

L'uso della diafasia ne "La bottega del caffè" di Carlo Goldoni e la sua funzione drammaturgica

Marelić, Tamara

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:131:367303>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



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](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

**L'uso della diafasia ne “*La bottega del caffè*” di
Carlo Goldoni e la sua funzione drammaturgica**

Diplomski rad

Studentica: Tamara Marelić

Mentorice: dr. sc. Nada Filipin, doc.

dr. sc. Katja Radoš-Perković, izv. prof.

Zagreb, 2023.

Ai miei genitori, senza i quali nulla sarebbe possibile.

Grazie per il vostro supporto e per la vostra pazienza!

Indice

1. Introduzione	1
2. La cornice teorica	3
2.1. La sociolinguistica	3
2.2. La sociolinguistica storica	4
2.3. Le varietà della lingua	5
2.3.1. La variazione diafasica	5
2.3.2. La variazione diastratica	7
2.4. La sociopragmatica	8
3. Presentazione del corpus	9
3.1. La vita di Carlo Goldoni	9
3.2. La riforma della commedia dell'arte	9
3.3. La lingua teatrale di Carlo Goldoni	11
3.4. La bottega del caffè	12
3.5. La caratterizzazione dei personaggi e i loro rapporti	14
3.6. La fortuna della <i>Bottega del caffè</i> in Croazia	19
4. Lo scopo della tesi	20
5. Metodologia	22
6. Analisi del corpus	23
6.1. Pronomi di cortesia	25

6.2. I saluti all'inizio e alla fine dell'atto linguistico	40
6.3. Il modo di rivolgersi all'interlocutore all'interno del dialogo	43
6.3.1. Ridolfo	44
6.3.2. Don Marzio	45
6.3.3. Eugenio	47
6.3.4. Flamminio (Leandro)	49
6.3.5. Placida	49
6.3.6. Vittoria	50
6.3.7. Lisaura	51
6.3.8. Pandolfo	51
6.3.9. Trappola	52
6.3.10. I garzoni della bottega del caffè	53
6.4. Esprimere il desiderio di buona salute all'interlocutore, ovvero chiedere della salute di qualcuno	53
6.5. Invocare Dio	54
6.6. Formule affermative e negative (accettazione e rifiuto)	56
7. Conclusione	58
8. Bibliografia	60
9. Sitografia	63
10. Riassunto	64
11. Sažetak	64

1. Introduzione

La sociolinguistica e la pragmatica analizzano solitamente materiale linguistico contemporaneo, ma analisi di questo tipo sono possibili anche su testi di diversi periodi storici precedenti. Questa tesi svolgerà proprio questo tipo di analisi, un'analisi sociolinguistica e sociopragmatica di un testo del XVIII secolo. Più precisamente, sulla base del testo di una commedia goldoniana si osserverà come la lingua si stratifica diafasicamente in diversi registri in un testo di poco meno di tre secoli fa e quale sia il suo ruolo drammaturgico.

La commedia analizzata è *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni ed è stata scelta per l'importanza che ha all'interno dell'opera goldoniana visto che si tratta di una delle più celebri e più importanti commedie nella creazione teatrale del famoso commediografo.

L'approccio usato sarà macrosociolinguistico e verrà applicato sugli esempi tratti dalla commedia che faranno il corpus di tutte le situazioni colorate diafasicamente, che verranno poi analizzate in chiave sociolinguistica e sociopragmatica. Verrà utilizzato l'approccio della sociolinguistica storica, che osserva il testo nel contesto dello spirito e del momento storico in cui il testo è stato creato. Oltre alla diafasia, nell'analisi verrà preso in considerazione anche l'asse diastratico della variazione linguistica. L'analisi mostrerà il ruolo drammaturgico che le varietà linguistiche svolgono nella messa in scena della commedia.

Il capitolo successivo presenterà la cornice teorica all'interno della quale si colloca questa ricerca. Saranno date le definizioni principali dei termini che verranno utilizzati nella tesi.

Successivamente verranno presentate la biografia e l'opera di Carlo Goldoni e verrà inoltre presentata l'opera analizzata nel contesto dell'epoca e all'interno del lavoro di Carlo Goldoni.

In seguito, verrà esposto il corpus all'interno del quale verranno analizzate le seguenti categorie:

- 1) Uso del pronome personale tu o/e Lei
- 2) I saluti all'inizio e alla fine dell'atto linguistico ovvero la situazione comunicativa
- 3) Il modo di rivolgersi all'interlocutore all'interno del dialogo
- 4) Esprimere il desiderio di buona salute all'interlocutore, ovvero chiedere sulla salute di qualcuno
- 5) Invocare Dio
- 6) Formule affermative e negative (accettazione e rifiuto)

Alla fine, vedremo a quali conclusioni siamo giunti durante l'analisi dettagliata dell'opera.

2. La cornice teorica

In questo capitolo verranno definiti i concetti sociolinguistici pertinenti alla nostra ricerca. All'inizio verrà definita la sociolinguistica come un settore contemporaneo degli studi linguistici. In seguito, definiremo la sociolinguistica storica, una corrente particolare situata nell'ambito degli studi sociolinguistici. Continueremo con le definizioni che riguardano la variazione linguistica. Più precisamente, ci occuperemo di diafasia e di diastratia perché questi due parametri sono importanti per l'analisi che svolgeremo nei capitoli che seguono.

2.1. La sociolinguistica

Nel suo manuale *La prima lezione di sociolinguistica* Gaetano Berruto descrive la sociolinguistica come una disciplina che si configura come una specie di linguistica di secondo livello, che presuppone la linguistica, presuppone cioè che sappiamo come sono fatte e come funzionano le strutture del linguaggio; e interviene ad analizzare e spiegare che cosa succede a queste strutture quando le vediamo calate nella società e nelle concrete situazioni comunicative.¹ Secondo Mari D'Agostino si tratta di un ambito di studio sia recente sia antico dipendente dal punto di vista che si prende sulla disciplina: la nascita di manuali, di dizionari specialistici, di cattedre universitarie entrano in un ambito più recente, mentre il nucleo di problemi che sociolinguistica studia fu discusso ormai nei tempi antichi.² D'Agostino offre risposte alla domanda di cosa si occupa precisamente la sociolinguistica. Ci dà le definizioni più usate che dicono che sociolinguistica è studio dei rapporti fra lingua e società o studio della struttura del linguaggio nel suo contesto sociale e culturale.³ Queste due definizioni non sono le uniche. Un'altra definizione di sociolinguistica spiega che la sociolinguistica studia la varietà degli usi linguistici, attraverso lo spazio, attraverso il tempo, attraverso i gruppi sociali, attraverso le situazioni sociali e che questa disciplina studia chi parla quale varietà di quale lingua, come, quando, a proposito di che cosa, a chi, come, dove e perché.⁴ In questa tesi ci occuperemo proprio di alcune di queste varietà degli usi linguistici, principalmente di diafasia che secondo D'Agostino viene definita come variazione relativa alla situazione comunicativa⁵ nonché di alcuni aspetti di diastratia, cioè variazione in rapporto alle caratteristiche sociali del parlante.⁶

¹ Berruto, Gaetano (2007), *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari: Laterza, p. 36.

² D'Agostino, Mari (2012), *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna: Mulino, p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ D'Agostino, op. cit. p. 122.

⁶ *Ibidem*.

2.2. La sociolinguistica storica

La sociolinguistica storica è un modo particolare e abbastanza recente di fare la sociolinguistica. Mentre la stragrande maggioranza di analisi sociolinguistiche viene eseguita sul materiale linguistico contemporaneo, questa corrente cerca di analizzare il contesto storico-culturale di una lingua che era attuale nel momento di creazione di un testo, e lo fa con lo scopo di ricostruire così la storia di questa lingua. Tutti gli approcci sociolinguistici sottolineano il valore del contesto immediato per l'analisi della lingua, mentre la sociolinguistica storica lo prende in considerazione come il fattore principale ed imprescindibile dell'analisi. Facendo questo tipo di analisi si possono sintetizzare delle conclusioni molto utili sulla storia della lingua presa in esame. Inizialmente percepita come un campo interdisciplinare il cui scopo secondo Romaine era "indagare e rendere conto delle forme e degli usi in cui la variazione può manifestarsi in una data comunità linguistica nel tempo"⁷, nell'arco degli ultimi decenni la sociolinguistica storica ha dimostrato di saper trattare vari argomenti e tipi testuali e produrre delle conclusioni scientificamente valide.

Il miglior modo per definire la sociolinguistica storica nell'ambito della linguistica contemporanea è stato proposto dagli autori Conde-Silvestre e Hernandez Campoy. Secondo loro si tratta di un approccio sociolinguistico che può essere definito come "la ricostruzione di una storia di una data lingua nel suo contesto socio-culturale".⁸ Secondo Novak (2012), la sociolinguistica storica è "branca della sociolinguistica che studia come il linguaggio esprime determinate relazioni sociali in un periodo storico".⁹

I testi letterari in tutti i suoi tipi possibili sono un tema frequentissimo di analisi linguistica in senso stretto. Sono di solito usati come fonte di materiale lessicale, semantico, morfologico o sintattico che poi viene analizzato linguisticamente. Dall'altra parte, le ricerche sociolinguistiche di regola evitano testi letterari perché vogliono analizzare le parlate vive e spontanee. I testi letterari sono invece frutto di idioletto del loro autore, e la lingua nella quale sono scritti può spesso essere usata a scopi puramente estetici che non hanno tanto a che fare con l'uso linguistico nelle situazioni quotidiane.

⁷ Secondo Romaine, Suzanne (1982), *Socio-historical linguistics: its status and methodology*, Cambridge: Cambridge University Press, p. x.

⁸ Conde-Silvestre, J. Camilo; Hernandez Campoy, Juan M. (2012), Introduction, In: *Handbook of historical sociolinguistics*. (a cura di Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy). Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, p. 1.

⁹ Novak, Kristijan (2012), *Višjejezičnost i kolektivni identiteti iliraca: jezične biografije Dragojle Jarnević, Ljudevita Gaja i Ivana Kukuljevića Sakcinskoga*, Zagreb, Rijeka, Srednja Europa, p. 154.

Nonostante questa limitazione, i testi letterari vengono usati nelle analisi appartenenti alla sociolinguistica storica per due motivi: prima, perché spesso mancano altre testimonianze scritte e tante volte i testi letterari sono gli unici testimoni linguistici di un periodo passato, e poi, perché con una scelta prudente del corpus si possono quasi eliminare gli effetti negativi succitati. Secondo Anipa (2012), i testi letterari come fonti di analisi sociolinguistica hanno indubbiamente alcuni difetti, ma pur non potendo essere percepiti come un'espressione linguistica spontanea costruita nel contesto comunicativo quotidiano, possono senz'altro essere analizzati a scopi sociolinguistici.¹⁰

2.3. Le varietà della lingua

Per capire meglio i fenomeni che verranno trattati in questa tesi ci serviremo del modello di architettura dell'italiano proposto da Gaetano Berruto.¹¹ Secondo il suo modello, che è ancora oggi tra i modelli sociolinguistici più influenti, possiamo classificare diversi tipi di variazioni che appaiono nella lingua italiana in quattro macrogruppi fondamentali. Essi sono *diatopia* (varietà legata al territorio), *diastratia* (varietà legata alle caratteristiche sociali dei parlanti), *diafasia* (varietà legata alla situazione comunicativa) e *diamesia* (varietà legata al mezzo tramite cui la lingua viene utilizzata). Possiamo osservare che si tratta infatti di quattro variabili sociolinguistiche intorno alle quali si concentrano variazioni linguistiche di natura simile.

In questo lavoro mi concentrerò principalmente sulla diafasia, ma prenderò in esame anche alcuni tratti che riguardano la diastratia e perciò nel testo che segue cercherò di definire questi due concetti teorici.

2.3.1. La variazione diafasica

Variazione diafasica viene chiamata anche variazione situazionale. Il termine *diafasia* è costruito da elementi appartenenti al greco classico (*diá* "attraverso" e *phēmi* "dire") e nelle ricerche sociolinguistiche viene usato per denotare la situazione comunicativa in cui la lingua viene impiegata, tenendo in considerazione i differenti modi in cui vengono realizzati i messaggi linguistici in relazione allo specifico contesto presente nella situazione.¹² I fattori

¹⁰ Anipa, K. (2012) The use of literary sources in historical sociolinguistic research. In *Handbook of historical sociolinguistics*. (a cura di) Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, pp. 170-190.

¹¹ Berruto, Gaetano (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: La Nuova Italia Scientifica, p. 21.

¹² Berruto, Gaetano (2011), Sociolinguistica, in: *Enciclopedia dell'italiano* [a cura di Raffaele Simone], Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 1370-1375.

importanti che definiscono una situazione comunicativa sono il campo (ambiente in cui si svolge la comunicazione), il tenore (rapporto degli interlocutori cioè il grado della loro familiarità) e il modo (canale attraverso il quale la comunicazione si realizza).¹³ *Manualetto di stilistica italiana*, inoltre, spiega queste tre categorie. Il campo, quindi, è definito dalla natura dell'attività svolta nella situazione e dall'insieme delle esperienze e dei contenuti semantici a cui si fa riferimento (ad esempio chiacchierare al bar, prendere appunti, telefonare al fidanzato ecc.). È logico concludere che in diverse situazioni usiamo diverse varietà e differenti mezzi linguistici. Per il campo sono importanti ancora due cose: prima è l'argomento della conversazione e l'altro è il rapporto tra gli interlocutori.¹⁴ È diversa la maniera in cui ci si rivolge a una persona autorevole con cui non si è in confidenza da quella in cui ci si rivolge a una persona dalla famiglia o a un amico.¹⁵ A questo si collega il concetto di tenore che riguarda il rapporto degli interlocutori e il grado della loro familiarità. Per quanto riguarda il modo, è importante il canale attraverso il quale si realizza la comunicazione, ossia se essa sia scritta o orale. Questi due tipi di comunicazione sono notevolmente diversi per quanto riguarda l'uso della lingua che viene impiegato. Le differenze nell'uso della lingua non si vedono soltanto nell'uso del lessico, ma anche nell'uso della sintassi e nella scelta di forme verbali.¹⁶ Grazie all'interazione fra queste tre categorie avviene la selezione di dare a qualcuno del tu o del Lei. Berruto (2007) distingue tra due domini di variazione diafasica: variazione di registro e variazione di sottocodice.

La variazione di registro è collegata con la categoria del tenore, cioè si basa sul tipo di rapporto tra il parlante e l'interlocutore ed è correlata al grado di formalità relativa della situazione comunicativa.¹⁷ Una situazione è tanto più formale quanto più si centra sul rispetto e sulla realizzazione di norme di comportamento all'individuo, mentre la situazione è tanto informale quanto meno implica questa realizzazione. Possiamo osservare un continuum di formalità che va dal massimamente formale al massimamente informale, cosa che viene percepita anche dai partecipanti della conversazione. La variazione di registro dipende anche della velocità della conversazione. Nei registri informali viene usata velocità più alta rispetto ai registri formali dove l'atto di parlare è di solito più lento.

¹³ Garajová, Kateřina (2014), *Manualetto di stilistica italiana*, Brno: Masaryk University Press.

¹⁴ Garajová, op. cit., p. 57.

¹⁵ https://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (26/08/2022)

¹⁶ D'Agostino, Mari (2012), *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna: Mulino, p. 126.

¹⁷ https://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (26/08/2022)

La variazione di sottocodice è collegata con la categoria del campo, cioè si basa sull'attività svolta nella situazione e sull'argomento della conversazione. Grazie al suo collegamento con il campo le differenze della variazione di sottocodice si rivelano nella semantica e nel lessico. Questi sono i campi principali in cui notiamo caratteristiche particolari di lingua di medicina, lingua di politica, lingua di legge ecc.

2.3.2. La variazione diastratica

Il termine tecnico diastratia viene formato con il prefissoide *diá* nel significato di “attraverso” e la radice *strato*, un latinismo che indica, in sociologia, ognuna delle categorie o componenti nelle quali può essere suddivisa una popolazione, soprattutto in riferimento alle condizioni socioeconomiche.¹⁸ La variazione diastratica viene quindi basata sulle caratteristiche sociali del parlante o del gruppo al quale appartiene e sui fattori sociali specifici come ad esempio grado di istruzione, la professione, l'età o il sesso.¹⁹ Parlando della variazione diastratica possiamo differenziare ad esempio il parlare di giovani ed anziani, di persone che abitano in campagna e quelle che abitano in città, di persone istruite e quelle non istruite, di donne e uomini ecc. Sono due le categorie della variazione diastratica. Prima categoria si riferisce ai dati demografici (come, ad esempio, l'età e il sesso) e l'altra si riferisce a caratteristiche sociali (grado d'istruzione, mestiere, ceto di appartenenza...). Per quanto riguarda l'età del parlante, in linea di massima si può dire che i giovani sono sempre stati ritenuti più innovativi delle generazioni più mature, le quali sono a loro volta ritenuti fattore di conservazione delle forme più arcaiche della lingua.²⁰ Se pensiamo alla variabile del sesso, prima si è considerato che sono proprio le donne quelle che conservano la lingua,²¹ ma con lo sviluppo della metodologia delle ricerche sociolinguistiche è diventato chiaro come, per quanto riguarda la variabilità linguistica, “sono tutti femminili i valori estremi, verso l'alto o verso il basso”.²²

Alla fine di questo capitolo ritengo importante sottolineare una sovrapposizione teorica che esiste tra la variazione diafasica e la variazione diastratica. Queste due variazioni, secondo alcuni, sono ritenute derivate l'una dall'altra. Alcuni studiosi come Bell considerano che la

¹⁸ cfr. Enciclopedia dell'italiano, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (03/02/2023)

¹⁹ Garajová, op. cit., p. 50.

²⁰ Berruto, Gaetano (2007), *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari: Laterza, p. 112.

²¹ https://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diastratica_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (26/08/2022)

²² Labov 2000, pp. 37-38 secondo Berruto, Gaetano (2007), *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari: Laterza, p. 117.

variazione diafasica derivi da quella diastratica, mentre altri come Finegan e Bieber considerano proprio il contrario; quindi, che la variazione diastratica derivi da quella diafasica.²³

2.4. La sociopragmatica

La pragmatica linguistica è una disciplina linguistica che osserva la lingua come un mezzo con cui i parlanti ottengono certi scopi. Più precisamente, si può dire che la pragmatica nel senso stretto, essendo una corrente filosofica, ha come oggetto di studio l'agire umano e quindi la pragmatica linguistica ha come oggetto di studio l'agire linguistico.²⁴ Si osserva il modo in cui il contesto extralinguistico influisce sul significato degli atti linguistici. Diversi approcci all'analisi degli atti linguistici sono al cuore della pragmatica linguistica anglofona. Dall'altra parte, Jucker e Taavitsainen descrivono come la pragmatica linguistica viene percepita ed analizzata nell'Europa continentale e dicono che il nome più appropriato di questa disciplina dovrebbe infatti essere la *sociopragmatica*.²⁵ Questa corrente appartenente alla tradizione del pensiero continentale ed analizza i ruoli sociali nonché la loro funzione nel concetto di cortesia linguistica, di identità e di attitudini linguistiche dei parlanti.

