Le varietà linguistiche nella caratterizzazione dei personaggi femminili negli intermezzi di Carlo Goldoni

Paponja, Božica

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:377526

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

Le varietà linguistiche nella caratterizzazione dei personaggi femminili negli intermezzi di Carlo Goldoni

Diplomski rad

Studentica: Božica Paponja
Mentorice: dr. sc. Nada Filipin, doc.
dr. sc. Katja Radoš-Perković, izv. prof.

Zagreb, veljača 2023.

INDICE:

1. **Introduzione.....1**
2. **La cornice teorica.....2**

2.1. Sociolinguistica – definizione e campi di interesse.....2

2.2. Le dimensioni della variazione linguistica.....3

2.2.1. La varietà diatopica.....5

2.2.2. La varietà diamesica.....5

2.2.3. La varietà diafasica.....6

2.2.4. La varietà diamesica.....6

2.3. Il genere come variabile sociolinguistica.....7

3. Presentazione del corpus.....8

3.1. Carlo Goldoni.....8

3.2. Gli intermezzi di Carlo Goldoni….....9

4. Metodologia dell'analisi…….....14

5. Analisi…….....15

5.1. Variabili sociolinguistiche.....15

5.2. Proprietà sociopragmatiche del linguaggio femminile negli intermezzi.....18

5.3. Analisi macrosociolinguistica…….....22

5.3.1. *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Buleghin barcariol venezian / Il gondoliere veneziano* 23

5.3.2. *La Pelarina*.....25

5.3.3. *La pupilla*.....28

5.3.4. *La birba*.....30

5.3.5. *L'ippocondriaco*.....34

5.3.6. *Il filosofo*.....38

5.3.7. *Monsieur Petiton*.....41

5.3.8. *La bottega da caffè*.....45

5.3.9. *L'amante cabala*.....49

5.3.10. *Amor fa l'uomo cieco*.....53

5.3.11. *Il quartiere fortunato*.....55

5.3.12. *La favola de' tre gobbi*.....58

5.3.13. *Il matrimonio discorde*.....61

5.3.14. *La cantarina*.....64

5.3.15 *La vendemmia*.....66

5.4. L'importanza dei travestimenti e del plurilinguismo per lo svolgimento dell'azione negli intermezzi.....68

6. Conclusione.....70

7. Bibliografia.....71

8. Sommario.....75

9. Sažetak.....75

1. Introduzione

In questa tesi si parlerà innanzitutto brevemente della sociolinguistica e del modo in cui la sociolinguistica analizza il linguaggio. Verranno descritte le varietà linguistiche (v. diatopica, v. diastratica, v. diafasica e v. diamesica) e il genere come variabile sociolinguistica. Verrà presentato l'intermezzo come genere teatrale musicale specifico nonché la sua nascita e verranno applicati i metodi linguistici sul materiale linguistico selezionato, ovvero sugli intermezzi di Carlo Goldoni.

Non verranno analizzati solo i fatti linguistici, ma anche le circostanze sociali quali il gruppo sociale, la provenienza, l'ambiente, l'istruzione, l'età.

Inoltre, si vedrà come queste circostanze influenzano le peculiarità del linguaggio parlato dei personaggi femminili e qual è la funzione delle varietà linguistiche nell'ambito della caratterizzazione dei personaggi femminili presenti in quindici intermezzi di Carlo Goldoni. Alla fine verrà sottolineata l'importanza di due elementi drammaturgici essenziali dell'intermezzo (il travestimento e il plurilinguismo) per lo svolgimento dell'azione negli intermezzi analizzati.

2. La cornice teorica

Nelle pagine che seguono cercherò di esporre brevemente i tratti principali che riguardano la cornice teorica utilizzata in questa tesi. Inizierò con la definizione della sociolinguistica, un settore propulsivo ed importante della linguistica contemporanea che studia come si comporta la lingua nel contesto sociale in cui viene prodotta. Continuerò con le definizioni dei concetti teorici principali di cui mi servirò nell'analisi che segue.

2.1. Sociolinguistica – definizione e campi di interesse

Esistono varie definizioni della sociolinguistica di diversi autori. Si tratta di una disciplina della linguistica che si occupa della lingua nel contesto sociale. Gaetano Berruto la definisce come «il settore delle scienze del linguaggio che si occupa dei rapporti fra lingua e società» (2011: 1370). Spiega inoltre che si tratta di una specie di linguistica che presuppone che sappiamo come sono fatte e come funzionano le strutture interne del linguaggio. La sociolinguistica o sociologia del linguaggio studia quali lingue e varietà di lingua sono parlate in una data comunità, quali sono i loro rapporti, come il loro uso sia associato a variabili sociali ecc. In senso stretto, la sociolinguistica studia le produzioni linguistiche mettendole in correlazione con fatti sociali ed extralinguistici e studia la funzione e la distribuzione dei sistemi linguistici negli usi dei parlanti (Berruto 2007: 25). Dunque, analizza e spiega cosa succede a queste strutture nella società e nelle situazioni concrete, cioè come si realizzano le regole astratte nella vita quotidiana dei parlanti (*Ivi* 36-37).

Secondo Mari D'Agostino la sociolinguistica non si può definire in una sola frase perché ha molteplici aspetti. La sociolinguistica studia i rapporti fra lingua e società, studia le strutture del linguaggio nel suo contesto sociale e culturale, ma D'Agostino spiega anche che si deve precisare che la sociolinguistica studia la varietà degli usi linguistici attraverso lo spazio, il tempo, i gruppi sociali e le situazioni sociali. Quindi, la sociolinguistica studia chi parla quale varietà di una certa lingua, come, quando, a chi, dove e perché (D'Agostino 2012: 12).

Da tutto questo si vede che la sociolinguistica è un ampio campo di ricerca linguistica, e sebbene il linguaggio contemporaneo sia quello analizzato più frequentemente, si possono analizzare anche esempi di uso linguistico di tutti i periodi precedenti, anche molto antichi. Di questo si occupa la *sociolinguistica storica*, in inglese *historical Sociolinguistics*. Due autori, Conde-Silvestre e Hernandez-Campoy, nell'introduzione al libro intitolato *The Handbook od Historical Sociolinguistics* hanno dato la definizione di questa disciplina che viene usata anche dalla maggior parte degli autori italiani. I due autori spiegano che la sociolinguistica storica si può definire come una ricostruzione della storia di una data lingua nel suo contesto socioculturale (Conde-Silvestre e Hernández-Campoy 2013: 1). Secondo Sornicola, l'abilità del (socio)linguista storico non sta tanto nel costruire modelli, quanto nel saper ricostruire situazioni linguistiche, nella loro doppia componente di eventi e contesti e nei loro sviluppi (cfr. Sornicola 2019: 45). Tutti i metodi usati dai sociolinguisti che analizzano la lingua contemporanea sono applicabili anche per le analisi svolte dalla sociolinguistica storica.

2.2. Le dimensioni della variazione linguistica

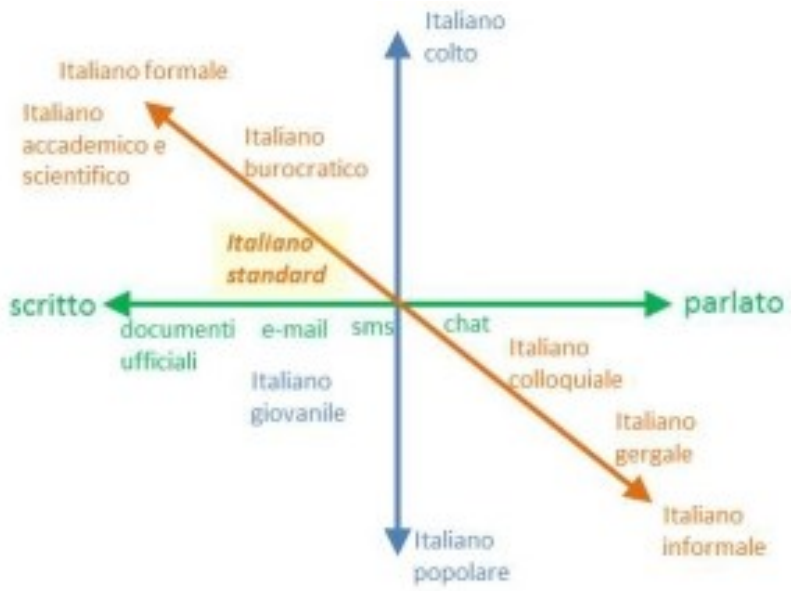
Il repertorio linguistico si può definire come l'insieme delle lingue e delle varietà linguistiche di una comunità o di un parlante. Nella lingua italiana, come in tutte le altre lingue, esistono diverse varietà del repertorio. Non esiste un solo italiano, un solo inglese o un solo croato. Nelle situazioni comunicative vere e proprie, nell'uso linguistico di tutti i giorni esistono e si sovrappongono delle varietà molto diverse tra di loro. Queste varietà sono caratterizzate da molteplici aspetti che appaiono in una, ma sono completamente assenti in altre, oppure si alternano e coesistono in più varietà dipendentemente dai contesti comunicativi in cui si svolge l'atto linguistico fra i due interlocutori. Sebbene questo fenomeno sia una cosa sempre presente nell'uso quotidiano della lingua, è stato descritto ed elaborato teoricamente per la prima volta da Berruto nel suo libro *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* del 1987.

D'Agostino propone la seguente definizione di varietà: «un'entità linguistica definita da un insieme di tratti (testuali, sintattici, lessicali, fonetici) che cooccorrono sistematicamente con caratteristiche legate al parlante o alla situazione comunicativa». (D'Agostino 2012: 120).

Queste varietà non si possono definire tenendo conto solo dei tratti linguistici, si deve pensare anche ai fattori extralinguistici come il gruppo sociale, l'ambiente, l'età e il sesso dei parlanti e simile (Mićanović 2006: 11). In tal senso possiamo distinguere la varietà diatopica (relativa alla provenienza del parlante), la varietà diastratica (relativa alle caratteristiche sociali del parlante) e la varietà diafasica (relativa alla situazione comunicativa). Il modello esposto è stato ideato dal linguista romeno Eugenio Coseriu che

> ha codificato l'impiego della preposizione greca διά- "attraverso" per evocare l'articolazione interna ai sistemi linguistici rendendo così simmetrica la denominazione dei diversi tipi di variazione. All'elemento dia- vengono volta per volta aggiunti il grecismo tópos "luogo", il latinismo strato, la voce dotta greca phásis "attività linguistica" in maniera tale da formare rispettivamente diatopico, diastratico, diafasico (Orioles: 1).

A queste varietà si può aggiungere anche la varietà diamesica (relativa al mezzo fisico con cui viene trasmesso il messaggio). Tutte e quattro le varietà le possiamo vedere nell'immagine seguente che rappresenta un adattamento dello schema di Berruto.



Ogni asse costituisce un continuum (ad es. diamesia – dallo 'scritto scritto' al 'parlato parlato' passando per le varietà intermedie più scritte o più parlate; diastratia – dall'italiano colto alle varietà basse).

Il parlante fa uso del proprio repertorio linguistico selezionando tra tutte le varietà disponibili e scegliendo quella che gli sembra la più adatta al contesto in cui si svolge la comunicazione.
Per questa tesi saranno più importanti la diastratia (perché dipende dalle condizioni sociali dell'utente) e la diafasia (perché riguarda la situazione comunicativa in cui l'utente si trova) e nel testo che segue ci occuperemo perlopiù di esse.

2.2.1. La varietà diatopica

Come sopra indicato, tra le varietà di una lingua troviamo la varietà diatopica o geografica. È la varietà che si basa sui luoghi in cui si parla, ovvero secondo la provenienza e la distribuzione geografica della popolazione che parla una certa lingua (D'Agostino 2012: 122; Berruto 2007: 79). In tutte le lingue esiste una forte diversità da regione a regione e questo è specialmente evidente nel lessico e nella fonetica, ma anche nella morfologia e nella sintassi. Così possiamo parlare per esempio di dialetto veneziano, napoletano, dialetto di campagna, di italiano regionale ecc. Tutte queste varietà si differenziano dall'italiano standard che è «un insieme di regole, norme e precetti elaborati dai grammatici per creare un modello (di tipo conservativo) di riferimento per l'uso corretto della lingua e per l'insegnamento scolastico» (Garajová 2014: 40).

2.2.2. La varietà diastratica

La varietà diastratica o sociale è la varietà in base all'appartenenza a diversi strati e gruppi sociali, al grado d'istruzione e professione, all'età e al sesso (Berruto 2007: 73-74). Così si distingue la lingua dei ceti alti o bassi, la lingua dei colti e degli ignoranti, la lingua dei giovani (lingua giovanile) e dei vecchi, delle donne e dei maschi, il gergo ecc. Questa varietà è «riconosciuta, anche se non sempre a livello consapevole, dagli stessi parlanti che le assegnano il valore di importante indicatore della collocazione dell'individuo nella società» (Garajová 2014: 51).
L'età e il sesso sono due fattori sociodemografici molto importanti che sono in correlazione con il comportamento linguistico dei parlanti. Numerose ricerche

sociolinguistiche riguardano i rapporti fra queste due variabili sociali in generale e i loro comportamenti linguistici. (cfr. Berruto 2007: 111-112).

2.2.3. La varietà diafasica

La varietà diafasica o situazionale si basa sulle situazioni comunicative in cui si trova un parlante (Berruto 2007: 84). È ben noto che usiamo diversi tipi di varietà linguistiche in diverse situazioni. Per esempio, parliamo in modo informale con gli amici, con la famiglia ecc. e usiamo la lingua formale al lavoro. In tal senso si distingue la lingua quotidiana, formale o informale, il linguaggio burocratico, il linguaggio settoriale, scientifico, medico… Esistono numerosi fattori che determinano la maniera in cui si usa una lingua. Per esempio l'ambiente in cui si trovano gli interlocutori, il rapporto tra loro, il grado della loro familiarità e il modo o il canale in cui si realizza la loro comunicazione (Garajová 2014: 57).

2.2.4. La varietà diamesica

La varietà diamesica è la varietà in base al mezzo della comunicazione, ovvero parliamo di lingua parlata e lingua scritta, lingua trasmessa ecc. (D'Agostino 2012: 122-123). Questa varietà

> non dipende soltanto dal mezzo, ma è determinata anche da altri fattori sociali (livello di istruzione), situazionali (contesto in cui si comunica), ambientali e temporali. Perciò la diamesia è strettamente legata alle altre dimensioni delle variazioni di cui abbiamo parlato finora (Garajová 2014: 64).

Tra le varietà scritte troviamo la lingua tecnico-scientifica, la lingua aulica, burocratica, standard ecc. e tra le varietà parlate l'italiano regionale popolare, la lingua colloquiale ecc. Quando si parla della lingua trasmessa, si pensa delle varietà che usano canali diversi come lo scritto trasmesso (email, chat, reti sociali) o il parlato trasmesso (cinema, radio e tv).

2.3. Il genere come variabile sociolinguistica

Per approfondire il nostro discorso sul genere[1] come variabile che condiziona l'uso della lingua introdurremo il concetto di *socioletto* (inglese *sociolect*), molto usato nella terminologia sociolinguistica dei paesi anglosassoni. In Italia però questo termine viene usato molto meno di quanto è usato nel resto dell'Europa. Si tratta di una varietà linguistica tipica di un determinato gruppo sociale, ovvero del prodotto logico di più idioletti, in quanto dotati di caratterizzazione sociale (Berruto 2001: 307). Mentre nella terminologia anglosassone il concetto di socioletto viene usato nel senso generico di varietà sociale di lingua, nel resto del territorio europeo il concetto viene definito come la nozione designante una varietà tipica di un gruppo sociale (*Ibidem*) e in questa tesi la useremo in questo significato.

Abbiamo già detto che la sociolinguistica si occupa anche del fenomeno delle variazioni linguistiche a seconda del sesso dei parlanti. Si può concludere da varie ricerche che esiste una differenza tra il linguaggio maschile e il linguaggio femminile. Per esempio, si considera che le donne usino le varietà più prestigiose come lo standard, usino i diminutivi e i vezzeggiativi più frequentemente rispetto ai maschi, usino meno le imprecazioni e le bestemmie (Garajová 2014: 56). Infatti, molti autori nella linguistica italiana hanno scritto del genere come di un fattore che determina la differenza nell'uso del linguaggio. La prima ricerca importante su questo tema è quella di Monica Berretta (1983) che ha dimostrato che le differenze sopra indicate sono condizionate da fattori sociali, in prima linea diastratici e diafasici. Anche Rita Fresu nel suo articolo offre il riassunto di tutte le conclusioni in cui espone in modo diacronico i risultati delle ricerche italiane delle differenze nell'uso linguistico a seconda del sesso (2015: 94):

[1] Diversamente dal sesso biologico, il concetto di genere si fonda su elementi di carattere culturale ed è definibile come l'insieme di tratti e comportamenti che, in un determinato luogo e momento storico in un gruppo sociale più o meno grande, sono ritenuti caratterizzanti, adeguati e consoni ai due poli opposti che costituiscono il continuum del genere (uomo vs donna) (Deiana 2019:116).

LF	LM
a) pianificazione e argomentazione soggettiva e impressionistica, caratterizzata da una forte componente emozionale; b) loquacità e prolissità; c) selezione di argomenti specifici: sfera degli affetti e dei sentimenti, cura della persona (abbigliamento, cosmesi, ecc.), sfera domestica e familiare, gossip; d) uso di forme cortesi (*politeness*); abuso di diminutivi, vezzeggiativi, alterati e forme attenuative; uso di formule fatiche e di segnali discorsivi che indicano esitazione, incertezza, insicurezza; e) maggiore correttezza formale e attenzione ai dettagli; f) diverso modo di percepire gli eventi in relazione alle categorie temporali (maggiore proiezione nel passato e nel futuro); g) prevalenza di sostantivi astratti e generici, minore competenza lessicale, uso di aggettivazione esornativa ed elementi enfatici; h) stile collaborativo, atteggiamento curioso.	a) pianificazione e argomentazione oggettiva e neutra, priva di coinvolgimento emotivo; b) concisione, essenzialità e schematismo; c) selezione di argomenti specifici: sport, motori, sesso, politica, scienza, tecnologia, hobby (caccia, pesca, ecc.); d) uso di espressioni triviali, del turpiloquio (e della bestemmia); e) minore controllo formale; ricorso al dialetto e alle varietà diatopicamente marcate; f) diverso modo di percepire gli eventi in relazione alle categorie temporali (maggiore attualizzazione nel presente); g) prevalenza di sostantivi concreti e di tecnicismi; h) stile asciutto, categorico, sbrigativo, disinteressato (*menefreghismo*), aggressivo.

In base a quanto qual esposto, si può concludere che il linguaggio femminile è un socioletto poiché varie ricerche hanno evidenziato che le caratteristiche del discorso femminile sono condizionate dall'appartenenza ad un certo gruppo sociale (nel nostro caso al sesso femminile) e che queste caratteristiche provengono dalla posizione sociale che quel gruppo assume nella società.

3. Presentazione del corpus

Dato che il tema di questa tesi sono le varietà linguistiche nella caratterizzazione femminile negli intermezzi di Carlo Goldoni, bisogna innanzitutto dedicare qualche parola allo stesso autore Carlo Goldoni, agli intermezzi in generale e agli intermezzi di Goldoni che in seguito verranno analizzati nelle loro componenti costitutive.

3.1. Carlo Goldoni

Carlo Goldoni è uno scrittore italiano nato a Venezia nel 1707. Si laurea in legge e comincia a lavorare come avvocato, ma decide di dedicare la sua carriera all'attività teatrale. Nel 1734 incontra Giuseppe Imer, il capocomico del teatro veneziano di San

Samuele che gli chiede di scrivere intermezzi per il suo teatro. Quando inizia a lavorare per Imer, Goldoni viene a sapere che c'era ancora una persona, un suo rivale, che scriveva già intermezzi per Imer. Si tratta di Antonio Gori di cui abbiamo l'informazione che aveva plagiato l'intermezzo goldoniano *La cantatrice* di cui parleremo più avanti (Emery 1991: 8). Goldoni è noto universalmente come commediografo e riformatore della commedia italiana. La sua riforma consiste nel modificare la commedia dell'arte[2] per ottenere una commedia interamente scritta, perlopiù del tipo di commedia di carattere[3]. Goldoni continua la sua carriera teatrale con la compagnia del capocomico Girolamo Medebach al Teatro Sant'Angelo dove nel 1750 scrive le famose sedici commedie. Nel 1753 passa al teatro di San Luca dove scrive varie commedie e tragicommedie e poi va a Parigi dove si occupa della Comédie Italienne. Nel 1793 muore a Parigi in malattia[4].

