

OANA BOȘCA-MĂLIN  
AURORA FIRȚA-MARIN  
(editori)

## **TESTO, CONTESTO, METATESTO**

Studi di letteratura, linguistica e traduttologia  
In onore di Smaranda Bratu Elian

## Indice

<b>Il perché di una riverenza</b>	11
Oana Boșca–Mălin, Aurora Firța–Marin	
<b>O centrală de entuziasm: Smaranda Bratu Elian</b>	15
Dinu Flămând	
<b>I. STUDI LETTERARI E CULTURALI</b>	19
<b>„Libro buono e buona musica”. Carlo Goldoni e il teatro musicale</b>	21
Carmelo Alberti	
<b>Wiccafobia, pneumatifobia e altre fobie in una novella del Lasca</b>	47
Corina Anton	
<b>La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso: poema (sfida) della Controriforma</b>	57
Corina Bădeliță	
<b>Alberto Moravia e il razionalismo nell’architettura</b>	67
Luminița Beiu–Paladi	
<b>Le Operette morali, libro di „invenzioni capricciose”</b>	77
Novella Bellucci	
<b>Donna, moda, penna: l’attrazione per la desinenza in A</b>	87
Oana Boșca–Mălin	
<b>Italian-Canadian Identity in Frank Paci’s Black Madonna</b>	99
Monica Bottez	
<b>Il registro della leggerezza nelle <i>Novelle per un anno</i></b>	107
Miruna Bulumete	
<b>E/LE en el contexto de la migración. Reflejos cinematográficos</b>	117
Carmen Burcea	
<b>Il concetto di classico oggi: il caso di Dante Alighieri tra formazione del canone e implicazioni cognitive</b>	131
Alberto Casadei	
<b>Smaranda Bratu Elian e la rivista bilingue „Orizzonti culturali italo-romeni”</b>	141
Afrodita Cionchin	
<b>Aux origines du catéchisme catholique moderne: Le catéchisme du concile de Trente (1566)</b>	149
Diana Mite Colceriu	

<b>Călători și mijloace de locomotie în proza lui Dino Buzzati</b>	157
Iuliana David	
<b>La quête ariostesco-cavazzoniana dei lunatici. Brevi considerazioni</b>	167
Monica Fekete	
<b>De familia et vera patria ossia d'illegittimità e sradicamento nell'Alberti</b>	175
Francesco Furlan	
<b>Natura textuală a istoriei. O perspectivă romanească</b>	185
Cristina Gogianu	
<b>Literature, the Storehouse of Memory and Topoi of Remembrance</b>	197
Mihaela Irimia	
<b>Ungaretti e Ginsberg: un incontro, un confronto</b>	211
Alfredo Luzi	
<b>Speculum. Pentru o antropologie pragmatică a regimurilor de reprezentare</b>	221
Laura Mesina	
<b>Gli huligani di Eliade e il vitalismo inquieto e disperato della „Giovane generazione”</b>	231
Giovanni Rotiroti	
<b>Perrella videns: di Napoli in Doppio scatto di Silvio Perrella</b>	249
Hanna Serkowska	
<b>Splendeurs et misères des postmodernes</b>	263
Hanibal Stănciulescu	
<b>La sprezzatura cortesana en la poesía de Garcilaso</b>	271
Silvia-Alexandra Ștefan	
<b>L'ultimo Svevo</b>	283
Helga Tepperberg	
<b>Risonanze emineschiane nella poesia di Arturo Graf</b>	293
Luisa Valmarin	
<b>Ripensare i topoi: Machiavelli (e Guicciardini) e l'otium cum dignitate</b>	305
Carlo Varotti	
<b>Gnomon, Parallax, Paronomasia: an Intra-Medial Cultural Memory Sequence for Reading Joyce together with Shakespeare</b>	317
Ioana Zirra	
<b>II. STUDI DI LINGUISTICA E IDENTITÀ CULTURALE</b>	329
<b>Le filigrane d'un exilé bimillénaire</b>	331
Florica Bechet	
<b>Tradiția traducerii și receptării „încercării de istorie” bănațeană a lui Francesco Grisellini în mediul cultural românesc al secolului XX</b>	343
Mirela Boncea, Călin Timoc	
<b>Lengua e identidad nacional: el caso de Chile</b>	355
Mircea-Doru Brânză	