²³ [https://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diafasica_(Enciclopedia-dell'Italiano)) (26/08/2022)

²⁴ Bertucelli Papi, Marcella (1993), *Che cos'è la pragmatica*, Milano: Bompiani.

²⁵ Jucker, Andreas H. e Taavitsainen, Irma (2012), *Pragmatic Variables*, in *Handbook of historical sociolinguistics*. (a cura di) Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, pp. 293-294.

3. Presentazione del corpus

In questo capitolo della tesi presenteremo il corpus sul quale abbiamo eseguito l'analisi. Si tratta della commedia *La bottega del caffè* scritta nel 1750 da Carlo Goldoni. Nei paragrafi che seguono presenteremo prima la biografia dell'autore, soffermandoci particolarmente sulla riforma della commedia dell'arte e sulla lingua che Goldoni usa per scrivere le proprie opere. Ci concentreremo poi sull'opera che abbiamo scelto per la nostra analisi fornendo il contesto storico relativo alla sua nascita, nonché raccontando la trama dell'opera. Elencheremo i personaggi e faremo vedere quali rapporti esistono fra di loro. Infine esporremo le informazioni principali che riguardano la fortuna di quest'opera di Goldoni in Croazia.

3.1. La vita di Carlo Goldoni

Carlo Goldoni nasce a Venezia il 25 febbraio 1707. Goldoni si laurea in legge nel 1731 e inizia a lavorare come avvocato, ma la passione per il teatro prevale e dopo aver esercitato per cinque anni la legge, Goldoni comincia a occuparsi della sua attività teatrale. All'inizio della sua carriera di commediografo Goldoni lavora con la compagnia del capocomico Girolamo Medebach (Teatro Sant'Angelo) e poi passa al teatro di Francesco Vendramin. Nel frattempo, la concorrenza era sempre più forte, specialmente quella di Pietro Chiari e Carlo Gozzi, che avevano molto successo con il pubblico. Nel 1761 a Goldoni viene offerto un posto di lavoro in Francia e nel 1762 si trasferisce a Parigi e dirigere il Teatro Italiano. La sua attività in questo teatro lo riporta a scrivere canovacci della commedia dell'arte e, una volta terminato il contratto, ottiene un importante ingaggio alla corte reale come maestro di italiano delle figlie del re di Francia, Luigi XVI. La corte gli assegna una pensione di quattromila scudi, però con l'inizio della Rivoluzione questa viene revocata e muore in condizioni precarie a Parigi nel 1793.²⁶

3.2. La riforma della commedia dell'arte

All'inizio dell'attività teatrale goldoniana sulla scena era ancora dominante la commedia dell'arte. La commedia dell'arte è un genere teatrale che nasce in Italia verso la metà del Cinquecento e sopravvive fino alla fine del Settecento. Quando si parla della commedia dell'arte si deve menzionare le caratteristiche principali di questo genere, ovvero che gli attori non imparano a memoria testi fissati, ma improvvisano i dialoghi in scena sulla base di un canovaccio, che i personaggi sono tipi fissi come ad esempio Arlecchino, Pantalone, Brighella

²⁶ Goldoni, Carlo (1928), *La bottega del caffè* annotata per le scuole da Giuseppe Lipparini, Signorelli, Milano, pp. 3-4.

ecc. che in maggioranza indossano una maschera tipica.²⁷ La riforma della commedia dell'arte consisteva nel graduale cambiamento di queste caratteristiche, per esempio la transizione dai tipi fissi ai caratteri specifici di ciascun personaggio, presi dalla vita quotidiana. Quindi, la riforma implicava che gli attori non dovevano più improvvisare, ma imparare un testo scritto per intero e creare in questo modo il proprio ruolo specifico, sempre diverso. Con questa riforma Goldoni ha potuto dare vita a personaggi umani, a personaggi verosimili.²⁸

I miei caratteri sono umani, sono verosimili, e forse veri, ma io li traggio dalla turba universale degli uomini, e vuole il caso che alcuno in essi si riconosca.²⁹

Goldoni inizia il suo percorso artistico scrivendo canovacci, per poi cambiare lentamente la prassi esistente e modificare la commedia dell'arte per ottenere un tipo di commedia borghese. Secondo Goldoni due aspetti della commedia dell'arte non funzionavano. La prima cosa è che durante la sua lunghissima vita, la comicità nella commedia dell'arte è diventata troppo buffonesca e si potevano trovare numerosi tratti di oscenità, cosa che non era più adatta al suo tipo di pubblico. L'altra cosa problematica per Goldoni era che l'improvvisazione, che era cruciale per l'interpretazione degli attori, era diventata convenzionale e ripetitiva e così artificiale, che contraddiceva la visione di Goldoni di creare dei personaggi veri e autentici.

La riforma goldoniana si è svolta in varie tappe. La prima tappa è segnata dalla prima commedia scritta per intero *La donna di garbo* nel 1742. Questa commedia è importante perché la maschera tradizionale di una serva pian piano evolve e diventa un carattere vero e proprio. Si tratta di una donna intelligente che usa sapientemente le sue capacità e vince tutti i pregiudizi maschili.³⁰ In questo modo si costruivano e si sviluppavano caratteri con una base psicologica e sociale, cioè si sviluppava la commedia di carattere. Quindi, Goldoni pian piano è riuscito a costruire i suoi caratteri verosimili e lasciare le maschere degli sempre stessi personaggi della commedia dell'arte alle spalle. La riforma della commedia dell'arte si sviluppa intensamente nella stagione teatrale del 1750/51 con le famose sedici commedie nuove, tra le quali si trova anche *La bottega del caffè*. Questa commedia ha introdotto alcune novità come, ad esempio, il fatto che per la prima volta il protagonista della commedia non è un personaggio o un carattere, ma l'ambiente veneziano di una bottega in cui si mescolano destini diversi e alla quale i personaggi sono condotti ciascuno dalle proprie passioni e dai propri interessi.

²⁷ cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (18/10/2022)

²⁸ Goldoni, Carlo, *La bottega del caffè* annotata per le scuole da Giuseppe Lipparini, op. cit., pp. 4-5.

²⁹ Goldoni, Carlo (2005), *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia, p. 73.

³⁰ cfr. Zanichelli Dizionario più, reperibile su <https://dizionariopiu.zanichelli.it/> sub voce (10/01/2023)

3.3. La lingua teatrale di Carlo Goldoni

Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, il problema fondamentale di Goldoni è un problema di comunicazione. Si tratta di un problema non solo pratico, ma anche espressivo visto che Goldoni comunica con il suo pubblico in modo diretto (all'inizio delle sue commedie Goldoni si rivolge al pubblico "che legge") sia a teatro che attraverso le sue commedie stampate. Questo suo pubblico è composto da diversi strati sociali che non possono essere ancora chiamati genericamente "italiani".³¹ Quindi, quale lingua scegliere come idioma dei suoi personaggi? In epoca goldoniana, l'Italia non era ancora unificata ed era difficile trovare una lingua che conoscono tutti. Goldoni ha deciso di utilizzare una lingua di conversazione, una mescolanza di toscano e lombardo, cioè una forma di dialetto. Infatti, con Goldoni, afferma il linguista Folena, comincia la storia del dialetto, visto che Goldoni usa il dialetto veneziano in un numero notevole delle sue commedie. Ma bisogna sottolineare che il termine 'dialetto' non è necessariamente il migliore termine da usare quando parliamo del linguaggio di Goldoni. Folena spiega che per Goldoni non esiste una differenza qualitativa tra la lingua e il dialetto, anzi, la lingua e il dialetto si completano.³²

Traducendo le parti dialettali della *Bottega del caffè* in italiano, per la prima edizione a stampa, Goldoni afferma che lo fa per il pubblico:

Quando composi da prima la presente commedia, lo feci col Brighella e coll'Arlecchino (...) Ciò non ostante dandola io alle stampe, ho creduto meglio servire il Pubblico, rendendola più universale, cambiando in essa non solamente in toscano i due Personaggi suddetti, ma tre altri ancora, che col dialetto veneziano parlavano.³³

Quindi, conclude Roberta Turchi, il pubblico di Goldoni non è più soltanto quello veneziano, ma un pubblico più vasto di lettori di tutta l'Italia.³⁴

Le varietà linguistiche che usa Carlo Goldoni prevalentemente nelle sue opere sono il dialetto veneziano e il toscano (l'italiano standard odierno), e in seguito anche il francese.

3.4. La bottega del caffè

³¹ Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa: Esperienze linguistiche del Settecento*. L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni, p. 90.

³² *Ivi*, p. 93.

³³ Goldoni Carlo (2005), *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia, p. 73.

³⁴ Turchi, Roberta (2005), *Nota al testo* in: Goldoni, Carlo, *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia, p. 26.

La commedia *La bottega del caffè* è stata scritta nel 1750 da Carlo Goldoni. Questa è una delle sedici commedie nuove che Carlo Goldoni ha scritto nel 1750 come frutto di una scommessa con il suo pubblico e con il capocomico Girolamo Medebach. Il protagonista di questa commedia non è un singolo personaggio, come è già stato detto e come ci viene segnalato dal titolo, ma la bottega del caffè stessa dove si svolgono parecchie azioni e dove più persone sono condotte da diversi interessi.³⁵ Questo luogo dell'azione era stato scelto dal commediografo più di una volta, per esempio nel quasi omonimo intermezzo *La bottega da caffè* del 1736, perché usando tali spazi per l'ambientazione delle sue commedie gli permetteva di tradurre con il minimo spazio scenico il massimo della socialità.³⁶ Come veniamo a sapere dal saggio di Roberta Turchi, nella seconda redazione della commedia per la stampa, il sistema dello spazio orizzontale, cioè la piazzetta, viene modificato e allo stesso tempo, per sottolineare la dimensione morale della commedia, si sviluppa anche il sistema dello spazio verticale nella didascalia introduttiva. Per esempio, quella che inizialmente era soltanto descritta come una camera grande con tre finestre, diventa uno spazio più specifico che si compone di più stanze piccole che fanno parte della bisca con le finestre in veduta della strada e la locanda si serve di porte e finestre praticabili.³⁷ La modifica della descrizione dello spazio serve per sottolineare i rapporti tra i personaggi che rimangono gli stessi nonostante la redazione della commedia. Questi rapporti sono basati sugli opposti che investono l'intero spazio scenico secondo un sistema simmetrico.³⁸ Quindi, al centro degli avvenimenti, come già sottolineato, si trova la bottega del caffè. A sinistra della bottega c'è la bisca di Pandolfo, il luogo che rappresenta il male nella commedia, il luogo sinistro, appunto, mentre a destra della bottega si trova il negozio del barbiere, gestito da un invisibile messer Agabito, personaggio che viene solo menzionato e non ha un ruolo nella commedia. Sopra queste tre botteghe centrali si trovano le stanze della bisca. A destra della bottega del barbiere si trova la casa della ballerina Lisaura, mentre a sinistra della bisca si trova la locanda dove il personaggio di Placida cercherà alloggio. Ci sono anche gli spazi immaginari, come lo stanzino di Ridolfo o gli stanzini della bisca in cui domina il vizio, che vengono rappresentati come la fonte della distruzione della famiglia e di tutti i valori positivi. Dall'altra parte la bottega del caffè viene rappresentata come la fonte del bene, come un luogo di sicurezza che offre il buon caffettiere.³⁹

³⁶ Turchi, Roberta (2005), *Introduzione* in: Goldoni, Carlo, *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia p. 10.

³⁷ *Ivi*, pp. 10 - 11.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 12.

Per quanto riguarda il discorso dello spazio, entrambi gli studiosi Turchi e Alonge dedicano una particolare attenzione alla rappresentazione spaziale della scena finale e sottolineano la posizione dei personaggi nello spazio rispetto agli eventi della commedia. Turchi nota che Don Marzio viene accusato di essere spia e resta solo al centro della piazza, mentre gli altri si collocano alle finestre dei piani superiori.⁴⁰ Alonge si distanzia dalle sue constatazioni e conclude, in chiave negativa per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio di Ridolfo, che Ridolfo, il buono, adesso sta dove prima stavano i cattivi e che Don Marzio, il cattivo, adesso sta dove prima stava il buon Ridolfo - in basso. Alonge spiega che i personaggi buoni sono quelli che si chiudono negli spazi chiusi, mentre il personaggio negativo resta nello spazio aperto.⁴¹

Un'altra cosa molto importante da menzionare è la rappresentazione dell'abitudine di bere il caffè. Già all'inizio della commedia possiamo leggere la prima scena come un quadro della società dell'epoca. Il personaggio del caffettiere Ridolfo, attraverso una conversazione sul modo di servire il caffè che svolge con il suo garzone Trappola, delinea la società del suo tempo: tutti bevono il caffè⁴², si tratta di una moda dell'epoca goldoniana visto che si riteneva che questa bibita avesse molti pregi. Quindi, il caffè lo bevono tutti, la mattina presto in particolare si tratta di lavoratori come marinai, facchini e barcaioli perché si alzano all'alba a causa del lavoro. Ridolfo spiega anche che alcuni cittadini non hanno abbastanza soldi per vivere, ma non rinunciano ai loro servizi, ovvero al privilegio di prendere un caffè al bar. Neanche i clienti che visitano la bottega durante il giorno non sono dei più selezionati, sottolinea la Turchi e introduce in seguito i personaggi. È stato proprio Goldoni a rappresentare in scena e nella letteratura questa moda del Settecento⁴³ come si vede da questo esempio tratto dalla prima scena:

Ridolfo: Eppure bisogna levarsi presto. Bisogna servir tutti. A buon'ora vengono quelli che hanno da far viaggio, i lavoranti, i barcaruoli, i marinai, tutta gente, che si alza di buon mattino.

Trappola: È veramente una cosa che fa crepar di ridere, veder anche i facchini venir a bere il loro caffè.

⁴⁰ *Ivi*, p. 22.

⁴¹ Alonge, Roberto (2004), *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano, p. 53.

⁴² La bevanda aromatica che se ne ottiene (dai semi del caffè): il caffè rallegra l'animo, risveglia la mente, in alcuni è diuretico, in molti allontana il sonno, ed è particolarmente utile alle persone che fanno poco moto, e che coltivano le scienze. (P. Verri) cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (24/11/2022)

⁴³ *Ivi*, p. 13.

Ridolfo: Tutti cercan di fare quello che fanno gli altri. Una volta correva l'acquavite, adesso in voga il caffè. (I, 1)⁴⁴

3.5. La caratterizzazione dei personaggi e i loro rapporti

La lista dei personaggi in questa commedia elenca i seguenti personaggi:

Ridolfo, caffettiere

Don Marzio, gentiluomo napoletano

Eugenio, mercante

Flamminio, sotto nome di conte Leandro

Placida, moglie di Flamminio, in abito di pellegrina

Vittoria, moglie di Eugenio

Lisaura, ballerina

Pandolfo, biscazziere

Trappola, garzone di Ridolfo

Un garzone di parrucchiere, che parla

Un cameriere di locanda, che parla

Capitano di birri, che parla

I personaggi della commedia sono chiaramente suddivisi secondo il loro ceto. Sulla scala sociale di quel tempo, come previsto, i servitori, gli assistenti del barbiere, i garzoni del parrucchiere (e i personaggi che non parlano) erano classificati come appartenenti al ceto più basso. La piccola borghesia è rappresentata da piccoli imprenditori come Ridolfo (che, secondo le informazioni che otteniamo nella commedia, in precedenza era stato servitore, ma è riuscito mettersi in proprio e salire sulla scala sociale), come il barbiere, il biscazziere ecc. L'alta borghesia è rappresentata da ricchi mercanti e proprietari di grandi imprese come il personaggio di Eugenio. I nobili che in questa commedia sono rappresentati solo da Don Marzio appartengono alla classe più alta.

⁴⁴ Goldoni, Carlo, op. cit., p. 77.

Nella versione originale, che conteneva parti di dialoghi in dialetto e che oggi non è più reperibile, erano ancora presenti alcune maschere della commedia dell'arte come quella di Brighella⁴⁵ (poi sostituito da Ridolfo) e quella di Arlecchino⁴⁶ (poi sostituito da Trappola).⁴⁷

Nel suo saggio il critico teatrale e accademico italiano Roberto Alonge pone la domanda se il vero antagonista ovvero il vero maldicente di questa commedia sia davvero Don Marzio. Alonge ci offre una sua interpretazione della caratterizzazione dei personaggi diametralmente opposta a quello che la critica sosteneva fino a quel punto. Secondo l'accademico il personaggio di Don Marzio è in realtà una specie di capro espiatorio per la borghesia mercantile in decadenza, ovvero è colui che dice, racconta e amplifica quello che gli altri fanno.⁴⁸ Il maldicente vero, sottolinea Alonge, è il personaggio di Ridolfo che viene erroneamente interpretato come un eroe positivo, come uno che risolve i problemi di tutti. Ma, dall'altra parte la studiosa Roberta Turchi pensa diversamente. Secondo la sua opinione, nel personaggio di Ridolfo si trovano varie virtù come i suoi principi di onorabilità e di fedeltà. In seguito, Roberta Turchi spiega che in realtà, le botteghe da caffè erano luoghi dove si vendevano soprattutto alcolici e bibite fresche e, insieme alle bische, erano affollate di giocatori e prostitute. In un ambiente del genere, Ridolfo è il caffettiere perfetto, è guidato dalla moralità, colui che salda i debiti altrui, che rispetta le leggi, sia morali che civili, e soprattutto che è onesto. Gestisce il denaro in modo equo e segue le regole del commercio.⁴⁹ A differenza di Alonge, che vede Ridolfo come il vero maldicente della commedia e Don Marzio come il capro espiatorio, la Turchi vede le cose in maniera opposta. Anche lei conclude che è proprio il personaggio di Ridolfo quello che possiede più informazioni sugli altri personaggi, ma, secondo lei, le usa con discrezione, al contrario di Don Marzio.

