

# Импредарио из Смирны



CARLO GOLDONI

# L'Impresario delle Smirne



КАРЛО ГОЛЬДОНИ **Импредарио из Смирны**

CARLO GOLDONI

**L'Impresario delle Smirne**



«Импредарио из Смирны», комедия в пяти актах, впервые была поставлена 26 декабря 1759 года в венецианском Театре Сан Лука и имела огромный успех. Спустя 250 лет мы представляем ее перевод на русский язык, что является лишним свидетельством признания творчества Гольдони во все времена и во всем мире. Карло Гольдони был радикальным реформатором искусства сцены, заложившим основы современного театра. Он открывает новое художественное сознание; отказываясь от чистой буффонады, он выводит на сцену живую жизнь, превращая холодные персонажи в узнаваемых и понятных людей.

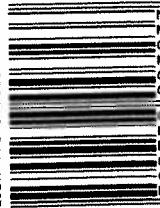
*Джанкарло Галан*  
Президент области Венеция

*L'Impresario delle Smirne*, commedia in cinque atti, fu rappresentata con grande successo per la prima volta il 26 dicembre 1759 al Teatro San Luca di Venezia. Duecentocinquanta anni dopo presentiamo la traduzione in lingua russa del testo, a dimostrazione di quanto l'opera goldoniana sia riconosciuta – da sempre e ovunque nel mondo – quale protagonista di quel radicale rinnovamento del teatro che ha gettato le basi per la nascita del teatro moderno. Scoprendo una nuova coscienza artistica, infatti, Carlo Goldoni mette da parte il ridicolo e il buffonesco e porta in scena l'umanità vera, trasformando gli stereotipi in personaggi tangibili e coerenti.

*Giancarlo Galan*  
Presidente della Regione Veneto

ЦЕНТР КНИГИ ВЕБИЛ  
ИМ. М. И. РУДОМИНО

ISBN 978-5-7380-0323-3

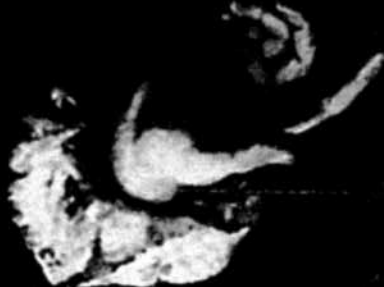


9 785738 100323



КАРЛО ГОЛЬДОНИ

Импредарно  
ИЗ  
Мирны



CARLO GOLDONI

L'Impredario  
delle  
mirne



Москва  
Центр книги ВГБИЛ им. М.И.Рудомино  
2009

Издательство благодарит за помощь и поддержку в издании книги Президент области Венето г-на Джанкарло Галана, а также директора Итальянского института культуры в Москве г-на Альберто Ди Мауро

Автор проекта Е.Ю. Генцева  
Художник П.К. Бем  
Ответственный редактор Ю.Г. Фридриштейн

### Гольдони, Карло

Г 63 Импресарио из Смирны = L'impresario delle Smirne [на итальянском языке с переводом на русский язык] / Карло Гольдони = Carlo Goldoni; [перевод Г. Киселева; приветственные слова М. Швыдкого, Д. Галана и А. Ди Мауро; предисловие К. Альберти; послесловие М. Андреева]. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудоминно, 2009 — 224 с.: ил.

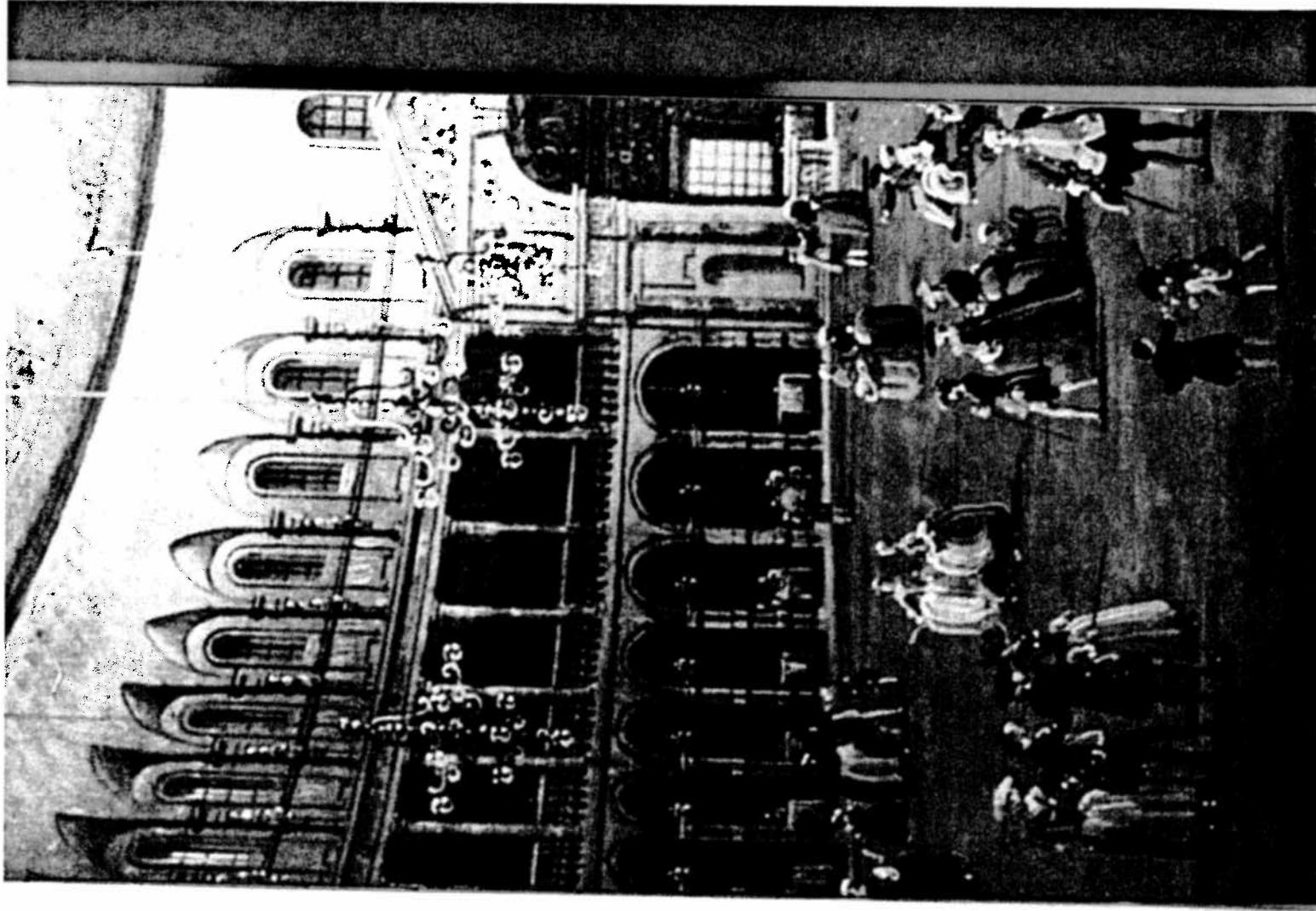
ISBN 978-5-7380-0323-3

Эта книга знакомит с пьесой великого итальянского драматурга Карло Гольдони (1707–1793) — «Импресарио из Смирны», — впервые переведенной на русский язык Геннадием Киселевым. Теперь русскоязычный читатель сможет по достоинству оценить это сочинение, наполненное страстью, откровенными шутками и любовью — к людям на подмостках и в зрительном зале. Два известных филолога — Кармело Альберти и Михаил Андреев в своих статьях пишут о роли, которую Карло Гольдони сыграл в истории развития европейского театра.

УДК 850-2  
ББК 84(4)-6

ISBN 978-5-7380-0323-3

© Г. Киселев, перевод, 2009  
© Кармело Альберти, предисловие, 2009  
© И. Заславская, перевод предисловия, 2009  
© М. Андреев, послесловие, 2009  
© Издание на русском языке. Оформление.  
Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудоминно, 2009

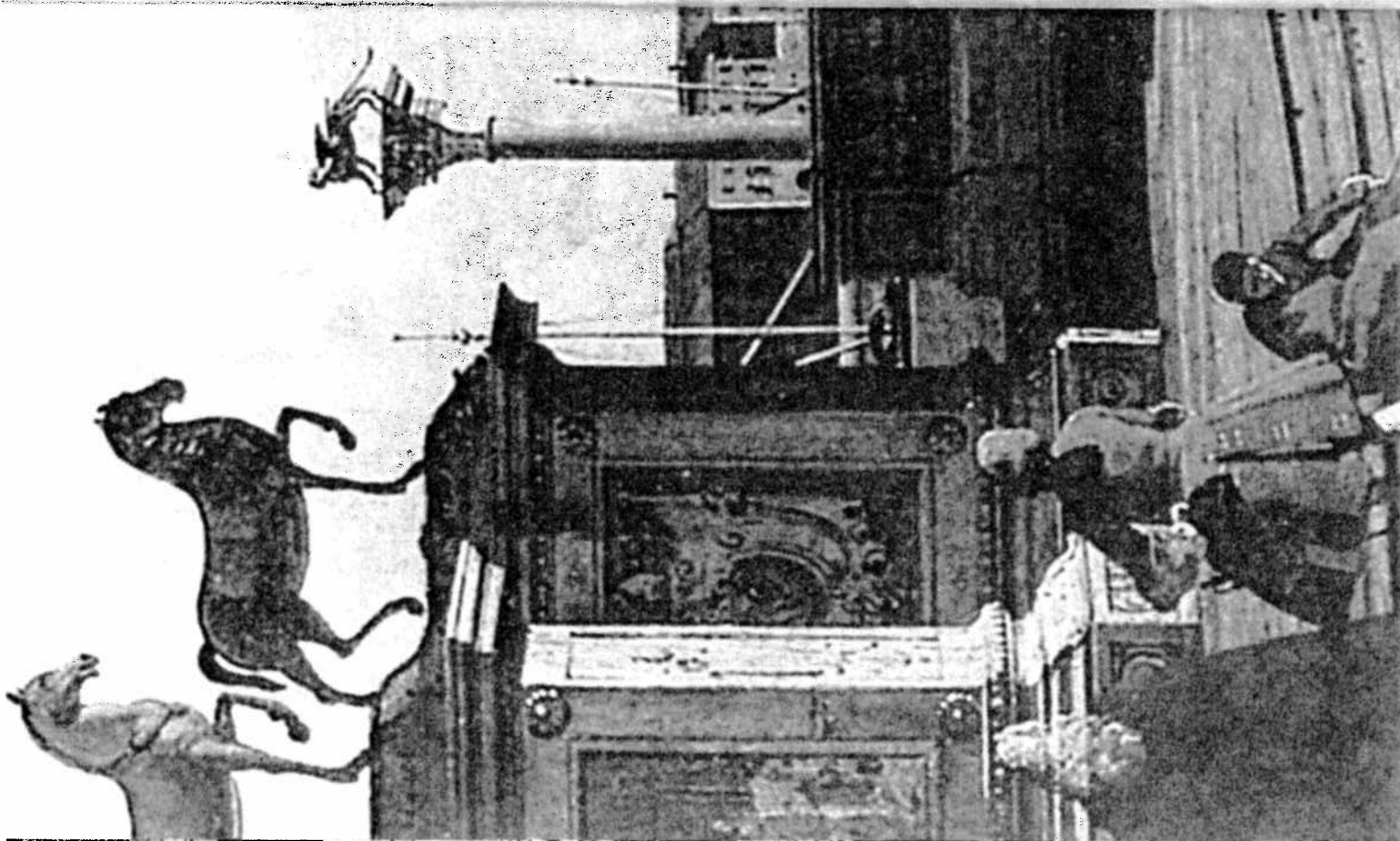


## КАРМЕЛО АЛЬБЕРТИ

### Карло Гольдони и театральные соблазны

Жизненные перипетии Карло Гольдони, родившегося в Венеции 25 февраля 1707 года и скончавшегося в Париже 6 февраля 1793-го, проходили под знаком служения театру. На протяжении всей жизни венецианский «комический поэт» вынашивал идею гармоничного соединения жизни и сцены. На стыке этих двух реальностей Гольдони выдвинул театральную концепцию, которая по значимости и масштабу не уступает шекспировской или мольеровской. Многие деятели культуры того времени приветствовали переход от эпохи, отмеченной кризисом абсолютизма, к эпохе, вдохновленной европейским Просвещением. Наряду с ними Гольдони отразил в своих произведениях понимание современности и утопические мечты о свободном, деятельном обществе. Драматургия Гольдони предназначена главным образом для сцены, поскольку требует актерской импровизации, сценического воплощения персонажей, зримого отображения их мыслей в голосе и жестах актеров.

По простоты трех столетий комедии Гольдони сохраняют свою экспрессию и живую связь с современностью. Длинный список его творений свидетельствует о невероятной плодотворности авторской фантазии: 120 комедий в прозе, в стихах и на диалекте, 17 трагикомедий, 47 музыкальных комедий и блестящих интермеццо, либретто к 25 операм-буфф и к 19 «серьезным» операм, тексты 12 кантат, серенад и ораторий, 5 инсценировок, написанных для итальянских комиков в Париже... И это не считая стихотворных опусов, юношеской лирики, в том числе диалектальной, переписки, предисловий к каждому изданию, мадригалов, вступлений к комическим альманахам, «Мемуаров», при-



званных представить автора французам, после того как он избрал Францию своей второй и последней родиной.

Четырнадцать лет венецианского творчества распадаются на два периода: с 1748-го по 1752-й Гольдони тесно связан с группой Джироламо Медебаха, выступавшей в театре Сант-Анджело, а с 1753-го по 1762-й он на службе у Франческо Вендрамина, владельца театра Сан-Лука. В эти годы из-под пера Гольдони выходят комедии, где Венеция представлена как город-мир, легко узнаваемое, влиятельное и чтимое крупными европейскими державами государство с весьма своеобразным говором и поведением жителей. Типичный пример такой комедии — «Хитрая вдова» (1748), вызвавшая бурную полемику и прозвучавшая как явный вызов театральному господству аббата Пьетро Кьяри, драматурга, романиста, уроженца Брешии, который был очень популярен в Италии XVII века. В конфликте иностранцев, прибывших из свободной Европы и не устоявших перед чарами прекрасной вдовы Розауры, слышится намек на преимущество политического устройства Венеции и жизнеспособность ее обитателей.

В других пьесах Гольдони, напротив, изображает противоречия и нравственный кризис родного города. Например, в «Честной девушке» (1748) и «Доброй жене» (1749) высвечиваются несуразности венецианских обычаев, продажный и двуличный нрав города, готового поставить на карту духовные ценности и развращающего молодое поколение. Здесь орудуют содержанки, сводники и мошенники всех мастей. Так, юноша, получивший хорошее образование вдали от родных мест, вернувшись, вдруг обнаруживает свою воровскую натуру и в конце концов гибнет в кабацкой драке («Добрая жена»).