<b>La nascita del concetto giuridico di „Italia”</b>	375
Luca Ceglia	
<b>Când „ți-e somn” în limba română</b>	385
Alexandra Cornilescu	
<b>Valori di forse e per avventura ne <i>Gli Asolani</i> di Pietro Bembo tra marcatori di probabilità e attenuatori</b>	401
Anamaria Gebăilă	
<b>Odio, disprezzo e insulto nella metafora animalesca</b>	415
Marinela Vrămuleț	
<b>III. TRADUZIONI E STUDI DI TRADUTTOLOGIA</b>	427
<b>Jurnal cretan cu sinopii. Traducere din limba italiană</b>	429
Georgiana Buzu	
<b>L’ipotesi dell’esplicitazione nel tradurre dall’italiano al romeno. Il caso del <i>Congedo del viaggiatore cerimonioso</i> di Giorgio Caproni</b>	437
Aurora Firța–Marin	
<b>Pașii din drumul unei traduceri. De la traducerea – exercițiu la traducerea culturală (prelucrare)</b>	447
Liviu Franga	
<b><i>Canto di guerra</i> di Tristan Tzara. Una traduzione</b>	467
Bruno Mazzoni	
<b>Un ringraziamento in rima e metro</b>	471
Oana Sălișteanu	
<b>La virtualizzazione con e senza computer: didattica, teatro e traduzione</b>	485
Matei Stoenescu	

## „Libro buono e buona musica”. Carlo Goldoni e il teatro musicale

Carmelo Alberti  
(Università Ca' Foscari di Venezia)

**Profilo scientifico dell'autore:** Carmelo Alberti, docente in Discipline dello spettacolo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, è Presidente dell'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale della Casa di Carlo Goldoni. Fa parte dei comitati scientifici delle edizioni nazionali delle opere di Carlo Goldoni e di Carlo Gozzi. È direttore responsabile della rivista di studi "Venezia Arti". Oltre a numerosi saggi su Ruzante, Goldoni, Pietro Chiari, Gasparo e Carlo Gozzi, sui comici a Venezia nel Settecento, su Eleonora Duse, sull'idea di regia del musicista Gian Francesco Malipiero, ha pubblicato i volumi: *La scena in piazza* (Centro Internazionale della Grafica, Venezia 1988); *La scena veneziana nell'età di Goldoni* (Bulzoni, Roma, 1990); *L'avventura teatrale di Giovanni Poli* (Marsilio, Venezia, 1991); *Teatro nel Veneto*, 3 voll. (Motta Editore, Milano 2000-2003); *Goldoni* (Salerno Editrice, Roma, 2004). Ha curato, inoltre, i volumi dedicati al Teatro Goldoni di Venezia e al Teatro Verdi di Padova.

**Abstract:** Fin dagli anni dell'esordio Carlo Goldoni (1707-1793) si misura con l'arte di scrivere libretti per musica, destinati ai musicisti dei più prestigiosi teatri di Venezia; tale attività, che s'accresce con il passare del tempo, fino a concepire un'ampia varietà di titoli, conferma l'importanza di un'attività scenica che attraversa il sistema dei generi e le abitudini rappresentative per affermarsi come un singolare progetto innovativo. Ponendosi sulla scia dell'esperienza di Metastasio, Goldoni valorizza il suo impegno nell'ambito del melodramma, sviluppando l'incontro tra il testo poetico e la musica. Anche nella fase più intensa della sua professione il commediografo non smette di comporre libretti per musica. Esaminando le tematiche drammatiche frequentate da Goldoni è possibile delineare un ampio inventario dell'immaginario collettivo settecentesco, che lega insieme la sfera dello spettacolo alle abitudini del tempo.

**Parole chiave:** Carlo Goldoni, libretti per musica, teatro del Settecento, teatri di Venezia, teatro musicale.

Fin dagli anni dell'esordio, Carlo Goldoni (1707-1793) si misura con l'arte di scrivere libretti per musica, destinati ai musicisti dei più prestigiosi

teatri di Venezia; tale attività, che s'accresce con il passare del tempo, fino a concepire un'ampia varietà di titoli, conferma l'ampiezza di un'attività scenica che attraversa il sistema dei generi e le abitudini rappresentative, per affermarsi come un singolare progetto innovativo. In virtù di un intenso apprendistato, compiuto a contatto con bravi interpreti e eclettici compositori, a cominciare da Antonio Vivaldi, il commediografo mette in campo un'attitudine poetica impareggiabile, sostenuta dalla duttilità del suo verseggiare, che possiede una spiccata musicalità e ben s'adatta alle necessità dei musicisti; così, poiché l'uso che fa del metro permette di spezzare, ripetere, allungare e movimentare le parole, la lirica goldoniana sviluppa un vero e proprio universo di forme e di contenuti. Sorprende la varietà di registri che il veneziano racchiude in pochi passaggi linguistici, oppure sviluppa mediante brevi dialoghi cantati.

