*
L'Impresario delle Smirne



L'Impresario delle Smirne, nella Bottega del Caffè. Una conversazione in tre round

di Davide Livermore
e Carlo Majer¹

¹ Carlo Majer insegna storia della musica e del teatro musicale allo IUAV di Venezia ed è Presidente di TeatroDue, Teatro Stabile di Parma e Reggio Emilia. Dal 1991 al 1998 è stato Direttore artistico del Teatro Regio di Torino.

² Con questa parola, che si vuole corruzione dell'inglese *business* nel cinese di Canton, i linguisti indicano una lingua di contatto che non è lingua-madre per nessuno dei suoi parlanti, dalla grammatica e sintassi molto semplici e dal lessico limitato, spesso di origine poliglotta.

Per la nostra conversazione abbiamo scelto una cornice adeguatamente goldoniana, un tavolino di quella veneranda istituzione torinese, il Caffè Mulassano. E quindi il dialogo in maniera del tutto naturale è partito proprio dal caffè...

PRIMO ROUND: LINGUA FRANCA

MAJER: Stavo pensando che la parola *caffè* deriva dal turco *kahve*. Appartiene a un manipolo di parole di origine ottomana che occupano la nostra lingua, in certi casi, da lunghissimo tempo. Non so: subito mi vengono in mente *ottomana* appunto (o anche *divano*), e *damasco*. Oppure *baldasso*, *baldacchino* e *baldracca* che derivano tutt'e tre da *Baghdad*. E poi ancora: *odalisca*, *harem*, *serraglio*, *carovana*, *caravanserraglio*, *giaurro*, *visir*, *bazar*, *turbante*, *chiosco*, *sorbetto*, *dragomanno*, *bergamotto*, *magazzino* (o *magazzino*), *cosacco*, *caciucco*, *macramè*, *karkadè*, *yogurt*, senza contare il *grano saraceno* e l'*uva sultanina*. Parole che trovo incantevoli, quasi medianiche, perché mantengono in vita i tempi del Levante e delle Repubbliche Marinare, quando tutte le cose buone venivano da Oriente - e quando, passando per i porti del Mediterraneo di bocca in bocca, le molte favelle italiane e locali si erano gradualmente liofilizzate e combinate nella Lingua Franca, la vecchia signora di tutti i *pidgin*², modulata per accogliere le vibrazioni della biodiversità culturale, per offrire minimi comuni denominatori a realtà di pensiero e di vita differenti.

LIVERMORE: Credo che uno dei primi motivi di fascino dell'*Impresario delle Smirne* sia proprio la lingua. Quando a scuola ti insegnano Goldoni, ti lasciano l'idea che la lingua di Goldoni sia un italiano 'puro'. Il problema è che spesso siamo sprovvisti di una consapevolezza diffusa sulla natura, il senso, i modi e i limiti della nostra lingua: basti vedere come sono mal impostati il problema del rapporto tra lingua scritta e parlata.

Un esempio: il mese scorso mi hanno rubato il portafoglio. Uscito dal commissariato dopo la denuncia, ho riletto il verbale dove ho scoperto di aver *sporto* denuncia, di *essermi recato* e altre traduzioni scritte del mio italiano parlato. Altro è poi il problema del multilinguismo, con l'italiano da una parte a far da lingua nazionale e dall'altra tutte le lingue regionali e locali a far da *dialetti*.



MAJER: ... un Italiano che non esiste in Natura! E che è prodotto di una stratificazione ancora tutta da studiare, ma dove grosse responsabilità di sicuro vanno attribuite a quell'ossessione della piccola e grande borghesia italiana: l'essere Per Bene. Solo una stolidità fissità sul Per Bene può spiegare, ad esempio, perché certa gente preferisce *recarsi* piuttosto che *andare*, o *effettuare* piuttosto che *fare*. E così, per come è venuto delineandosi dall'Unità in poi, solo un affanno di essere Per Bene può spiegare perché il Teatro di Prosa - termine ridicolo, fra l'altro, di fronte a una storia del teatro dove perlomeno il 70% dei drammi è scritto in versi - ha azzerato trasformandoli in cliché come il *birignao* quasi tutti gli enzimi vitali di una lingua che, al momento di quella stessa Unità - da quanti italiani era parlata? Il 30%? Forse neanche.

LIVERMORE: Infatti: l'italiano di Goldoni, all'epoca, era parlato e capito molto meglio nelle corti, nei salotti e nei teatri europei di quanto non lo fosse nelle città e campagne d'Italia. Era - ancora per poco, stava per non esserlo più - la lingua della diplomazia, dell'arte colta, dell'Opera, dell'architettura di stato, della pittura per grandi collezionisti. Diciamo che, al proprio livello, anche l'italiano era una lingua franca. Era la lingua di Metastasio *publicity man* del Sacro Romano Impero asburgico, la lingua di Lorenzo Da Ponte prima a Vienna poi a Londra e New York, la lingua dei musicisti pagati a peso d'oro da Federico il Grande e dalla Grande Caterina, degli scenografi d'Opera Seria che hanno inventato Dresda e San Pietroburgo...

MAJER: In fondo, aveva ragione Franca Valeri quando ancora negli anni '50, ne *Le Donne*, faceva la parodia dell'Attrice goldoniana, e tra rotear d'occhi e mossette andava in ribalta a declamare il finale di un Goldoni immaginario. Cito a memoria:

Ah ah ah ah ah! [*risatina di gola*]. Ed ora tiriam le somme: s'è riso, s'è brigato, s'è menato augel pel porto... Il Marchese tornerà ad infestar trine in Avignone - e se ne starà mugianello mugianello. Io [*detto con tono ascendente*] mi mariterò col mio Speciale [*pausa*]; e mi terrò per imparata [*pausa*] che non s'ha mai ad abbruogliarsi [*pausa*] con una nuora [*pausa, e cambio di tono*] eccentrica!

Voglio dire: è puro Dadaismo! Ho sempre sostenuto che la Parodia è la più alta forma di critica, perché è l'unica che

ripercorra *in toto* il processo creativo, costitutivo, organizzativo di un testo. E così come per capire Balzac e Flaubert forse il sistema migliore è leggerne le parodie fatte da Proust, anche la parodia di Franca rivela la natura della lingua di Goldoni assai meglio di quanto non abbia fatto l'augusta combriccola dei padri della Patria accademica: "il" Carducci, "il" Croce, e specialmente - nel caso "del" Goldoni - "il" De Sanctis. L'italiano di Goldoni è un italiano al quadrato, un meta-italiano: e una parte essenziale del suo divertimento consiste proprio nel prendere per i quarti posteriori una lingua che al tempo, quando non condivideva il *glamour* della cultura alta internazionale (soprattutto grazie all'Opera, come dici tu; senza dimenticare Casanova, Baretti, i fratelli Verri), si appiattiva in una produzione per uso interno cruschevole e stanchissima firmata da Avvocati, Notai, Sbirri ma soprattutto - dato che in Italia un prete non può mancare mai - Abati.

LIVERMORE: È una lingua geniale, un'invenzione costante. E lavorandoci sopra ti rendi conto che pur nell'estrema stilizzazione riesce a trovare sempre un registro, una voce diversa per ogni personaggio. Inoltre, ci si rende conto che i meccanismi di produzione del comico agiscono a più livelli. C'è l'assurdità delle storie, il ritmo delle entrate e delle uscite, i tocchi sapienti della caratterizzazione dei personaggi; poi c'è questa lingua, che rende nuovo e spassoso non solo *ciò* che si dice, ma *come* lo si dice. Il comico agisce a più livelli, e agisce a ripetizione. Lo vedo nelle prove, dove lo sai, a forza di ascoltare una battuta ti aspetteresti che dopo un po' subentri l'abitudine. Invece continuiamo a ridere, prova dopo prova.

MAJER: Ma prendiamoci un altro caffè, e torniamo alla Lingua Franca, quella vera. *Ethnologue*³ e *The Rosetta Project*⁴, i due più importanti repertori linguistici in rete, la danno per morta. Io però sono abbastanza vecchio da credere di averne captata l'ultima eco in giro per il Mediterraneo - perlomeno là dove comunità od occupazioni italiane ne hanno prolungato in qualche modo l'esistenza: a Marsiglia, Tunisi, Djerba, Malta, Tripoli, Alessandria d'Egitto, Salonicco, nel Dodecaneso, nei quartieri di Galata e Taksim a Istanbul - ma anche fra gli *ship-chandlers* di Gibilterra e Tangeri. Oggi linguisti come Renata Zago estraggono pre-

³www.ethnologue.com/show_language.asp?code=PML.

⁴ www.rosettaproject.org/live/search/detailedlanguage-record?ethnocode=PML.

ziose informazioni sulla Lingua Franca proprio dalle numerosissime Turcherie operistiche e teatrali del Sei-Sette e primo-Ottocento. Come nella *Cérémonie turque* di Molière e Lully nell'atto IV del *Bourgeois Gentilhomme*, dove in origine lo stesso Lully entrava in scena travestito da Mufti a convertire all'Islam il protagonista Jourdain cantando:

Mahametta per Giordina
Mi pregar sera é mattina:
Voler far un Paladina
Dé Giourdina, dé Giourdina.
Dar turbanta, é dar scarcina,
Con galera é brigantina,
Per deffender Palestina.
[...]
Ti non star furba?
[CORO DI TURCHI: No, no, no.]
No star forfanta?
[CORO: No, no, no.]
Donar turbanta, donar turbanta.

Renata Zago spiega che per questo esempio paradigmatico di lingua franca Molière si era fatto aiutare dal Cavaliere d'Arvieux, «persona che visse a lungo in Levante e che fu anche inviato dal governo francese a Tunisi e ad Algeri», e nella stessa dissertazione (scritta per la University of Wisconsin-Milwaukee) ricorda che Goldoni per sua ammissione modellava i discorsi degli stranieri nelle sue commedie sugli esempi di un famoso libro di viaggio del Settecento, *The Universal Traveller* di Thomas Salmon.

LIVERMORE: Devo dire che la lingua franca del nostro Impresario non finisce mai di divertirci. Cito a memoria qualche frase:

Star omo, o star donna?
Star briccon, o star canaglia?
Smirne non aver bisogno di tua persona. Se voler andar Turchia io ti mandar Costantinopoli a custodir Serraglio di Gran Sultan.
Star giovine. Star bellina. Se star brava e star bella far tutti innamorar. Se musico bisognar, tu trovar musico, trovar soprano, che non cantar come donna.
Bella cantarina perdonar. Tenor, sopran, più non mi romper testa.

La memoria di questo archetipo linguistico è tanto profonda che alla fine ha incominciato ad agire in maniera inconscia. Ti sarai reso conto: i doppiatori italiani hanno fatto parlare così anche i Sioux e gli Apache dei *Western* americani! Nelle

commedie di Goldoni il plurilinguismo *generalmente* non riveste funzione realistica, ma soltanto ludica. In ogni caso: anche se ludico, il meccanismo di pensiero retrostante è molto lontano dalla visione interculturale che, ad esempio, sta dietro a una delle invenzioni lessicali più vergognose del recente giornalismo italiano: il famigerato e per qualche tempo usatissimo *vu cumprà*. Nel senso che l'oggetto del divertimento in Goldoni *non è* l'inadeguatezza dello straniero a parlare la lingua locale, come del resto Goldoni tiene a chiarire nella prefazione, *L'Autore a chi legge*:

Per rendere utile e piacevole questa Commedia avrebbe bastato ch'io mi fossi servito d'un Impresario italiano; [...] ma per renderla più giocosa, ho immaginato un Impresario turco, al quale arrivano affatto nuove tutte le circostanze che rendono l'impresa laboriosa e pericolosa.

In altre parole, l'oggetto del ridicolo sono le «circostanze dell'impresa», la sottocultura del mondo dell'Opera di serie B della sua epoca: che agli habitués possono anche passare inosservate, ma che agli occhi di un Altro - di una persona che non condivide l'intero *continuum* culturale, ma ne saggia soltanto un campione specifico - appaiono in tutta la loro «laboriosità», rivelano tutti i loro «pericoli». Il meccanismo che sta alla base dell'*Impresario delle Smirne* è insomma ciò che i chimici chiamano prova di contrasto.

MAJER: Al proposito, mi viene in mente la storia (non so più da chi l'ho sentita, e forse è una leggenda) di Marlene Dietrich che si era presa una mezza cotta per Luchino Visconti. Lui non voleva saperne, e per scoraggiarla la invitò a una cena romana di attrici della Prosa, che per tutta la sera parlarono di contributi ministeriali, di chi faceva compagnia con chi, di chi andava a letto con chi, di chi aveva preso i diritti di *Vestire gli ignudi* di Pirandello. Con il risultato che la povera Marlene, arrivata al caffè e annoiata a morte, chiese dov'era il bagno, vi lasciò un souvenir che preferisco non descrivere e se ne andò senza salutare nessuno.

LIVERMORE: Certo, il meccanismo è lo stesso: anche il nostro Turco parte all'alba senza salutare. Alla base, un paradigma di non-comunicazione fra il povero Alì con la sua Lingua Franca e questa compagnia di artisti lirici che gli parlano nel linguaggio tecnico e gergale dell'Opera, fatto di tenori che interpretano parti da padri o da tiranni, uomini virtuosi, i castrati, che cantano da soprano, *Bass-baryton* e

bariton-Martin, trilli, picchiettati, volatine, cadenze con il mi bemolle sovracuto, *roulades*, *poitrinés*, *coup-de-glotte*...

SECONDO ROUND: L'OPERA IN PROSA (CONTRASTI)

MAJER: Vediamo di chiarire a chi legge i criteri che stanno alla base dello spettacolo. Per dirla in due parole: si tratta di una commedia sui cantanti d'opera dove tutte le parti principali sono affidate a cantanti d'opera, e dove il regista è anche lui un cantante d'opera.

LIVERMORE: Questa è stata l'idea di partenza, quando Walter Le Moli mi ha proposto una regia per il Teatro Stabile. Devo dire per onestà che l'idea non è del tutto nuova: in diversi miei spettacoli definibili 'di prosa' ho già usato cantanti d'opera in veste di attori. Guardando al passato, va citato almeno il caso di Toti Dal Monte, il soprano coloratura reso famoso da Toscanini che, dopo il ritiro dalle scene liriche, partecipò ad alcune produzioni goldoniane alla fine degli anni '50. Per il mondo anglosassone mi viene in mente Willard White, il baritono americano di discendenza africana che ha interpretato a New York e Londra un indimenticabile *Otello* di Shakespeare diretto da Trevor Nunn. Detto questo, il segno dell'idea sviluppata con Le Moli rimane originale e credo molto forte per la sua sistematicità. Nel senso che coinvolge non uno ma *sette* cantanti d'opera.

MAJER: Però è meglio chiarire subito un punto. A differenza dei cantanti a cui prestano figura e voce nell'*Impresario* - e che sono, per dirla schietta, una banda di cialtroni - i cantanti che hai chiamato sono cantanti famosi o comunque ben conosciuti a livello internazionale. Artisti come Luciana Serra, Daniela Mazzucato, Claudio Desderi, hanno cantato sui primi palcoscenici del mondo, inciso dischi, hanno carisma da vendere.

LIVERMORE: Certo. Prima parlavamo dell'*Impresario delle Smirne* come di una prova di contrasto... In realtà, una volta delineato lo spettacolo registicamente, mi sono reso conto che si stava creando un sistema *interamente* fatto di prove di contrasto. Primo, abbiamo dei cantanti famosi e bravi, con una lunga esperienza di palcoscenico, ma che nell'*Impresario*

rio si ritrovano a esprimere la loro arte in un contesto nuovo. Secondo, come dicevi tu, abbiamo dei cantanti bravi che devono recitare la parte di cantanti *non* bravi. Ora, questo è un effetto di fuori-scala abbastanza normale all'opera (basti ricordare la stessa Luciana Serra nelle *Convenienze* di Donizetti al Teatro Regio di Torino con la regia di Mauro Avogadro), ma qui succede nel diverso contesto della prosa.

MAJER: E tra cantanti e attori, che clima si è creato?

LIVERMORE: Si piacciono, si piacciono tantissimo. Claudio Desderi rimane incantato dai ritmi di Lorenzo Fontana, Lorenzo dall'ironia di Luciana Serra e di Daniela Mazzucato, ecc. ecc. Parlerei di attrazione fatale. Opera e prosa sono due mondi paralleli che non solo concettualmente, ma anche nella pratica non si incontrano (quasi) mai. Quando lo fanno, spesso l'incontro è vanificato dai pregiudizi, un po' come quando andiamo a incontrare qualcuno e già abbiamo deciso che ci starà antipatico. Quando invece l'incontro è libero, e soprattutto si svolge sul piano concreto e tangibile del lavoro, ognuno dei due mondi si rende conto che ha molto da insegnare e molto da imparare dall'altro. Gli attori prevedibilmente sono affascinati dalla Voce in sé, poi lentamente si rendono conto che dietro la voce ci sono complessi e strettissimi vincoli tecnici. I cantanti sono affascinati dal predominio assoluto della parola, dal modo in cui costruiscono il personaggio, dal *body language*.

MAJER: Ma torniamo alle prove di contrasto che dicevi.

LIVERMORE: Una cosa mi sembra importante da notare. Lavorare nella prosa con cantanti d'opera porta in maniera spontanea a mettere in discussione gli stessi criteri realizzativi dello spettacolo: specialmente la struttura e le modalità delle prove. In Italia il modo di gestire le prove nella prosa e nell'opera è molto, molto diverso. Paradossalmente, credo che lo fosse meno ai tempi di Goldoni.

MAJER: Lo penso anch'io. D'altra parte, proprio raccogliendo note per questo colloquio mi rendevo conto del poco che si è fatto in Italia per studiare le *performance practices* originali del teatro goldoniano, cioè per fornire la risposta

a domande tipo: che relazioni esistevano fra testo scritto e spettacolo in scena? Come studiavano le proprie parti e costruivano il personaggio gli attori? Quali gerarchie decisionali davano forma all'allestimento? Anche i contributi più interessanti, come quelli di Ferruccio Soleri, si rivelano più empirici che non documentali. A fare un paragone tra gli studi italiani sulle *performance practices* di Goldoni e gli studi stranieri, non so, su quelle di Molière o Shakespeare - ma in anni recenti anche di Tirso e Calderón - la differenza è significativa.

LIVERMORE: Gli attori di prosa che assistono alle prove di un'opera, rimangono sorpresi che nell'opera si lavori assemblando unità largamente autonome. Per contro, i cantanti che si affacciano al mondo della prosa rimangono sedotti da quell'energia che scaturisce dal provare sempre e comunque tutti insieme, propria del teatro di parola. Il processo creativo che porta un cantante a divenire personaggio parte da fuori (la voce) per arrivare all'interno (il personaggio); procedimento opposto a quello dell'attore, il quale parte da una profonda interiorizzazione del testo (il personaggio) per giungere alla sua manifestazione (la voce). Nei fatti, il margine di autonomia di un cantante è superiore a quella di un attore di prosa. Per la struttura stessa delle prove, il direttore d'orchestra e il regista non possono condizionare le scelte tecniche ed espressive (ciò che chiamiamo *l'interpretazione*) di un cantante nei termini in cui ciò è consentito a un regista di prosa. Ciò che naturalmente direttore e regista possono e *devono* fare è coordinare le scelte dei singoli, collegarle, e così facendo produrre un plusvalore emotivo ed estetico.

MAJER: Vorrei però dire che il *droit du seigneur* (o vogliamo dire la licenza di uccidere?) del regista nella prosa è qualcosa che vale per l'Italia e, in percentuali diverse, si ritrova in Francia e Germania: non vale per tutte le tradizioni teatrali europee. Il teatro britannico ad esempio è molto più vicino alle modalità dell'opera. Non sarebbe nemmeno immaginabile che alla prova di lettura un regista smontasse il ritmo e i toni - che so - di Ian McKellen o di Maggie Smith per rimpiazzarli con i suoi.

LIVERMORE: Ogni attività umana, quando si fissa in siste-

ma, quando si cristallizza in Tradizione, tende fatalmente a compiere da una parte scelte e dall'altra rinunce su cui poi è molto difficile tornare. La Tradizione nella sua forma più cristallizzata non contiene in sé i geni del rinnovamento e della ricerca. Diciamo che non le competono. A mio parere nell'Opera italiana durante la prima metà del Novecento il flusso creativo si è lentamente inaridito, salvo casi isolati. E il pubblico è stato disabituato a considerare l'Opera come lo specchio della nostra società.

MAJER: L'opera ha le sue colpe ma ha fatto anche molto per espiarle, soprattutto grazie alla circolazione delle idee nel suo scenario globale - basta vedere come continuano a nascere teatri d'opera fuori d'Italia: negli USA e in estremo Oriente, E se oggi senza alcun dubbio in Italia si può parlare di Crisi, la crisi è sovrastrutturale, le sue ragioni valgono per la Prosa tanto quanto per l'Opera, vorrei dire: valgono per tutto ciò che la Repubblica Italiana produce al di fuori delle ore di punta televisive.

LIVERMORE: Leggendo qualsiasi programma di sala di un qualsivoglia spettacolo d'opera, troviamo mediamente due italiani, un inglese, due tedeschi, due nordamericani, un sudamericano, un coreano... non solo tra i cantanti ma anche tra gli artisti del coro e i professori d'orchestra. Basti questo per sottolineare la portata globale dello spettacolo multimediale più vecchio del mondo. Come ami ripetere tu, se nelle università del mondo oggi ci sono ancora quattro gatti che studiano l'italiano, nel 95% dei casi lo fanno per via dell'opera.

TERZO ROUND: ATATÜRK VS. SPIELBERG

MAJER: Cambio discorso. Fino alla sua dissoluzione per mano degli Europei, essendo un paese islamico, l'Impero Ottomano rispettò sostanzialmente il divieto coranico di rappresentare la figura umana. Non lo fece fino in fondo: abbiamo i ritratti di ogni sultano a partire da Maometto II in forma di miniature o medaglie, e più tardi di pitture ad olio e fotografie. Ma parliamo sempre di roba piccola. Ciò che invece gli Ottomani non si sognarono mai di costruire, furono *monumenti* alla persona. Il culto della personalità che

oggi colpisce tanto i viaggiatori nel mondo arabo, dove ogni sovrano o presidente appare clonato ossessivamente da tabelloni e monumenti spartitraffico, è un fenomeno limitato al XX e XXI secolo ed è assolutamente di imitazione europea. Il primo a servirsene - il primo a farsi costruire nel mondo islamico un monumento *ad personam* - è stato il padre della Turchia moderna, Atatürk: lo vedi dappertutto in Turchia, ritratto in pose ripetute all'infinito. Tra cui però, appena lo spazio e le risorse lo consentono, la posa preferita è il Monumento Equestre: in un'epoca, va fatto notare, dove oramai ci si spostava in treno o in automobile o in aereo.

LIVERMORE: Dimmi dove vuoi arrivare...

MAJER: Beh, volevo ancora citare *en passant* i genitali dei cavalli di Atatürk: un esempio giustamente monumentale di Dislocazione del Segno, condotto in base al principio del «se tanto mi dà tanto»... Ma al di là della premessa (stiamo parlando di una commedia di contrasto fra italiani e turchi, in fondo) sta un ragionamento su Napoleone Bonaparte, che è il modello europeo archetipico per questi culti della personalità, nonché - ma lui almeno a cavallo ci andava - per i monumenti equestri. La fortuna mondiale dell'icona-Napoleone arriva fino ai giorni nostri, come ci ricordano i gioielli di Cartier delle incoronazioni insanguinate di Reza Pahlavi e di Bokassa I^{er}. Ma questa fortuna mondiale non è che la risonanza di un'antecedente fortuna europea, su cui forse val la pena di riflettere. Sto arrivando!... Voglio dire che Bonaparte, il piccolo Borghese che diventa Imperatore, è un modello che non ha funzionato solo in politica. È il modello che ha dato la stura definitiva all'individualismo anche nell'arte: le differenze pre-napoleoniche fra Boccherini Haydn e Mozart non sono nulla rispetto a quelle post-napoleoniche fra Verdi Berlioz e Schumann, ad esempio. E di questo dobbiamo essergli grati, forse. Ma in maniera sotterranea e ancora più decisiva, Napoleone è stato anche l'inizio di un processo *politico* all'interno delle arti, per cui tutta la storia delle arti dell'Otto- e poi Novecento registra la graduale presa del potere di figure di Capo: come il Direttore d'Orchestra (al comando di orchestre sempre più grandi, fino alla *Sinfonia dei Mille* di Mahler), oppure - e adesso sono veramente arrivato - come il Regista.



LIVERMORE: Il regista come monumento di Atatürk?! Mi sembra un'ipotesi seducente. Come cantante mi è capitato di lavorare spesso con direttori d'orchestra e registi dittatoriali. Alcuni di loro avevano le idee molto chiare, e quindi non pativi troppo la spersonalizzazione che comporta il seguire la loro volontà totalizzante. Anzi, mettersi a disposizione di una creatività è una grande scuola. Ma altri non avevano da esprimere altro che il Potere in sé. Ora, penso di capire quello che vuoi dire, e sono pienamente d'accordo: perché il lavoro di ogni essere umano è politico, anzi: rappresenta il suo contributo politico più importante e continuativo, perché a votare ci andiamo ogni tanto, mentre il nostro lavoro lo facciamo ogni giorno.

MAJER: Era qui che volevo arrivare.

LIVERMORE: Se guardiamo al passato - non so: gli Anni Settanta - è curioso riflettere su come si facesse a volte il Teatro Politico. Sul palcoscenico, lo spettacolo denunciava le Metafore del Potere e invocava un mondo migliore. Ma tra le quinte, nello stesso momento, molti registi mettevano in atto e conservavano ben vive proprio le strategie di manipolazione e sopraffazione che denunciavano sulla scena. Leggiamo invece i titoli di coda di un film di Steven Spielberg, e intuiamo un modello esemplare di lavoro di équipe, dove ognuno ha spazio per esprimere la propria personalità all'interno di un progetto; le botteghe degli artigiani del Cinque e Seicento, così come quelle musicali, avevano questo stile (anche se non sappiamo quanti compositori hanno contribuito a creare de *L'incoronazione di Poppea*). Intendiamoci, non voglio fare il processo a nessuno: mi limito a registrare un paradosso, e a constatare che oggi nel mondo gran parte delle disgrazie deriva proprio dall'individualismo, dal non capire le ragioni dell'altro e dal praticare prove di forza invece che lavori d'équipe. Quindi, se proprio devo scegliere un modello, ti lascio Atatürk e mi prendo Spielberg.

MAJER: E così torniamo - è uno dei fili rossi di questa conversazione - all'interculturalità. Tu a Torino dal marzo 2002 sei direttore artistico del CineTeatro Baretto: una realtà di quartiere che in breve tempo si è guadagnata (anche grazie all'attenzione del Teatro Regio, dell'Unione Musicale e del

Teatro Stabile) una risonanza internazionale, e che fa costante riferimento a scenari interculturali.

LIVERMORE: Il Baretti è un teatro di quartiere, ma un quartiere un po' speciale, San Salvario: come dire, la linea del fronte - simbolica ma anche pratica, quotidiana - della vita interculturale e multietnica della città. D'altra parte, l'interculturalità può essere messa in pratica in diversi modi e può anche rimanere un mero concetto astratto. A mio parere in Italia l'interculturalità è un problema innanzitutto interno, precedente l'arrivo degli extra-comunitari (altra parola odiosa: l'equivalente burocratico di *vù cumprà*): abbiamo notevoli problemi di comprensione già fra di noi, fra le diverse culture regionali, fra i diversi strati sociali e perfino - lo abbiamo visto nel secondo round - tra le varie professioni e nicchie.

Il Baretti è uno spazio aperto, e vuole comunicare, a prescindere da ogni possibile differenza. Di solito i piccoli teatri «di ricerca» o «di avanguardia» diventano rapidamente un maso chiuso, il campo di gioco di una o due persone, sempre le stesse. Se guardi il cartellone del Baretti, invece, ti renderai conto che ci sono molti artisti, impegnati di volta in volta in progetti diversi. Tra questi ci sono italiani e stranieri come ad esempio quest'anno è stato il caso della *Medea* affidata alla regista camerunense Were Were Liking oppure l'imminente *Marco Polo a Cambaluc*, affidato a Wu Pi Chung, una regista di Taiwan, che vedrà impegnate le comunità cinesi di Torino.