Таковы отправные пункты первого этапа творчества поэта и моралиста Гольдони. В «Венецианском адвокате», комедии сезона 1749-1750 годов, происходит стычка адвоката из Венеции Альберто Казабони и Баланцони, адвоката из Болоньи: на одной чаще весов честность и профессионализм — приметы цивилизации, основанной на социальной справедливости, на другой — полное раболепие законности перед диктатом власти имущих.

После провала комедии «Счастливая наследница» на карнавале 1750 года Гольдони бросает вызов театральному консервизму и равнодушию публики, подрядившись в следующем сезоне выдать шестнадцать новых комедий. Среди них «Комический театр» (в нем выведены актеры труппы Медебаха, репетирующие новую пьесу венецианского автора), «Щепетильные

женщины», «Кофейня», «Лгун», «Льстец», «Поэт-фанатик», «Памела», «Изысканный кавалер», «Игрок», «Истинный друг», «Мнимая больная», «Осмотрительная дама», «Легкомысленная женщина», «Бабы сплетни».

Смысл реформы Гольдони в утверждении комедии нравов в противовес отжившей комедии дель арте. Это новшество дает возможность актерам проявить свои способности и учить их с уважением относиться к тексту и развитию сюжета. Театр в понимании Гольдони — это «поэзия самовыражения», иными словами, здесь учитываются и логика автора, и профессионализм актера, и заинтересованность зрителя. Реформизм венецианского комедиографа выходит далеко за рамки литературного жанра: автор замахивается на театральную систему в целом. Необходимо прежде всего убедить антрепренеров, посредников, заставить лицевее заучивать текст наизусть, блюсти логику драматического действия и взять на вооружение достоверный, естественный стиль. Язык пьесы должен быть жизненным, особенно если персонажи на сцене принадлежат к определенным социальным слоям, к четко очерченной территории, к народной культуре.

Гольдони стремится перепахнуть ролевой схематизм, утвердившийся в театральной иерархии. Как правило, актеры, изображающие влюбленных, говорят на литературном итальянском, а старики — либо на венецианском, присутщем Панталоне, либо на болонском Доктора. У прислуги выработан целый набор диалектальных регистров, подкрепляемых жестами и мимикой. Но создание образа требует от исполнителя особого, характерного экспрессивного языка. Это тем более насущно, когда актер лишается не только маски, но и собственной роли. На сцену выходит уже не Панталоне, но благородный негоциант, добродетельный отец семейства либо «куртизан», светский венецианец. Уже не видать влюбленной примадонны, ее сменила Беттина, «честная девушка», или Джачинта, которая разрывается между любовью и долгом. И нет больше просто служанки, а есть «служанка любящая» либо трактирщица Мирандолина. Таким образом ставится возможно презреть устаревшие традиции и превратить маски в персонажей. Вдобавок целью комедии становится представление на сцене реальной действительности. Каждый зритель сможет теперь увидеть и угадать знакомых и достоверных прототипов. Это даст ему возможность понять мораль пьесы, противопоставление добродетели и порока.

В «Комическом театре» Гольдони представил свой метод, продемонстрировав ущербность системы театральных амплуа, раздвоение актера и маски. Суждения по поводу масок доказывают трудность преодоления театральных условностей, дурных актерских привычек, — необходимо наконец обучить лицедеев уважать профессию, которая призвана оздоровить общественную мораль. Исследование Гольдони охватывает весь театральный механизм. Не забывает он и об изначально декларируемой миссии комедиографа, выводя на сцену Лелио, незадачливого комедианта, кропающего пьесы для театральной труппы. Вот отворилось окно, и взгляд устремляется за горизонты сцены, к престелям проходящей мимо дамы. Лелио — завязтый дамский угодник: волочась за каждой юбкой, он мимоходом набрасывает сюжет, совершенно пустой и бездуховный. Это карикатурный обобщенный образ плохого драматурга, столь же недалекого и несостоятельного, сколь и опасного для искусства комедии.

Венеция в эти годы представляется Гольдони некой лабораторией современности, где гражданственность четко отмежевана от безразличности, распущенности. Например, в «Торгашах» (1753) присутствует надежда на то, что экономический и социальный кризис, в который ввергнута Республика, будет успешно преодолен. С помощью наиболее дальновидных граждан Европы, посещающих чрево Венеции — истинный город в городе, — Светлейшая сумеет вновь стать цивилизованным центром деловой жизни, торговли и содружества народов при всеобщем уважении законов. Недаром героями комедии выступают двое честных торговцев — венецианец и голландец. Оба верят в святость данного слова и не боятся прослыть отсталыми в прогнившей торговой системе, где котируется только логика выгод и разбазаривания капиталов. Безумства сына Джачинто немало удручают семью Панталоне, ибо отпрыск транжирит наследство в приступе безудержного и бессмысленного гедонизма. Вот как он привык рассуждать: «Без денег мне жизни нет, но и малым довольствоваться не могу. Для друзей ничего не жалею, женщинам известна моя щедрость, в игре я азартен, вечерами не терплю одиночества. Пирушки в Венеции, пикники на лоне природы, гондолы, театральные ложи, рестораны — возможно ли мне обойтись без этих надобностей, коли другие люди не обходятся без них!» Подобная «мораль» порождает лишь общественный хаос.

Со временем Гольдони перестает считать столицу в лагуне символом «нового мира», но продолжает отстаивать достоинство театральной профессии и ее полезность в деле совершенствования общественной морали. Пьесы, сочиненные в этот кризисный период, порой грешат против логики, тяжелы для чтения, поскольку сталкивают два совершенно разных языковых пласта: либо слияты соединить — например в «Служанках», сыгранных на карнавале 1755-го, или «Женщинах его дома», поставленных осенью того же года, — диалект с александрийским стихом, либо усугубляют бичевание порока — как в случае с «Ревнивым скрагой» (1753), «Неудержимым болтуном», «Легкомысленной женщиной» (1754-1755), — не оставляя ни малейшей надежды на благополучный исход. Сцена у Гольдони отныне напоминает замкнутую шкатулку, куда он помещает такие свои шедевры, как «Самодуры» (февраль 1760-го), «Новый дом» (декабрь 1760-го), «Синьор Тодеро-бриуга» (январь 1762-го).

Зрелые комедии приобретают своего рода соборное звучание, поскольку в них в качестве главного героя выведен весь город, или городская площадь, или квартал с его ремесленниками. Именно в таком ракурсе воспринимается мозаика «Кюджинских перепалок» (1762), вместившая время и пространство памяти. Здесь город-персонаж утверждается как единый организм, навязывающий зрителю свое видение мира и определяющий будни обывателей. Прощание с Венецией воспето в «Одном из последних вечеров карнавала» (1762), комедии, в которой цех ткачей служит метафорой спенившегося искусства, последней попытке автора вписать свою преданность театру в универсальный, европейский контекст. Затем, как только парижская «пристань» будет достигнута, Гольдони поневоле пересмотрит свою позицию: пока он добирался до французской столицы, проект, ради которого его и вызвали в Париж друзья-комедиографы Шарль-Симон и Мари-Жюстина Фавар, а именно создание нового театрального жанра, уже рухнул.

«Дела мои идут хорошо», — пишет Карло Гольдони из Парижа 18 апреля 1763 года маркизу Франческо Альбергати Капачелли. Быть может, он и не слишком доволен, но, во всяком случае пока, глядит в будущее с изрядным оптимизмом. Однако истины ради не может не упомянуть более чем прохладный прием комедии «Арлекин — незадачливый наследник» в Театре Итальянской комедии, куда был призван. То был настоящий провал, и коме-

диограф оправдывает себя тем, что тамашние актеры чересчур ленивы для исполнения его «филигранных» сцен. И добавляет: «Теперь я замыслил комедию нового типа, какая, быть может, сумеет выжать из этих актеров хоть что-то достойное». Далее он сообщает, что «комедия будет состоять из множества сцен, кратких, динамичных, искрометных, насыщенных действиями, движением, дабы комики могли скорее блеснуть жестами и мимикой, нежели словами... И название уже есть — «Веер». Женский веер дает завязку, финал и всю интригу комедии. Декорации одни и те же, зато персонажи находятся в постоянном движении, все действует».

Но замыслам не суждено сбыться. Несколько месяцев спустя он уведомляет все того же Альбергати: «Моя комедия под названием «Веер», была встречена совсем не так, как я предполагал. Она оказалась изрядно загнута из-за невладежности актеров». При этом надо отметить, что среди исполнителей были Камилла Веронезе в роли венецианской служанки, Карло Бертинацци — Арлекин, а также старинный друг Антонио Коллаго — Пангалоне, для которого Гольдони написал столько шедевров во времена Сант-Анджело. Автор, однако, стоит на том, что написал «великую комедию». В письме Стефано Шульяге 27 ноября 1764 года читаем такие строки: «Это великая комедия, она стоила мне великих трудов и столь же великих трудов будет стоить актерам, которым доведется ее играть». Потом ссылается на такие прецеденты, как «Английский философ», «Кампьялло», «Кьоджинские перепалки», в которых также присутствует механизм «вечной игры», — вот почему отправляя комедию в Венецию, чтобы заключить контракт с вельможными Вендраминами, он настаивает на важности подбора актеров: «Очень прошу устроить несколько читок. Все зависит от исполнения».

«Веер» — последнее сочинение Гольдони для Венеции и для Италии — был поставлен в театре Сан-Лука 4 февраля 1765 года и шел шесть вечеров с большим успехом. Текст комедии будет впервые опубликован лишь много лет спустя в IV томе издания Даатты. В совершенно театральном произведении, где каждая строчка несет большую смысловую нагрузку, где четко прописаны взаимоотношения всех персонажей, открывается невиданная, многоуровневая глубина, огромные возможности для актерской трактовки, бесспорно превосходящие незамысловатый сюжет и относящиеся к магии сцены, миру театра и жизни автора.

В 1765-м Гольдони расстается с итальянскими актерами Паприка. «Господь избавил меня от комедиантов!» — с облегчением пишет он Габриэле Корне 24 февраля. Развенчав утопию авторского театра, о которой не может не вспоминать с грустью, он пускается в новую авантюру, приближающую драматурга к сильному миру сего. «Я утвердился при дворе, — пишет он в том же письме своему другу-коллеге, — самым что ни на есть почетным в моем положении образом. Меня произвели в учителя итальянского языка мадам Аделандай, старшей дочери короля, и возможно, когда-нибудь я стану обучать маленьких принцев, ее сыновей... Кто бы мог подумать, что мне доведется сидеть в одном кабинете с особой королевской крови... Король пирует к ней огромную нежность, явно отдаст предпочтение своей старшей и каждой утро навещает принцессу в ее покоях. Надеюсь, в один прекрасный день он войдет к ней во время наших занятий».

Однако двор — отнюдь не та почва, на которой может возникнуть мечта разочарованного комедиографа, вынужденного решать бытовые проблемы, зарабатывать на жизнь и лавировать в толпе придворных лакеев. Душевное состояние Гольдони как нельзя лучше передает октавы «Малой Венеции», написанной как раз в 1765 году по случаю бракосочетания Марина Дзордзи и Контарини Барбариго. В извивах «Большого канала», потопка, помещенного пред Версальским дворцом, в 1672 году была устроена «petite Venise»<sup>1</sup> с гондолами и гондольерами, участвующими в королевских парадах. Гольдони в стихах воображает свой диалог с Маццагатти, единственным дожившим до его времен гондольером. Их беседы пронизаны ностальгическими воспоминаниями.

*Неужто вы француз, синьор Гольдони,  
Неужто, навеща придворный глянец  
И бросив родину, вы служите Мамоне? —  
Нет, итальянец я, венецианец,  
По ней три с лишним года сердце стонет.  
Нет, родину не бросил иностранец,  
Я помню, как встречал с друзьями зори,  
Душой свободен в радости и в горе.*

<sup>1</sup> Малая Венеция (франц.).

Ближе к середине поэмы автор подчеркивает свою вдохновенную печаль в повторяющихся тостах:

*Поднимем же бокалы вновь и вновь!  
Пока кровь в наших жилах не остыла,  
Давайте пить за дружбу и любовь.*

А под конец, уже прощаясь с гондольером, поэт выплескивает всю свою горечь, сетуя на судьбу простого прислужника при монаршем дворе, учителя, чье скромное жилье не сразу и отыщешь в безликом дворцовом лабиринте.

*И где же обретаешь вы ныне?  
О, это, право, трудно объяснить.  
Я при дворе сжужу, в убогой роли.  
Таких там двадцать тыщ, а может, боле.  
Сперва к парадной лестнице, направо,  
Потом по Принцовой широкой галерее,  
Ее протопали — ну что же, браво!  
На потайную лестницу скорее,  
Ступенек двадцать пять — и впрямь забава —  
Озябли — так подьем вас разогреет.  
Взошли — и тут уже подать рукой,  
По коридору, нумер сто седьмой.*

Он прослужит при дворе до 1780 года, всё так же обучая итальянскому Клотильду и Елизавету, сестер Людовика XVI. Но в редких его отчетах уже нет и следа бывшего энтузиазма; теперь Гольдони не скрывает скуки. В одном письме предлагает Витторе Градениго, секретарю венецианского посла Марко Дзено, купить за шестьсот лир его бесподобное собрание всего лучшего, что есть во французском театре — двести пятьдесят томов, от Корнеля до Вольтера, и сто тридцать пять избранных романов. Быть может, Гольдони еще не оставил мысль вернуться в Италию, во всяком случае не чает поскорее и навсегда избраться из Версаля.

Служение театру в эти годы приносит ему великое удовлетворение, хотя и не без осложнений. В 1771-м он пишет для Комеди Франсез по-французски комедию «Благодетельный брюзга». В ней чувствуются новые веяния «душещипательной комедии» и зачатки светской драмы Дени Дидро. Испытав эти влияния, оттапливаясь от Мольера в сторону Бомарше, Гольдони изо-

бретает собственную схему. Актеры Комеди Франсез как нельзя лучше подходят для пьесы, которую венецианец уже отлил в совершенной форме, предварительно выписав все детали до последней мизансцены. «Благодетельный брюзга» увидел свет на сцене Комеди Франсез 4 ноября 1771 года и имел тщательно подготовленный, ожидаемый успех. Событие более чем знаменательное — триумф иностранного автора на самой взыскательной парижской сцене... После такого успеха комедия приобретает хрестоматийное звучание, как бы вырвавшись из-под опеки своего создателя.