Parlando del sistema degli opposti nella *Bottega del caffè*, la studiosa Turchi si ferma ancora una volta sulle differenze tra i personaggi di Ridolfo e Don Marzio. Turchi sottolinea che i due

⁴⁵ Maschera della commedia dell'arte e poi della commedia del 18° secolo, impersonata dal primo zanni. È il tipo del servo astuto, che nel Settecento si trasforma in un fedele domestico attento agli interessi del padrone. Porta berretto, mantello, giacca e pantaloni bianchi orlati di galloni verdi, cintura con borsa e batocio, maschera nera con barba... cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (18/10/2022)

⁴⁶ Maschera della commedia dell'arte. Il nome si fa derivare da *Hallequin*, tipo comico del diavolo nelle rappresentazioni medievali francesi. Apparsa in teatro nella seconda metà del XVI secolo, la figura di A. assunse progressivamente rilievo e nel Settecento diventò una delle maschere più vivaci e caratteristiche, grazie anche al particolare costume (giacca e pantaloni aderenti, tappezzati di triangoli rossi, verdi, gialli, azzurri disposti a losanghe). Raffigura il servo ignorante e astuto, sempre affamato. Parla un linguaggio licenzioso e rudemente espressivo, che con il tempo si è fatto più castigato. cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (18/10/2022)

⁴⁷ Alonge, Roberto, op. cit., p. 35.

⁴⁸ Ivi, p. 45.

⁴⁹ Turchi, Roberta, op. cit., pp. 17 - 18.

sono connessi per contrasto, quindi, sono completamente opposti. Secondo lei, Ridolfo è caratterizzato come un uomo di molte virtù, mentre Don Marzio è contraddistinto dall'irragionevolezza. Identifica il personaggio di Ridolfo con la bottega e il personaggio di Don Marzio con l'occhiale che usa per "vedere meglio". E si tratta proprio di questo - quell'occhiale che usa in realtà gli serve a poco, perché prima che veda le cose così come stanno, Don Marzio le ha già immaginate, interpretate e adattate alla sua ipotesi e nel suo mondo non esiste la possibilità del dubbio.

Tornando all'approccio diverso di Alonge, lo studioso conclude che anche gli altri personaggi dimostrano un certo grado di cattiveria. Ad esempio, il personaggio del giovane mercante Eugenio viene rappresentato come un giocatore accanito che maltratta la propria moglie e che ha bisogno di una figura paterna per risolvere i suoi problemi. Poi c'è il personaggio di Leandro che lascia la moglie e va in giro per il mondo fingendo di essere un conte e, nel tempo dell'azione della commedia, vive con una ballerina alla quale mente sulla propria identità. Segue il personaggio di Placida, la moglie abbandonata dal marito scrivano (il falso conte Leandro), che lei va a cercare vestita da pellegrina. Poi, sottolinea Alonge, alcuni personaggi litigano a tale punto da voler uccidersi tra di loro. Si tratta dei personaggi di Leandro ed Eugenio che vorrebbero uccidere le proprie mogli.⁵⁰

Se analizziamo la commedia nella chiave di lettura di Alonge, possiamo concludere che in realtà Goldoni critica la borghesia. Dice Alonge:

Per fortuna che c'è Don Marzio, che può funzionare come capro espiatorio delle manchevolezze e delle miserie di questa decaduta borghesia mercantile, fatta ormai di uomini oziosi e dissipati, che si dividono fra la casa da gioco e la casa di piacere, fra la bisca e il bordello. In realtà Don Marzio dice ciò che gli altri fanno.⁵¹

Quindi, conclude Alonge, si tratta di una comunità di borghesi che ha bisogno di un capro espiatorio che trova nel personaggio del nobile Don Marzio, per non mettere in evidenza le proprie manchevolezze e per non dover confrontarsi con sé stessa.

Vediamo adesso come sono stati caratterizzati i personaggi goldoniani nella *Bottega del caffè* e quali rapporti esistono tra loro. Per approfondire l'analisi dei personaggi continueremo a seguire i due approcci diversi presi in considerazione in precedenza – quello della studiosa Roberta Turchi e quello del critico teatrale Roberto Alonge.

⁵⁰ Alonge, Roberto, op. cit., p. 35.

⁵¹ *Ivi*, p. 45.

Il primo personaggio che viene elencato nella lista della commedia è il caffettiere Ridolfo. Ridolfo lavora nella bottega del caffè e diventa confidente di vari personaggi durante lo svolgimento della commedia. Il personaggio di Ridolfo in varie situazioni mostra la tendenza ad atteggiarsi in modo paternalistico verso alcuni personaggi, come ad esempio i suoi garzoni, o il personaggio del giovane mercante Eugenio. La studiosa Turchi afferma che il personaggio di Ridolfo è un caffettiere perfetto, che la sua visione del mondo è collegata con i valori morali corretti appartenenti a una vecchia generazione. Infatti, la Turchi riconosce in Ridolfo la maschera di Brighella, cioè di un ex-Brighella che riesce a superare i limiti del personaggio dell'arte e diventare un piccolo imprenditore.⁵² Abbiamo già prima indicato l'opinione della Turchi nei confronti di Ridolfo.

Dall'altra parte, l'opinione di Alonge per quanto riguarda il personaggio di Ridolfo è che lui è il portavoce di un mondo imprenditoriale e in lui si trova una integrità sana, lui si sente orgoglioso di aver prosperato e di occuparsi di un mestiere onesto. Quello che risalta da questo quadro dell'uomo perfetto per Alonge è che i comportamenti di Ridolfo sono spesso, come lui dice, ambigui.⁵³ Alonge cita vari esempi di questo comportamento come, ad esempio, la visita del biscazziere Pandolfo alla bottega di Ridolfo. Il personaggio di Ridolfo ci tiene a sottolineare che la sua bottega viene frequentata dalle persone oneste per poi lasciar entrare il biscazziere che è stato in prigione e che si occupa di "affari loschi". Ma non solo lo lascia, bensì è proprio lui ad invitarlo a entrare. Lo fa perché i clienti che visitano la bisca di Pandolfo sono gli stessi clienti che visitano la sua bottega del caffè; quindi, perché esiste un chiaro interesse economico per lui. Alonge ritiene che si possa concludere che tra i personaggi di Ridolfo e Pandolfo esista una certa complicità.⁵⁴ Un'altra cosa interessante da notare è la somiglianza fonica tra i nomi di questi due personaggi. Quanto a questa somiglianza Alonge conclude che è interessante che proprio nel momento quando l'elemento negativo, cioè Pandolfo non si trova più in scena, l'elemento positivo, quello opposto a lui, cioè Ridolfo si impossessa della bisca.⁵⁵

Per quanto riguarda l'analisi del personaggio di Don Marzio, Roberto Alonge vede le cose in maniera diversa della studiosa Roberta Turchi. Secondo lui, come già accennato, il personaggio di Don Marzio è il personaggio che ha la libertà e la facoltà di dire quello che gli altri pensano e fanno. Il personaggio di Don Marzio viene alla bottega del caffè soltanto per ricevere informazioni e sapere la verità. mentre il personaggio di Ridolfo è quello che risulta

⁵² Turchi, Roberta, op. cit. pp. 13-14.

⁵³ Alonge, Roberto op. cit., p. 38.

⁵⁴ *Ivi*, p. 39.

⁵⁵ *Ivi*, p. 54.

ossessionato dagli affari degli altri. Alonge corrobora questa tesi con l'esempio del dialogo tra i due personaggi dove apparentemente il personaggio di Don Marzio mostra cattiveria nei confronti della ballerina Lisaura e il personaggio di Ridolfo non lo vuole ascoltare (I,9). In questa scena il personaggio di Don Marzio introduce il pettegolezzo della porta segreta che si trova dietro la casa della ballerina sotto forma della frase "flusso e riflusso" che ha un doppio senso chiaramente inappropriato, anche se non dice niente in maniera esplicita. Il personaggio di Ridolfo, invece, come segnala Alonge, riprende questo motivo e in uno scherzo volgare fa riferimento al rapporto sessuale anale in maniera molto evidente (I, 6).

Alonge ritiene che anche il personaggio di Eugenio non sia meno invadente e cattivo di Don Marzio. Turchi e Alonge sono entrambi d'accordo che ci sono tratti negativi nella caratterizzazione del personaggio di Eugenio come, ad esempio, il fatto che questo personaggio è un giocatore d'azzardo e un donnaiolo incallito. Nell'analisi del personaggio del mercante spesso possiamo trovare la parola cinismo. Lo usa anche lo studioso Alonge per descrivere il piano di Eugenio per fare pace con la moglie che tratta in modo molto brutto. Parlando di Eugenio, lo studioso Alonge trova di nuovo obiezioni nel comportamento di Ridolfo. Noi come lettori scopriamo che i personaggi di Ridolfo e Eugenio si conoscono da prima, visto che Ridolfo era stato garzone del padre di Eugenio per poi essere riuscito ad avanzare sulla scala sociale. Questa è la ragione per cui il personaggio di Ridolfo si sente in dovere di intromettersi durante lo svolgimento della commedia nella vita di Eugenio cercando di aiutarlo sia nei problemi con la moglie sia con i debiti di gioco. Tanto Turchi quanto Alonge riconoscono in Ridolfo la necessità e la voglia di fare da padre a Eugenio. Mentre la studiosa Turchi lo vede in chiave positiva, cioè attribuisce questo al carattere positivo di Ridolfo, Alonge dall'altra parte lo cita come un tratto negativo, cioè come un interesse personale di Ridolfo, come un'interferenza impropria che il caffettiere si permette dato che si tratta del figlio del suo ex padrone. Alonge ritiene che Ridolfo si voglia vendicare, che nel comportamento infantile di Eugenio trovi l'opportunità di fare il padre spirituale del figlio disonorato del suo ex padrone riverito. Secondo Alonge lo fa anche in maniera sbagliata, anche se lo fa senza rendersene conto perché non aiuta il fanciullo a crescere.⁵⁶

Per quanto riguarda il resto dei personaggi, Alonge continua a difendere Don Marzio e a rivalutare le caratterizzazioni di Ridolfo e degli altri. Menziona il personaggio della moglie di Eugenio, la signora Vittoria, e dice che nonostante sembri che Don Marzio la tratti in maniera

⁵⁶ *Ivi*, pp. 47-48.

crudele, in realtà è Trappola, e non Don Marzio quello che svela alla moglie l'interesse di Eugenio per la ballerina.⁵⁷ Anche la studiosa Turchi riesamina tutti i personaggi in riferimento al fatto che la bottega non viene visitata soltanto alla mattina da ospiti poco raccomandabili, ma durante tutto il giorno-Signala che Don Marzio, pur essendo un nobile è ignorante, che il conte Leandro in realtà non è un conte, ma un uomo modesto di nome Flamminio, che sua moglie Placida è costretta a mendicare, che Pandolfo è un biscazziere disonesto di un passato oscuro, che la ballerina Lisaura fa parte di un mondo (quello degli artisti) sempre giudicato e visto in chiave negativa ed è inoltre mantenuta, che i coniugi Eugenio e Vittoria vengono rovinati dai debiti di gioco del marito e dal suo comportamento infantile.⁵⁸

3.6. La fortuna della *Bottega del caffè* in Croazia

La bottega del caffè è senza nessun dubbio una delle più celebri commedie goldoniane. Ha avuto successo in tutto il mondo e così anche in Croazia. Esistono quattro versioni tradotte prodotte in Croazia dal 1950 ai giorni nostri. La prima versione è la traduzione di Jerka Belan del 1950 intitolata *Kavana*. La seconda e la più famosa è quella di Frano Čale del 1978 che non è soltanto una traduzione, ma anche un adattamento, intitolata *Kafetarija*. La terza traduzione è di Davor Žagar del 1996 per il teatro di Zara. La quarta versione tradotta è di Josip Brusić ed Eleonora Sokolić del 2008 per il gruppo filodrammatico Primorka di Krasica. L'adattamento di Frano Čale si basa sul dialetto raguseo e ha avuto moltissimo successo visto che è stato rappresentato al Festival estivo di Ragusa (Dubrovačke ljetne igre) in continuazione per quasi dieci anni.⁵⁹

⁵⁷ Ivi, pp. 44-45.

⁵⁸ Turchi, Roberta, op. cit. p. 13.

⁵⁹ Radoš Perković Katja (2009), Četiri pripovjedne varijante Goldonijeve komedije *La bottega del caffè*, in *Zbornik Međunarodnoga znanstvenog skupa u spomen na prof. dr. Josipa Jerneja (1909. – 2005.)* a cura di Maslina Ljubičić, Ivica Peša Matracki, Vinko Kovačić, Filozofski fakultet, Zagreb: FFpress, pp. 177-187.

4. Lo scopo dell'analisi

Il nostro obiettivo è osservare diverse situazioni diafasicamente colorate nel testo della commedia e analizzarle sociolinguisticamente e sociopragmaticamente, e poi vedere qual è la loro funzione drammaturgica.

Quindi, in questa tesi, esamineremo sociolinguisticamente la lingua come un sistema che è inseparabile dalla rete sociale di relazioni che esiste nella comunità che la parla.⁶⁰ È chiaro che tutti i membri di quella comunità rispettano alcune norme formali, cioè le regole di comunicazione, e che cambiano il proprio modo di parlare a seconda della situazione in cui si trovano e a quale interlocutore rivolgono il loro discorso. Così, ad esempio, i servi mostrano soggezione, rispetto e cortesia nei confronti del loro padrone, mentre i nobili mostrano rispetto reciproco tra loro, orgoglio di appartenere a una certa classe sociale, ecc. Per questo motivo, l'analisi che segue prenderà in considerazione il rapporto di diverse variabili sociali che caratterizzano i personaggi della commedia.

Vale a dire, come abbiamo già accennato nella Cornice teorica (*Capitolo 2*), in questo lavoro considereremo che le relazioni tra i personaggi letterari sono una copia fedele delle relazioni che esistevano tra i membri della società di quell'epoca. Visto che abbiamo affermato che ci occuperemo principalmente di diafasia e diastratia, nell'analisi osserveremo come queste variabili sociolinguistiche si realizzano nella lingua, cioè con quale materiale linguistico sono espresse. Analizzeremo quindi, in primo luogo, l'uso del linguaggio in relazione al contesto formale o informale dell'atto comunicativo, e la classe alta o bassa dei parlanti che partecipano alla comunicazione.

La società ha codificato molto tempo fa tutte le sue relazioni nel linguaggio, cioè per ogni tipo di relazione ha determinato il modo appropriato di esprimersi. Per questo ci occuperemo proprio di queste espressioni e svolgeremo la loro analisi sociopragmatica, cioè indagheremo sulla loro funzione.

Pertanto, l'obiettivo del nostro lavoro è quello di separare, classificare e analizzare tutte quelle espressioni linguistiche (locuzioni o espressioni linguistiche) che possono essere analizzati in chiave sociopragmatica.⁶¹ Ci aspettiamo che vi appaiano varie espressioni fisse, cioè formule

⁶⁰ Milroy, Leslie (1987). *Language and Social Networks*. New York: Blackwell.

⁶¹ Jucker, Andreas H. e Taavitsainen, Irma (2012), Pragmatic Variables, in *Handbook of historical sociolinguistics*. (a cura di) Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, pp. 293-306.

fisse che determinano il tipo di contatto tra i due interlocutori. Alcuni o tutti i precedenti possono apparire nel nostro corpus:

- 1) Uso del pronome personale tu o/e Lei
- 2) I saluti all'inizio e alla fine dell'atto linguistico ovvero la situazione comunicativa
- 3) Il modo di rivolgersi all'interlocutore all'interno del dialogo (ad esempio caro, amico, illustrissimo, V.S. ecc.)
- 4) Esprimere il desiderio di buona salute all'interlocutore, ovvero chiedere sulla salute di qualcuno
- 5) Invocare Dio
- 6) Formule affermative e negative (accettazione e rifiuto)

5. Metodologia

Ai fini di questa ricerca è stato realizzato un corpus in cui sono stati raccolti tutti gli elementi linguisticamente rilevanti dal punto di vista sociopragmatico che sono stati rinvenuti nel testo dell'opera. Poiché ci sono molti più esempi di quelli che possono stare in un'unica tesi, l'analisi che segue presenta gli esempi più tipici per dare un quadro accurato di tutti i fenomeni riscontrati dell'uso del linguaggio e della loro funzione drammaturgica.

6. Analisi del corpus

Nel capitolo 4 abbiamo elencato i fenomeni sociopragmatici sensibili ai mutamenti diafasici e diastratici. In questo capitolo cercheremo di esporre i risultati della nostra ricerca, ovvero l'analisi degli esempi che abbiamo estratto dall'opera e che abbiamo preso in considerazione. Nei paragrafi 6.1. - 6.7. descriveremo un panorama sociopragmatico che getta una luce sui rapporti tra i personaggi de *La bottega del caffè*. Osserveremo come gli elementi analizzati abbiano un ruolo importante nel tessuto drammatico dell'opera. È importante sottolineare che per mancanza di spazio in questo capitolo non esporremo tutti gli esempi estrapolati, ma cercheremo di dare un quadro complessivo che contiene tutti i modi principali in cui diverse varietà linguistiche utilizzate dai personaggi hanno un influsso sui rapporti tra essi e sulla trama dell'opera.

Complessivamente si può dire che nel testo de *La bottega del caffè* siamo riusciti a trovare tutti i fenomeni sociopragmatici elencati nel capitolo 4, tranne quello che abbiamo situato nell'ultima categoria, ovvero *le formule fisse che esprimono alcuni tipi di auguri socialmente costruiti e codificati nella lingua*. Si tratta di auguri sociali che vengono fatti nelle situazioni come l'inizio del pasto ecc. Visto che in questa categoria abbiamo trovato soltanto un esempio, "Buon pro a lor signori!" (II, 20), proferito dal servo Trappola e rivolto ai personaggi che stanno per pranzare, è sensato assumere che questa categoria non abbia nessun influsso sullo svolgersi della trama dell'opera.

Quasi tutte le categorie che abbiamo individuato⁶² possono essere definite come appartenenti a un campo sociopragmatico particolare che si occupa del cosiddetto *linguaggio della cortesia*. In questa categoria troviamo le varietà diafasiche contenenti espressioni che dimostrano stima verso l'allocutario, ossia l'interlocutore. Tra gli autori più influenti che hanno scritto di linguaggio della cortesia spiccano Brown e Levinson che hanno dimostrato che si tratta di una dimensione linguistica presente in tutte le lingue del mondo,⁶³ mentre tra gli autori italiani, per quanto riguarda le opere panoramiche, sottolineiamo Vanelli e Renzi che hanno scritto dettagliatamente sull'uso sociale dei deittici⁶⁴ e Bertuccelli Papi che ha offerto un quadro complessivo del linguaggio della cortesia italiana scrivendo degli strumenti linguistici della

⁶² Più precisamente, tutte tranne la categoria "invocare Dio".

⁶³ Brown, Penelope; Levinson, Stephen (1987), *Politeness: Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press.