3.2. Gli intermezzi di Carlo Goldoni

Per questa tesi sono importanti gli intermezzi di Carlo Goldoni, così dobbiamo definire questo genere e determinare quale posto occupa nella sua opera letteraria.
Gli intermezzi esistono anche prima di Goldoni, nascono tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. In questo periodo lo spettacolo operistico dominante subisce cambiamenti radicali tra cui l'eliminazione progressiva delle scene comiche, la semplificazione della trama, vengono introdotte nuove norme versificatorie e il risultato che ne deriva è la creazione del nuovo genere dell'opera seria. Come conseguenza di questa riforma, si crea un nuovo genere teatrale musicale autonomo, ovvero l'intermezzo, usato nel teatro poetico e musicale con una funzione particolare. L'intermezzo, con le sue trame semplici e le scene buffe, viene inserito come

[2] Commedia dell'arte – genere teatrale nato in Italia verso la metà del Cinquecento, e vivo fino alla fine del Settecento. Le sue caratteristiche, molto particolari, entusiasmarono il pubblico fin dalle origini: gli attori non recitavano testi, ma improvvisavano i dialoghi in scena; vi erano 'tipi fissi', cioè personaggi che tornavano da uno spettacolo all'altro (come Arlecchino, il Capitano, Brighella ecc.); alcuni dei personaggi portavano sul volto maschere di cuoio e sulla scena si intrecciavano dialetti e lingue differenti https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte/ (20/11/2022).
[3] Commedia di carattere – tipo di commedia nella quale la convenzionalità dei tipi è sostituita dallo studio psicologico, s'impone durevolmente; nel secolo seguente essa si afferma in Italia con C. Goldoni. L'aspirazione del teatro illuministico alla naturalezza rivoluziona le forme codificate di commedia, eliminando i tipi e riducendo l'importanza dell'intreccio, scalzato da vicende sentimentali o da contenuti civili e sociali. https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia/ (20/11/2022).
[4] https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni/ (20/11/2022).

intrattenimento degli spettatori tra gli atti dell'opera seria e del teatro parlato e deve essere completamente indipendente da essi (Stiffoni 2008: 9-10). Gli intermezzi hanno raggiunto la loro popolarità a Venezia già dal 1706. Sono contraddistinti da un realismo farsesco che si basa sulla quotidianità, a differenza e in contrasto con l'opera seria che introduce temi esclusivamente illustri, storici o mitologici. Il primo intermezzo che si registra sulle scene di Venezia si intitola *Lesbina e Milo* (1706), è ambientato in uno spazio arcadico e offre una forte satira della società contemporanea che predomina sugli elementi pastorali. In seguito al primo, vengono creati numerosi altri intermezzi che introducono temi come la relazione tra moglie e marito, la satira di vari vizi umani, il cicisbeismo[5] ecc. La critica della società è un tema frequente negli intermezzi anche negli anni '30 del Settecento quando Goldoni scrive i suoi intermezzi (Emery, op. cit.: 3). Secondo Franca Angelini l'intermezzo era destinato

> a riempire un tempo 'morto' della rappresentazione maggiore e a intrattenere il pubblico nel divertimento – diversione – dall'aspettativa, attenzione, partecipazione allo spettacolo 'principale' (1982: 115).

Mentre lo spettacolo principale richiede

> un certo grado di identificazione e mescola serio e giocoso, l'intermezzo assume solo l'ottica giocosa, caricaturale e deformante, appellandosi piuttosto alla 'superiorità' dello spettatore rispetto allo spettacolo; e in questo principalmente consiste la sua funzione di intrattenere divertendo (*Ibidem*).

Continua dicendo che l'intermezzo «si limita a rappresentare la situazione caotica, senza di necessità uscirne, piuttosto iterandola che proponendosi di risolverla» (*Ibidem*). Angelini inoltre spiega che l'intermezzo è come

> un frammento organizzato su una situazione iniziale, di amore contrastato e/o di beffa, svolta nelle norme di un intrigo semplice, che arriva o no alla sua soluzione mediante un'azione scenica intesa come 'insieme di processi di trasformazione visibile in scena' ma non 'al livello dei personaggi' caratterizzando le loro modificazioni 'psicologiche o morali' (*Ivi*: 114).

Negli intermezzi troviamo anche gli attori che recitano cantando e ricorrono ai monologhi e agli *a parte* e cercano di uscire dal proprio ruolo iniziale fingendo l'altro con numerosi travestimenti di voci, gesti, aspetti e parole (*Ivi*: 115-116).

L'intermezzo è dunque una forma teatrale musicale estremamente sintetica che si compone di due o eventualmente tre parti, ha un numero minimo di personaggi (dai due

[5] Consuetudine di cicisbeo, una figura caratteristica del 18. sec., detta anche *cavalier servente*, che accompagnava ovunque una dama, servendola galantemente in tutto ciò che potesse occorrerle durante la giornata. https://www.treccani.it/enciclopedia/cicisbeo (10/8/2022).

a un massimo di quattro), impiega esclusivamente voci naturali, per cui ne sono esclusi i castrati e si compone, come l'opera lirica in generale, di recitativi e arie. Ogni parte dell'intermezzo ha una o due arie per ogni personaggio e un duetto finale. Emery ci spiega che negli intermezzi ci sono sempre determinati elementi invariabili come un problema iniziale di cui si parla nella prima aria o nel primo recitativo, poi un impedimento alla risoluzione del problema e alla fine un'azione, cioè i tentativi riusciti o falliti di eliminazione degli impedimenti, che include molto spesso il meccanismo drammaturgico del travestimento. Nei travestimenti si usano spesso trasformazioni di nomi, cambiamenti marcati di vestiti, cambiamenti di stato sociale come, per esempio il motivo frequente dei servi che diventano padroni, oppure si usa il linguaggio dialettale. Le situazioni iniziali si possono ridurre a due motivi principali, cioè ai problemi di amore corrisposto o non corrisposto e ai problemi economici. Quando si tratta di caratteristiche della trama, si contraddistinguono tre tipi: la beffa (un personaggio ingannato e poi disprezzato dagli altri), il rifiuto (un personaggio scopre una verità inaccettabile) e la riconciliazione (si scopre il travestimento o la verità e abbiamo la riconciliazione finale) (op.cit.: 3-5). Bisogna spiegare anche l'elemento strutturale già menzionato, *l'a parte*, cioè la parte dei versi inserita tra parentesi nel testo scritto in cui un personaggio si rivolge direttamente agli spettatori e rivela ciò che il pubblico già conosce. Questo di solito serve soltanto a confermare l'effetto giocoso di una condizione doppia (*Ivi*). Uno-due personaggi e il pubblico sanno ciò che il secondo-terzo non sa (Angelini op.cit.: 119).

Una parte essenziale degli intermezzi è certamente la musica grazie alla quale

> i personaggi in scena possono dire-cantare la stessa battuta, con un significato diverso a seconda di chi la pronuncia. Il duetto o il terzetto musicale consentono ciò che è impossibile nel dialogo in prosa, di sovrapporre le voci a cantare la stessa battuta con un senso diverso, oppure variandola leggermente ad indicare la posizione di ciascun personaggio (*Ivi*).

Ogni intermezzo è composto da un monologo iniziale di carattere tematico, che riassume brevemente le circostanze e informa gli spettatori sull'azione futura. Ci sono sempre da due a quattro personaggi. Il recitativo crea il conflitto, ma serve il terzo personaggio per attivare questo conflitto, cioè per istigare la situazione iniziale (*Ibidem*: 118).

Gli elementi elencati finora, con piccole variazioni, sono presenti in tutti gli intermezzi, inclusi quelli di Carlo Goldoni. Bisogna sottolineare anche che gli intermezzi sono le prime opere drammatiche in assoluto di Goldoni. Sono opere che gli sono servite come preziosi esercizi di drammaturgia e di lingua per scrivere poi le commedie e i libretti buffi più significativi. L'intermezzo è per Goldoni, come dice Ilaria Crotti,

> quella 'terza via', tra il canovaccio della commedia dell'arte e il 'letterario' della commedia arcadica, che sollecita la presa di coscienza di una dimensione scenica di confine, posta tra lo scritto e l'invenzione orale, oscillante tra il finito e il non-finito (2000: 47).

Lo stesso Goldoni li chiama *commedie abbozzate* e spiega:

> è vero ch'io avrei più volentieri composte delle commedie di carattere ma pensai che, quantunque gli intermezzi non sieno che commedie abbozzate, sono però suscettibili di tutti i caratteri più comici e più originali, e che ciò potea servirmi di prova e di esercizio […] (*Prefazioni*, p. 709)

Dice ancora: «I tratti comici da me di tempo in tempo impiegati negli Intermezzi erano semi che io gettavo nel mio campo per raccogliervi un giorno frutti maturi e piacevoli» (*Mémoires MN*, I, parte prima, cap. XXXV in Ferrone 2020: 53).

Angelini spiega che

> l'intermezzo per la sua funzione marginale ma il suo carattere iperteatrale, per la pluralità e mescolanza dei mezzi, scrittura, musica, recitar cantando […] offre a Goldoni un valido strumento di individuazione degli elementi di fondazione del comico (op.cit.: 118).

Questo genere, come spiega Siro Ferrone,

> fu il laboratorio più importante in cui lo scrittore educò la sua lingua e la sua ottica teatrale, partecipando alla polemica per la rivalutazione della parola, in sintonia con Metastasio e Zeno, contro lo strapotere dei musicisti e contro i modelli della tradizione barocca (op.cit.:53).

Quindi, queste prime opere di Goldoni sono essenziali per tutta la sua opera letteraria. Goldoni inizia a scriverli durante il soggiorno a Feltre nel 1729. Secondo Emery (op.cit. 13-14) gli intermezzi di Goldoni si possono dividere in fasi, cioè in tre periodi in cui sono stati creati. Il primo periodo sarebbe quello dal 1730 al 1735. In questi intermezzi Goldoni è più collegato alla tradizione e la satira sociale rimane piuttosto in frammenti. Non ci rimane niente del primo intermezzo di Goldoni scritto nel 1730, ovvero *Il buon vecchio*, ma Goldoni nelle *Prefazioni* ci dà l'informazione che si trattava di un'opera

con tre personaggi, un Pantalone, padre semplice, una figlia accorta e un amante intraprendente. Il secondo intermezzo è *La cantatrice* (1730), anche considerata perduta, ma dopo si è scoperto che è stata *conservata* e poi *modificata*, ovvero plagiata da Antonio Gori, con il titolo *La Pelarina* e, naturalmente, con Gori come l'autore. *La Pelarina* è stata presentata nel 1734 al teatro di San Samuele della compagnia di Giuseppe Imer. Segue *Il gondoliere veneziano* scritto nel 1732 a Milano. Gli artisti nei primi intermezzi di Goldoni non erano cantanti professionisti. Per esempio, per *Il buon padre* e *La cantatrice* Goldoni aveva scelto dei suoi conoscenti, per *Il gondoliere veneziano* la compagnia dell'arte di Buonafede Vitali (detto l'Anonimo) e la compagnia di Giuseppe Imer al teatro di San Samuele dal 1734 al 1736. Seguono poi *La pupilla* (1734), *La birba* (1735), *Il filosofo* (1735) e *L'ippocondriaco* (1735), rappresentati tutti e quattro a Venezia. Gli ultimi tre intermezzi, quelli scritti nel 1735, appaiono meno innovativi dal punto di vista scenico perché Goldoni ritorna alla struttura in due parti, ma si dedica maggiore attenzione al comportamento dei personaggi (Stiffoni op.cit.: 24).

Nel secondo periodo, nell'anno 1736, nascono gli intermezzi in cui la satira sociale e il disordine economico hanno più importanza. Qui troviamo *Monsieur Petiton* (Venezia), nel quale per la prima volta abbiamo quattro personaggi, *La bottega da caffè* (Venezia) e *L'amante cabala* (Venezia).

Nel terzo periodo, dopo il 1736, Goldoni non produce più molti intermezzi e quelli che scrive non riportano innovazioni significative. A questo periodo appartengono *L'amor fa l'uomo cieco* (1742, Genova, al teatro Sant'Agostino*), La favola di tre gobbi* (1749 (Venezia), *La cantarina* (1756, Roma, il teatro Capranica), *Il matrimonio discorde* (1756, Roma), *La vendemmia* (1760, Roma). Dell'intermezzo *Il quartiere fortunato* non si sa quasi niente. La copia che si conserva è del 1794 e non si sa l'anno e il luogo della prima rappresentazione, ma si ipotizza che potrebbe essere stato scritto per il carnevale del 1744 a Rimini (Stiffoni op.cit.: 33).

La lingua degli intermezzi di Goldoni e delle altre sue opere è diversa da quella del teatro rinascimentale. Il pubblico che frequentava gli spettacoli rinascimentali era un'aristocratica *élite*. La lingua di Goldoni è un misto di elementi dialettali e lingua teatrale capace di adattarsi alle situazioni e al pubblico diverso. Il pubblico è molto importante per Goldoni. Lui si rivolge sempre al pubblico *che legge* in tutte le sue *Prefazioni*. Si rivolge ai diversi strati sociali e adatta la lingua per loro (Folena 1958: 22-23). Si tratta di una

> lingua teatrale, fantasma scenico che ha spesso la vivezza del parlato ma si alimenta piuttosto all'uso scritto non letterario, accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi 'lombardi' e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e a stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica (*Ivi*: 24).

Il linguaggio per Goldoni è sempre «la parlata, il discorrere naturale e vivo, la lingua come spontaneità: una realtà topografica, psicologica e sociale prima che storica» (*Ivi*: 27).

4. Metodologia dell'analisi

Nella cornice teorica (capitolo 2) abbiamo definito la sociolinguistica storica. Parlando delle dimensioni della variazione sociolinguistica abbiamo individuato la diastratia e la diafasia come due parametri importanti per la nostra ricerca. Abbiamo spiegato che la diastratia è la variazione linguistica determinata dallo status socioeconomico del parlante. Tra tutte le variabili che la condizionano (per esempio il reddito economico, l'attività lavorativa svolta dal parlante, il livello di istruzione scolastica, età, sesso ecc.) prenderemo in considerazione solo gli elementi pertinenti al momento storico in cui è situato il corpus che analizziamo visto che i testi sono situati nel periodo prima della scolarizzazione di massa e dell'entrata delle donne nel mondo del lavoro (De Mauro 1991). Ci occuperemo quindi di patrimonio ereditato, cioè posseduto dai personaggi femminili o dai loro mariti, del livello di istruzione che è stato impartito al personaggio di solito nell'ambito familiare (lezioni di lingue straniere, canto, ballo…) e della loro consuetudine alla lettura (e altre occasioni in cui hanno avuto contatto con la lingua scritta).

Abbiamo già menzionato che la sociolinguistica storica prende dalla sociolinguistica tutti i metodi e l'apparato teorico. La spiegazione si trova nella tesi presentata da William Labov in una delle sue introduzioni alla sociolinguistica: i fattori che influenzano i cambiamenti linguistici odierni sono esattamente gli stessi a quelli che hanno influenzato i cambiamenti linguistici in un passato lontano (Labov 1972: 275).
Nella nostra analisi useremo anche la teoria del sesso come variabile sociolinguistica, come esposto nel capitolo 2.3., il che è stato dimostrato per quanto riguarda la lingua contemporanea. È possibile usarla nell'analisi del nostro corpus a maggior ragione se prendiamo in considerazione che all'epoca in cui furono scritti i testi di Goldoni le

donne avevano una posizione sociale molto più limitata di quella odierna. Si può quindi ipotizzare che l'influsso di tale situazione sociale sul loro modo di parlare possa essere stato ancora più forte di quello che si osserva oggi.

Nell'analisi che segue adotteremo la prospettiva sociolinguistica storica come presentata da Conde-Silvestre e Hernández-Campoy. Abbiamo detto che secondo loro la sociolinguistica storica è la ricostruzione della storia di una data lingua nel suo contesto socioculturale. Questo significa che oltre lo studio delle varietà e dei cambiamenti di una lingua, la sociolinguistica storica si occupa anche di altri aspetti della macrosociolinguistica, come il multilinguismo, l'atteggiamento nei confronti dell'uso della lingua e standardizzazione, il *code-switching* ecc. (Conde-Silvestre e Hernández-Campoy 2013: 1).

Cercheremo inoltre di analizzare il materiale linguistico raccolto *dal basso*. Si tratta del cosiddetto *bottom up approach* che parte da esempi dell'uso linguistico estrapolati dai testi che verranno analizzati con lo scopo di formare delle conclusioni sulla natura del socioletto femminile negli intermezzi di Carlo Goldoni.

5. Analisi

In questo capitolo esporremo le variabili osservate, dopo di che cercheremo di analizzare la lingua femminile e di individuare le sue caratteristiche in base alle conclusioni delle ricerche sociolinguistiche indicate sopra, e alla fine mostreremo gli esempi dal corpus di quindici intermezzi di Goldoni.

5.1. Variabili sociolinguistiche

Esistono numerose variabili sociolinguistiche che influenzano il modo in cui si realizzano le unità di una lingua. Quello che ci serve di più per questa tesi sono le variabili quali il ceto sociale delle nostre protagoniste (alto, basso), il loro mestiere (contadine, serve, nobildonne) e la loro origine. Queste tre categorie spesso si sovrappongono. Per esempio, il mestiere si sovrappone con il ceto sociale quando abbiamo il caso di una contadina, il suo mestiere è allo stesso tempo anche il suo ceto sociale. Dall'altra parte, l'origine e il ceto sociale non si sovrappongono sempre. Per

esempio, dopo il matrimonio alcune protagoniste passano dal ceto alto al basso e viceversa, prima sono state nobildonne ricche e dopo il fallimento dei mariti diventano povere anche loro, o sono state di origini umilissime e poi elevano la loro posizione sociale.

In questo capitolo cercheremo di elencare tutti i personaggi femminili e stabilire un rapporto tra loro. Nel primo intermezzo, *Il gondoliere veneziano*, abbiamo solo un personaggio femminile, Bettina, *putta del campielo*, ossia una contadina giovane che appartiene al ceto sociale basso, ma viene caratterizzata come molto intelligente e dominante nel rapporto con il fidanzato. Nella *Pelarina* troviamo due personaggi femminili, la cantante Pelarina e Volpiciona, sua madre, donna molto furba. Loro due hanno problemi economici, sono povere e hanno paura per la loro esistenza per cui decidono di truffare un uomo ricco per salvarsi dalla povertà. Ambedue sono rappresentate come intelligenti e come personaggi che sanno usare il linguaggio per ingannare. Nella *Pupilla* abbiamo solo un personaggio femminile, Rosalba, che rappresenta una donna giovane che cerca di emanciparsi dal tutore Triticone con l'aiuto dell'innamorato Giacinto. Nonostante sia una povera orfanella, Rosalba si presenta come istruita e fluente in veneziano e questo determina il suo valore di cui, dato che è una donna, non può usufruire fuori casa. *La birba* è l'intermezzo in cui troviamo due personaggi femminili che hanno caratterizzazioni forti: Lindora, la moglie veneziana di Orazio, e Cecchina, la sorella di Orazio. Lindora è una nobildonna, ricca, vestita all'ultima moda e sempre servita, che diventa povera con il fallimento del marito ed è costretta ad elemosinare. Cecchina è una donna romana, molto intelligente e furba, anche lei diventata povera, che usa coscientemente diverse lingue e altri trucchi per sopravvivere. Nell'*Ippocondriaco* abbiamo il personaggio di Melinda, moglie del ricco Ranocchio. Non sopporta il marito, ma è consapevole che, essendo una donna, deve sopportarlo e fingere per avere una vita decente alla quale è abituata. Fingendosi farmacista mostra di essere colta, usa le parole dal linguaggio specialistico, medico, ed è molto più furba di suo marito.