MAJER: Alla fine, mi sembra che valga qui lo stesso discorso che si faceva sulla separazione tra opera e prosa. Mi sembra che tu stia ritagliandoti un ruolo di mediatore o traduttore, di *go-between* fra comparti che normalmente non comunicano. Cerchi il dialogo fra generi diversi, fra tipi diversi di artisti, fra artisti e pubblico, fra diverse culture, e anche fra istituzioni diverse. Il successo trionfale di *Billy Budd* al Regio, ad esempio, ha messo addirittura d'accordo *Famiglia Cristiana* e la webpage dell'Arcigay. Ma dobbiamo chiedere il conto, il Caffé Mulassano deve chiudere. Forse - come dicono in televisione - «mentre scorrono i titoli di coda, c'è ancora tempo per una battuta».

LIVERMORE: Non battute ma ringraziamenti. Per incominciare ringrazio te, Carlo Majer: perché mi hai offerto questi

caffè, e perchè quando lavoriamo insieme succede sempre qualcosa di divertente, di bello e di profondo. Poi voglio ringraziare Walter Le Moli. Walter non è soltanto un committente, con lui ho discusso a lungo e con grande fervore non solo del progetto dell'*Impresario*, ma di un po' tutto: senso politico di fare teatro oggi, nella nostra società, cercando di riaprire un varco tra i mass media e la gente. Va da sè che devo ringraziare le virtuose: Luciana Serra, Daniela Mazzucato, Cinzia De Mola e il Maestro Claudio Desderi, che hanno accettato la mia scommessa; Pino De Vittorio, Maurizio Leoni e Bob Marchese; poi Lorenzo Fontana e Giancarlo Judica Cordiglia che scommettono con me. C'è Tiziano Santi, che ha firmato le scene: dopo la nave senza nave di *Billy Budd*, mi ha dato la Venezia senza Venezia che cercavo. C'è Giusi Giustino, che mi regala i suoi costumi bizzarri fin dai tempi della *Colomba ferita*. C'è Valentina Arnello, che mi assiste e mi aiuta a dare ordine alle mie idee. C'è Corallina De Maria, che mi presta il suo teatro di ombre per dare vita ai miei sogni. E c'è Andrea Chenna, che mi presta sempre la musica giusta.

MAJER: Ti ringrazio e mi associo nel ringraziare il paziente lettore.







La pittura dello spazio

intervista a Tiziano Santi
di Andrea Porcheddu

Parla quasi sussurrando, con garbo sceglie le parole e si lascia andare ai ricordi. Evoca spettacoli e accompagna le descrizioni con gesti lenti della mano, quasi che stesse - ancora - dipingendo quelle scene che lui stesso ha ideato. Tiziano Santi, professione scenografo, si è imposto come autore di tanti fortunati allestimenti: solo recentemente, vale la pena di ricordare il *Billy Budd*, realizzato al Regio di Torino con la regia di Davide Livermore e il *Marat-Sade* diretto da Walter Le Moli. E mentre si appresta a “debuttare” con *L'impresario delle Smirne* e con un *Rigoletto* a San Pietroburgo, Tiziano Santi racconta di sé e del suo lavoro...

Cosa vuol dire scrivere lo spazio?

Di solito, penso allo spazio come un bianco e nero, un pieno ed un vuoto. La composizione dello spazio, perciò, è fatta di pesi: ogni peso deve assolutamente essere bilanciato da un altro. Questo peso può essere una costruzione, può avere una fisicità, oppure semplicemente avere un colore che deve essere bilanciato da un altro colore. Quando inizio a disegnare - e non scrivere... - lo spazio, divido il quadro scenico in un mondo fatto da due componenti: il pieno e il vuoto. Su questa base, poi, si possono aggiungere altri elementi, e arrivare al decorativismo, ad altri segni. Quel che è importante, però, è che il disegno dello spazio abbia sempre una sua configurazione, una sua fisicità che deve essere finalizzata allo spettacolo, all'allestimento...

Naturale, allora, è chiedere come lavora con i registi: quanto segue le indicazioni registiche e quanto, invece, è lo spazio a determinare la regia?

Ovviamente dipende, da regista a regista. È mia abitudine, comunque, lavorare per lo spettacolo. E ogni spettacolo è fatto da tante componenti diverse: la scena, i costumi, le luci, la fonica, il lavoro dei tecnici... Ma tutto è coordinato da un “filtro” generale che è il lavoro del regista. Dunque il mio lavoro è attentissimo all'indicazione registica, perché lo spazio che preparo è quello che, alla fine, sarà usato dal regista...

Come è cambiata, nella sua percezione, l'idea di scenografia nel teatro italiano in questi ultimi decenni? E come è cambiato il rapporto tra scenografo e regista?

Vengo da una formazione accademica. Nelle Accademie vigeva, quando ero studente, un'idea diffusa di “classicità”: ovvero si studiava il classico. Ma io ho avuto la fortuna di avere un grande maestro come Ettore Rondelli, un grande

pittore, capace di firmare opere che tutt'ora, a distanza di trenta o quaranta anni, sono ancora allestite e vanno in tournèe. Il suo magistero ha lasciato un segno indelebile non solo nel teatro italiano, ma anche, naturalmente, dentro di me: la sua idea era pittorica, legata ad una scenografia fatta di suggestioni e di magie della pittura. Quindi, i miei lavori sono stati segnati proprio da un simile approccio: la pittura, lo spazio illusionistico...

Ma queste soluzioni sono difficili da utilizzare, anche perché i registi, per lungo tempo, hanno voluto altro, hanno cercato il "realismo" in scena, pretendendo qualcosa di "costruito". Mi sembra, invece, che negli ultimi tempi ci sia un ritorno alle "emozioni", un'attenzione diversa per uno spazio che dia delle suggestioni. La scena, insomma, ha cambiato linguaggio...

Si è creata una nuova lingua?

Per quel che mi riguarda, posso dire che se, in passato, ero molto più "descrittivo", adesso cerco di suggerire: spazi, emozioni... Non amo la compiutezza dello spazio, e preferisco lasciare libero lo spettatore di immaginare, di fantasticare: penso che lo spettatore debba emozionarsi proprio attivando l'immaginazione. Un quadro non può e non deve "dire tutto", e altrettanto vale per una scenografia.

In questo momento, dunque, mi piace guardare all'opera di alcuni pittori, come Mark Rothko: in lavori che ho fatto - penso ad *Aspettando Godot*, al *Don Carlos* allestito a Napoli, al *Billy Budd* al Regio di Torino o a *L'impresario delle Smirne* - tornano elementi che omaggiano chiaramente la pittura di Rothko.

Poi mi piace molto guardare la fotografia: mi piace rapportarmi a quei fotografi che riescono a cogliere le stranezze di una società, di un'architettura che è considerata "abituale" nell'immaginario collettivo. Amo quei fotografi che riescono invece a coglierne la particolarità, l'anomalia. Mi riferisco, ad esempio, a Koudelka, che introduce - nella classicità di una fotografia - elementi destabilizzanti, che cambiano il rapporto con il quotidiano, con l'abitudine...

E quali sono gli scenografi che considera suoi punti di riferimento?

Amo moltissimo certi artisti russi: Léon Baxst, Aleksandr Benois, pittori che hanno un segno molto forte. In Italia amo le scenografie di Mauro Pagano, il suo mondo esagerato nelle dimensioni. .. Ho lavorato molto nel cinema: e ci sono artisti che mi hanno insegnato moltissimo. Penso a

Dante Ferretti, a Burchiellaro, e soprattutto a Luigi Marchione che mi ha abituato ad avere un taglio particolare e giusto per il palcoscenico, un taglio “macro” e non “micro”. Con Marchione ho imparato a concentrarmi su un dettaglio, e non su una totalità, e far vedere *quel* dettaglio. Da lui ho imparato anche il gusto per il “costruito”, per un lavoro architettonico che, venendo dalla pittura, non sentivo mio. Con Marchione abbiamo fatto molti film assieme - da *Derviscio*, a *Il mestiere delle armi*, al progetto di *Cantando dietro i paraventi* - e l’ho seguito sempre con piacere, imparando molto.

Ha fatto cenno a Napoli, al Teatro San Carlo, e al Teatro Regio di Torino. Esistono differenze tra il lavoro nell’Opera e quello in Prosa?

Naturalmente, a partire dai mezzi a disposizione! Sono diversi e determinanti!

Ma cambia anche altro: nella lirica occorre rispettare alcuni elementi che in prosa, invece, possono essere “riletti” con maggiore libertà.

Nel teatro d’Opera serve normalmente una scenografia che rispetti i tempi musicali, i cambi, e che non “stravolga” totalmente il momento in cui quella opera è stata pensata. L’aspetto da considerare costantemente è il canto, la partitura: il canto diventa un codice, un linguaggio che richiede rispetto, anche nella costruzione delle scene.

In prosa, invece, si è più liberi: si possono inventare mondi, situazioni, epoche, pur rispettando il testo...

Dunque non solo una questione di mezzi?

La lirica mi diverte proprio perché, avendo più mezzi a disposizione, posso permettermi maggiore “follia” creativa. La prosa, al tempo stesso, mi diverte perché, con meno mezzi, devo per forza “inventare” soluzioni...

Il filo conduttore, allora, è la libertà di invenzione...

Nelle mie scene non ci saranno mai riproduzioni di ciò che esiste all’esterno, nella realtà: strade, piazze, saloni, stanze. Cerco sempre di inventare soluzioni nuove. Che siano evocative...

Che materiali predilige?

Mi sento “materico”, ma non ci sono materiali che considero “preferiti”. Sono un pittore, nel mio lavoro parto sempre dalla pittura, dalla pennellata. E in base alle pennellate che lo spettacolo mi suggerisce cerco i materiali necessari...

È così anche per L'Impresario delle Smirne?

Ho lavorato con registi che spendono moltissimo tempo in discussioni, analisi, progetti. Walter Le Moli, con cui lavoro, passa anche un anno a preparare il progetto di un allestimento: moltissime idee vengono discusse, analizzate, gettate via, riprese, accantonate, modificate. È un modo di procedere molto interessante, soprattutto per lo spettacolo, per il prodotto finale. Anche per *L'impresario delle Smirne* è andata così. Con Davide Livermore abbiamo discusso tantissimo: un travaglio lunghissimo di idee prese, elaborate, sviluppate e poi abbandonate e distrutte o magari recuperate all'ultimo momento.

L'Impresario è Venezia. Ci siamo chiesti a lungo se dovesse essere una Venezia "da cartolina" o meno, di "plastica" o meno. Poi mi sono ricordato delle pitture di Pietro Longhi: un artista non conosciutissimo, ma che ha saputo dipingere Venezia senza mai evocare una gondola, o un canale, o la calle caratteristica...

Longhi non è Canaletto o Guardi: è un pittore che analizza la vita quotidiana, la famiglia, la Venezia nei suoi interni. I colori di Longhi sono di interni veneziani. Ho deciso, allora, di partire proprio dalle suggestioni che nascevano in me di fronte alla pittura di Pietro Longhi. Ma poi ho capito che non sarebbero bastati quegli interni, seppure affascinanti...

E di cosa c'era bisogno?

Per la Venezia dell'*Impresario* c'era bisogno dell'acqua, del marciume, della instabilità. Così ho pensato ad una scenografia che pur partendo dalla pittura di Longhi mi ha riportato, ancora una volta, a toccare Rothko, Koudelka... La macchina teatrale ha risolto la necessaria "instabilità": c'è un piano basculante, mobile, che dà l'idea della precarietà di un terra circondata dall'acqua. E poi ci sarà una sorta di traghetto che passa in sala, e addirittura una gondola...

Una gondola?

Una "sopresa" che voglio mantenere tale per il pubblico...

Dunque pieno accordo con il regista Davide Livermore?

Questo è il secondo lavoro che facciamo assieme, dopo il *Billy Budd* che ha avuto un bellissimo successo...

È stato un trionfo: forse vale la pena parlarne...

Nessuno credeva che quell'opera potesse registrare un simile

trionfo. Lo stesso sovrintendente del Regio di Torino è rimasto sorpreso, ovviamente in modo piacevole. Con un budget bassissimo, con una carenza totale di mezzi, siamo riusciti ad affrontare la sfida che Britten ci poneva. È stata una bella avventura: con Davide non ci siamo mai persi d'animo. Abbiamo utilizzato le tecnologie del teatro, per trovare le suggestioni e le emozioni che ho sempre inseguito.

Stesso entusiasmo per Goldoni?

Livermore è una fucina di idee. Procedo per accumulo, inventa continuamente immagini, situazioni, ma poi sa arrivare all'essenzialità. Per Goldoni era partito riempiendo di immagini, elementi e personaggi non solo il teatro Carignano, ma anche la piazza antistante, e tutta Torino! Dopo incontri, scontri, discussioni e progetti siamo arrivati ad un'idea di una Venezia rarefatta, dove l'importanza non è data dalle scenografie, ma dall'attore e dalla recitazione che si svolge all'interno di questo "contenitore". E ci siamo trovati completamente d'accordo: penso che la scenografia non debba mai essere "invadente", non debba mai prevalicare l'intento registico, ma anzi debba essere al servizio dell'attore e dello spettacolo.

Cosa si aspetta da L'Impresario delle Smirne?

Che il pubblico si diverta. Vorrei fosse uno spettacolo piacevole, che faccia ridere: non che sia uno spettacolo "stanco". Il pubblico ha sempre più bisogno di vedere qualcosa "in movimento" - forse perché abituato dalla realtà, dal cinema, dalla televisione: e la scena, allora, deve essere in movimento, deve modificarsi per aiutare lo spettatore ad essere affascinato dal racconto. Un linguaggio "riconosciuto" e riconoscibile...

Poi partirà per San Pietroburgo, per l'allestimento di Rigoletto...

Da anni, ormai, Walter Le Moli firma la regia di opera al teatro Marijnskij di San Pietroburgo e lo accompagno in queste imprese. Il lavoro che abbiamo fatto per preparare *Rigoletto* mi è servito per chiarire un aspetto fondamentale del mio percorso: sono contento, perché mi riconosco il quel che faccio. Riconosco la mia "firma", una mia cifra scenografica. Un mio modo di vivere lo spazio e lo spettacolo: leggo lo spazio come avrei voluto, con un mio stile... Ed è un piacere bellissimo.



Natura e verità nei libretti musicali di Goldoni

di Carmelo Alberti

La vocazione teatrale di Carlo Goldoni si misura, fin dagli anni dell'esordio, con l'arte di scrivere libretti per musica, destinati ai più prestigiosi teatri di Venezia; è un'attività, che cresce con il passare del tempo, fino a raggiungere la quota di 15 intermezzi musicali e 155 drammi giocosi, a conferma dell'ampiezza di un'utopia scenica che attraversa il sistema dei generi, per affermarsi come un'idea di teatro coerente e regolata solo dal principio di relazione tra mondo e teatro. In virtù di un intenso apprendistato, compiuto a contatto d'interpreti esperti e di compositori eclettici, a cominciare da Antonio Vivaldi, il commediografo raffina la sua impareggiabile attitudine poetica, offrendo ai musicisti con cui lavora versi duttili, dalla spiccata ritmicità; così, mentre il metro permette di spezzare, ripetere, allungare e muovere le parole, la lirica goldoniana sprigiona un illimitato universo di segni e di linguaggi. Sorprende la varietà di registri che il veneziano adopera e concentra, spesso, in una sola scena, oppure nel cuore di un dialogo cantato.

Un caso esemplare tra i tanti è dato dal *Buovo d'Antona*, musicato da Tommaso Traetta e destinato al piccolo Teatro di San Moisè, dove nella sola stagione 1758-59, Goldoni prepara altri due libretti, *Il signor dottore*, con la musica di Domenico Fischietti, e *Gli uccellatori*, con la musica di Florian Gassmann. Il teatro, che appartiene alla famiglia Giustinian di San Moisè, è gestito dall'impresario Prospero Oliviero e produce spettacoli con il sistema della partecipazione a «caratto», cioè con il coinvolgimento economico della compagnia, che prende parte alle recite, e con la suddivisione del guadagno, proprio come accade nell'*Impresario delle Smirne*; il Conte Lasca, una volta tramontato il sogno d'allestire l'opera alle Smirne, consiglia agli artisti di non disperdere il risarcimento pagato dall'impresario turco Ali: «si farà un'opera di quelle che diconsi a carato. [...] Se anderà bene, dividerete il guadagno, se anderà male, spero che non ci rimetterete del vostro» (atto V, scena ultima).

Ebbene, nel *Buovo* la vicenda, ambientata in uno strano paesaggio bucolico-pastorale, aspira a configurare un finto stile aulico-eroico, in grado di accostare lingue sociali distanti, come sono - fuori Venezia - quelle dei nobili e dei contadini. Per raggiungere lo scopo, Goldoni realizza una sorta di miscuglio formale, appoggiandosi alle varianti favolistiche settecentesche della materia cortese, e riduce al

minimo la vicenda, limitandola alla cacciata di Buovo dalla cittadina inglese d'Antona. Invece, preferisce agire sull'ansia della promessa sposa e sulle trame di un subdolo usurpatore, personaggi che si collocano entrambi nella zona del serio e perciò sono affidati a cantatrici. La trama epica, intanto, viene elaborata sopra uno schema da commedia: vale a dire, si manipola la storia e si fanno agire i protagonisti secondo un modello prestabilito, nel quale le presenze delle figure femminili, e soprattutto quelle di una «giardiniera» e di una «molinara», offuscano la più esaltante matrice cavalleresca. Alla fine emerge una grande confusione intorno ad una storia che trasmette una dose d'amarrezza; forse, potrebbe sembrare un'insinuante contestazione dell'opera seria che non sa liberarsi delle incongruenze narrative o esita nell'accettare temperamenti nuovi (buone figliole, serve padrone) entro l'universo dei protagonisti. Goldoni ha saputo appropriarsi subito dei segreti di una creatività d'influenza napoletana, fin da quando collabora, nel biennio 1734-1735 e negli anni 1737-1741, con i teatri dei nobili Grimani, il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo. In questi anni presta - come fa Maccario il «cattivo e povero poeta drammatico» dell'*Impresario* - un servizio illimitato a beneficio del variegato mondo musicale e delle sue varianti di genere, oppure delle compagnie comiche che utilizzano gli intermezzi cantati. Decisivo è il lavoro poetico goldoniano sugli intermezzi per la compagnia di Giuseppe Imer; nel 1734, compone un piccolo gioiello scenico come *La pupilla*, musicato da Giacomo Maccari, ispiratogli dalla particolare protezione che Imer dimostra per la «pupilla» Zanetta Casanova, madre di Giacomo, che recita nella compagnia del San Samuele. Nella prima scena Rosalba-Zanetta confessa agli spettatori la «misera condizione» delle donne, condannate ad essere sempre soggette all'uomo, sotto specie di un padre, un marito, un innamorato o un tutore; per consolarsi canta un'arietta in veneziano molto allusiva:

Quell'oselin desmentego
che passarin gh'à nome,
oh se vedessi come
l'ama la passerella;
sempre el se vede a quella
d'intorno a svolazzar.
Cussì anca mi desidero,

passera abbandonata,
d'esser accompagnada
da un passerin che sappia
cossa vol dir amar.

(ATTO I, scena prima)

Negli intermezzi il dialetto rafforza la freschezza linguistica goldoniana e permette una maggiore libertà creativa, come avviene con *La birba* (1734) e *La bottega da caffè* (1736), in cui la sinteticità delle scene non pregiudica affatto la forza dell'impatto teatrale. Anche quando Goldoni intraprende la professione di poeta di compagnia per gli attori di Girolamo Medebach, tra il 1748 e il 1753, compone per i teatri veneziani, per il San Moisè, il San Samuele e il San Cassiano ben quindici libretti. Mentre s'impegna a condurre in porto una complessa sperimentazione sul versante della commedia, l'impegno poetico-musicale pare costituire, quasi, una via di fuga dalla realtà e dal confronto con il quotidiano, seppure ciò valga prevalentemente sul piano tematico, poiché le invenzioni dei libretti rispondono alla personale propensione a tratteggiare tipologie caricaturali alquanto verosimili. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1748), con le musiche di Legrenzio Vincenzo Ciampi, s'ispira alla favola popolare e ai romanzi d'ambientazione contadina; per il maestro Baldassare Galuppi prepara, tra l'altro, *Arcifanfano, re dei matti* (1749), in cui allinea un esilarante campionario di matti, e *Il mondo della luna* (1750), un testo visionario che immagina di gettare uno sguardo sopra la comunità lunare attraverso il cannocchiale di Ecclitico, «finto astrologo».

Anche nel periodo più intenso della professione teatrale Goldoni non smette di produrre libretti per il palcoscenico musicale, mediante i quali è possibile delineare un inventario dell'immaginario settecentesco. La svolta creativa, che si attua nella scrittura poetica goldoniana dopo l'incontro con Galuppi, passa proprio attraverso la raffinata indagine sui rapporti fra uomini di differente estrazione sociale; la felice intesa, che si prolunga per un arco di venti opere comiche, prende l'avvio con *L'Arcadia in Brenta* (1749), lavoro in cui si ride sul fenomeno del cicisbei e sugli eccessi del villeggiare. In un passaggio del testo, Foresto, uno dei frivoli arcadi, abituati a sperperare i beni altrui, propone di allestire una commedia per musica all'improvviso. Mentre sono assegnati a signore e nobiluomini i ruoli di Cintio,

Pulcinella, Colombina, Diana e Pantalone, proprio come avviene nelle ville dei patrizi veneziani che si dilettono a recitare, Foresto riflette sui problemi che sorgono quando s'intende realizzare una proposta accettabile, esprimendo tra sé l'incertezza che assale chi ha la responsabilità della rappresentazione, un tema che evidentemente inquieta parecchio lo stesso Goldoni.

Perché riesca bene un'opera,
quante cose mai vi vogliono!
Libro buono e buona musica,
buone voci e donne giovani,
balli, suoni, scene e macchine.
E poi basta? Signor no.
Che vi vuol? Io non lo so.
Ma nol sa nemmen chi critica,
benché ognun vuol criticar.
(ATTO II, scena nona)

Nel dedicare a Pietro Metastasio, «poeta cesareo», la commedia *Terenzio*, scritta nel 1758, Goldoni - ormai cinquantenne - valuta la propria riforma, entrando nel vivo del dibattito letterario intorno alla poesia dei libretti e riconoscendo al dramma per musica una necessaria irregolarità rispetto alle regole aristoteliche. Ponendosi dunque sulla scia dell'esperienza di Metastasio, l'unico che ha saputo adomesticare le sconvenienze della materia eroico-drammatica, lo scrittore veneziano tende a rivalutare il suo stesso impegno nell'ambito del melodramma: «Portato da un forte genio al teatro, allettavami la dolce lusinga dei componimenti per musica. Dirò di più: mi sono anche provato, ma lode al Signore, ho conosciuto in tempo la vana impresa di essere per questa via compatito». Goldoni sembra nascondersi dietro lo schermo della commedia per meglio stimare l'ampio lavoro librettistico; difatti, nel suo ragionamento si dice consapevole della giusta concordanza, tanto della musica quanto delle parole, nel garantire la coerenza scenica. Lo sperimentalismo goldoniano immette nella struttura testuale un'intensa rete di correlazioni, che si riflettono soprattutto nei dialoghi; duetti, terzetti, quartetti e cori sono i passaggi necessari per sviluppare l'intreccio, senza preoccuparsi di nascondere artificio e convenzionalità. La poesia incontra la musica e sospinge l'azione verso un esito previsto, senza timore di trasgredire regole consolidate o di contrastare pregiudizi artistici. Peraltro, si conosce

quanto sia difficile smuovere i cantanti dall'abitudine a mettere in cattiva luce gli altri interpreti. Lo testimonia pienamente *L'impresario delle Smirne*, documento critico insuperabile sulla difficoltà di mettere in scena un'opera per musica.

Una risposta ulteriore di Goldoni alle complicazioni del teatro musicale si ha nel 1762; dopo la partenza da Venezia alla volta di Parigi, costretto a prolungare il soggiorno bolognese per l'insorgere di una malattia, il commediografo si lascia convincere dal marchese Francesco Albergati e dall'impresario Bartolomeo Ganassetti, entrambi buoni amici, a stendere il libretto de *La bella verità*, musicato dal «maestro di cappella» Niccolò Piccinni, colui che aveva portato al trionfo la sua *Buona figliuola* (1760). È un dramma giocoso che mette in scena la preparazione di un'opera e che analizza la natura segreta dell'ispirazione poetica, nella convinzione che ogni creazione drammatica si misura con la capacità d'incidere sulla comunicazione teatrale. Di sovente il poeta lascia trapelare tra i versi un sorriso, cogliendo l'occasione per smontare e rimontare quella gigantesca macchina teatrale ai cui esiti ha tanto contribuito. Goldoni si compiace persino della fretta con cui ha steso una traccia senza storia, quasi per gioco, senza seguire «scheletro» alcuno (ATTO II, scena quarta), ispirandosi solamente alla confusione che precede la realizzazione di un'opera. Insomma, nel melodramma, ma anche nella commedia - come dimostra l'esilarante congegno dell'*Impresario* - lo spazio della natura e della verità può essere rappresentato dal poeta e dai cantanti-attori soltanto in maniera inconcludente.



La claque. Tracce per una “ricerca” del pubblico in teatro

di Nello Rassu

Se il vocabolario recita brevemente: «In un teatro, gruppo di spettatori che applaudono a comando in cambio dell'ingresso gratuito (francese: da *claquer* “battere le mani” di origine onomatopeica)» altrove troviamo: «Nel gergo teatrale viene così chiamata, per estensione, un'organizzazione d'individui pagati per applaudire e determinare il successo di autori e attori...».

Intorno a questi recinti definitivi abbiamo uno tra i più curiosi fenomeni di aggregazione di pubblico teatrale. Raccolto attorno a un capo-claque ma di fatto sparso nei vari settori tra la platea, la galleria, i palchi e il “mitico” loggione nella lirica questa spesso occasionale e difforme mescolanza di appassionati spettatori muoveva il resto della platea verso plaudenti approvazioni dell'estro scenico di questo o quell'attore e attrice per la prosa di questo o quella cantante per la lirica. E, in caso di opere nuove, l'autore. Un singolo secco battere di mani era il segnale come pure un vivace «Bravo!» davano il via a un battimani frenetico, quasi osannante.

E la “prima” era superata di slancio, i critici meno accorti ne davano cenno positivo nelle cronache teatrali del giorno dopo e il resto del pubblico, superate le esitazioni e i dubbi amletici, veniva confortato da questa significativa conferma: era proprio un bello spettacolo e simili manifestazioni d'entusiasmo ne erano la riprova.

Altrove ci dilungheremo sulla non casuale evoluzione della claque. Basti citare una nota tratta da una relazione ministeriale dei primi del '900 che dettava: “La claque è una vera istituzione tariffata così esplicitata:

Applauso di sortita: uomini	L.25
Applauso di sortita: donne	L.15
Applauso regolare: cadauno	L.10
Applauso insistente	L.15
Applauso caloroso	L.17
Interruzioni con bene-bravo	L. 5
Bis a qualunque costo	L.50
Fanatismo (!) prezzo da convenirsi	

Ma qui ci preme di dar conto di un fenomeno contrario. Il 15 gennaio del 1909, tra il primo e il secondo atto di una non brillante commedia dal titolo ammiccante, *La donna è mobile*, che una onesta e poco più compagnia di prosa milanese dall'altisonante nome di “Eroica” va recitando sulle vetuste assi del palcoscenico del Teatro Alfieri in Torino,

un gruppo di rumorosi spettatori, poco attenti alla storia che si va dipanando urlano tutto il loro dissenso verso l'autore della commedia, un giovane letterato, poeta già di successo, di belle (e ricche) speranze teatrali: Filippo Tommaso Marinetti.

A poco meno di un mese dal "debutto in società" con la pubblicazione del *Manifesto del Futurismo* sulla prima pagina del *Figaro* parigino il fondatore e capo dell'avveniristico movimento si confrontava con il pubblico teatrale e sembrava avviarsi verso un clamoroso (nel senso dei clamori sollevati) fiasco. Sembrava. Le cronache teatrali segnalano una claque male impostata che sortiva l'effetto contrario a quello di incentivare i favori del pubblico. Fischi, urli e motteggi dell'indispettito pubblico prendono campo per tutto il secondo atto. E qui accade l'imprevisto. Contro ogni consuetudine, a sipario chiuso, Marinetti si presenta alla ribalta e con voce concitata dichiara: «Ringrazio gli organizzatori di questa fischiata che mi onora profondamente».