В «Мемуарах», писавшихся по-французски с 1784-го по 1787-й, Гольдони дает подробный отчет о своей жизни во Франции, должно быть вознамерившись убедить публику в том, что он не сменил родину, а просто, выбрав родиной Театр, взялся реформировать сценическое искусство — сначала в Венеции, а потом и в более близкой ему европейской, прежде всего французской культуре. Обнаруженные нотариальные архивы дают нам возможность узнать подробности последних лет великого венецианца. После того как сумятица Французской революции до основания потрясла и без того хрупкое экономическое равновесие семьи Гольдони, отняв у нее королевский пенсioen, борьба за кусок хлеба и против кредиторов стала главным смыслом существования больного, почти слепого и уже ничего не ждущего от жизни драматурга. Карло Гольдони умер в восемьдесят шесть лет в своем парижском доме 6 февраля 1793 года. По иронии судьбы, 10 февраля Конвент вернул ему конфискованное содержание. Мари-Жозеф Шенье закончил свою надгробную речь такими словами: «Он достойно угас во Франции, унеся в могилу почетный титул французского гражданина».

Комедия «Импресарио из Смирны» была поставлена в конце 1759 года в театре Сан-Лука и шла десять вечеров подряд. Замысел ее родился после того, как Гольдони отметил явный спад зрительского интереса во время последнего театрального сезона. Возвращаясь из Рима, он обдумывал проект, «новизна» которого «повергнет зрителя в трепет». Ему представился цикл из девяти опусов «разного слога и различных идей», связанных меж собой по типологии парнасских муз и предваряемых вступлением под заголовком «Гора Парнас». Комедиограф обращается с просьбой к вельможе Франческо Вендрамину сохранить в тайне «замысел, дабы не опередили нас противники», намекая таким образом на



яростную конкуренцию, царившую на венецианском театральном рынке XVIII века. В ответном письме Франческо призывает своего автора к вящей осмотрительности и высказывает целый ряд критических замечаний в адрес уже пришедшей в упадок системы антрепренерства: «Ваш замысел я буду хранить в самой тайне, однако призываю Вас поразмыслить, ибо в наше время успех имеют лишь театральные, а отнюдь не литературные и не характерные комедии. Не стану далее распространяться об этом, коль скоро Вы сами могли убедиться, что только «Далма-тинка» была благосклонно принята публикою, словом, вывод Вам ясен»<sup>1</sup>.

Владелец театра Сан-Лука властно вмешивается в творческие вопросы, зорко следит за развитием зрительских вкусов и ставит пределы возможному экспериментаторству. Прежде чем замахиваться на что-либо грандиозное, следует оценить свои силы. «Слышал я, что предполагается 9 комедий, но карнавал короток, актерам надо их выучить, да и мало ли что может случиться и помешать их представлению». На эти опасения Гольдони отвечает длинным письмом (21 августа 1759-го), которое можно считать подведением итогов своей драматургической деятельности после преодоления долгой творческой и физической депрессии, охватившей Гольдони, начиная с 1754 года. Пребывание в Риме с конца 1758-го по июль 1759-го не принесло желанных перемен: автор вновь принужден терпеть грубости и расхлябанность актерской братии, скованной путами масок. В предисловии к «Замужней Памеле» (1760), как и в «Мемуарах» (часть II, гл. XXXV-XXXVIII), он вспоминает фиаско «Хитрой вдовы» в театре Тординона 26 декабря 1758 года.

По возвращении в Венецию снова начинается этап проектов и раздумий о том, как обойти тысячу сложностей, которые год за годом обаян с превеликим трудом разрешать драматургу, пишущий для крайне неровной, погрязшей в склоках, лишенной художественного руководителя труппы. Выдвигая идею аллегорического цикла, который установил бы тематическую связь всех парнасских муз и выработал особую сценическую форму, Гольдони стремится переосмыслить жесткую ориентированность театра на актерские амплуа. Таким образом, Сан-Лука на несколько лет превращается в лабораторный комплекс, где творцы не ждут

<sup>1</sup> Carlo Goldoni e il teatro di San Luca. Carteggio inedito, a cura di Dino Mantovani, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 117—118.

сиюминутного результата, а устремлены в будущее. Гольдони четко выверяет логику драматических построений, отмежевывает ее от жестких требований сцены, выстроенной по сути-бо классической схеме. Произведения «разного стиля», которые комедиограф предлагает своему высокородному патрону, овеяны литературно-мифологической аурой.

Вот как он представляет план работы в письме к Вендрамину.

«Клио — муза истории, и вот Вам первое представление с опорой на исторический материал, на классиков; «Страсти Александра Великого» и все факты упомянутой комедии взяты из истории. Для нее я воспользовался драматическим стилем, наиболее созвучным Истории, жанру трагикомедии, а Клио, читающая пролог, даст этому законное основание.

*Терпсихора* — муза танца, и вот вторая комедия под названием «Школа танцев», писанная в стиле новейшего театра трехстишиями, или терцинами, то есть размером, наиболее при-сущим танцу: поскольку этим размером пользовались превосходные творцы, писавшие на итальянском. Вы почувствуете стиль вполне ясный, хотя и высококультурный, изысканный и столь наполненный, что мне пришлось заниматься им много дольше обычного. Эту комедию я посылаю Вам теперь, и к ней вернусь ниже, ибо сперва хочу продолжить изложение моей идеи.

*Мельомена* — муза трагедии, и я сейчас пишу трагедию белым стихом, причисляющим этому жанру, дабы сотворить стиль хотя и трагический, но не лишенный приятности, и обойтись без больших затрат.

*Эрато* — муза, покровительствующая любви, и у меня уже готова тема под заглавием «Влюбленные» — смешная, страстная, написанная дактилем.

*Евтерпа* склонна к музыкальности, и отсюда возникает тема критическая и игривая, которая будет написана александрийским стихом, в коем больше мелодичности, нежели в прочих, из-за частой рифмовки и ломаного ритма.

*Уrania* — повелительница астрономии, и ради нее я готов воспользоваться Заратустрою, пророком бактрианским, который якобы по воле звезд воссел на трон, я же как раз намерен опровергнуть и высмеять всяческие астрономические пророчества. Эта вторая трагикомедия будет писана октавами — стилем всех подобных представлений; на постановку потребуются кое-какие расходы, но на этом я также намерен остановиться ниже.

Каллопа — муза красноречия, героической поэзии, эпических поэм. И для нее задумал я взять тему из великолепной эпической поэмы Вергилия, а дабы подладиться под стиль великого латинского поэта, решил воспользоваться стихами, кои зовутся *героическими* и подражают латинским гекзаметрам, чему примером могут служить Аннибал Каро и различные образчики его поэзии, а также другие авторы; желая добавить новизны упомятому стиху, я попытаюсь его зарифмовать и осовременить.

*Талла* — муза комедии. В ее честь я бы сочинил комедию сколь можно итшивую, забавную и приятную; она будет писана прозой — единственным стилем, пригодным для хороших комедий.

*Полигимния* — риторическая муза, госпожа возвышенного и, если угодно, цветистого штиля. В этой комедии он будет переплетаться с карикатурой на него же, на истину, на критику, на прочие величественные и малозначащие вещи. Такая комедия будет писана стихом, который именуется свободным, — либо рифмованным, либо терцинами, либо александрийским.

Каждая муза будет декламировать пролог к своей комедии, согласно обету, данному в ночь премьеры во вступлении» [и т.д.]

Предложенная автором цикличность призвана компенсировать нестыковку отдельных текстов, а стилиевой разнобой может возбудить любопытство, подтолкнув «публику к соучастию». Изложив свою «идею», автор оставил за Вендрамином решение — воплощать ее или нет. И заверил, что готов взять на себя расходы по сценеграфии. Для «Александра», к примеру, можно взять декорации павильонов, имеющихся в распоряжении труппы; драматургу не привыкать «обходиться малым». Он напоминает Вендрумину постановку «Торквато Тассо» (1755), где «использовались только виданные и перевидавшие декорации».

Гольдони защищает свой план от возможных нападок «романистов»: «Драматический стиль — уж Вы мне поверьте — пойдет театру лишь во благо», надо лишь поставить его должным образом, чтобы он работал. Раздел, посвященный комедиантам, — самая шекотливая тема. Необходимость нанимать «статистов» несколько не мешает актерам, исполняющим «роли», уже занявшим соответствующее место в сценическом сообществе. Венецианский комедиограф твердит об актерском опыте, который является плодом долгого пути на театре, в меру своих сил

противодействуя неумелому или небрежному распределению ролей.

И, наконец, он подчеркивает значение контрактной дипломатии, которая должна стоять на страже «собственности» и ценности его поэтического дара. Он настаивает на том, чтобы Вендрамин со всем вниманием прочел посланные ему опусы и оценил их, как того заслуживает творение, «рожденное в трудах». Франческо Вендрамин и не думал уклоняться от обсуждения вопросов, поднятых Гольдони. Его ответ столь же обстоятелен, особенно на тему актеров, чья индивидуальность не всегда совпадает с видением автора, но оттого не менее достойна уважения. В итоге эскизы рекламных афиш на предстоящий сезон обнаруживают уже привычные ограничения: едва ли будет возможно поставить все произведения в соответствии с авторским замыслом.

Две комедии, включенные в проект сезона 1759-1760 годов, посвящены устаревшим театральным традициям на примере мира танца и музыки. Это, соответственно, «Школа танцев» под эгидой Терпсихоры и «Импресарио из Смирны», вверенный Евтерпе. В этих комедиях Гольдони рисует обширное полотно кризиса, поглощающего венецианский рынок зрелищ.

В первом случае пороки гнездятся в заведении, где обучают юных танцовщиков, в школе мсье Ригадона, бывшего цирюльника, который обнаружил в себе дидактические склонности. Это средоточие порочной системы, где идет куля-продажа юных дарований, причем без малейшего внимания к их таланту. В студии кишмя кишат покровители, нечистоплотные импресарио, беспардонные посредники, тщеславные матери, неразборчивые дамы. Судьба Феличиты, ученицы, бунтующей против убогого преподавания, которое порочит само понятие танца, выступает как обобщение убогости всего театрального мира XVIII века. Ригадон, заключив самую настоящую сделку с помощью грязного маклера Ридольфо, продает Феличиту заинтересованному импресарио, дону Фабрицио. В разговоре отважной девушки с донем Фабрицио всплывают все коварство и ложь искусства, низведенного до торжища.

ФЕЛИЧИТА:

Плясать я не люблю и не умею.

Противны пляски всей моей натуре [...]

ФАБРИЦИО:

Зачем же вас учитель так длеет?

Феличита:

Я ненавижу это ремесло,  
А он меня морочит, как назло.  
Искусство нынче ничего не значит,  
Учитель нас сбывает, как товар,  
Нас продает, а олухов дурочит.

(*Действие III, явление I*)

Ангажемент в Пистойе и масса любовных перипетий пре-  
вращают юную танцовщицу в комедиантку. Требуется лишь  
краткий курс обучения, чтобы двери театра распахнулись для  
тех, кто выкажет желание учиться. Мгновенно меняя тон, Фели-  
чита восхваляет благородное ремесло, которое «ценится в свете»,  
хотя «мастерство» комических актеров сводят на нет губитель-  
ные нововведения.\*

Тем временем в театр Сан-Самуэле, принадлежащий семей-  
ству Гримани, возвращается после неудачных гастролей в Порту-  
галии Антонио Сакки — бесподобный Труффальдино, которого  
ни Гольдони, ни Кьяри так и не сумели выпячь в узду отрепетги-  
рованного исполнения. Его возвращение с чрезмерным энтузиаз-  
мом приветствует граф Карло Гоцци в своем комическом альма-  
нахе «Парусник власти» (1756). Таким образом в «Школе танцев»  
станвится ясен намек на сомнительные достоинства тех, кто  
привержен экспромтам. В уста импресарио Фабрицио, чей нрав  
облагорожен влиянием чувства, вложена мораль: отсутствие «на-  
стоящих актеров» не позволяет «осмысленным произведениям»  
появиться на сцене. Подчас серьезные поиски жанра душист не-  
хватка денег; чтобы обновить репертуар и довершить реформу  
театра, надо по достоинству вознаграждать актерский талант.

Причины, по которым Гольдони так активно ратует за во-  
влеченность актера в театральный процесс, станут понятнее,  
если внимательно вчитаться в его переписку с Франческо Вен-  
драминном. Несмотря на ангажементы, которые в эти годы за-  
крепили состав труппы Сан-Лука, Гольдони оказывается нелегко  
выстроить труппу согласно своим планам. Давят приводящие  
обстоятельства, перемена вкусов, отсталость, застойность и при-  
способленчество театральной критики. Увы, даже проблема ре-  
пертуара, казавшаяся поначалу совсем несложной, так и остается  
нерешенной.

Вторая пьеса выводит нас на передний план венецианского  
театра, в музыкальный мир, на котором зиждется безграничный

престиж города в лагуне, умудрившегося укоренить собственную  
культурную модель при крупнейших дворах Европы. На первый  
взгляд, «Импресарио из Смирны» всего лишь попадает в струю  
обширной критики на мир оперы, литературы, провозвестником  
которой стал «Модный театр» (1710) Бенедетто Марчелло. Сам  
Гольдони в характеристиках персонажей не скрывает снятельных  
заинтересованней, начиная с либретто «Импресарио с Канарских  
островов» Метастазιο, написанного во время пребывания автора  
в Венеции в 1725 году, по случаю премьеры в Сан-Кассиано «По-  
кинутой Дидоны» на музыку Томмазо Альбиниони и в исполнении  
Марианны Бенги Бульгаретти и Николы Гримальди по проза-  
нию Никколино. Под влиянием таких мастеров Гольдони добавляет  
к своему творческому багажу обильное и весьма ценное наследие  
новейших оперных либретто.

Гольдониевский анализ состояния музыкального театра  
основан на фактических данных. Предисловие к комедии, кото-  
рая вышла в свет в издательстве «Ласкуали» (1774), коренным  
образом переработанная, изобавленная от александрийского сти-  
ха, облаченная в прозу, с точностью воссоздает облик одного из  
венецианских импресарио. Автор характеризует его согласно  
схеме, пригодной и для других театральных жанров, при этом  
подчеркивая ту «морочку», которая выхолащивает, а порой и во-  
все делает невозможным какое бы то ни было творчество в опер-  
ном жанре.

«Всевозможные эти виды импресарио схожи только в одном:  
мелкие или крупные, богатые или бедные, щедрые или продаж-  
ные — все они соглашаются, доказывают и сожалеют, что опер-  
ная антреприза является самой неприятной, суежной и опасной  
морочкой!» («Автор читателю»).

Главное зло опять-таки состоит в дурных склонностях слу-  
жителей муз. Капризы и соперничество за приоритет, нехватка  
технического мастерства и непомерные амбиции дискредитиру-  
ют искусство, привлекая шарлатанов и невежд всех мастей. Это  
затрагивает и само творчество, музыкантов, авторов либретто,  
антрепренеров, посредников и меценатов, — в итоге наблю-  
дается полное разложение артистической среды, безудержная  
коммерциализация всех форм искусства. «Всяк нахваливает свой

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из предисловия и текста комедии в переводе  
Г. Киселева.