Nel *Filosofo* troviamo il personaggio di Lesbina, rappresentata come una donna molto intelligente e colta. Inoltre, è furba e si dimostra brava nel linguaggio della filosofia, il che le sarà d'aiuto nelle sue intenzioni di sedurre il giovane filosofo. *Monsieur Petiton* è un intermezzo molto interessante da vari punti di vista, ma soprattutto per il multilinguismo. Abbiamo quattro personaggi tra cui due donne, Graziosa, manipolatrice furba e capricciosa, che usa il linguaggio poetico per sedurre gli uomini e finge di essere

una donna gentile, educata, ma in realtà è crudele. L'altra donna è Lindora, veneziana, che sembra gelosa e preoccupata per l'infedeltà del marito, ma che in realtà è preoccupata della possibilità di perdere lo stato sociale raggiunto con il matrimonio.
Nell'intermezzo *La bottega da caffè* incontriamo il personaggio di Dorilla, descritta come venturiera romana. È obbediente a Narciso, ma furba mentre seduce gli uomini perché è avida.
I due personaggi femminili dell'intermezzo *L'amante cabala* sono Lilla, la vedova romana e Catina, descritta come figlia veneziana, ossia una ragazza di provenienza umile. Ambedue vengono corteggiate dallo stesso uomo, litigano per tutta la durata dell'intermezzo e lo fanno usando un registro linguistico basso. Alla fine scoprono che sono state ingannate e vogliono vendicarsi insieme. Nell'*Amor fa l'uomo cieco* troviamo il personaggio di Livietta, la contadina vanitosa, avida, capricciosa, pronta a fare tutto quello che serve per raggiungere il suo obiettivo.
Il quartiere fortunato è l'intermezzo in cui troviamo il personaggio della vedova Bellinda. Non abbiamo nessuna informazione della sua provenienza, sappiamo solo che è vedova. È preoccupata dei pettegolezzi della gente più che della sua morale, il che vediamo alla fine quando non pensa più agli altri, ma solo alla sua soddisfazione. Il personaggio femminile nell'intermezzo *La favola de' tre gobbi* è Madama Vezzosa. Si tratta di una donna nobile, colta, ma di carattere cattivo. È disonesta, avida, ma molto saggia, sa come raggiungere il suo obiettivo usando il linguaggio come strumento.
L'intermezzo *Il matrimonio discorde* ha due personaggi femminili caratterizzati in modo da rappresentare due opposti. Incontriamo da una parte Donna Florida, cittadina e moglie di Don Ippolito, e dall'altra la contadina Sandra. Si può dire che ambedue sono intelligenti, ma c'è una grande differenza tra di loro. Donna Florida è pronta a fare tutto quello che serve per vivere la vita che pensa di meritare, e non è mai contenta. Sandra, invece, è saggia e rimane saldamente con i piedi per terra, ovvero non vuole neanche immaginare una vita potenzialmente lussuosa, ma sceglie di vivere nel momento con quello che ha.
La cantarina è Madama Geltruda, virtuosa di musica che gode il corteggiamento di vari uomini. Finge tenerezza e gentilezza con lo scopo di sposare un uomo ricco. Ha un amante che maltratta, ma sa come manipolarlo a fare quello che vuole lei. Nell'intermezzo *La vendemmia* troviamo due personaggi femminili, ambedue contadine giovani e non sposate. Cecchina, la vignaiola e Rosina, la lavoratrice. Sono entrambe

furbe, litigano per l'affetto di un uomo, ma si riconciliano e in un'armonia femminile si burlano di lui.

Le caratterizzazioni femminili esposte confermano che non esiste una coincidenza perfetta con le caratteristiche del discorso femminile tipico segnalato nelle ricerche, in cui le donne vengono tipicamente rappresentate come gentili, cortesi ingenue. È ovvio che tra i personaggi femminili degli intermezzi goldoniani troviamo donne provenienti da diversi ceti sociali, di diverso grado di istruzione, di diverse professioni e diverse età, ma si nota che tutte possiedono caratteri forti e in un certo senso ribelli e che tutte cercano di raggiungere un obiettivo (sposarsi, liberarsi, elevare il proprio stato sociale, arricchirsi o vendicarsi).

5.2. Proprietà sociopragmatiche del linguaggio femminile negli intermezzi

In questo capitolo cercheremo di individuare se le caratteristiche del discorso femminile negli intermezzi di Goldoni corrispondono alle caratteristiche della ricerca presentata nella parte teorica. Secondo la ricerca, una caratteristica del discorso femminile sarebbe la pianificazione e l'argomentazione soggettiva e impressionistica, caratterizzata da una forte componente emozionale. Negli intermezzi analizzati possiamo trovare gli esempi come quello di Volpiciona della *Pelarina* quando parla della figlia in modo emozionale: «Ecco a che ti conduce, o Volpiciona / l'amor di madre. Il ciel la mandi buona.» (III, 504-505) o Rosalba della *Pupilla* quando parla della posizione sociale della donna:

> Misera condizion del nostro sesso!
> In ogni stato, in ogni età le donne
> sono sempre soggette e sempre schiave. (I, 1-3)

Dall'altra parte abbiamo anche esempi di donne come Livietta da *L'Amor fa l'uomo cieco* che non mostra alcuna compassione come ci si aspetta tradizionalmente dalle donne:

> Io non son già la prima
> che a spese d'un merlotto
> cambiasse condizion. Tante e poi tante,
> ch'erano feminuccie da dozzina,

s'hanno ingradito coll'altrui rovina. (I, 11-15)

Un'altra caratteristica del linguaggio femminile sarebbe la loquacità e la prolissità, di cui troviamo esempi nei nostri intermezzi. Per esempio Lesbina del *Filosofo* quando cerca di sedurre Anselmo:

«Nel mio petto sento il core
tutto fiamme, tutto ardore,
voi ne siete la cagione,
deh movetevi a pietà». (I, 63-67)

La terza caratteristica del linguaggio femminile è la selezione di argomenti specifici: la sfera degli affetti e dei sentimenti, la cura della persona (abbigliamento, cosmesi), la sfera domestica e familiare, i pettegolezzi. Negli intermezzi di Goldoni troviamo i personaggi femminili che parlano di queste cose. Abbiamo già visto che negli esempi sopra indicati in cui si parla dei propri sentimenti si parla anche dei vestiti, per esempio quando il personaggio di Pelarina descrive a Tascadoro come si devono vestire gli uomini per essere più affascinanti:

abito corto con larghi faldoni,
attillati calzoni alla spagnola,
manica a mezzo braccio,
di bianchi pizzi e fini il manicino,
piccolo cappellino, anzi invisibile;
perrucchin col topè,
di dietro il maronè con borsa o coda;
scarpa senz'alzatura in su voltata,
calzetta fiammeggiante e ben stirata;
col piè sempre in cadenza,
con la testa in iscorcio,
nel favellar gentili,
nel conversar civili e rispettosi:
m'intendete? Così van gli amorosi. (I, 119-133)

Anche il personaggio di Lesbina parla dei vestiti quando critica Anselmo nel *Filosofo*:

Andremo a visitarla;
ma quest'abito vostro,
ch'è da stoico assai più che aristotelico,
non mi sembra decente. (I, 201-204)

Le donne degli intermezzi si occupano anche di pettegolezzi, per esempio nell'*Amante cabala* quando Lilla e Catina parlano con Filiberto, Lilla dice di Catina:

> Quando viveva ancora so mario,
> l'aveva l'amicizia
> d'un certo sior tenente
> ricco ma ricco… Orsù no vuoi dir gnente. (I, 303-306)

e Catina di Lilla:

> Senta questa e poi vado;
> a un giovine mercante,
> cui parlò dal balcone una sol volta,
> ha avuto tanto ardir questa sfacciata
> di chieder una veste ricamata. (I, 132-136)

Osserviamo poi l'uso di forme cortesi, l'abuso di diminutivi, vezzeggiativi, alterati e forme attenuative, l'uso di formule fatiche e di segnali discorsivi che indicano esitazione, incertezza, insicurezza. Molte donne negli intermezzi analizzati usano il linguaggio di cortesia, perlopiù per sedurre gli uomini e per presentarsi come donne colte, per esempio Lesbina quando insegna ad Anselmo come comportarsi in presenza di una donna:

> Padrona illustrissima
> che fa, come sta,
> la prego s'accomodi.
> No non s'incomodi,
> son servo divoto
> a tanta beltà. (I, 230-234)

È interessante il fatto che molte di loro parlino in questo modo solo quando c'è bisogno. Quando si trovano in un'altra situazione, il loro modo di parlare cambia. Per esempio quando fingono di essere maschi, ma anche quando litigano con i mariti, con gli spasimanti o con le rivali. Per esempio, Pelarina a Tascadoro: «Matto, porco, baron, mascalzone.» (III, 789), o Donna Florida e Sandra nel *Matrimonio discorde*, DF: «Villanaccia. / S: Superbaccia. (I, 296-297). Troviamo anche l'esempio di incertezza e esitazione nel linguaggio di Pelarina. Lei non è sicura se potrà dire bugie a Tascadoro perché fin adesso è stata sempre onesta: «Basta, m'ingegnerò, ma non so dirvi / se riuscirvi saprò.» (I, 41-42). Troviamo anche l'uso dei nomi alterati come diminutivi e vezzeggiativi come *pazzarella* che Volpiciana dice alla figlia (I,7) o *monticello* (per la gobba) di Madama Vezzosa nella *Favola de' tre gobbi* (I,53). Si deve dire che tra gli

esempi degli intermezzi analizzati si possono trovare anche nomi alterati usati dagli uomini, ma in maggioranza vengono usati dalle femmine.

La ricerca ha mostrato che una caratteristica del linguaggio femminile è anche una maggiore correttezza formale e attenzione ai dettagli, per esempio Madama Geltruda in presenza del Marchese: «Serva, serva umilissima. (*Inchinandosi*)» (I,106) e poi «Ossequiosissima. (*Inchinandosi sempre più*)» (I,108).

Secondo i risultati della ricerca, le donne parlano più del passato e del futuro che del presente. Questo si può vedere chiaramente nella battuta di Melinda in cui riflette sul passato: «sia maledetto il punto / ch'io presi per marito un uom sì strano.» (I,5-6) o quando ricorda com'è stato bello prima della separazione: «abiti da par mio non mi mancavano / la mia fatica alfin non era molta» (II,235-236). Dall'altra parte abbiamo l'esempio di Madama Geltruda, quando spiega a Lorino che non importa se in futuro avrà soldi, lei considera solo il presente: «Il presente mi consola, / il futuro, signor no.» (I,239-240).

Un'altra caratteristica del linguaggio femminile sarebbe la prevalenza di sostantivi astratti e generici, una minore competenza lessicale, l'uso di aggettivazione e di elementi enfatici. Negli intermezzi possiamo trovare numerosi esempi di sostantivi astratti, per esempio quando Lesbina, travestita da studente, usa sia sostantivi astratti e aggettivi sia elementi enfatici (anche se si esprime da maschio, si vede che il discorso è sentimentale):

> L'amore è una virtude
> che anima si può dir di tutto il mondo.
> Ei fa l'uomo giocondo,
> li recca in dolce guisa
> conforto nei travagli e nelle gioie
> moltiplica il piacer. Aman le piante,
> aman le belve ancor, aman le pietre
> più di tutto insensate
> e voi che siete un uom, voi non amate? (171-179)

In questo contesto non si può dire che le donne degli intermezzi abbiano mostrato minore competenza lessicale, anzi, si è mostrato che sanno usare la lingua in vari contesti anche se nel periodo in cui sono stati scritti gli intermezzi le donne non avevano gli stessi diritti come le donne odierne. Per esempio, Melinda travestita da chimico usa vocaboli dotti, un linguaggio specialistico, mentre è noto che le donne non potevano dedicarsi alla professione di medico. Poi, abbiamo il personaggio di Cecchina che usa

il romano, il croato, il bolognese e il veneziano e mostra una grande competenza lessicale. Dall'altra parte c'è solo un esempio in cui nella trama si crea un conflitto a causa dell'incomprensione lessicale, quello di Catina nell'*Amante cabala,* quando non capisce la parola *costei* e si offende (I,372). Quando si tratta dello stile collaborativo e dell'atteggiamento curioso stereotipico per le donne sovrapposto allo stile aggressivo, sbrigativo e disinteressato tipicamente maschile, possiamo dire che nei nostri testi si trovano esempi di ambedue gli stili usati da entrambi i generi in proporzioni quasi uguali. C'è l'esempio della curiosità femminile quando il personaggio di Lilla lo dichiara esplicitamente: «Io son molto curiosa / di saper chi è colei.» (II, 715-716), ma ci sono anche altri esempi sia nelle battute delle donne che dei maschi. Abbiamo numerosi esempi in cui le donne sono aggressive, come quello di Lindora quando minaccia Monsieur Petiton: «Se ti torni più in sta casa voi mazzarte, sbudelarte. (*A monsieur Petiton*)» (I, 240-241).

Anche se abbiamo individuato la maggioranza delle caratteristiche stereotipiche delle donne, possiamo concludere che le donne rappresentate negli intermezzi di Carlo Goldoni dimostrano un comportamento socialmente attribuibile ai generi, che usano determinate espressioni ed evitano altre socialmente inammissibili per le donne e, quando sono in litigio con qualcuno o sono travestite da uomini, cambiano il loro repertorio linguistico consapevolmente.

5.3. Analisi macrosociolinguistica

Nella prima parte della tesi abbiamo detto che useremo la sociolinguistica storica per esplorare il livello macrosociolinguistico delle varietà trovate negli intermezzi. Il multilinguismo è proprio un esempio del fenomeno macrosociolinguistico. I parlanti lo usano, cioè riescono a usare più di una varietà diatopica. Nei capitoli seguenti osserveremo l'uso delle varietà viste nel loro complesso e nelle loro funzioni che possiedono nella società.

5.3.1. *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Buleghin barcariol venezian / Il gondoliere veneziano*

I sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Buleghin barcariol venezian o *Il gondoliere veneziano* è un intermezzo scritto da Goldoni nel 1732 per il teatro Ducale di Milano. È suddiviso in due parti e ha due personaggi, Bettina, la contadina, e Buleghin[6], il gondoliere veneziano e accanito giocatore a carte, motivo che viene sottolineato spesso nell'intermezzo. L'intermezzo è basato sull'uso del veneziano tra i due fidanzati che stanno litigando e sulla loro riconciliazione. Buleghin è combattuto tra l'amore per Bettina e il suo vizio. Buleghin perde tutto al gioco, inclusa la confidenza della sua fidanzata Bettina e piange per il suo destino nel seguente recitativo:

> Ti xe la mia rovina, te cognosso
> né posso star senza le carte adosso.
> Per esser stà fin desso
> al ziogo de bassetta, ho perso i bezzi
> e desgustà Bettina poveretta. (I, 9-13)

Bettina canta un'aria strofica (come tutte le altre arie, in prevalenza bistrofiche) scritta in ottonari e un quaternario per conservare la rima:

> Vardé là che bambozzetto,
> scartozetto,
> che vuol tutti spaventar! (I, 64-66)

In questi versi si può vedere che Bettina è sarcastica e si burla di Buleghin, lo paragona con una bambola usando il sostantivo alterato per sottolineare la propria ironia.
Dall'altra parte, quando Buleghin parla di Bettina, parla come un uomo innamorato:

> Ti sa viscere care
> quanto che t'amo; né altra donna
> gh'averò mai int'el cuor
> che ti anema mia, raise care. (I, 73-76)

Lui è patetico, minaccia di ferirsi se Bettina lo lascia: «Ferma Bettina cara no andar via / O fazzo del mio cor una beccaria.» (I, 83-84) Bettina gli risponde in modo ironico: «Distu da senno o fastu mattada? / O qua me vustu far una frittada?» (I, 85-86) Richiede che lui smette di fare certe cose se vuole restare con lei:

[6]In veneziano, uomo da facende (cfr. Boerio 1856: 42) https://books.google.hr/books?id=E5NiAAAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (15/12/2022)

All'osteria no voi che ti ghe vaghi,
che no ti vardi più nissuna donna;
voi che ti lassi el ziogo de bassetta
che un zorno me farave poveretta. (I, 96-100)

Da questo si vede che Bettina non è una contadina tipica, non è una che fa tutto quello che qualcuno si aspetta da lei come donna. Lei ha un carattere forte come la maggioranza dei personaggi femminili di Goldoni. Lei espone le sue condizioni e non ha paura di richiederle ad alta voce.

È interessante che Buleghin nelle sue battute faccia riferimento a Torquato Tasso, come di un'abitudine dei gondolieri veneziani di intonare versi di Tasso:

Ogni trista memoria ormai se tasa
e se ponga in obrio le andate cose,
m'insegna a dir cusì Torquato Tasso,
t'obberdirò Bettina a cao basso. (I, 101-104)

Come si vede, il peronaggio di Bettina è dominante in questo rapporto, Buleghin accetta di obbedirla in tutto quello che lei vuole. Bettina si traveste da gondoliere e canta un'aria bistrofica in cui confessa che è in realtà gelosa e che vuole essere sicura delle parole di Buleghin:

La zelosa sempre cerca
de trovar in qualche intrigo
quel so caro, quel so amigo
per poderlo maltrattar.

Ma ben spesso la se falla,
che la balla
senza mai trovar intoppo
torna indrio de galoppo
e fa el muro rebombar (II, 131-139)

Come vediamo, la versificazione è a volte irregolare (anisosillabica) e di nuovo abbiamo versi ottonari e poi un quaternario (verso 136), sempre in funzione della rima.

Vestita da gondoliere, Bettina provoca Buleghin per vedere se è sincero con lei:

Cosa gh'aveu mai, se dir se puol
a un vostro zenso, che mi tal me vanto;
e se posso zovarve in qualche conto,
diseme, comandé, che sarò pronto. (II, 187-190)

Bettina usa la parola *zenso*, cioè amico, paesano, come parte di un saluto che si usa tra il popolo basso di Venezia (Vencato 2008: 641) e così si avvicina a Buleghin. Buleghin rifiuta tutte le proposte del gondoliere sconosciuto dicendo: «al mio cuor, gh'ho promesso / de non ziogar mai più, anzi ho zurao;» (II, 201-202). Usa anche il diminutivo (caratteristico di solito per il linguaggio femminile) parlando di Bettina: «e se mai più desgusto la mia Nina,» (II, 238). Bettina con questa prova conferma la sua sincerità e decide di perdonarlo e sposarlo.

5.3.2. *La Pelarina*

La Pelarina, precedentemente intitolata *La cantatrice*, è un intermezzo scritto in tre parti nel 1730. La trama dell'intermezzo ruota attorno a un problema economico. Si tratta di una cantante, denominata Pelarina in modo da esprimere esplicitamente attraverso il nome la sua caratteristica di essere pronta a pelare gli uomini innamorati di lei. Goldoni usa spesso i nomi metaforici o marcati, cioè nomi il cui significato riflette qualche aspetto del carattere dei personaggi. Abbiamo lo stesso caso con il personaggio di sua madre, chiamata Volpiciona (chiaro riferimento al fatto che sia furba e scaltra come una volpe) e con il personaggio maschile innamorato della ragazza, Tascadoro, con un nome che denota un uomo ricco, con le tasche piene d'oro. Tascadoro è avaro e Pelarina e sua madre cercano di ingannarlo. All'inizio della prima parte troviamo madre e figlia che parlano del matrimonio. Volpiciona consiglia a Pelarina di sposare Tascadoro, il suo insegnante di musica, ma Pelarina non vuole:

> A voi mia madre
> in tutto obbedirò ma, perdonatemi,
> circa lo sposo poi,
> a me deve piacere e non a voi. (I, 3-6)

Si può notare che Pelarina dà del *voi* alla madre e Volpiciona dà alla figlia del *tu* e usa i nomi alterati (diminutivo *pazzarella*): «Eh pazzarella, che al tuo ben non pensi.» (I,7). Mentre Volpiciona vuole convincere la figlia che deve scegliere un uomo ricco che «ha molto di quel giallo / risplendente metallo» (I,12-13), Pelarina usando parole raffinate e poetiche spiega che tipo di uomo vuole:

> bello di volto, di trattar gentile,

generoso di man, grande di core,
che degno sia d'un musicale amore. (I, 25-27)

Pelarina è una ragazza onesta, ma a causa della povertà decide di accettare la proposta della madre, non quella di sposarsi, ma di pelare Tascadoro. Siccome l'unico modo per salvarsi dalla povertà per una donna è il matrimonio, decide di fingere il suo amore. Con l'arrivo di Tascadoro in scena si vede subito la differenza tra i loro linguaggi. Tascadoro usa espressioni molto rozze e questo riafferma gli stereotipi precedentemente citati nella parte teorica. Per esempio «ho dato una mangiata da gran porco» (I,67); o «Tastate che tamburro» (I,71). Questo comportamento non piace a Pelarina che nell'*a parte* lo chiama *mascalzone* (I,76). Pelarina gli insegna come deve vestirsi e comportarsi e Volpiciona aggiunge che deve sempre avere le tasche piene, che questa è la cosa più importante:

tutti d'oro o d'argento,
tutti ripieni di galanterie
o di qualche vital contraveleno. (I, 146-148)

Nella seconda parte vediamo Pelarina preoccupata del fatto che se dovesse accettare i regali di Tascadoro, dovrebbe anche lei dare qualcosa in cambio. Data la sua miseria economica, si sottindendono dei favori sessuali:

quand' ei donato avrà, vorrà ch'io doni,
che non son così buoni
gl'uomini al giorno d'oggi
le speranze a pagar; la splendidezza
fan divenir mercato
e voglion coi regali aver comprato. (II, 194-199)

Qua le relazioni tra uomo e donna sono rappresentate come un contatto economico (Emery op.cit.: 15). Pelarina e Volpiciona decidono di fingersi veneziane e imbrogliare Tascadoro. L'intero intermezzo e il suo intreccio si basano sui travestimenti. Volpiciona si traveste da Canacchiona (altro nome marcato che nel dialetto veneziano indica scherzosamente il sedere. cfr. Boerio, op. cit. *sub voce*) e parla in veneziano. Lo fa in modo convincente, fluente cantando un'aria strofica in quinari doppi:

Godé la machina fin che sé zioveni,
puti galanti, bei cuori amanti,
la vostra barca via che la vaga
e i vecchi staga sotto el camin. (II, 391-394)

Lei finge di vendere delle cose a buon prezzo solo per prendere i soldi da Tascadoro e Tascadoro non la riconosce. Nella terza parte tutti e tre si travestono, Volpiciona diventa uno sgherro, Pelarina un *paroncino* e Tascadoro una donna in maschera. Volpiciona commenta che tutti questi travestimenti li fa per sua figlia: «Ecco a che ti conduce, o Volpiciona / l'amor di madre. Il ciel la mandi buona.» (III, 504-505). Qualche volta usa proverbi, cioè cita la saggezza popolare, per esempio: «Chi leone è ne' detti / spesso è lepre ne' fatti» (III, 559-560).