Il fallimento della commedia passa in secondo piano e rimane l'atto assolutamente nuovo negli annali teatrali su cui per giorni si soffermeranno le cronache dei giornali. Proprio il risultato che cercava il giovane autore e partendo da una claque poco accorta.

Poco più di un anno dopo Marinetti tornava in un teatro torinese con la terza delle roboanti serate futuriste, al Politeama Chiarella, l'8 marzo 1910, e in una dichiarazione rilasciata al giovane cronista de *La Stampa*, Marinetti sembra aver messo a frutto l'esperienza del Teatro Alfieri quando afferma: «se il pubblico torinese fosse stato indifferente alle mie teorie o le avesse disprezzate, avrebbe disertato il teatro, o sarebbe venuto in gruppo esiguo a significare la propria avversione con il silenzio o con qualcuno di quei freddi applausi di mani inguantate che sono ben più terribili dei fischi... La serata ebbe questa caratteristica: che ad un certo punto le discussioni furono tali da trasformare noi in spettatori ed il pubblico in attore. Ciò a prova evidente di quanto i torinesi si siano appassionati pro e contro il futurismo. Ed io sono convinto che tra dieci giorni ancora saranno vive nei ritrovi di Torino le dispute su Marinetti e i futuristi. Non è questo per me e per i miei compagni il più desiderabile dei trionfi?».

Se la claque testimonia la ricerca dei favori del pubblico,

prezzolando una parte di questi e garantendosi qualche replica in più e una piazza favorevole anche una “claque al contrario”, l’organizzazione dei fischi, può testimoniare un tentativo di favorire o impedire il successo dei giovani autori. Una commedia “protestata” non ha futuro. È quanto esprime un giovane Eduardo, nell’aprile del ’46, venuto a ringraziare il critico de *l’Avanti* Paolo Grassi per la sua positiva critica di *Napoli milionaria* al debutto milanese. «A me avevano detto gli amici napoletani, vecchi amici di teatro milanesi, che a Milano per “passare” in un teatro con una novità occorreva mettersi d’accordo col gruppo di fischiatori che fa capo a Paolo Grassi. Mi avevano dipinto lei come un fetente. Io che sono orgoglioso non sono andato né al Nuovo né all’Odeon, né all’Excelsior, ma ho scelto il Mediolanum. Io me ne infischio di tutti, anche di Paolo Grassi. Se la commedia piace, piace, se non piace, non piace. Ho avuto la gioia di leggere il suo articolo, splendido, senza che ci conoscessimo. Sono venuto a dargliene atto». Un anno dopo il ventottenne Paolo Grassi inaugurava insieme a Giorgio Strehler il Piccolo Teatro della Città di Milano, primo teatro pubblico italiano. Eduardo non venne rappresentato fino al 1958. E la claque favorevole o meno divenne un bel modo per giovani squattrinati per entrare a teatro.



Impresario di mestiere

di Roberta Cortese

Al Teatro San Cassiano di Venezia, nel 1637, fanno la loro comparsa i due “proto-impresari” della storia del teatro lirico. Sono Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, rispettivamente compositore e librettista dell'*Andromaca*, opera con cui fu segnata una tappa importante nella storia della produzione operistica: quella del passaggio da un teatro di corte, appannaggio esclusivamente aristocratico e teso a celebrare il casato di un nobile mecenate, ad un teatro aperto ad un pubblico pagante. Il Teatro San Cassiano era infatti di proprietà della nobile famiglia Tron, ed era stato ceduto per quella stagione alla compagnia romana capeggiata dai due - i Tron avevano naturalmente riservato tutti i palchi per sé e per gli amici nobili, concedendo alla compagnia di disporre dei biglietti della sola platea. L'*Andromaca* ebbe un successo enorme, tanto che la neo-impresa si allargò al Teatro di SS. Giovanni e Paolo e al San Moisé, dove il Ferrari, resosi autonomo, diede fra l'altro una ripresa dell'*Arianna* di Monteverdi.

Le condizioni di un'“impresa” per l'allestimento di opere e balletti erano in genere quelle di un vero e proprio appalto, sotto cauzione, che prevedeva la gestione amministrativa delle stagioni di un teatro, solitamente di proprietà di famiglie o società di nobili, accademie, istituti religiosi. L'appalto poteva addirittura trasformarsi in monopolio, con conseguente diritto decisionale per la rappresentazione di un dato genere d'opera per la data città; ma spesso il monopolio restava in mano al proprietario, che al fine di garantirselo non cedeva pieni poteri all'impresario, riservandosi ad esempio (come nel caso dei Tron) il diritto sull'uso dei palchi, che spesso vendeva o affittava. L'impresario era dunque innanzi tutto un uomo d'affari, chiamato a risolvere un problema fondamentale: le aspettative, da parte del pubblico, di sfarzo e dispendio per una produzione gestita direttamente da nobili proprietari, produzione che per rendere onore al buon nome doveva assolutamente essere generosa. La presenza di una figura da “mediatore”, quale era l'impresario, era dunque fondamentale per contenere i costi, e consentiva nel contempo ai nobili di non perdersi in questioni “poco aristocratiche”.

Il contratto era stipulato per una o più stagioni, diverse dalle attuali - la più importante era quella del carnevale, poi c'erano la primaverile e l'autunnale, a cui poteva aggiungersi la quaresima con la rappresentazione di “dram-

mi sacri” - e prevedeva l’impegno a mettere in scena un determinato numero di opere, di genere stabilito (serie, semiserie, buffe) e per un dato numero di recite. L’impresario, si diceva, faceva da intermediario, e per radunare la compagnia passava dunque la maggior parte del tempo a scrivere lettere e stipulare a sua volta contratti, che fossero vantaggiosi per sé e dignitosi per il teatro: con cantanti, ballerini, compositori, librettisti, musicisti, agenti, mallevadori (che lo aiutassero con la cauzione che doveva pagare). A questo “carteggio” si aggiungeva poi quello delle disposizioni riguardanti scene, costumi, più tardi nolo degli spartiti.

Gli introiti dell’impresario consistevano solitamente nel ricavato della vendita dei biglietti di platea e loggione (per la platea in realtà i biglietti erano due: uno d’ingresso e l’altro di noleggio della sedia o panca), cui si aggiungeva a volte, a seconda del contratto di appalto, il ricavato dall’affitto dei palchetti rimasti invenduti; poi c’erano i proventi della vendita dei libretti di sala (spesso da dividere con il librettista), una percentuale sulle vendite delle candele (per leggere i libretti...) e un’altra sulla vendita di dolci e gelati. Da parte sua, oltre al pagamento della cauzione per la cessione del teatro, l’impresario doveva provvedere di tasca propria al pagamento degli artisti: sera per sera il personale del teatro, orchestrali e coristi, in *quartali* i solisti (e il primo *quartale* coincideva col giorno d’inizio per le prove). In più, soprattutto nel ‘700, doveva spesso occuparsi anche dell’alloggiamento dei cantanti, che non di rado finiva per “sistemare” in casa propria.

Appare quindi evidente che l’impresa teatrale fosse piuttosto rischiosa dal punto di vista finanziario, e dagli elementi sopraelencati è facile dedurre un deciso squilibrio tra entrate ed uscite. L’impresario tentava di rimediare in vari modi: il primo era quello delle “doti”, sovvenzioni che testimoniano il perdurare del mecenatismo ad opera di corti o comuni anche nel teatro pubblico; poi c’erano le serate d’onore o “beneficiate” di uno degli artisti principali (col quale spesso andavano divisi i proventi), che usava a fine serata farsi trovare nell’atrio del teatro in costume di scena e con un bacile in cui il pubblico poteva deporre offerte in contanti; infine, tra i metodi più adottati per far fronte alle perdite finanziarie, c’era quello dell’appalto dei giochi d’azzardo.

D'altronde il teatro era il luogo d'incontro per eccellenza dei ceti abbienti; si sa che soprattutto i nobili, a teatro, se pure sempre con un orecchio attento e sensibile alle prodezze o alle stecche del cantante di turno, nei loro palchetti cenavano, brindavano, si scambiavano visite... e nel ridotto poi giocavano. Verso la metà del '700 si cominciò a vietare i giochi d'azzardo, per poi appaltarli sotto forma di monopolio agli impresari dei teatri principali; il monopolio venne a più riprese soppresso in età illuministica, ma con l'era napoleonica i nuovi stati italiani lo reintrodussero per far fronte al vuoto dell'erario, per la gioia degli impresari, per cui spesso il gioco d'azzardo si rivelava più fruttuoso della stessa stagione lirica.

Si capisce a questo punto dalle molte funzioni che svolgeva l'impresario, e dal carattere rischioso dell'impresa, come il mestiere potesse facilmente dare adito a sospetti sull'onestà di chi lo esercitava e diventare piuttosto malfamato. Lo dimostrano tutte le opere che hanno per soggetto le disavventure di una compagnia d'opera capeggiata dal suo impresario. Famoso è il trattato satirico di Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, ma numerosissimi, rimanendo in ambito operistico, sono gli intermezzi: *L'impresario delle Canarie* di Serra con libretto di Metastasio (1724), *La critica* di Jommelli (1766), *La bella verità* di Piccinni (su libretto di Goldoni, 1762), *La canterina* di Haydn (su libretto da Goldoni, 1767), *Der Schauspieldirektor* di Mozart (1786), *Prima la musica poi le parole* di Salieri (1786), *L'impresario in angustie* di Cimarosa (1786), per concludere con *Le convenienze e sconvenienze teatrali* di Donizetti (1827).

Effettivamente, chiunque poteva improvvisarsi impresario. I primi "amministratori dell'impresa teatrale" provenivano spesso da una famiglia già inserita nell'ambiente: ex-cantanti fischiati, musicisti o coreografi che esercitavano contemporaneamente il mestiere d'impresario. Raramente si tentava impresario un nobile, magari con amante soprano a carico, mentre le personalità più diffuse nella professione provenivano di norma dal settore dei commercianti, degli agenti o giornalisti, e naturalmente degli appaltatori di giochi d'azzardo.

Il più famoso tra questi ultimi, e forse il più famoso in assoluto, resta senz'altro Domenico Barbaja (1778-1841), ex-garzone di caffè e giocatore di biliardo, importatore in Italia della roulette, appena inventata in Francia. Impresa-

rio per più di trent'anni ai reali teatri di Napoli, con "punte" alla Scala di Milano e a Vienna, il suo nome resta legato soprattutto a quello di Rossini (che sposò poi la sua amante, la primadonna Isabella Colbran); era decisamente un illetterato, sicuramente non sapeva leggere la musica, ma fu l'artefice della fortuna di molte opere di primo '800 ancora oggi in repertorio, e divenne milionario.

Decisamente più competente invece un altro grande impresario, Alessandro Lanari (1787-1852), che ha lasciato più di 15000 lettere in cui si cura dei preparativi per quelle che possiamo definire le sue messe in scena, e il suo talento di regista era universalmente riconosciuto. Attivo soprattutto alla Pergola di Firenze, ne aveva assunto anche l'impresa della sartoria, sviluppando contemporaneamente un sistema di contratti a lunga scadenza per giovani cantanti, da piazzare poi su mercati diversi; in questo modo riuscì a creare una serie di circuiti lirici che gli permettevano di far rendere al massimo i suoi costumi ed i suoi artisti. Non tutti gli impresari furono altrettanto fortunati quanto Barbaja o Lanari, il fallimento non era raro, in qualche caso davvero, come nelle commedie, l'impresario fuggiva con l'incasso dell'ultima serata, se non finiva addirittura col suicidarsi. Ma la fine degli impresari in Italia non fu dettata certamente dai rischi del mestiere, quanto dagli atteggiamenti repressivi sviluppatisi dopo i moti falliti del '48, a cui si aggiunge una nuova forza nascente: quella degli editori musicali, che furono in grado di lanciare per primi i giovani compositori emergenti, su cui poi potevano esercitare un certo dominio, così come per gran parte della distribuzione delle loro stesse opere. Fu naturale quindi che passasse a loro il diritto all'impresa teatrale: gli impresari d'altronde, come si è detto, erano soprattutto uomini d'affari, "slegati" culturalmente dall'oggetto della loro occupazione, e d'altro canto appartenevano ad una società gerarchica che era ormai in fase di declino, ancorati al servizio di quei ceti dominanti con cui furono costretti a scompare.

Segue una rassegna di materiali d'archivio sulla figura dell'impresario, tratta da epistolari, documenti vari, estratti di libretti d'opera.

Bibliografia

Enciclopedia dello spettacolo, a cura di Silvio D'Amico, Sansoni, Roma 1959.

The New Grove Dictionary of Opera, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Press Limited, London 1992.

W. C. Holmes, *Opera observed. Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, The Chicago University Press, Chicago & London 1993.

J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985.

Fonti web

www.delteatro.it/bdoc/diz2home.asp

WOLFGANG AMADEUS MOZART A GOTTFRIED VON JACQUIN¹

À
Monsieur
Monsieur Geoffroy de Jacquin
à
Vienne.
Auf dem Rennweg
im böttanischen Garten.

Praga, il 15 ott. 1787.

carissimo amico! -

Crederete probabilmente che la mia opera sia ormai cosa fatta - eppure - vi sbagliate un tantino; Primo, il personale teatrale locale non è tanto esperto come quello di Vienna per studiare una tal opera in sì breve tempo.

secondo, ho trovato al mio arrivo tanto pochi provvedimenti e disposizioni, che sarebbe stato puramente impossibile darla prima di ieri; - Ma ieri fu dato a teatro completamente illuminato il mio figaro, che io stesso diressi. - [...] Don Giovanni è ora stabilito per il 24;- il 21: era al 24 stabilito, ma una cantante divenuta malata procura un nuovo ritardo; - poiché la compagnia è piccola, così l'impresario deve sempre vivere in preoccupazioni, e risparmiare la sua gente più che può, perché non sia costretto da un'indisposizione inaspettata nella condizione più critica fra tutte le critiche, e cioè a non poter dare alcuno spettacolo affatto! - e così avviene che si meni il can per l'aia, perché gli attori (per pigrizia) nei giorni di recita non vogliono studiare, e l'*entrepreneur* (per timore e paura) non vuole costringerli a tanto. [...]

- Ora addio; - vi prego baciare le mani a mio nome alla vostra gentile signora mamma, alla sig.na vostra sorella, e di porgere i miei migliori saluti al vostro sig. fratello, sicuro che sono e sempre sarò

il vostro vero amico e servitore

W.A. Mozart

¹Da W.A. Mozart, *Briefe und Auszeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O.E. Deutsch, Bärenreiter Kassel, Basel / London / New York 1962 (trad. del passo citato di Roberta Cortese).

GIOACCHINO ROSSINI ALL'IMPRESARIO CERA²

Roma, Primavera del 1812

Mio caro; Dandomi da musicare il libretto intitolato La scala di seta, voi mi trattaste da ragazzo; facendovi fare un fiasco, io vi resi pan per focaccia. Adesso siamo pari.

GIOACCHINO ROSSINI A LUIGI ACHILLI²

Napoli, 26 marzo (?) 1818

Gentil.mo Sig.re; La convulsione in cui si ritrova la patria, gli epiteti di poltrone e di pigro che lei gentilmente mi accorda non saranno mai i mezzi necessari per completare una compagnia. Ho scritto al sig. Antaldi e l'ho pregato dirmi quale era la somma su la quale potevo contare per prender le necessarie misure; esso mi rispose una gentile, sì, ma inconcludente lettera per cui nulla ho potuto concludere. Io non posso pretendere che i cantanti siano a mia disposizione sei mesi per la speranza di cantare in un paese dove posson pagare ben poco. Io ho barcheggiato questi signori. Ma il Nozzari tenore è scritturato per Napoli; mad. Colbran non può stare qui a mia disposizione. Il basso Remorini che lei avrà sentito a Roma è a mia disposizione e l'ho ridotto a 300 scudi di paga. Il Curioni tenore vuol 400 scudi; questi si ritrova a Milano. Intanto consiglieri mandare a Milano le scritture al suddetto Curioni e non lasciarselo scappare, essendo questi, nella scarsezza in cui siamo, uno dei buoni tenori. Le scritture di Remorini bisognerebbe che le mandassero a Bologna dirette a mio padre, perché gliele consegnasse al suo passaggio, come siamo rimasti intesi. Io sto trattando la Sciabran, la Mombelli e la Beloc e quanto prima avrò le decisive risposte. Avute che le avrò, mi farò un dovere di prevenire il sig. Antaldi del tutto. Io sono di parere dare un'opera semiseria che io potrei con facilità porre in iscena: nel caso poi si volesse l'opera seria, si continuerà alla meglio. Lei faccia presente tutto ciò al sig. di Pesaro e gli dica che per scritturar cantanti, *cantanti* ci vogliono le scritture e la somma disponibile.

GIOACCHINO ROSSINI A FELICE ROMANI²

Firenze, 8 novembre 1852.

Amico carissimo; Ricordarmi alla tua memoria, raccomandarti Mad.lle Alberini, porgitrice della presente, scritturata qual prima donna al vostro gran teatro per la prossima stagione del carnevale, sono gli oggetti pei quali ti do la pena di leggere queste poche righe. Cosa potrà dire ad un vate sommo, qual sei, in favore della mia protetta? Odila cantare e son certo ti farai caldo alle mie preghiere, che sono intente a scongiurarti di voler proteggere questa giovane, che per tutti i titoli merita le tue sollecitudini: Mi farai schiavo a Mad.me Romani; e a lei pure raccomando Mad.lle Alberini. Bada che la virtù di questa artista non è l'ultima delle sue doti. Credimi ognora il tutto tuo affezionato.

²Da G. Rossini, *Lettere*, prefazione di Massimo Mila, Passigli Editori, Firenze 19..

GIULIA GRISI AD ALESSANDRO LANARI, IMPRESARIO TEATRALE³

Caro Lanari,

Quest'oggi mi è capitata per le mani la scrittura che ho con te e mi scuserai se ti dico che ho trovato che dice prima donna e primo musico, io desidererei dalla tua compiacenza che mi mettesti primo musico, cioè musico soprano, perché se tu mi cedi a qualche impresario potrebbe farmi cantare anche in contralto e rovinarmi [...].

Livorno li 9 luglio 1830

tua aff.ma
Giulia Grisi

CAROLINA BASSI MANNA AD ALESSANDRO LANARI⁴

Genova li 22 del 1825

Sig.r Lanari stima.mo

La ringrazio dell'incomodo si è preso nell'impennire le scritture che per molte ragioni non potrei accettare. Primo perché non a meno di 4000 franchi effettivi o sieno napoleoni 800 da 5 franchi potrei acconsentire. Secondo che non faccio la figura del somaro che porta il vino, e beve l'acqua, e così sarebbe se le accordassi il nome per una serata. Al Sig.r Boschi l'ho accordato perché mi dava [?8000] franchi, e perché mi prese alle strette per cui non potetti esimermene. Non intendo d'essere obbligata a più opere, ed infine il vestiario dev'essere di tutta mia ordinazione, e nuovo. Da tutto quanto rispostole, capirà che siamo lontani dal combinarci. Le scritture le darò al fuoco per reciproco risparmio di spesa in posta, e per tanto si tranquillizzi per le sue sottoscrizioni che troverà intatte qui incluse. La riverisco.

Sua oblig.ma
Carolina Bassi Manna

³Museo Teatrale alla Scala di Milano, Coll. Casati 659.

⁴Biblioteca Nazionale di Firenze, carteggi vari 345/113, lettera del 22 gennaio 1825. Evidentemente Lanari le aveva proposto una finta "beneficiata", in apparenza a favore dell'artista ma in realtà tutta a profitto dell'impresa.

DOMENICO BARBAJA A FRANCESCO FLORIMO⁵

Caro felorem,

tu sai Se io ti Sono amico e *Se ti Stimo* come anche ti ho delle obeligatione Sai anche per prova Se mi preme le opere di Belini e tu isteso piu volte ai deto che non *Si poteva darli meglio* e il fato lo aprovalo che il tuo amico Affato danaro — ti ho deto otto giorni fa che la Sonambolla *Sarebe andato bene* e che Stassi tranquillo che lopera *Averebbe fato furore* come di fatti mi pare che non mi *Sono Sbagliato* Abbiamo parlato Anche della Norman ti ho detto che Stasi tranquillo che questa opera piacera assai piu di qualonque Altra opera di Bellini ti ho deto che Aveva parlato Afesta e che Stasi tranquillo che lopera la Norman Sarebe andata meglio che fuosse Stato *in Napoli Lo Stesso Belini* perche conosco li talenti *di festa e il Suo amor proprio* e mi *pare che lo a provato* Ultimamente con lopera il gugliemo tel — caro amico dopo tuto questo *e che mi conosi e la stima che facio di te* mi pare caro felorem che non avevi Bisogno di mandare quoto a parlare Afesta con delle minacie di farlo chiamare Alla polisia — caro amico ai *dopiamente torto* prima di tuto ai mancato *Al tuo amico Barbaja* Secondo Alla onesta e *amor proprio di festa* Basta Ai fatto questa Bestiaglita non Sene parla piu ti dico Sollo caro felorem che sono 25 Ani che per mia disgrasia che faccio *questo infame mestiere dinpresario ...* e che sono galantomo ... e quanto do una parola la mantengo ... conosco tuti Li regiri che fa questa *canaglia di teatro e Li pegiori Nemici* Sono quelli che Bevino il mio Sangue ... che pocho me ne restato — e uno dei miei Nemici *principalli e quella Bestia di mio figlio* ma un giorno Si pentira asai di agire in questa maniera ma povera Bestia non Sara *piu in tempo* caro felorem *lasiamo queste frie Batiamo il chiodo* che quello che lopera della Norman vada Bene eandera — *perche ce il mio amor proprio* e eil mio interesse — e perche e un opera che io isteso lo proposta a s m laregina madre *ai capito ...* conguludo caro amico di Non Sentire Nisuno di questi *intriganti e canaglia* che ti parlano *di questa opera parla con me, e tuto quello che voi si fara* mi pare di Averti Scrito francamente lamia maniera di pensare, e tuche mi sei amico verai da me per combinare il dipiu ... Adio il tuo amico vero e francho

Barbaja

POST SCRIPTUM DI PUGNO DI BARBAJA AD UNA LETTERA SCRITTA DAL SUO SEGRETARIO AD ALESSANDRO LANARI⁶

[...] caro Lanari ogi non ho tempo ma con Latro coriere ti metero al fato cossa mi afato questo galantomo di doniseti = Nel opera Nova che mi a scrito LaSedio dicale [*L'assedio di Calais*] in una parola mi a Sasinato — ma io però Lo faro conosere questo intrigante di primo ordine apre Ben Li oghi con questo forfaiolo — Cambio di darmi una musica che dura Almento tre ore e messa mi afato musica per un ora e tre quarti da questo argomento che asasino e doniseti — Adio

⁵ Museo Teatrale alla Scala di Milano, Coll. Casati 1698, lettera del 17 giugno [1832?].

Le parole «festa» e «quoto» si riferiscono a Giuseppe Festa, direttore dell'orchestra del San Carlo, e all'editore Cottrau; nella grafia barbajesca lo stesso Florimo diventa «felorem».

⁶ Biblioteca Nazionale di Firenze, carteggi vari 344/139, lettera del 26 novembre 1836.

Roma, 6 agosto 1833

A[mico] C[aro]

Tu dai del bambino a me? Ora ti servo io, e t'imparo a leggere. *Convenio*, in latino sul dizionario dice: Cic. *Venire insieme, concordare, confare, patteggiare, accordarsi* etc. *Conventum, Cic. Convenzione, patto, accordo, promessa* etc. Così dice il dizionario! Ora dunque sappilo, e ti sia eternamente impresso in testa per quando ti farai alto e vecchio, che *convenire*, ossia convenirsi fra due sopra un patto, vuol dire esser d'accordo etc. Adesso poi che ti ho data lezione, sappi che io (bambino secondo te) doveva far l'avvocato e per quella via m'incamminarono li miei genitori, quindi per latino, ed italiano, e per sapere il valore delle parole posso dar lezione; ciò sia detto per questa seconda volta, e torniamo all'affare.

Io ti chiesi sulle prime lettere di mandarmi in scena prima del tempo convenuto in questo futuro carnevale, che aveva altri impegni, qualora danno non te ne avvenisse. Tu intelligente di proposizioni rispondesti: *ebbene ti lascio in libertà se vuoi andare in altro luogo, e combineremo la nostra opera per altra stagione; soltanto avvisami, se tu vai altrove, perché io possa scritturare altro Maestro.*

Risposta fuor di proposito a chi chiede d'andare con te in scena qualche giorno prima del convenuto; pure vedendo che forse ti pesava il tenermi, dissi fra me: è meglio accettare anche di questa maniera e rispettare le sue intenzioni; ma dopo pensai: se egli vuol saper poi se combino per altra parte o no, è dunque certo che non gli spiace di ritenermi. Ed allora gli sono obbligato, e l'avviserò. Così feci! ma, ohimé! Vedo ora in te un nuovo procedere opposto affatto a quello di prima! Appena ti avvisai che poteva servirti, e non aveva per altra parte convenuto, tu mi rispondesti che vedendo la mia voglia di scrivere altrove, avevi trascurato gli affari tuoi, e perciò non si parlasse più di codesto carnevale, ma dell'altro; che dire è questo?

Io certo non ho colpa de' tuoi trascurati interessi. Se è così, perché tu di buona fede hai scritto: *avvisami se t'impieghi altrove, che io scritturerò altro Maestro?* Dunque li tuoi interessi camminarono della stessa maniera. E se io volessi anche credere che li trascuravi per me, perché non aspettasti che io dicessi: *ti faccio, o non ti faccio l'opera del carnevale?* E perché volevi sapere, se io restava con te, quando trascuravi gl'interessi tuoi per la mia mancanza, mentre poi, quando io ti avvisai di poterti servire, già eri fuori di ogni trattativa ne' tuoi affari? Perché invece non dirlo da principio un nò, o fare da principio la proposizione del carnevale venturo? Vedi come il bambino ti imbrogliava? ... il mondo sarà rivoltato! Tu mi parli di *amicizia, di stima*, etc., ma che vai cantando adesso! Se hai avuto amicizia per me, io n'ebbi per te; se mi stimi, ti stimo, e quel che tu ancora non mi hai dato, e che ti ho dato io, si è la prova di disinteresse.

Non ignori che io quando protestai, era in tutta regola coi patti, e doveva esser pagato senza scrivere quasi nota, e sai invece che a rompocollo ti ho servito, e non male [= con la *Parisina*, Firenze, quaresima 1833]. Che qualunque altro maestro forse avria preso il danaro senza faticare, che il danno non ti veniva per colpa sua; ma io onorato, amico disinteressato, e che ti stimava preferii la fatica pel solo patto di anticipazione di due mille franchi o

che; danaro che mi era dovuto per quell'opera, a meno che non vuoi far credere che mi davi 3000 e tanti franchi lí a Firenze, e pochi mesi dopo a Venezia per la mia bella faccia 7000 e tanti. E se la scrittura cosí dice, lo dice, e tel lasciavi scrivere, perché tu mettesti avanti che lí non potevi pagarmi, che alla Fenice la dote era piú, e per conseguenza non era che un ritardo di paga.

Se poi ci perdesti 11000 lire in Firenze, sono cose da dirsi *al poeta* [Felice Romani], e non al Donizetti che ti ha finito l'opera in sí pochi giorni, che te l'ha messa in scena, che ha corretto fino la stampa dei libretti.

A Venezia hai perduto piú, e non hai rinfacciato alcuno. Io non ho rimorsi, io ho fatto il mio dovere e piú del dovere. Ti avviso dunque che la stagione da *convenirsi* deve piacere a tutti e due, che nel Carnevale non so se potrò servirti; ti do avviso di nuovo, e per l'ultima volta, che se mi vuoi nel carnevale prossimo o nella prossima quaresima, me lo avvisi con pronto corriere; in caso contrario io ti propongo lo scioglimento della scrittura, coi patti stessi sulla ricevuta dei danari avuti per la Parisina.

I tribunali non mi spaventano, e sarò sempre in ogni maniera

il tuo
Gaetano Donizetti

⁸Da G. Zavadini, *Donizetti*, Bergamo 1948, pp. 327-9.

Napoli, 4 Luglio 1846.

Al Sig. Giuseppe Verdi, rinomato compositore di musica.