Sul versante dell'esperienza Goldoni ha modo di far tesoro della creatività d'influenza napoletana, quando nel periodo che va dal 1735 al 1743 collabora con i teatri della famiglia Grimani di Santa Maria Formosa, il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo. In questa fase è costretto a prestare un servizio illimitato – come fa Maccario il „cattivo e povero poeta drammatico” dell'*Impresario delle Smirne* – a beneficio del variegato mondo musicale e delle sue varianti di genere<sup>1</sup>. Si rammenti come nel primo Settecento le compagnie comiche, per contrastare la supremazia del teatro per musica, utilizzano gli intermezzi cantati, inventando talvolta parodie dell'opera seria: ad esempio, nel 1726, al Teatro di San Luca viene proposto lo scherzo musicale intitolato *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba*, che elabora un „argomento dell'istoria romana” in chiave scherzosa; lo stesso accade al San Samuele, dove s'inventano paradossali trame mitologiche, quali *Le Metamorfosi odiamorose* (1732), *Il Pastor Fido ridicolo* (1739), *Il Trojano schernito in Cartagine* (1743)<sup>2</sup>.

Decisivo è il lavoro poetico svolto da Goldoni con gli intermezzi scritti per la compagnia di Giuseppe Imer; nel 1734, compone un piccolo gioiello come *La pupilla*, musicato da Giacomo Maccari, ispirato alla particolare

<sup>1</sup> Carlo Goldoni, *L'impresario delle Smirne*, in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1973<sup>4</sup>, vol. VII, p. 487. Sul rapporto con gli artisti napoletani nei teatri dei Grimani, cfr. Sylvie Mamy, *Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo („Merope”, 1734)*, in Apostolo Zeno e Domenico Lalli, Geminiano Giacomelli, *La Merope*, Ricordi, Milano, 1984. Sulle incongruenze del teatro per musica e delle sue professionalità cfr. Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda, 1720*, Il polifilo, Milano, 2006.

<sup>2</sup> Per il catalogo di queste opere cfr. Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I „drammi per musica” dei Comici, a Venezia nel Primo Settecento, in L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Ricordi, Milano, 1982, pp. 168-188. Cfr., inoltre, Carlo Goldoni, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di Anna Vencato, Marsilio, Venezia, 2009; Carmelo Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Bulzoni, Roma, 1990, in part. *Il trionfo del commediante*, pp. 89-97.

propensione che Imer dimostra verso la „pupilla” Zanetta Farussi Casanova, madre di Giacomo, che recita nella compagnia del San Samuele. Nella prima scena Rosalba-Zanetta dichiara agli spettatori la „misera condizion del nostro sesso”, alludendo al destino di tutte le donne, sempre soggette all’uomo, sia padre, marito, innamorato, tutore<sup>3</sup>.

Negli intermezzi l’uso del dialetto caratterizza la sperimentazione linguistica goldoniana, poiché permette una maggiore libertà creativa, come avviene con *La birba* (1734) e *La bottega da caffè* (1736), in cui la sinteticità delle scene non pregiudica la forza dell’impatto teatrale<sup>4</sup>. Molte sono le relazioni artistiche nell’ambito musicale che Goldoni stabilisce con alcuni tra i più acclamati maestri del Settecento, a cominciare da Baldassarre Galuppi, detto il Buranello, con cui realizza *Gustavo primo re di Svezia*, scritto per il Teatro di San Samuele per la fiera dell’Ascensione, il 25 maggio 1740<sup>5</sup>. Un caso esemplare è costituito dal *Buovo d’Antona*, musicato da Tommaso Traetta e destinato al Teatro di San Moisè, per il quale nella sola stagione 1758-59 Goldoni prepara altri due libretti, *Il signor dottore*, con la musica di Domenico Fischietti, e *Gli uccellatori*, con la musica di Florian Gassmann<sup>6</sup>. Il teatro, che appartiene alla famiglia Giustinian di San Moisè, è gestito dall’impresario Prospero Oliviero e produce spettacoli con il sistema della partecipazione a „caratto”, cioè con il coinvolgimento economico della compagnia, e con la suddivisione del

<sup>3</sup> Per consolarsi la donna canta un’arietta molto allusiva in veneziano:

„Quell’oselin desmentego  
che passarin gh’ha nome,  
oh se vedessi come  
l’ama la passerella;  
sempre el se vede a quella  
d’intorno a svolazzar.  
Cusi anca mi desidero  
passera abbandonata  
d’esser accompagnada  
da un passerin che sappia  
cossa vol dir amar”.