In questo testo le donne appaiono più furbe e molto più intelligenti. Appena vedono Tascadoro, sono subito in grado di riconoscerlo mascherato, per esempio Pelarina pensa: «(Che diavolo di voce / per nascondersi ei fa!) (III, 615-616)), mentre lui non le riconosce nemmeno dopo aver dialogato con loro a lungo.

Ambedue le donne si mostrano capaci di usare diverse varietà diatopiche, usano il veneziano così bene da farsi passare per parlanti nativi di quella varietà diatopica (Tascadoro crede che loro due siano veramente uomini veneziani, e in seguito che Volpiciona sia veramente un ebreo che vive nel ghetto veneziano).

Quando i personaggi nei loro travestimenti cambiano sesso, cambia anche il loro linguaggio. Pelarina comincia ad usare espressioni rozze, ordini, imperativi, minacce, estorsioni, insulti, per esempio: «Eh andemo via careta / no fé più la retrosa.» (III, 636-637) e ancora:

> Tasé. Vu dona mata
> si megio no parlé , volé che fazza
> de quella vostra mausa una fugazza. (III, 689-691)

Si può dire che si tratta di un registro diafasicamente molto più basso di quello femminile.

Quando tutti svelano le proprie identità, Pelarina e Tascadoro litigano e si danno del *tu*, cioè non esiste più rispetto tra loro, Pelarina dice: «Taci insolente.» III, 770) e ancora: «Sarai ben bastonato.» (III, 778). Alla fine Tascadoro la offende dicendo: «Strega, ladra, ribalde, assassine.» (III, 788), al che Pelarina e Volpiciona definiscono Tascadoro come: «Matto, porco, baron, mascalzone.» (III, 789), il che dal punto di vista diafasico è un registro basso (parole offensive, aggressive e volgari, insulti).

Da tutto quello che abbiamo visto, si può dire che in questo intermezzo l'istituzione del matrimonio è rappresentata come un puro contratto economico, come uno scambio commerciale e come l'unico modo per una donna di uscire dalla povertà e di avere la

garanzia finanziaria. Ci mostra, inoltre, che per le donne tutti gli aspetti della vita dipendono dallo stato sociale (Emery op. cit.: 16).

5.3.3. *La pupilla*

La pupilla è un intermezzo in due[7] parti in cui troviamo i personaggi della pupilla Rosalba, di Giacinto, il suo amante, finto astrologo e medico, e di Triticone, il suo tutore dal quale vuole scappare. All'inizio della prima parte troviamo un'innovazione rispetto agli intermezzi precedenti, nel recitativo di Rosalba, in cui lei si lamenta del destino delle donne, sottolineando le misere condizioni delle donne in quell'epoca e, attraverso il quale, Goldoni ci dà una critica della società:

> Misera condizion del nostro sesso!
> In ogni stato, in ogni età le donne
> sono sempre soggette e sempre schiave.
> Fin che siamo ragazze
> del padre e della madre
> la catena ci lega e fino quando
> orfanelle restiamo
> con laccio del tutor legate siamo.
> Se passiamo a marito,
> ecco un nodo più forte,
> che non si scioglie più sino alla morte, (I, 1-11)

In questo intermezzo Goldoni per la prima volta mette esplicitamente in rilievo la posizione della donna nella società per poi continuare a farlo nelle opere seguenti.
Dopo il suo lamento Rosalba spiega che la cosa peggiore di tutte è avere un tutore cattivo e, per liberarsi di Triticone, decide di sposarsi. Il suo unico sfogo è il canto e, dopo il suo monologo iniziale, annuncia che canterà un'aria in veneziano (aria strofica scritta in settenari). Con questo gesto, ossia con il multilinguismo mostra che le donne sono capaci di comunicare fluentemente in più di un idioma:

[7] Ci sono due versioni dell'intermezzo, l'originale in tre parti (977 versi) e la versione accorciata in due parti (493 versi) – «Vedendosi in pratica [forse dopo una prima lettura effettuata dalla compagnia] che la seconda parte della *Pupilla* non riesce secondo l'intenzione, si è cangiata nella seguente maniera» (Stiffoni, op. cit.: 21). Nella seconda versione i personaggi hanno lo stesso numero delle arie, il che ci rivela la volontà di Goldoni e della compagnia di «realizzare una drammaturgia basata più sul dialogo e sul numero che sull'elaborazione in musica delle situazioni sceniche» e tutto questo porta a una linearità narrativa, a scapito «della parziale innovazione formale a livello drammatico-musicale, pensata nella versione originale» (*Ivi*: 22). In questa tesi prenderemo in esame la versione in due parti.

Cusì anca mi desidero
passera abbandonada
d'esser accompagnada
da un passerin che sappia
cossa vol dir amar. (I, 56-60)

Il suo tutore Triticone proibisce a Rosalba di cantare:

Rosalba, io già non dico
che il cantar sia indecente,
pur talvolta è cagion di qualche male,
per essempio talun passa per strada,
sente a cantar, si ferma, esso dimanda
chi abita quivi e chi è colei che canta;
gli risponde un vicino:
«Quest'è una giovinetta
bizzara, graziosetta» e che so io;
tosto in quel passaggiero entra il desio
di vedervi e parlarvi, onde vedete
se il cantar fa più mal che non credete. (I, 61-73)

Da questi versi si vede che Triticone è preoccupato che sentendola cantare, potrebbe venire un uomo che vorrebbe incontrarla. Gli uomini sono rappresentati come la cosa peggiore del mondo, che vogliono solo ingannare le donne giovani e rovinarle. Triticone vuole che Rosalba si sposi ma non con un giovane uomo, bensì con uno più maturo, come lui. Canta un'aria in quinari dove usa il vezzeggiativo *vecchiarello* per provocare l'affetto di Rosalba:

Che gran fortuna
se vi toccasse
un vecchiarello
robusto e bello,
come son io! (I, 115-119)

Arriva il terzo personaggio, Giacinto, il finto astrologo che vuole predire il futuro a Triticone. Rosalba e Giacinto si innamorano, ma Triticone non lo sa e chiede a Giacinto di fingere di predire il futuro a Rosalba e di convincerla che il suo destino è di diventare la moglie di un vecchio dato «che un giovine potrebbe / esser la sua rovina e cose tali,» (I, 237-238). A questo punto Giacinto rivela a Rosalba di essere un cavaliere, non un astrologo, e dà a lei un foglio con delle istruzioni per salvarsi. Nella seconda parte dell'intermezzo Giacinto finge di essere un medico, ma anche Rosalba finge di essere malata, come le ha insegnato Giacinto:

Questo foglio m'avvisa
che ammalata mi finga, e ch'egli in breve
da medico verrà per involarmi.
Con il tutor che mi ama
devo fingere ancor genio ed affetto.
Già il finger nella donna è usanza,
e non difetto. (II, 321-325)

Questo vuol dire che lei inganna Triticone mostrando affetto e accetta il piano di Giacinto. Già la sua dichiarazione che il fingere è usanza delle donne ci dice molto della posizione della donna nella società in quel periodo. Se le donne volevano realizzare qualcosa, non potevano semplicemente dirlo o farlo, ma si doveva fingere per realizzare qualsiasi cosa fuori dalle rigide norme prestabilite.

Triticone dà a Rosalba il permesso di sposarsi, ma dice di aver già trovato lui il suo futuro sposo, pensando a sé stesso, ovviamente. Così si crea un conflitto tra loro. Viene Giacinto travestito da medico e Triticone non lo riconosce. Rosalba lo prega di liberarla dal tutore, cioè chiede l'aiuto da un maschio perché lei come donna non può liberarsi da sola. Le dà una ricetta, che in realtà sono ulteriori istruzioni su cosa fare in seguito. Giacinto afferma che Rosalba è ammalata d'amore e che sarà guarita quando si sposerà. Triticone pensa che parli di lui, ma Giacinto e Rosalba rivelano chi è il medico e che loro due sono innamorati e Triticone si sente tradito.

5.3.4. *La birba*

L'intermezzo *La birba*[8] è suddiviso in tre parti. La trama è rappresentata a Venezia. Ci sono tre personaggi, Orazio, un cavaliere romano, sua moglie Lindora, veneziana, e Cecchina, la sorella di Orazio, tutti e tre appartenenti all'aristocrazia, che dopo il fallimento economico sono costretti a vivere in strada come barboni. Goldoni dice che la sua ispirazione fu lo spettacolo di piazza San Marco e la quantità di vagabondi che «cantando, suonando o elemosinando, vivono del soave mestier della birba» (Prefazione XII: 889, cit. in: Herry 2007: 209).

All'inizio della prima parte troviamo Orazio, cacciato di casa, a causa di grossi debiti. Qua si vede un certo movimento nella stratificazione sociale dall'alto verso il basso. Lui

[8] Uomo furbo, fraudolente, vantaggioso e che faccia professione di aggirare gli altri (cfr. Boerio, op. cit.: 81). https://books.google.hr/books?id=E5NiAAAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=birba&f=false (7/2/2023).

si chiede cosa dirà sua moglie quando scoprirà che ha perso tutti i soldi e che sono diventati poveri. Allo stesso tempo Orazio ha paura della reazione della moglie, ma dà la colpa anche a lei per i debiti:

> Ma che dirà mia moglie
> quando questo saprà? Purtroppo anch'essa
> colle sue tante mode e tante gale
> fu in gran parte cagion di questo male. (I, 10-13)

La moglie Lindora, rappresentata come donna ricca, è abituata ad essere sempre servita e vivere nel lusso. Orazio dice che la colpa è anche sua se ha cacciato di casa sua sorella Cecchina e se ha speso tutta la sua dote:

> è ver che fuor di casa
> per cagion di mia moglie io la cacciai
> e che gli consumai
> quasi tutta la dote (I, 17-20)

Cecchina e Orazio si danno del *voi* nonostante siano sorella e fratello: «O: Soccoretemi dunque. / C: Andate in pace» (I, 33-34). Orazio chiede aiuto alla sorella, ma lei non ne vuole sentire. Arriva Lindora in gondola, in compagnia di un cicisbeo, e vede il marito fuori dalla loro casa e cerca di capire cosa sia successo. Siccome lei è di Venezia, ci dà l'esempio della variazione diatopica veneziana cantando un'aria in quinari e senari:

> Scuffia bonzorno,
> andrien a spasso,
> cerchi ve lasso,
> no fé più per mi. (I, 95-98)

Si accusano a vicenda per il loro fallimento. Orazio vuole andare a chiedere aiuto alla sorella, ma Lindora e Cecchina, entrambe rappresentate come donne di carattere forte, non si sopportano, come si vede dalle parole di Lindora:

> Arecordeve
> che in casa de culia no voi vegnir,
> se da fame dovesse anca morir. (I, 113-115)

Lindora non vuole neanche dire il nome di Cecchina, non la rispetta, la chiama in modo spregiativo *culia*, o quella. Orazio spiega che non vuole rimanere con la sorella, ma solo prendere le cose da lei e cacciarla di casa di nuovo. La sorella Cecchina lo sente e si traveste da schiavone per rispondere alla porta. Dice di essere un mercante e marito di Cecchina.

Nelle vesti da uomo, Cecchina non resiste a non insultare la cognata Lindora: «Taser ti donna matta / O mi te dar su muso mia zavatta» (I, 140-141). Fingendo di essere un uomo, Cecchina può liberamente insultare ed essere più aggressiva, in corrispondenza allo stereotipo del linguaggio maschile. Inoltre, il suo travestimento include altre implicazioni linguistiche, in quanto il finto marito si presenta come schiavone (Stiepo Bruich da Pastrovicchio – cognome esistente in Istria) e la sua parlata deve essere storpiata alla maniera di uno straniero che non è parlante nativo della lingua. Il fatto di essere schiavone comporta anche una maggiore dose di aggressività, come stereotipo del "buon selvaggio"[9]. I personaggi si travestono più volte nell'intermezzo. Si trovano in piazza e separatamente cercano di guadagnare i soldi elemosinando. Ovviamente non si riconoscono tra loro, Orazio fa ballare i cani, Lindora si esibisce come cantante e vuole che Orazio se ne vada dal suo posto: «E mi digo che voi che andé lontan, / perché se no dopererò le man» (II, 255-256). Vediamo che la vita nella miseria, in strada la rende aggressiva e non più passiva. Arriva Cecchina che fa la cavamacchie bolognese: «Non vediu? Urtadora / e sì a son da Bulogna» (II, 272-273). Cecchina risulta furba e intelligente perché nel suo personaggio si nota chiaramente il multilinguismo. La sua lingua materna è il dialetto romano e poi nei travestimenti usa il croato, il bolognese e il veneziano, e lo fa fluentemente, per esempio usa il croato da schiavone: «Dobro jutro gospodine» (I, 176), il bolognese gergale da cavamacchia: «El zergh non intendì? Farem de balla / vuol dir ch' a s'unirem tutti tri assiem, / spartirem el vadagn» (II, 289-291), il veneziano da orbetta: «Vu sé donca una birba?» (II, 436). Troviamo anche un esempio in cui Cecchina si riferisce in modo metalinguistico alla sua produzione linguistica quando dice:

> Se voi credete
> che bolognese io sia,
> v'ingannate, signori,
> in fede mia;
> per celarmi qual sono,
> in un linguaggio forastier ragiono. (II, 316-320)

[9]Il concetto si riferisce alla figura del 'selvaggio', dell'uomo «non ancora toccato dalla tradizione culturale europea», caratterizzato dalla sua «bontà naturale, la sua vita secondo natura, l'organizzazione felice della loro società». Così nasce il mito del buon selvaggio, contrapposto all'uomo europeo, 'corrotto dalla sua propria civiltà' https://www.treccani.it/enciclopedia/selvaggio (7/2/2023).
Nino Raspudić si occupa del concetto di semiorientalismo adriatico nel quale gli slavi vengono rappresentati tradizionalmente nella cultura italiana come inferiori (2010: 264), come «buoni selvaggi che non devono lasciarsi "corrompere" dalla civiltà occidentale» (*Ivi*: 295) http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/5930/1/Raspudic-LM5.pdf (7/2/2023).

È consapevole che la lingua può aiutarla nel suo tentavo di attirare la gente e di elemosinare qualcosa da loro. Questo viene confermato anche quando si sforza di parlare in veneziano:

> (M'affatico parlar in veneziano,
> che un tal mestier non fa perfetamente
> chi la favella ed il vestir non mente. (III, 379-381)

Goldoni ovviamente invia un messaggio chiaro al suo pubblico, che le donne sono più intelligenti e più capaci di parlare in varie lingue. Tuttavia, anche il personaggio di Orazio parla un po' di napoletano quando si finge medico:

> Datemi no carlino
> che canteraggio na canzuna bella
> napoletana sopra na cittella. (III, 399-401)

Alla fine Cecchina conclude:

> Che bella vita è quella dei birbanti,
> si gode il mondo a spalle dei baggiani,
> si mangia e beve senza aver contanti
> ed oggi non si pensa per dimani. (III, 587-590)

È interessante che personaggi passino senza difficoltà dalla vita lussuosa a quella vagabonda. Le due donne litigano per Orazio e dopo che hanno concordato che un giorno comanda Lindora, l'altro Cecchina, tutti e tre ex-aristocratici camminano insieme cantando che fare la birba è un bel mestiere. Secondo Herry *La birba,* con i suoi travestimenti e il multilinguismo, sembra un allegro riassunto dei mezzi più innaturali della farsa. Si combinano i finti linguaggi delle tre birbe, il toscano naturale dei due romani, il veneziano naturale di Lindora, e il tutto serve per costruire un plurilinguismo originale, buffo e vero (cfr. op.cit.: 210). Stiffoni spiega che in questo intermezzo non è tanto importante il fatto che i personaggi si trasformino nei vari tipi di birbe senza riconoscersi tra loro, ma che il plurilinguismo sia la cosa essenziale in tale prospettiva scenica (cfr. op.cit. 23). Aggiunge ancora che:

> La disputa in veneziano e in toscano tra le due donne, qualche parola di slavo, la lingua franca mediterranea, il bolognese maccheronico usato da Cecchina – nonché il suo veneziano forzato quando si finge «orbetta» – e non ultimo il napoletano di Orazio, nei panni di un finto storpio canterino, suppliscono infatti alla sostanziale mancanza di un vero e proprio intreccio (*Ibidem*).

5.3.5. *L'ippocondriaco*

L'ippocondriaco [sic!] è un intermezzo scritto in due parti, rappresentato per la prima volta al teatro di San Samuele nel 1735. I personaggi dell'*Ippocondriaco* sono il malato immaginario Ranocchio (ancora una volta il nome ci dice il carattere del personaggio; rane – immagini e ossessioni malinconiche in veneziano, cfr. Boerio, op. cit. *sub voce*) e sua moglie Melinda che vuole liberarsene. Subito all'inizio dell'intermezzo, nel recitativo introduttivo scopriamo che cosa pensa Melinda del marito, e lo esprime in un registro basso:

sia maledetto il punto
ch'io presi per marito un uom sì strano.
È grasso come un porco,
ei mangia a più non posso
e crede aver cento malanni addosso. (I, 5-9)

In apertura Melinda espone chiaramente la situazione domestica che sta alla base dell'intreccio. Abbiamo l'esempio di un matrimonio ormai avviato che è in crisi a causa dell'ipocondria del marito. I versi citati danno al personaggio le caratteristiche di una donna matura, estremamente frustrata dal comportamento del marito e costretta a essere disonesta con lui, ovvero a fingere. Questo è visibile nei seguenti versi:

R: Melinda dico. Oimè! Non mi sentite?
Io vi chiamai sì forte
che quasi in petto mi crepò una vena.
M: (Oh che volesse il ciel!) Dolce marito
Che volete da me? (I, 18-22)

Oltre alla frustrazione di Melinda per le condizioni in cui si trova, si osserva una dose di aggressività nell'*a parte* in contrasto con il modo in cui si rivolge al marito. Questa caratterizzazione antitetica, quasi bipolare, viene confermata nell'aria di Melinda di tre strofe (la 1. strofa in quinari e la 2. e 3. in senari) che sicuramente doveva essere molto scenicamente divertente nell'esecuzione:

V'amo (v'arborro)
dolce marito.
Vorrei vedervi
(morto) guarito.

Vi bramo sanato
(vi bramo crepato)
con tutto il mio cor.