⁶⁴ Vanelli, Laura; Renzi, Lorenzo (2001) La deissi. In: *Grande grammatica italiana di consultazione*. Vol. 3: *Tipi di frase. Deissi. Formazione delle parole*. 2a ed. (a cura di: Renzi, Lorenzo; Salvi, Giampaolo; Cardinaletti, Anna), Bologna: il Mulino, pp. 261-375.

cortesìa che la lingua italiana ha a disposizione.⁶⁵ Dato che entrambi i contributi sono scritti in chiave sincronica, ossia analizzano il fenomeno dal punto di vista dell'italiano contemporaneo, nei paragrafi che seguono ci serviremo anche di alcuni altri autori che hanno pubblicato studi che riguardano alcune forme allocutive adottando la prospettiva diacronica.

Prima di cominciare con la nostra analisi, daremo una definizione del linguaggio della cortesìa e vedremo quali sono i concetti principali che vengono usati nell'analisi.

Il linguaggio della cortesìa può essere definito come “[un] insieme delle strategie, norme e convenzioni verbali adottate da una comunità per contenere la conflittualità e favorire l'armonia nell'interazione comunicativa”.⁶⁶

I fattori che influiscono sull'uso del linguaggio e sulle scelte linguistiche che sono diverse in relazione al contesto, allo stile, al registro, al canale e al mezzo di comunicazione sono la distanza sociale tra gli interlocutori (nel nostro caso analizzeremo come parlano le persone che provengono da posizioni diverse sulla scala sociale, come ad esempio i servi e i nobili), i rapporti di potere e/o di solidarietà, il grado di familiarità, la partecipazione affettiva e il coinvolgimento.⁶⁷ Quello che è importante accennare, quando parliamo del linguaggio della cortesìa e dei suoi meccanismi, sono due premesse universali. Una di queste premesse è la *razionalità* e l'altra premessa è la *'faccia'*. Entrambi i concetti sono stati proposti da Bown e Levinson (1987) e da allora vengono ampiamente usati dagli specialisti in campo pragmatico. La razionalità ipotizza il desiderio di collaborazione tra il parlante e l'ascoltatore, e una razionalità di base per l'interpretazione contestuale degli enunciati. Dall'altra parte, la faccia si riferisce a come ogni individuo vede sé stesso, cioè all'immagine che ogni persona ha di sé stessa, e porta all'interazione sociale, con il desiderio di essere accettata e riconosciuta tra gli altri membri della società. La premessa della faccia si può suddividere in due profili: uno positivo e l'altro negativo. Il profilo positivo viene legato alla necessità di sentirsi apprezzati e approvati dalla società nella quale ci troviamo, mentre il profilo negativo viene legato alla necessità di non subire imposizioni o limitazioni della propria libertà di parola.⁶⁸

Avendo detto questo, bisogna sottolineare che nella nostra analisi non ci occuperemo di tutti gli strumenti linguistici possibili per esprimere il linguaggio della cortesìa in italiano. Ad esempio,

⁶⁵ Bertuccelli Papi, Marcella (2010), Linguaggio della cortesìa, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 311-314.

⁶⁶ Bertuccelli Papi, op. cit., p. 311.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

Bertuccelli Papi cita anche il verbo, ovvero i modi verbali come un altro strumento grammaticale per esprimere la cortesia. I modi verbali che vengono considerati formali, ossia indicatori del linguaggio raffinato, sono il condizionale e il congiuntivo. Si possono trovare anche esempi di frasi di cortesia all'imperfetto, al futuro e al presente. Comunque, visto che gli esempi dell'uso di modi verbali che abbiamo trovato nel nostro corpus sono consoni all'uso che prescrivono le grammatiche della lingua italiana, in questa sede non ci soffermeremo sugli stessi perché crediamo che non abbiano alcun valore particolare o funzione drammaturgica, a differenza di altri esempi che abbiamo estrapolato.

Come terzo strumento per esprimere la cortesia Bertuccelli Papi cita gli alterati. Dal punto di vista linguistico si tratta di forme derivate, prevalentemente di sostantivi, ma meno frequentemente anche di aggettivi e di verbi. Il cambiamento morfologico, di solito per via di un suffisso aggiunto, induce un cambiamento a livello semantico. Questa categoria comprende l'uso di diminutivi, accrescitivi, vezzeggiativi o ipocoristici. Dato che nella commedia si trovano pochi esempi di parole alterate, non saranno presi in considerazione nella nostra analisi perché è ovvio che non hanno nessun ruolo drammaturgico.

Nel paragrafo 6.1. verrà analizzato l'uso degli allocutivi, ovvero quali pronomi usano i personaggi della commedia per rivolgersi l'uno all'altro. Verranno poi analizzate altre espressioni di cortesia, come i saluti e le formule di presentazione. Si analizzeranno anche le espressioni che vengono usate per invocare Dio e le formule usate per desiderare la buona salute a qualcuno e quelle usate per accettare o rifiutare qualcosa.

6.1. I pronomi di cortesia

In questo paragrafo mi concentrerò sull'uso dei pronomi allocutivi, ovvero sull'uso delle forme di pronomi personali sia atoni che tonici.⁶⁹ Quindi, analizzerò come si rivolgono i personaggi a un destinatario. I pronomi usati quando una persona si rivolge a qualcuno nella seconda persona singolare sono *tu* e *ti*, mentre per la seconda persona plurale vengono usati *voi* o *vi*. Per rivolgersi rispettosamente nella seconda persona singolare vengono usati i pronomi della terza persona singolare *Lei* o *Le*, mentre al plurale si usa il pronome *Loro*. Il pronome può essere esplicito o anche sottaciuto, il che vuol dire che per capire di quale pronome si tratta dobbiamo sapere il contesto. Nell'italiano contemporaneo la scelta del pronome allocutivo è determinata dal contesto in cui si realizza il dialogo, ovvero dal fatto se la situazione in cui la conversazione

⁶⁹ Molinelli, Piera (2010), Pronomi allocutivi, in: R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 47-49.

si svolge è formale o informale, e dal tipo di relazione esistente tra il parlante e l'ascoltatore.⁷⁰ Più precisamente, la scelta dipende da due parametri interazionali: la *simmetria* o l'*asimmetria* tra gli interlocutori (se sono su un piano di parità comunicativa oppure se uno dei due è in posizione di maggior potere sociale e quindi anche comunicativo) e la *confidenza* o la *distanza*. La confidenza si realizza con un *tu* reciproco, mentre la distanza è caratterizzata da un incontro tra estranei o da un rapporto tra persone che, pur conoscendosi, hanno un ruolo sociale diverso.⁷¹ Logicamente, questi si possono spiegare nel seguente modo: nel primo caso i due interlocutori sono sul piano di parità comunicativa e questo rapporto dovrebbe essere simmetrico, cioè se uno usa il pronome tu, anche l'altro farà lo stesso. Se invece uno dei due è in posizione di maggior potere comunicativo il rapporto tra i due sarà asimmetrico, cioè uno userà il pronome tu e l'altro Lei. Per quanto riguarda l'italiano settecentesco (quello che ci interessa dato che la *Bottega del caffè* è stata scritta nel 1750) il sistema allocutivo risulta più complesso di quanto esposto finora. In prospettiva diacronica si osserva l'uso della forma di cortesia *Voi*. In passato, quindi, viene usato il pronome *Voi* per esprimere nello stesso tempo formalità, distanza e cortesia verso una persona. La forma *Ella/Lei* veniva usata in contesti diafasicamente marcati e rappresentava un rapporto più formale. Inoltre troviamo espressioni tipo *Vostra Signoria* la quale viene usata come una forma non marcata per persone di potere e prestigio.⁷²

Osserviamo alcuni esempi tratti da *La Bottega del caffè*. Cominciamo con la battuta con la quale si apre la commedia (1). La dice Ridolfo, il caffettiere rivolgendosi ai garzoni:

(1) *Animo, figliuoli, portatevi bene; siete lesti e pronti a servire gli avventori, con civiltà, con proprietà, perché tante volte il credito di una bottega dipende dalla buona maniera di quei che servono. (I,1)*⁷³

Da queste parole possiamo concludere che il personaggio di Ridolfo dimostra affetto verso i suoi dipendenti, ma, usando l'imperativo, fa vedere chiaramente chi è il capo e chi deve ubbidire. In questo esempio non si vede se Ridolfo, quando parla con qualcuno dei suoi garzoni separatamente, usi il pronome personale tu o Lei, perché si rivolge a loro al plurale, ma dall'uso

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*. Molinelli spiega come la relazione simmetrica può realizzarsi sia a livello della confidenza (*tu* reciproco), che a livello della distanza (*Lei* reciproco).

⁷² Molinelli, Piera (2019), *Forme di cortesia nella storia dell'italiano. Cambiamenti nella lingua e nei rapporti sociali*. in Åkerström, Ulla (a cura di): *L'italiano e la ricerca. Temi linguistici e letterari nel terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale, Università di Göteborg, 15-16 giugno 2017, Roma: Aracne editrice, p. 61

⁷³ Tutti gli esempi citati nell'analisi sono tratti da: Goldoni, Carlo (2005), *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Venezia: Marsilio.

dell'imperativo si vede chiaramente chi è superiore e chi è inferiore in questo rapporto. Uno dei suoi garzoni, Trappola, gli risponde:

(2) *Caro signor padrone, per dirvi la verità... (I,1)*

Da questa replica si vede chiaramente l'asimmetria di come i servi si rivolgono ai proprietari. Trappola usa il pronome personale *vi* con il quale dimostra rispetto. Usa parole come *caro* e *signor* da cui possiamo anche dedurre che Trappola rispetta Ridolfo. Nella commedia sono presenti molteplici esempi nei quali troviamo l'asimmetria nel discorso tra il servitore e il padrone. Nel prossimo esempio (3) vediamo la simmetria per quanto riguarda l'uso dei pronomi nel caso in cui si tratta di due persone che non sono allo stesso livello sociale:

(3) *T: Signor padrone, ho poca memoria. Quant'è che avete aperto bottega?*

R: Lo sapete pure. Saranno circa otto mesi. (I, 1)

Diverse analisi pragmatiche eseguite sulle opere di Goldoni hanno rivelato che la forma non marcata di rispetto sia appunto *Voi*,⁷⁴ e questo tipo di comunicazione continua durante tutta la commedia nella maggior parte dei casi, anche quando si nota l'asimmetria sociale tra gli interlocutori come nell'esempio precedente.

Nell'esempio (4) vediamo invece che durante il dialogo con Trappola, Ridolfo gli dà del *voi* fino alla fine del dialogo quando in un istante cambia umore e gli dà del *tu* per sottolineare il proprio comando. Ad accompagnare questo cambiamento è anche il cambiamento nel tono di Ridolfo che diventa più severo, come se fosse rivolto verso un bambino:

(4) *R: **Badate** alla bottega, che io vado qui dal barbiere. Se il signor Eugenio mi vuole, **chiamatemi**, che vengo subito.*

T: Posso andar io a far compagnia al signor Eugenio?

*R: Signor no, **non avete** da andare, e **badate** bene che là dentro no **vi** vada nessuno.*

T: Ma perché?

R: Perché no!

T: Anderò a vedere se vuol niente.

*R: **Non andar**, se non chiama. ... (III, 7)*

L'esempio seguente riporta le battute dei personaggi di Ridolfo e del biscazziere Pandolfo:

⁷⁴ Molinelli, op. cit., p. 62

(5) R: Messer Pandolfo, **volete** il caffè?

P: Caro amico, siamo vicini, e non vorrei che **vi** accadessero delle disgrazie. (I,2)

Ridolfo e Pandolfo dimostrano simmetria nella loro conversazione. Questi due personaggi si trovano sul piano di parità e tutti e due usano il pronome allocutivo *Voi*. Nella frase di Ridolfo si tratta di un *Voi* sottaciuto; quindi, lo possiamo dedurre dal contesto (coniugazione del verbo *volere*, seconda persona plurale), mentre nella replica di Pandolfo si vede bene l'uso esplicito del pronome *vi*.

Gli esempi che seguono servono a illustrare quali allocutivi vengono usati negli scambi di battute tra piccoli borghesi e nobili:

(6) DM: Non si è ancora veduto nessuno a questa **vostra** bottega?

R: È per anco buon'ora.

DM: Buon'ora? Sono sedici ore sonate.

R: Oh **illustrissimo** no, non sono ancora quattordici.

DM: Eh via, **buffone!**

R: **Le** assicuro io che le quattordici non sono ancora sonate.

DM: Eh via, **asino!**

R: **Ella** mi strapazza senza ragione.

DM: Ho contato in questo punto le ore, e **vi** dico che sono dodici: e poi **guardate** il mio orologio (gli mostra l'orologio); questo non fallisce mai.

R: Bene, se il **suo** orologio non fallisce, **osservi**; il **suo** orologio medesimo mostra tredici ore e tre quarti.

DM: Eh, non può essere. (cava l'occhialetto, e guarda)

R: Che dice?

DM: Il mio orologio va male. Sono sedici ore. Le ho sentito io.

(...)

R: **Le** hanno mandato un orologio cattivo (ironicamente).

(...)

DM: **Sei un temerario. Il mio orologio va bene, tu dici male, e guarda ch'io non ti dia qualche cosa nel capo. (I,3)**

(7) R: *Io sosteneva l'onore della signora Lisaura, e V.S. voleva che fosse una donna cattiva.*

DM: **Sei un bugiardo! (III, 22)**

Dall'esempio (6) si vede chiaramente l'oscillazione del personaggio del nobile Don Marzio nell'uso del *tu* e del *voi* nei confronti di Ridolfo, a lui socialmente inferiore. Don Marzio inizia il discorso usando la forma di cortesia non marcata (*questa vostra bottega*), ma durante il litigio che segue tra i due usa insulti tipo *buffone, asino* e in un momento della disputa passa all'uso del pronome *tu*. Ridolfo invece durante l'intera discussione mantiene l'uso del *Lei*, e usa anche il pronome *Ella*, il che indica massimo rispetto e massima formalità. Infatti, le ricerche sulle opere goldoniane rivelano come *Ella* caratterizza relazioni di maggiore distanza sociale.⁷⁵ Alla fine della scena, un po' più calmo, anche Don Marzio torna ad usare il pronome *voi* (*Avete il vostro garzone?*). Questo non è l'unico caso in cui Don Marzio dimostra mancanza di rispetto cioè alterna tra le forme *tu* e *voi* e usa insulti nei confronti di Ridolfo. Nell'esempio (7) risponde con un'offesa (***Sei un bugiardo!***) alla battuta nella quale Ridolfo gli si rivolge usando *Vostra Signoria*, un'espressione appartenente al campo semantico degli allocutivi di deferenza. Anche nell'esempio che segue (8) inizialmente osserviamo l'uso del linguaggio rispettoso della posizione sociale nonostante la disparità tra le classi alle quali appartengono i due interlocutori. Don Marzio però, una volta arrabbiato, cambia la varietà diafasica finora usata e risponde usando il pronome *tu* (***Bestia, così parli con un par mio?***), come se volesse rimettere Ridolfo al proprio posto nella gerarchia sociale:

(8) DM: *Se voi non sapete niente della ballerina, vi racconterò io.*

R: *Io, per dirgliela, dei fatti degli altri non me ne curo molto.*

(...)

DM: ***Bestia, così parli con un par mio?***

R: ***Le domando perdono...***

DM: ***Dammi un bicchiere di rosolio.***

⁷⁵ Molinelli, op. cit., p. 62.

R: Servita del rosolio. (I, 6)

Di seguito possiamo vedere diversi esempi di turni conversazionali scambiati tra il garzone della bottega del caffè Trappola e il nobile Don Marzio che presentano differenze ancora più spiccate dal punto di vista diafasico:

(9) *DM: **Vieni** qui. **Va'** dal gioielliere qui vicino, **fagli** vedere questi orecchini (...) e **dimandagli** (...)*

T: Sarà servita. (I,4)

(10) *T: Il barbiere ha una sotto, subito che avrà finito di scorticar quello, servirà **V.S. illustrissima.***

*DM: **Dimmi: sai niente tu di quella ballerina che sta qui vicino?** (I,5)*

(11) *T: **Le** dico che non si va!*

*DM: **Ti** dico che voglio andare!*

*T: Ed io dico che non **andrà!***

*DM: **Ti** caricherò di bastonate! (III, 9)*

Il personaggio di Don Marzio non si rivolge mai a Trappola mostrando rispetto, il che si vede non solo dall'uso del pronome *tu*, ma anche dall'uso dell'imperativo. Quindi, nei casi di comunicazione tra Don Marzio e Trappola riconosciamo il rapporto di asimmetria in cui un interlocutore (Don Marzio) usa il pronome *tu* e dimostra la sua superiorità sociale, mentre l'altro interlocutore (Trappola) usa il pronome *Lei* e dimostra rispetto anche quando viene insultato.

Nell'esempio (12), tratto dal terzo atto della commedia, dalla battuta di Don Marzio si nota che è furioso perché un semplice servo gli proibisce qualcosa, visto che Trappola si trova in fondo alla scala sociale, a differenza di lui che si trova in cima a questa stessa scala:

(12) *T: Ha sentito? Al matrimonio si porta rispetto.*

DM: (A un par mio? Non vi anderà?... Porti rispetto?...A un par mio? E sto cheto? E non parlo? E non lo bastono? Briccone! Villanaccio! A me? A me?)

(III, 10)

Gli esempi che seguono illustrano un divario sociale ancora più grande: il nobile Don Marzio cerca di strappare una risposta al servitore Trappola che confermerebbe il sospetto che il nobile nutre verso la posizione sociale del personaggio di Lisaura. Don Marzio vorrebbe che Trappola facesse insinuazioni sul conto della ballerina e con le sue battute cerca di indurlo a confermare che Lisaura in realtà faccia la prostituta. Quest'accusa la situerebbe al livello più basso della scala sociale dell'epoca.

(13) *DM: Dimmi: sai niente tu di quella **ballerina** che sta qui vicino?*

*T: Della **signora Lisaura**?*

DM: Sì.

T: So, e non so.

DM: Raccontami qualche cosa.

T: Se racconterò i fatti degli altri, perderò il credito, e nessun si fiderà più di me.

DM: A me lo puoi dire. Sai chi sono, io non parlo. Il conte Leandro la pratica?

T: Alle sue ore la pratica.

DM: Che vuol dire alle sue ore?

T: Vuol dire, quando non è in caso di dar soggezione.

*DM: **Bravo**; ora capisco. È un amico di buon cuore, che non vuole recarle pregiudizio.*

T: Anzi desidera che la si profitti per far partecipe anche lui delle sue care grazie.