Privo da più tempo di vostre nuove, sono a cordialmente richiedervene colla presente onde conoscere lo stato di vostra salute. In pari tempo non istimo superfluo porvi a giorno che l'Impresa che amministro è stata prolungata a tutto il Sabato di Passione 1852, dovendosi tenere aperto il S. Carlo per le sole stagioni d'autunno e carnevale.

Se dunque la musica che dovete scrivere l'anno venturo vorrete montarla voi stesso, converrà che vi decidiate a venire qui in autunno. Se poi vorrete lasciare a me la cura di farla montare, mi potrete rimettere lo spartito. La prima donna è la signora Barbieri-Nini, il tenore il Fraschini, ed il basso Balzar. Se infine dopo tutto ciò vi piacesse procrastinare di dar la vostra musica non l'anno venturo, ma bensì nell'autunno 1848, io potrò accordarvelo, se ciò faccia ai vostri interessi.

Riconoscete in ciò la premura che ho di servirvi e, sperando che vogliate aver buon umore con noi Napoletani, mi esibisco a servirvi in ciò che posso e mi confermo

Aff. amico
V. Flauto.

Milano, 2 Agosto 1846.

[A Flauto.]

Sono penetrato dell'affettuosa premura colla quale Voi mi domandate nuove di mia salute. Io sto perfettamente bene. Ignoro quale sensazione possa fare questa notizia a' miei nemici; in quanto agli amici, impegno la vostra gentilezza a volergliela partecipare come positiva. Riguardo all'alterazione o cambiamento d'epoca che vorreste fare dell'Opera che devo scrivere pel S. Carlo, voi sapete che io ho impegni e anteriori e posteriori a questo e perciò al momento non è in mia facoltà di darvi una risposta positiva. Del resto poi, tempo non ne manca, e questa sarà cosa da parlarne da qui a qualche mese.

Vi ringrazio dell'amicizia che mi protestate ed in quanto *al buon umore che desiderate io abbia coi Napoletani* non v'intendo bene ma v'assicuro che ho tutta l'ilarità possibile. Difatti perché devo essere di cattivo umore coi Napoletani ed i Napoletani con me? Mancano colori nel prisma per avere bisogno del Verdi? Ed io pure spero che qualche teatruccio non mi mancherebbe per ora. Se non altro la *Grand'Opéra* di Parigi non sdegnerebbe d'aprirmi le porte come posso mostrarvelo con una lettera di Pillet. - Intanto datemi frequenti vostre notizie, comandatemi se valgo e credetemi Vos. Aff.

Giuseppe Verdi

⁹Da G. Verdi, *I copialettere*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913.

[Napoli, Maggio 1845]

*Al Signor Giuseppe Verdi,
rinomato maestro di musica.*

Ci duole sommamente lo apprendere dalle gradite vostre 2, 23, 26 dello scorso mese di Aprile, che siete indisposto. Il male però che soffrite è di lieve considerazione e non occorrono altri rimedi che quelli della tintura d'assenzio e del vostro pronto viaggio per Napoli, assicurandovi che l'aria di qui e l'eccitabilità del nostro Vesuvio metterà in Voi novellamente in moto tutte le funzioni e principalmente quella dell'appetito. Risolvete dunque a venir presto, e lasciate la schiera dei medici i quali, per la indisposizione che soffrite, non possono che accrescerla. La vostra guarigione dovete ripeterla dall'aria di Napoli e da consigli che vi darò quando sarete qui, poiché io sono stato anche medico ed ora ho abbandonate le imposture.

Prevenitemi del giorno della vostra partenza per prepararvi l'alloggio in sito conveniente, e credetemi con sentimento d'affezione vostro sincero amico

Vincenzio Flauto

Milano, 14 maggio 45.

Sig. Vincenzio Flauto,

Duolmi sommamente dovervi apprendere che il mio male non è di lieve considerazione, come Voi giudicate, e la *tintura d'assenzio* non fa al caso mio.

In quanto poi all'eccitabilità del Vesuvio, v'assicuro non è ciò che mi occorre onde mettere novellamente in moto tutte le funzioni, ma ho d'uopo di calma e di riposo.

Non posso partir presto per Napoli, come m'invitate, perché, se lo potessi, non avrei spedito un attestato medico. Vi prevengo di tutto ciò, onde prendiate le misure che crederete opportune, mentre io penso seriamente a ripristinarmi in salute.

Credetemi con sentimento d'affezione Vos. Dev.

Giuseppe Verdi

¹⁰ Da F. T. Garibaldi, *Giuseppe Verdi nella vita e nell'arte*, Firenze, Bemporad 1904, p. 85.



EDITTO DEL DIRETTORE DEI RR. TEATRI DI PARMA DEL 1779 [ART. 13]¹

Non sarà lecito a chicchessia di qualunque grado e condizione farsi capo di partito, spargere fermento ed eccitar rumore in teatro contro gli spettacoli, sieno essi anche dell'infimo valore, né insultare in verun modo gli attori, abbenché siano insufficienti, senza incorrere nella R. indignazione, volendosi assolutamente proscriette le fischiate d'ogni sorta, i partiti, gli schiamazzi, e in generale qualunque strepito che possa disturbare gli uditori, ognuno de' quali ha diritto di godere con quiete lo spettacolo. Solo si permette un discreto battimano, quando il merito degli attori lo esiga.

I DIECI COMANDAMENTI DELL'IMPRESARIO
FELICE GIARDINI NELLE SUE *ISTRUZIONI*²

Per i dieci Comandamenti

- I. Non scoprir segreto.
- II. Non esser mai subitaneo.
- III. Non trattar mai con buffi.
- IV. Civile con tutti.
- V. Parlar poco ed ascoltar assai.
- VI. Economia con decenza.
- VII. Ricordarsi di quello che si dice.
- VIII. Aprire più orecchie che occhi.
- IX. Chi serve un vero Amico obbliga se.
- X. Le cose andando bene ne avrai onore e profitto.

¹ Da P. E. Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma*, Parma 1884, p. 86.

² Da C. Price, J. Milhous, R.D. Hume, *The Impresario's Ten Commandments. Continental Recruitment for Italian Opera in London 1763-1764*, Royal Musical Association, London 1992, App. A, IX. Felice Giardini, impresario dal 1763 al King's Theatre di Londra, scrive le sue *Istruzioni* a Gabriele Leoni, procacciatore di artisti in Italia.

DAL *PUBLIC ADVERTISER* DI LONDRA DEL 3 GIUGNO 1763³

Requisiti necessari per coloro che vogliono avviare l'impresa di dare eccellenti Opere Italiane in questa rinomata Metropoli; con le Conseguenze che tali Imprese hanno. Dedicato alla saggezza di capo di tutti i futuri Managers.

I requisiti sono:

Soldi.	
Tempo.	Coreografo,
Soldi,	Soldi.
Un viaggio in Italia,	Danzatori,
Soldi.	Soldi.
Cantanti,	Scene,
Soldi.	Soldi.
Compositori di musica.	Costumi,
Soldi.	Soldi.
Poeta,	Orchestra.
Soldi.	Soldi.
Pittore,	Pazienza (non poca)
Soldi.	Soldi <i>in saecula saeculorum</i> .

Le conseguenze di tale Impresa per un Manager (dopo il suo aver incantato la Città con quattro o cinque Opere nuove eccellenti; che hanno riempito il teatro per le prime due Sere, per poi lasciare i cantanti a gorgheggiare a banche vuote; durante le sette o otto successive) sono:

Perplexità.
Fastidio.
Infarto.
Povertà.
Imprigionamento.
L'andare sbrindellato.
Follia.
Rapina o Pistola; l'ultima utile Risorsa del Manager d'Opera Italiana.

³Da C. Price, J. Milhous, R.D. Hume, *The Impresario's Ten Commandments. Continental Recruitment for Italian Opera in London 1763-1764*, Royal Musical Association, London 1992 (trad. del passo citato di Roberta Cortese).



DER SCHAUSPIELDIREKTOR (L'IMPRESARIO TEATRALE)
di W.A. Mozart, 1786
commedia in un atto di Johann Gottlieb Stephanie junior
traduzione di Roberta Cortese

MADemoISELLE SILBERKLANG

La primadonna sono io.

MADAME HERZ

È parer vostro, non il mio.

MADemoISELLE SILBERKLANG

Non vi provate a contraddire!

MADAME HERZ

Io non la voglio contraddire.

MONSIEUR VOGELSANG

La cosa qui s'ha da chiarire!

MADemoISELLE SILBERKLANG

Nessuna v'ha che a me sia uguale,
ciascuno lo può confermar.

MADAME HERZ

Di certo una cantante tale
d'avere udito non mi par.

MONSIEUR VOGELSANG

Ma cos'avete da indignarvi,
di vuoto merito vantarvi?
Ciascuno il suo valore avrà.

M.LLE SILBERKLANG, M.ME HERZ

Mi loda ognun che udito m'ha.

MADAME HERZ

Adagio, adagio!

MADemoISELLE SILBERKLANG

Allegro, allegrissimo!

MONSIEUR VOGELSANG

Pian, piano, pianissimo! Pianississimo!
Tra artisti non s'ha a criticare
svilita l'arte troppo n'è.

MADAME HERZ

Or l'arte vo' nobilitare
Rinuncio dunque al mio cachet.

MADemoISELLE SILBERKLANG

Vo' l'arte anch'io nobilitare,
pur'io rinuncio al mio cachet.

MADAME HERZ

(piano, a Mlle. Silberklang)

Son io la primadonna!

LE CONVENIENZE E INCONVENIENZE TEATRALI

di G. Donizetti, 1827

libretto di Domenico Gilardoni,

da *Le convenienze teatrali e le inconvenienze teatrali* di Antonio Simone Sografi

BISCROMA

Mamm'Agata, se vuoi,
proviam la tua romanza.

AGATA

Sono pronta, mi spiace che otturato
tengo il fa acuto.

BISCROMA

Lo sturerai.

(rivolto all'orchestra) Signori! eccomi a loro sono a pregarli...

AGATA

... e anch'io: è la mia voce un campanel d'argento,
e se loro signori mi suonan forte, è fatta.
Non posso far sentire le smorzature.

BISCROMA

(rivolto all'orchestra) Si metta la sordina agli strumenti.

(ad Agata) A lei mi raccomando...

AGATA

(entrando prima del tempo) "Assisa..."

BISCROMA

È presto ancora!

AGATA

Or, or la canto: [Romanza]

Qui Corilla canta un'aria di bravura a suo piacere.

[...]

BISCROMA

Bene, bene, benissimo!

IMPRESARIO

Che voce!

PROSPERO

Che espressione!

BISCROMA

Che forza!

IMPRESARIO

Che passaggi!

AGATA

Dovria sortir peraltro una comparsa
con un bel cestolino
a raccoglièr le note, tutte quante,
che le sono cadute.

[...]

ISPETTORE

Signori, udite:

questa mane il gran consiglio
riunito ha il podestà...
e... saputo... della fuga inaspettata...
del contralto e del tenore...
ha sospeso all'impresario
ogni aiuto finanziario...

IMPRESARIO

Misero me!

LUIGIA, CORILLA

Come fare a rimediare?

PROSPERO, BISCROMA

Questo è uno stral a ciel sereno.

CORO

Nell'aria s'avanza
una nera tempesta.
Or tutto s'arresta
sorpresi noi siam.

ISPETTORE

...è infuriato, è indignato...
non un soldo vi darà.
Non permette che domani
noi si vada in sulla scena.

IMPRESARIO

Come far?... che contrattempo!...
Qual rimedio escogitar...

PROCOLO

Come pago il caffettiere,
come saldo il locandiere?...

IMPRESARIO

Queste sono le più fiere
inconvenienze del mestiere!...

PROSPERO

Se ci arresta il brigadiere
si fan tristi i nostri dì.

IMPRESARIO

Se interviene il brigadiere
per noi sol c'è la prigion.

LUIGIA CORILLA

Or chi mai ci pagherà?

PROSPERO

La modista, la scuffiara,
come saldar?...

LUIGIA, CORILLA, AGATA

I creditori ci assaliranno
nessuna tregua ci daranno!...
Un tal pensier impazzire ci fa!...

IMPRESARIO

Ahimè, che far?...

BISCROMA (*che alla notizia era rimasto pensoso*)

Ascoltate!...

È sorto a me un pensiero;
non è nuovo, a dir il vero,
ma in un caso come questo
no, di meglio non si dà.

LUIGIA, CORILLA, AGATA, PROCOLO, CORO

Quale?... Parla.

Sentiam, sentiam...

BISCROMA

Attenti qua!

(tutti gli si affollano intorno; poi continua con aria di mistero)

La notte aiuta...

Facciam fagotto

e col cappotto

tentiam scappar.

Via di galoppo

senza indugiar.

LUIGIA, CORILLA

Oh, che trovata singolar!

Ciascun di qua

oppur di là

sen fuggirà.

TUTTI

Idea genial!... Suvvia fuggiam.

Chi per di là

chi per di qua

sen fuggirà

scomparirà.

La scena è comica in verità!

Oh, quanto ridere se ne farà!...

...per la città!... Ah, ah, ah, ah...

Tutti cautamente se ne vanno.

IMPRESARIO (*rimasto solo ed accasciato sopra una sedia*)

Sono perduto... Son rovinato!...





L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE

DI CARLO GOLDONI

Personaggi Interpreti

Ali GIUSEPPE DE VITTORIO
turco, ricco negoziante delle Smirne
Carluccio DAVIDE LIVERMORE
detto il Cruscarello, musico soprano
Lucrezia LUCIANA SERRA
cantatrice fiorentina, detta l'Acquacedrataia
Tognina CINZIA DE MOLA
cantatrice veneziana, detta la Zuecchina
Annina DANIELA MAZZUCATO
cantatrice bolognese, detta la Mistocchina
Pasqualino MAURIZIO LEONI
tenore, amico di Tognina
Il Conte Lasca CLAUDIO DESDERI
amico di virtuosi e virtuose
Maccario LORENZO FONTANA
cattivo e povero poeta drammatico
Nibio GIANCARLO JUDICA CORDIGLIA
sensale di opere di musica
Beltrame / Servitore BOB MARCHESE
locandiere / di Ali

La scena si rappresenta in Venezia

Piccola Orchestra del Cine Teatro Baretto: EFIX PULEO, *violino* - GIANLUCA CALONGHI, *clarinetto*
FLORIN BODNARESCUL, *corni* - MARGHERITA MONNET, *cello* - GIULIO ROSA, *tuba* - FRANCESCO VIOLATO, *contrabbasso*

REGIA DI DAVIDE LIVERMORE

SCENE DI TIZIANO SANTI

COSTUMI DI GIUSI GIUSTINO

LUCI DI CLAUDIO COLORETTI

MUSICHE ORIGINALI DI ANDREA CHENNA DIRETTE DALL'AUTORE

EFFETTI D'OMBRE ASSOCIAZIONE CONTROLUCE TEATRO D'OMBRE

Assistente alla regia: VALENTINA ARNELLO - Assistente scenografo: MONICA MANGANELLI

Direttore degli allestimenti: CLAUDIO CANTELE

Assistente agli allestimenti: GIANNI MURRU - Collaboratrice all'allestimento: LUISA LO PALCO

Direttore di scena: MARCO ALBERTANO - Capo Macchinista: VINCENZO CUTRUPÌ - Macchinisti: GINETTO BARONI, FLORIN SPIRIDON

Capo elettricista: FRANCO GAYDOU - Elettricisti: SERGIO DUCHICHI, MASSIMILIANO SACCHETTI - Attrezzista: ERMES PANCALDI

Sarta: MONICA DI PASQUA - Ombri: CORALLINA DE MARIA, MASSIMO ARBARELLO

Segretari di Compagnia: OSCAR BADOINO/SAIVO CALDARELLA

Scene dipinte da PAOLINO LIBRALATO, SILVIA GARINO e LUCIA COLUCCI

Costruzioni scenografiche: LABORATORIO DELLA FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Costruzioni meccaniche: GÉFI RAAB Kft, Győr (HUN) - OLEODINAMICA M.A.S. srl., Torino

Un ringraziamento particolare a GIANFRANCO RE, CINEMATICA SCENOGRAFICA, Torino

Costumi: SARTORIA FARANI, ROMA - Calzature: POMPEI, ROMA - Parrucche: AUDELLO, TORINO

Programmazione: BARBARA FERRATO - Responsabile Produzioni/Amministrazione Compagnie: ROBERTO GHO

Responsabile Sicurezza: SAVINO ZULIANELLO - Responsabile Stampa e Comunicazione: CARLA GALLIANO

Responsabile Pubblicità e Immagine: ADRIANO BERTOTTO - Responsabile Promozione: MARIELLA RIGONI

Foto di scena: MICHELE LAMANNA









LUCIANA SERRA

Accademica dal 1981 de "La Regia Accademia Filarmonica di Bologna", ha cantato dal 1980 in poi in tutti i principali teatri e festival italiani: Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, Massimo di Palermo, Arena di Verona ecc, Rossini Opera Festival, Puccini Opera Festival... riproponendo all'attenzione del pubblico e della critica il repertorio del soprano di coloratura.

La sua carriera internazionale, dopo il debutto al Covent Garden di Londra con *Les Contes d'Hoffmann* (insieme a Domingo, Cotrubas e Baltza), prosegue nei più importanti teatri di Vienna, Amburgo, New York, Chicago, San Francisco, Barcellona, Parigi, Madrid, Atene, Salisburgo, Montreal, Lisbona, Tokio, Seoul, Berlino sotto la guida, tra gli altri, di Sir George Solti, Claudio Abbado, James Levine, Richard Bonyngue, Georges Pretre, Sir Colin Davis...

Ha partecipato al "Concerto del Millennio" per il Capodanno 2000, a *L'Assedio di Corinto* nel 2002 (olimpiadi culturali di Atene); al "Concerto per la Vita e per la Pace - Natale 2002" a Betlemme e Gerusalemme (eurovisione - Rai 2).

Svolge un'intensa attività concertistica sia in Italia che all'estero. È docente di tecnica vocale all'Accademia del Teatro alla Scala, tiene Masterclass in tutto il mondo ed è presente in edizioni audio e video delle più prestigiose case discografiche italiane e straniere.

DANIELA MAZZUCATO

Debutta a soli diciannove anni nel ruolo di Gilda in *Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia.

Il successivo debutto al Teatro alla Scala come Susanna nelle *Nozze di Figaro* e nell'*Amore delle tre melarance* di Prokofiev, con la direzione di Claudio Abbado e la regia di Giorgio Strehler, ha dato inizio ad una carriera che ha portato l'artista in alcuni fra i più prestigiosi teatri e sale da concerto in Italia e all'estero, quali la Royal Opera House-Covent Garden di Londra, l'Opéra di Parigi, l'Arena di Verona, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro dell'Opera di Roma, il Festival dei Due Mondi di Spoleto, il Glyndebourne Opera Festival, nonché a Francoforte, Bordeaux, Ottawa e Marsiglia.

Numerose sono le sue affermazioni anche nel campo dell'operetta e innumerevoli i ruoli d'opera interpretati. Tra gli impegni più recenti, *Le nozze di Figaro* (Susanna) al Teatro Massimo di Palermo, l'acclamata interpretazione del ruolo protagonista di *Kiss me Kate* e di *Orfeo all'Inferno* al Teatro Regio di Torino, *La vedova allegra* al Teatro dell'Opera di Roma ed al Teatro Massimo di Palermo, *Ballo al Savoy*, *Orfeo all'Inferno* ed al *Cavallino bianco* al Teatro Verdi di Trieste, *Così fan tutte* (Despina) a Ferrara, Modena e Reggio Emilia, *Il Campiello* alla Japan Opera Foundation di Tokyo.

CINZIA DE MOLA

Debutta a 12 anni alla Fenice di Venezia nel ruolo di Flora nel *Giro di vite* di B. Britten. A 15 anni è protagonista nel *Der Sosager* di Brecht/Weill, nel circuito lombardo. Vince prestigiosi Concorsi Internazionali quali il "Coccia" di Novara, città in cui debutta nel 1990 come protagonista nella *Carmen*, ed il Concorso Internazionale "Rendano" di Cosenza per il ruolo di Suzuki in *Madama Butterfly*, interpretato a Catania con R. Kaibavanska e D. Oren e in vari teatri italiani, tra i quali lo Sferisterio di Macerata. Si esibisce nei principali teatri italiani ed esteri accanto a Maestri quali G. Gavazzoni, R. Muti, R. Chailly e a famosi registi come G. Vick.

Molto apprezzata dal pubblico e dalla critica per le sue caratterizzazioni: *Il Campiello* (Orsola, registrato in CD - premio "Le Timbre de Platine"), Gianni Schicchi (Zita). Cinzia De Mola vanta anche una notevole carriera in Giappone, dove è stata in tournée nel 1994 e nel 1998 con il Teatro dell'Opera di Roma, nel 2000 con il Teatro alla Scala di Milano e nel 2001 invitata dalla Japan Opera Foundation. Si ricordano ancora le sue interpretazioni nel *Falstaff* (Quickly), ne *La fiamma* (Agnese) per l'inaugurazione della stagione 1997/8 del Teatro dell'Opera di Roma, *Baba the Turk* in *The Rake's Progress*. Appena conclusa l'*Oedipe* al Teatro di Cagliari.

CLAUDIO DESDERI

Debutta nel 1969 al Festival di Edimburgo interpretando *Il Signor Bruschino* di Rossini. Da allora privilegia il repertorio mozartiano e rossiniano, che ha proposto nel corso di importanti festival quali quelli di Salisburgo, Pesaro e Glyndebourne. Dal 1973 è regolarmente ospite del Teatro alla Scala dove interpreta, fra le altre cose, *La Cenerentola* e *L'Italiana in Algeri* con la direzione di Claudio Abbado, nonché le opere di Mozart su libretto di Da Ponte dirette da Riccardo Muti. La sua carriera lo ha portato ad esibirsi all'Opéra di Parigi in *Falstaff*, al Covent Garden di Londra in *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte*, nonché a New York e Chicago in altri importanti ruoli mozartiani e rossiniani. Presso la Scuola di Musica di Fiesole, ha guidato, nel 1988, il *Progetto Mozart- Da Ponte* e, nel 1993-1996, un workshop sulla vocalità di Monteverdi. Da diversi anni, svolge un'intensa attività come Direttore d'orchestra che lo ha portato alla testa di numerose compagnie italiane e straniere. Tra i suoi impegni più recenti gli spettacoli: *Tout Rossini* a Parigi, *La finta giardiniera* a Nizza e *Il barbiere di Siviglia* a Baltimora, Montecarlo e Tolosa. È stato direttore artistico del Teatro Verdi di Pisa, del Teatro Regio di Torino, consulente artistico del Festival Verdi di Parma e sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo.

MAURIZIO LEONI

Vincitore della VI edizione del Concorso A. Lazzari di Genova e Primo Premio assoluto alla rassegna di musica da camera D. Caravita, ha debuttato in varie opere fra le quali *Il Campanello* di G. Donizetti alla Fondazione Walton di Ischia, *Il Turco in Italia* e *Matilde di Shabran* di G. Rossini al Rossini Festival di Wildbad (Germania), *La Bobème* di G. Puccini al Teatro La Fenice di Venezia. Ha al suo attivo anche esperienza di operetta e di musica contemporanea, fra cui segnaliamo *Eight songs for a mad King* di P. Maxwell Davis eseguito al Teatro Regio di Torino ed al Teatro de la Maestranza di Siviglia. È componente stabile del Farbenmelodie Ensemble, del Notschibikitschi e del gruppo Erlebnis. Debutta in molti i ruoli operistici, da Bello a Leporello, da Dancaire a Schaunard, da Gaudenzio a Figaro in diversi Teatri italiani (Regio di Torino, Opera di Roma) ed esteri (Opera Comique di Parigi, Bunka Kaikan di Tokyo, Festival di Strasburgo). Nelle ultime stagioni ha cantato a Torino in *Die Teufel von Loudun* di K. Penderecki e in *Wozzeck* di M. Gurlitt. Ha svolto attività d'attore (*Bure Baruta* al TeatroDue di Parma) e firma due regie d'opera.

GIUSEPPE DE VITTORIO

Dopo un avvio artistico dedicato al recupero della tradizione pugliese, terra di nascita, entra nella compagnia di Roberto De Simone partecipando, spesso in ruoli da protagonista, ad alcuni dei suoi lavori più importanti, come *Mistero napoletano*, *L'opera buffa del Giovedì Santo* e la nuova edizione de *La gatta Cenerentola* per i Festival di New York, Buenos Aires, Francoforte, Rio de Janeiro, Saõ Paulo. Sempre diretto da De Simone, interpreta gli spettacoli: *Crispino e la Comare*, *Stabat Mater* con Irene Papas e *Requiem in memoria di Pier Paolo Pasolini*.

Partecipa a numerose rassegne nazionali e internazionali. Nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino interpreta una moderna revisione di Luciano Berio dell'*Orfeo* di Monteverdi, mentre per le Settimane Internazionali di Napoli rilegge *L'histoire du soldat* per la regia di De Simone e la direzione musicale di Salvatore Accardo. Dal 1987 è elemento di spicco della Cappella della Pietà de' Turchini, complesso con il quale, al fianco di Antonio Florio, approfondisce il repertorio rinascimentale e barocco, esibendosi sui palcoscenici di tutto il mondo.

Tra le sue performance napoletane più recenti si possono ricordare *Il disperato innocente* di Boerio (reduce da Clermont Ferrand) e *Statira* in versione concerto al San Carlo di Napoli nel 2004.

LORENZO FONTANA

Diplomato nel 1993 alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, partecipa a spettacoli con la regia di L. Ronconi: *Misura per misura* di W. Shakespeare, *Pilade e Calderon* di P.P. Pasolini; e di Mauro Avogadro: *I ciechi* di M. Maeterlinck, *L'Arlesiana* di A. Daudet, musica di G. Bizet per il Teatro dell'Opera di Roma, *L'onorevole Ercole Malladri* di G. Giacosa, *Nella tua breve esistenza* dalle lettere di Piero e Ada Gobetti, *Pelleas e Melisande* di M. Maeterlinck, *Fuochi freddi*, *Minima Lunaria* da Consolo e Leopardi. Nel 1997 crea, con Giancarlo Judica Cordiglia e Olivia Manescalchi, l'associazione "114", che propone cortometraggi e spettacoli.

Lavora, fra gli altri, con M. Baliani, A. Pugliese, F. Bruni, E. De Capitani, S. Ariotti, O. Cavagna, C. Hamm, S. Lambert. Al Teatro Regio di Torino ha partecipato a due opere liriche: *The Medium* di G. Menotti, regia di R. Scotto e *Lear* di A. Reimann, regia di L. Ronconi. Diretto da D. Livermore ha interpretato *Bure Baruta* di D. Dukovski e *La vergine della tangenziale* di Cocco, Livermore, Licursi.

Ha avuto anche esperienze televisive, fra cui *La Melevisione*, *Cuore e Elisa di Rivombrosa* (come assistente alla regia), *Le stagioni del cuore* e cinematografiche, come *Facciamo paradiso* di M. Monicelli, *Il mondo di Wilbourn* di F. Moretti, *A cavallo della tigre* di C. Mazzacurati.

GIANCARLO JUDICA CORDIGLIA

Diplomato nel 1993 alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, partecipa a spettacoli con la regia di L. Ronconi: *Venezia salva* di S. Weil, *Pilade, Calderon, Teorema* di P. P. Pasolini, *Verso Peer Gynt* di H. Ibsen; e di M. Avogadro: *Alcassino e Nicoletta* di P. Ferrero, *La vita offesa* di A. Bravo e D. Jalla e *Guerra e pace* di L. Tolstoj. Nel 1997, con Lorenzo Fontana e Olivia Manescalchi, crea "114", un'associazione professionale che produce spettacoli teatrali, scrive corto e lungo metraggi e riduce romanzi per la messa in scena. Debutta con il cortometraggio *114 (centoquattordici)* e, l'anno seguente, propone *M.U.D.*, serial in sei puntate prodotto da Mediaset. In seguito presenta gli spettacoli: *I luoghi di Fenoglio*, *Una presunta possessione* da A. Huxley, *Sex, Almost Blue* e *Un giorno dopo l'altro* di C. Lucarelli, *L'ultima cena* di D. Rosen e *Numeri* di O. Tokarczuk.

Da attore lavora con registi come A. Pugliese, G. Gallione, A. Sixty, M. De Francovich, G. Lavia, S. Ariotti. Diretto da D. Livermore ha interpretato *Bure Baruta* di D. Dukovski e *La vergine della tangenziale* di Cocco, Livermore, Licursi.