S'io dar vi potessi,
diletto consorte,
la vita (la morte)
avrei men dolor. (*Via*) (I, 71-81)

L'aria esprime esplicitamente la determinazione della protagonista di liberarsi dal marito, a costo di vederlo morto o di ucciderlo, come si vedrà in seguito. Questo tipo di comportamento poteva essere tollerato soltanto nella forma dell'intermezzo e scompare nelle commedie in quanto non tollerabile. Tuttavia, dal punto di vista del realismo goldoniano, il sentimento espresso risulta estremamente realistico e plausibile. Dall'altra parte, il personaggio dell'ipocondriaco Ranocchio tratta la moglie con fiducia e rispetto, addirittura prova pietà per tutto quello che la moglie deve sopportare per causa sua:

Poveraccia, talvolta
ei fa pietà; colle sue mani istesse
mi presenta i cristieri
e ogni giorno pulisce i miei cauteri. (I, 84-87)

Contemporaneamente, però, viene confermato quello che Melinda aveva annunciato nell'introduzione, ovvero che la sua vita è dedicata unicamente alla cura. Il punto centrale della sua insoddisfazione diventa il fatto di non poter uscire da sola e di non poter invitare nessuno a casa propria per svago. Per questo Melinda si traveste da chimico (farmacista) e decide di avvelenarlo. Come di consueto quando si tratta dei travestimenti negli intermezzi, Ranocchio non la riconosce e comincia ad elencare tutte le sue malattie usando vari epiteti:

Da questo viso pallido,
dagl'occhi lagrimevoli,
da questo sputo torbido,
dal respirar difficile,
della mia infermità siete certissimo. (I, 124-128)

Per essere più convincente nel suo ruolo di professionista, Melinda usa un linguaggio specialistico e parole dotte, per esempio 'empirici' (Treccani dice: dal lat. empirĭcus, gr. empeirikós, der. di empeiría "esperienza"), cita i proverbi latini, perché la conoscenza del latino è un indicatore di istruzione:

Fondato il mio sapere ho nella pratica,
perché *rerum magistra est experientia*,
Di chimica e spargirica,
di fisica e bottanica
ne so quanto mi basta, benché dicesi
ars longa vita brevis,
etcaetera. (I, 149-155)

Il personaggio di Melinda usa il linguaggio della medicina mentre è noto che le donne in quel periodo non potevano studiare medicina. Questo uso denota la sua intelligenza e la definisce anche dal punto di vista diastratico in quanto elenca i rami della scienza, usa le parole come *spargirici*, *potabile*, si vede che possiede le nozioni necessarie per farsi credere esperta di medicina. Questo tipo di travestimento rappresenta un elemento drammaturgico altamente inverosimile che verrà eliminato nelle commedie goldoniane. Nei seguenti versi usa di nuovo alcuni concetti scientifici tipici del periodo in cui si svolge l'azione:

Prendete quel che chiamasi
l'ente primario, o ver prima materia,
unitela coll'acqua de'filosofi,
al foco distillatela (II, 166-169)

Quando Ranocchio richiede che il chimico provi la medicina che gli sta offrendo prima di lui, Melinda rivela la sua identità e il suo inganno e lui la insulta chiamandola *traditrice*. Segue un duetto di odio reciproco in cui si insultano a vicenda (R: *moglie spietata, matta*, M: *lazaretto, pazzo*), cominciano a darsi del *tu* (non c'è più rispetto reciproco) e decidono di separarsi. All'inizio della seconda parte, completamente diversa dalla prima, ambientata nelle strade di Venezia e in cui non c'è più menzione di malattia né di medicina, vediamo Melinda che si ricorda che in realtà non la mancava niente in casa di Ranocchio. Nel recitativo iniziale ci viene spiegata la posizione della donna senza marito. La trama si concentra sulla sua missione di tornare a casa nonostante l'ipocondria del marito perché allora erano almeno soddisfatti i suoi bisogni elementari: aveva una casa, cibo e vestiti. Vuole riconciliarsi con Ranocchio perché non ha l'altra soluzione. Non lo fa per l'amore, ma per la sicurezza finanziaria;

Se non sapessi amarlo,
vorrei fingerlo almen; non è difficile
il finger a noi donne. Eccolo, intanto
mi ritiro, chi sa! Due lacrimette

formano al cuor dell'uomo un grand'incanto. (II, 249-253)

La conclusione di Melinda che alle donne non è difficile fingere ci riporta alla posizione della donna rappresentata nella *Pupilla* quando la protagonista Rosalba dichiara che il fingere per le donne è usanza e non difetto. Ci dimostra ancora una volta che le donne dovevano fingere per ottenere qualcosa, che questa prassi era quasi una cosa normale per loro, che lo facevano per necessità. Melinda usa il diminutivo *due lacrimette* cercando di convincere sé stessa che ci vuole solo uno po' di sforzo femminile affinché gli uomini cadano sotto l'influenza delle donne. Non vuole più la morte del marito, le fatiche durate con lui risultano minori a confronto con la dura vita in strada. Ranocchio la descrive come ingrata (II, 264) e crudele (II, 266) e conclude che delle donne prudenti «ve ne son poche al mondo» (II, 286). Nella seconda parte Melinda si traveste da sensale di matrimoni e cerca di convincere il marito delle sue buone intenzioni. Dice che il suo mestiere è quello del sensale e che guadagna i soldi da certe *donniciuolle* (II, 295). Usa questo sostantivo alterato che significa donna di umile condizione, ignorante. Anche il personaggio del marito Ranocchio è infelice nel suo stato di uomo non sposato, è triste perché morirà senza moglie e Melinda gli offre i suoi servizi di sensale per risposarsi. In seguito si smaschera e promette di essere obbediente al marito e nel duetto finale fanno pace. Melinda cerca di parlare dolcemente al marito usando il linguaggio poetico per convincerlo di riconciliare:

alla riva del fiume, ove più chette,
corron l'acque tranquille
vezzeggiando coi luzzi e coll'anguille (II, 340-342)

Il recitativo di Melinda riprende gli schemi e i motivi delle arie dell'opera seria, con numerosi riferimenti alla tradizione pastorale e alla mitologia greca e romana e alle opere letterarie (Giove, Venere, Proserpina, cane tricerbero…) mostrando nuovamente un grado di cultura elevato. Il linguaggio poetico è anche una varietà linguistica che caratterizza il personaggio di Melinda come una persona furba e intelligente, capace di usare la lingua colta, non solo per la comunicazione, ma anche per la creazione dell'arte.

5.3.6. *Il filosofo*

Il filosofo è un intermezzo suddiviso in due parti, rappresentato per la prima volta al teatro di San Samuele nel 1735. All'inizio troviamo due personaggi, Anselmo, filosofo che odia le donne e Lesbina, giovane donna che lo vuole ingannare. L'intermezzo inizia con il recitativo introduttivo di Anselmo in cui si rivela più misogino che filosofo, comunque dichiaratamente contrario al matrimonio a causa delle caratteristiche delle donne in generale. Il testo è uno studio prezioso sulla società settecentesca e i costumi che riguardano le relazioni di coppia. Anselmo è caratterizzato addirittura da una paura irrazionale delle donne, per cui quando incontra Lesbina conclude subito che è una donna fatale che vuole distruggerlo. Non nasconde che ha paura d'innamorarsi:

> Ah non vorrei
> che gl'attomi invisibili
> d'un femminil sembiante
> facessero il mio cor misero amante. (I, 31-34)

Aggiunge che:

> Se un uomo virtuoso
> ad impazzir comincia, egli diviene
> in breve tempo pazzo da catene (I, 37-39)

Lesbina vuole davvero approfittarsene e decide di sedurre questo filosofo ricco per sposarlo. Chiede ad Anselmo se il matrimonio sia davvero una pazzia e lui risponde che è necessario per il mondo, ma non è per lui:

> In massima dirò che il matrimonio
> necessario si rende al nostro mondo.
> Ma chi meglio intende
> per fuggir i travagli e viver sano
> da un laccio sì crudel vive lontano. (I, 46-50)

In modo scherzoso Goldoni ci trasmette la visione maschilista della vita in cui l'uomo furbo gode da solo, senza il bisogno di una moglie. Nuovamente, come nell'*Ippocondriaco,* troviamo un personaggio femminile che seduce l'uomo con l'arma della cultura. Lesbina usa il linguaggio poetico per attirarlo e si dimostra furba e intelligente, sa approfittarsi della situazione:

> Se una donna vi dicesse:
> «Nel mio petto sento il core
> tutto fiamme, tutto ardore,

voi ne siete la cagione,
deh movetevi a pietà». (I, 63-67)

Anselmo si giustifica dicendo che la filosofia non dice che è obbligato amare. Basa la sua argomentazione sulla scienza e questo dà l'idea a Lesbina di travestirsi da studente di filosofia per dimostragli che l'amore è destinati anche ai filosofi, come a tutti gli altri esseri umani. Lesbina travestita da studente dice che:

L'amore è una virtude
che anima si può dir di tutto il mondo.
Ei fa l'uomo giocondo,
li recca in dolce giusa
conforto nei travagli e nelle gioie
moltiplica il piacer. Aman le piante,
aman le belve ancor, aman le pietre
più di tutto insensate
e voi che siete un uom, voi non amate? (171-179)

Continua nell'aria in ottonari:

L'agnelino ama l'agnella,
ama il toro la torella,
l'usignolo in sua favella
va dicendo: «Ardo s'amor.» (I, 180-182)

I versi citati confermano quanto affermato precedentemente, che il personaggio di Lesbina viene caratterizzato come una donna che sa ragionare molto bene, esprimersi in maniera saggia e con molta eleganza e chiarezza, sa come far valere le proprie opinioni e usa la propria eloquanza per raggiungere l'obiettivo.

Anselmo è convinto dalla sua argomentazione, ma deve trovare una donna che *piaccia al genio suo,* ovvero degna delle sue aspettative molto esigenti. Lo studente dice che gli porterà una donna giovane onesta.

Nei versi seguenti osserviamo che si mescolano il linguaggio alto e basso in un'area semantica che possiamo definire come propriamente femminile. Per esempio, parole colte come *stoico* o *aristotelico* vengono usate per indicare non concetti filosofici ma il modo di vestirsi che il personaggio femminile giudica di cattivo gusto:

Andremo a visitarla;
ma quest'abito vostro,
ch'è da stoico assai più che aristotelico,
non mi sembra decente. (I, 201-204)

Usando questi termini riesce a trasmettere meglio il messaggio desiderato, di far cambiare al filosofo gli abiti prima di incontrare la donna. Di seguito, in un'aria in senari Lesbina insegna ad Anselmo le norme essenziali per comportarsi in presenza di una donna:

> «Padrona illustrissima
> che fa, come sta,
> la prego s'accomodi.
> No non s'incomodi,
> son servo divoto
> a tanta beltà». (I, 230-234)

Questo implica che il filosofo, pur essendo estremamente colto non ha nessuna nozione delle norme sociali in vigore in quell'epoca e deve imparare qualcosa da qualcuno che è meno colto. Goldoni introduce quello che conosciamo come lo *street smart* – il concetto di intelligenza sociale che si acquisisce in strada e non dai libri. Dal punto di vista diafasico Lesbina usa lo stile alto, formale, espressioni che denotano cortesia, garbo e, se guardiamo dal punto di vista diamesico, si può dire che si tratta di linguaggio parlato-recitato (Nencioni 1983). Questi esempi presentano le donne come parlanti competenti e capaci di usare diversi tipi di varietà linguistiche. Nella seconda parte dell'intermezzo Anselmo cerca di sedurre Lesbina vestita da dama nella maniera che gli è stata insegnata dallo studente. Il criterio della scelta si basa sulla questione se la ragazza è letterata. Questa è una caratteristica importante per lui, è lei dice: «Quanto basta / a un feminil talento» (II, 288-299). Continua con le domande sulla conoscenza di grammatica, retorica, filosofia e conclude che Lesbina è la donna giusta per lui perché è istruita.

Nell'intero intermezzo osserviamo che Lesbina usa *l'arte e ingegno* in modo da far innamorare Anselmo di lei e lo ammette senza scrupoli: «(Ora mi convien usar l'arte e l'ingegno)» (II, 366). La varietà che usa si può descrivere come diastraticamente alta, vicina al linguaggio specialistico della filosofia, diafasicamente formale, e tutto con l'intenzione di raggiungere il suo scopo, cioè usa il modo di parlare *da scolaro* per persuadere Anselmo a innamorarsi di lei. I due si sposano e Lesbina svela il suo travestimento da studente e il fatto di essere lei quella donna dalla quale il filosofo voleva fuggire all'inizio dell'intermezzo. Una volta ottenuta la promessa di matrimonio, Lesbina chiede in modo diretto e molto libero di andare dove vuole e di fare quello che vuole:

Alle feste ed ai ridotti
voglio andar quando mi par,
consumar voglio le notti
nel ballar e nel cantar.
M'intendete?
Né l'avete da vietar. (II, 423-428)

Il matrimonio rappresenta per lei il raggiungimento della libertà totale, è l'unico mezzo per vivere la vita che desidera. Questa rivelazione causa il colpo di scena, la rottura del contratto matrimoniale e la degenerazione del discorso. Gli sposi litigano e si insultano e Anselmo dice: «Donna imprudente» (II, 452) o «All'inferno va' tu ancora.» (II, 464) mentre Lesbina risponde al marito che è pazzo (II, 465), dunque, contrariamente alla consuetudine, l'intermezzo non ha un lieto fine.

5.3.7. *Monsieur Petiton*

Monsieur Petiton è un intermezzo in due parti scritto da Goldoni nel 1736 e rappresentato per la prima volta a Venezia al teatro di San Samuele. L'intermezzo *Monsieur Petiton* è molto interessante dal punto di vista linguistico. Qui troviamo un'abbondanza di plurilinguismo, presente nelle battute di tutti i personaggi.
Nella breve didascalia introduttiva Goldoni ci segnala che la camera è in disordine, il che riflette il rapporto dei personaggi dell'opera come vedremo (Emery, op. cit. 40).
All'inizio troviamo Monsieur Petiton che è francese e si esprime usando il *code-switching* tra francese e italiano, ossia in una miscela divertente di francese e italiano: «Madam, monsieur, je prego, / perdonate a mué man presontion» (I, 1-2).
Goldoni l'ha formato in modo che ci ricorda il francese quando si pronuncia, dunque il suono della battuta cerca di imitare l'accento francese, ma il pubblico italiano può capirlo, in quanto parla in un francese italianizzato.
Incontriamo subito anche i due personaggi degli sposi, Graziosa e Petronio. Graziosa descrive suo marito a Monsieur Petiton con queste parole: «cotesto scimunito / per mia somma disgrazia è mio marito.» (I, 18-19). La battuta dimostra che la moglie non ha nessun rispetto per il marito. Anche se si trova in presenza del marito Petronio, non si trattiene dal fare i complimenti a Monsieur Petiton e viceversa. Il personaggio di Petronio è un mercante bolognese e sua moglie capisce la sua varietà linguistica, come anche quella di Monsieur Petiton, probabilmente per l'appartenenza comune alle lingue

romanze, o anche perché negli intermezzi in generale la verosimiglianza non era una necessità. Al contrario, le situazioni poco credibili servivano per creare effetti di maggiore comicità, in quanto assurde. Le competenze linguistiche del personaggio della moglie sono primariamente *ricettive* (Balboni 2007:12). Questo vuol dire che Graziosa è capace di capire tutto quello che le viene detto in bolognese dal marito ed in francese da Monsieur Petiton, però non risponde rispettando la loro scelta della varietà diatopica, ma parla in un miscuglio di italiano e veneziano, come per esempio quando risponde al marito nell'aria seguente (1. e 3. strofa in ottonari, 2. in quinari e senari):

> Se creanza non avete
> insegnarvela saprò.
> Star soggeta? Oh questo no.
>
> La saria bella
> ch'io non potessi
> quando volessi
> giocar e cantar,
> saltar e ballar.
>
> E far sempre a modo mio!
> Io v'ho preso non so come
> che di me non eri degno,
> vi consiglio aver ingegno
> altrimenti… so ben io. (I, 54-66)

Dal punto di vista del messaggio, queste parole assomigliano a quelle di Lesbina nel *Filosofo*. Si tratta di una donna che non soggetta all'uomo, e che gli vuole far capire che non è lui il suo padrone e che lei può fare tutto quello che vuole, come dicono i versi citati. Monsieur Petiton e Graziosa giocano a carte e Petiton chiede a Petronio se vuole essere il terzo, ma Petronio gli risponde metaforicamente che questo non si usa in Italia:

> Signor, la me perdona, in sto paies
> el marì no tin terz alla muier;
> se in Francia i fa cussì, mi la consei
> in Francia de ternar par el so mei. (I, 79-82)

Mentre Graziosa al marito risponde in italiano, al francese di Monsieur Petiton risponde introducendo qualche parola francese, e con questo dimostra un livello molto rudimentale di capacità produttiva orale in francese. Si tratta maggiormente degli appellativi allocutivi usati per rivolgersi direttamente all'interlocutore francese come *monsù doné* (I, 90) e possiamo ipotizzare che li usa per suscitare emozioni positive nel

suo interlocutore, per piacergli. Allo stesso tempo, al marito risponde con un tono brusco e minaccioso: «Tacete, voglio far quel che mi piace. / Il marito prudente osserva e tace.» (I, 105-106). Neanche il personaggio di Petronio ha un'opinione migliore di sua moglie. Per lo più è preoccupato per il suo negozio e per il fatto che sua moglie potrebbe rovinarlo economicamente. La paragona ad un animale e le sue parole assomigliano a quelle del personaggio del filosofo Anselmo, in quanto presentano nuovamente la donna come la bestia più crudele al mondo:

> la me manda in aruina. Un gran torment
> l'è la muir cativa; e no gh'è al mond
> anemal più crudel, bestia più fiera. (I, 111-113)

In questi versi si vede una forte critica delle donne, della loro audacia.

In seguito, appare sulla scena anche Lindora, la moglie di Monsieur Petiton. L'introduzione del quarto personaggio e un'innovazione di Goldoni, dato che finora abbiamo avuto al massimo tre personaggi negli intermezzi. Lindora parla sempre e solo in veneziano e gli altri personaggi la capiscono, come, per esempio, nell'aria (1. strofa in senari e ottonari, 2. in quinari, senari e un decasillabo):

> Vardé che bell'omo, (*A Petronio*)
> vardé che sioretta. (*A Graziosa*)
> Oh che razza maledetta, (*A monsieur Petiton*)
> far l'amor col forestier, (*A Graziosa*)
> tegnir terzo alla muggier. (*A Petronio*)
>
> E ti furbazzo (*A monsieur Petiton*)
> con tanto strapazzo
> lassarme! Impiantarme!
> Via furbazzi caveve de qua. (I, 194-202)

Il suo modo di parlare riflette la rabbia che sente perché il marito corteggia un'altra e perciò il suo modo di parlare è meno raffinato di quello di Graziosa. Dal punto di vista diafasico, il suo modo di parlare è molto più informale e meno cortese (rispetto a Graziosa che usa la varietà diafasicamente più formale, diastraticamente più cortese, alta e garbata). Lindora inoltre minaccia il marito che lo ammazzerà se viene ancora una volta a vedere Graziosa, e in queste battute il suo modo di parlare è basso e aggressivo: «Se ti torni più in sta casa / voi mazzarte, sbudelarte. (*A monsieur Petiton*)» (I, 240-241). Nella seconda parte incontriamo Lindora che canta lamentandosi del suo destino:

Oh poveretta mi, l'ho fatta grossa!
Ho tiolto per mario
sto monsù de Guascogna
sperando de avanzar de condizion
e son precipitada a tombolon. (II, 261-264)

Con queste parole ammette che si è sposata con Petiton per migliorare il suo stato sociale e di essersi sbagliata nei suoi calcoli di avanzamento sociale.
Continua lamentandosi della propria ingenuità, ovvero spiega come ha fatto a ingannarsi così, come le donne veneziane pensano che il forestiere sia di norma un buon partito:

Oh quante volte l'apparenza inganna.
Quando che ste frascone
le vede un pareggin vestio all'usanza
le se ghe butta drio
e po doppo le magna el pan pentio. (II, 276-280)

Si rivolge al marito con un commento sulle sue poche competenze linguistiche e crea un gioco di parole molto bello e comico in cui sovrappone il concetto francese di *tête* (testa) con il concetto italiano di *tette* (mammelle):

Vu sì sé un papagà
che no pronunzia mai parole schiette,
fin alla testa ghe dixe la tette. (II, 327-329)

Si vede ancora una volta che Lindora usa parole colloquiali, per niente raffinate.

La situazione drammaturgica cambia e Graziosa afferma di non sentire niente per Monsieur Petiton dopo di che anche il suo modo di parlare diventa meno formale e alto, diventa più colloquiale e più vicino a quello di Lindora. Nella seconda parte le due donne finiscono per picchiarsi addirittura e non solo insultarsi. A Monsieur Petiton Lindora dice chiaramente che le serviva solo come un cicisbeo, che non lo ama e lo fa usando nuovamente parole colloquiali: «Se volete creppar poco m'importa.» (II, 495). Alla fine tutti e tre prendono in giro Monsieur Petiton, lo lasciano da solo considerando che ha avuto quello che meritava.