*DM: Meglio! Oh **che Trappola malizioso**! Va via, va a far vedere gli orecchini.*

(I, 5)

Benché inizialmente riluttante, Trappola cede alla tentazione di Don Marzio e tra i due si crea un'atmosfera di cospirazione che li avvicina l'uno all'altro, nonostante le differenze sociali che li dividono. Possiamo concludere che in questo caso Trappola agisce dalla posizione condizionata dalla sua *'faccia' positiva*, ovvero che le sue azioni (entrambe, sia quella

linguistica che quella extralinguistica) nascono dal bisogno di sentirsi apprezzato e approvato dalla comunità alla quale appartiene.

Il personaggio di Ridolfo, invece, pur essendo anche lui socialmente inferiore a Don Marzio, non cede mai alle sue ripetute tentazioni. Al contrario, cerca di rispondere alle cattiverie del nobile, come vediamo dall'esempio (14) in cui usa un significato metaforico del sintagma *flusso e riflusso* per attribuire un altro significato all'espressione *per la porta di dietro* introdotta nel discorso proprio da Don Marzio. Nella sua interpretazione le due espressioni creano un'immagine di natura scatologica, ovvero alludono ai disturbi digestivi che potrebbero affliggere Don Marzio:

(14) DM: *Flusso e riflusso per la porta di dietro. (bevendo il rosolio)*

R: *Ella starà male quando ha il flusso e riflusso per la porta di dietro. (I, 6)*

Per quanto riguarda la nozione di *'faccia'* nel caso di Ridolfo, possiamo parlare del concetto *negativo*. Le azioni extralinguistiche di Ridolfo e le sue risposte agli atti linguistici pronunciati da Don Marzio sono entrambe condizionate dal profilo negativo della suddetta *'faccia'*, che corrisponde al bisogno dell'individuo di "non subire imposizioni o limitazioni della propria indipendenza e libertà di parola e azione".⁷⁶ È inoltre importante notare come in tutta la scena Ridolfo si rivolge al nobile usando la forma marcata *Ella* per la quale abbiamo già stabilito che viene usata per indicare relazioni di maggiore distanza sociale.⁷⁷

Gli ultimi due esempi ci inducono a ritornare al tema del rapporto tra la diafasia e la diastratia. Nel paragrafo 2.3.2. abbiamo già esposto come il concetto di origine e primato teorico di questi due assi di variazione linguistica sia ancora discutibile. In questa sede non approfondiremo il dibattito teorico, bensì confermeremo soltanto con alcuni esempi quanto questi due fenomeni sono interconnessi. Nell'esempio (13) abbiamo potuto vedere che tra Don Marzio e Trappola esiste un rapporto asimmetrico e che Don Marzio si rivolge a Trappola usando il pronome *tu*, ma dobbiamo menzionare anche che nello stesso esempio, come nell'esempio che segue, possiamo osservare l'alto livello di competenza linguistica (e non solo linguistica) dei servi. In questo esempio (13) il servo mostra molto bene che in termini di espressione metaforica e astuzia linguistica non è da meno rispetto al nobile, anzi, anche lui sa usare strutture linguistiche complesse e significati trasmessi che alludono al presunto stile di vita stigmatizzato del

⁷⁶ Bertuccelli Papi, op. cit., p. 311

⁷⁷ Molinelli, op. cit., p. 62

personaggio di Lisaura. Don Marzio dopo lo loda per la sua cattiveria nei confronti della ragazza sulla quale avevano spettegolato.

Nell'esempio seguente (14) vediamo che anche il personaggio di Ridolfo sa come usare il gioco di parole. Da questo esempio vediamo di nuovo che i servi non sono da meno rispetto ai nobili quando si tratta dell'intelligenza e della capacità di usare il linguaggio e che quindi non possiamo supporre che la posizione bassa che occupano all'interno della gerarchia sociale dell'epoca sottintenda che abbiano di regola scarse competenze linguistiche e che dimostrino mancanza di capacità sociolinguistiche di distinguere tra diverse varietà linguistiche e di usarle in modo appropriato.

Questa nostra tesi viene ulteriormente sostenuta dagli esempi che seguono. I primi due riguardano le varietà utilizzate da Ridolfo e Trappola, mentre gli altri due, oltre a Ridolfo, includono anche il personaggio di Eugenio:

(15) *R: Il signor Eugenio è andato via?*

T: Oh se sapeste! È venuta sua moglie. Oh che pianti! Oh che lamenti! ...

(...)

R: Non gli dirò d'averli avuti, gli darò il suo bisogno, e mi regolerò con prudenza.

*T: Eccolo che viene: **Lupus est in fabula.***

R: Cosa vuol dire questo latino?

*T: Vuol dire: **il lupo pesta la fava**⁷⁸. (si ritira in bottega sorridendo) (II, 1)*

(16) *T: Buon pro a **lor signori.** (II, 20)*

(17) *E: Costui è un uomo di garbo: non vorrei però che qualcuno dicesse che è troppo dottore. Infatti per un caffettiere pare che dica troppo; ma in tutte le professioni ci sono degli uomini di talento e di probità. Finalmente non parla né di filosofia, né di matematica: parla da uomo di buon giudizio; e volesse il cielo che io ne avessi tanto, quanto egli ne ha. (II, 2)*

(18) *R: Signor Eugenio, servitor suo.*

⁷⁸ Errore nell'uso del latino, lingua dotta per eccellenza <https://digilander.libero.it/sroedner0/goldoni.htm>. (13/09/2022)

E: (seguitando a scrivere) Oh, vi saluto.

R: Negozi, negozi, signor Eugenio? Negozi?

E: (scrivendo) Un piccolo negozietto.

R: Posso esser degno di saper qualche cosa?

(...)

R: E Vossignoria vuol precipitar la roba così miseramente?

E: Ma se non posso far a meno. Ho bisogno di denari. (II, 7)

Come abbiamo già detto, anche l'esempio (15) conferma l'educazione e l'intelligenza del servitore Trappola. Quando Ridolfo gli chiede cosa vuole dire la frase in latino, Trappola comincia a scherzare e usa una storpiatura linguistica tipica della commedia dell'arte, dalla quale il Goldoni la eredita.⁷⁹ In base agli esempi citati possiamo concludere che il personaggio del servitore risulta più dotto di quello che la sua classe sociale implica e che dimostra un alto livello di astuzia e agilità linguistica. Queste capacità vengono talvolta usate anche per scopi malvagi: nell'esempio (15) Trappola dimostra di non avere nobiltà d'animo nonché di essere senza scrupoli. Il nobile Don Marzio è altrettanto malvagio e fino alla fine della commedia risulterà meno dotto e meno informato, ma, ciò nonostante, può esercitare l'autorità del suo ruolo di nobile.

Dagli esempi appena citati si vede un uso abile di frasi proverbiali, di giochi di parole e di significati traslati.

Nel sedicesimo esempio (16) vediamo che Trappola usa una formula che nell'700 fu destinata ad una classe alta per desiderare buon appetito. Anche questa è una formula di cortesia usata adeguatamente da colui che di professione è cameriere. *Lor signori* si adoperava come variante altamente formale e Trappola dimostra di saperla usare in maniera opportuna.

Nell'esempio seguente (17) troviamo un pregiudizio tipico dell'epoca. Infatti, Eugenio constata che Ridolfo è troppo intelligente per essere "solo" un caffettiere. Quindi, si può dedurre che all'epoca del tempo dell'azione della commedia (esattamente a metà del Settecento) si considerava che le persone che si trovavano in fondo alla scala sociale debbano essere più ignoranti rispetto a quelle che si trovavano in cima alla scala sociale.

⁷⁹ Turchi, Roberta, Commenti all'edizione de *La bottega del caffè* (2005), Venezia: Marsilio.

Nel diciottesimo esempio (18) osserviamo l'uso del linguaggio alto e formale da parte di un ex servo, cioè di Ridolfo. Anche questo esempio testimonia che i servi ed ex servi sono abili quando si tratta dell'uso delle forme linguistiche alte. Inoltre bisogna notare che i dialoghi tra i personaggi di Eugenio e Ridolfo sono condizionati dalla loro conoscenza precedente e dalla storia che condividono. Vale a dire che Ridolfo è stato servitore del padre di Eugenio e perciò nella commedia assume un ruolo paterno e protettivo nei confronti di Eugenio.

Nell'esempio che segue osserviamo l'uso di un saluto veneziano, da cui deriva il *ciao* lombardo:⁸⁰

(19) *DM: Schiavo, signor Eugenio. (I, 7)*

Visto che Don Marzio è in posizione superiore rispetto a Eugenio sulla scala sociale, è probabile che si tratti di un saluto sprezzante, dall'alto. Comunque, nel testo seguente troviamo la simmetria per quanto riguarda il discorso tra Don Marzio ed Eugenio. Entrambi si danno del *Voi*, usando così il pronome allocutivo non marcato dal punto di vista diafasico:

(20) *DM: Sì, anzi **fate** bene. (...)*

*E: La **conoscete** quella pellegrina? (I, 16)*

Il rapporto di simmetria è visibile anche nelle conversazioni tra Pandolfo, il biscazziere, ed Eugenio, il mercante di stoffe. Eugenio dà del *voi* a Pandolfo, ma questi dimostra una forte alternanza tra il non marcato *voi* e l'altamente formale *ella*. In diverse battute Pandolfo usa il *voi*, e passa improvvisamente all'uso di *Lei* o *Ella* nelle scene in cui cerca di trarre vantaggio dal fatto che Eugenio soffre di una forte dipendenza da gioco d'azzardo. Pandolfo è senza scrupoli e l'unico scopo delle sue scelte linguistiche colte e raffinate, nonché del linguaggio della cortesia falso ed eccessivo che utilizza nei confronti di Eugenio, è soltanto di trarre ulteriore vantaggio economico a scapito di quest'ultimo:

(21) *P: **Signor** Eugenio, una parola.*

*E: So quel che **volete** dirmi. Ho perso trenta zecchini sulla parola. Son galantuomo, li pagherò.*

*P: **V.S.** sa meglio di me come va l'ordine in materia di giuoco.*

⁸⁰ Molinelli, Piera (2019), Forme di cortesia nella storia dell'italiano. Cambiamenti nella lingua e nei rapporti sociali. in Åkerström, Ulla (a cura di): *L'italiano e la ricerca. Temi linguistici e letterari nel terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale, Università di Göteborg, 15-16 giugno 2017, Roma: Aracne editrice, p. 61.

(...)

*P: Bene; che cosa **vuol** dar di regalo?*

*E: **Fate** voi quel che credete a proposito.*

*P: **Senta**; non ci vorrà meno di uno zecchino alla settimana. (I, 8)*

Passiamo ora al rapporto tra i personaggi di Don Marzio e Vittoria, la moglie di Eugenio. Lei è disperata perché il vizio del marito minaccia di rovinare la loro stabilità economica nonché il loro matrimonio. Cercando il marito, incontra Don Marzio che la informa sulle perdite al gioco del marito e sul fatto che Eugenio si era indebitato chiedendo un prestito in cambio degli orecchini della moglie. Don Marzio è un nobile e un gentiluomo; Vittoria a sua volta proviene da una ricca famiglia borghese ed era ricca prima della rovina finanziaria causata dal marito, e i rapporti di potere fra i due nel momento in cui si svolge il loro incontro sono molto più condizionati dalla loro situazione finanziaria che dalle loro rispettive classi sociali di appartenenza.

(22) *V: **Signor Don Marzio**, la riverisco.⁸¹*

DM: Oh signora mascherata, vi sono schiavo.

*V: A sorte, **avreste voi** veduto mio marito*

*DM: **Sì, signora**, l'ho veduto.*

*V: Mi **sapreste** dire dove presentemente egli stia?*

DM: Lo so benissimo.

*V: **Vi supplico** di dirmelo **per cortesia**.⁸² (I,17)*

Queste battute ci permettono di analizzare il modo di parlare delle persone colte e istruite, nobili o borghesi. Tutti e due usano, simmetricamente, frasi molto formali, di uno stile elevato mostrando rispetto e un alto livello di cultura. Si tratta di un esempio in cui l'uso diafasico (lingua altamente formale) corrisponde all'uso diastratico, ovvero a quel tipo di varietà che ci si aspetterebbe da una persona colta ed istruita. Vittoria oscilla nell'uso della proforma allocutiva: comincia con una forma altamente formale, ma dopo la prima battuta di Don Marzio decide di adattarsi alla sua scelta e optare per l'uso meno formale. L'allocutivo *Voi* scambiato

⁸¹ Avere o mostrare verso qualcuno un sentimento di rispetto profondo e ossequioso; salutare con profondo e ossequioso rispetto, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (13/09/2022)

⁸² Come formula di gentilezza: per favore, per gentilezza cfr. Dizionario Internazionale Il nuovo De Mauro, reperibile su <https://dizionario.internazionale.it/> *sub voce* (13/09/2022)

fra i due rappresenta una scelta disinvolta e non connotata socialmente, in quanto riduce la formalità, ma mantiene il rispetto fra gli interlocutori.⁸³

A differenza dell'esempio precedente, nel brano che segue osserviamo un discorso tra i coniugi, con i rapporti di potere tipici dell'epoca:

- (23) E: *Come! Che cosa **fate** voi qui?*
V: *Eccomi qui strascinata dalla disperazione.*
E: *Che novità è questa? A quest'ora in maschera?*
V: *Cosa **dite**, eh? Che bel divertimento! A quest'ora in maschera.*
E: ***Andate** subito a casa **vostra**!*
V: *Anderò a casa, e **voi resterete** al divertimento.*
E: ***Voi andate** a casa, ed io resterò dove mi piacerà di restare.*
V: *Bella vita, signor consorte!*
E: *Meno ciarle, signora: **vada** a casa, che farà meglio.*
V: *Si, anderò a casa; ma anderò a casa mia, non a casa **vostra**.*
(...)
E: *(alterato) Oh, signora dottoressa, non mi **stia** ora a seccare.*
V: *Zitto; non facciamo scene per la strada.*
E: *Se **aveste** riputazione non **verreste** a cimentare **vostro** marito in una bottega da caffè.*
V: *Non **dubitate**, non ci verrò più.*
E: *Animo! via di qua.*
V: *Vado, **vi** obbedisco, perché una moglie onesta deve obbedire anche un marito indiscreto. (...) (I, 20)*

Si vede chiaramente che sia Eugenio che Vittoria usano forme di cortesia, anche quando litigano. Lei usa coerentemente il pronome *voi*, mentre lui varia tra la terza persona singolare *Lei* e la seconda persona plurale *voi*. Siamo inclinati ad interpretare la sua scelta stabile dell'allocutivo *voi* non come una scelta connotata socialmente, bensì come una scelta emotiva e intima che cerca di instaurare maggior vicinanza al marito e un rapporto più stretto tra i due. Dall'altra parte, le oscillazioni che Eugenio dimostra nell'uso tra *voi* e *Lei* rispecchiano uno

⁸³ Molinelli, Piera (2019), Forme di cortesia nella storia dell'italiano. Cambiamenti nella lingua e nei rapporti sociali. in Åkerström, Ulla (a cura di): *L'italiano e la ricerca. Temi linguistici e letterari nel terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale, Università di Göteborg, 15-16 giugno 2017, Roma: Aracne editrice, p. 62.

scarso interesse al proprio matrimonio e alla propria consorte. Quest'ipotesi viene supportata dal fatto che Eugenio, ovunque può, corteggia altre donne.

Nell'esempio successivo vediamo di nuovo l'uso coerente del pronome *voi*, almeno all'inizio del discorso fra i coniugi:

(24) *V: (si presenta ad Eugenio) Se volete sangue, spargete il mio.*

E: Andate via di qui, donna pazza, donna senza cervello.

V: Non sarà mai vero ch'io mi stacchi viva da voi.

E: (minacciandola con la spada) Corpo di bacco, andate via, che farò qualche sproposito.

(...)

V: No, caro Ridolfo; se mio marito vuol la mia morte, lasciate che si soddisfaccia. Via, ammazzami, cane, assassino, traditore: ammazzami, disgraziato, uomo senza reputazione, senza cuore, senza coscienza. (II, 24)

Alla fine Vittoria, in stato di massima disperazione, passa dal *voi* non marcato all'uso del pronome *tu* quando chiede al marito di ammazzarla. Questo esempio dimostra che la scelta di usare un certo pronome dipende anche dallo stato d'animo del personaggio. Se il personaggio è eccitato (e in questo caso Vittoria è addirittura costernata), in qualche modo c'è da aspettarsi che l'attenzione all'apparenza e alle norme sociali si allenti e si passi più facilmente all'uso di espressioni meno formali. Questo si vede molto bene anche nel seguente esempio:

(25) *E: (piano a Ridolfo) (Lasciali fare; oggi sono in fortuna.) (II, 14)*

Grazie al fatto che finalmente ha vinto, Eugenio si sente forte e dà del *tu* a Ridolfo, al quale fino a questo punto dava del *voi*. Questo non si ripete più nelle battute seguenti, in cui Eugenio usa di nuovo il pronome *voi*.

Negli esempi che seguono vediamo che l'uso dell'allocutivo *voi* viene usato come forma non marcata nella comunicazione quotidiana tra i ceti bassi, ossia tra i personaggi dei servi:

(26) *Cameriere: Dove andate?*

Trappola: A dar da bere ai miei padroni.

Cameriere: Non hanno bisogno di voi; ci siamo noi altri.

Trappola: Mi è stato detto una volta, che oste in latino vuol dir nemico. Osti veramente nemici del pover uomo!

Eugenio: Trappola, vieni su.

Trappola: *Vengo. (al Cameriere) A tuo dispetto*⁸⁴. (entra)

Cameriere: *Badate ai piatti, che non si attacchi su i nostri avanzi. (entra in locanda) (II, 20)*

(27) *Ridolfo: Ora... Ehi, messer Agabito? (chiama)*

Garzone: Che volete messer Ridolfo?

Ridolfo: Dite al vostro padrone che mi faccia il piacere di tener questa pellegrina in bottega per un poco, fino che venga a ripigiarla. (III, 4-5)

Nel primo esempio (26) si vede che il cameriere dà del *voi* a Trappola, mentre lui si rivolge al cameriere con il pronome *tu* per sottolineare la sua superiorità. Nel secondo esempio (27) vediamo il trattamento tra le classi inferiori: un servo e un ex servo si danno del *voi*, che di nuovo si dimostra essere una forma allocutiva socialmente non marcata ed usata ugualmente in tutti i ceti.