Ha partecipato anche a trasmissioni televisive, fra cui *Tea e simpatia*, *La stanza del principe*, *Mondotre*, *Singles*, *La Melevisione*, *Regina*, *Ilanabuk*, *Un medico in famiglia 3*, *Il bello delle donne*, *Cuori rubati*, *Elisa di Rivombrosa*, *Le stagioni del cuore*, *Vivere*.

BOB MARCHESE

Inizia alla Scuola cooperativa spettatori del Piemonte diretta da Franco Passatore ed Ernesto Cortese, nei primi anni '50. Dal 1956 fino al '64 lavora allo Stabile di Torino. Passa poi al Piccolo Teatro di Milano, dove rimane fino al 1967 interpretando *Il gioco dei potenti* da Shakespeare con la regia di Strehler, *La lanzi-benecca* di De Mattia e *L'istruttoria* di Peter Weiss per la regia di Puecher. Nel frattempo lavora con Dario Fo in due tournée, quelle del 1960 (*Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*) e del 1967 (*La signora è da buttare*). Nel 1970 torna a Torino, entra nel Gruppo della Rocca come attore e regista. Dal 1976 al 1980 è al Salone PierLombardo, co-protagonista dell'*Arialda* di Testori e di *La palla al piede* di Feydeau. Nel 1980 ricomincia a lavorare con il Gruppo della Rocca e partecipa alle produzioni del Teatro Biondo di Palermo. Nel 1997 interpreta *Le furberie di Scapino* di Molière. È inoltre animatore di molte attività seminariali a Firenze, al festival internazionale dell'attore, all'Università di Siena e al Teatro Biondo. Tra gli ultimi lavori l'interpretazione e la regia de *Il visitatore* di E. E. Schmitt.

ANDREA CHENNA

Andrea Chenna, oboista e compositore, ha compiuto gli studi musicali a Torino e Freiburg in Breisgau diplomandosi col massimo dei voti. Dal 1989 al 1995 ha insegnato al Conservatorio di Cagliari e alla Scuola di Alto Perfezionamento di Saluzzo, dedicandosi in seguito esclusivamente alla composizione e all'arrangiamento. Suoi lavori sono stati eseguiti, tra gli altri, da Michele Pertusi, Mariella Devia, Sergej Larin, Il Quintetto Bibiena, l'Orchestra d'archi Italiana e la *Bayerischer Rundfunk Orchester* in prestigiosi festival come le Settimane musicali di Stresa, la Sagra musicale Umbra (spettacolo di apertura della stagione 2001), la stagione da camera del Rossini Opera Festival, l'Unione Musicale e il Piccolo Regio di Torino, il Verdi festival del Michigan Opera Theatre. Un suo lavoro teatrale su *Pierino e il lupo* di Prokofiev è stato autorizzato per meriti artistici dalla Fondazione Prokofiev e rappresentato in tutto il mondo. Incide per la casa discografica Stradivarius.

PICCOLA ORCHESTRA DEL CINE TEATRO BARETTI DI TORINO

La Piccola Orchestra del CineTeatro Baretto, creata per *L'Impresario delle Smirne*, è una evoluzione della Banda Baretto, gruppo costituitosi nel 2002 attorno alla figura di Andrea Chenna, socio fondatore dell'Associazione Baretto.

Il nucleo portante dei musicisti prevede artisti di diversa estrazione musicale, dal jazz al rock alla musica classica in importanti orchestre sinfoniche nazionali ed internazionali, che condividono il progetto dell'associazione: questo si fonda su un profondo desiderio di animazione culturale partendo dal territorio di San Salvario a Torino e sviluppando una sensibilità per il teatro d'intercultura, la drammaturgia contemporanea e il teatro musicale e di sperimentazione.

Oltre che al Teatro Baretto, la Banda Baretto si è esibita tra gli altri al Teatro Regio di Torino, per l'Unione Musicale, al Teatro Due di Parma e all'Auditorium di Milano.

DAVIDE LIVERMORE

Debutta come regista nel '98 all'Auditorium Rai di Torino nell'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi. Segue una serie di titoli dell'opera barocca, come *La Colomba ferita* di Francesco Provenzale (Teatro San Carlo di Napoli, Arriaga di Bilbao, La Zarzuela di Madrid), *Pulcinella vendicato nel ritorno di Marechiaro* di Giovanni Paisiello (Teatro Rosalia Castro de La Coruña, Real di Salamanca, San Carlo di Napoli, CUD di Città del Messico), *Juditta Triumphans e Arsilda Regina di Ponto* per il Festival Opera Barga, fino a titoli di grande repertorio come *L'Elisir d'Amore* di Gaetano Donizetti (Petruzzelli di Bari, Opera Giocosa di Savona, Atao di Tenerife), *La Cenerentola* di Gioachino Rossini (Teatro Verdi di Salerno, Petruzzelli di Bari), *Billy Budd* di Benjamin Britten (Teatro Regio di Torino), passando attraverso esperienze di ricerca e incontro tra parola parlata e cantata in spettacoli come *Bure Baruta - La polveriera* di Dejan Dukovski (Piccolo Regio di Torino, Teatro Due di Parma, Baretto di Torino) e *La vergine della tangenziale* (Piccolo Regio e Baretto di Torino). Accanto all'attività registica svolge dal '93 quella di tenore in teatri come La Scala di Milano, Regio di Torino, La Fenice di Venezia, Massimo di Palermo, Comunale di Firenze, Opera di Roma, Bunka Kaikan di Tokyo e Opera di Nizza. Scrive per la radio e la tv (*Le grandi inchieste di due sul tre* per Radio Raitre, *Livermore Scio* per la Televisione della Svizzera Italiana, *Primi Amori* per Tele+).

TIZIANO SANTI

Dopo il diploma d'Accademia di Belle Arti di Bologna e il perfezionamento al Teatro alla Scala di Milano, lavora dapprima come aiuto scenografo e poi come collaboratore all'Arena di Verona. Si perfeziona in pittura scenografica collaborando come primo assistente di Ettore Rondelli. Diventa responsabile del settore scenografia del Teatro Regio di Parma nel 1984 e lavora, tra gli altri, con scenografi quali: Damiani, Burchiellaro, Samaritani, Marchione. Santi lavora progettando opere per registi come Walter Le Moli (da *Tartufo* a *Il Gabbiano*, da *Max Gericke* a *Gust*, da *Il signor Dandin* a *Amleto*, fino al recente *Marat-Sade*), Gigi Dall'Aglio, Daniele Abbado, Vittorio Mezzogiorno, Franco Però, Mauro Bolognini, Michele de Marchi, Davide Livermore. Attivo nella lirica come nel cinema, firma l'ideazione scenografica di spettacoli in prestigiosi festival e teatri nazionali, europei ed extra europei. È attivo anche nella progettazione e realizzazione di parchi a tema sia in Italia che all'estero.

Nell'anno 2004 riceve la nomination alla "Maschera d'oro", massimo riconoscimento russo per il teatro. Nel gennaio 2005 gli viene conferito il premio "Soffitto d'Oro" al Teatro Marijnskij di San Pietroburgo. Ha insegnato scenotecnica e scenografia all'Istituto d'Arte Toschi di Parma e in diversi corsi di perfezionamento in Italia e all'estero. Collabora alla lavorazione di diversi film in qualità di assistente Art Director.

CLAUDIO COLORETTI

Esordisce nel '75 al Teatro Regio di Parma con *La figlia del reggimento* di Donizetti (regia di B. De Tommasi). Nel 1983 entra a far parte del Teatro Stabile di Parma dove firma oltre 180 spettacoli, tra prosa e danza: tra questi, *Zio Vania* (regia di P. Stein), *La Tempesta* (regia di P. Brook), *Crimini del cuore* (regia di N. Loy), *Marat-Sade* (regia di W. Le Moli, ripresa '05), *Antigone*, *Edipo re*, *Edipo a Colono* (regia di Gigi Dall'Aglio), *L'istruttoria* (regia Dall'Aglio), *Molto rumore per nulla*, *Come vi piace* (regia Le Moli) e molti altri. Ha partecipato ai Festival d'Avignone, d'Edimburgo, d'Automne di Parigi, al Summer-Fest di New York. Nell'estate del 2000 ha firmato le luci dell'*Edipo a Colono* di Haendel, al Colosseo di Roma. Nel 2002, lavora al *Don Chisciotte* (regia di H. Brockhaus) e *Amleto* (regia di Le Moli), al teatro Farnese di Parma. Per l'Opera ha progettato le luci di *Madama Butterfly* (regia P.L. Samaritani) e *Fanciulla del West* (regia M. Bolognini) al Festival Pucciniano di Torre del Lago (86); di *Così fan tutte* a Cagliari (regia di D. Abbado, '95); di un'edizione di *Così fan tutte* al Teatro Marruccino di Chieti (regia di L. Arruga, 01). Al San Carlo di Napoli, nel 2000 firma le luci di *Jenufa* di Janacek e l'anno seguente, del *Don Carlo* di Verdi (regia Le Moli). Per le Celebrazioni Verdiane al Regio di Parma, è autore luci de *Il Trovatore*. Al Teatro Marijnskij di San Pietroburgo, con Le Moli lavora al *Così fan tutte* (02) e al *Trittico* di Puccini (03). È Docente di Illuminotecnica ed Elettroacustica allo IUAV di Venezia.

GIUSI GIUSTINO

Dal 1990 è costumista del Teatro San Carlo e Direttore della Sartoria, fa parte del Comitato Scientifico del "Museo della Moda e del Costume" Fondazione Mondragone. Il primo spettacolo di cui disegna e realizza i costumi nel 1982 è *Norma* di Bellini, diretta da Zoltan Pesko. Altri ne seguono. Citiamo *Tosca* (regia Filippo Crivelli), *Lucrezia Borgia* (Luca De Fusco), *Faust* di Gounod (F. Sporvok), *La Colomba ferita* e *Pulcinella vendicato* (Davide Livermore), *Jenufa* e *Don Carlo*, (regia Walter le Moli, scene Tiziano Santi), *A midsummer night's dream* con Paul Curran, *Capriccio* (regia Ivo Guerra, scene Arnaldo Pomodoro), *Montezuma* di G.F. De Maio (Sergio Vela). È ospite di Istituzioni importanti sia in Italia che all'estero. Per il balletto, è al fianco di Luciano Cannito (*Notte trasfigurata*, *Carmen* e *Napoli*), di Riccardo Nùdez (*B come Bach*, *Smetana*, *Il Candelairo*, *Ierma*), di D. Dean (*Lo Schiaccianoci* e *Bayadère*), di Anna Razzi (*Pinocchio*, *Biancaneve* e *Il Guarracino*). Attivissima anche nel teatro di prosa con *Sogno di una notte di mezza estate* (Mauro Bolognini) *Natale in casa Cupiello* (Carlo Giuffrè) *Mese mariano* (Filippo Crivelli)... Per Taro Russo realizza i costumi di molti allestimenti, tre dei quali le valgono i premi: "Girulà" (*L'opera da tre soldi*), "Napoli interworld" (*Sogno di una notte di mezza estate*) "Oscar World Musical 2002" (*I Promessi Sposi*).

L'associazione culturale Voluptoria, qualche anno fa, le ha dedicato una personale.

Carlo Goldoni
L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE

(Prima rappresentazione 1760)

Commedia di cinque atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia nel Carnevale dell'Anno 1760

Personaggi

Alì turco, ricco negoziante delle Smirne

Carluccio detto il Cruscarello, musico soprano

Lucrezia cantatrice fiorentina, detta l'Acquacedrataia

Tognina cantatrice veneziana, detta la Zuecchina

Annina cantatrice bolognese, detta la Mistocchina

Pasqualino tenore, amico di Tognina

Il Conte Lasca amico di virtuosi e virtuose

Maccario cattivo e povero poeta drammatico

Nibio sensale di opere di musica

Beltrame locandiere

Servitore di Ali

La Scena si rappresenta in Venezia

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Sala comune nella locanda di Beltrame.

Beltrame, Lasca

LASCA Buon giorno, messer Beltrame.

BELTRAME Servitor umilissimo del signor Conte. Che cosa ha da comandarmi?

LASCA Mi è stato detto, che al vostro albergo sono arrivati ieri de' virtuosi; è egli vero?

BELTRAME Sì signore. Un soprano e una donna.

LASCA Il soprano chi è?

BELTRAME Un certo Carluccio...

LASCA Detto Cruscarello?

BELTRAME Credo di sì.

LASCA Lo conosco, è un giovane che ha qualche abilità, ma impertinente all'eccesso. Io lo proteggo, perché, se vuole, può divenir qualche cosa di buono. Ma per renderlo un po' ragionevole, non vi è altro rimedio che quello di trattarlo grossamente, e umiliarlo. L'ho mandato a Genova il carnevale passato, e credo che quegli impresari, attese le sue impertinenze, abbiano avuto poco motivo di ringraziarmi. E la donna chi è?

BELTRAME La donna è la signora Lucrezia Giuggioli fiorentina, detta l'Acquacedrataia.

LASCA Acquacedrataia? Che diavolo vuol dire acquacedrataia?

BELTRAME Non sa ella che in Firenze i caffettieri si chiamano acquacedratiai? Sarà probabilmente figlia di uno di tal professione.

LASCA Sarà così; è brava?

BELTRAME Non lo so, signore. Non l'ho sentita.

LASCA È bella almeno?

BELTRAME Non c'è male.

LASCA È stata più in Venezia?

BELTRAME Credo di no.

LASCA Si potrebbe farle una visita?

BELTRAME Ella sta lì in quella camera, ma è troppo di buon'ora.

LASCA Dorme ancora?

BELTRAME Ho sentito che è desta, ma vi vorran due ore innanzi che sia in stato di ricever visite.

- LASCA Vorrà lisciarsi.
- BELTRAME Senza dubbio. Può essere, che s'ella la vedesse ora, da qui a due o tre ore non la riconoscerebbe più.
- LASCA Bene. Verrò più al tardi. Fatele intanto l'imbasciata, ditele che un cavaliere desidera riverirla.
- BELTRAME Venga pure liberamente. Le dirò in confidenza: mi ha fatto l'onore di dirmi, ch'io procurassi di farle fare la conoscenza di qualche signore. Ella può venire ad offerirle la sua protezione.
- LASCA Della protezione ne avrà da me quanta ne vuole. Ma se credesse di piluccarmi, s'inganna. Pratico le virtuose, le assisto, procuro i loro vantaggi, ma del mio non ne mangiano.
- BELTRAME Bravo. Fa benissimo a stare all'erta. Senta un caso che è arrivato in questa mia locanda tre giorni sono ad un signor bolognese, che aveva speso quanto poteva, e più che non poteva, per una giovane virtuosa. Essendo ella chiamata per una recita in un altro paese, giunse qui dal medesimo servita ed accompagnata. Desinarono insieme, e dopo aver desinato, la giovane domandò dell'acqua per lavarsi le mani. Si lava, si accosta alla finestra, getta l'acqua in canale, e volgendosi all'amante afflitto, lo guarda, e ride, e gli fa questo bel complimento: Non sono più in Bologna, sono ora in Venezia, mi lavo le mani, e getto in canale la memoria di tutti i Bolognesi. Il povero galantuomo resta qualche tempo immobile senza parlare, poi: Ingrata, dice, merito peggio. Non mi vedrete mai più. Ciò detto, se ne va come un disperato, ed ella lo accompagna con una solenne risata.
- LASCA Pover'uomo! Il caso è doloroso, ma non è caso nuovo.
- BELTRAME Con sua buona licenza. (*parte*)

SCENA SECONDA

Il Conte Lasca, solo

- LASCA Io non condanno la donna per essersi disfatta del Bolognese, ma la maniera aspra con cui l'ha fatto. Per altro si sa che queste donne avvezze a cambiar paese, sono pronte a cambiare una passione alla settimana; e non è poca fortuna se uno può dire, la tale mi fu costante finché fu a me vicina.

SCENA TERZA

Carluccio ed il suddetto

- CARLUCCIO Servo del signor Conte.

LASCA Oh signor Carluccio, vi riverisco. Ben tornato da Genova. Com'è andata la vostra recita? Siete voi contento di quel paese?

CARLUCCIO Mai più a Genova, nemmeno se mi ci tirano colle catene.

LASCA Perché?

CARLUCCIO Quell'impresario ha trattato meco sì male, che se più ci torno, mi contento di essere bastonato. Io solo ho sostenuto l'impresa. Tutti erano incantati dalla mia voce, e l'impresario avaraccio ed ingrato volea obbligarmi a cantare tutte le sere. Io che era innamorato morto della prima donna, quand'era disgustato di lei non potea cantare, ed egli che lo sapeva, in luogo di compatirmi, mi volea per dispetto obbligar a sfiatarmi. Sentite che cosa ha fatto quel cane. Si è dichiarato, e ha imposto per legge, che ogni aria ch'io avessi lasciata, mi avrebbe levato due zecchini del mio onorario; onde per non ridurmi a recitare per nulla, sono stato sforzato a cantare continuamente.

LASCA Bravo impresario, benedetto impresario. Se tutti voi altri musicisti foste così trattati dagl'impresari, oh quanto sareste meno svogliati, e meno raffreddati! Un galantuomo va a spendere il suo danaro, credendo di godere la bella voce del signor canarino, o del signor rosignuolo, ed ei, perché la bella non l'ha guardato, si sente male, non può cantare, corbella l'uditorio, l'udienza si scema, e l'impresario lo paga. Bella giustizia! Benedetto sia un'altra volta l'impresario di Genova.

CARLUCCIO Questa ragion non serve con un virtuoso della mia sfera. I pari miei non si trattano con questa guisa. Canto quando ne ho voglia, e una volta ch'io canti, ha da valere per cento.

LASCA Se farete così, signor Carluccio amatissimo, credetemi, voi sarete poche volte impiegato.

CARLUCCIO Io non cerco nessuno. Sostengo il mio grado; e gl'impresari han più bisogno di me, ch'io di loro.

LASCA Per quel ch'io sento, voi siete carico di ricchezze. Avete fatto in poco tempo de' gran progressi.

CARLUCCIO Sono ancora nel fiore. Non ho ammassato gran cose; ma coll'andar del tempo ne ammasserò.

LASCA Ora, per esempio, come state a danari?

CARLUCCIO Ora... ora... ora non ho un quattrino, e ho lasciato il mio baule al corriere... Ma che serve? Non mi mancheranno fortune.

LASCA Bella davvero! Siete ancora spiantato, e cominciate di già a strapazzare l'impresario? Acquistatevi prima dei fondi e dei danari, e poi fate anche voi quel che fanno gli altri. Allora potrete dire, voglio mille zecchini, e vo' cantar quando voglio.

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

LASCA Volete andare a Mantova?

CARLUCCIO A Mantova? perché no? Ma per primo soprano.

LASCA E per secondo?

CARLUCCIO Oh, questo poi no.

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

CARLUCCIO Io non cedo a nessuno.

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

CARLUCCIO Quanto danno d'onorario?

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

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

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

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

LASCA Bravissimo. E se restate senza far niente?

CARLUCCIO Mi spiacerrebbe per cagione dell'esercizio.

LASCA Li volete i cinquanta?

CARLUCCIO Tutto quello che posso fare, è contentarmi di duecento.

LASCA Non vi è rimedio, l'assegnamento è fissato.

CARLUCCIO Orsù, per questa volta voglio cantar per niente: che me ne diano cento.

LASCA È inutile di parlarne.

CARLUCCIO Ma! che me ne diano ottanta.

LASCA Volete che ve la dica? Mi avete un poco seccato.

CARLUCCIO Signor conte, le preme veramente quest'impresario?

LASCA Sì, è mio amico, vorrei servirlo, ma lo faccio più per voi...

CARLUCCIO Non occorr'altro. Quando si tratta di far piacere al signor Conte, accetterò i cinquanta zecchini, ma voglio per onore una scrittura simulata di cinquecen-

to, e la mallevadoria di un banchiere.

LASCA Bene, la scrittura, per contentare la vostra albagia, si farà come volete; e per la paga rispondo io.

CARLUCCIO Non si potrebbe avere qualche denaro a conto?

LASCA Scriverò all'impresario.

CARLUCCIO Non potrebbe ella favorirmi? ...

LASCA Non son io quel che paga.

CARLUCCIO Mi presti almeno sei zecchini...

LASCA Deggio andar in un luogo... ne parleremo.

CARLUCCIO Se mi fa questa grazia...

LASCA Sì, sì, ci rivedremo. (*parte*)

SCENA QUARTA

Carluccio solo

CARLUCCIO Che caro signor Conte! Ricusa di darmi sei zecchini in prestito? Teme ch'io non glieli renda, come se sei zecchini fossero una gran somma. Quando io ne ho, li spendo in una merenda. È vero che ho de' debiti, ma li pagherò; o non li pagherò; anch'io, come dice il proverbio, col tempo e colla paglia maturerò. Se vado in Portogallo, se vado in Russia, porterò via de' tesori, e tornerò ricchissimo, e farò fabbricar de' palazzi, e non saranno castelli in aria, ma palazzi in terra, grandi e magnifici, con possessioni stupende, qualche contea, qualche marchesato, ricchezze immense, e che venga allora il signor conte Lasca a offerirmi una recita di cinquanta zecchini.

SCENA QUINTA

Beltrame e detto

CARLUCCIO Oste...

BELTRAME Locandiere, per servirla.

CARLUCCIO Mandate alla posta di Bologna a prendere il mio baule

BELTRAME Sarà servita; ma lo daranno liberamente?

CARLUCCIO Lo daranno. Fate dare al cocchiere due zecchini, ch'io gli devo per il viaggio.

BELTRAME Ella favorisca...

CARLUCCIO E fate dare otto lire di mancia agli uomini della barca corriera.

BELTRAME Favorisca, diceva...

CARLUCCIO Fate presto, signor oste.

BELTRAME Locandiere, per servirla. Diceva, che mi favorisca il danaro.

CARLUCCIO Fate voi. Vi pagherò tutto insieme.

BELTRAME Ma io, mi perdoni...

CARLUCCIO Mi conoscete voi, signor oste?

BELTRAME Non sono oste, ma locandiere, e non ho l'onore di conoscerla. (Lo conosco, pur troppo).

CARLUCCIO Oste, o locandiere che siate, voi siete uno sciocco, se non conoscete gli uomini della mia sfera.

BELTRAME Credo benissimo, ch'ella sia un virtuoso di merito, di stima, e ricchissimo, ma io non ho danari da prestare a nessuno.

CARLUCCIO Sciocco! io non vi domando danari in prestito.

BELTRAME Mi dia dunque le cinquantasei lire...

CARLUCCIO Non mi seccate. Mandate a prendere il mio baule.

BELTRAME Non manderò a prender niente.

CARLUCCIO Meritereste, ch'io andassi via dalla vostra osteria.

BELTRAME La mia locanda non ha bisogno di nessuno.

CARLUCCIO Corpo di bacco! mandate a prendere il mio baule.

BELTRAME Mi meraviglio di lei...

CARLUCCIO Mi meraviglio di te.

BELTRAME Cosa è questo te...

CARLUCCIO Te e tu, ti tratto come tu meriti.

SCENA SESTA

Lucrezia e detti

LUCREZIA Che cosa è questo strepito? Che cosa avete, signor Carluccio?

CARLUCCIO Oh, la mia cara Lucrezia! la mia dea, la mia regina, come state? Come avete riposato la notte?

LUCREZIA Poco bene. La mia camera è sopra il canale, e l'odor di canale mi offende.

CARLUCCIO Signor oste, bisogna cambiar la camera a madama Lucrezia.

BELTRAME Non ho altre camere a darle, e chi non è contento, è padrone d'andarsene; ed

ella specialmente, signore, che prende la mia locanda per un'osteria...

- CARLUCCIO Via, via, siate buono. Mi preme che questa virtuosa sia contenta. Se vuole, le cederò la mia camera, ed io passerò nella sua. Vedrete, signora, che sarete contenta. Fate subito trasportar le robe. Animo, signor oste...ah, no, signor locandiere. Chiamate gente, fate portar le robe della signora nella mia camera, e le mie... mandate a prendere il mio baule.
- BELTRAME Io le dico liberamente...
- CARLUCCIO Mia bella, se vi contentate, faremo ordinario insieme.
- LUCREZIA Sono contentissima. Star sola non mi piace, e la vostra compagnia mi diverte.
- CARLUCCIO Amico, trattateci bene. Buon pranzo, buona cena: del buono e del meglio che dà il paese, sopra tutto buon vino e buoni liquori. Noi siamo gente avvezza a vivere con magnificenza. Trattateci, e non temete niente. (Pagherò io). (*piano a Beltrame*)
- BELTRAME Ma io, signore...
- CARLUCCIO Voglio che stiamo allegri quel poco tempo che restiamo qui, aspettando l'occasione di una buona recita. (*a Lucrezia*)
- LUCREZIA Ma io, per dirvi la verità, non sono ora in caso di far grandi spese.
- CARLUCCIO Non ci pensate. Lasciate fare a me. Voi siete la mia principessa. Amico, mi avete capito. (*a Beltrame*)
- BELTRAME Parliamo chiaro, signore...
- CARLUCCIO Fatevi onore. Fate onore alla vostra locanda. Locanda celebre, famosa, rinomata. Voi siete il primo locandiere d'Europa, e noi siamo due virtuosi, che vi possono fare del bene.
- BELTRAME Tutto questo, mi scusi, non mi fa niente. Io sono un galantuomo, che faccio col mio, e non voglio...
- CARLUCCIO Animo, animo; meno ciarle, e più rispetto. Mia cara Lucrezia, volete che andiamo a divertirvi?
- LUCREZIA Come vi piace.
- CARLUCCIO Volete gondola? Presto, mandate a prendere una gondola a due remi. (*a Beltrame*)
- BELTRAME Mandi ella, signore.
- CARLUCCIO Che impertinenza è questa? Voglio esser servito. Pago, e pago bene, e voglio essere servito.
- BELTRAME Se paga... (oh, ecco il Conte). (*osservando fra le scene*)
- CARLUCCIO E non mi fate andar in collera, perché quando mi monta...
- BELTRAME Signora, un cavaliere desidera riverirla.

LUCREZIA E chi è quel cavaliere?
BELTRAME Il Conte Lasca, amico e gran protettore de' virtuosi.
CARLUCCIO Madama... (*parte*)

SCENA SETTIMA

Lucrezia e Beltrame

LUCREZIA Addio, signor Carluccio. Com'è partito tutto in un tratto. (*a Beltrame*)

SCENA OTTAVA

Lucrezia, poi il Conte Lasca

LASCA Servitor umilissimo della signora.
LUCREZIA Serva sua riverente.
LASCA Scusi se mi ho preso l'ardire...
LUCREZIA Anzi mi ha fatto grazia signor cavaliere...si accomodi. (*siedono*)
LASCA Ella è fiorentina, a quel che mi dicono.
LUCREZIA Per servirla!
LASCA E il suo nome è Lucrezia.
LUCREZIA Sì, signore, Crezzina per obbedirla.
LASCA È molto tempo che ella fa questa professione?
LUCREZIA Scusi, non può essere molto tempo. A poco presso, ella può vedere che dalla mia età... Non ho cantato che a Pisa. Volevano subito fermarmi per Livorno, ma io ho voluto escire dal mio paese, e desidero farmi sentire in Venezia.
LASCA Se volete una buona recita, spero non mi tarderà l'occasione di potervela procurare o in Venezia, o in Lombardia, o in qualch'altra parte, dove possiate farvi onore. Conosco tutti gl'impresari più rinomati d'Italia, tutti questi mezzani di virtuosi e di virtuose; e mi adopro con tutto lo spirito per favorire chi merita.
LUCREZIA Spero ch'ella non sarà malcontenta della mia abilità, e che gli amici suoi forse forse la ringrazieranno.
LASCA Ne son sicurissimo. Siete voi soprana, o contr'alta?
LUCREZIA Oh, signore, che cosa dice? Mi vergognerei di cantare il contr'alto. Sono soprana, soprannissima, e delle mie voci se ne trovan poche.
LASCA Me ne consolo infinitamente. A Pisa avete recitato da prima o da seconda donna?

LUCREZIA Le dirò. Era la prima volta ch'io escia dalla buccia, e quel babbeo d'impresario mi diede una picciola parte; ma quando mi sentirono, m'ebbero in tanta e tale stima, ch'io cacciai la prima sotto le tavole. Quando gli altri cantavano, si sentiva un baccano, ma quando cantava io, tutti faceano silenzio, e poi battean le mani da disperati. Se la ricordano ancora quell'aria meravigliosa:

Spiegando i suoi lamenti.