Si può notare che in questo intermezzo non ci sono i travestimenti come negli altri, oltre al travestimento della parola, alla francesizzazione del discorso, ma dall'altra parte

abbiamo la rappresentazione del disordine sociale, annunciato già metaforicamente all'inizio nella descrizione iniziale della camera di Graziosa e Petronio.

5.3.8. *La bottega da caffè*

La bottega da caffè è un intermezzo suddiviso in 3 parti, rappresentato per la prima volta al teatro di San Samuele a Venezia nel 1736. In questo intermezzo troviamo i personaggi di Dorilla, descritta come venturiera romana, Narciso il caffettiere accorto e Zanetto, il figlio di un mercante. Nell'apertura della prima parte troviamo il veneziano Narciso nella sua bottega mentre spiega che mescola i grani di fava con quelli del caffè e poi lo zucchero con la farina per risparmiare. Si giustifica dicendo che «Chi non fasse cusì non viverave» (I, 13), cioè giustifica la sua truffa con le materie prime che è dovuta alla sua situazione finanziaria e ci suggerisce che la trama dell'intermezzo si concentra sul problema economico. Nella bottega di Narciso arriva Dorilla in maschera, cominciano a parlare e Narciso la prega di smascherarsi e lei lo fa. Lui comincia a corteggiarla usando un linguaggio poetico:

> Vu me paré una riosa
> dal zardin de Cupido traspiantada;
> non ho visto nissuna
> bella come sé vu; faré fortuna. (I, 55-58)

Si nota, quindi, un interesse immediato del caffettiere per la cliente e la sua conclusione che la ragazza farà fortuna con un bell'aspetto come il suo. Perciò in un'aria in quattro ottonari consiglia a Dorilla come comportarsi con gli uomini nella sua bottega:

> Se qualcun ve vien arente,
> fé da savia e da prudente;
> ma co vien el generoso
> sia pietoso el vostro cor. (I, 69-72)

Il discorso è al limite della decenza, ma la ragazza ammette che il suo desiderio è di sposarsi pur non avendo una dote. A questo punto troviamo la proposta indecente di Narciso che si offre di sposarla senza la dote, a patto che invece della dote, lei seduca gli uomini che vengono in bottega, prenda i soldi da loro e così possano guadagnare ambedue:

con benefizio della mascheretta
poderessi avanzar qualche cossetta.
Ma intendemose ben, onestamente;
e po no dubité
che alle occasion ve starò sempre arrente. (I, 93-97)

Dopo che i due si sono messi d'accordo, arriva in scena Zanetto, un veneziano che spende molti soldi nella bottega ed è caratterizzato come ignorante.
Zanetto cerca di sedurre Dorilla affaticandosi a trovare le parole giuste:

La me lassa fenir. Dunque per questo
consiacosachè vermiglia bocca, (*Va mendicando complimenti*)
negando voci ehem… negando voci
ehem.. negando voci a recchia amante
incantato restai.
Qual ostrica nel fango, io m'impiantai (I, 160-165)

Il suo recitativo è una combinazione di veneziano e toscano, che semanticamente non vuol dire niente, ma è solo un assemblaggio di frasi che dovrebbero dare l'impressione di essere poetiche. Il culmine della sua eloquenza primitiva e ridicola lo troviamo nell'ultimo verso citato quando si identifica con un'ostrica nel fango. Il personaggio si vanta di saper parlare il toscano fluentemente, il che ci mostra che la competenza del toscano è una cosa prestigiosa:

Io sono avezzo
tanto a parlar toscano
che appunto sembro nato a Toscolano. (I, 167-169)

In seguito arriva Narciso portando il caffè a Dorilla e Zanetto e Dorilla lo prende con lo zucchero. Questo incoraggia a Zanetto di parlare dello zucchero in maniera priva di senso, similmente a quello che abbiamo visto nel primo esempio:
«El dolze fa dormir; lei fa benissimo.» (I, 173) e continua a trattare dei pregi dello zucchero usando un registro basso e dei motivi completamente inammissibili, come la digestione e gli escrementi:

El corrompe le flemme,
el digerisce el chilo,
l'interna l'individuo,
el disolve del cerebro i escrementi…
via, via la beva senza complimenti. (I, 174-178)

La protagonista Dorilla è caratterizzata, come abbiamo già visto, come una donna furba e senza scrupoli, pronta a truffare per ottenere dei soldi, per cui sa esattamente come deve parlare con Zanetto per ottenere il suo obiettivo:

> Vinta da queste sue belle maniere,
> dal suo tratto gentile, dal suo bel vezzo,
> già mi sento nel petto
> nascer per lei un rispettoso affetto. (I, 214-217)

Il caffettiere Narciso vuole continuare a truffare Zanetto per ottenere più soldi e Dorilla lo aiuta, ma Zanetto afferma di voler spendere i soldi di suo padre solo per Dorilla, al che lei si dichiara offesa: «Non si offrono denari / a una donna civil come son io.» Zanetto regala a Dorilla un anello con diamante e dice anche: «tutta la mia legitima / voi donar a custia.» (406-407). Nella seconda parte dell'intermezzo Zanetto aspetta che venga Dorilla nella camera da gioco e legge i giornali confermando di non essere un uomo istruito:

> Londra… Coss'è sta Londra? Ella una donna?
> O xelo qualche pesce?
> Ma Dorilla no vien… Madrid. Madrid?
> Sì, sì, adesso l'intendo,
> Londra e Madrid sarà mario e mugier. (423-427)

Dal punto di vista linguistico si nota che Dorilla si esprime in modo più formale e con un registro più alto rispetto ai suoi spasimanti dal punto di vista diafasico e diastratico: «Stupisco nel sentirmi / senza merto verun cotanto amata.» Ambedue usano il veneziano e lei capisce tutto. Questo è ancora un altro esempio di multilinguismo presente anche negli intermezzi precedenti. Nei versi seguenti c'è un riferimento metalinguistico, Zanetto e Dorilla parlano appunto di varietà linguistiche che usano nel testo:

> Z: me sento drento al cuor… La me perdona
> se parlo venezian, el xe un linguaggio
> che al toscan s'accosta
> e per parlar d'amor l'è fatto apposta.
>
> D: Il parlar veneziano
> è cotanto gentile e delicato
> che in tutto il mondo è sopra gl'alti amato. (II, 500-506)

Zanetto dice a Dorilla che ha una scatola piena d'oro che vuole dare a lei. La prende Narciso e immagina come comprerà lo zucchero con questi soldi. Ogni volta che Zanetto tenta di avvicinarsi a Dorilla, Narciso li interrompe e così protegge Dorilla.
Nei versi seguenti Dorilla si riferisce alla differenza diafasica e diastratica tra sé stessa e il suo spasimante Zanetto per il quale conclude che è maleducato e incolto:

> La sua bestialità mi rende noia.
> Colle donne civili
> non si deve parlar in guisa tal. (II, 608-610)

Per proteggere Dorilla, sulla scena ancora una volta arriva Narciso mascherato da uomo prepotente. Loro due litigano, Dorilla decide che non vuole essere fidanzata di Zanetto e lui va via perché ha paura di Narciso mascherato.
Nella terza parte incontriamo Narciso e Dorilla mentre si scambiano parole d'amore, arriva Zanetto pentito per aver abbandonato Dorilla in quel modo e vuole l'aiuto di Narciso per conquistarla di nuovo. Dorrila finge di averlo perdonato per ricevere ancora un regalo da lui. Insieme con Narciso fa una burla a Zanetto e lui si spaventa di nuovo. Dorilla gli spiega che non vuole un uomo che non sa proteggerla. Zanetto si pente per aver voluto spendere i soldi del padre:

> Voggio andar da mio sior pare,
> domandarghe perdonanza,
> né mai voggio più amorose. (III, 992-994)

Alla fine i due amanti spaventano Zanetto e lo cacciano via.
In questo intermezzo è sottolineata la situazione economica dei personaggi borghesi. Le burle che Narciso e Dorilla fanno a Zanetto non vengono solo dalla necessità di sostenersi sul mercato di lavoro ma anche dalla loro immoralità. Fanno una cosa immorale a Zanetto ingannandolo e allo stesso tempo gli danno una lezione di non spendere invano il denaro del padre.

5.3.9. *L'amante cabala*

L'intermezzo *L'amante cabala* è suddiviso in tre parti. È stato rappresentato per la prima volta a Venezia al teatro di San Samuele nel 1736. Nell'intermezzo incontriamo tre personaggi, Filiberto, Lilla e Catina. Dal paratesto veniamo a sapere che Filiberto è in incognito, che non si sa chi è davvero. Lilla è una vedova forestiera (romana) e Catina una figlia veneziana. Sulla scena incontriamo Filiberto e Lilla che ci rivelano che sono fidanzati:

> Ma fra di noi che siam promessi sposi
> son superflue cotante cerimonie;
> conviene il galateo
> al marito non già, ma al cicisbeo. (I, 5-8)

Filiberto vorrebbe che Lilla fosse meno civile e sostenuta, lei si definisce così da sola perché si è abituata così accanto al suo marito defunto:

> Io fui accostumata
> in diversa maniera
> dal fu signor Anselmo mio consorte.
> Ahi memoria fatale, ahi cruda morte!
> Egli volea che seco
> trattass'in complimento; e allora quando
> la maggior confidenza era dovuta,
> mi voleva civile e sostenuta. (I, 9-16)

I versi citati denotano un tipo di relazione coniugale molto razionale e distanziata e dal punto di vista diafasico il discorso di Lilla è anche sostenuto e alto.
Filiberto ci descrive ironicamente come lui vede il comportamento delle vedove in generale. Nei versi che citiamo si nota che le accusa di ipocrisia:

> Piangono tutto il giorno
> la felice memoria del consorte
> e pur tanto che visse
> non vedevano l'ora che morisse. (I, 22-25)

Filiberto informa il pubblico della sua provenienza nobiliare e forestiera, della sua reputazione di donnaiolo e del fatto che con lui le donne di solito si dimenticano dei mariti. Confessa, inoltre, nell'*a parte,* di essere un truffatore di donne:

> Filiberto son io,
> conte di Transilvania,

famoso per le imprese
fatte in più d'un paese.
Oh quante, oh quante donne
piangon per mia cagione
afflitte e disperate!
Oh quante… (che da me furon gabbate!)
Stupisco e raccapriccio
che mirandom' in volto
sì garbato e pulito
non si debba scordar l'altro marito. (I, 40-51)

Arriva in scena il personaggio di Catina che nel suo recitativo usa un linguaggio basso e colloquiale, e nei versi seguenti parla in veneziano di Lilla in maniera accusatoria. La caratterizza come una donna priva di morale:

Siora madre me tien… Veh là perdiana
la siora squincia con un cicisbeo.
Vardé che sfazzadona!
Xe un mese che gh'è morto so mario
e ai omeni cusì la corre drio! (I, 65-69)

Il discorso della vedova Lilla e di Filiberto si concentra sulla sua dote, e Lilla comincia a dubitare che Filiberto sia interessato soltanto al suo denaro, dimostrando di essere sveglia:

Dunque vusignoria
ama più la mia dote
che la persona mia? (I, 81-83)

Quando si rende conto che Filiberto è interessato a Catina, Lilla rinuncia al suo stile alto e comincia a parlare in un registro più basso:

Oh oh che dama!
Né dama né pedina,
ella è una simoncina
che ha più fumo che arosto,
smania la madre sua per maritarla;
ma un pretesto vorria per non dotarla. (I, 102-107)

Descrive Catina usando uno stile colloquiale e il suo discorso è molto meno formale e sostenuto mentre la vuole diffamare davanti al fidanzato e continua:

È una senza creanza,
superba, pretendente,
temeraria, insolente;
io mi vergognarei di praticarla
né me degno né men di salutarla. (I, 118-122)

Il personaggio di Lilla è caratterizzato come ipocrita e pettegola, dice una cosa e fa un'altra:

Senta questa e poi vado;
a un giovine mercante,
cui parlò dal balcone una sol volta,
ha avuto tanto ardir questa sfacciata
di chieder una veste ricamata.
Oh se volessi dir ma son prudente,
abbado a quel che faccio
e le cose degli altri osservo e taccio. (I, 132-139)

Il personaggio di Catina, nella sua aria scritta in settenari, fa un riferimento metalinguistico alla parlata di Lilla, ovvero commenta che non le piace «il suo parlar roman» (I, 172), il romano di Lilla a cui vuole «dar sul muso / un pugno venezian.» (I, 173-174).

Filiberto vuole sedurre anche Catina e sa che il modo migliore e fingere di essere un'altra persona e «cangiar nome, paese ed il linguaggio» (I, 178). La inganna dicendo di essere il mercante Toni, amico di suo padre, che voleva che si sposasse con lui, ma davvero vuole approfittarsene.

Catina, come Lilla precedentemente, ci conferma quello che è già stato detto, che il tema determina il registro e lo stile, ossia la varietà che una persona o, in questo caso, un personaggio usa. Lo vediamo nell'esempio in cui anche lei sparlotta della sua rivale usando uno stile basso e un linguaggio colloquiale:

Quando viveva ancora so mario,
l'aveva l'amicizia
d'un certo sior tenente
ricco ma ricco… Orsù no vuoi dir gnente. (I, 303-306)

Arriva Lilla e chiede a Filiberto perché parla con *costei* e Catina non capisce cosa vuol dire la parola:

Cossa xe 'sta costei?! Me meraviglio,
se no parlaré megio,

colle mie man ve strazzerò i cavei. (I, 372-374)

È la prima volta che troviamo un esempio di multilinguismo che porta al malinteso e si crea un conflitto. Infatti, Catina pensa che Lilla l'abbia offeso. Il fatto di non conoscere il concetto testimonia una cultura inferiore del personaggio di Catina rispetto al personaggio di Lilla. Le due donne cominciano ad usare il registro diafasicamente molto basso, si insultano, usano il turpiloquio, per esempio *matta*, *carogna*, *sfacciata* (I, 390-393). Si può notare che Lilla in generale usa un registro alto nell'intermezzo fino a che non viene introdotto quel tema (pettegolezzi, discussioni con la rivale…) per cui si abbassa il suo registro e mentre il registro di Catina è sempre basso.

Nella seconda parte Filiberto è vestito da mercante veneziano e finge di essere il proprietario della bottega di stoffe. Arriva Catina e Filiberto finge di non riconoscerla, dice che è promesso ad una certa Catina che ama anche se è povera. Catina si rivela e decidono di sposarsi, ma Filiberto prima cerca una prova d'amore da lei, chiede i soldi per fare un negozio e lei gli dà dell'oro. Arriva Lilla che lo riconosce mascherato e lui dice che doveva farlo per guadagnare un po' di soldi fingendosi veneziano, un locale. Lilla comincia a parlare delle loro nozze e la sente Catina, Filiberto si giustifica e cerca di calmare le donne gelose. Nella terza parte si trovano in strada e le due donne parlando mescolano il registro alto e basso. Abbiamo l'esempio di antitesi tra quello che dicono e quello che pensano davvero:

C: (Voi farghe un pereton per minchionarla.)
M'umilio a vusustrissima.
L: Serva sua divotissima.
(Se burla, io la derido.) (III, 891-894)

Lilla scopre che Filiberto e Toni sono la stessa persona e Catina non la crede. Lilla si mostra più intelligente di Catina. Lilla descrive Filiberto in un'aria in ottonari:

Di statura è alquanto basso
ma di corpo alquanto grasso,
tondo ha il viso e delicato,
di varole riccamato;
a immitar un personaggio
e a cangiar vesti e linguaggio
uom più pronto non si dà. (III, 1013-1019)

Anche Catina capisce che potrebbe essere la stessa persona e decidono di vendicarsi mascherandosi entrambe. Filiberto le incontra mascherate e dice loro che si chiama

Fabrizio Roccabianca e che il suo cuore è libero. Le due donne si smascherano e lo insultano. Fino alla fine del testo Lilla usa l'italiano e Catina il veneziano, ma si capiscono perfettamente. Goldoni ci dà l'esempio di donne di diversa provenienza e di diverso stato sociale che si comportano alla fine allo stesso modo.

Abbiamo visto anche che per tutto l'intermezzo Filiberto cerca di rubare la dote delle due donne fingendo e preoccupandosi che loro non scoprano la verità. Alla fine viene smascherato e cacciato sia da Lilla che da Catina. Qui viene sottolineato il problema economico e l'elemento dell'identità. Filiberto non cerca amore, ma i soldi, è quasi ossessionato. Si può dire che in questo intermezzo non abbiamo un personaggio morale. Le due donne hanno scoperto soltanto che Filiberto le ha ingannate entrambe e lo rifiutano (cfr. Emery, op. cit.: 46).

Folena considera che questo intermezzo sia il migliore di tutti gli intermezzi di Goldoni perché si avvicina al nuovo genere dell'opera buffa di cui Goldoni sarà uno dei maggiori librettisti e perché attraverso il ritratto di Filiberto Goldoni ci dà un ritratto del capocomico Giuseppe Imer per il quale scriveva questi intermezzi. (cfr. 1983: 310).

5.3.10 *Amor fa l'uomo cieco*

Amor fa l'uomo cieco è un intermezzo in due parti, scritto nel 1742 a Genova. In questo intermezzo troviamo il personaggio di Livietta, contadina travestita in abito da cittadina, il personaggio di Cardone, descritto come malvestito, povero e precedentemente cittadino ricco, e il personaggio di Mengone, servitore di Cardone che non parla. Nel suo recitativo introduttivo Livietta si presenta come una truffatrice che innanzitutto si è travestita da cittadina, ovvero si è presentata come cittadina invece che come contadina. Poi ci svela anche l'antecedente dei rapporti con Cardone che lei ha usato per approfittare delle sue risorse economiche. Informa il pubblico di averlo ridotto alla miseria e di non essere più interessata ad avere rapporti con lui. I versi che riportiamo si riferiscono alla sua visione del carattere delle donne in generale:

> Poco vi vuole a far che incivilisca
> donna nata fra boschi. Il sesso nostro
> ha un certo natural costume antico
> che della vanità fu sempre amico. (I, 6-10)

In continuazione giustifica le proprie azioni dicendo di non essere l'unica donna ad averlo fatto. Nei versi citati usa la forma alterata del nome con cui denota le donne (*feminuccie*) con un significato spregiativo:

> Io non son già la prima
> che a spese d'un merlotto
> cambiasse condizion. Tante e poi tante,
> ch'erano feminuccie da dozzina,
> s'hanno ingradito coll'altrui rovina. (I, 11-15)

Sulla scena arriva Cardone elemosinando dalla gente e ci rivela che è rovinato economicamente per la colpa di una ragazza vana. Vede Livietta con il suo servitore e cerca l'aiuto, ma invano. Le sue parole sono tipiche del registro poetico elevato dell'opera seria:

> Ah barbara, ah crudele!
> Io ti trassi dal nulla e tu nel nulla
> mi riducesti; oh memorando eccesso!
> Oh barbara natura! Oh ingrato sesso! (I, 74-77)

La risposta di Livietta riflette tutta la freddezza e il calcolo del personaggio. Non viene messo in dubbio il fatto che l'abbia fatto intenzionalmente e senza scrupoli e la colpa viene scaricata sul Cardone:

> Io chiesi e non rubbai,
> donasti ed io pigliai;
> se volesti così, non far schiamazzo,
> io savia fui e tu facesti il pazzo. (I, 85-88)

Dopo avergli dimostrato di essere più furba di lui, espone in breve quali sono le sue aspirazioni materiali:

> È ver, l'indovinasti. Io voglio
> un marito che possa
> mantenermi un braccier e sei staffieri,
> due donne, otto cavalli e due cocchieri.
> Vo' pizzetti, vuo' stoffe e vuo' ricami,
> vo' gioie alla gran moda
> e il paggio che mi regga ancor la coda. (I, 98-104)

Cardone sente le sue richieste e vuole tuttavia sposarla e chiede se voglia riconciliarsi con lui. Si comporta esattamente come indica il titolo dell'intermezzo, ovvero conferma che l'amore fa l'uomo cieco.