Oltre agli esempi finora analizzati, il testo della commedia abbonda di esempi di forme allocutive scambiate tra i servi e i padroni oppure tra i servi e i clienti nella bottega del caffè:

(28) *(Gente della bottega del giuoco chiama: Carte!)*

Pandolfo: La servo. (verso sua bottega) (I, 2)

(29) *DM: Caffè!*

R: Subito, sarà servita. (I, 3)

(30) *R: È servita del caffè. (I, 3)*

(31) *DM: Vieni qui. Va dal gioielliere qui vicino, fagli vedere questi orecchini, che sono della moglie del signor Eugenio, e dimandagli da parte mia, se io sono al coperto di dieci zecchini, che gli ho prestati.*

T: Sarà servita. (I, 4)

(32) *DM: Dammi un bicchier di rosolio.*

R: Servita del rosolio. (I, 6)

(33) *E: Caffè!*

⁸⁴ Nonostante la tua opposizione, cfr. Dizionari Repubblica, reperibile su <https://dizionari.repubblica.it/> sub voce (15/09/2022)

R: **La servo, subito.** (I, 7)

(34) E: **Ditemi, vi dà l'animo di darmi un caffè ma buono? Via, da bravo.**

R: **Quando mi dia tempo, la servo.** (I, 8)

(35) Lis: **Se cerco del signor Conte, ho ragione di farlo.**

E: **Ora la servo subito. È qui in bottega, che dorme.** (I, 12)

(36) E: Sì, vado subito. Oggi ci rivedremo.

R: Dove posso **servirla**, la mi comandi.

(...)

R: **Le son servitore.** (II, 7)

(37) P: **Sono qui a servirla.**

L: **Volete** farci il piacere di prestarci i **vostr**i stanzini per desinare? (II, 15)

(38) DM: Sta bene?

Lis: **Per servirla.** (II, 9)

Gli esempi citati (28 - 38) contengono forme di cortesia prevalentemente usate in modo asimmetrico. Possiamo concludere che i servitori usano l'allocutivo *Lei* in maniera unanime, dato che probabilmente si tratta dell'uso non marcato nel settore dei servizi, mentre le battute dei loro clienti variano tra l'uso del *voi* e l'uso del *lei*. In linea generale si può osservare che la maggioranza dei clienti appartenenti alla classe media danno del *voi* (ad esempio, Eugenio rivolgendosi a Ridolfo) mentre il personaggio del nobile, Don Marzio, usa soltanto l'allocutivo *tu*, ostentando così la sua superiorità rispetto alle classi sociali meno fortunate.

6.2. I saluti all'inizio e alla fine dell'atto linguistico

Continuiamo la nostra analisi prendendo in considerazione un'altra parte del linguaggio della cortesia, ossia le *formule di saluto*. Visto che le più influenti grammatiche della lingua italiana non sono di stampo pragmatico, l'unica definizione di questo fenomeno linguistico che si può trovare nelle opere di riferimento italiane è quella pubblicata nella sezione *La grammatica italiana* dell'Enciclopedia italiana di Treccani nell'edizione del 2012. Si tratta di "interiezioni

secondarie usate all'inizio e alla fine di una conversazione per presentarsi e per congedarsi".⁸⁵ In questa fonte troviamo anche una classificazione dei saluti esistenti nell'italiano contemporaneo, che data la natura della nostra analisi non ci può servire in questa sede. Pagliaro (2018) riporta le osservazioni di Ferguson⁸⁶ che la scelta di un saluto appropriato dipende da diversi parametri come lo status sociale degli interlocutori, la distanza fra loro, la lunghezza del tempo passato dal precedente incontro nonché del numero di individui a cui è rivolto il saluto,⁸⁷ anche se quest'ultimo parametro influisce maggiormente solo sulla forma lessicale ossia sulla struttura morfosintattica del saluto.

Nell'ambito della linguistica italiana di questo tema si è occupata Patrizia Pierini. Nel suo contributo dedicato ai saluti e agli auguri l'autrice propone tre parametri di analisi. Secondo lei, possiamo distinguere tra saluti di apertura e quelli di congedo (anche se alcune forme sono possibili in entrambi i contesti), poi tra saluti mattutini, pomeridiani e serali, in base alla parte del giorno nella quale si svolge l'atto comunicativo, e infine tra i saluti formali e quelli informali.⁸⁸ Nella nostra analisi ci occuperemo proprio di quest'ultima categoria, visto che coinvolge proprio i parametri che analizziamo: il grado di formalità (o di informalità) che si può osservare nella situazione comunicativa e il grado di formalità (o di informalità) esibito nel discorso di ogni singolo interlocutore, che dipende dai rapporti di potere tra i personaggi e nella società in generale.

Prima di tutto bisogna notare che ne *La bottega del caffè* non abbiamo trovato numerosi esempi di saluti. Per quanto riguarda la categoria dei saluti prototipici (buongiorno, buona sera, buona notte, arrivederci, arriverla, addio, salve, ecc...), non abbiamo trovato nessun esempio. Da una parte, questo fatto forse può essere anche logico perché la commedia rispetta le unità aristoteliche (di tempo, di luogo e d'azione) e quindi le vicende avvengono in un giorno e le conversazioni si sovrappongono una all'altra anche se strutturalmente si passa a una nova scena o anche a un nuovo atto.⁸⁹ Dall'altra parte sembra interessante che non esistano quasi saluti

⁸⁵ cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (26/08/2022)

⁸⁶ Ferguson, Charles A., (1976), *The Structure and Use of Politeness Formulas*, Language in Society, Vol. 5, No. 2, Cambridge: Cambridge University Press, p. 137-151.

⁸⁷ Pagliaro, Anna Chiara (2018), *Formule di cortesia nell'italiano parlato*. Tesi di dottorato di ricerca. Napoli: Università degli studi di Napoli Federico II, p. 54

⁸⁸ Pierini, Patrizia, (1983), Struttura e uso di alcune formule di cortesia, in F. Orletti (a cura di), *Comunicare nella vita quotidiana*, Bologna: il Mulino, p. 105-116.

⁸⁹ Possiamo concludere che qui subentra anche la variabile diacronica, specialmente se osserviamo che in tutti e tre gli atti della commedia abbiamo trovato degli esempi del saluto *schiaivo* (anche nelle forme *schiaivo suo*, *schiaiva sua*) che viene adoperato in una vasta gamma di situazioni comunicative.

iniziali, nemmeno alla prima apparizione dei personaggi come si può vedere negli esempi che seguono:

- 1) DM: **Caffè!** (I, 3)
- 2) DM: *Schiavo, signor Eugenio.*
E: **Che ora è?** (I,4)

Nel primo esempio vediamo la prima battuta del personaggio di Don Marzio nella commedia. Col fatto che non saluta entrando nella bottega, ma ordina subito usando un'esclamazione, ovvero gridando, dimostra la sua superiorità e appartenenza alla nobiltà. Nel prossimo esempio vediamo che Eugenio non risponde al saluto di Don Marzio, ma invece chiede l'ora. In entrambi i casi si tratta di personaggi maschili, appartenenti all'alta borghesia o ai nobili. Osserviamo come entrano in scena i personaggi femminili:

- 3) Pl: *Un poco di **carità alla povera pellegrina.*** (I, 14)
- 4) E: *Padrona mia riverita!*
Lis: *Serva umilissima!* (I,12)

Nelle loro battute iniziali sono riportate le forme di cortesia e sottomissione che in tutta la commedia sono più frequentemente usate dai personaggi femminili.

Abbiamo già accennato al fatto che l'unico saluto che abbiamo trovato è il saluto *schivo* (*suo, -a*). Riportiamo alcuni esempi tipici:

- 5) DM: **Schiavo**⁹⁰, signor Eugenio. (I,4)
- 6) E: (*allegro e ridente*) **Schiavo, signori, padroni cari.** (II, 13)

Locuzioni come *servo suo, servitor suo*, esprimono un concetto simile a quello espresso da *schivo*:

- 7) R: *Signor Eugenio, **servitor suo***⁹¹.
- E: (*seguitando a scrivere*) **Oh, vi saluto.** (II, 7)
- 8) V: *Signor Marzio, **la riverisco***⁹². (I, 17)

⁹⁰ Saluto odierno ciao proviene dal saluto (sono vostro) schivo, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (26/08/2022)

⁹¹ Il retaggio di un rispetto; il saluto consisteva nel mettersi simbolicamente a disposizione dell'altro come un servo, come uno schivo, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (15/09/2022)

⁹² Salutare con particolare deferenza, cfr. Dizionario Internazionale Il nuovo De Mauro, reperibile su <https://dizionario.internazionale.it/> sub voce (15/09/2022)

Anche in questi esempi troviamo delle forme di saluto che implicano rispetto e grande stima. Oltre alla forma di apertura, il saluto *schiaivo/servo* può essere usato anche in chiusura del discorso:

9) (*ritirandosi*) **Serva sua.** (*Lisaura, II, 9*)

Per quanto riguarda il sesso dei personaggi, abbiamo notato che nelle scene tra un maschio e una femmina è di regola il maschio il primo a salutare. Inoltre, questi scambi di saluti tra i due sessi sono sempre pieni di stima e riverenza, anche quando gli interlocutori non appartengono alla stessa classe sociale e i rapporti di potere sono asimmetrici:

10) DM: **Servitor suo, padrona mia.**

Lis: **Serva umilissima.** (*II, 9*)

11) DM: **Signora pellegrina, la riverisco.**

Pl: **Serva devota.** (*II, 11*)

12) E: (*a Lisaura*) **Padrona mia riverita.**

DM: **Schiaivo suo.** (*a Lisaura, guardandola con l'occhialetto*)

Lis: **Serva di lor signori.**

E: **Godo che stiamo degni della sua compagnia.** (*II, 18*)

13) DM: **Schiaivo, signora ballerina.**

Lis: **La riverisco.** (*bruscamente*) (*III, 20*)

Dall'altra parte, i saluti tra i servi sono molto meno formali:

14) Ridolfo: **Ora... Ehi⁹³, messer Agabito?** (*chiama*)

Garzone: **Che volete, messer Ridolfo?** (*III, 5*)

Nel corpus degli esempi estrapolati non sono presenti i saluti alla fine della conversazione. Quello che troviamo come forma di congedo è sempre la stessa espressione:

⁹³ Serve a chiamare la persona con la quale si è in gran confidenza o per interpellare qualcuno in tono secco e aspro, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (14/09/2022)

(14) *Con sua licenza*⁹⁴, vado a badare al caffè. (Ridolfo; II, 9)

(15) *Con sua licenza*. (Lisaura, II, 18)

(16) *Signor padrone, con licenza*. (Trappola, II, 20)

(17) *Vengo subito; (a Don Marzio) con sua licenza* (Ridolfo, III, 17)

Come si può vedere dagli esempi citati, questo tipo di congedo viene usato dalle donne e dai servi. Anche se Ridolfo non è più un servitore si trova in una posizione inferiore rispetto a Don Marzio, che è un nobile, e per questo quando finisce la conversazione chiede il permesso di ritirarsi usando una frase cerimoniale.

6.3. Il modo di rivolgersi all'interlocutore all'interno del dialogo

In questo paragrafo cercherò di analizzare quali parole usano i personaggi quando si rivolgono gli uni agli altri. A differenza dei saluti, il testo abbonda di espressioni, termini e appellativi utilizzati per rivolgersi all'interlocutore all'interno del turno conversazionale. Di seguito verranno estrapolate le parole che i personaggi usano nella loro comunicazione reciproca per rivolgersi l'uno all'altro, a seconda della distanza, ovvero della confidenza tra i personaggi, ed esaminerò se si tratta di un rapporto di simmetria o asimmetria.

6.3.1. Ridolfo

Nei dialoghi con Don Marzio, Ridolfo si rivolge al gentiluomo usando espressioni formali: *signore, illustrissimo*⁹⁵, *illustrissimo signor*. Questo modo di esprimersi è atteso perché Ridolfo si trova in posizione inferiore sulla scala sociale rispetto a Don Marzio. Anche quando litigano, Ridolfo non smette di usare espressioni formali. Siccome Don Marzio non fa lo stesso, anzi, spesso insulta Ridolfo, nei loro dialoghi esiste un rapporto di asimmetria.

Per quanto riguarda la comunicazione con Eugenio, dalle espressioni usate da parte di Ridolfo si vede chiaramente che Ridolfo stima molto Eugenio e che sente anche un tipo di affetto paterno verso di lui. Lo fa a causa del fatto che Eugenio è figlio del suo ex padrone che ha aiutato Ridolfo a emanciparsi. Rivolgendosi a Eugenio Ridolfo usa le seguenti espressioni:

⁹⁴ Permesso, facoltà (concessa in genere da persona di rispetto, o da un superiore grado o autorità) di fare qualche cosa: si usa spec. in frasi di cerimonia o del linguaggio sostenuto; modo cortese di chiedere permesso, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (07/09/2022)

⁹⁵ Titolo di rispetto o di cerimonia, ma molto convenzionale, ancora oggi usato in formule allocutive nelle intestazioni epistolari e negli indirizzi cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (31/08/2022)

*signore, caro signor Eugenio, V.S.*⁹⁶, *Vossignoria*⁹⁷, *padron*. In questa comunicazione possiamo dire che si tratta di un rapporto di asimmetria perché, come vedremo sotto, Eugenio da del *Lei* a Ridolfo, ma usa espressioni come *amico*, il che indica un rapporto di confidenza. Ridolfo non supera mai il limite di formalità anche se usa l'aggettivo *caro*.

La conversazione diretta tra i personaggi di Ridolfo e di Leandro è quasi inesistente. In alcune scene si trovano insieme, ma dialogano soltanto in (III, 15). Non si rivolgono l'uno all'altro direttamente. Comunque, quando nomina Leandro, Ridolfo usa espressione formale *conte*⁹⁸ *Leandro*.

Con il personaggio di Placida la situazione è uguale. I due personaggi non discorrono, tranne che in una scena (III,4), ma non si rivolgono l'uno all'altra usando termini che esprimano un titolo o qualcosa di simile. Una volta Ridolfo menziona Placida nella conversazione con Leandro e dice *signora*⁹⁹ *Placida*.

Con il personaggio di Vittoria, invece, Ridolfo dialoga. In (I, 21) Vittoria arriva alla bottega del caffè mascherata e Ridolfo usa il termine *signora maschera*. Poi, quando lei si toglie la maschera si rivolge a lei usando *signora Vittoria* e *V.S.* Anche Vittoria usa perlopiù un linguaggio formale, quindi possiamo definire la loro comunicazione come simmetrica.

Per quanto riguarda il personaggio di Lisaura, Ridolfo non parla con lei e quando la menziona lo fa usando il sintagma *signora Lisaura*.

Con il personaggio di Pandolfo Ridolfo invece mantiene una comunicazione più continua. Trattandosi di un rapporto di parità sulla scala sociale c'è da aspettarsi la simmetria nelle loro conversazioni. Ridolfo si rivolge a Pandolfo usando il termine *messer*.¹⁰⁰ Ridolfo usa anche termini come *amico, caro amico*, il che dimostra un tipo di confidenza. Lo stesso fa anche Pandolfo nei confronti di Ridolfo, ma entrambi sono disonesti perché Ridolfo non ha una buona opinione di Pandolfo. Quindi è presente la simmetria, come anticipato.

⁹⁶ Abbreviazione di Signoria Vostra, usata in partic. nella corrispondenza ufficiale cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (31/08/2022)

⁹⁷ Forma sincopata di Vostra Signoria, usata soprattutto nel passato, con valore di pronomi di terza persona come forma allocutiva di rispetto cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (31/08/2022)

⁹⁸ Titolo nobiliare che nella gerarchia araldica segue quello di marchese; anche, la persona investita di tale titolo cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (31/08/2022)

⁹⁹ Titolo di cortesia e di rispetto con cui si rivolge o ci si riferisce a una donna sposata, o comunque di una certa età, normalmente premesso al cognome, e, con maggiore familiarità, al nome di battesimo cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (07/09/2022)

¹⁰⁰ Titolo di dignità assai comune un tempo, che spettava di norma a giudici e notai, ma era usato anche, per rispetto e riverenza, come appellativo di alti personaggi e attribuito persino ai santi cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (31/08/2022)

Per quanto riguarda il suo garzone Trappola, Ridolfo si rivolge a lui dandogli del *Lei* o *signor* e allo stesso tempo usando termini come *figliuol(i)*, *giovan(i)*.¹⁰¹ Anche Trappola, come previsto, usa forme di cortesia quando si rivolge al suo padrone e non usa termini affettivi. Si tratta quindi di asimmetria.

6.3.2. Don Marzio

Come già accennato, nei dialoghi con Ridolfo, il personaggio di Don Marzio spesso usa insulti, a differenza di Ridolfo che lo tratta sempre con rispetto. In poche occasioni, anche lui usa espressioni formali come *signore*, ma in altri casi, soprattutto durante litigi, usa termini spregiativi come *buffone*, *asino*, *pazzo*, *balordo*. Don Marzio si rivolge spesso a Ridolfo chiamandolo per nome. Chiaramente si tratta di rapporto di asimmetria.

Don Marzio ed Eugenio hanno diversi dialoghi durante lo sviluppo della commedia. Nella prima scena in cui si incontrano, (I, 7), Don Marzio saluta Eugenio usando l'espressione *Schiavo, signor Eugenio*. I due non si trovano allo stesso livello sulla scala sociale e per questa ragione questo saluto formale si potrebbe interpretare come una forma di derisione di Eugenio da parte di Don Marzio, ma non possiamo esserne certi. Subito dopo Don Marzio si rivolge a Eugenio utilizzando la parola *amico*. Usa anche termini come *signor Eugenio* e *caro signor Eugenio*. Nella comunicazione con il personaggio di Eugenio troviamo il rapporto di simmetria.

Don Marzio e Leandro non comunicano troppo. Appaiono insieme per la prima volta in (II, 14) insieme con Eugenio. In questo caso Don Marzio si rivolge a Leandro e a Eugenio utilizzando il termine *galantuomini*¹⁰². In un'altra scena (II, 16) Don Marzio si rivolge a Leandro usando il termine *signor*. Dopo le battute sul tabacco Don Marzio gli dice con disprezzo *signor diletante di tabacco*. Don Marzio continua con burle nei confronti di Leandro e usa l'espressione *servo di vosustrissima, signor Conte*. Visto che Don Marzio pensa che si tratti di un conte vero, è presente il rapporto di simmetria.

Don Marzio ha dei dialoghi anche con Placida nel (II, 11), ma non si rivolge a lei utilizzando titoli o appellativi simili. In seguito, in (III, 3), Don Marzio si rivolge a Placida con il termine *pellegrina*. Quando lei non è presente in scena, usa parole molto denigratorie per parlare di lei come, ad esempio: *Andate a ritrovare quella buona razza di vostra moglie* (III, 15). Nel terzo

¹⁰¹ Usa il plurale quando si rivolge allo stesso tempo anche agli altri garzoni.

¹⁰² Uomo leale, onesto, di principi e di comportamento retti, soprattutto nei rapporti con gli altri cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (01/09/2022)

atto (III, 19) Don Marzio si rivolge a Placida direttamente con l'espressione *signora contessa* usata specificatamente per deriderla. È presente il rapporto di asimmetria.