(Carlo Goldoni, *La pupilla*, in Id., *Intermezzi e farse per musica*, a cura di Anna Vencato, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 155-156).

<sup>4</sup> *Ibid.*, in part.: *La birba*, pp. 209-244; *La bottega da caffè*, pp. 321-374.

<sup>5</sup> Carlo Goldoni, *Gustavo primo re di Svezia*, in Id., *Drammi seri per musica*, a cura di Silvia Urbani, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 211-260.

<sup>6</sup> Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1964<sup>2</sup>, vol. XI; in part.: *Il signor dottore*, pp. 805-854; *Gli uccellatori*, pp. 907-946.

guadagno tra tutti i componenti, proprio come accade nella conclusione dell'*Impresario delle Smirne*<sup>7</sup>.

Ebbene, nel *Buovo* la narrazione, ambientata in uno strano paesaggio bucolico–pastorale, aspira a configurare un finto stile aulico-eroico, in grado di accostare lingue socialmente distanti tra loro come sono – fuori Venezia – quelle dei nobili e dei contadini. Per raggiungere lo scopo Goldoni realizza una sorta di miscuglio convenzionale, sfruttando le varianti favolistiche della materia cortese e riducendo al minimo la vicenda, limitandola alla cacciata di Buovo dalla cittadina inglese di Hampton (Antona). Invece, preferisce agire sull'ansia della promessa sposa e sulle macchinazioni di un subdolo usurpatore, personaggi che si collocano entrambi nella zona dell'opera seria e, perciò, sono affidati all'abilità delle cantanti. La trama epica, intanto, è sovrapposta a uno schema da commedia: cosicché, si manipola la vicenda e si fanno agire i protagonisti secondo un modello prestabilito, dettato dai ruoli comici e nel quale le presenze delle figure femminili, soprattutto quelle di una „giardiniera” e di una „molinara”, bilanciano la più esaltante matrice cavalleresca.

Nel dedicare a Pietro Metastasio, „poeta cesareo”, la commedia *Terenzio*, scritta nel 1758, Goldoni – ormai cinquantenne – considera la validità della propria riforma, entrando nel vivo del dibattito letterario intorno alla poesia dei libretti, riconoscendo al dramma per musica una necessaria irregolarità, che permette di trasgredire le regole aristoteliche. Ponendosi sulla scia dell'esperienza metastasiana, l'unica che ha saputo addomesticare le incongruenze della materia eroico-drammatica, lo scrittore veneziano tenta di valorizzare il suo impegno nell'ambito del melodramma.

Portato da un forte genio al Teatro, allettavami la dolce lusinga dei componimenti per musica. Dirò di più: mi sono anche provato, ma lode al Signore, ho conosciuto in tempo la vana impresa di essere per questa via compatito, e ritrovando un calle aperto per la via più umile della Commedia, per quella ho cercato di inoltrarmi, non perdendo per ciò di vista la vostra guida [...]<sup>8</sup>.

Goldoni tende a nascondersi dietro lo schermo del teatro da commedia, stabilendo così un piano unitario per la sua produzione, incluso anche l'ampio lavoro librettistico. Al passo con l'evolversi del dramma giocoso, che intorno alla metà del secolo XVIII si presenta come un linguaggio affermato e

<sup>7</sup> Infatti, una volta tramontato il sogno di poter allestire un'opera alle Smirne, il conte Lasca consiglia ai delusi artisti di non disperdere il risarcimento pagato dall'impresario turco Ali: „si farà un'opera di quelle che diconsi *a carato*. [...] Se anderà bene, dividerete il guadagno, se anderà male, spero che non ci rimetterete del vostro” (Carlo Goldoni, *L'impresario delle Smirne*, cit., a. III, scena ultima, p. 549).

<sup>8</sup> Carlo Goldoni, *Terenzio, Al chiarissimo signor abate Pietro Metastasio Poeta Cesareo*, in *Id., Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1973<sup>4</sup>, vol. V, p. 688.

apprezzato dagli spettatori, e come un genere esportabile sui palcoscenici delle capitali europee, l’impegno teatrale goldoniano progetta testi in cui si combinino in maniera inscindibile il congegno teatrale, la vitalità poetica e il gusto per la musicalità. Alla successione meccanica delle tirate dei drammi seri il commediografo veneziano sostituisce, decisamente, uno schema di rappresentazione che esplora vari livelli espressivi, considerati tutti egualmente necessari. Tanto la musica quanto le parole concorrono a garantire un rimando costante all’esecuzione scenica, in virtù di una drammaturgia sostenuta dall’inizio alla fine del dramma.