Nella seconda parte dell'intermezzo Cardone è vestito da pazzo. In un registro basso afferma che suo zio si è spaventato della sua pazzia e «se n'è crepato» (II,182) lasciandogli la sua eredità. Arriva in scena Livietta e rivela subito al pubblico di essere informata che Cardone sia ricco e di volerlo ingannare di nuovo: «Tornando a lusingar sarà mio impegno, / se tanto vale un femminile ingegno» (II, 196-197). Si ripete nuovamente il motivo dell'ingegno femminile e le donne vengono rappresentate di nuovo come quelle che manipolano gli uomini, che sono vanitose e furbe. Cardone la vede e vuole vendicarsi, quindi si suppone che sia cosciente della manipolazione e ferito nel suo orgoglio. Finge di non riconoscerla e chiede se è *donzella* o moglie e se vuole sposarlo. Finge ancora di essere pazzo e dice delle cose senza senso, ma allo stesso tempo mostra la sua conoscenza della mitologia romana: «vo' che vada nel regno di Plutone, / Proserpina a baciar» (II, 238-239). Livietta crede che sia davvero impazzito per la colpa sua e piange pentendosi. Lei non si muove, Cardone non sa cosa fare e la tocca con una borsa di denari. Cardone non è sicuro se è sincera o no, ma vuole crederle e lo commenta in un'aria in ottonari:

> Non si move, non rifiata,
> chiusi ha gli occhi, freddo il naso,
> saria pur il brutto caso!
> Vuo'chiamarla; Livietta. (Livietta si move)
> Sull'erbetta alla francois…
> Ah ah ah ah ah ah ah. (II, 264-269)

Lei ovviamente reagisce e vede che le ha fatto una burla e gli dice che deve darle i soldi per ottenere il suo perdono. Decidono di sposarsi, immaginano i loro bambini, Cardone inconsapevole che lei lo stia ancora ingannando e Livietta ancora fingendo e dimostrando che gli uomini sono più ingenui e che l'amore gli fa ciechi.

5.3.11 *Il quartiere fortunato*

Il quartiere fortunato è un intermezzo scritto in tre parti che ha un tema militare, abbastanza raro per Goldoni. Nell'intermezzo incontriamo la vedova Bellinda, l'ufficiale Roccaforte e i soldati che non parlano. Nella prima scena troviamo Bellinda che canta un'aria in decasillabi in cui in una serie di metafore espone il suo stato di vedova che equivale a donna difettosa, alla quale manca qualcosa:

Vedovella ch'è senza marito
è una vite senz'olmo in campagna,
è una tortora senza compagna,
è una nave che scorta non ha. (I, 1-4)

Ancora una volta la donna viene rappresentata come debole se non ha un uomo accanto. Ci spiega la situazione in cui si trova, in tempo di guerra, e per lei e peggio stare da sola che essere circondata dai cannoni e bombe. È spaventata perché pensa che in casa sua possano stabilire un quartiere militare. Arriva Roccaforte presentandosi come ufficiale e cavaliere, dice che la casa sua diventerà il suo quartiere e che possono vivere insieme il che insulta Bellinda:

Chi pensate ch'io sia?
Con le donne onorate
Non si parla così… (I, 30-32)

Nonostante le sue parole, Roccaforte ordina ai soldati in modo determinato di scaricare le sue cose usando un linguaggio dell'ambito militare:

Ponete in quella stanza i miei bauli,
li schioppi, le pistole
e senz'altre parole,
se non trovate stalla apparecchiata,
disponete i cavalli nell'entrata. (*I soldati col bagaglio entrano in una stanza*) (I, 35-39)

Si descrive così cantando un'aria in settenari rimati:

Io son quell'uom terribile
che tutti fa tremar.
Ma sono ancora amabile,
con donne so trattar.

La faccia furibonda
vi ha fatto del timor.
Sareste più gioconda
se mi vedeste il cor. (*Entra nella stanza*) (I, 49-56)

Bellinda è preoccupata per i pettegolezzi della società se lui rimane in casa sua. Lui non facilita le cose per lei perché comincia a corteggiarla usando un linguaggio poetico: «Eh madama, quegli occhi / m'hanno ferito il core» (I, 105-106), ma Bellinda è sospettosa e pensa che un uomo non si possa innamorare da un momento all'altro, usa anche il proverbio: «essere amore un foco / che nasce a poco a poco» (I, 120-121).

Nella seconda parte Roccaforte canta un'aria nella quale parla della guerra e di Bellinda usando il linguaggio alto e militare:

> il mestier della guerra è un bel mestiere.
> Quando a quartier s'arriva
> si trovan quelle donne… Oh bella cosa!
> Io ne ho trovata una
> sì bella, sì amorosa
> che mi fa tanta buona compagnia,
> che non ebbi l'eguale in vita mia (*Viene un soldato*
> *e gli presenta un piccolo foglio*)
> Cos'è questo? Ho capito.
> Vuole in distaccamento
> il general ch'io vada;
> presto, dammi il cappello e la mia spada. (*Il soldato eseguisce*) (II, 200-210)

Quando però arriva ora che l'ufficiale se ne vada Bellinda è triste e si lamenta usando un linguaggio poetico in un'aria in quinari:

> Per questo pianto,
> pupille amate,
> non mi lasciate
> sì presto ancor.
>
> Ah che per vanto
> barbari siete
> e duro avete
> nel seno il cor. (II, 235-242)

Per non rimanere ancora una volta da sola, Bellinda decide di seguire l'ufficiale Roccaforte, ma lui ritiene che la guerra non sia una cosa per le donne:

> Valore che vaglia
> per gir in battaglia
> la donna non ha. (II, 323-325)

Bellinda gli dimostra che è brava a maneggiare le armi e che può fare tutto quello che fanno gli uomini. Non è più debole, lui la loda in un'aria in ottonari e un quaternario:

> Brava! L'armi presentate;
> armi a terra.
> Par che siate stata in guerra,
> ne sapete quanto me. (II, 342-345)

Nella terza parte dell'intermezzo, quando gli amanti hanno fatto la guerra insieme, Roccaforte loda Belinda presentandola come eroina:

voi siete un'eroina,
voi avete mostrato
lo spirito guerrier nel cuor di donna;
e direi quasi vi sconvien la gonna. (II, 364-366)

Dato che che un ufficiale non può pensare del matrimonio durante la guerra, Bellinda vuole sposarlo in segreto, ma Roccaforte si rifiuta. Contemporaneamente comincia a pensare ai soldi dal marito defunto di Bellinda che potrebbe ottenere sposandola. Il generale lo chiama e lui parte lasciando Bellinda da sola che canta un'aria:

Era pur meglio, oh dio!
Che nello stato mio
libero e vedovil fossi restata,
meglio ch'io non mi fossi innamorata. (III, 460-464)

Roccaforte torna dicendo che la guerra è finita e che possono sposarsi, ma che vuole essere libero e non «come schiavo in catena» (III, 495) e continua spiegando: «Vuo' divertirmi un poco, / voglio festini e gioco» (III, 517-518). Bellinda dice che anche lei vuole la stessa cosa. Concludono ambedue che non devono essere gelosi anche se vorranno frequentare altra gente. In questo intermezzo mancano i travestimenti e gli inganni, se non si prende in considerazione il fatto che Bellinda debba apparire vestita da uomo per andare in guerra, ma questo non si vede scena e viene soltanto riportato come fatto accaduto. Si tratta di due personaggi piuttosto sinceri che hanno trovato una soluzione che conviene a entrambi. Se lui va via per i motivi militari e trova un'altra donna, lei può essere tranquilla che tornerà e che amerà davvero solo lei, e lei non deve aver paura di rimanere da sola, può passare il tempo con altri cavalieri mentre suo marito non c'è. Si può dire che l'intermezzo finisce con un messaggio abbastanza liberale sui diritti e doveri degli sposi.

5.3.12 *La favola de' tre gobbi*

La favola de' tre gobbi è un intermezzo in due parti, rappresentato per la prima volta al teatro Giustinian di San Moisè nel 1749 a Venezia. I personaggi dell'intermezzo sono Madama Vezzosa, il Marchese Parpagnacco, il Conte Bellavita e il Barone Macacco Tartaglia. Goldoni si rivolge all'*amico lettore* all'inizio dell'intermezzo. Dice che l'intermezzo si basa sulla fiaba di tre gobbi che è nota a tutti, dunque conferma che si tratta di un tema popolare Nella prima parte vediamo Madama Vezzosa in una camera

con due porte. Il suo nome ci dà l'informazione sulla sua caratterizzazione, ovvero ci dice che si tratta di una donna molto affascinante. Lei si presenta subito come superba e come una donna che sa quello che vuole nella vita:

> in ogn'angolo alfin della città
> non si fa che parlar di mia beltà.
> Io però non son pazza;
> non mi fo vagheggiar per ambizione;
> non cerco cicisbei belli e graziosi
> ma ricchi, di buon core e generosi, (I, 12-17)

Sulla scena arriva uno degli spasimanti di Madama per il quale lei dice che non è di provenienza nobile, ma questo sembra non esserle importante se il personaggio è ricco:

> Costui fa il signorone,
> benché nato villan, ma non importa;
> in oggi chi ha denaro in quantità
> porta nel suo taschin la nobiltà. (*Vien il marchese Parpagnacco*.) (I, 25-28)

Usa l'aumentativo *signorone* sottolineando il fatto che si finge un gran signore ma non è un vero nobiluomo. Quando arriva il marchese lei usa un linguaggio poetico e molto formale come un mezzo per raggiungere il suo obbiettivo, ossia trovare un marito ricco che può garantirle un futuro economicamente sicuro:

> Io faccio riverenza
> a quei vezzosi rai
> che di farmi penar non cessan mai. (I, 32-34)

Lei nota che questo personaggio ha una gobba sulla schiena per la quale usa il termine *monticello*, ossia usa una parola con la quale sminuisce il problema della sua gobba: «Anzi grazia gli dà quel monticello / e poi chi ha del denaro è sempre bello.» (I, 53-54). Lui dice che ha di tutto in abbondanza, gli manca solo una moglie e che lei può esserlo. Quando saluta gli spasimanti Madama cambia il suo registro dal diafasicamente alto e formale (addirittura aulico e solenne) fino al registro basso, informale e colloquiale quando è da sola e dice quello che pensa veramente di loro, cioè quando non ha bisogno di abbellire il suo modo di esprimersi. Lei vuole dare l'impressione di una donna colta per presentarsi come un *buon partito* e in realtà è una persona ingannevole:

Oh che sorte! Oh che grazia! Oh che contento,
quas'impazzir dall'allegria mi sento.
(Se mi credi, minchion, la sbagli affé.
Voglio la borsa tua, non voglio te.) (I, 74-77)

Sulla scena arriva il secondo uomo, il Barone Macacco. Madama inventa che si tratta di suo fratello che può arrabbiarsi se la vede con un uomo e consiglia al marchese di nascondersi. Il Barone Macacco ha un problema con la balbuzie: «Io son inna… na… na… na…na… namorato / di voi, mia be… be… bella» (I, 136-137) e dice che non è geloso se lei ha un altro uomo. Viene anche il terzo spasimante, il Conte Bellavita che ha due gobbe. Tutti e tre gli spasimanti hanno un'opinione molto alta di sé stessi, pensano di essere bellissimi. Quando lo dice anche il conte, Madama Vezzosa conclude:

un amante, ancorché bello e grazioso,
quando si mostra avaro,
alla donna non puol essere mai caro. (I, 256-258)

Nella seconda parte, dal punto di vista diatopico, Madama usa il veneziano e mostra il suo bilinguismo fluente. Qua si sottolinea la dicotomia tipica della sociolinguistica – lingua vs. dialetto = alto vs. basso. Si dimostra che le varietà sono collegate con lo stato sociale perché Madama nella prima parte usa lo stile alto, parla in italiano dalla posizione di una dama dall'alta società. Nella seconda parte usa una varietà trascurata, è vestita da serva e con molta facilità cambia il registro mentre i tre spasimanti litigano per l'affetto di Madama:

Ola, ola, fermeve,
cossa diavolo feu?
Dixe, cossa gh'aveu?
Se ve dixe più robba,
la stizza ve farà crescer la gobba. (II, 440-444)

Propone a loro di amarla insieme, senza gelosia e loro accettano. Alla fine dell'intermezzo tutti sono contenti, suonano, cantano e ballano. Madama Vezzosa è riuscita ad assicurarsi la libertà e a ottenere tre uomini contemporaneamente, grazie alla sua intelligenza e alla capacità di sfruttarne. È consapevole che il suo parlare l'ha salvata e ci canta un'aria in settenari alla fine dell'intermezzo:

Mi za son donna Betta
che gh'ha la lengua schietta.

Se vu saré zelosi,
redicoli saré. (II, 511-514)

5.3.13 *Il matrimonio discorde*

Il matrimonio discorde è un'opera di C. Goldoni che alcuni classificano come intermezzo e altri dicono che ci sono elementi di una farsetta per musica. Si tratta di un'opera in due parti rappresentata per la prima volta nel 1756 a Roma al teatro del signor Cesare Capranica. Nell'intermezzo ci sono quattro personaggi, Don Ippolito (cittadino benestante), Donna Florida (sua moglie), il Marchese Bizzarro e Sandra (campagnuola). La scena si rappresenta in un casino di campagna di Don Ippolito. All'inizio troviamo Donna Florida che si lamenta del suo destino di essere la moglie di un cacciatore. La varietà che usa Donna Florida è dolce, cortese, gentile. Il suo stile è ornato, rispecchia il suo status sociale. Cerca di essere dolce anche con il marito, che preferisce la caccia alla sua compagnia e la lascia sempre sola e si lamenta in un'aria in ottonari rimati:

Non la guarda appena in faccia,
favellar non sa d'amore;
e più stima un can da caccia
di una donna come me. (I, 5-8)

Il suo discorso rivolto al marito è meno formale e sostenuto, loro due si insultano a vicenda:

Donna Florida: Sempre colle villane.
Don Ippolito: E voi coi cavalieri.
Donna Florida: Avvilirvi cotanto è una vergogna.
Don Ippolito: Voi vi alzate assai più che non bisogna. (I, 31-34)

Donna Florida decide di comportarsi come il marito:

Canti, balli, alla caccia
vada il consorte mio;
se a suo modo vuol fare, io faccio al mio.
Più volte abbiam provato
unirci in opinione ed è tutt'uno.
Sposate ha ciascheduno
le opposizioni sue;
e ostinai, a dir ver, siamo tutti due. (I, 58-65)

Arriva il Marchese Bizzarro con il quale lei gioca a carte. Cerca di sedurlo e a lui tutto questo sembra ridicolo e dice: «all'estremo del buon tanto s'accosta / che per farsi burlare è fatta apposta.» (I, 141-142) e rivela al pubblico le sue intenzioni: «vuol essere servita da un marchese / ed io godo il buon tempo alle sue spese.» (I, 151-152) e ancora in un'aria in ottonari:

> Servitù quanta volete;
> vi dirò che belle siete;
> sarò pronto a sospirar.
> Ma gl'inchini coi zecchini
> me li avete da pagar. (*Parte*) (I, 157-161)

Sulla scena arrivano di nuovo Don Ippolito e la contadina Sandra che si paragona con la padrona:

> Contadina sono nata;
> ma sono al par di lei donna onorata. (I, 176-177)

Don Ippolito rivela che apprezza di più le cittadine che le cittadine superbe. Il modo di parlare di Sandra è più semplice e più basso. Lei è diretta e osa anche dare consigli al suo padrone:

> da noi sì fa così.
> Non come fan le vostre mogli belle
> che a dispetto dell'uom commandan elle.
> E voialtri babbei de maritati,
> invece di dar loro delle botte,
> tacete e state lì, come marmotte. (I, 194-199)

In questi versi descrive come dovrebbero essere gli uomini dal suo punto di vista. Lei non è una di quelle che promuove la parità dei sessi, ma pensa che l'uomo sia quello che deve comandare. Lei usa delle metafore che rispecchiano la realtà contadina e usa i diminutivi nella sua aria scritta in settenari:

> La pecorella al prato
> coll'agnellin sen va;
> coll'agnellino allato
> non usa infedeltà.
>
> Ma sola per il campo
> lasciata in libertà,
> la pecora lo scampo
> dal lupo non avrà. (*Parte*) (I, 200-207)

Sembra che gli sposi si siano riconciliati, ma arriva Sandra e le due donne cominciano ad offendersi usando un linguaggio basso e il suffisso spregiativo -accia, cioè si riferiscono con valore negativo mentre litigano, DF: «Villanaccia. / S: Superbaccia. (I, 296-297).

Nella seconda parte Donna Florida ci rivela che vuole separarsi dal marito perché ha portato a pranzo una donna non degna di lei e vuole vendicarsi con l'aiuto del Marchese. D'altra parte, Don Ippolito decide di essere più duro con la moglie, pensa di dover essere più maschio, ma in realtà è sotto l'influsso di Sandra e dice:

> e i calzoni li voglio portar io;
> se finora ho tacciuto
> e l'ho lasciata fare, in avvenire
> dovrà starsene bassa ed obbedire. (II, 372-376)

Il Marchese si traveste da forestiere con i baffi e ordina a Don Ippolito di chiedere perdono dalla moglie o sarà ucciso e Don Ippolito si spaventa e chiede perdono inginocchiato. Donna Florida è contenta e comincia a lodare il Marchese e immagina come sarebbe bello avere un cavaliere accanto a sé che le potrebbe dire belle parole come quelle che Don Chiscotte diceva a Dulcinea:

> Vezzosa Dulcinea.
> Mia sovrana, mia dea, mio sol, mio nume.
> Ardo come farfalla intorno al lume. (II, 471-473)

Lei si paragona a un personaggio letterario e così si presenta come una donna ben colta. Se ci ricordiamo gli insulti delle due donne, possiamo concludere che anche Donna Florida, come le donne in altri testi, usa la sua capacità di esprimersi in modo dolce come uno strumento per elevare la propria posizione sociale, che è un'arrampicatrice sociale che vuole attirare gli spasimanti ricchi e nobili.

Sandra rivela a Don Ippolito chi è il forestiero e comprova che le donne sono più capaci nel riconoscere i travestimenti. Nella sua aria ci spiega cosa pensa dei cittadini, cioè che non sono mai contenti con quello che hanno, non sono umili:

> Non si contentan mai. Le genti basse
> procurano innalzarsi
> e vorrebbe ciascun nobilitarsi.
> La signora chiamata
> vuol esser l'illustrissima.
> E poi l'eccellentissima
> e prenderebbe dell'altezza ancora

ma poi per sua malora,
fatto de'capitali un bel consumo,
va l'arrosto perdendo e resta il fumo. (II, 522-534)

Continua con una bella dimostrazione della differenza tra le cittadine e le contadine nella sua aria in ottonari:

Vanarelle che solete
comparir più che siete,
fate rider la brigata,
ciascun vi burlerà;
e la povera villana
che di tutto si contenta
non v'è dubbio che si senta
malmenar di qua e di là. (*Si ritira*) (II, 535-542)

Don Ippolito vuole fare la stessa cosa che Donna Florida ha fatto a lui. Viene travestito per parlare con la moglie dicendo che lei debba chiedere perdono al marito e mangiare insieme a Sandra e lei dice che lo farà perché l'ha minacciata con la spada.
Lei fa tutto necessario, anche se esitando. Alla fine tutti scoprono tutto e decidono che la cosa migliore è che tutti facciano quello che vogliono e così non litigheranno mai.

5.3.14 *La cantarina*

La cantarina è un intermezzo con elementi di farsetta per musica scritto nel 1756 a Roma. La cantarina protagonista è la virtuosa Madama Geltruda, gli altri personaggi sono il Marchese di Capra, Lorino, l'amante di Madama che si finge suo fratello, e Castagna, il servitore del Marchese. All'inizio vediamo Madama Geltruda con il suo amante Lorino che è geloso. Arriva Castagna che annuncia l'arrivo del marchese. Lorino protesta perché nessuno lo prende sul serio e vuole andarsene:

Che figura ho da fare?
Marito? Non lo sono e non conviene.
Amante? Non va bene. (I, 73-75)

Madama Geltruda lo degrada dicendo che può fingere di essere suo fratello. Lui è cieco dall'amore e in più si esprime in un linguaggio poetico usando spesso diminutivi per sottolineare il suo affetto mentre canta un'aria in ottonari: «Quegli occhietti graziosetti / m'hanno fatto innamorar. (*Parte*)» (I, 97-98). Parlando con il Marchese Madama usa

un linguaggio diafasicamente molto marcato, parla a un livello altissimo di cortesia: «Serva, serva umilissima. (*Inchinandosi*)» (I,106) e poi «Ossequiosissima. (*Inchinandosi sempre più*)» (I,108).