Sen va la tortorella.

LASCA Vorrebbe ella aver la bontà di farmi sentir questa bell'arietta?

LUCREZIA La servirei volentieri; ma il cembalo che ha fatto portare il locandiere nella mia camera, è scordatissimo.

LASCA Che cosa importa? La sentirò senza il cembalo.

LUCREZIA Scusi, signore: io non canto senza instrumento. Non credo ch'ella mi prenda per una cantarina da dozzina.

LASCA Scusatemi, non andate in collera. Cantate, o non cantate, son vostro buon servitore; ma deggio dirvi, per vostra regola, ch'io fo stima delle virtuose che sono compiacenti, e che non si fanno pregare.

LUCREZIA Oh, io non sono di quelle. Anzi mi picco di essere compiacentissima.

LASCA Via dunque, se così è, fatemi il piacer di cantar qualche cosarella, niente per altro che per sentir la vostra voce.

LUCREZIA Scusi, non posso, sono fresca del viaggio, e son moltissimo raffreddata.

LASCA Bravissima. Anche questa me l'aspettava. Il raffreddore è la solita scusa.

LUCREZIA No, davvero. S'ella mi farà l'onore di venire da me, vedrà ch'io sono sincera e compiacente, e il mio debole è qualche volta di esserlo anche troppo: quando una persona ha della bontà per me, mi creda, signore, so essere riconoscente.
(con qualche affettazione di tenerezza)

LASCA (Ho capito. È giovane, ma sa il mestiere). Ed io vi assicuro, signora, che di me potrete fare tutto quel che vorrete. Son buon amico, e quando mi impegno, non manco.

LUCREZIA Favorisca. Avrebbe ella per le mani un buon parrucchiere per assettarmi il capo?

LASCA Oh, di questi non ne conosco nessuno. Io mi faccio assettar dal mio cameriere.

LUCREZIA E non mi potrebbe favorir del suo cameriere?

LASCA Non è buono per assettare le donne.

LUCREZIA Signore, e un calzolaio...

LASCA Oh, per il calzolaio potrete dirlo al locandiere, che so che ne ha uno, che serve

la sua locanda, ed è buonissimo, ma non so dove stia, né come si chiami.

LUCREZIA (A quel che vedo, ci ho dato dentro).

LASCA (Con me non c'è niente da fare).

SCENA NONA

Nibio e detti

NIBIO Riverente m'inchino alla signora Lucrezia. Servo del signor Conte.

LUCREZIA Quest'uomo chi è? Come mi conosce? (*al Conte*)

LASCA Questo è il signor Nibio, galantuomo provato e sperimentato, gran conoscitor di teatri, sensale famoso di virtuosi e di virtuose.

NIBIO Tutta bontà del signor Conte.

LASCA Amico, se voi avete qualche occasione d'impiegare una virtuosa, vi assicuro che questa signora ha un merito infinito. Ha una voce portentosa, chiara e netta come un campanello d'argento. Sa la musica perfettamente; e quello ch'è più da stimarsi, non è mai raffreddata.

NIBIO Questo è un buon capitale.

LUCREZIA (Il signor Conte, a quel ch'io vedo, mi corbella un poco).

NIBIO Se il signor Conte l'ha sentita, io son sicuro della sua abilità, e non cerco altro.

LASCA È un portento, ve l'assicuro. E un'altra qualità ammirabile: non è di quelle che cerchino a incomodar gli amici. Le ho offerto il parrucchiere ed il calzolaio, ed ella per delicatezza li ha ricusati.

LUCREZIA (Ti venga la rovella, è un chiacchierone di primo rango).

LASCA Che sì, che il signor Nibio, sapendo ch'io ho della stima per questa virtuosa, è venuto ad offrirle qualche buona occasione?

NIBIO Potrebbe anche darsi.

LUCREZIA Signore, badate a me, che sono una che, quando parlo, parlo di cuore; se farete qualche cosa per me, non sarò sconoscente. (*a Nibio*)

LASCA Oh sì, vi assicuro, è generosa qualche volta, a quel che ella dice, anche troppo.

LUCREZIA Ma non con tutti, signore, non con tutti. (*al Conte*)

LASCA Ho capito; ed io son lo stesso con tutte. Su via, signor Nibio, diteci quel che avete da dirci.

NIBIO Per verità, ieri mi è capitato un incontro straordinario, stupendo, e che può dirsi una vera fortuna. Ma non voglio che nessuno lo penetri. Lo confiderò solamente a lei, ed a questa signora. Ma silenzio, per amor del cielo, silenzio.

- LASCA Oh, io non parlo.
- LUCREZIA Son donna, son giovane, ma per la segretezza posso promettervi e assicurarvi.
- LASCA Se ve lo dico, è una donna d'incanto.
- NIBIO Sappiate dunque, che un Turco, negoziante famosissimo delle Smirne, è venuto in Venezia con una sua nave, per ispacciare le sue mercanzie. Alcuni amici suoi, non so se per ozio, o per qualche interesse, gli hanno fitto nel capo, che sarebbe un buonissimo affare, se conducesse alle Smirne una compagnia di virtuosi e di virtuose, per fare un'opera in musica in quel paese. Gli hanno fatto osservare, che in quel porto vasto e mercantile vi è una quantità prodigiosa di Francesi, d'Inglese, d'Italiani e Spagnuoli, che là non vi è alcun pubblico divertimento, e che questa novità farebbe del merito ad un uomo di spirito come lui, e potrebbe far la fortuna di qualche suo dipendente, se egli non si degnasse di appropriarsi l'utile immenso, che produrrebbe una tale impresa. Il Turco, che è galantuomo, che non è avaro, e che è un po' capriccioso, aderì al consiglio, e si è messo nell'intrapresa; ma egli non ha alcuna conoscenza di questi affari. Gli amici suoi hanno promesso di assisterlo, ed io ho avuto l'incombenza di provvedere i musici e le virtuose. Credo certamente, che i primi che anderanno in questi paesi, porteranno via de' bauli pieni di zecchini, ed io, per il rispetto che ho per il signor Conte, vengo a far la prima proposizione a questa signora, per la quale ei professa della parzialità e della stima.
- LUCREZIA (Ah, questo sarebbe per me il miglior negozio del mondo)
- LASCA Caro signor Nibio, vi ringrazio infinitamente. Vedete, signora, se vale qualche cosa la mia amicizia?
- LUCREZIA Avrò a voi tutta l'obbligazione. (Oh sì, di parole mi par generoso).
- LASCA Sollecitate, signor Nibio; il tempo è pericoloso. Se avete l'autorità di far la scrittura, accordiamo il prezzo, e fatela immediatamente.
- NIBIO È vero che l'impresario, in grazia degli amici suoi, si fida di me; ma voglio ch'egli la senta, prima ch'io la fermi, acciò non dica un giorno ch'io l'ho gabato. Non ha conoscenza di musica, ma voglio che sia contento.
- LASCA Bravo; così mi piace. Conducetelo qui. La signora Lucrezia canterà senza alcuna difficoltà, e stupirà il Turco sentendo quella bellissima aria:

*Spiegando i suoi lamenti
sen va la tortorella.*

- LUCREZIA (Or ora mi fa venire il moscherino davvero, davvero).
- NIBIO Vado a veder se lo trovo, e subito qui lo conduco.
- LUCREZIA Se verrà, sarà ben ricevuto; ma mi dispiace che il cembalo è scordato. Signor Conte, favorisca almeno mandarmi un cembalero ad accordare il mio cembalo.

LASCA Sì, sì, lo manderà il signor Nibio. Queste cose appartengono a lui. Egli è pratico; egli conosce... Mandate un cembalero a madama (*a Nibio*)

LUCREZIA (Spilorcio cacastecchi!)

NIBIO Lo manderò immediatamente. Vado a cercare del Turco, e vado subito, perché la cosa è gelosa, e questo dovrebbe essere un buon negozio anche per me; spero imbarcarmi anch'io per direttore dell'opera, e fra l'onorario e gli incerti, se le cose van bene, spero ritornar ricco in Italia, e di poter far l'impresario. Chi ha preso il gusto del teatro una volta, non sa staccarsene finché vive, ed io, se alfin dei conti resterò senza niente, pazienza, non potrò finire che come avrò principiato. (*parte*)

SCENA DECIMA

Il Conte Lasca e Lucrezia

LASCA Mi consolo, signora, d'avervi procacciata una buona occasione.

LUCREZIA Gli sono obbligatissima, ma il favore, per dir la verità, non gli è costato una gran fatica.

LASCA Ecco, voi cominciate di già ad essere riconoscente alla vostra foggia. Vi pare che io abbia fatto poco, ad essere stato cagione che una persona, che mi conosce, vi preferisca. Ma di ciò non me ne ho punto a male. Conosco perfettamente il vostro sesso ed il vostro mestiere. Scusatemi se vi parlo con libertà; io son uomo sincero. Non desidero niente da voi, né dalla vostra liberalissima compiacenza. Faccio del bene generalmente. Me ne compiaccio, mi diverto nel medesimo tempo. Stimo chi merita, sono amico di tutti, e particolarmente della brava, eccellente e compiacente signora Lucrezia. (*salutandola con un risetto parte*)

SCENA UNDICESIMA

Lucrezia sola

LUCREZIA Oh, che ti venga il fistolo. Che protettore sguaiato! È vero che nella musica non sono ancora valente, ma in altro genere non la cedo a nessuno; so obbligare con grazia, so unire l'onestà alla compiacenza, e so pelare la quaglia senza farla gridare. (*parte*)

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Camera in casa della signora Tognina.

Tognina e Pasqualino

TOGNINA Caro signor Pasqualino, da qualche tempo in qua fate una gran carestia della vostra persona. Altro che dire: Tognina è la mia virtuosa, la amo, la stimo, non anderò a cantare senza di lei, chi vuol me per tenore, deve prenderla per prima donna, e cent'altre cose tenere ed amorose. Due giorni senza venirmi a vedere? Dove siete stato questi due giorni?

PASQUALINO Sono stato...

TOGNINA Non vi credo niente.

PASQUALINO Ma lasciatemi dire.

TOGNINA Tacete. Credete ch'io non lo sappia? Che andate gironi qua e là dappertutto, fiutando tutte le virtuose del mondo? Ditemi, siete stato ancora a veder quella Fiorentina che è capitata qui ieri sera?

PASQUALINO No; non ci sono stato.

TOGNINA Ma sapete che è arrivata.

PASQUALINO Lo so.

TOGNINA Ci scommetto che le avete fatto una visita.

PASQUALINO No davvero. *(sorridente)*

TOGNINA Ridete?

PASQUALINO Rido, perché voi supponete che tutte le ragazze mi corrano dietro.

TOGNINA Oh, non dico che tutte siano di voi incantate. Non vi crediate d'essere l'idolo di Citerea. Dico che voi andate qua e là, facendo lo spasimato ed il leccardino.

PASQUALINO Credetemi, Tognina...

TOGNINA Tacete. So tutti i vostri raggiri.

PASQUALINO Ma voi mi mortificate...

TOGNINA Guardate! Povero innocentino! Non lo mortificate, il poverino. Dite, monellaccio del diancine, quanto è che non siete stato dalla Bolognese?

PASQUALINO Io? *(sorridente)*

TOGNINA Non ridere, galeotto, che da quella ch'io sono, se tu mi ridi in faccia, ti do un ceffone.

PASQUALINO Oh cospetto di bacco baccone! Volete ch'io ve la dica? Sono stucco e ristucco. Pare ch'io sia appo di voi un servitore pagato. Ho per voi della stima, della

considerazione, dell'amore anche, se voi volete, ma poi, alla fin fine, il troppo volere annoia.

TOGNINA Via, via, la non si riscaldi il polmone, la non dia in frenesia. Se dico, lo dico... Lo so io perché dico. Maledetto sia quando si prende a voler bene a questi ominacci.

PASQUALINO (Eh lo so, con queste donne non conviene lasciarsi prendere la mano).

TOGNINA Favorisca, signore. (*con serietà*)

PASQUALINO Comandi. (*sorridendo*)

TOGNINA Anche ora ridete?

PASQUALINO Rido, perché voi sapete quanto bene vi voglio, e fingete di dubitarne.

TOGNINA Sguaiataccio!

PASQUALINO Ma voi...

TOGNINA Via, via, meno ciarle.

PASQUALINO Io non posso soffrire...

TOGNINA Tacete, vi dico. Ho da parlarvi.

PASQUALINO Dite pure; vi ascolto.

TOGNINA Meritereste che io facessi di voi quel caso che voi fate di me, e che in un'occasione simile mi vendicassi della vostra poca attenzione.

PASQUALINO Di che potete dolervi di me? Se io...

TOGNINA Finiamola. Siete ancora impegnato? Avete fatto scrittura con qualche teatro?

PASQUALINO Questo è un torto che voi mi fate. Prima ch'io mi impegnassi, voi lo sapreste

TOGNINA Posso credervi?

PASQUALINO Voi mi fareste dare al diavolo.

TOGNINA Sentite. Voglio farvi una confidenza. Ho promesso di non parlare; ma al mio Pasqualino non posso niente tener nascosto: promettetemi però, e giuratemi, di non dir niente a nessuno.

PASQUALINO Ve lo prometto, e potete esser sicura della mia parola.

TOGNINA Il conte Lasca è venuto a farmi una visita, e mi ha detto in confidenza, e colla maggior segretezza del mondo, che è venuto in capo ad un Turco di formar una compagnia per le Smirne; che è ricco, che ci farà delle condizioni avvantaggiosissime, che io sono la prima a saperlo, e che nessun altro l'ha da sapere.

PASQUALINO Finora, per quel ch'io sento, siamo in due a saperlo, poiché il signor Conte ha fatto a me pure la medesima confidenza.

TOGNINA Il conte Lasca sa che noi siamo amici, sa che io non voglio recitare senza di voi, per questo viavrà fatto la medesima proposizione, e colla medesima segretezza.

PASQUALINO Vi ha detto il Conte qual è il posto che vi daranno?

TOGNINA Oh, non c'è dubbio. Son la prima a saperlo. Son padrona di sciegliere; nessuna potrà levarmi la parte di prima donna.

PASQUALINO Se vi son due tenori, voglio essere il primo.

TOGNINA Caro Pasqualino, voi siete giovane; avete un buon falsetto e de' buoni acuti, non potreste far voi la parte del primo soprano?

PASQUALINO Per qual ragione?

TOGNINA Perché, caro il mio bene, mi preme che, anche quando recitiamo, facciamo all'amore insieme; si canta con più piacere l'aria tenera, quando si applica secondo l'intenzione. Se vi è un'aria che dica: *Caro, per te sospiro*, propriamente le si dà della forza quando si dice di cuore, e il popolo conosce, e giubbila, e dice: bravi.

SCENA SECONDA

Maccario, Annina, e detti

MACCARIO Si può venire? (*di dentro*)

PASQUALINO Chi è questi?

TOGNINA Non lo conoscete? Il signor Maccario, il poeta.

PASQUALINO E la donna?

TOGNINA Siete cieco, o fingete di esserlo? Non conoscete Annina bolognese, detta la Mistocchina? Vengano, vengano; sono padroni. (*verso la scena*) Fingete di non conoscerla, per darmi ad intendere che non ci andate. (*a Pasqualino, con un poco di sdegno*)

PASQUALINO Ritorniamo da capo? (*con sdegno*)

TOGNINA Prudenza quando c'è gente, e soprattutto non dite nulla del Turco.

MACCARIO Servo di lor signori.

ANN. Serva della signora Tognina.

TOGNINA Padrona mia riverita.

ANNINA Come sta?

TOGNINA Per servirla.

ANNINA Ella ha una ciera che consola.

TOGNINA Ed ella, sta bene?

ANNINA Bene, per grazia del cielo. Bene, a' suoi comandi.

TOGNINA Via, non le dite niente? Siete ben poco civile. (*a Pasqualino*)

PASQUALINO Io l'ho già riverita. (*a Tognina*)

TOGNINA (Eh, maschera, ti conosco). Dica, signora Annina, è molto che non viene il signor Pasqualino da lei?

ANNINA Oh, è un pezzo, la mia cara gioia. E poi che occorre che facciate con meco di queste scene? Se è cosa vostra il signor Pasqualino, ci venga, o non ci venga, per me è tutt'uno. Male azioni io non ne so fare.

TOGNINA Ve ne avete avuto per male? (*ad Annina*)

ANNINA Oh, pensate; e poi non abbiate timore, che presto presto me ne anderò.

TOGNINA A recitare?

ANNINA Sì, può essere; così spero.

TOGNINA Dove? Si può sapere?

ANNINA Il dove non lo posso dire.

TOGNINA Di che avete timore? A me lo potete confidare liberamente.

ANNINA Ve lo direi volentieri, poiché, per dirvela, è una recita che mi fa onore, ma non posso ancora parlare.

TOGNINA È qualche arcano?

MACCARIO Vi dirò io, signora. L'affare che si è intavolato, non è ancora concluso, e fin che non si veda la cosa ultimata, la signora Annina ha impegno positivo di non parlare.

TOGNINA E voi siete il suo segretario.

MACCARIO Io non fo il segretario a nessuno, ma è mio proprio interesse, che di ciò non si parli, poiché in quest'affare devo essere ancor io impiegato, e se si penetra, qualcun altro mi potria scavalcare.

PASQUALINO Vogliono far libro nuovo?

MACCARIO O nuovo, o accomodato...

PASQUALINO O accomodato, o rovinato...

MACCARIO Mi maraviglio, signore. Voi non conoscete la mia abilità.

TOGNINA Eh via, lasciamo andare. Signora Annina, ho giusto motivo di lamentarmi di lei.

ANNINA Per qual ragione?

TOGNINA Chi crede ella ch'io sia? Ciarliera non sono, e non lo sono mai stata. S'ella si confida, le giuro e le prometto, che anch'io le confido un segreto; può essere più interessante del suo.

ANNINA Davvero? Non voglio nemmeno parere di diffidarmi di lei. Lo dico, o non lo dico, signor Maccario?

MACCARIO Per me sostengo ch'ella farebbe ben di tacere.

TOGNINA Oh voi, signor Maccario, voi andate cercando il mal come i medici.

ANNINA Orsù, venga qui, che la vuol soddisfare (sono anch'io curiosa di sapere il segreto suo), ma la prego di segretezza.

TOGNINA Che serve? Le ho dato la mia parola.

ANNINA Sappiate, signora Tognina, che a Venezia è venuto un Turco, e che questo Turco vuol fare una compagnia...

TOGNINA Ah, lo sapete anche voi?

ANNINA Che? Anche voi lo sapete?

TOGNINA Se lo so? E come! Ditemi, potrei sapere da chi voi l'avete saputo?

ANNINA Oh, non lo posso dire. E a voi, chi l'ha detto?

TOGNINA A me? Il conte Lasca.

ANNINA Fate dunque il conto, che il medesimo signor conte Lasca me l'ha detto in confidenza, e con segretezza.

PASQUALINO E meco ha fatto lo stesso.

ANNINA Una bella azione ci ha fatto.

TOGNINA Bel protettore!

MACCARIO Non mi pare, signore mie, che per questo abbiate motivo di lagnarvi di lui. Se il signor Conte ha fatto a voi due questa confidenza, può essere utile all'una e all'altra nel medesimo tempo. In un dramma vi vuole prima e seconda donna, onde tutte due potete essere egualmente impiegate.

PASQUALINO Non dice male il signor Maccario; la cosa può essere innocentissima.

TOGNINA Bene; se la cosa è così, non dico niente. Io prima, e voi seconda, saremo tutte due contente.

ANNINA Oh perdonatemi, la prima ho da esser io.

TOGNINA 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.

ANNINA 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 prima.

PASQUALINO Signore mie carissime, pensate ad aver delle recite, ed a guadagnar del denaro. Non siete ancora sicure di andare alle Smirne, e ciascheduna di voi pretende il posto di prima donna?

TOGNINA Veramente il signor Pasqualino ha una gran premura per me. Mi consiglia egli, che per un vil guadagno vada a far una trista figura?

PASQUALINO Io ho parlato a tutte e due con eguale onestà e rispetto. Ma la signora Annina, che si vanta di essere giovinetta, e lo è in effetto, quando verremo al caso, spero vi renderà giustizia, e vi cederà il primo posto.

ANNINA Oh, io non cedo a nessuno.

TOGNINA Molto meno cederò io.

MACCARIO Aggiusterò io questa faccenda. Que' poeti che scrivono de' drammi per musica, o non sanno, o non vogliono prendersi un poco di pena. Io non faccio così. In casi simili so che si possono fare due parti eguali, e che le donne siano perfettamente contente. 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.

SCENA TERZA

Carluccio e detti

CARLUCCIO Schiavo di lor signori. Riverisco la bravissima signora Zuecchina, la bellissima signora Mistocchina.

ANNINA Annina è il mio nome.

TOGNINA Ed io mi chiamo Tognina.

CARLUCCIO Eh, tutti noi abbiamo per solito un soprannome. Anch'io so che mi chiamano Cruscarello, quasi ch'io fossi la crusca di Farinello; ma farò vedere al mondo ch'io son fior di farina della più scelta e della più pura. Ma parliamo d'un'altra cosa. Donne mie, amico Pasqualino, avete recite? Siete impiegati? Avete trattati, scritture, chiamate? O siete qui in ozio, senza utile e senza speranze?

TOGNINA Oh io, per grazia del cielo, non istò lungo tempo disimpegnata.

ANNINA S'io voglio delle recite, non me ne mancano.

PASQUALINO Sono assai conosciuto, e son sicuro di non restar così lungamente.

CARLUCCIO Chiacchiere, discorsi vani, speranze in aria. E voi, signor Maccario, avete da

lavorare? Come impiegate il vostro tempo, il vostro stupendo, meraviglioso talento? *(con ironia)*

MACCARIO La non burli, perché il mio talento è conosciuto, e non mi manca il modo di metterlo in pratica.

CARLUCCIO In verità, figliuoli miei, mi fate tutti compassione. Scommetto che non avete niente alla mano per impiegarvi.

TOGNINA Ho un trattato che, se riesce, vuol far sospirar qualcheduno.

CARLUCCIO Se riesce! Mi fate ridere. Se riesce!

ANNINA La signora Tognina dice se riesce, ma io dico che riuscirà.

CARLUCCIO Siete sicura? Avete sottoscritto? Buon posto? Buona paga? Buone condizioni?

ANNINA Le condizioni sono buonissime, e presto si sottoscriverà.

CARLUCCIO Si sottoscriverà! Ah, ah, ah. *(ridendo)* Si sottoscriverà!

PASQUALINO Sì signore. Le cose sono sì bene incamminate, che si può contare la cosa come fatta.

CARLUCCIO Oh, quante volte le cose quasi fatte si riducono al nulla. Poveri diavoli! Venite qui, son buon amico. Io, io vi voglio impiegare, vi voglio far del bene; ma che bene! una fortuna; fortuna certa, stabile, straordinaria. Che dite? Co' vostri impegni, colle vostre speranze, siete in caso di accettare le proposizioni di un buon amico, di un galantuomo, di un professore della mia sorte?

TOGNINA Sentiamo; se la cosa ci conviene...

CARLUCCIO Se vi conviene? Che? Non mi conoscete? Credete voi ch'io venga a proporvi una recita di cento, duecento o trecento doppie? Zecchini a migliaia, e son chi sono, e quando intendo di far del bene, lo faccio come va fatto. Poveri disperati, se non fossi io, voi andreste a sacrificarvi...

PASQUALINO Eh, la recita che noi abbiamo in veduta...

CARLUCCIO Corbellerie.

ANNINA Se ci riesce, come lo spero, e come son certa...

CARLUCCIO Corbellerie, vi dico, corbellerie.

MACCARIO Ma sentiamo le proposizioni del signor Carluccio.

CARLUCCIO Sì, povero il mio Maccario, anche per voi ci sarà del pane.

TOGNINA Ma via, diteci.

PASQUALINO Caro amico, parlate.

ANNINA Sentiamo. Levateci di pena.

CARLUCCIO Sappiate, amici, che un Turco... *(tutti fanno una grande risata)* Come! Ridete?

Sì signori. Un Turco...

TOGNINA Delle Smirne...

ANNINA Ricco mercante..

PASQUALINO Vuol far compagnia...

MACCARIO E libro nuovo. *(tutti ridendo)*

CARLUCCIO Ah! O sapete anche voi? *(con ammirazione)*

PASQUALINO E questo è il gran progetto, il gran beneficio che vuol fare il signor Carluccio a questi poveri disperati.

CARLUCCIO Ma come, diancine, avete fatto a penetrare di questo Turco?

ANNINA Il conte Lasca...

TOGNINA Il conte Lasca...

QUARTETTO DI LASCA

SCENA QUARTA

Il Conte Lasca e detti

LASCA Eccomi. Chi mi domanda?

CARLUCCIO Signore, mi maraviglio di voi. Venite a farmi una confidenza, venite e proponmi una recita con segretezza, e tutto il mondo lo sa.

LASCA E voi, se vi faccio una confidenza, perché andate a propalare il segreto?

CARLUCCIO Bel segreto! siamo qui in cinque, e tutti e cinque lo sanno.

LASCA Potrei dirvi d'averlo fatto per divertirmi, e ciò dicendo, non farei alcun torto alla vostra prudenza; ma vi dirò, che ho inteso, ammettendovi tutti al segreto, di fare a tutti del bene. Vi è posto per tutti voi, e quando vi ho detto di non parlare a nessuno, ho inteso di dire, che non lo pubblicate ad altri, ma come ne avete parlato fra di voi cinque, avrete fatto lo stesso con altri dieci, può essere con altri cento; onde me ne lavo le mani.

TOGNINA No, signor Conte...

ANNINA Non vada in collera.

MACCARIO Non ci abbandoni...

PASQUALINO Per me l'assicuro che non ho parlato con chicchessia.

LASCA Sentite. Io sono buono per natura; mi fate compassione, e voglio anche perdonare una debolezza. Mi spiacerebbe che perdeste quest'occasione; specialmente il povero Carluccio...

CARLUCCIO Io non dico ch'io non andassi volentieri alle Smirne, per vedere que' paesi nuovi, que' turbanti e que' mostacci, ma finalmente, se vogliono un buon soprano, non saprei dove potessero cercarne un altro.

LASCA È possibile che non vogliate moderare questa vostra prosunzione?

CARLUCCIO L'umiltà è bella e buona, ma qualche volta bisogna che rendiamo giustizia a noi medesimi.

LASCA E quando lo fate da voi medesimo, impedito agli altri di farlo.

ANNINA Non ci perdiamo in queste dispute inutili, poiché il signor Carluccio, quando principia, non la finisce mai.

TOGNINA Sì, parliamo di quello che preme. Il Turco verrà egli da me?

LASCA Se lo prego, spero non mi dirà di no.

ANNINA E da me lo farà venire?

LASCA Se la signora Tognina il consente, voi potete aspettarlo qui.

ANNINA Oh signor no, davvero. Io non ho niente che far con lei. Se il Turco vuol sentirmi, ha da venire da me. Ho anch'io, per grazia del cielo, una casa assai propria, che un principe vi potrebbe venire. Ho un buon clavicembalo. Vi è la mamma, vi è mio fratello; e non voglio farmi sentire fuori di casa.

TOGNINA (Che maledetta superbia. Non la posso soffrire).

ANNINA Ha capito, signor Conte?

LASCA Ho capito.

ANNINA E che cosa dice?

LASCA Dico che fate tutto quel che volete, che poco o nulla m'importa.

ANNINA Bella risposta!

CARLUCCIO Brava, signora Annina. Sostenete il vostro decoro. Così va fatto. Il Turco, se vuol sentirmi, deve venire anche da me.

LASCA E anche da voi, signor Pasqualino? (*ridendo*)

PASQUALINO Io non sono meno degli altri.

LASCA E anche da voi, signor Maccario?

MACCARIO Oh, io poi non sono così difficile. Andrò da lui tre, quattro, sei volte, quanto gli parerà e piacerà; e mi raccomando alla di lei protezione.

LASCA Sì, caro il mio poeta, mi piace la vostra umiltà, m'impiegherò di buon cuore per voi.