Come abbiamo visto precedentemente, nella commedia abbiamo diversi esempi di dialogo tra i personaggi di Vittoria e di Don Marzio. Le loro conversazioni sono un ottimo esempio di simmetria. Così Don Marzio quando si rivolge a Vittoria usa parole formali come *signora mascheretta* o *signora*. Comunque, quando parla della signora Vittoria in sua assenza la chiama *la pazza gelosa*.

Esiste una comunicazione anche tra i personaggi di Don Marzio e della ballerina Lisaura. Si rivolge a lei molto cortesemente, con le parole *Schiavo, signora ballerina* (III, 20). Anche lei è gentile nella comunicazione con lui, quindi possiamo parlare del rapporto di simmetria. Comunque, tutto il discorso tra loro non è mai sincero. Nell'800 gli artisti in generale erano considerati come il ceto più basso e spregevole della società. Tra la ballerina e il nobile c'è quindi una forte asimmetria a livello di potere sociale. Don Marzio perfino cerca di sedurla perché ha l'idea che lei sia una prostituta. Il loro rapporto ci illustra come la varietà diafasica usata dai personaggi non rispecchia sempre la realtà dei loro rapporti sociali.

Don Marzio ha dei dialoghi anche con Pandolfo. Per rivolgersi a lui usa i titoli *messer* e *galantuomo*. È presente l'asimmetria, il che vedremo nell'analisi di Pandolfo che usa termini formali nei suoi confronti, mentre Don Marzio gli dà del *tu* (III, 10) dicendo *t'ajuterò, t'assisterò, ti proteggerò*.

Il miglior esempio di asimmetria si vede nei dialoghi tra Don Marzio e il garzone Trappola. Anzitutto, l'asimmetria si vede dal fatto che Trappola dà del *Lei* a Don Marzio e lui si rivolge a Trappola dandogli del *tu*. Lo chiama per nome o usa insulti come *buffone, briccone, villanaccio* perché è un personaggio cattivo e corrotto.

Anche nei dialoghi con i garzoni si vede l'asimmetria.

6.3.3. Eugenio

Nelle conversazioni con Ridolfo il personaggio del mercante Eugenio usa varie parole per rivolgersi a lui. All'inizio Eugenio tratta Ridolfo male perché è completamente preso dal suo vizio del gioco, ma quando vede che Ridolfo lo vuole aiutare e che può farlo, cambia il suo comportamento e anche il suo discorso. Usa termini come *caro amico, galantuomo, amico Ridolfo*. Come già indicato sopra, Ridolfo mantiene una comunicazione piena di termini formali

nei confronti di Eugenio, tenendo sempre in mente la sua posizione di un ex servo nella famiglia di Eugenio, e per questo nella loro comunicazione si riconosce l'asimmetria.

Parlando con il nobile Don Marzio, Eugenio usa le seguenti espressioni per rivolgersi a lui: *signor Don Marzio, caro amico* (quando ha bisogno di qualche informazione o di qualche aiuto). Possiamo riconoscere il rapporto di simmetria visto che da entrambi i lati possiamo registrare sia termini che dimostrano confidenza come *amico*, che termini più formali come *signor*.

I personaggi di Eugenio e Leandro non comunicano molto. In poche battute nelle quali questi due personaggi sono in scena insieme, Eugenio usa il termine *signor Conte caro*, ma lo fa bruscamente (I, 13). Nella maggioranza dei casi viene usato il pronome *voi*, e più raramente *ella*. È presente il rapporto di simmetria.

Eugenio dialoga anche con il personaggio della pellegrina Placida perché lei chiede il suo aiuto. Si rivolge a lei con termini *signora pellegrina* o solo *signora*. In alcune battute si trova anche l'aggettivo *cara* davanti a pellegrina. Anche lei usa *caro signor*, quindi parliamo di un rapporto di simmetria. Eugenio dimostra pietà nei confronti di Placida, ma come tutto quello che fa, anche questo lo fa per l'interesse proprio. Infatti, Eugenio vuole controllare se la pellegrina sta dicendo la verità perché Don Marzio lo fa dubitare e le offre il suo aiuto per incontrare il marito.

Naturalmente Eugenio dialoga anche con il personaggio di Vittoria, che è sua moglie. Le dice *signora e signora dottoressa*¹⁰³ ma questo è un rimprovero, una burla e un insulto alla moglie. Una volta si rivolge a lei chiamandola per nome. In varie occasioni durante tutta la commedia Vittoria viene verbalmente maltrattata dal marito. Mentre i due conversano entrambi usano formule formali, quindi si tratta di rapporto di simmetria.

Eugenio scambia anche qualche battuta con il personaggio della ballerina Lisaura. Si rivolge a lei utilizzando la parola *signora*. Siccome lei si rivolge a lui usando la stessa espressione in forma maschile si può concludere che nella comunicazione tra i due c'è la simmetria. Entrambi usano anche i pronomi *ella, Lei, sua*. Con il suo atteggiamento verso Lisaura, Eugenio dimostra la vera natura del suo carattere, cioè mostra chiaramente il suo interesse per lei anche se lei è sotto la protezione di Leandro e lui è sposato con Vittoria. In tutta la commedia il personaggio

¹⁰³ Una formula di rispetto usata per rivolgersi per scritto, per la prima volta, a una persona di sesso femminile. cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce* (02/09/2022)

di Eugenio è ritratto come un donnaiolo e giocatore d'azzardo incallito e nella sua comunicazione con e su Lisaura lo dimostra.

Ovviamente, il personaggio di Eugenio deve comunicare anche con il biscazziere Pandolfo. Si rivolge a lui per nome. Nei momenti di disperazione e di adulazione usa termini come *caro amico*. Usa anche il termine *signor sensale*. Nel loro caso si tratta di un rapporto di asimmetria che non deriva dall'appartenenza a diverse classi sociali, ma dai rapporti di potere che sono asimmetrici.

Eugenio e il garzone Trappola conversano in (II, 20) quando Eugenio gli chiede di venire a servirlo. Siccome non si trovano allo stesso livello sulla scala sociale, nella loro conversazione è presente l'asimmetria. Eugenio si rivolge a Trappola dandogli del *tu*, mentre Trappola si rivolge a Eugenio con pronomi di cortesia. Eugenio lo chiama anche per nome.

Tra gli altri garzoni ed Eugenio la comunicazione è quasi inesistente. Quando si rivolge a loro lo fa per ordinare o chiedere qualcosa e lo fa usando il plurale *giovani*.

6.3.4. Flamminio (Leandro)

Come già indicato, la comunicazione tra i personaggi di Leandro e Ridolfo è del tutto inesistente. Leandro non si rivolge a Ridolfo.

Con il personaggio di Don Marzio invece Leandro dialoga, anche se non troppo. In (II, 16) Leandro si rivolge a Don Marzio usando il termine *signor*. In seguito, quando ha bisogno del suo aiuto (III, 2), usa anche il termine *amico*. Alla fine della commedia usa i termini *V.S.* e *signor protettore* in modo sarcastico. Nel caso di questi due personaggi osserviamo la presunta parità di ruolo fino a quando non si scopre che Leandro non è nobile. Alla fine della commedia notiamo il rapporto di asimmetria.

Nei dialoghi con Eugenio, se si rivolge a lui, Leandro utilizza l'espressione *signor Eugenio*. I due condividono il rapporto di simmetria.

Osserviamo come comunica Leandro con sua moglie Placida che ci si presenta come pellegrina. Sono poche le scene dove i due comunicano (III,19). Lei si rivolge a lui usando il sintagma *caro marito*, mentre lui le dà la forma di cortesia *voi*. Linguisticamente notiamo un rapporto di simmetria. Comunque, lo status di Placida, una donna costretta a presentarsi alla bottega del caffè da sola, il che nel Settecento fu inammissibile, è molto più basso e precario da quello di suo marito. Così sola e indifesa, viene diffamata da Don Marzio senza fondamento.

Leandro conversa poco con il personaggio di Pandolfo (II, 15). Usa la forma di cortesia *vi*. È presente il rapporto di simmetria. Non ha dialoghi con i personaggi di Vittoria, di Trappola e degli altri garzoni.

Tuttavia, esiste la comunicazione tra i personaggi di Leandro e della sua amante Lisaura. Si rivolge a lei usando il sintagma *signora Lisaura*. Anche quando i due litigano non smettono di usare il pronome di cortesia *voi*. Nella loro comunicazione è presente il rapporto di simmetria, anche se fondato sull'inganno della ragazza. Nella commedia viene messa in discussione la sua reputazione, mentre è lei la vittima di un uomo bugiardo che tradisce la moglie e si presenta sotto falso nome.

6.3.5. Placida

Placida e Ridolfo, come già accennato, parlano solo in una scena senza l'uso dei titoli o appellativi simili. Nei loro dialoghi si trova un rapporto di simmetria.

Con il personaggio di Don Marzio la situazione è diversa. Placida si rivolge a Don Marzio usando la parola *signor*. Utilizza anche il termine *V.S.* Quando lui la offende, gli dice *signor cavaliere delle castagne secche*. Don Marzio è artefice di una grande offesa nei suoi confronti, di un pettegolezzo che la calunnia in maniera simile come nei riguardi della ballerina. La sua concezione delle donne indipendenti è antiquata, secondo lui sono tutte prostitute. Nella comunicazione tra Placida e Don Marzio è presente il rapporto di asimmetria.

Placida interagisce maggiormente con il personaggio di Eugenio al quale chiede aiuto e protezione. Si rivolge a lui con le parole *signore* e *caro signore*. È presente il rapporto di simmetria.

Placida dialoga con il personaggio della ballerina Lisaura. Si rivolge a lei usando la parola *signorina*, non conoscendo il suo stato civile. Il rapporto è simmetrico per quanto riguarda l'uso dei pronomi.

Placida non conversa con Pandolfo, Vittoria e Trappola. Ai garzoni si rivolge usando gli allocutivi *giovine* e *caro galantuomo* quando chiede delle informazioni e loro aiuto. Si tratta di un rapporto di simmetria.

6.3.6. Vittoria

Il personaggio che aiuta Vittoria nei suoi momenti di disperazione è il caffettiere Ridolfo. Ridolfo lo fa perché sente di dover aiutare Eugenio, visto che prima lavorava per suo padre e Eugenio dimostra chiaramente con le sue azioni che ha bisogno di una guida e di una figura

paterna. Quindi, Ridolfo si comporta così anche nei confronti di Vittoria e la consola per aiutare Eugenio. Lei lo chiama per nome e usa anche *caro Ridolfo*. Le loro conversazioni sono simmetriche.

Per quanto riguarda la comunicazione con Don Marzio, Vittoria si rivolge a lui utilizzando parole formali come *signor Don Marzio*. Anche in questa comunicazione troviamo un rapporto di simmetria.

Lo stesso vale anche per la comunicazione con suo marito Eugenio. Nei loro dialoghi Vittoria usa termini *signor consorte* e *caro consorte*. Fra i due si osserva un rapporto di simmetria.

Nella commedia Vittoria non conversa con Placida, Lisaura, Pandolfo, Leandro e i garzoni.

Vittoria comunica con il garzone Trappola. Lo chiama per nome e gli dice anche *caro amico*. Anche se Vittoria mantiene una comunicazione formale con Trappola, grazie all'uso delle parole *caro amico* si può concludere che si tratti di un rapporto di asimmetria perché Trappola usa sempre solo espressioni formali che mostrano massimo rispetto nei confronti del personaggio di Vittoria.

6.3.7. Lisaura

Il personaggio della ballerina Lisaura non dialoga con Ridolfo nella commedia. Dall'altra parte, ha un dialogo significativo con il personaggio di Don Marzio. Nel secondo atto (II,18) Lisaura si trova insieme a Eugenio e Don Marzio e si rivolge a loro con parola *signori*. Durante le conversazioni che svolge con Don Marzio Lisaura non usa titoli o simili termini, ma mantiene una comunicazione formale tramite l'uso di pronomi. Il rapporto è solo apparentemente simmetrico, grazie al dovuto rispetto con cui i maschi dell'epoca si rivolgevano alle donne di qualsiasi ceto. In realtà, il personaggio di Don Marzio la ritiene una prostituta, cerca di offrirle doni per ottenere favori presumibilmente sessuali e perfino costruisce il pettegolezzo sulla sua moralità. Quindi, dal punto di vista del personaggio di Don Marzio, lei sta in fondo alla scala sociale, mentre dal punto di vista della ballerina, lui è un nobile e gli si deve rispetto.

Lisaura ha dei dialoghi anche con il personaggio di Eugenio. Gli si riferisce con il termine *signore*. Anche in questo caso parliamo di rapporto simmetrico.

Leandro e la ballerina hanno un rapporto amoroso fondato su notizie false. Per parlare di lui, Lisaura usa il suo falso titolo di *conte*. In seguito, quando si scopre che ha moglie e che non è nobile, lo insulta usando le seguenti espressioni: *falsario* e *impostore*. Dunque, quando lo ritiene

nobile, gli si rivolge con un atteggiamento di inferiorità sociale. La simmetria subentra appena quando si scopre che non è nobile.

Lisaura ha un dialogo anche con il personaggio della pellegrina Placida in una scena (III, 21). Non si rivolge a lei usando forme di cortesia, ma mantiene il rapporto formale per quanto riguarda l'uso di pronomi. Così, ad esempio, ingannata da parte di Don Marzio, le dice che è bugiarda, ma usa la seconda persona plurale (*Siete una bugiarda*). Osserviamo un rapporto di simmetria per quanto riguarda l'uso dei pronomi.

Lisaura non parla con Vittoria, Pandolfo, Trappola e i garzoni.

6.3.8. Pandolfo

Vediamo adesso come il personaggio del biscazziere Pandolfo si rivolge al caffettiere Ridolfo. Gli dice *amico*, il che dimostra confidenza e anche la parità sulla scala sociale (sono entrambi imprenditori). Usa una volta anche il termine *signore* (quando Ridolfo paga il debito di Eugenio). Osserviamo quindi un rapporto di simmetria.

Pandolfo tratta anche con il personaggio di Don Marzio. In dialogo con lui, quando gli chiede aiuto e protezione, si vede molto bene la formalità e il rispetto in espressioni come *illustrissimo*, *signore*, *caro illustrissimo* e *signor Don Marzio*. Con l'uso di queste espressioni lo lusinga perché ha bisogno del suo aiuto. Come già detto, si tratta di un rapporto di asimmetria.

Il cliente fedele della sua casa da gioco è il mercante Eugenio. Quando dialoga con Eugenio, Pandolfo usa espressioni formali come *signor Eugenio*, *V.S.* e *signor*. Notiamo il rapporto di asimmetria. Pandolfo lo tratta con il dovuto rispetto perché ne trae un gran guadagno. In questo modo lo lusinga e lo attira a giocare ulteriormente.

Pandolfo e il falso conte Leandro non hanno molti dialoghi tra loro. È presente la simmetria perché come Leandro usa forme di cortesia, così Pandolfo risponde allo stesso modo. Questo si vede dall'uso dei pronomi.

Pandolfo non conversa con Placida, Vittoria, Lisaura, Trappola e i garzoni.

6.3.9. Trappola

Il personaggio del garzone Trappola ha diversi dialoghi con il suo padrone Ridolfo. Lo chiama *caro signor padrone* o soltanto, nella maggior parte dei casi *signor padrone*. Notiamo il rapporto di asimmetria.

Trappola conversa anche con il personaggio di Don Marzio. Abbiamo visto come si rivolge Don Marzio a Trappola, ma adesso vediamo come funzionano i dialoghi in direzione opposta. Trappola mostra rispetto nei confronti di Don Marzio e questo si vede dalle espressioni usate per rivolgersi a lui. Usa *V.S. illustrissima, signore* e *signor Don Marzio*, creando così il rapporto di asimmetria.

Trappola comunica anche con Eugenio. Si rivolge a lui utilizzando i pronomi di cortesia. È presente il rapporto di asimmetria perché Eugenio gli dà del *tu*. Con il personaggio di Vittoria mantiene la comunicazione formale usando la parola *signora*. È presente il rapporto di asimmetria.

Per quanto riguarda i personaggi di Leandro, Placida, Lisaura e Pandolfo, Trappola non ha nessun tipo di comunicazione con loro.

Alla fine, è interessante menzionare la comunicazione tra Trappola e gli altri garzoni, cioè camerieri nella bottega del caffè. Tra loro la comunicazione è informale e Trappola usa il pronome *tu* (*A tuo dispetto* (II, 20)) anche se il cameriere usa la forma di cortesia *voi*. Da questo si può dedurre un rapporto asimmetrico. Trappola ci si presenta come superiore al resto dei servitori.

6.3.10. I garzoni della bottega del caffè

I garzoni non hanno molte battute nella commedia. In quelle che pronunciano si trovano soltanto espressioni formali con le quali si dimostra rispetto verso l'interlocutore: *signore, signori, illustrissimo, messer, padrona* e *signor padrone*. Quasi sempre è presente l'asimmetria.

6.4. Esprimere il desiderio di buona salute all'interlocutore, ovvero chiedere della salute di qualcuno

Per quanto riguarda questo aspetto, nella commedia non si trovano numerose espressioni di questo tipo. Menzioneremo tre esempi:

(1) *R: E come va? (I, 2)*

(2) E: (col bicchiere di vino fuor della finestra, fa un brindisi a Vittoria non conoscendola) Signora maschera, **alla sua salute!**¹⁰⁴ (II, 21)

(3) DM: Pellegrina, **come va?** (III, 3)

Nel primo esempio (1) il caffettiere Ridolfo si rivolge al biscazziere Pandolfo per chiedergli in generale come sta e come va il suo negozio.

Nel secondo esempio (2) si tratta in realtà di un brindisi, cioè di una formula augurale che Eugenio usa in onore di Vittoria quando ancora non la riconosce come sua moglie sotto la maschera.

Nel terzo esempio (3) abbiamo la stessa situazione come nel primo esempio. Don Marzio si rivolge alla pellegrina Placida per vedere come progredisce la sua situazione con il marito che l'ha abbandonata.

Quindi, non possiamo analizzare delle formule fisse che i personaggi usano per desiderare la buona salute agli altri, però troviamo la formula *come va* che alcuni personaggi usano per cominciare la conversazione ed esprimere l'interesse in altro personaggio e nella sua vita.