товар, а коли не створяться, как друг друга облапошить, то тут и толковать не о чем» («Автор читателю»).

В качестве импресарио Гольдони выбрал экземпляр совершенно невероятный. Али — богатый негоциант, прибывший в Венецию из Турции и подававший на уговоры друзей поступить в Смирне итальянскую оперу, иными словами, нанять целую трупу и морем повезти ее к турецким берегам. Али не только предстает белой вороной в венецианском оперном мире, но и не намерен перенимать западных обычаев. Появление иностранца в этом полном противоречий микромире — своеобразное, быть может несколько гипертрофированное, испытание для театральной системы: с первых же реплик система эта выказывает свой нравственный распад.

Каждое из пяти действий представляет собой этап деградации музыкального театра. Вначале нам предстает гостиница Бельтрама — идеальное место для столкновения различных жизненных путей и интересов, — что сразу становится ясно внимательному зрителю. На сцене появляется граф Ласка, меценат *zì zepelleti*, страстный меломан, покровитель певцов, ловкий посредник, яковы не требующий ничего взамен тех милостей, коими осыпает артистов, однако тщательно оберегающий свои деньги от любого риска. В его беседе с блестящим и бесталанным кастраном Карлуччо и флорентийской певицей Лукрецией по прозвищу Лимонадница выявляется обширная география театрального упадка, необратимый его характер.

Понесенный театром ущерб выходит далеко за пределы Венеции; в театрах Болоньи тоже немало артистов, неразборчивых в средствах, если верить Бельтраму, повествующему о злоключениях болонского дворянина, который стал жертвой лживой и неблагодарной певицы (*Действие I, явление I*). Антрепренеры Генуи довольствуются посредственностями типа Карлуччо, который только и мечтает разбогатеть где-нибудь в Португалии или России и построить настоящий дворец вместо воздушного замка (*Действие I, явление IV*). Недалеко ушли от них театры Мантуи и Пизы, где состоялся дебют Лукреции в проходной партии; она, как и все остальные, не чурается лжи, придумывая себе простуду, дабы скрыть от графа отсутствие певческого дара (*Действие I, явление VIII*), или заявляя, что ее пригласили петь в Ливорно, да только она предпочла попытать счастья на великой сцене, в Венеции или в Ломбардии, то есть на самых значительных оперных подмостках.

Горизонты музыкального соперничества в «Импресарио», по видимости, не имеют границ, однако же расширяются еще больше, когда на сцену вступает посредник Нибио, принося весть о некоем «изрядном куше», который должно хранить в тайне, однако же «каждый о нем знает» (*Действие II, явление IV*). Али намерен «привезти в Смирну оперную трупу и дать там музыкальное представление» (*Действие I, явление IX*). В уста графа Ласки вложено первое упоминание о ненадежности певцов, неизменно готовых подвести, забыв оказанные им благодеяния.

Позже появятся другие персонажи: венецианская певица Тоннина по прозвищу Цыпочка мучает своего преданного воздыхателя, тенора Паскуалино, «саму невинность», но его нежные чувства отходят на второй план, когда затронуту тщеславие (*Действие II, явление I*). За ними следуют синьор Маккарियो, бесталанный, но самолюбивый драматург, и певица из Болоньи Аннина по прозвищу Пышечка, скорее напоминающая «лепешку из каштановой муки» (*Действие II, явление IV*). На протяжении всего второго действия муссируется неспособность музыкального общества сохранить тайну турка: она известна многим, и каждый считает своим долгом ею похваляться. Надежды на возможное благосостояние смешаны с завистью к соперникам. Театр XVIII века являет заезжим искателям приключений чуждеса из папемаше, облик нравственной нищеты и мелких бытовых нужд. Это вполне ясно звучит в реплике Тоннины: «Такое услышишь, что в пору за голову схватиться!» (*Действие II, явление V*).

На третьем этапе восточных грез наконец является герой, Али, импресарио на час. Сидя на просторном диване и покуривая трубку, он с помощью Нибио и графа Ласки открывает кастинг певцов. В этом образе просматривается экзотическая иконография венецианской живописи на протяжении нескольких столетий, начиная с портретов Джентиле Беллини конца XV века и кончая полотнами XVIII-го кисти Франческо Гуарди, а также турецкими мотивами эстампов, гравюр, тканей, декораций. В таком ключе Гольдони создает лингвистическую карикатуру, уже использованную в «Семействе антиквара», «Бабьих сплетнях» и «Женщинах его дома». Турецкого торгаша прежде всего привлекает мысль покорить женщин; он не выносит мужчин, а пуще того — кастратов, пригодных разве что охранять его гарем.

Один за другим исполнители держат экзамен перед взыскательным импресарио; его приводят в ступор то и дело вступающие перепалки на почве театральной иерархии. Он реши-

тельно отказывается отдать Карлуччо партию контратенора, да и страсть к «мадамам» сходит на нет при виде их склопотности. Рас-терянность Али сменяется гневом, когда Нибио растолковал ему, сколько народу требуется для постановки оперного спектакля: осветители, рабочие сцены, декораторы, суфлеры — все те, кого язвительно высмеял Бенедетто Марчелло в своем сатирическом памфлете. Несколько кратких реплик показывают всю глубину пропасти между нелепыми театральными условностями и миро-восприятием турецкого купца. «Зарезать опера и оперный импе-ресарий. Треклятый посередник. Твоя хочеть Али погубель. Но если плака смочь, клянусь честь, твоя садить на кол» (*действие III, явление XI*).

В четвертом действии автор подводит итоги всему пред-приятно. Придя к Лукреции, граф Ласка распределяет роли и подчитывает тенорары, чем приводит большинство группы в негодование, угодая Лукреции и вконец заправив «импре-сарио» Али, которому предстоит нанять целую армию, человек семьдесят, ради удовлетворения дамского каприза. И опять-таки на долю графа выпадает лапидарный вывод о прискорбном со-стоянии оперы: «Что за морока, что за докуча, что за треклятая комиссия быть импресарио!» (*действие IV, явление V*).

В заключение автор раскрывает нам всю тщетность попыт-ки экспортировать оперу; турок Али решил уйти по-английски и даже не поспешил на отступные, которые граф Ласка должен распределить по своему усмотрению, поставив оперу с назна-ченными исполнителями. Но только на сей раз каждый из них возьмет на себя долю риска: «Вы создадите общество, из тех, кои называют товарищества на паях. Каждый будет участвовать в об-щем деле. Если дело заладится, вы поделите доход, если нет — на-деюсь, не будете внакладе» (*действие V, явление последнее*).

Несостоятельность столь заманчивого проекта служит до-казательством обреченности ремесла вне искусства, вне творче-ства, вне нравственности. До чего же внешний мир напоминает нам этих безумцев в клетке!.. Чуть поодаль столпились горожане-самодуры, ненавидящие театра, дурные советчики, персонажи будущих комедий. Театр не может не пострадать от столь мрач-ной картины; именно в комедии зарождаются призраки распада, те самые призраки, которых Карло Гоцци в 1761 году заставит заговорить в своих невероятных сценических сказках.

Для Гольдони реформа 50-х годов осталась иллюзией. Пер-сонаж Али, такой далекий от театрального мира, развеивает все

сомнения на этот счет, когда в ходе бесконечных прослушиваний сталкивается с «драматургом» Маккарियो, фигурой столь же двух-мысленной, сколь и симптоматичной.

Али: Кито есть твой?

Маккарियो: Моя есть драматург, синьор.

Али: Драматург чтоо хочеть?

Нибио: Не извольте беспокоиться. Я нанял драматурга, ибо в антрепризе он необходим. Он напишет новое либретто со-образно местным вкусам, если в том возникнет надобность, и вы-правит старое либретто. Если капельмейстер решит ввести в но-вую оперу старую арию, синьор Маккарियो так переложит слова на музыку, что ни одна душа не догадается.

Маккарियो: Скажите ему еще, что я обучаю певцов сце-ническому действию, веду спектакль, ношу по артистическим уборным и оповещаю певца о выходе, ассистирую статистам и даю сигнал свистком о смене декораций.

Али: Чтоо есть этот деребедень? Ни шиш не понять.

(*действие III, явление X*).

В 1762 году, перед тем как покинуть родину, Гольдони вновь равенчивает ремесло оперного либреттиста, с которого он начи-нал в молодые годы и в котором снижал заслуженную европей-скую славу. В это время он пишет для театра маркиза Альбергати Капачелли в Болонье либретто комической оперы «Прекрасная истина» на музыку маэстро Николо Пиччинни. В отличие от «Комического театра» Гольдони теперь не прячется за суждения-ми одного из персонажей, а выступает в роли поэта Лорана Гло-доки (анаграмма собственного имени). В доме болонского друга Альбергати он без стеснения указывает на порочность всей си-стемы зрелищ и, в частности, на жалкие условия, в которых эти зрелища рождаются.

Импресарио Толмео Наттаджесси (такой псевдоним лишь слегка прикрывает имя прототипа Борголо Ганассетти) открыто заявляет, что постановка оперы — ремесло «треклятое» и «раз-бойное», которое стоит денег и душевного здоровья, но не дает от-себя отречься. Это даже не ремесло, а призвание, сродни поэти-ческому. Вот и мсье Лоран не сумел устоять под нажимом — уже пишет новыйopus, а все твердит, что опера-буфф ему опротиве-ла, что это «комиссия докучи и несчастий». Работа не кончается никогда: непременно кто-то потребует переписать арию, пар-

тию. Тобою помыкают все, но почти никто не платит, — словом, в таких трудах и с ума сойти недолго. То ли от омерзения, то ли от страсти.

«Прекрасная истина» прослеживает историю несбывшегося сочинения. Лоран заявляет, что готов угождать всем, кто бы ни задумал обуздать свободу его фантазии. Разработка сюжета тонет в рутине чужого вмешательства. Один за другим певцы и импресарио принимают шпионить за ним, досаждают, ставят условия. Но у поэта Гольдони между строк сквозит довольная улыбка: как никак столько опер написал «в четыре дни» (*Действие I, явление D*), без единого «скелета» (*Действие I, явление IV*), черпая вдохновение «из ничтожных мелочей» (*Действие III, явление XI*).

После долгих и напрасных попыток утвердиться в Венеции ему остается лишь глядеть вдаль, за границу. Результаты поисков жанра так же мало утешительны: труды на благо комической оперы оказались в замкнутом пародийном круге. Пространство для мелодрамы тоже тесновато — природа и правда, ее бытие поэт и певцы-актеры изображают более чем убедительно.

*Будет книжица бездумной,*

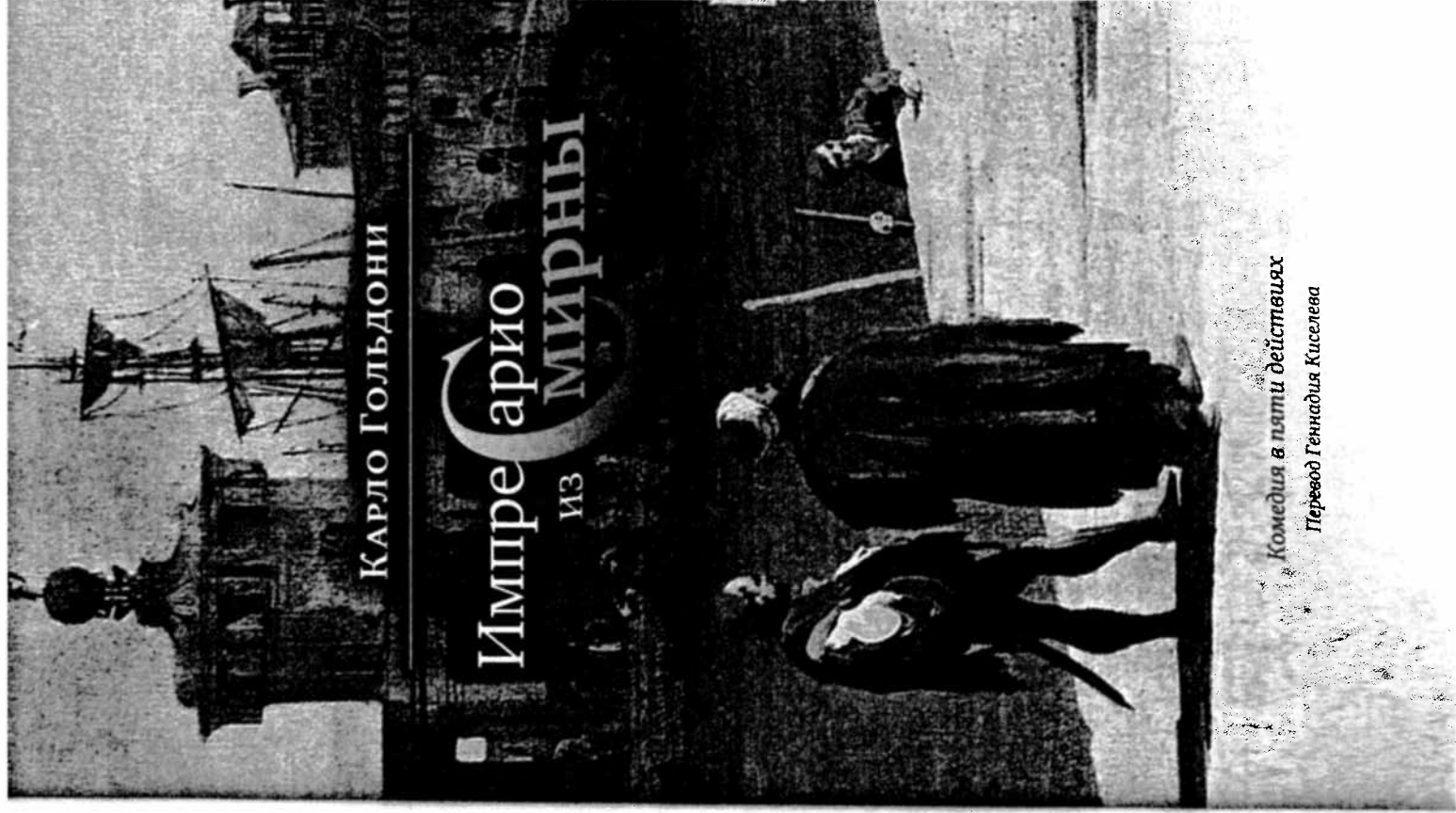
*Разве только остроумной.*

*Плыть готов душою страстной*

*В русле «Истины прекрасной».*

Воллотив на сцене полную невозможность создания либретто на музыку и осознав эту «прекрасную истину», Гольдони устремляется в Париж, к своей последней иллюзии.