Le figure che si muovono in scena sono riconducibili a una tipologia ampia, che oscilla tra quotidianità e immaginazione; l’ambientazione acquista un valore crescente a vantaggio della verosimiglianza; i contenuti poetici annullano le insipienze di una metrica in apparenza illogica, fino a risultare caratterizzanti per i singoli caratteri; il recitativo si snoda in funzione dello sviluppo narrativo, pur mantenendo una sospensione finemente paradossale e trovando il proprio esito nelle arie.

Lo sperimentalismo di Goldoni immette nella struttura compositiva una rete fitta di correlazioni, che si traducono in una convincente tessitura dialogica. Duetti, terzetti, quartetti e cori sono i passaggi necessari per raccontare l’intreccio, senza preoccupazione alcuna di dover nascondere l’artificio e la convenzionalità. Insomma, il testo va incontro alla musica, mentre sospinge l’azione verso un esito previsto, senza timore di violare schemi consolidati, regole tradizionali e pregiudizi artistici. Si pensi, ad esempio, quanto sia difficile smuovere i cantanti dall’ostinazione, più o meno evidente, del voler porre in cattiva luce gli altri interpreti.

Dopo l’apprendistato esercitato con gli intermezzi e dopo aver compiuto la scelta di svolgere la professione di poeta di compagnia per gli attori di Girolamo Medebach, tra il 1748 e il 1753 Goldoni compone per i teatri musicali veneziani, per il San Moisè, il San Samuele e il San Cassiano, ben quindici libretti. Mentre sperimenta le modalità di una riforma scenica che ponga in primo piano la correlazione mondo-teatro, la testualità poetico-musicale tende quasi a costituire una via di fuga dalla realtà e dal confronto con il quotidiano, seppure ciò valga prevalentemente per il tracciato tematico, poiché le invenzioni drammatiche e i dialoghi serrati fanno riferimento al gusto tutto personale di tratteggiare tipologie caricaturali alquanto plausibili. In *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1748) elabora spunti popolari tratti dalla favola e dal romanzo d’ambientazione contadino<sup>9</sup>; *Arcifanfano, re dei matti* (1749) presenta un bizzarro campionario di

<sup>9</sup> La traccia è ricavata dalle opere di Giulio Cesare Croce, sebbene la trama tenda a esaltare i piaceri e i vantaggi della vita rustica; si riscopre una citazione metastasiana nella strofa „Ah che nel dirti addio” (a. II, sc. V, tratta dall’*Issipile*, 1732) e una da Zenò nei versi „Non ho in petto un core ingrato” (a. II sc. X, dall’*Alessandro Severo*, 1716). Il libretto del *Bertoldo* è stampato la prima volta a Venezia, presso Modesto Fenzo, nel 1749. Cfr. Carlo Goldoni,

pazzi<sup>10</sup>; *Il mondo della luna* (1750), invece, è un lavoro visionario che immagina di poter gettare uno sguardo sopra la comunità lunare attraverso il cannocchiale di Eclitico, „finto astrologo”<sup>11</sup>.

Nella fase più intensa della sua professione teatrale Goldoni non smette di scrivere libretti per la scena musicale. Esaminando le tematiche drammatiche frequentate dallo scrittore veneziano è possibile delineare un ampio inventario dell’immaginario collettivo settecentesco, che lega insieme la sfera dello spettacolo a quella della letteratura, ma che rimanda, soprattutto, alle abitudini sociali del tempo. Un tema che sicuramente appassiona il pubblico dei teatri è quello connesso alla frequentazione della campagna e della villeggiatura: la svolta poetica, che si attua nella ricerca goldoniana dopo l’incontro con Baldassare Galuppi, procede attraverso la libera indagine sui rapporti tra uomini che appartengono a differenti ambienti sociali. Il felice incontro professionale, che determina una sintonia sperimentata lungo un arco di venti opere comiche per musica, prende l’avvio con *L’Arcadia in Brenta* (1749), lavoro in cui si ride sul cicisbeismo e sugli eccessi della mania del villeggiare<sup>12</sup>.