Ancora una volta abbiamo un esempio di una protagonista femminile che cerca di sposarsi per elevare il suo grado sociale e prova a farlo usando un linguaggio particolarmente gentile quando si rivolge al potenziale sposo. Madama Geltruda piace al Marchese, ma vuole metterla alla prova per vedere se è sincera e le vuole regalare un anello modesto, ma se lo riprende e dice che le porterà un altro più grande. Il personaggio di Lorino è povero e questo basta affinché Geltruda si permetta di trattarlo male cantando un'aria in ottonari:

> Il presente mi consola,
> il futuro, signor no.
>
> Se ne avrete, mio sarete;
> ma frattanto che ci fa?
> Con pazienza, con prudenza
> tollerar vi converrà. (*Parte*) (I, 239-244)

Arriva il Marchese travestito da militare tedesco e si presenta parlando in un tedesco italianizzato, come esempio di multilinguismo, ma Madama lo capisce:

> Star barone tedesco,
> star ricca baronia,
> star generale de cavalleria. (I, 287-289)

La vuole regalare di nuovo un anello dicendo che le porterà un altro più bello, degno di lei. Nella seconda parte dell'intermezzo il servitore Castagna parla con il suo padrone e dichiara che tutte le donne sono uguali e che vivono di parole:

> perché so il fatto mio quanto basta;
> son tutte d'una pasta,
> caro signor adrone,
> quelle che vivon di conversazione. (II, 370-373)

Il Marchese è travestito nuovamente, questa volta da francese, e la situazione si ripete, lui si presenta e Madama Geltruda gli risponde in francese: «Coman v'appelé vu?» (II, 412). Si mostra istruita, parla in italiano, capisce il tedesco e parla anche un po' di francese, abbiamo di nuovo presente il multilinguismo. Anche il francese dà un anello

a Madama e lei lo accetta, ma come con gli altri due in precedenza, il francese se lo riprende dicendo che le porterà in regalo un altro più grande e degno di lei. Arriva anche Lorino che ha una notizia per Madama. I suoi genitori sono morti e lui è diventato erede di tutto. Madama gli dice che adesso possono sposarsi, ma Lorino vuole vendicarsi a lei: «Mi avete tormentato fieramente; / ed ora non ne vuo' saper più niente.» (II, 542-543). Madama Geltruda cambia il suo modo di parlare con lui e dice in modo gentile nell'aria seguente:

> Per quel primo dolce amore
> che provai per te nel cuore,
> per quel ben che ti vogl'io
> caro mio non mi lasciar. (II, 553-556)

I due si riconciliano, ma arriva il Marchese con un anello, Lorino gli spiega che non è il fratello di Madama, ma suo marito. Il Marchese regala loro l'anello e tutti insieme festeggiano le nozze.

5.3.15 *La vendemmia*

La vendemmia è un intermezzo in due parti rappresentato per la prima volta a Roma nel 1760. Ci sono quattro personaggi. Ippolito è il padrone della vigna, Fabrizio è il suo amico. I due personaggi femminili sono Cecchina, una vignaiola, e Rosina, una lavoratrice. Si trovano in compagnia durante la vendemmia. I due uomini godono l'aria fresca e subito Fabrizio nella sua aria scritta in senari ci mostra, con un linguaggio basso, che è goloso, vuole mangiare sempre:

> La fame vorace
> tormento mi dà.
> Bel corpo il rumore
> sentite che fa. (I, 52-55)

Arriva Cecchina, la vignaiola, e il padrone la regala un fazzoletto, ma dice di non mostrarlo a Rosina. Appena Rosina si presenta, Cecchina le dice subito che ha ricevuto un regalo. Ippolito dà anche a lei un regalo, una fettuccia. Le ragazze sono gelose e invidiose perché sono rivali nell'amore del padrone e lui le inganna entrambe usando parole gentili e diminutivi, cantando un'aria in settenari:

Ah care pastorelle
voi siete tutte belle,
degne d'eguale amor. (*Parte*) (I, 121-123)

Le ragazze usano un linguaggio basso e dei nomi alterati mentre si insultano, ad esempio *rabbiosetta* (I,136). Rosina prova anche a diffamare la rivale dicendo che ama segretamente Berto e usando il proverbio che «tutt'oro non è quel che riluce» (I,159). Dall'altra parte descrive sé stessa con i diminutivi *fanciulla tenerella*, *semplicetta, innocentina* (I,165). Il padrone ammette che anche se ambedue sono carine, gli piace di più Cecchina.

I lavoratori sono tutti insieme e vanno a pranzo. Arriva Fabrizio che li sorprende perché vuole mangiare con loro anche se sono contadini, ma loro lo rifiutano.

Le due contadine litigano di nuovo, arriva Ippolito e sente le accuse reciproche, vuole cacciarle. Le contadine sono caratterizzate come donne senza maniere, aggressive e pronte a tutto per avere la meglio una sull'altra. Nella seconda parte dell'intermezzo si scopre che Cecchina e Rosina non sono innamorate del padrone Ippolito, ma di due contadini e decidono di fare pace e di essere amiche.

Arriva Fabrizio che ha mangiato troppo e deve riposare. In tutta l'opera lui parla solo del cibo e di cose triviali, assume quindi la funzione del personaggio caricaturale, tipico dell'opera buffa:

Cos'ho mangiato?
Tre tondini di zuppa,
un piatto di frittura,
due libre di vitella,
un cappone bollito,
un lombetto arrostito,
un quarto di capretto,
sei fette di presciutto,
dodici beccafichi,
e mezza provattura,
questa per il mio corpo è una freddura. (II, 325-334)

Fabrizio si addormenta e Ippolito e le due donne decidono di fare una burla a Fabrizio per divertirsi. Prima le due donne si divertono toccando il viso di Fabrizio con un ramo, e poi torna Ippolito travestito portando la spada e il suo servitore armato. Fabrizio si sveglia e si spaventa, ma non può fuggire perché hanno legato le sue gambe. Si scoprono e Fabrizio si offende: «mi sono inteso di farvi onore, / non sono un sciocco, non sono un scrocco,» (II, 404-405) e se ne va. Ippolito parla con Cecchina dei suoi sentimenti

per lei e offre a lei il matrimonio. Si è innamorato di «quel viso bricconcello» (II, 456). Anche Cecchina usa i diminutivi per mostrare l'affetto: «Quel occhio tristarello / vuol farmi delirar.» (II, 458-489). Entrambe le donne si mostrano di nuovo gelose e provocano la confusione di Ippolito:

> Care non so che far, veder non soffro
> a sospirar nessuna,
> posso darvi il mio cor metà per una. (II, 512-514)

Le donne fingono di essere entrambe interessate al padrone. Sulla scena appare nuovamente Fabrizio e pensa alla vendetta per la burla che gli hanno fatto. Arriva con due servitori (Berto e Geppino, gli amanti di Cecchina e Rosina) vestiti da marchese e da barone. I due dicono di voler sposare le due contadine e le ragazze accettano. Ippolito rimane perplesso e ingannato. Alla fine gli uomini si rivelano per contadini e Cecchina e Rosina in un duetto ci danno la morale dicendo che «chi volea burlarci / burlato resterà» (II, 576-577) e tutti festeggiano insieme le doppie nozze.

5.4 L'importanza dei travestimenti e del plurilinguismo per lo svolgimento dell'azione negli intermezzi

Si può dire che i travestimenti e il plurilinguismo si sono mostrati come elementi molto importanti negli intermezzi analizzati e li sommeremo in questo capitolo. Negli intermezzi *Il gondoliere veneziano* e *La pupilla* l'elemento del travestimento è particolarmente importante. Bettina, come veneziana, usa la lingua veneziana, ma si traveste da uomo e si avvicina al fidanzato usando un discorso da uomo per scoprire la verità. Nella *Pupilla* abbiamo incontrato Rosalba che ci mostra che è istruita quando annuncia che canterà in veneziano. Non si maschera, ma usa il linguaggio gentile per ingannare il tutore, mentre il suo amante si traveste da astrologo e da medico per ingannare il tutore. Nell'*Ippocondrico* Melinda si traveste da chimico e da sensale, usa dei termini specialistici e dotti per essere convincente. Nel *Filosofo* Lesbina si traveste da studente e da dama, usa parole dotte per raggiungere lo scopo. Nell*'Amor fa l'uomo cieco* abbiamo il travestimento di Livietta da cittadino e Cardone che si finge pazzo. Nel *Matrimonio discorde* il Marchese si traveste da forestiero per spaventare Don Ippolito e quando lui lo scopre, si maschera anche lui per spaventare la moglie e il Marchese.

Nella *Vendemmia* i due amanti delle contadine si travestono da nobili per ingannare il padrone e per poter sposarsi. Il travestimento si è mostrato come un elemento essenziale nella drammaturgia di questi intermezzi. Negli altri l'elemento del plurilinguismo è risultato più importante, anzi cruciale. Nel caso di *Monsieur Petiton* abbiamo un raro esempio di intermezzo in cui non c'è l'elemento del travestimento. Viene messo invece in primo piano l'uso del linguaggio e abbiamo ben quattro linguaggi presenti. Monsieur Petiton è francese, cerca di corteggiare Graziosa usando il suo francese italianizzato, passa dal francese all'italiano in modo divertente. Graziosa usa l'italiano, ma capisce il francese italianizzato di Monsieur Petiton e anche il bolognese di suo marito Petronio. Il quarto linguaggio è il veneziano di Lindora, moglie di Monsieur Petiton. Ciascuno parla la propria lingua, ma si capiscono bene. In altri intermezzi abbiamo sia travestimenti che plurilinguismo come nel caso della *Pelarina*. In questo intermezzo si travestono tutti e tre i personaggi, Pelarina da paroncino veneziano, Volpiciona da Canacchiona veneziana, da sgherro e da ebreo e Tascadoro da donna. Nella *Bottega da caffè* incontriamo Dorilla, la venturiera romana che seduce gli uomini, Narciso, il caffettiere, è veneziano, poi travestito da uomo prepotente, e Zanetto che è caratterizzato come ingenuo e ignorante, anche se appare ignorante, allo stesso tempo usa la lingua materna veneziana e il toscano che è percepito come la lingua della gente colta. Dorilla è romana ma capisce il veneziano dei due uomini. Nella *Birba* tutti i personaggi si travestono. Orazio è il cavaliere romano che si traveste e guadagna facendo ballare i cani e poi parla in un napoletano falso. Lindora è veneziana e parla solo il veneziano, si traveste da cantante. Il personaggio più intelligente e più istruito è Cecchina che si traveste da schiavone, cavamacchie e orbetta e parla in romano, croato, veneziano e bolognese. Ci mostra la sua capacità invidiabile nell'uso delle lingue. Nella *Cantarina* abbiamo il caso in cui il Marchese si traveste da militare tedesco e usa un tedesco italianizzato, poi si traveste da francese e Madama Geltruda, che parla l'italiano, mostra di capirlo quando parla e usa anche un po'il francese e il tedesco. *La favola de' tre gobbi* ci dà l'esempio in cui Madama Vezzosa, che parla l'italiano, finge di essere una serva veneziana e riesce così a calmare gli uomini gelosi e risolvere la situazione a suo vantaggio personale. Nell'*Amante cabala* Filiberto finge di essere nobile, mercante e un tale Fabrizio, ma non si sa chi sia in realtà. Lui si traveste per ingannare due donne, una nobildonna romana, l'atra contadina veneziana, e vuole prendere i soldi da loro. Qui abbiamo per la prima volta di un conflitto in base al malinteso causato dal plurilinguismo. Catina non capisce cosa dice Lilla usando il romano. È interessante il

fatto che si capiscano bene alla fine quando si vendicano insieme di Filiberto. Tutti i personaggi hanno in comune che raggiungono i propri obiettivi tramite i travestimenti o tramite il linguaggio che usano. Non soltanto tramite l'uso di varie lingue, ma anche tramite le varietà che usano in diverse situazioni. Questo vuol dire che usano diverse varietà diastratiche, diafasiche e diatopiche quando è opportuno, come presentato nella ricerca.

6. Conclusione

Negli intermezzi di Goldoni analizzati nei capitoli precedenti abbiamo visto vari personaggi caratterizzati dal loro modo di parlare. Possiamo dire che il linguaggio di Goldoni si adatta alle diverse classi sociali, all'età, al sesso dei personaggi e alle situazioni in cui si trovano e questo conferma i fatti sociolinguistici esposti nella parte teorica di questa tesi. Da numerose ricerche linguistiche esistenti risulta che esiste una differenza tra il linguaggio maschile e il linguaggio femminile, come abbiamo confermato anche nella nostra analisi in cui è stata individuata la maggioranza delle caratteristiche stereotipiche delle donne. Quello che è più evidente è il fatto che i personaggi femminili degli intermezzi di Carlo Goldoni si comportano in modo socialmente attribuibile al genere femminile, ovvero che le donne sono consapevoli delle situazioni in cui devono usare un linguaggio adeguato alle donne, ma che in altre situazioni usano un linguaggio socialmente inammissibile per le donne dell'epoca del tempo dell'azione che comprende la prima metà del Settecento. Il modo di parlare serve a loro come strumento per raggiungere uno scopo determinato e modificano il loro repertorio linguistico consapevolmente. Sanno quello che la società si aspetta da loro, ma allo stesso tempo cercano di lottare per le cose che meritano o che vogliono ottenere. Dunque, nella nostra tesi è stato dimostrato che l'uso delle varietà linguistiche dei personaggi femminili goldoniani è collegato con il loro stato sociale e che dipende dagli interlocutori con cui parlano nonché dalle situazioni in cui si trovano, confermando così il legame indissolubile tra la lingua e la società.

7. Bibliografia:

PRIMARIA:

1. Goldoni, Carlo (2008). *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Marsilio Editori, Venezia.

SECONDARIA:

1. Angelini, Franca (1982). «In maschera voi siete / senza maschera al volto?»; Le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-36) in: *Studi goldoniani 6*, Venezia: Casa di Goldoni.

2. Balboni, Paolo (2007). *Tecniche didattiche per l'educazione linguistica*, Torino: UTET Università.

3. Berruto, Gaetano (2001). Soziolinguistik, in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik: (LRL). Bd. 1,2, Methodologie (Sprache in der Gesellschaft / Sprache und Klassifikation / Datensammlung und -verarbeitung)*[a cura di Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt], Tübingen: Niemeyer, pp. 305-322.

4. Berruto, Gaetano (2007. *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma – Bari.: Editori Laterza.

5. Berruto, Gaetano (2011). Sociolinguistica, in: *Enciclopedia dell'italiano* [a cura di Raffaele Simone], Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 1370-1375.

6. Berretta, Monica (1983). Per una retorica popolare del linguaggio femminile, ovvero: la lingua delle donne come costruzione sociale, in *Comunicare nella vita quotidiana*, ed. Franca Orletti, Bologna: il Mulino, pp. 238-239.

7. Boerio, Giuseppe (1856). *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Premiata tipografia di Giovanni Cecchini edit. https://books.google.hr/books?id=E5NiAAAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

8. Crotti, Illaria, (2000). Gli spazi della parola nei primi intermezzi goldoniani (1730-1736), in: *Libro, mondo, teatro. Saggi goldoniani,* Venezia: Marsilio, pp. 45-53.

9. D'Agostino, Mari (2012). *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna: Il Mulino.

10. Deiana, Igor (2019). Atteggiamenti e usi linguistici di ragazze e ragazzi in Ogliastra e a Cagliari, in: *Rhesis International Journal of Linguistics, Philology and Literature,* Cagliari: Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali, Università degli Studi di Cagliari, pp. 113-136. https://www.academia.edu/42115983/Igor_Deiana_Atteggiamenti_e_usi_linguistici_di_ragazze_e_ragazzi_in_Ogliastra_e_a_Cagliari (27/12/2022).

11. De Mauro, Tullio (1991). *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari: Laterza

12. Emery, Ted (1991). *Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica,* New York: Peter Lang.

13. Ferrone, Siro (2020). La vita e il teatro di Carlo Goldoni, Marsilio Editori, Venezia.

14. Folena, Gianfranco (1958). *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Lettere Italiane, Vol. 10, No. 1 (GENNAIO-MARZO 1958), pp. 21-54. https://www.jstor.org/stable/26246010?searchText=l%27esperienza%20linguistica%20di%20carlo%20goldoni&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dl%2527esperienza%2Blinguistica%2Bdi%2Bcarlo%2Bgoldoni&ab_segments=0%2FSYC6744_basic_search%2Ftest1&refreqid=fastlydefault%3A3f23fc700f4848aab50dd0d5d581d8f4 (19/10/2022).

15. Folena, Gianfranco (1983). Goldoni librettista comico in: *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino: Einaudi, pp. 307-324.

16. Fresu, Rita (2015). Il linguaggio femminile e maschile: uno scenario (stereotipico) in movimento, in: *Gender/Sexuality/Italy* No. 2, pp. 92-109. https://www.gendersexualityitaly.com/wpcontent/uploads/2015/07/7.-Fresu.pdf (27/12/2022).

17. Hernández-Campoy, Juan Manuel; Conde-Silvestre, Juan Camilo (2012) (a cura di). *The Handbook of Historical Sociolinguistics,* London: Blackwell Publishing.

18. Garajová, Kateřina (2014). *Manualetto di stilistica italiana*, Brno: Masaryk University Press. https://www.academia.edu/39083577/Kate%C5%99ina_Garajov%C3%A1_Manualetto_di_stilistica_italiana (28/12/2022).

19. Herry, Ginette (2007). *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*. Tomo I 1707-1744, Venezia: Marsilio Editori.

20. Goldoni, Carlo. *Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da Giambattista Pasquali*, 1761-1778, in: *Ortolani 2*, I, pp. 621-757.

21. Labov, William (1972). *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

22. Mićanović, Krešimir (2006). Jezik kao prostor varijeteta, in: *Raslojavanje jezika i književnosti*: Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole, Bagić, K. (a cura di), pp. 11–22. Zagreb: FF press.

23. Nencioni, Giovanni (1983), Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato, in: *Di scritto e parlato, Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli, pp. 126-179.

24. Orioles, Vincenzo. *Le dimensioni della variazione linguistica* http://www.orioles.it/materiali/pn/dimensione_variabilita.pdf (7/1/2023).

25. Raspudić, Nino (2010). Niccolò Tommaseo i istočna obala Jadrana – od sentimentalističkog paternalizma do nevolje s Njegošem, in: *Lingua Montenegrina*, III, 5, pp. 263-295) http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/5930/1/Raspudic-LM5.pdf

26. Sornicola , Rosanna (2019). Le regole del gioco in sociolinguistica storica. Alcune riflessioni su metodi, possibilità e limiti di una disciplina controversa, in: *Dinamiche del multilinguismo. Aspetti teorico-applicativi fra oralità e scrittura*, Consani, C., Perta, C. (a cura di), Quaderni di AION-L, pp. 41-90.

https://www.academia.edu/44105912/Le_regole_del_gioco_in_sociolinguistica_storica_Alcune_riflessioni_su_metodi_possibilit%C3%A0_e_limiti_di_una_disciplina_controversa (28/12/2022)

27. Treccani, *Selvaggio*, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/selvaggio (7/2/2023).

28. Treccani, *Carlo Goldoni*, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni/ (20/11/2022).

29. Treccani, *Cicisbeo*, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/cicisbeo (10/8/2022).

30. Treccani, *Commedia di carattere*, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia/ (20/11/2022).

31. Treccani, *Commedia dell'arte*, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte/ (20/11/2022).

8. Sommario

Le varietà linguistiche nella caratterizzazione dei personaggi femminili negli intermezzi di Carlo Goldoni

In questa tesi abbiamo definito la sociolinguistica come una disciplina della linguistica che si occupa della lingua nel contesto sociale. Abbiamo descritto le varietà linguistiche (v. diatopiche, v. diastratiche, v. diafasiche e v. diamesiche) e mostrato qual è la loro funzione. È stato presentato il corpus di quindici intermezzi di Carlo Goldoni che è successivamente stato analizzato. Lo scopo di questa tesi è quello di stabilire in quale modo sono rappresentate le varietà linguistiche negli intermezzi di Carlo Goldoni e qual è il loro ruolo nella caratterizzazione dei personaggi femminili e nel linguaggio che loro usano.

Parole chiave: varietà linguistiche, intermezzo, Goldoni, personaggi femminili, caratterizzazione, plurilinguismo

9. Sažetak

Jezični varijeteti u karakterizaciji ženskih likova u intermezzima Carla Goldonija

U ovom smo radu definirali sociolingvistiku kao lingvističku disciplinu koja se bavi jezikom u društvenom kontekstu. Opisali smo jezične varijetete (dijatopiju, dijastratiju, dijafaziju i dijameziju) i prikazali koja je njihova funkcija. Predstavljen je i potom analiziran korpus od petnaest intermezza Carla Goldonija. Cilj ovog diplomskog rada jest utvrditi na koji su način jezične varijante zastupljene u intermezzima Carla Goldonija i koja je njihova uloga u karakterizaciji ženskih likova i za jezik kojim se oni služe.

Ključne riječi: jezični varijeteti, intermezzo, Goldoni, ženski likovi, karakterizacija, pluriligvizam