*Перевод И. Заславской*



Карло Гольдони

## Импресарио из Мирны

Комедия в пяти действиях

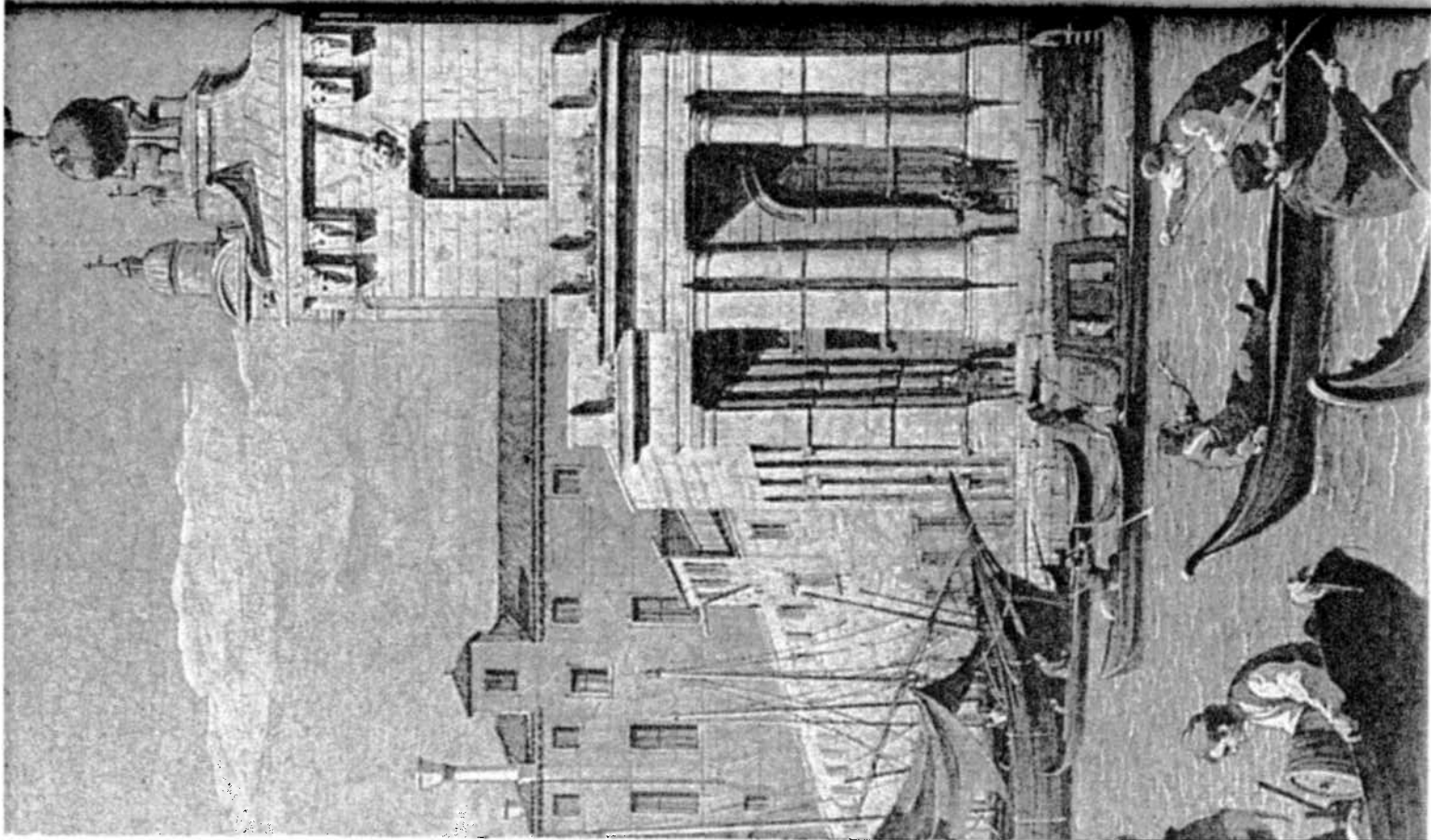
Перевод Геннадия Киселева

## CARMELO ALBERTI

### Carlo Goldoni e le seduzioni del teatro

L'avventura artistica di Carlo Goldoni, nato a Venezia il 25 febbraio 1707 e morto a Parigi il 6 febbraio 1793, è interamente distinta dalla vocazione teatrale. Nel corso della sua vita il «poeta comico» veneziano insegue l'idea di realizzare sulla scena una perfetta fusione tra lo studio del «mondo» e l'esperienza del «teatro». Nel tragitto che collega i due ambiti lo scrittore veneziano sperimenta una concezione teatrale che per qualità e ampiezza sta alla pari con quelle di William Shakespeare e di Molière. Al pari di tanti intellettuali, che hanno favorito il passaggio dall'età moderna, contrassegnata dalla crisi dell'*ancien régime*, all'età contemporanea, sulla scia delle idee dell'Illuminismo europeo, Goldoni esprime nelle sue opere la consapevolezza del presente, mentre guarda all'utopia di una società attiva e libera. L'efficacia della commedia goldoniana si misura anzitutto sul palcoscenico, perché necessita dell'apporto degli interpreti e dell'invenzione degli artisti; necessita di interventi che diano risalto ai personaggi, facendo risuonare i loro pensieri attraverso la voce e la gestualità degli attori.

Nonostante l'ampia fortuna la drammaturgia di Goldoni, a più di trecento anni dalla nascita, mantiene ancora un'ampia possibilità espressiva, coerente con la contemporaneità. Il lungo elenco di testi goldoniani dà conto di quanto sia stata fertile la fantasia dell'autore: 120 commedie in prosa, in versi e in dialetto, 17 tragicommedie, 47 melodrammi giocosi e pregiati intermezzi, 25 drammi per musica, 19 drammi seri per musica, 12 cantate, serenate e azione sacre, 5 scenari scritti per i comici italiani di Parigi, senza contare i componimenti poetici, le rime giovanili, sia in lingua, sia in dialetto; e ancora l'epistolario, le prefazioni alle edizioni a stampa, le dediche, le introduzioni agli anni comici, e l'importante autobiografia, *Mémoires*, scritta per farsi conoscere dai francesi, dopo che nel 1762 aveva scelto la Francia come sua ultima patria.



I quattordici anni della sua attività veneziana sono suddivisi in due periodi: il primo che va dal 1748 al 1752 lo vede impegnato con la compagnia di Girolamo Medebach presso il Teatro di Sant'Angelo; il secondo dal 1753 fino al 1762 al servizio di Francesco Vendramin presso il Teatro di San Luca. In tali anni Goldoni produce commedie in cui prefigura Venezia come una città-mondo, uno spazio ben riconoscibile, definito dalla lingua e dal comportamento civile dei suoi abitanti, una Repubblica possente e rispettata dalle grandi nazioni europee. Un esempio specifico è offerto dalla *Vedova scaltra* (1748), una composizione intorno alla quale s'innescava una polemica aspra e una sfida per il predominio teatrale con l'abate Pietro Chiari, drammaturgo, romanziere e poligrafo originario di Brescia, ben affermato nell'Italia del Settecento. Il confronto fra gli spiriti liberi, che provengono dai più importanti stati europei e corteggiano la bella vedova Rosaura, serve a convalidare l'originalità del modello politico veneziano e la vitalità dei suoi abitanti.

Altre volte Goldoni rende esplicite le contraddizioni e la crisi morale della sua città; accade ne *La puttana onorata* e *La buona moglie* (1748-1749), dove si evidenziano le anomalie e le incongruenze nel comportamento dei veneziani. Nella *Puttana* emerge la fisionomia di una Venezia corrotta e ambigua, che scommette su ogni cosa e manda alla rovina la migliore gioventù (specie nella *Buona moglie*); vi sono cortigiane, ruffiani e mafiatori e, soprattutto, un figlio educato in un luogo lontano, che al suo ritorno non solo rivela una natura di manigoldo, ma finisce ucciso in una rissa da osteria. Su tali presupposti nella prima fase della sua carriera di poeta di compagnia Goldoni accentua l'indagine sulla moralità. Così nell'*Avvocato veneziano*, commedia della stagione 1749-1750, lo scontro presso il tribunale di Rovigo tra Alberto Casaboni, avvocato veneziano, e il Dottore Balanzoni, avvocato bolognese, evidenzia da una parte la virtù professionale, quella che sta alla base di ogni civiltà basata sulla giustizia, dall'altra la coerenza del sistema giuridico, sul quale si fonda l'autorevolezza della Serenissima.

In seguito alla caduta della commedia *L'erede fortunata* nel carnevale 1750, Goldoni lancia una sfida contro il conformismo teatrale e la disattenzione del pubblico, impegnandosi a realizzare nella stagione 1750-1751 sedici commedie nuove: *Il teatro comico*, un testo che mette in scena gli attori della compagnia Medebach mentre provano una nuova pièce dell'autore veneziano, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il poeta fanatico*, *La Pamela*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Il giuocatore*, *Il vero amico*, *La finta ammalata*, *La dama prudente*, *L'incognita*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne*.

La riforma di Goldoni si fonda sull'affermazione della commedia di «carattere», opposta alla decaduta commedia dell'arte; la nuova formula valorizza le abilità dei comici migliori e li educa al rispetto del testo e dell'azione scenica. Per il commediografo veneziano il teatro è «poesia da rappresentarsi»; dunque, tiene conto della coerenza dello scrittore, della serietà professionale degli attori e dell'attenzione consapevole del pubblico. Il programma riformistico goldoniano oltrepassa le regole dei generi letterari e interessa il sistema teatrale nel suo complesso. Occorre, anzitutto, convincere i mediatori artistici, i commedianti, ad imparare a memoria i testi da rappresentare, a rispettare la coesione dell'azione drammatica, ad utilizzare uno stile naturale e verisimile. La lingua deve richiamare alla mente quella della vita quotidiana, soprattutto quando le figure che agiscono in scena appartengono a precise categorie sociali, a un determinato territorio, all'ambito popolare.

Goldoni tende a superare lo schema dei ruoli, che si fonda sul rispetto delle gerarchie del mestiere. Gli attori che recitano da innamorati di solito parlano un italiano letterario, i vecchi sono distinti tra l'idioma veneziano di Pantalone e quello bolognese del Dottore, i servi, poi, sviluppano una varietà di registri dialettali, prolungati dal gesto e dalla mimica. La recitazione di carattere, invece, richiede all'interprete di inventare un linguaggio espressivo coerente e caratterizzante, tanto più quando il comico perde non solo la sua maschera, ma anche il proprio ruolo. Sul palcoscenico non agisce più un Pantalone, ma un mercante onorato, un padre di famiglia virtuoso, oppure un «cortesan», un uomo di mondo veneziano; non si vede più una prima amorosa ma una Betina, «putta onorata», o una Giacinta, combattuta tra l'amore e il dovere nel tempo della villeggiatura; non recita una servetta qualsiasi ma una «serva amorosa», oppure, una Mirandolina, «locandiera»; in tal modo è possibile convincere i migliori artisti a tralasciare le antiche abitudini e a trasformarsi in personaggi. Inoltre, lo scopo della commedia è quello di presentare in scena la rappresentazione della realtà, tanto che i protagonisti possono essere riconosciuti da ogni spettatore come prototipi credibili e familiari; l'argomento, poi, deve perseguire uno scopo morale, evidenziando chiaramente la distanza tra la virtù e il vizio.

Nel *Teatro comico* Goldoni mette in scena il suo metodo, indicando i limiti del sistema dei ruoli teatrali, controllando lo sdoppiamento tra attore e maschera. I ragionamenti relativi alle «maschere» provano come esistano difficoltà notevoli nel modificare le convenzioni teatrali. *Il teatro comico* è ricco di suggestioni che scaturiscono dall'osservazione delle cattive abitudini degli attori; è urgente istruirli al rispetto delle regole di una professione che deve svolgere una funzione importante



nel processo di moralizzazione della società. L'inchiesta di Goldoni coinvolge l'intera macchina del teatro, senza dimenticare neppure il compito che attiene al poeta comico, preannunciato. Lo si comprende con l'arrivo di Lelio, un commediante fallito che si presenta nelle vesti di scrittore di compagnia; si apre una finestra che guarda oltre l'orizzonte della scena, perché costui ha i modi del cicisbeo, ossequia le donne allo scopo di affascinarle e averle come alleate; poi, s'ingegna in malo modo a rabberciare un soggetto all'improvviso, completamente privo di spirito. È un quadro in negativo del cattivo «poeta», tanto inconsistente e vacuo, quanto pericoloso per l'arte della commedia.

In questi anni Goldoni immagina Venezia come città-laboratorio della modernità, in cui siano chiaramente distinti i valori civili dall'immoralità e dal malcostume. Nei *Mercatanti* (1753), per esempio, si avverte la speranza che la crisi economica e sociale in cui versa la Repubblica possa essere superata positivamente. Con l'aiuto dei cittadini d'Europa più accorti, quelli che frequentano i fondaci veneziani, vere città nella città, la Serenissima potrà tornare ad essere un luogo privilegiato per gli affari, gli scambi e le relazioni tra le nazioni nel reciproco rispetto delle leggi. I personaggi sono due mercanti onorati, l'uno veneziano, l'altro olandese; entrambi credono ancora nel valore della parola data, a costo di apparire figure anacronistiche in un sistema commerciale corrotto, che bada solo al raggiungimento del profitto e allo spreco dei capitali. Soprattutto è la casa di Pantalone ad essere afflitta dall'insania del figlio Giacinto, che sperpera il patrimonio per inseguire un edonismo vano, senza sbocchi; ecco come è abituato a ragionare: «Non posso stare io senza denari, e quando sono pochi non mi bastano. Cogli amici sono di buon cuore; con le donne son generoso, mi piace un poco giuocare; la sera non posso star senza un poco di conversazione. Casino a Venezia, casino in campagna, gondola, palchi, osteria, tutte cose necessarie per far quel che fanno tanti altri» (a. I sc. IX). Ma la nuova morale non produce null'altro che disordine.

Con il trascorrere degli anni Goldoni smette di considerare la capitale lagunare come prototipo di un mondo nuovo, mentre difende sempre più la dignità della professione teatrale e la sua utilità al miglioramento morale. I lavori composti durante il periodo della sua crisi di malinconia appaiono talvolta incoerenti, di difficile lettura, perché tendono a confrontare sistemi linguistici differenti, o associano — come nelle *Massere* (carnevale 1755) o nelle *Donne de casa soa* (autunno 1755) — dialetto e versi mazzettiani, oppure raddoppiano l'attribuzione dei vizi — come nel caso de *Il geloso avaro* (1753), *Il chiaccherone imprudente*, *La donna volubile* (1754-1755) — senza speranza alcuna di

conseguire una vita felice. La scena goldoniana si tramuta, allora, in una sorta di scatola chiusa, entro cui ambienta i migliori capolavori, quali *I rusteghi* (febbraio 1760), *La casa nova* (dicembre 1760), *Sior Todero brontolon* (gennaio 1762). In queste opere la speranza è sopraffatta dalla dialettica del rifiuto e della negazione della libertà, mentre sviluppa una contraddittoria autonomia dei personaggi, necessaria forse per compensare la mancanza di fiducia nelle doti degli attori.