In uno dei passaggi del testo, Foresto, uno dei frivoli arcadi che sperperano i denari di Fabrizio<sup>13</sup>, sollecita per la sera l’allestimento di una commedia per musica all’improvviso. Le parti sono già affidate a madame e aristocratici; si distribuiscono i ruoli di Cintio, Pulcinella, Colombina, Diana e Pantalone, proprio come accade nelle ville dei patrizi veneziani che si dilettono a praticare esercizi di recitazione. Ebbene, all’osservazione del padrone di casa che preferisce esibirsi in una „commedia almen studiata”, per poter dare la colpa del fallimento al poeta, Foresto considera tra sé quante difficoltà vi siano per realizzare una buona rappresentazione; nell’aria enuncia lo stato d’incertezza che invade chi vive nell’ambito della creazione teatrale, un aspetto che inquieta lo stesso Goldoni.

Perché riesca bene un’opera,  
quante cose mai vi vogliono!  
Libro buono e buona musica,

---

*Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, in Id., *Drammi comici per musica I. 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 223-297.

<sup>10</sup> Cfr. Carlo Goldoni, *Arcifanfano, re dei matti*, in *Ibid.*, pp. 585-641.

<sup>11</sup> Carlo Goldoni, *Il mondo della luna*, in *Ibid.*, pp. 511-583. Cfr. Franco Fido, *Riforma e „controriforma” del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753*, in Id., *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Antenore, Padova, 1988, pp. 165-178.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 299-371.

<sup>13</sup> „[...] tale messer Fabrizio Fabroni da Fabriano, piccatosi di generosità, volle trattar magnificamente la maggior parte di quelli che l’avevano favorito e seco li condusse in un suo casino sul fiume Brenta, formando in esso novellamente *L’Arcadia in Brenta*.” (*Ibid.*, p. 300).

buone voci e donne giovani,  
balli, suoni, scene e macchine.  
E poi basta? Signor no.  
Che vi vuole? Io non lo so.  
Ma nol sa né men chi critica,  
benché ognun vuol criticar.  
Parla alcuno per invidia,  
alcun altro per non spendere,  
mentre il più di tutti gli uomini  
col capriccio che li domina  
suol pensare e giudicar<sup>14</sup>.

Quanta confusione per una storia che racchiude in sé i toni dell'amarezza! Sembra una sorta di garbata contestazione dell'opera seria che intende oltrepassare la proliferazione delle narrazioni e, insieme, il loro declassamento. Inoltre, si tratta di definire una partitura testuale in grado d'introdurre nuovi temperamenti (buone figliole, serve padrone) nell'universo delle protagoniste. *L'Arcadia in Brenta* si propone come un'opera anti-bucolica, anti-realista, anti-lirica, ma sapientemente teatrale, segnata dal piacere del gioco e dell'artificio, dalla tentazione caricaturale, dall'emergere del buffonesco. Il dramma serio, per sua natura imperfetto, non riesce a rispettare le regole delle tragedie, al contrario del dramma comico che s'innalza tranquillo verso la vana verità della buona commedia.

Il livello di ricerca si raffina nel 1762; dopo la recita di *Una delle ultime sere di carnovale* Goldoni lascia Venezia alla volta di Parigi; la prima tappa lo porta a Bologna, dove il commediografo, che nel frattempo si è ammalato, si lascia convincere dal marchese Francesco Albergati Capacelli e dall'impresario Bartolomeo Ganassetti, entrambi buoni amici, a stendere il libretto de *La bella verità*, musicato dal „maestro di cappella” Niccolò Piccinni. Anche stavolta, pare scattare nel poeta una sorta di catarsi professionale, nei riguardi di un genere, quello musicale, che Goldoni non ha mai sottovalutato.

Il dramma giocoso inscena le complicazioni che accompagnano la fase preparatoria di un'opera per musica, in cui si sublima l'intensa pratica da librettista e si mette a nudo la matrice segreta dell'ispirazione poetica, mentre il senso di ogni scelta drammatica si misura con la capacità d'incidere sul sistema teatrale. Sovente tra i versi il poeta si lascia sfuggire un sorriso: è un'occasione fruttuosa per sezionare la gigantesca macchina musicale al cui sviluppo ha parecchio contribuito. Goldoni si compiace per aver scritto l'opera in fretta, come giocando, senza seguire „scheletro” alcuno (a. II, sc. IV), ispirandosi alla confusione che precede la messinscena di un'opera. Nel melodramma lo spazio

<sup>14</sup> *Ibid.*, a. II, sc. IX, p. 348.