SCENA QUINTA

Nibio e detti

- NIBIO Padroni miei riveriti.
- TOGNINA Venite innanzi, signor Nibio.
- ANNINA Riverisco il signor Nibio.
- NIBIO Son servo a tutti questi signori.
- CARLUCCIO Come sta di salute il signor sensale de' musici abbandonati?
- NIBIO Benissimo. Pronto per tutti, ed anche per il signor Carluccio, se ha bisogno di me.
- CARLUCCIO Oh sì, voi siete quel grand'uomo che ha avuto l'onore di mettere sulla scena per la prima volta la mia persona, e credo di aver fatta io la vostra riputazione.
- NIBIO Avrei fatta io la sua, s'ella si fosse condotta con un poco più di prudenza.
- CARLUCCIO Caro Nibio, tu sei pazzo, e ti voglio bene, e se io vado alle Smirne, ti vuol condurre con me.
- NIBIO Alle Smirne? *(con meraviglia)*
- LASCA Caro signor Nibio, voi vedete come il segreto è ben custodito.
- NIBIO Chi è stato la bestia che ha parlato?
- TOGNINA Il signor Conte
- LASCA Che impertinenza!... *(a Tognina, con caldo)*
- TOGNINA Scusi, non ho detto per lei.
- NIBIO Via, quel che è fatto, è fatto. Cerchiamo di rimediarvi. Or che la cosa è sparsa, dobbiamo sollecitar d'avvantaggio. Farò per tutti quel che potrò. Ma io non ho l'autorità di formar le scritture. Il Turco mi ha dato la facoltà di trattare, e si è riserbato l'autorità di concludere.
- TOGNINA L'impresario deve venire da me.
- ANNINA E anche da me.
- CARLUCCIO Può esser che prima venga da me.
- PASQUALINO O da me.
- NIBIO Signori miei, per non far torto a nessuno, mi ha detto il Turco liberamente, che non vuole andare a casa di chicchessia. Chi vuol andar da lui, è padrone; chi non vuole, resti; a chi va, non posso far altro che insegnargli la strada.
- TOGNINA Ma che cosa mi ha ella detto, signor Conte?

LASCA Io credeva di poterlo far qui venire; ma vedo che il Turco ha ragione, e vi consiglio di andar da lui.

TOGNINA Questa è una cosa terribile. Una donna della mia sorte andare in casa di un impresario? Non l'ho mai fatto, e non lo farò.

LASCA E voi, signora Annina?

ANNINA Per me... Non so... Ma se ci anderò, ci anderò colla mamma e con mio fratello.

TOGNINA (Costei vorrebbe soverchiarmi). Basta, signor Conte, trattandosi di un Turco che non sa le usanze, può essere che io ci vada, s'ella volesse favorire di venir con me.

LASCA Scusatemi; vi verrei volentieri, ma ho un affar di premura...: andate, vi raggiungerò. Può essere che ci troviamo insieme dal Turco. (*parte*)

TOGNINA (Ci scommetterei ch'ei lo fa per non pagare la gondola). Pasqualino, mi farete voi il piacere di accompagnarvi?

PASQUALINO Vi accompagnerò volentieri.

ANNINA (Non vorrei ch'ella ci andasse prima di me). Signor Nibio, vuol ella favorire di accompagnarvi?

NIBIO Quando vuol ella andarvi?

ANNINA Subito, se volete.

NIBIO Andiamo. Sono con lei.

TOGNINA Come, signora Annina? Vuol ella andare a farsi sentire dal Turco senza la mamma e senza il fratello?

ANNINA (Cospetto! ella sempre mi stuzzica. In casa sua non le voglio rispondere, ma se canteremo insieme, le farò mangiar l'aglio).

CARLUCCIO Io rido di quei che si affollano, come se loro mancasse da vivere. Io sto sul mio decoro, non vo a cercare nessuno, e chi mi vuole, ha da venire da me. (*partono tutti*)

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Camera nell'albergo d'Alì, con un gran sofà nel mezzo e varie sedie.

Alì con lunga pipa fumando, poi un servitore della locanda

ALÌ *(si pone a sedere sul sofà, e fuma)*

SERVITORE Signore, una persona brama di riverirla.

ALÌ Star signor? o star canaglia?

SERVITORE All'aspetto pare una persona civile.

ALÌ Far venir.

SERVITORE *(parte)*

SCENA SECONDA

Alì, poi Carluccio

ALÌ *(segue a fumare, ed entrando Carluccio, s'alza dal canapè)*

CARLUCCIO Servitor suo. Mi hanno parlato di lei, e per il piacer di conoscerla, son venuto a riverirla.

ALÌ Star omo o star donna? *(a Carluccio)*

CARLUCCIO Star uomo. *(con un poco di caldo)*

ALÌ *(si rimette a sedere sul canapè con qualche sprezzatura)*

ALÌ Chi aver detto che tu seder? *(gl'impedisce di sedersi)*

CARLUCCIO Ho dunque da star in piedi? (Manco mal che non c'è nessuno). Vedo, signore, che voi non mi conoscete. Io sono un virtuoso di musica, e posso vantarmi di essere uno de' più famosi, e forse il più famoso de' nostri giorni. E vengo ad esibirmi per la vostra impresa, non per necessità o per interesse, ma per curiosità di vedere le Smirne.

ALÌ Smirne non aver bisogno di tua persona. Se voler andar Turchia, io ti mandar Costantinopoli, serraglio de' Gran Signore.

CARLUCCIO A che far nel serraglio?

ALÌ Custodir donne de' Gran Sultan.

CARLUCCIO Chi credete ch'io sia?

ALÌ Non star eunuco?

CARLUCCIO Mi maraviglio di voi; non sono di questa razza villana. Sono un virtuoso di musica.

ALÌ Star musico? (*con meraviglia*)
CARLUCCIO Star musico. (*con caricatura*)
ALÌ Chi poder pensar, che Italia voler omo come tu, per cantar per donna? Turchia voler donna per donna.
CARLUCCIO Io sono un soprano. La mia voce è argentina, ma recito e canto nelle parti da uomo.
ALÌ Non star voce de omo. Io non star così bestia, a voler musico che cantar come gatto.
CARLUCCIO I musici miei pari si stimano, si onorano dappertutto, e sono rari al mondo. Domandatelo a Nibio. Egli ch'è il mezzano della vostra impresa, vi dirà s'io sono un virtuoso celebre ed eccellente. Ho fatto i primi teatri. Per tutto dove ho cantato, gl'impresari hanno fatto de' guadagni immensi. Uno de' miei passaggi, un mio trillo, una mia cadenza, una semplice mia volatina basta a fermar l'udienza.
ALÌ De tutte le sue bravure non m'importar.

SCENA TERZA

Servitore e detti

SERVITORE Ho veduto una signora ascender le scale. (*ad Alì*)
ALÌ Star musica? (*al servitore*)
SERVITORE Così credo.
ALÌ Come star? (*tocandosi il viso sorridendo, volendo accennar s'è bella*)
SERVITORE Non vi è male.
ALÌ Star sola?
SERVITORE Parmi aver veduto, che ci sia con lei un certo Nibio.
ALÌ, Sì, sì, Nibio star bravo. (*sorridendo*)
SERVITORE Eccola che viene. (*parte*)
CARLUCCIO Signore, se voi volete...
ALÌ Star giovine. Star bellina. (*si alza, osservando fra le scene*)
CARLUCCIO Volete ascoltarmi, signore?...
ALÌ Andar diavolo. (*a Carluccio*)

SCENA QUARTA

Nibio, Annina, ed i suddetti

- ANNINA Serva sua divotissima. (*ad Alì, con una riverenza*)
- NIBIO Ecco, signor Alì, una brava virtuosa di musica.
- ALÌ Musica. (*ad Annina, vezzosamente*)
- ANNINA Sì, signor, per servirla.
- ALÌ Seder presso di me. (*siede primo sul canapè*)
- ANNINA Con sua buona licenza. (*siede vicino ad Alì*)
- CARLUCCIO (Ella seduta ed io in piedi? Non soffrirò questa impertinenza). (*si prende una sedia, e si mette a seder con orgoglio*)
- ALÌ Dir tuo nome. (*ad Annina*)
- ANNINA Annina ai suoi comandi.
- ALÌ Tuo paese?
- ANNINA Bologna.
- ALÌ Piacer tanto tua grazia bolognese.
- ANNINA È tutta sua bontà.
- ALÌ Star brava, come star bella? (*ad Annina*)
- ANNINA Non istà a me a dirlo. Ma il signor Nibio mi conosce, e sa s'io ho dell'abilità.
- NIBIO È una brava giovane, ve l'assicuro.
- ALÌ Se star brava e star bella, far tutti innamorar.
- CARLUCCIO Sì, la signora Annina ha del merito, e quando lo dico io...
- ALÌ Cosa intrar ti parlar? (*sdegnato, a Carluccio*)
- CARLUCCIO (Or ora mi vien voglia di prenderlo per i mostacci).
- ALÌ Quanto mi piacer tua maniera.
- ANNINA Effetto della sua gentilezza
- ALÌ Quanto voler per tua paga?
- ANNINA (Se gli piaccio davvero, voglio farmi pagar bene). Io sono una giovane discreta, ma se si tratta d'andar in un paese lontano, e quel che è peggio, per mare, non ci verrò per meno di cinquecento zecchini.
- CARLUCCIO Oh, oh, cinquecento zecchini? Credete aver domandato molto? Io non ci vado per mille.

ALÌ A tua persona io non dar trenta soldi. (*a Carluccio*) Bella Bolognese, tutto quel che voler.

CARLUCCIO (Nibio, mi raccomando a voi. Questo Turco ignorante non conosce il merito. Ditegli voi chi sono; fate ch'egli mi prenda, fatemi dare una buona paga, e vi prometto di darvi il dodici per cento). (*piano, a Nibio*)

NIBIO Signore, (*ad Alì*) se voi volete formare una compagnia ad uso d'Italia, che piaccia agli Europei che sono alle Smirne, è necessario che prendiate un musico soprano, e vi parlo sinceramente, un soprano migliore di questo è difficile a ritrovare.

ALÌ Se musico bisognar, tu trovar musico, trovar soprano, che non cantar come donna.

NIBIO Scusatemi, quei musici che cantano con voce virile, si chiamano tenori, e sono quelli che fanno le parti da padri, da re, da tiranni; ma per la prima parte vi vuole un soprano, che faccia il primo amoroso, e che canti bene, principalmente le arie patetiche.

ALÌ Io non voler patetico.

NIBIO Ma questo è necessario.

ALÌ Voler musica allegra.

NIBIO Il soprano è indispensabile.

ALÌ Maledetto soprano, maledetto tu ancora.

NIBIO Che lo fermi, o che non lo fermi?

ALÌ Sì, fermar tuo diavolo, tuo malanno. (*a Nibio, con sdegno*) Bella cantarina, perdonar. (*ad Annina*) Tenor, sopran, più non mi romper testa. (*a Nibio*)

ANNINA La prego, la non vada in collera, la non si riscaldi; mi preme la di lei salute. (*ad Alì*)

ALÌ Star buona, star buona, Bolognesina, star buona.

NIBIO Dunque possiamo trattare (*a Carluccio*)

CARLUCCIO Quanto vorrebbe dare ad un musico della mia sorte? (*ad Alì*)

ALÌ Andar via. (*a Carluccio*)

NIBIO Non voglio che spendiate mille zecchini, ma ottocento almeno. (*ad Alì*)

ALÌ Andar via. (*a Nibio*)

CARLUCCIO Ottocento zecchini non servono. (*a Nibio*) Voglio mille zecchini ed il quartiere. (*ad Alì*)

ALÌ Andar via. (*con impazienza*)

NIBIO Orsù, accomoderò io la differenza. Cento più, cento meno...

ALÌ Andar via, maledetto. (*a Nibio, con sdegno*)

NIBIO Tornerò con più comodo. (*parte*)

CARLUCCIO E voglio un appartamento comodo, e la carrozza, e il piccolo vestiario, e voglio quel libro che più mi piace, e voglio...

ALÌ Se più voler, se più seccar, romper pipa. (*lo minaccia di dargli la pipa a traverso della faccia*)

CARLUCCIO Signor impresario, la riverisco umilmente. (*parte*)

SCENA QUINTA

Alì ed Annina

ALÌ Aver fatto in vita mia tanti negozi, non intender, non poder capir negozio per teatro. Se musici star tutti come musico che andar via, io non aver testa per poder star saldo. (*siede*) Ma se omo star insolente, femmina star bona. Mi aver tanto piacer de mia cara Annina.

ANNINA Mi fa troppa finezza. Dica, signore, la mi perdoni, se ho l'onor di venir con lei, farò io la prima donna?

ALÌ Prima donna? Sì, in mio cuor star prima, se ti voler.

ANNINA Ma farò io la prima parte?

ALÌ Cosa star prima parte?

ANNINA 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 meglio de seconda?

ANNINA Sicuramente.

ALÌ Far tutto quello che ti voler.

ANNINA Obbligatissima alle sue grazie. (Ho fatto bene a venir la prima, l'ho preso in impegno, e son sicura del primo posto).

ALÌ Mia carina, mia bellina, che star tanto bonina, dar a me la tua bianca manina.

ANNINA Oh, in questo poi, mi perdoni... (*ritira la manina*)

ALÌ Perché non voler dar tua manina? Tutto mondo avermi ditto, che virtuose star buone.

ANNINA Le dirò, signore, vi sono di quelle che, prima che l'opera vada in scena, fanno le graziose, e sono facili coll'impresario per obbligarlo o a dar loro miglior paga, o a far loro un bell'abito, e poi, quando cominciano a recitare, danno un

calcio all'impresario, e si attaccano al musico o al ballarino. Io sono sempre stata modesta, ho sempre preferito l'impresario modestamente, e sarò sempre sua buona amica, salva l'onestà e la modestia.

ALÌ Star Turco, e non intende troppo ste to parole.

ANNINA Voglio dire...

ALÌ Dar manina, e dir tutto quel che voler.

SCENA SESTA

Servitore e detti

SERVITORE Signor...

ALÌ Cosa tu voler? *(con sdegno)*

SERVITORE Un musico tenore...

ALÌ Mandar via.

SERVITORE Vi è una donna con lui.

ALÌ Donna... donna... vegnir.

SERVITORE (Oh, quando è in collera, la donna lo cangia subito). *(parte)*

ANNINA (Ci gioco che è la Tognina)

ALÌ Tua man non voler dar? *(ad Annina)*

ANNINA Basta, non voglio nemmeno ch'ella abbia a disgustarsi di me. *(allunga la mano, ed Alì, vedendo venir Tognina, non le bada)*

SCENA SETTIMA

Tognina, Pasqualino e detti

ALÌ (Star pezzo da sessanta). *(osservando Tognina)*

TOGNINA (Eccola qui; l'ho detto; è venuta prima di noi). *(piano a Pasqualino)* Padrone mio riverito. *(ad Alì)*

ALÌ Tu chi star?

TOGNINA Tognina, virtuosa di musica, per obbedirla.

PASQUALINO Ed io, signore...

ALÌ De ti non domandar. *(a Pasqualino)* Tognina virtuosa, sentar qui presso di me. *(fa luogo a Tognina sul canapè, ed ella si siede alla dritta, ed Alì resta in mezzo fra le due donne)*

TOGNINA Grazie alla sua gentilezza. (*siede*)

ANNINA (Mi dispiace che a Tognina abbia toccato la mano dritta, ma se reciteremo insieme, mi vendicherò).

TOGNINA Signor Pasqualino, con licenza di questo signore, prendete una sedia e sedetevi ancora voi.

ALÌ Cosa voler tu qui?

PASQUALINO Sono venuto con lei...

ALÌ Cosa intrar con tua persona? (*a Tognina*)

TOGNINA Per non venir qui sola, mi ho fatto accompagnare da lui. Egli è un tenore bravissimo, che canta a perfezione, e che fa onor alla musica.

ALÌ Sua figura non star cattiva. Se saper ben cantar, perché tenor non poter far per soprano?

TOGNINA E chi ha detto che non lo può fare?

ALÌ Star Nibio, che per forza voler io prender maledetto sopran.

TOGNINA Nibio non sa quel che si dica. Le giuro e le protesto, che un tenore di questa sorte è meglio di tutti i soprani del mondo.

ALÌ (Nibio star furbo, star farabutto, voler me per suo interesse ingannar).

ANNINA (L'amica vuol produrre il suo favorito).

ALÌ Dir, tu quanto voler? (*a Pasqualino*)

PASQUALINO Signore, io non sono difficile. Verrò, se vi contentate, per quattrocento zecchini.

ALÌ (Musico voler mille, tenor quattrocento, al diavolo mandar soprano). E tu quanto mi domandar? (*a Tognina*)

TOGNINA Tutto quello ch'ella vuole. So che vossignoria è un galantuomo. Mi piace la sua bella fisionomia, e per lei canterei, come si suol dir, per niente.

ALÌ Tognina star generosa; tuo discorso tanto obbligar, che de Alì tu non aver lamentar. (*a Tognina*)

ANNINA Se io ho domandato, signore, l'ho fatto per obbedirla, ma di me pure ella può far tutto quello che vuole. (*ad Alì*)

ALÌ Star furba bolognesa. Conoscer adesso, che Tognina aver fatto meglio non domandar.

TOGNINA Per me ho parlato di cuore. È la prima volta che ho l'onor di vederlo, ma proprio ci ho della simpatia. (*lo prende per la mano*)

ANNINA Anch'io propriamente, subito che l'ho veduto, mi è piaciuto. (*lo prende per l'altra mano*)

ALÌ Star furba Bolognesa. Star tutte due belline, tutte due graziosine. Prometter tutte due voler per mie virtuose.

TOGNINA Io non sarò malcontenta di avere la signora Annina in mia compagnia, ma intendiamoci bene: io da prima, ed ella da seconda.

ANNINA Signora mia, siete venuta un po' tardi. La parte di prima, il signor Ali l'ha promessa a me.

TOGNINA L'ha promessa a lei? (*ad Ali*)

ALÌ Non saver cosa aver promesso.

ANNINA Non si ricorda più, o finge non ricordarselo, che mi ha promesso ch'io farò la parte di prima donna?

ALÌ Star prima, o star seconda, non star l'istesso? (*a Tognina, alzandosi*)

TOGNINA Signor no. O la prima parte, o niente.

PASQUALINO (Maledetto puntiglio! Si vuol precipitare, e vuol precipitare anche me).

ALÌ Se la paga star l'istessa, cosa star vostra pretension?

ANNINA Non m'importa della paga, m'importa dell'onore. (*alzandosi*)

ALÌ Dell'onor? Dir tu: seconda parte star parte da briccona? (*a Pasqualino*)

PASQUALINO No, signore, anzi qualche volta la seconda parte è miglior della prima.

ALÌ Dunque, star prima o star seconda, star indifferente. (*alle donne*)

ANNINA O la prima o niente.

TOGNINA O prima, o la ringrazio.

ALÌ, Via, se ben mi voler... (*a Tognina*)

TOGNINA La mia reputazione.

ALÌ Se aver stima per me... (*ad Annina*)

ANNINA Sono quella ch'io sono.

TOGNINA Nemmeno per mille doppie.

ANNINA Né anche se mi facessero regina.

TOGNINA Non lo farò mai certamente.

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

SCENA OTTAVA

Servitore e suddetti

SERVITORE Un'altra visita.
ALÌ Star stufo.
SERVITORE Un'altra donna.
ALÌ Non voler più donne.
SERVITORE Dirò dunque, che se ne vada.
ALÌ Fermar... sentir... chi star?
SERVITORE Credo sia un'altra virtuosa di musica.
ALÌ Star sazio di musica. Donne più non soffrir... ascoltar... star bella?
SERVITORE È graziosissima.
ALÌ Ah!... far... far venir.
SERVITORE (*parte*)
PASQUALINO (Pensateci bene. Se un'altra si presenta, non vi tornerà il conto). (*piano a Tognina*)
TOGNINA (Lasciatemi fare. So il mio merito, e non ho paura). (*piano a Pasqualino*)

SCENA NONA

Lucrezia e detti

LUCREZIA Serva umilissima del signor Alì. Perdoni l'ardire. Il signor conte Lasca mi ha detto, che ella è un signore così garbato, che ho preso animo di venirla a riverire. Il signor Nibio mi ha anch'gli detto, che hanno parlato di me, e che ella volea venirmi a favorire in mia casa. Non avrei mai permesso, ch'ella si prendesse quest'incomodo, e sono venuta io stessa a riverirla, e conoscerla, e ringraziarla insieme dell'onore ch'ella vuol fare alla nostra musica, volendola portare di là dal mare. Amo la mia professione, e venero e stimo quelle persone che possono e che cercano d'illustrarla.
ALÌ (Bella fisionomia! bel discorso!) Favorir di seder. (*a Lucrezia, accennando il canapè*)
LUCREZIA Se comanda così... (*siede nel mezzo*)
TOGNINA Anch'io vuò seder. (*siede presso Lucrezia, alla dritta, dove volea seder Alì*)
ALÌ (*passa dall'altra parte, e vuol sedere, ma Annina gli prende il posto*)
ANNINA Io non vo' star in piedi. (*siede*)
ALÌ Donne! Donne! Aver rispetto per donne.

PASQUALINO Sedete qui, signore. (*gli offre la sua sedia*)

ALÌ No, no, star avvezzo Turchia sentar sofâ, o cuscini. Star in piedi, e sopportar volentieri graziosa inciviltà di bellezza.

LUCREZIA Non è dovere, se il padrone sta in piedi, che facciasi con lui la conversazione sedendo. Queste signore, ch'io non ho l'onor di conoscere, saranno dame o cittadine di rango, onde per fare il mio dovere, m'alzerò io la prima.

TOGNINA (Fa da vomitare con queste sue affettazioni).

ALÌ Vostro nome? (*a Lucrezia*)

LUCREZIA Lucrezia per obbedirla.

ALÌ Star musica?

LUCREZIA Sì, signor, per servirla.

ALÌ Star profession medesima tutte queste persone.

LUCREZIA Umilissima serva di queste signore. (*a Tognina e ad Annina*) Riverente mi inchino. (*a Pasqualino*) Come! Par che ognuno mi sdegni? Han ragione, signore; senza merito alcuno, sconosciuta, e povera di virtù come sono, non merito da persone di rango un trattamento migliore.

ALÌ (Questa par non aver catarro de voler far prima donna).

LUCREZIA Credo, signore, che a quest'ora il di lei ingegno felice avrà scelto i virtuosi più degni per la sua impresa. È vero che ho sortita dalla natura una voce di cui non vi è la compagna, che sul teatro la mia statura e la mia presenza mi danno dell'avvantaggio; che intendo il contrappunto, che canto all'improvviso, e per tutto dove ho recitato, dirò modestamente, mi han compatito; ma non posso mettermi in competenza con persone di sì alto merito, e sarebbe una fortuna per me, se per imparare il canto, fossi degna di recitare con esse loro.

TOGNINA (Sentite, ci corbella). (*piano, ad Annina*)

ANNINA (Non le diamo il gusto di accorgerci della sua ironia). (*piano a Tognina*)

PASQUALINO (Veramente le Fiorentine per accortezza non la cedono a verun'altra nazione).

ALÌ (Molto me piacer sua modestia). Smirne voler venir? (*a Lucrezia*)

LUCREZIA Perché no? Se io ne fossi degna, ci verrei volentieri.

ALÌ Quanto voler per paga?

LUCREZIA Di questo parleremo poi. Favorisca dirmi prima in qual grado dovrei venire.

ALÌ Per musica venir.

LUCREZIA Per musica, capisco. Ma, vi domando perdono, se avete fermata qualch'altra virtuosa prima di me, bramo sapere qual parte mi sarà destinata.

ALÌ Tu meritar la prima; ma donne non trovar, che voler far seconda. Tu che parlar con mi tanto modesta, spero che seconda parte vorrà far tua persona.

LUCREZIA Caro signore Alì, ella mi onora in ogni maniera; e son contenta ch'ella abbia concepito di me una sì buona opinione. Per me non ho pretensioni, e non sono soggetta all'orgoglio; tutte le parti per me sono buone, e le stimo tutte egualmente. Spiacemi solo per il mio maestro. Ci va della sua stima, se si sa che io non recito da prima donna. Gradisco la vostra offerta, ma vi parlo schietto: se avrò l'onore di servirvi, o prima donna, o niente. *(fa una gran riverenza, e parte)*

TOGNINA Avete inteso il sermone? Avete ammirato la sua gran modestia? Eh, signore impresario, siamo tutte compagne. Ella ha inteso i miei sentimenti, all'onore di riverirla. *(parte)*

PASQUALINO Riverisco il signor Alì. Se ha bisogno di me...

ALÌ Andar, lasciar, maledetto, non mi seccar.

PASQUALINO *(parte)*

ANNINA Là... là... *(verso Alì)*

ALÌ Uh! *(con esclamazione di collera)*

ANNINA *(Mi fa paura. Vado via senza dirgli niente). (parte)*

SCENA DECIMA

Alì, poi Nibio e Maccario

ALÌ *(passeggia arrabbiato senza parlare)*

NIBIO Signore, son qui venuto...

ALÌ Andar diavolo, tu ancor maledetto.

NIBIO Che cosa avete con me?

ALÌ Tu aver messo mia testa far opera Smirne. Aver scritto, aver ordinato per teatro; amici aspettar opera Smirne; Alì galantuomo, star impegno, voler far, voler spender, voler tutto far ben, e non trovar donna che voler far seconda. *(con sdegno)*

NIBIO Non è altro che questo? Non ci pensate; non vi mettete in pena. Non c'è altra abbondanza al mondo che di donne di teatro; ne troveremo da seconda, da terza, e da ultima parte.

MACCARIO Favorisca, signore, senta il consiglio di un uomo come son io; se trova delle difficoltà per le donne, faccia fare un libretto con una donna sola.

ALÌ Chi star tu? *(a Maccario)*

MACCARIO Star poeta, signor.

Alì Poeta che voler? (*a Nibio*)

NIBIO Si lasci servire. Ho provveduto un poeta, perché in un'impresa è necessario. Farà de' libri nuovi sul gusto del paese, se ce ne sarà di bisogno, ed accomoderà i libri vecchi. 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.

MACCARIO Ditegli ancora, ch'io insegno le azioni ai musici, ch'io dirigo la scena, ch'io corro per i palchetti ad avvisar le donne, che assisto alle comparse, e che avviso col fischio quando si devon mutar le scene.

Alì Che imbroglio star questo? Niente capir.

SCENA UNDICESIMA

Alì, Nibio, Maccario, poi tutte quelle persone che da Nibio vengono nominate

Alì Quanta gente venir?

NIBIO Ecco i pittori ed i lavoranti. Questi è il capo dell'illuminazione. Ecco qui il capo delle comparse con trentadue compagni, bella gente e pratica del teatro. Questi sono i tre portinari. Questi sono i due paggi da sostener la coda alle donne. Ecco un bravo suggeritore, capace di suggerire le parole e la musica. Ecco due uomini per dispensare i biglietti. Ecco quei che devono assistere ai palchetti. Questi sa far da orso. Quest'altro sa far da leone. E quest'altro, forte e robusto come vedete, è destinato per batter le mani.

Alì Condur Smirne tutta questa canaglia?

NIBIO Tutte persone necessarie.

Alì Sensal maledetto. Tu voler Alì precipitar. Ma se mal riuscir, tu far impalar.
(*parte*)

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

Notte.

Camera di Lucrezia con lumi.

Lucrezia ed il Conte Lasca

LASCA Spiacemi non avermi potuto trovare dal Turco; ma ho saputo tutto quello che colà è succeduto. So la ridicola pretensione delle altre due donne, e vi do ragione di aver voluto sostenere il vostro punto.

LUCREZIA Ed io so che presentemente mi corbellate.

LASCA E perché?

LUCREZIA Perché ora voi mi date ragione; e quando sarete coll'altre, farete seco loro lo stesso.

LASCA Voi non mi conoscete, e pensate male di me. Protesto che per voi ho il primo e il più forte impegno.

LUCREZIA Lasciamo le fanfaluche da parte, e favelliamo sul sodo. Sarò io la prima donna?

LASCA Sì, ve lo prometto.

LUCREZIA E con qual fondamento?

LASCA Dopo che voi partiste dal Turco, sono andato da lui. L'ho trovato in un'agitazione grandissima. Nibio, con imprudenza, gli aveva fatto scaldar la testa, guidandogli un esercito di mangiapani. Studiai di rasserenarlo, m'impegnai d'interessarmi per lui, e nello stato in cui si trova, gli pare d'aver trovato in me un aiuto del cielo. Si fida di me, mi si raccomanda, ed aderendo a' miei consigli ed alle mie premure, mi ha dato parola, che verrà qui da voi questa sera.