Le commedie della maturità prediligono, così, la dimensione corale, indicano come protagonista la città nel suo insieme, oppure il campicello, il caseggiato e il circolo degli artigiani. In tale prospettiva è da considerare il mosaico delle *Baruffe chiozzotte* (1762), un lavoro che combina il tempo e lo spazio della memoria; qui il personaggio-città tende ad affermarsi come un corpo uniforme che impone la sua visione del mondo e che motiva la quotidianità dei suoi abitanti. L'addio a Venezia, espresso in *Una delle ultime sere di carnevale* (1762), la commedia che adoperà la metafora della comunità dei tessitori per alludere all'arte scenica, appare come l'ultimo tentativo di ritrovare l'Europa, di collocare la validità del proprio impegno drammatico in un contesto universale. Poi, una volta raggiunta la meta parigina, Goldoni sarà costretto a riconsiderare la sua posizione professionale, perché nel tempo che intercorre tra la data di partenza e quella dell'arrivo nella capitale francese tramonta il progetto per cui era stato chiamato dai suoi amici Charles-Simone e Marie-Justine Favart, quello di partecipare all'invenzione di un nuovo genere teatrale.

«Le cose mie continuano bene», scrive Carlo Goldoni da Parigi, il 18 aprile 1763, al marchese Francesco Albergati Capacelli, dichiarandosi se non proprio soddisfatto abbastanza ottimista per il suo futuro. Non può fare a meno, però, di menzionare il risultato negativo di *Arlequin héritier ridicul* al Théâtre Italien, dove era stato chiamato; è stato un autentico insuccesso che il commediografo tende a ridimensionare, giustificandosi con la pigrizia dei comici posti dinanzi alle scene troppo «filate» da lui composte. E aggiunge: «Ora ho pensato ad un nuovo genere di commedia per vedere se da questi attori posso ricavare qualcosa di buono». Lo informa di pensare a una «commedia di molte scene, brevi, frizzanti, animate da una perpetua azione, da un movimento continuo, onde i comici non abbiano a far altro che eseguire più coll'azione che colle parole... Il titolo della commedia è l'*Eventail*. Un ventaglio da donna principia la commedia, la termina, e ne forma tutto l'intrigo». L'ambientazione è stabile, tutti i personaggi sono sempre in azione, «tutti agiscono».

Niente andrà come previsto; sempre ad Albergati fa sapere, qualche mese dopo: «si è data la mia commedia intitolata il *Ventaglio*, ma

non ha fatto quell'incontro che io credeva. È troppo involupata per l'abilità di questi comici» (Parigi, 13 giugno 1763). Eppure tra gli interpreti vi sono la servetta veneziana Camilla Veronese e l'arlecchino Carlo Bertinazzi; c'è, anche, un antico amico, il Pantalone Antonio Colalto, per il quale aveva scritto tanti capolavori ai tempi del Sant'Angelo. Rimane la convinzione dell'autore che si tratti di «una gran commedia»; in una lettera a Stefano Sciugliaga del 27 novembre 1764 così scrive: «è una gran commedia, perché mi ha costato una gran fatica, e una gran fatica costerà ai comici per rappresentarla». Poi ne indica i precedenti: *Il filosofo inglese*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*, seppure rispetto ad esse s'accentua il meccanismo di «gioco perpetuo»; ecco perché, nell'inviarla a Venezia per onorare il contratto con i nobili Vendramin, insiste sull'importanza degli attori: «Raccomandate che facciano diverse prove. Tutto dipende dall'esecuzione».

*Il ventaglio*, l'ultima composizione scritta da Goldoni per Venezia e per l'Italia, verrà recitata al Teatro di San Luca il 4 febbraio 1765 per sei sere con un buon risultato; il testo sarà pubblicato per la prima volta molti anni dopo, nel 1789, nel tomo IV dell'edizione Zatta. Tra le righe di una commedia, che appare un perfetto congegno teatrale, in cui ogni battuta ha il suo peso, in cui si rilanciano continuamente i rapporti fra un personaggio e l'altro, si scopre una profondità inaudita; si dischiudono, infatti, tanti livelli d'interpretazione possibili, che oltrepassano la trama della vicenda e rimandano a fatti della scena, al mondo del teatro e alla vita dell'autore.

Nel 1765 Goldoni abbandona i comici italiani di Parigi: «Dio mi ha liberato dai commedianti!», scrive sollevato al Gabriele Cornet il 24 febbraio. Mentre si dissolve miseramente l'utopia di un autore di teatro che non ha mai smesso di agire, s'avvia una nuova avventura, che lo fa avvicinare al sovrano più potente del mondo: «Sono stabilito alla Corte — rivela all'amico mercante nella stessa lettera — in una maniera la più onorifica che possa convenire alla mia condizione; sono stato dichiarato maestro di lingua italiana per madama Adelaïde primogenita del re, è probabile ch'io lo sarò un giorno dei principini di lei figliuoli... Chi mai poteva sognarsi ch'io sarei un giorno in un gabinetto colla primogenita del re di Francia... Come il re ama teneramente e sopra tutti la sua primogenita, e va a vederla tutte le mattine in particolare, spero un giorno di vederlo entrare nel gabinetto nel tempo della lezione».

All'ombra della corte, però, non può rinascere il sogno del commediografo deluso, costretto a risolvere tanti problemi pratici, a cercare il denaro necessario per vivere, a barcamenarsi fra mille cortigiani e troppi valletti della famiglia reale. Lo stato d'animo di Goldoni si

coglie con rara efficacia in una composizione in ottave, *La piccola Venetia*, scritta proprio nel 1765 in occasione delle nozze di Marin Zorzi e Contarina Barbarigo. In un'ansa del «Gran Canal», un corso d'acqua di collegamento posto di fronte al castello di Versailles, nel 1672 era stata posta *La petite Venise*, con gondolieri e gondole disponibili per le parate e per le feste reali. Qui Goldoni immagina di dialogare con Mazzagatti, l'unico barcaio sopravvissuto: è inevitabile che i loro discorsi seguano il filo della nostalgia e della memoria:

*Com'è la, sior Goldoni, sior francese?*

*Dopo che diventà xe cortegian,*

*v'aveu desmentegà de sto Paese?*

*No; so bon Italian, bon Venezian.*

*Xe tre ani che manco, e qualche mese,*

*ma la patria gh'ho in cuor, benché lontani;*

*me ricordo i patroni, e i cari amici,*

*e i di calamitosi, e i di felici.*

Procedendo verso il cuore del poema, si accentua una malinconia evocativa, sottolineata anche da ripetuti brindisi:

*Tochemo, e retochemo, e po bevemo,*

*e po tornemo a retocar da novo;*

*e fina che ghe n'è, se fa el medemo.*

Poi, in modo davvero efficace, nell'atto di congedarsi dal gondoliere si rivela l'amarezza di un poeta, diventato un semplice servitore della casa reale, il cui alloggio è difficile da scovare nei meandri di un labirinto di stanze destinate ad una umanità anonima:

*Diseme dove sté — La casa mia*

*xe difficile (digo) da insegnar.*

*Abito in Corte, ma ghe xe là su*

*vintimila persone, e forse più.*

*Monté [salite] per la gran scala, intré a man dreta [destra]*

*dei Principi ne l'ampia Galeria;*

*del corridor, in fazza [di fronte] è una scaleta,*

*in fondo andé, finché trovè la via.*

*Là un'altra scala troverè secreta,*

*vinticinque scalini credo i sia:*

*volté a man zanca [sinistra], quando avé montá*

*numero cento e sette, stago là.*

Rimarrà a corte fino al 1780, sempre in veste di maestro di italiano di Clotilde e di Elisabetta, sorelle di Luigi XVI. Ma non resta più traccia di entusiasmo nei suoi rari resoconti; anzi dichiara esplicitamente la sua noia. Poi propone a Vittore Gradenigo, segretario dell'ambasciatore veneto Marco Zeno, l'acquisto per 600 Lire della sua amata biblioteca, che raccoglie 250 edizioni pregiate del teatro francese, da Corneille a Voltaire, e 135 romanzi scelti. Forse Goldoni pensa di tornare in Italia, intanto non vede l'ora di allontanarsi per sempre da Versailles.

Sul versante del teatro, in questi anni, il commediografo ottiene una grande soddisfazione, sebbene non sia scevra di difficoltà. Nel 1771 Goldoni compone in francese *Le bourru bienfaisant* per la Comédie Française. A contatto con gli esiti già consolidati della *comédie larmoyante* e con gli sviluppi del dramma borghese di Denis Diderot, Goldoni elabora uno schema che procedendo da Molière giunge fino a Beaumarchais. Gli attori della Comédie divengono gli interpreti ideali di una pièce che il veneziano ha già fissato in forma definitiva, dopo averne preliminarmente verificata la tenuta scenica. *Le bourru bienfaisant* va in scena alla Comédie Française il 4 novembre 1771, ma ha la fisime di un successo preparato da tempo e atteso con ansia. L'evento è degno di essere segnalato, poiché registra il trionfo di un autore straniero sul palcoscenico esclusivo della Comédie. Dopo il successo diviene, persino, un testo-modello con una storia autonoma, che esce fuori dalla tutela del proprio creatore.

Il resoconto della vicenda francese di Goldoni s'affida soprattutto al racconto dei *Mémoires*, l'autobiografia scritta in lingua francese dal 1784 al 1787 con l'intento di far conoscere alla nazione che ha scelto come ultima patria la propria vocazione teatrale, la natura della sua azione scenica, i tentativi di riformare il teatro di Venezia e, infine, la profonda affinità con la cultura europea e con quella francese in particolare. La scoperta di carte notarili ha permesso di conoscere gli anni finali del grande scrittore di teatro. Mentre il clamore della Rivoluzione francese sconvolge il fragile equilibrio economico della famiglia Goldoni, togliendole la pensione regale, l'indigenza e la lotta quotidiana contro i debitori diviene la preoccupazione prevalente per chi, oramai malato e quasi cieco, non s'aspetta più niente dalla vita. Carlo Goldoni si spegne a 86 anni, nella sua casa parigina, il 6 febbraio 1793. Per ironia del destino il 10 febbraio la Convenzione Nazionale gli restituisce l'appannaggio confiscato; la perorazione di Marie-Joseph Chénier si conclude con queste parole: «Suo vanto è morire in Francia portando nella tomba il titolo di Cittadino Francese».

*L'impresario delle Smirne* va in scena alla fine del 1759 per dieci sere di seguito al Teatro di San Luca. La commedia è compresa all'interno di una proposta concepita da Goldoni dopo che l'ultima stagione aveva registrato un calo di consensi; il progetto, pensato durante il viaggio di ritorno da Roma, doveva risultare agli spettatori una tale «novità» da far «strepito». Immagina, infatti, un ciclo di nove composizioni in «vari metri, e vari pensieri», collegabili per tipologia alle muse del Par-naso e precedute da un'introduzione intitolata *Il monte Parmaso*. Il commediografo prega il nobiluomo Francesco Vendramin di tener segreta l'«idea, per non essere prevenuti dagli avversari», additando, così, la forte concorrenza che continua a dominare il mercato teatrale settecentesco a Venezia. Nella sua risposta Francesco invita, senza remore, il proprio poeta alla massima cautela; la risposta risulta un'efficace sintesi critica di un sistema produttivo ormai in declino: «Circa la sua idea, da me sarà custodita con il maggior de' secreti; ma la prego a riflettere, che le commedie in presente piacciono quando sono teatrali, e non di parole, o di solo carattere. Nulla più le dico, perché ella ha veduto, che la sola *Dalmatina* ha avuto l'assenso del popolo; sicché la conseguenza è chiara» (*Carlo Goldoni e il teatro di San Luca. Carteggio inedito*, a cura di Dino Mantovani, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 117-118).

Il proprietario del San Luca interviene con autorità sulle questioni artistiche, tenendo d'occhio gli orientamenti del gusto e definendo i confini di eventuali sperimentazioni. È preferibile non avanzare proposte avventate senza valutare le forze di cui si dispone: «Sento, che le commedie devono esser 9; il carnevale è corto, li comici hanno ad impararle; chi sa quanti accidenti possono nascere, e non si possono effettuare». A queste riserve Goldoni risponde con una lunga lettera, (21 agosto 1759) che è un documento importante per illustrare un consuntivo a medio termine della sua attività di drammaturgo, dopo aver superato il lungo momento di smarrimento artistico e fisico, iniziato nel 1754. L'esperienza fatta a Roma, iniziata alla fine del 1758 e conclusasi nel luglio 1759, non costituisce la svolta tanto attesa: anche stavolta deve sopportare l'arroganza e la scarsa disciplina di attori bloccati ancora dallo schematismo delle maschere. La prefazione di *Pamela maritata* (1760), come pure i *Mémoires* (parte II, capp. XXXV-XXXVIII), ricordano il fiasco della *Vedova spiritosa* al Teatro di Tordinona il 26 dicembre 1758.

Il rientro a Venezia ripropone, dunque, una fase di lavoro positiva, in grado di aggirare le mille difficoltà che anno dopo anno il poeta comico è costretto faticosamente a risolvere, trovandosi ad agire con una compagnia comica disomogenea e divisa, priva di una vera direzione artistica. L'idea di un ciclo allegorico, che stabilisca un nesso

tematico fra ciascuna Musa del Parnaso e una particolare forma scenica, scavalca la determinazione di una riforma che guarda prevalentemente alla corrispondenza tra attore e carattere. Gli anni del San Luca si sono trasformati in un complesso laboratorio del personaggio, che spesso non attende un risultato immediato, ma guarda al futuro. Goldoni tende a controllare la tenuta della propria scrittura, svincolandola dalle esigenze della scena attraverso un solido disegno di stampo classico. Le opere di «vario stile» che il commediografo propone al nobile proprietario nascono sotto l'aura letteraria della mitologia.

Ecco come descrive nella lettera a Vendramin il piano di lavoro: *Clio* è la Musa, che presiede all'Istoria, ed ecco la prima rappresentazione appoggiata all'Istoria, tratta da autori classici; e siano gli *Amori di Alessandro*, e siano tutti gli altri fatti della commedia suddetta sono tutti storici. Mi sono servito in questa dello stile Drammatico più confacente all'Istoria, e al carattere di Tragicommedia, e *Clio*, facendo il Prologo, renderà ragione di tutto ciò.

*Tersicore*, presiede al ballo, ed ecco la seconda commedia, intitolata: *La scuola di ballo*, scritta in un stile novissimo sul Teatro, cioè in Terzarima, o sia in Terzetti, che è il metro più confacente alla Danza; e siccome un tal metro è quello di cui si servirono i buoni autori di lingua, sentirà uno stile (chiaro bensì) ma terso, colto, e di tale impegno, che mi ha fatto studiare assai più del solito. Questa è la commedia che ora le spedisco, e di questa ritornerò a parlare più a basso, volendo ora proseguire la spiegazione della mia idea.

*Melpomene* è la Musa delle Tragedie, ed ora sto scrivendo una Tragedia in verso sciolto, che è il verso suo proprio, e procuro sia tragica, ma dilettevole, e di poca spesa.

*Erato* è la Musa, a cui si adattano gli amori ed ho pronto l'argomento, intitolato: *Gli innamorati*, ridicolo, e di passione, e sarà in versi sdruccioli. *Euterpe*, inclina alla Musica, e da questa si caverà l'argomento critico, e giocoso, e sarà scritto in versi Martelliani, che hanno più degli altri del Musicale, per ragione della rima frequente, e del verso spezzato.

*Urania* presiede all'Astronomia, e per questa ho già preparato servirmi di Zoroastro Re dei Battriani, che in forza di una predizione astronomica dicesi arrivato al trono, pensando io per altro a smentire, e porre in ridicolo queste predizioni astronomiche. Lo stile di questa seconda Tragicommedia sarà in ottava rima, stile proprio per simili rappresentazioni; e questa ancora soffrirà qualche spesa, ma sopra di ciò mi riserbo parlare più a basso.

*Calliope* è la Musa dell'eloquenza, della Poesia eroica, e del Poema epico. Per questa ho pensato trar l'argomento dal bellissimo Po-

ema epico di Virgilio, e per adattarmi allo stile del Poeta latino, penso valermi d'alcuni versi chiamati eroici ad imitazione dei latini esametri, di che ne abbiamo l'esempio in Annibal Caro nelle sue poesie varie, ed in altri scrittori; volendo io aggiungere qualche novità a detto verso, che lo renda singolare, e nuovo.

*Talia* è la Musa della Comedia. Qui penso ad una commedia quanto più si può giocosa, interessante, amena, e sarà scritta in prosa, che è il vero stile, che esigono le commedie buone.

*Polymnia* presiede alla retorica, al bello stile, al dir figurato. Qui si farà una commedia mista di chi parla bene, e di chi usa caricature, appoggiata sulla verità, sulla critica, ed anche sul magnifico, e sorprendente. Questa commedia sarà scritta in versi, chiamati liberi, cioè che ora saranno sciolti, ora rimati, ora Terzetti, ora Martelliani.

Ogni Musa farà il Prologo alla sua commedia, a tenore dell'impegno, che si sarà preso la prima sera nell'introduzione [ecc.].

La «concatenazione» ciclica, suggerita da Goldoni, avrebbe dovuto tutelare gli scompensi fra i singoli testi; la varietà di stile, invece, può diventare uno stimolo alla curiosità, spingendo «il popolo ad intervenire». Dopo aver esposto l'«idea», l'autore lascia a Vendramin la decisione se metterla in atto o meno. E lo rassicura sugli impegni di spesa per quanto riguarda l'ambientazione scenografica; per l'*Alessandro*, ad esempio, si potrà utilizzare il *décor* dei padiglioni in dotazione della compagnia, essendo abituato a «far le cose con poca spesa». Gli rimanente la messinscena del *Torquato Tasso* (1755) che era affidata «unicamente alle decorazioni, cose già vedute, e rivedute».

Goldoni difende il suo piano dalle accuse che gli rivolgono i «novellisti»: «Lo stile Drammatico, creda pure, che in Teatro fa bene», si tratta semmai di rimetterlo a posto, per farlo funzionare al meglio. Il capitolo che riguarda i comici appare, invece, il più spinoso. La necessità di far ricorso agli «spesati», cioè ad attori di supporto, non interferisce con l'utilizzo di chi ha già la «parte» nella compagnia del Teatro. Il commediografo veneziano rivendica, insomma, un'esperienza che è frutto della lunga frequentazione scenica, opponendosi per quanto gli è possibile alla cattiva distribuzione delle parti.

È un ulteriore segnale sulla necessità d'applicare una diplomazia contrattuale, che salvaguardi insieme la «proprietà» e il valore del suo magistero poetico. Insiste perché Vendramin legga attentamente la composizione che gli ha inviato e la valuti con il rispetto dovuto a un lavoro che è «costato fatica». Francesco Vendramin non si esime dall'entrare nel merito delle questioni sollevate da Goldoni; la risposta

è altrettanto circostanziata, specialmente sulle ragioni dei comici, che non sempre coincidono con quelle dell'autore, ma vanno egualmente rispettate. Il disegno di rilancio del cartellone per la successiva stagione continua a manifestare, alla fine, i limiti consueti; non sarà possibile realizzare tutte le opere previste secondo le modalità prospettate.

Due commedie fra quelle comprese nel progetto dell'anno teatrale 1759-1760 riguardano direttamente l'evoluzione delle consuetudini teatrali, riferendosi al mondo della danza e al palcoscenico musicale; rispettivamente con *La scuola di ballo*, accostata alla musa Tersicore, e con *L'impresario delle Smirne*, affidata alla tutela della musa Euterpe, Goldoni realizza un affresco della crisi che divora il mercato veneziano dello spettacolo.

Nel primo caso, l'immoralità s'annida nel luogo deputato alla formazione dei ballerini; la scuola di Monsieur Rigadon, un ex-parrucchiere che s'è inventata un'incfnazione didattica, è il centro di un sistema corrotto, che attua la compravendita fisica delle giovani apprendiste, senza badare minimamente ai loro meriti. Nell'atelier bazzicano protettori, impresari improvvisati, mediatori senza scrupoli, madri proterve e donne ambiziose. La vicenda di Felicita, la «scolara» che si ribella contro la grettezza dell'insegnamento e che di fatto rifiuta l'ambiente del ballo, sviluppa alcune considerazioni generali, che chiamano in causa il sistema rappresentativo settecentesco. Rigadon, attraverso una vera e propria contrattazione, a cui partecipa il disonesto sensale Ridolfo, vende Felicita a Don Fabrizio, impresario interessato. Nel colloquio tra l'irriducibile fanciulla e Fabrizio sono evocati insidie e inganni di un'arte decaduta fino al «mercimonio».

FELICITA. Non so ballar, non me ne importa un fico, anzi ne son contraria per natura. [...]

FABRIZIO. Perché dunque il maestro vi tien seco?

FELICITA. Aborrisco un mestiere maledetto;

ed ei vuole ch'io balli a mio dispetto,

perché fa di scolare un mercimonio;

e per aver di sue fatiche il prezzo,

non gli preme d'ingannar Tizio o Sempronio (a. III, sc.I).

L'ingaggio che destina l'apprendista ballerina a Pistoia è trasformato per ragioni d'amore in una scrittura da commediante. Sarà necessario un rapido tirocinio istruttivo, ma le porte del teatro recitato si aprono prontamente per accogliere coloro che sanno dimostrare una buona disposizione ad imparare. Con una decisa inversione di tono,

allora, Felicita decanta l'onorabilità di una professione apprezzata dal «mondo», sebbene lo «splendore» dei comici sia offuscato da alcune innovazioni deleterie.

Frattanto nel Teatro di San Samuele, che appartiene alla famiglia dei Grimani, è tornato a trionfare, reduce da una sfortunata tournée in Portogallo, il formidabile Truffaldino Antonio Sacchi colui che né Goldoni, né Chiari erano riusciti ad imbrigliare nella recitazione premeditata; a salutarne il rientro si schiera con eccessivo entusiasmo il conte Carlo Gozzi, che gli rivolge un saluto nella *Tartana* del 1756. Si comprende così l'ironica allusione, che si fa nella *Scuola di ballo*, al merito preminente di chi s'esibisce nelle tirate all'improvviso. A Fabrizio, impresario divenuto disponibile per sentimento, è affidato il compito di completare il giudizio: la scarsità di «comici buoni» è un limite all'affermarsi delle «opere studiate». La serietà del lavoro interpretativo è frenato spesso da un problema di «denari»: per coronare ogni tentativo di riformare il repertorio basterebbe remunerare meglio l'impegno dei commedianti.

Per comprendere il motivo per cui Goldoni tenda a ridimensionare il coinvolgimento degli attori, basta leggere attentamente la corrispondenza con Francesco Vendramin. Nonostante i contratti d'ingaggio stipulati in questi anni confermino la stabilità delle presenze all'interno del Teatro di San Luca, per Goldoni non è facile modellare la compagnia ai suoi disegni. Pesano i condizionamenti esterni, il mutamento di gusto e l'arretramento del dibattito teatrale verso una zona convenzionale e controriformista. Purtroppo rimane irrisolto anche il problema del repertorio, che prima, invece, non costituiva un problema.

Il secondo componimento investe direttamente una zona primaria della teatralità veneziana; riguarda, difatti, quel mondo musicale su cui la città lagunare è riuscita a costruire un prestigio senza confini e a diffondere una propria modalità culturale, che si è radicata nelle maggiori corti europee. In apparenza *L'impresario delle Smirne* non fa che rimarcare la vasta letteratura caricaturale sul mondo dell'opera che ha come prototipo *Il teatro alla moda* (1710) di Benedetto Marcello. Goldoni stesso nella definizione dei personaggi non nasconde ascendenze illustri, a cominciare dall'intermezzo *L'impresario delle Canarie* di Metastasio, eseguito nel 1725, mentre il suo autore era a Venezia, in occasione della presentazione al San Cassiano della *Didone abbandonata* musicata da Tommaso Albinoni e cantata da Marianna Benti Bulgarelli e da Nicola Grimaldi, detto il Nicolino. Alla tutela di tali maestri, poi, il drammaturgo aggiunge il fruttuoso esercizio di composizioni librettistiche, spesso degne di rilievo e decisamente innovative, che sono uscite dalla sua penna e per le quali è generalmente apprezzato.

L'analisi goldoniana dello stato del teatro musicale si basa su dati di fatto. La prefazione, stilata per la stampa della commedia nell'edizione Pasquali del 1774, quando il lavoro appare mutato completamente d'abito, avendo perduto la forma in martelliani per una soluzione in prosa, illustra con precisione uno dei volti dell'impresariato veneziano. Mentre lo classifica secondo schemi validi anche per altri generi teatrali, individua quegli «imbarazzi» che rendono sterile e persino impossibile l'attività produttiva in campo operistico.

Tutte queste differenti qualità d'impresari convengono in una cosa sola: grandi e piccioli, ricchi e poveri, generosi o venali, tutti accordano, e provano, e si lamentano, che un'impresa d'Opera in musica è il più grande, il più fastidioso e il più pericoloso degli imbarazzi (*L'autore a chi legge*).

Il male principale consiste, ancora una volta, nella cattiva disposizione dei virtuosi: capricci e rivalità per questioni di preminenza, scarsa attitudine tecnica, pretenziosità a non finire sviliscono un'attività artistica che attira mistificatori e incompetenti d'ogni specie. Il discorso coinvolge anche la zona della creazione, musicisti e autori di libretti, e la parte organizzativa, vale a dire sensali e finanziatori; si è dinanzi alla degenerazione di un ambiente che ha completamente mercificato le forme dell'arte: «Ciascuno cerca di mettere in credito la mercanzia che vuol vendere e comperare» (*L'autore a chi legge*).

Per *L'impresario delle Smirne* Goldoni sceglie un esemplare davvero improbabile. Ali è, infatti, un ricco negoziante che è giunto dalla Turchia a Venezia e che si è lasciato convincere dagli amici a impiantare le rappresentazioni operistiche alle Smirne; si tratta, dunque, d'ingaggiare un'intera compagnia di virtuosi da condurre per mare verso le sue contrade. Non solo Ali si presenta come un autentico estraneo all'ambiente produttivo lagunare, ma è anche poco disponibile ad abbracciare le abitudini occidentali. L'impatto dello straniero con una micro-società, dominata da contrasti esasperati, costituisce una verifica, forse eccessiva, per un sistema teatrale che, fin dalle prime battute, si scopre corrotto e immorale.

Ognuno dei cinque atti descrive le fasi della discesa verso la negazione della qualità del teatro musicale. Dapprima è la locanda di Beltrame, il luogo in cui si dà conto dell'ampiezza di un disagio ben noto agli spettatori più accorti; una locanda è lo spazio ideale per evidenziare l'intrecciarsi di tanti percorsi distinti. Si fa avanti, intanto, il Conte Lasca, una figura di mecenate *sui generis*, appassionato d'opera, protettore di virtuosi, abile mediatore, disponibile a beneficiare gli ar-

tisti senza pretendere nulla in cambio e, soprattutto, senza mai rischiare nulla del suo. Nel suo colloquio con Carluccio, un superbo castrato privo di talento, e con Lucrezia, cantatrice fiorentina detta l'Acquacedrataia, si evoca una geografia plurima del decadimento teatrale, allo scopo di segnalare quanto sia vasto il fenomeno e quanto irreparabile il guasto.

Il danno non è limitato alla città lagunare; anche nei teatri di Bologna agiscono virtuosi privi di rispetto, come riferisce Beltrame raccontando le disavventure di un signore bolognese vittima di un'ingrata e falsa cantatrice (a. I, sc. I). A Genova, poi, s'accontentano d'interpreti mediocri, visto che vorrebbero scritturare per pochi ducati una figura scolorita qual è Carluccio, che vive sognando i fasti delle corti portoghesi e russe, e che immagina di possedere un vero palazzo, non un castello in aria (a. I, sc. IV). Si rievocano i teatri di Mantova e di Pisa, luogo in cui ha esordito con una parte trascurabile Lucrezia, colei che inventa, come tutte le altre, un raffreddore per non svelare al conte la pochezza delle sue abilità canore (a. I, sc. VIII). È Lucrezia colei che dice di essere stata richiesta a Livorno, ma che ha preferito tentare la sorte sul grande palcoscenico veneziano, il centro del circuito di Lombardia, vale a dire del più importante laboratorio della teatralità moderna.

Nell'*Impresario* l'orizzonte delle esibizioni musicali sembra posare confini davvero illimitati, eppure s'allargano ulteriormente non appena entra in gioco Nibio, il sensale che reca la notizia di un «negozio» da tenere segreto, ma che «tutto il mondo lo sa» (a. II, sc. IV): Ali vuole condurre alle Smirne «una compagnia di virtuosi e di virtuose, per fare un'opera in musica» (a. I, sc. IX). Al Conte Lasca spetta una prima considerazione sulla scarsa affidabilità dei virtuosi, sempre pronti a porre dimieghi come a dimenticare le benevolenze.