LUCREZIA Verrà da me il Turco? (*con piacere*)

LASCA Me l'ha promesso, e l'aspetto.

LUCREZIA Almeno avrò il piacere di parlargli io sola, senza la presenza incomoda di quelle due impertinenti.

LASCA Ma deggio dirvi, che anche la signora Annina e la signora Tognina verranno qui istessamente.

LUCREZIA Come! verranno in casa mia? (*con isdegno*)

LASCA No, cara signora Lucrezia, non dite in casa vostra. Noi siamo in una locanda. Qui tutti possono liberamente venire. Se poi non volete che vengano nella vostra camera, Beltrame le ne darà un'altra, e voi allora...

LUCREZIA No, no, vengano pure se vogliono; mi basta che voi ci siate, e che non ardiscano in camera mia di fare le saccenti.

SCENA SECONDA

Tognina e detti

TOGNINA Padrona mia riverita.

LUCREZIA Serva sua divotissima.

TOGNINA Sta bene?

LUCREZIA Per obbedirla.

LASCA Brave, signore mie, avrò piacere che siate buone amiche e buone compagne.

TOGNINA Sarebbe per me una fortuna, s'io avessi il bell'onore di essere in compagnia di questa signora, che è tanto buona e di buon cuore. (*con ironia*)

LUCREZIA Anzi potrei chiamarmi io fortunata di vivere con una persona sì amabile e sì gentile. (*con ironia*)

TOGNINA Questo è un effetto della di lei bontà, che accresce il merito alla sua virtù.

LUCREZIA S'inganna, signora mia, io non merito niente.

TOGNINA Ma che maniera che incanta!

LUCREZIA Quanto mi piace questa signora. (*forte al Conte*)

LASCA (Queste troppe finenze son certo che non vengon dal cuore).

LUCREZIA Se andremo alle Smirne, ce la goderemo, saremo amiche, e vivremo insieme.

TOGNINA E in nave? Nella nave voglio che passiamo bene il nostro tempo; porterò la mia spinetta, le passerò io la parte. Compagno qualche cosetta. E ella?

LUCREZIA Qualche poco.

TOGNINA Oh, ella sarà perfetta. È ella soprana?

LUCREZIA Per servirla.

TOGNINA Brava: arriverà, m'immagino, fino al *gesolreut*.

LUCREZIA Oh, anche un poco di più in là.

TOGNINA Capperi! me ne consolo infinitamente. Tanto più mi pregio di avere una compagna di tanto merito. Io non sono delle più brave, ma sentirà. Ho tre ottave nettissime.

LUCREZIA Oh, quanto mi consolo della di lei bravura!

LASCA (Io le ascolto e le godo col maggior piacere del mondo).

TOGNINA Dica, ha ella osservato questa mattina dal Turco quella virtuosa?

LUCREZIA E chi è? Come si chiama?

TOGNINA La Mistocchina.

LUCREZIA Che vuol dir Mistocchina?

TOGNINA Come quella giovane è bolognese, e che a Bologna chiamano *mistocchine* certe schiacciate fatte di farina di castagne, le hanno dato un soprannome, che conviene alla sua patria ed alla sua abilità. Non sa, poverina, quel che si dica. 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.

LASCA (Ora principia il buono della conversazione).

LUCREZIA E voleva mettersi a recitare con lei? Questa è una specie di temerità. Ella, signora mia, oltre il merito del canto e del sapere, si vede che ha dell'azione, del movimento. Credo che per recitare non ci sia un'eguale. Se si scalda qui nella conversazione, che non farà ella in teatro?

LASCA (Che tu sia maledetta, può corbellarla di più?)

TOGNINA Qualche volta mi movo un poco troppo, per dirla, ma è l'effetto e la vivezza dell'età.

LUCREZIA Certo. Ella è giovanissima.

TOGNINA Oh, sono ormai vecchia. (*sorridendo con vezzo*)

LUCREZIA Quanto avrà? Diciott'anni?

TOGNINA Oh, sono ormai venti.

LUCREZIA (Con dieci appresso).

TOGNINA Eh, ella non li averà ancora venti.

LUCREZIA Eppure son suonati.

TOGNINA (Lo credo anch'io).

LUCREZIA E la bolognese?

TOGNINA Chi sente lei, non ne ha diciassette.

LUCREZIA Oh, io gliene do ventiquattro.

TOGNINA E colla coda.

LUCREZIA E il signor Conte non dice niente?

TOGNINA Sta lì come una statua.

LASCA Io ascolto ed ammiro.

TOGNINA Noi parliamo degli anni. I suoi quanti saranno?

LASCA I miei?... ventitrè non finiti.

TOGNINA Oh carino! ventitrè?

LUCREZIA Mettetegli il dito in bocca; vedete se ha fatto i denti.
LASCA Mah! giustizia per tutti. Se calano per voi, hanno da calare ancora per me. Ecco la bolognese.

SCENA TERZA

Annina e detti

TOGNINA Brava, signora Annina, eravamo impazienti di vedervi.
ANNINA Davvero?
TOGNINA Finora abbiamo parlato di voi.
ANNINA Che cosa ponno aver detto di me?
TOGNINA Quello che meritate. (*ad Annina*)
LUCREZIA Quello che le conviene. (*ad Annina*)
LASCA Ed io ne son testimonio. (*ad Annina*)
ANNINA Io non merito queste finzze. Elleno son virtuose, ed io non sono che un'ignorante.
TOGNINA Via, via, troppa modestia.
ANNINA Dica, signor Conte, l'amico non si è ancora veduto?
LASCA Non è ancora comparso.
TOGNINA Il Turco? Parla del Turco? L'aspettiamo anche noi.
LUCREZIA Mi fa l'onor di venire da me.
TOGNINA Signora Annina, ha ella deciso? Va ella sicuramente alle Smirne?
ANNINA Se piace al cielo.
TOGNINA (Signor Conte, che cosa vuol far di tre donne?) (*piano al Conte*)
LASCA (Io non voglio far niente di nessuna). (*piano a Tognina*)
TOGNINA Ma come...
LASCA Zitto. Ecco il signor Alì. Ei viene per causa mia, e ve lo protesto, signore, se fra di voi nascono dei nuovi puntigli, lo faccio andar via, e non se ne parla più. Chi di voi ha bisogno, s'accheti a quel ch'io dico, e se la condizion non vi comoda, sappiate che per me poco o nulla m'importa. Vi sono cento donne che pregano, e la massima è già fissata: la prima di voi che parla, e si lamenta, e fa strepito, sarà esclusa da quest'impresa.
LUCREZIA (S'egli non è bugiardo, io deggio essere la prima donna).

ANNINA (Convorrà tacere, e rassegnarsi).
TOGNINA (Mi preme in ogni modo di andare alle Smirne).

SCENA QUARTA

Alì e detti

LASCA Venite, signor Alì.
ALÌ Star fatto? (*al Conte*)
LASCA *Fatto* niente. Ho piacer che siate anche voi presente al contratto. Ecco qui, queste tre signore desiderano tutte tre venir con voi, e ciascheduna ha il suo merito.
ALÌ Star tre donne?
LASCA *Star* zitto. Vi dirò il perché. Senza accrescer la spesa, vi può esser luogo per tutte tre.
ALÌ Se far tanto diavolo per prima e per seconda, cosa far per terza?
LASCA Non ci pensate. La terza può impiegarci per una terza donna, se il libretto lo chiede; e quando non ne abbisognin che due, l'altra in abito da uomo farà l'ultima parte.
ANNINA Io no certo.
TOGNINA Né men io sicuro.
LASCA Zitto. (*alle tre donne*)
LUCREZIA Per me, io non parlo.
ALÌ Conte, star tu patron.
LASCA Ed io terminerò quest'affare. Signore, noi vogliamo per prima donna quella che ci pare e piace. Chi non si contenta, può andarsene, e chi si rassegna, non avrà da pentirsene.
ALÌ Bravo, Conte. Star bravo. Per me, non parlar.
LASCA Che la signora Tognina e la signora Annina abbiano dunque per questa volta pazienza. Noi abbiamo destinato il posto di prima donna alla signora Lucrezia.
TOGNINA Ed io ho da soffrir questo torto? (*mortificata*)
ANNINA Ed io ho da tacer, senza lamentarmi?
LASCA O tacere, o partire.
TOGNINA Parli ella, signor Alì.
ANNINA Mi renda ella giustizia. (*ad Alì*)

ALÌ Non parlar con me. Conte star impresario, Conte star patron. Benedetto star Conte.

LASCA Io sono uno che accomoda le cose facilmente. Via, signora Lucrezia, faccia al signor Alì il suo complimento.

LUCREZIA Ringrazio il signor impresario ed il signor mediatore. Ma favorisca, in grazia, qual sarà il mio onorario? (*ad Alì*)

ALÌ Conte, Conte parlar. (*a Lucrezia*)

LASCA Quanto pretenderebbe la signora Lucrezia?

LUCREZIA Vede bene...

LASCA No, parlate liberamente.

LUCREZIA A una prima donna, a una donna della mia sorte, trattandosi di andare alle Smirne...

LASCA Alle corte.

LUCREZIA Vuole darmi meno di seicento zecchini?

LASCA Il signor impresario non ne vuol dare che quattrocento.

LUCREZIA Scusi, signore, questa paga...

LASCA Basta così. La signora Tognina quanto domanderebbe, se dovesse fare da prima donna?

TOGNINA Per me, non sono interessata, e mi contenterei...

LUCREZIA Oh, se si tratta di usar generosità, son capace anch'io, ed accetto i quattrocento zecchini. (*al Conte*)

LASCA Questa è fatta.

ALÌ Bravo, Conte, star bravo.

LASCA E la signora Tognina quanto domanda per il posto di seconda donna?

ANNINA Ed io signore?

LASCA Ora non parlo con voi. Verrà la vostra volta.

ANNINA Mi destina dunque...

LASCA O tacere, o partire. Quanto domanda la signora Tognina?

TOGNINA Direi... almeno, almeno...

LASCA Vi comodano duecento e cinquanta zecchini?

TOGNINA Non posso. Non è possibile.

LASCA E voi, signora Annina?

TOGNINA Aspetti, aspetti... Viaggi pagati, e quartiere?

LASCA Ci si intende. Questo è per tutti. Gli accettate?

TOGNINA Gli accetto. (*mortificata*)

ALÌ Bravo, Conte; star bravo.

LASCA A voi, signora Annina.

ANNINA Per terza donna?

LASCA E per ultima parte, se occorre.

ANNINA Una virtuosa della mia sorte?

LASCA Ne ho dieci, che mi pregano.

ANNINA E quanto mi vuol dare? (*mortificata*)

LASCA Cento zecchini.

ANNINA A una donna del mio merito?

LASCA O dentro, o fuori.

ANNINA Pazienza! Gli accetterò.

LASCA Tutto è fatto. Tutto è finito. (*ad Alì*)

ALÌ Bravo, Conte, tu meritar far bassà, far visir.

LASCA Faremo subito le scritture.

LUCREZIA E quando sarà la nostra partenza? (*al Conte*)

LASCA Dite voi, signor Alì, quando credete di dover partire?

ALÌ Nave star alla vela. Domattina voler partir. Tutta compagnia venir casa mia, domattina buon'ora. Portar tutta roba per imbarcar peota, e andar bordo aspettar buon vento.

LASCA Voi avete capito. (*alle donne*) Egli vi aspetta domani di buon mattino. Favorisca, signora prima donna, venga ella a sottoscrivere la prima. (*il Conte e Lucrezia vanno ad un tavolino, che è in fondo alla scena*)

TOGNINA Povero signor Alì! mi dispiace infinitamente per lei. Parlo sinceramente, senz'invidia e senz'interesse, ma parlo per la verità. Ella ha una prima donna, che vuol far la rovina della sua impresa. Che cosa ne dite, signora Annina? sentirà che canchero. Se quella donna incontra, voglio perdere un occhio. (*ad Alì*)

ALÌ Non star brava?

TOGNINA Che brava? È un'ignorantaccia, che non sa né la musica, né l'azione.

ANNINA Sentirà, sentirà; scommetto che sarà obbligato a mandarla via dopo quattro giorni.

ALÌ Ma Conte no saver?

TOGNINA Eh, il signor Conte la protegge, la mette in grazia, e corbella il signor impresario, perché è di lei innamorato.

ANNINA Si vede apertamente; e per causa di questa passione ha fatto a noi un'ingiustizia.

ALÌ (Star possibile, che voler Conte tradir?)

LASCA Questa è fatta. Venite, signore, se volete, a sottoscrivere anche voi. *(forte alle donne, stando al tavolino)*

TOGNINA Io, se facessi da prima donna, io potrei fare la sua fortuna. *(ad Alì, e va al tavolino)*

ANNINA Ella farebbe de' gran quattrini, se si fidasse di me. *(ad Alì, e va al tavolino)*

ALÌ *(pensa, passeggia, smania, si liscia i mostacchi, batte i piedi e mostra la sua inquietudine)*

LUCREZIA Che cosa ha, signor Alì, che mi pare turbato?

ALÌ Non saper, aver dubbio; non conoscer ben malizia italiana, ma dubitar, e quasi pentir, d'aver fatto quel che aver fatto.

LUCREZIA Perché?

ALÌ Perché pagar per aver gente bona. E dubitar che musica Smirne deventar cattiva.

LUCREZIA Se parla per quelle due cantarine, lo compatisco. 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.

ALÌ Star compagne di te.

LUCREZIA Le domando perdono, sentirà alle Smirne il mio sapere e la mia bravura.

ALÌ Mi non aver più testa.

LASCA Ecco qui le scritture formate e sottoscritte. *(vuol dare le scritture ad Alì)*

ALÌ Non saper cosa far, non voler scritture.

LASCA Bene; le terrò, le unirò colle altre, e ve le porterò domattina.

TOGNINA Serva del signor Alì. Domattina per tempo sarò da lei col mio equipaggio. Stia bene, dorma bene, e per domattina, si ricordi di farci preparare la cioccolata. *(parte)*

ANNINA Cioccolata io non ne prendo. Ella avrà del buon vino di Cipro; me ne prepari una bottiglietta con de' biscotti. *(parte)*

LUCREZIA Con loro permissione. Io vado nel mio camerino a spogliarmi, perché l'ora vien tarda. Se vogliono restare, sono padroni, li lascio in libertà. Serva, signor Alì. Domani di buon mattino sarò da lei. Signor Conte, serva umilissima.
(parte)

SCENA QUINTA

Il Conte Lasca, Alì, poi Nibio

LASCA Signor Alì, sia detto a gloria mia, la vostra compagnia non istà male in donne, e le avete ad un prezzo...

ALÌ Conte, io aver paura, che tu per bella donna me voler intrappolar.

LASCA Mi maraviglio di voi. Che maniera è la vostra? È questo il ringraziamento di quel che ho fatto per voi?

ALÌ Conte mio, compatir. Non saper... Non aver più testa.

NIBIO Signori, una buona nuova. Ho fermato il primo musico per seicento zecchini, ed un secondo per duecento.

LASCA Chi avete fermato per secondo?

NIBIO Un certo Sganarello...

LASCA Quello sguaiato? Signore, non lo prendete, che è una caricatura capace di metter l'opera in ridicolo. (*ad Alì*)

NIBIO Scusi, è forse migliore di Carluccio, ch'ella protegge. (*al Conte*)

ALÌ Musici non voler. (*a Nibio*)

NIBIO La scrittura è firmata. Non vi è più rimedio, ed ho fermato e scritturato due tenori.

ALÌ Senza ch'io saper?

NIBIO Se domani si parte, non si potea differire.

LASCA In questo non ha tutto il torto.

NIBIO Ed ho fermato tutti quegli operai ch'ella ha veduto nella sua camera.

ALÌ In quanti star?

NIBIO Ho fatto il conto, che saremo in tutti settanta persone.

ALÌ *Scialamanacabala!* (*esclamazione alla turca*)

NIBIO E tutti, pria di partire, domandano quattrini a conto.

ALÌ Quanto voler?

NIBIO Almeno, in tutti, cinquecento zecchini.

ALÌ Dar cinquecento diavoli, che portar tua malora. (*parte*) (*marcia turca*)

NIBIO (Dica quello che vuole, il danaro è necessario. Cento zecchini per me, e gli altri spartiti fra questa povera gente). (*parte*)

LASCA 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 fallito. (*parte*)

ATTO QUINTO

SCENA PRIMA

Camera nell'albergo d'Alì

Carluccio in abito di viaggio, con pelliccia, stivali, una scuriata, berretta da viaggio

CARLUCCIO O di casa. O di casa? (*facendo strepito, e battendo la scuriata*) Dormono ancora? Che baronata è questa? Si parte o non si parte?

SCENA SECONDA

Carluccio, poi Maccario

CARLUCCIO Dove si sarà cacciato quell'animale di Nibio? Scommetto che egli è a far la corte a qualche virtuosa. Invece di venire da me... Invece di portarmi il primo quartale anticipato, come mi aveva promesso. Corpo di bacco! Ho dovuto sortir di casa avanti giorno, per evitare la folla de' creditori.

MACCARIO (*Maccario da viaggio con un cattivo pastrano*) (Che cosa vuol dire questa stravaganza? Non si vede ancora nessuno? Son suonate le quindici, e non si vede... Oh, ecco qui il soprano).

CARLUCCIO Schiavo, signor Maccario.

MACCARIO Avete veduto l'impresario?

CARLUCCIO È fuor di casa quell'animale.

MACCARIO E Nibio?

CARLUCCIO Non è ancora comparso.

MACCARIO Mi pare che avrebbe dovuto trovarsi qui prima degli altri.

CARLUCCIO Il quartale ve l'ha dato?

MACCARIO Non mi ha dato un quattrino. M'alzai di buon'ora, andai da lui, e mi hanno detto che è uscito prima del giorno, ed io prima di partire ho bisogno di qualche denaro.

CARLUCCIO Avete qualche debito, non è vero, pover'uomo?

MACCARIO Sì, signore. Chi non ha debiti, non ha credito. I debiti non guastano il galantuomo.

CARLUCCIO (Così dico ancor io).

MACCARIO E prima di partire ho da comprar qualche libro, di cui posso avere bisogno.

CARLUCCIO E di quai libri volete voi provvedervi?

MACCARIO D'un Metastasio, d'un Apostolo Zeno, delle opere del Pariati, e d'una raccolta

di drammi vecchi, e soprattutto d'un buon rimario. Alle Smirne voglio lavorar di buon cuore. Farò de' libri stupendi.

CARLUCCIO De' libri impasticciati.

MACCARIO Caro signor Carluccio, 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.

CARLUCCIO Oh, oh, di questi arbitrii voi altri poeti ve ne prendete quanti volete.

MACCARIO È vero che le licenze poetiche sono permesse.

SCENA TERZA

Annina da viaggio con due cani legati con un nastro; e detti

ANNINA A quel ch'io vedo, io sono la prima. Se sapeva così, sarei stata in letto ancora un'oretta.

CARLUCCIO Quando ci sono io, che sono il primo soprano, ci potete essere anche voi.

ANNINA Cosa fanno, che non vengono queste due sguaiate? Si metteranno in bellezze. Io sono una bestia. Per non fare aspettare, non ho fatto nemmeno la mia tavoletta.

CARLUCCIO Chi ha da venire? Chi sono quelle che si fanno aspettare?

ANNINA L'Acquacedrataia e la Zuecchina.

CARLUCCIO È egli vero, che voi fate l'ultima parte? (*ad Annina, ridendo*)

ANNINA Andiamo a sbarcare alle Smirne, e là la discorreremo. Per ora ho dovuto ingoiar questa pillola amara: ma quando saremo di là del mare, vedranno chi è l'Annina bolognese.

CARLUCCIO Avete ragione. Voi non siete per fare l'ultima parte. Io vi sosterrò contro l'impresario e contro tutto il mondo; e se vorranno opporsi a quel ch'io dico e quel ch'io voglio, giuro da quel ch'io sono, manderò l'opera a terra.

SCENA QUARTA

Tognina da viaggio, con un cane in braccio ed uno legato con una cordicella, Pasqualino con varie scatole e fagotti; e detti

TOGNINA Eccomi. Dov'è l'illustrissima signora prima donna? Sono stata ben pazza io a

venire prima di lei. Questa gran signora vuol farsi aspettare. Dov'è l'impresario? Dov'è Nibio? Dove sono i quattrini?

- MACCARIO L'impresario non c'è, e Nibio non si vede.
- TOGNINA Che impertinenza! Non mi hanno né meno mandato la gondola. Per la gran paga che mi danno! Per venir qui ho dovuto spendere trenta soldi del mio.
- PASQUALINO Via, per trenta soldi non vi fate scorgere.
- TOGNINA Tacete voi, e badate alle mie scatole.
- CARLUCCIO Che cosa vuol dir questo, signora? Voi non fate da prima donna? (*a Tognina*)
- TOGNINA Che dite eh? Il bel conto che si fa in oggi del merito. Quest'impresario selvatico, quel caro signor conte Lasca, mi hanno fatto questo torto per causa di quella sguaiata.
- CARLUCCIO Per la Fiorentina?
- TOGNINA Signor sì. Per quella gioia. Mi vien voglia di stracciar la scrittura.
- CARLUCCIO Non temete niente. Troverò io la maniera di umiliarla e di escluderla. Dirò ch'io non voglio cantar con lei.
- TOGNINA Se vi è qualche duetto, sapete quel ch'io so fare. Se lo cantiamo insieme, faremo innamorar tutto il mondo.
- ANNINA Se abbisognano dei duetti, io ne ho cinque o sei di superbi.
- TOGNINA Scusatemi, signora, voi non c'entrate. Voi siete l'ultima parte.
- ANNINA O l'ultima, o la prima, ci parleremo.
- TOGNINA (Guardate, non ha rossore a mettersi con noi). (*piano a Carluccio*)
- CARLUCCIO Io sono il primo soprano, e voglio la prima donna a modo mio.
- PASQUALINO Caro amico, vi consiglio per ora non far rumori.
- CARLUCCIO Come c'entrate voi nelle mie pretensioni? Siete forse geloso? Oh quest'è bella! Voi fate all'amore in casa, ed io lo vuò far sulla scena.
- TOGNINA Signor sì; vogliamo fare quel che vogliamo. (*a Pasqualino*)
- PASQUALINO Io sono stanco di tener questi impicci alle mani. (*getta a terra tutte le scatole*)
- TOGNINA Guardate che animalaccio! Prendete su quelle scatole. (*a Pasqualino*)
- PASQUALINO Eh, sono stanco. (*con isprezzatura*)

SCENA QUINTA

Lucrezia da viaggio con un cane, un pappagallo ed un gatto; e detti

- LUCREZIA Serva di lor signori. Perdonino di grazia. Mi hanno forse aspettato?

CARLUCCIO Niente, la mia cara gioia, la mia dea, la mia principessa. Voi siete la prima donna, e potete farvi aspettare.

ANNINA È ora, è ora davvero. Si è ella bene stuccata? Si è ben bellettata?

TOGNINA (Sì, sì, la prima donna! Quando saremo alle Smirne).

ANNINA (Oh maladetta! Il pappagallo!)

TOGNINA (La gatta!)

LUCREZIA L'impresario dov'è?

MACCARIO È sortito, e non è ancora tornato.

LUCREZIA Perché farmi venir qui ad aspettarlo? Prima d'andare in mare, voglio saper un poco quale abbia da essere nella nave il mio posto.

TOGNINA Oh, prenderà per lei un bastimento apposta, una nave da guerra.

LUCREZIA Non ho parlato con voi, signora, e non vi rispondo.

CARLUCCIO Per me voglio la camera del capitano, e mi contento di dividerla con voi. (*a Lucrezia*)

LUCREZIA Sarà bene che stiamo vicini.

CARLUCCIO Senza dubbio. Siete la mia prima donna, siete la mia regina; noi dobbiamo stare lontani dalla turba volgare.

TOGNINA (Dite davvero?) (*piano a Carluccio*)

CARLUCCIO (Non dubitate). (*a Tognina*)

ANNINA (Parlate voi sul sodo?) (*piano a Carluccio*)

CARLUCCIO (Non temete, sono per voi). (*ad Annina*) (Ah, tutte queste virtuose sono incantate del mio gran merito e della mia bellezza). (*da sé*)

SCENA SESTA

Nibio e detti

NIBIO Eccoci qui tutti uniti.

MACCARIO Signor Nibio, quattrini.

CARLUCCIO Il mio quartale? (*a Nibio*)

TOGNINA Danari, padron mio. (*a Nibio*)

ANNINA I danari che mi avete promessi. (*a Nibio*)

LUCREZIA Vi ho aspettato invano. Dove sono i quattrini? (*a Nibio*)

PASQUALINO Si ha da partire, ci vogliono de' quattrini. (*a Nibio*)

NIBIO Ma via, non mi mangiate. Quattrini, se non me ne danno, non ne posso dare. Aspettate l'impresario, e darà a tutti quel che ha promesso.

CARLUCCIO Dov'è andato costui?

NIBIO Mi sono informato, mi hanno detto ch'è stato veduto col conte Lasca, e poco possono star a ritornare.

LUCREZIA Ma che diancine faranno? Dove diancine saranno andati?

NIBIO Io penso che siano andati dal banchiere a pigliare il danaro.

TOGNINA E aspettano a quest'ora?

CARLUCCIO Questa è un'impertinenza.

SCENA SETTIMA

Il Conte Lasca e detti

LASCA Schiavo di lor signori.

NIBIO Dov'è l'impresario?

CARLUCCIO Dov'è questa bestia d'Alì?

TOGNINA Viene, o non viene?

ANNINA Si parte, o non si parte?

LASCA Mi rallegro di vedere questa bella compagnia pronta, unita e raccolta. Il signor impresario saluta tutti, fa il suo complimento a tutti, e mi ha dato questa borsa con duemila ducati, perché io ne faccia il comparto, e a tutti ne dia a proporzione. Spero che ognuno sarà contento. (*ciascheduno allunga le mani*) Ma piano; prima ch'io distribuisca il danaro, deggio informarvi di un'altra cosa. Il signor impresario, stordito, affaticato dai musici, dal sensale, dal poeta e dagli operai, la notte scorsa non ha potuto dormire. Vegliando e ripensando, ha presa la risoluzione di sacrificare le spese che ha fatto fare alle Smirne; manda questi duemila ducati in regalo alla compagnia, ha profittato del vento favorevole, ed è partito per le Smirne.

NIBIO Presto, signor Conte, principiate a dividere i duemila ducati.

CARLUCCIO Cinquecento per me.

MACCARIO Ricordate che tutti ci abbiamo a bagnare la bocca. (*al Conte*)

LASCA 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 un 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.

CARLUCCIO Io ci sono, e basto io solo per la fortuna di quest'impresa.

LUCREZIA Io sono la prima donna.

TOGNINA Se siamo *a carato*, io sono anziana, e la prima voglio esser io.

ANNINA Ora non siamo alle Smirne, e la cosa non deve andare così.

LASCA A monte tutte le gare e le differenze. Che la compagnia resti com'è, e come era già stabilita. Se così non si accorda, intendo che la società sia disfatta, e come io ebbi dal Turco l'arbitrio e la facoltà di disporre a modo mio di questo danaro, ne farò quell'uso che mi parerà, in favore di chi sarà più docile, e punirò i prosuntuosi.

LUCREZIA Per me, mi rimetto al signor Conte.

TOGNINA Io non guasto; non voglio che dicano, ch'io son difficile.

ANNINA Ci riportiamo alla cognizione ed alla bontà del signor Conte.

PASQUALINO Voi mi conoscete, e mi raccomando alla vostra protezione. (*al Conte*)

MACCARIO Anch'io mi raccomando a voi, son galantuomo, e mi contento di tutto.

NIBIO Farò io da direttore, se vi contentate.

TOGNINA La signora Lucrezia è mia buona amica.

ANNINA Non vi sarà che dire fra noi.

LUCREZIA Sì, vivremo in pace. Ecco un bacio.

ANNINA Ecco un bacio.

TOGNINA Un bacio. (*tutte tre si baciano*)

LASCA Così mi piace. Così va bene. Spero che starete in pace, e che tutti contribuirete per il comune interesse. Ecco la differenza 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. L'Impresario delle Smirne è una buona lezione per quelli che vogliono intraprendere di tali imprese, difficili, laboriose, e per lo più rovinose.

Fine della commedia