La seconda parte chiama in causa altri attori: Tognina, cantante veneziana, detta la Zuecchina, tormenta Pasqualino, il tenore «innocentino» che la corteggia; il sentimento è comunque soggetto alle regole della preminenza (a. II, sc. I). Giungono, ancora, il signor Maccario, modesto e compiacente librettista, e Annina, virtuosa bolognese detta Mistocchina, un soprannome che rammenta la schiacciata di castagne (a. II, sc. II). Per tutto l'atto secondo, intanto, s'insiste sull'incapacità dei musici a mantenere il segreto del turco: l'impresa delle Smirne è nota a troppe persone che se ne fanno vanto. S'intrecciano le speranze per la fortuna che si presenta dinnanzi a loro e l'invidia verso i rivali. Il teatro della meraviglia che nel corso del Settecento ha mostrato agli avventurieri e ai viaggiatori incantesimi di cartapesta, scopre un volto segnato dalla miseria morale e pressato dalle piccole necessità quotidiane. Lo sintetizza bene Tognina quando esclama: «Si sentono cose che fanno inorridire!» (a. II, sc. V).

La terza tappa del sogno orientale chiama finalmente in causa il protagonista, Ali, impresario d'occasione che con l'aiuto di Nibio e del conte Lasca si accinge a selezionare i cantanti, seduto sul gran sofà, fumando una lunga pipa. È facile intravedere in tale descrizione l'iconografia esotica che domina la pittura veneziana di questi secoli, a cominciare dai ritratti realizzati da Gentile Bellini alla fine del Quattrocento fino ai quadri turcheschi settecenteschi di Francesco Guardi, attraverso la variegata produzione di stampe, incisioni, stoffe e decorazioni. Goldoni recupera per l'occasione la pratica della caricatura linguistica, già adoperata nella *Famiglia dell'antiquario*, nei *Pettegolezzi delle donne* e nelle *Donne de casa soa*. Al negoziante turco interessa prima di tutto la possibilità di conquistare le donne; aborrisce gli uomini e, ancor più, i castrati, buoni al massimo a far da guardiani al suo serraglio.

Uno dopo l'altro gli aspiranti interpreti passano l'esame scrupoloso dell'impresario delle Smirne; t'ostui rimane stupefatto di fronte alle loro improvvise liti per questioni di gerarchia, rifiuta decisamente di assumere Carluccio come soprano, ridimensiona via via la passione per quelle donne che si svelano tanto inviperite da scagliarsi l'una contro l'altra. Lo smarrimento di Ali si traduce in ira, quando Nibio gli descrive come necessaria una folla di collaboratori, dai macchinisti agli scenotecnici, dai pittori ai suggeritori, tutta quella gente che Benedetto Marcello aveva satirizzato nel suo pamphlet satirico. In una breve battuta Ali sintetizza la distanza tra le incoerenze della convenzionalità teatrale e la visione del mondo del mercante turco: «Mangiar impresa e impresario. Sensal maledetto. Tu voler Ali precipitar. Ma se mal riuscir, omo d'onor, tu far impalar» (a. III, sc. XI).

Nel quarto atto si tirano le somme dell'impresa. Nella stanza di Lucrezia, il Conte Lasca definisce parti e compensi, scontentando la più parte, favorendo Lucrezia, terrorizzando definitivamente l'«impresario» Ali, che dovrebbe assumere ben settanta persone, un vero esercito, per soddisfare un capriccio e una promessa. Tocca ancora al Conte ribadire la cattiva condizione in cui versa la scena musicale: «Che imbrogljo, che impiccio, che malorato impegno è quello d'un impresario» (a. IV, sc. V).

La conclusione sottolinea inequivocabilmente la vacuità del progetto d'exportare l'opera; mentre Ali preferisce fuggirsene insalutato, lasciando un compenso che il Conte Lasca vuol gestire in funzione attiva, mettendo in scena un'opera con gli interpreti designati; stavolta, però, ciascuno dovrà concorrere a suo rischio: «voi farete una società, si farà un'opera di quelle che diconsi a carato. Ciascheduno starà al bene e al male. Se anderà bene, dividerete il guadagno, se anderà male, spero non ci rimetterete del vostro» (a. V, sc. ultima).

L'inconsistenza di un'impresa favolosa lascia decantare i mali di un mestiere senz'arte, che ha perduto il piacere della creazione e il senso della moralità. Quanto somiglia il mondo esterno a quella gabbia di matti! Poco più in là, quasi a ridosso, stanno acquattati i cittadini-rusteghi, nemici del teatro, e i cattivi consiglieri, protagonisti delle commedie successive. La scena teatrale non esce immune da un quadro tanto nefasto, anzi è proprio nello spazio della commedia che prendono corpo i fantasmi del disfacimento, quei fantasmi che Carlo Gozzi, nel 1761, farà parlare attraverso le fantasie delle sue inverosimili favole sceniche.

Per Goldoni la riforma degli anni Cinquanta rimane un'illusione; il personaggio di Ali, così estraneo all'ambito della teatralità, risolve ogni dubbio in merito, quando tra le interminabili audizioni si trova dinanzi il «poeta» Maccario, una figura tanto incerta, quanto evocativa:

Ali. Chi star tu?

MACCARIO. Star poeta, signor.

Ali. Poeta che voler?

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.

Ali. Che imbrogljo star questo? Niente capir (a. III, sc. X).

Nel 1762, prima di lasciare per sempre le contrade italiane, Goldoni torna a sfiduciare la professione di scrittore di libretti per musica, l'ambito nel quale si era formato da giovane, guadagnandosi una stima esemplare in ambito europeo. Lo fa scrivendo per il teatro del marchese Albergati Capacelli a Bologna *La bella verità*, musicata dal maestro di cappella Niccolò Piccinni. Il dramma giocoso inscena il primo di una rappresentazione musicale. A differenza del *Teatro comico*, stavolta Goldoni non si mimetizza dietro i discorsi di qualche personaggio; qui si presenta direttamente nei panni del poeta Loran Glodoci, che anagramma il suo nome. Nella casa bolognese dell'amico Albergati è possibile additare liberamente le distorsioni del sistema dello spettacolo e, soprattutto, i nefasti condizionamenti del farsi della rappresentazione.

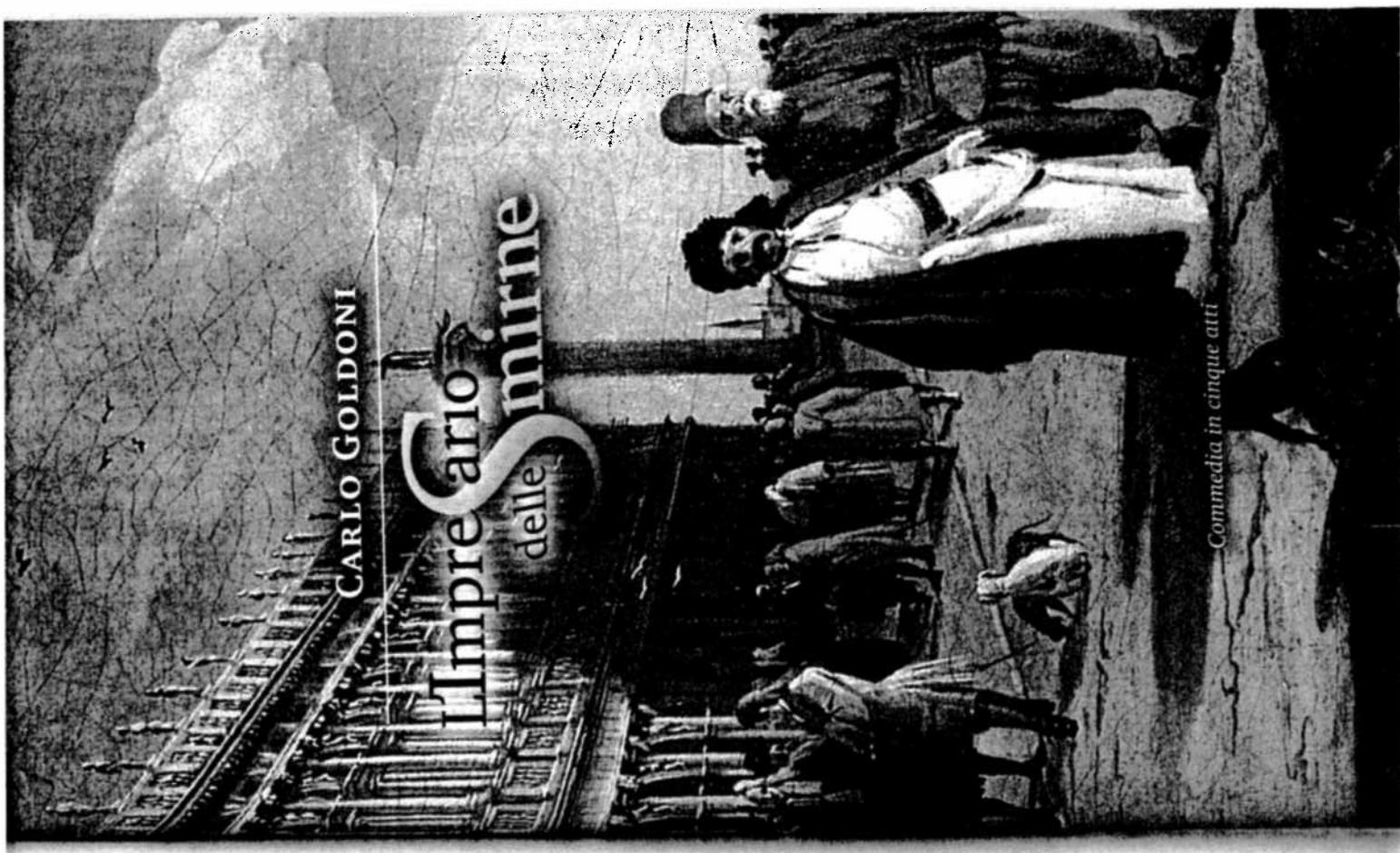
L'impresario Tolomeo Nattagessi, uno pseudonimo che mascherà appena il riferimento al committente reale, Bortolo Ganassetti, conferma come quello dell'opera sia un mestiere «maledetto» e «malandrino», che costa zecchini e disperazione, ma che si riesce ad abbandonare. Più che una professione, pare una vocazione, proprio come accade al poeta. Anche Monsieur Lorano, infatti, non saprà resistere alle pressioni; accetterà di stendere un nuovo testo: «eppure non smette di dichiararsi disgustato dell'opera buffa, che è «un seminario di fastidi e guai». Il lavoro non è mai finito; c'è sempre qualcuno che chiede di cambiare un'aria, una parte. Tanti sono pronti a comandare, pochi a pagare: insomma, un lavoro da «impazzar». Più del disgusto, può la passione.

Lo schema della *Bella verità* procede lungo il tracciato di una composizione impossibile. Lorano si dichiara disposto ad accontentare tutti, nonostante chieda che sia tutelata la libertà d'invenzione. La fase d'elaborazione resta ingabbiata nella routine delle intromissioni: uno dopo l'altro i cantanti e l'impresario si fanno avanti per spiarlo, sollecitarlo, condizionarlo, mentre compone. Eppure il poeta Goldoni, tra i versi, si lascia sfuggire un sorriso: sembra quasi compiacersi per avere scritto tante opere «in quattro dì» (a. I, sc. I), senza «scheletro» alcuno (a. II, sc. IV), traendo ispirazione «da ogni scarso argomento» (a. III, sc. XI).

Oramai, dopo aver tentato invano di restare agganciato a Venezia, non rimane che guardare avanti, oltre le frontiere. Intanto sul versante del genere i risultati non sono confortanti: l'esperienza del dramma giocoso si esaurisce in un chiuso sistema parodistico. Per il melodramma lo spazio della natura e della verità, il suo quotidiano può essere rappresentato dal poeta e dai cantanti-attori soltanto in maniera inconcludente:

*Sarà un libro capriccioso,  
sarà forse spiritoso,  
e diletto recherà  
colla Bella verità (a. III, sc. ultima).*

Mettere in scena l'impossibilità di scrivere un libretto per musica; è questa la «bella verità». Poi, di corsa, parte per Parigi verso l'ultima illusione.





indivisa smettesse di sembrare il miglior mezzo per corgere i costumi. Nella novella di Cechov "Dopo lo spettacolo", una grandiosa bisboccia per la quale è stato speso tutto l'incasso della serata, finisce con una conversazione sugli stessi "ideali artistici".

" - Il più grande male nel nostro mondo e' l'imp.. imp.. presario. L'attore starà solidamente in piedi solo quando nella sua attività si reggerà sulla compartecipazione.

- Sulla proprietà indivisa.

- Sì, indivisa. Che vino cattivo. Senti, beviamo un po' di vino del Reno".

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| Джанкарло Галан                                |     |
| К переводу на русский язык комедии             |     |
| Карло Гольдони «Импresарии из Смирны»          | 6   |
| Михаил Швыдкой                                 |     |
| Театр: территория любви                        | 10  |
| Альберто Ди Мауро                              | 14  |
| Кармело Альберти                               |     |
| Карло Гольдони и театральные соблазны          | 21  |
| Карло Гольдони                                 |     |
| Импresарии из Смирны. Комедия в пяти действиях |     |
| Перевод Геннадия Киселева                      | 41  |
| Михаил Андреев                                 |     |
| За кулисами                                    | 117 |

## INDICE

|   |     |
|---|-----|
| Giancarlo Galan                                     |     |
| Alla traduzione in russo del testo di Carlo Goldoni |     |
| L'Impresario delle Smirne                           | 7   |
| Michail Shvydkoj                                    |     |
| Il teatro: territorio dell'amore                    | 11  |
| Alberto Di Mauro                                    | 15  |
| Carmelo Alberti                                     |     |
| Carlo Goldoni e le seduzioni del teatro             | 25  |
| Carlo Goldoni                                       |     |
| L'Impresario delle Smirne. Commedia in cinque atti  | 143 |
| Michail Andreev                                     |     |
| Dietro le quinte                                    | 217 |

**КАРЛО ГОЛЬДОНИ**  
Импресарио из Смирны

**CARLO GOLDONI**  
L'Impresario delle Smirne

Выпускающий редактор  
Г.С. Чередов

Ответственный редактор  
Ю.Г. Фридрихтейн

Художественный редактор  
Т.Н. Костерина

Технолог  
С.С. Басилова

Оператор компьютерной верстки  
А.Ю. Бирюков

Оператор компьютерной верстки переплета и иллюстраций  
В.М. Драновский

Корректор  
М. Касьянова



Всероссийская государственная библиотека  
иностранной литературы им. М.И. Рудомино  
109189, Москва, ул. Николоямская, д. 1

Отдел реализации издательства: (495)221-61-80  
Подписано в печать 30.10.2009.

Формат 70х100/16

Тираж 3000 экз.

Заказ № 8312.

Отпечатано в ОАО ИПК  
«Ульяновский Дом печати»  
432980 г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14.