6.5. Invocare Dio

Esaminando questo tema nell'arco della commedia si conclude che nelle invocazioni estrapolate dal testo la parola Dio non viene mai direttamente nominata. Però, possiamo trovare altri concetti appartenenti allo stesso campo semantico e frasi con i quali si invoca Dio in maniera indiretta. Nel caso de *La bottega del caffè* la parola che viene più frequentemente usata per invocare Dio in maniera metaforica è *il cielo*.¹⁰⁵ Vediamo di seguito alcuni esempi di dialoghi nei quali si usano varie locuzioni e frasi che esprimono un'invocazione di Dio:

(1) Pl: Signore, **per amor del cielo**,¹⁰⁶ mi dia qualche cosa. (I,14)

(2) R: Io mi contento di quello che **il cielo** mi concede, e non iscambierei il mio con tanti altri, che hanno più apparenza e meno sostanza (...) (II, 2)

¹⁰⁴ Formula augurale che si pronuncia quando si fa un brindisi: alla tua, alla vostra salute!; bere, brindare alla salute di qcn., fare un brindisi in suo onore, per festeggiarlo, cfr. Dizionario Internazionale Il nuovo De Mauro, reperibile su <https://dizionario.internazionale.it/> sub voce (08/09/2022)

¹⁰⁵ Spesso con riferimento indiretto a Dio, alla Divina Provvidenza, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce (08/09/2022)

¹⁰⁶ Esclamazione che esprime preghiera o contrarietà e impazienza, cfr. Dizionario Internazionale Il nuovo De Mauro, reperibile su <https://dizionario.internazionale.it/> sub voce (08/09/2022)

(3) E: (...) *Finalmente non parla né di filosofia, né di matematica: parla da uomo di buon giudizio; e volesse il cielo*¹⁰⁷ *che io ne avessi tanto, quanto egli ha.* (II, 2)

(4) R: *Per amor del cielo, venga qui, s'acqueti.* (II, 22)

(5) Pl: *Oh cielo! Dalla finestra mi parve sentire la voce di mio marito (...)* (II, 23)

(6) L: *Giuro al cielo,*¹⁰⁸ *ve ne pentirete.* (II, 23)

(7) L: *Giacché con tanta bontà vi esibite di favorirmi, aprirò a voi tutto il mio cuore, ma per amor del cielo, vi raccomando la segretezza.* (II, 23)

(8) Pl: *Il Cielo vi rimeriti la vostra carità; ma non volete dirmi nulla di mio marito?* (III, 3)

(9) R: *Prego il cielo di non aver bisogno di nessuno.* (III, 6)

(10) R: *Vada pure con nome del cielo.*¹⁰⁹ (III, 6)

(11) P: *Caro illustrissimo, per amor del cielo, la non mi rovini; mi raccomando alla sua carità, alla sua protezione, per le mie povere creature.* (III, 9)

(12) V: (...) *ma queste lagrime di dolcezza, lagrime d'amore, e di tenerezza, che m'empiono l'anima di diletto, che mi fanno scordare ogni affanno passato, rendendo grazie al cielo,*¹¹⁰ *e lode alla vostra pietà.* (III, 18)

(13) Pl: *Lo voglia il cielo.* (III, 19)

Il personaggio che invoca Dio nel maggior numero dei casi, anche se non esplicitamente, è Placida. Nel primo esempio (1) si tratta di un dialogo tra Placida ed Eugenio. Placida arriva dal Piemonte in cerca di suo marito Flaminio (Leandro) e cerca disperatamente di ottenere qualche informazione su di lui per cui chiede aiuto a Eugenio. Quindi nel primo esempio il sentimento che possiamo dedurre dall'invocazione del cielo è l'implorazione. Nel quinto esempio (5) abbiamo di nuovo una frase idiomatica che contiene la parola cielo. In questa situazione non si

¹⁰⁷ Esclamazione che esprime il desiderio che si realizzi quanto si spera. Il cielo simboleggia qui la sede di Dio, cfr. Dizionario dei Modi di Dire Hoepli Editore, reperibile su <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/sub-voce>. (08/09/2022)

¹⁰⁸ Affermare, attestare, promettere con giuramento, usato con varie determinazioni: g. al cielo, cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it *sub voce*. (08/09/2022)

¹⁰⁹ Come benedizione alla partenza, cfr. Dizionario Internazionale Il nuovo De Mauro, reperibile su <https://dizionario.internazionale.it/> *sub voce* (13/09/2022)

¹¹⁰ Grazie a Dio, cfr. Dizionario Internazionale Il nuovo De Mauro, reperibile su <https://dizionario.internazionale.it/> *sub voce* (08/09/2022)

sente tanto la disperazione quanto il sollievo di aver riconosciuto la voce del marito e la vergogna per il fatto che si trovi da sola in una locanda. Nell'ottavo esempio (8) si sente di nuovo di più la disperazione di sapere dove si trovi il marito (*Per carità, ditemi dove si trova quel traditore*). Il sostantivo *cielo* in questo esempio viene scritto con la maiuscola, il che indica ulteriormente che si tratta di un significato metaforico che si riferisce a Dio. Nel tredicesimo esempio (13) tramite l'espressione che usa, Placida vuole esprimere la speranza che le cose andranno meglio in futuro e che Dio li aiuterà.

Nel secondo esempio (2) Ridolfo menziona il sostantivo *cielo* che metaforicamente significa Dio. Con questa replica vuole segnalare al pubblico la sua modestia e umiltà, vuole dare l'impressione di essere un buon cristiano e dimostrare di essere un uomo per bene e onorato. Nel quarto esempio (4) Ridolfo consola Vittoria e con l'uso dell'espressione *per amor del cielo* si sottolinea lo stato di disperazione della moglie di Eugenio. Nel nono esempio (9), di nuovo con l'uso della parola *cielo*, si pensa a Dio, ovvero Ridolfo spera di non avere bisogno dell'aiuto di nessuno. Si riferisce al fatto che le persone sono spesso ingrati e non vogliono aiutare quelli che hanno aiutato loro. Nel decimo esempio (10) Ridolfo ringrazia Dio perché ha ottenuto il suo aiuto nello sforzo di aiutare Eugenio.

Nel terzo esempio (3) quello che usa il sostantivo *cielo* è Eugenio. Di nuovo troviamo l'uso dell'espressione che indica speranza e desiderio che si possa realizzare quello che si spera.

Nel sesto esempio (6) troviamo in realtà una specie di bestemmia perché Leandro giura al cielo, cioè a Dio di voler vendicarsi per il trattamento ricevuto. Nel settimo esempio (7) invece Leandro si trova in stato di disperazione e ha bisogno dell'aiuto e della protezione di Don Marzio e per questo usa l'espressione *per amor del cielo*.

Nel dodicesimo esempio (12) Vittoria esprime la sua gratitudine per il rinsavimento di Eugenio. Per questo usa *grazie al cielo* e ringrazia Ridolfo per il suo intervento.

Nell'undicesimo esempio (11) troviamo di nuovo l'espressione *per amor del cielo* e di nuovo questa espressione viene pronunciata nel contesto simile. La pronuncia il personaggio di Pandolfo che è sconfitto e ha bisogno dell'aiuto di Don Marzio.

6.6. Formule affermative e negative (accettazione e rifiuto)

In questo paragrafo esamineremo quali formule usano i personaggi della commedia per accettare o rifiutare qualche proposta. Accettare significa acconsentire a ricevere quanto viene

offerto o proposto.¹¹¹ Rispondere a qualcosa affermativamente di solito si fa rispondendo con un sì. Rifiutare invece significa non voler accettare, non voler ricevere offerte, doni, proposte.¹¹² Rispondere negativamente di solito si fa rispondendo con un no. Nel testo della commedia abbiamo trovato i seguenti esempi:

(1) *L: Hanno fatto bene; la stagione lo richiedeva.*

*DM: **Signor no**, hanno fatto male; non dovevano abbandonare il posto che avevano occupato.*

L: È vero. Dovevano soffrire il freddo, per non perdere l'acquistato.

*DM: **Signor no**; non avevano da arrischiarsi a star lì con pericolo di morire nel ghiaccio.*

L: Dovevano dunque tirare avanti.

*DM: **Signor no**. Oh che bravo intendente di guerra! (II, 16)*

(2) *DM: Come! A me volete insegnare che cosa è tabacco? (...) Rapé, rapé vuol essere, rapé.*

*L: **Signor sì**, rape, rape, è vero; il miglior tabacco è il rapé.*

*DM: **Signor no**. Il miglior tabacco non è sempre il rapé. (II, 16)*

La formula che viene usata per rifiutare o accettare l'affermazione è *signor no* o *signor sì*. Don Marzio in diverse battute della stessa scena risponde a Leandro con *signor no*, mentre nelle due battute nelle quali usa questa formula, Leandro risponde con *signor sì*.

Inoltre notiamo altri esempi in cui si ottiene l'accettazione usando parole semplici come *sì* e *certo*, *certamente*:

(3) *E: Volete andare da vostro padre?*

*V: **Sì**, certamente. (I,20)*

¹¹¹ cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce

¹¹² cfr. Vocabolario Treccani, reperibile su www.treccani.it sub voce

7. Conclusione

In questa tesi abbiamo studiato la varietà diafasica sul corpus della commedia *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni. Abbiamo ipotizzato che, oltre alla diafasica, troveremo anche la varietà diastratica, visto che queste due varietà sono strettamente legate. Abbiamo studiato queste varietà in diverse categorie e queste sono:

- 1) Uso del pronome personale tu o/e Lei
- 2) I saluti all'inizio e alla fine dell'atto linguistico ovvero la situazione comunicativa
- 3) Il modo di rivolgersi all'interlocutore all'interno del dialogo
- 4) Esprimere il desiderio di buona salute all'interlocutore, ovvero chiedere sulla salute di qualcuno
- 5) Invocare Dio
- 6) Formule affermative e negative (accettazione e rifiuto)

Per quanto riguarda la prima categoria possiamo concludere che nella maggior parte dei casi i personaggi usano il pronome *voi* nella comunicazione con altri personaggi e mostrano rispetto, ma in alcuni casi ci siamo imbattuti nell'uso del pronome *tu*. Abbiamo notato questo fatto il più delle volte nelle conversazioni tra servitori e superiori, sia che si tratti di un capo e di un servitore come nel caso di Ridolfo e Trappola quando Ridolfo usa il pronome *tu* per rafforzare la sua posizione di superiorità, sia che si tratti di supremazia sulla scala sociale come, ad esempio, durante il litigio tra Don Marzio e Trappola. Quindi, quando parliamo della prima categoria analizzata, possiamo vedere l'intreccio di diafasia e diastratia.

Passando alla seconda categoria di nostro interesse possiamo concludere che la varietà diastratica si vede forse meglio in questa categoria. I saluti usati dai personaggi non sono così legati alle situazioni, anche se ovviamente non possiamo parlare dell'aspetto diastratico senza l'aspetto diafasico. Pertanto, l'analisi dell'uso dei saluti è legata di più all'aspetto sociale dei personaggi e al sesso dei personaggi. Possiamo concludere che i personaggi femminili nei saluti mostrano sottomissione, mentre i personaggi maschili, specialmente i membri dell'alta società, mostrano superiorità. L'analisi di questa categoria ci ha permesso di approfondire la stretta connessione tra la varietà diafasica e diastratica.

Nella terza categoria abbiamo analizzato in quale modo parlano i personaggi gli uni con gli altri, ovvero il modo in cui ciascun singolo personaggio comunica con tutti gli altri personaggi

se la comunicazione esiste. Di conseguenza abbiamo approfondito l'analisi della prima categoria e siamo giunti alla conclusione attesa che la varietà diafasica e la varietà diastratica sono legate una all'altra e che i personaggi per comunicare tra di loro tengono presente la situazione in cui si trovano, la loro posizione sulla scala sociale e il loro genere, ma non bisogna dimenticare il fattore della vicinanza, che è altrettanto importante per la comunicazione interpersonale.

La quarta categoria non ci ha dato molti risultati visto che abbiamo trovato soltanto tre esempi.

L'analisi della quinta categoria ci ha nuovamente mostrato di più l'aspetto diastratico visto che per lo più sono i personaggi femminili quelli che invocano Dio.

La sesta categoria dell'analisi ci ha mostrato quali formule i personaggi usano per accettare o rifiutare qualcosa e qui possiamo concludere che davanti a un no o un sì i personaggi usano il titolo per mostrare rispetto all'interlocutore.

Possiamo concludere che questa ricerca ha confermato la stretta connessione tra la varietà diafasica e quella diastratica, e che si tratta di due varietà che si influenzano fortemente a vicenda. L'uso del linguaggio ha anche un ruolo drammaturgico. Analizzando il corpus, possiamo concludere che, grazie alle varietà studiate e all'abile uso del linguaggio di Goldoni, la trama della commedia offre battute e momenti estremamente umoristici, oltre a mostrare in modo eccellente il tempo, le abitudini e la società dell'epoca in cui è stata creata.

8. Bibliografia

Primaria

- 1) Goldoni, Carlo (1974) *La bottega del caffè*, introduzione e commento a cura di Guido Vitali, La Nuova Italia
- 2) Goldoni, Carlo (1928) *La bottega del caffè*, annotata per le scuole da Giuseppe Lipparini, Signorelli, Milano
- 3) Goldoni, Carlo (2001) *La bottega del caffè, introduzione* di Luigi Lunari; cronologia, premessa al testo, bibliografia e note di Carlo Pedretti, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano
- 4) Goldoni, Carlo (2005) *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia
- 5) Goldoni, Carlo (1978) *Kafetarija* preveo i adaptirao Frano Čale, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik
- 6) Goldoni, Carlo (1950), *Kavana: komedija u tri čina*, prevela Jerka Belan, Glas rada, Zagreb

Secondaria

- 7) Anipa, K. (2012), The use of literary sources in historical sociolinguistic research. In: *Handbook of historical sociolinguistics*. (a cura di) Conde-Silvestre, J. Camilo; Juan M. Hernandez Campoy. UK: Blackwell Publishing, pp. 170-190.
- 8) Alonge, Roberto (2004), *Goldoni, Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano: Garzanti
- 9) Bertuccelli Papi, Marcella (1993), *Che cos'è la pragmatica?*, Milano: Bompiani
- 10) Bertuccelli Papi, Marcella (2010), Linguaggio della cortesia, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 311-314.
- 11) Berruto, Gaetano (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: La Nuova Italia Scientifica (14^a rist. Roma, Carocci, 2006)
- 12) Berruto, Gaetano (2007), *Prima lezione di sociolinguistica*, Bari: Laterza

- 13) Berruto, Gaetano (2011), *Sociolinguistica*, in: Enciclopedia dell'italiano (a cura di Raffaele Simone), Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- 12) Brown, Penelope; Levinson, Stephen (1987), *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press., pp. 53-71
- 13) Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy (2012), Introduction. In *Handbook of historical sociolinguistics*. (a c. di) Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy. UK: Blackwell Publishing.
- 14) D'Agostino, Mari (2012), *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna il Mulino
- 15) Folena, Gianfranco (1983), *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino: Einaudi
- 16) Garajová, Kateřina (2014), *Manualetto di stilistica italiana*, Brno: Masaryk University Press.
- 17) Jucker, Andreas H. e Taavitsainen, Irma (2012), Pragmatic Variables, in *Handbook of historical sociolinguistics*. (a cura di) Conde-Silvestre, J. Camilo e Juan M. Hernandez Campoy. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, pp.293-306
- 18) Molinelli, Piera (2019), Forme di cortesia nella storia dell'italiano. Cambiamenti nella lingua e nei rapporti sociali. in Åkerström, Ulla (a cura di): *L'italiano e la ricerca. Temi linguistici e letterari nel terzo millennio*, Atti del Convegno internazionale, Università di Göteborg, 15-16 giugno 2017, Roma: Aracne editrice, pp.53-71.
- 19) Molinelli, Piera (2010), Pronomi allocutivi, in: R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di Gaetano Berruto e Paolo D'Achille, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 47-49.
- 20) Milroy, Leslie (1987). *Language and Social Networks*. New York: Blackwell
- 21) Novak, Kristijan (2012), *Višejezičnost i kolektivni identiteti iliraca: jezične biografije Dragojle Jarnević, Ljudevita Gaja i Ivana Kukuljevića Sakcinskoga*, Zagreb, Rijeka, Srednja Europa
- 22) Pagliaro, Anna Chiara (2018), *Formule di cortesia nell'italiano parlato*. Tesi di dottorato di ricerca. Napoli: Università degli studi di Napoli Federico II
- 23) Romaine, Suzanne (1982), *Socio-historical linguistics: its status and methodology*, Cambridge: Cambridge University Press

24) Radoš Perković, Katja (2009), Četiri prijevodne varijante Goldonijeve komedije *La bottega del caffè*, u Zbornik Međunarodnoga znanstvenog skupa u spomen na prof. dr. Josipa Jerneja (1909. - 2005.), Filozofski fakultet, Zagreb: FFpress, pp. 177-187.

25) Vanelli, Laura; Renzi, Lorenzo (2001) *La deissi*. In: *Grande grammatica italiana di consultazione*. Vol. 3: Tipi di frase. Deissi. Formazione delle parole. 2a ed. (a cura di: Renzi, Lorenzo; Salvi, Giampaolo; Cardinaletti, Anna), Bologna: il Mulino, pp. 261-375.

9. Sitografia

- 1) <https://www.treccani.it/vocabolario/>
- 2) <https://dizionario.internazionale.it/>
- 3) <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/>
- 4) <https://dizionari.repubblica.it/>
- 5) <https://www.zanichelli.it/>
- 6) <https://unaparolaalgiorno.it/>
- 7) <https://digiland.libero.it/>

10. Riassunto

L'USO DELLA DIAFASIA NE "LA BOTTEGA DEL CAFFÈ" DI CARLO GOLDONI E LA SUA FUNZIONE DRAMMATURGICA

In questa tesi, basata sul testo goldoniano *La bottega del caffè*, si è osservato come funziona la varietà diafasica in un testo vecchio di oltre 250 anni e qual è il suo ruolo drammaturgico. L'approccio usato è quello sociolinguistico e sociopragmatico. Dal testo della commedia è stato estratto un corpus di tutte le situazioni diafasicamente marcate ed è stato analizzato in chiave sociolinguistica, e poi è stato determinato il loro ruolo nella messa in scena dello spettacolo. Nell'analisi viene incluso anche il livello diastratico, il che significa che si è osservato se ci sono differenze nel linguaggio tra i personaggi femminili e maschili, tra i personaggi ricchi e poveri, tra i personaggi di diverse professioni, ecc.

Parole chiave: Carlo Goldoni, commedia, diafasia, *La bottega del caffè*, analisi sociolinguistica

11. Sažetak

UPOTREBA DIJAFAZIJE U DJELU "LA BOTTEGA DEL CAFFÈ" CARLA GOLDONIJA I NJENA DRAMATURŠKA FUNKCIJA

U ovom radu na temelju teksta Goldonijeve komedije *La bottega del caffè* promotri se kako dijafazijski varijetet funkcionira u dva stoljeća starom tekstu i koja je u njemu njegova dramaturška uloga. Koristio se sociolingvistički i sociopragmatički pristup. Iz teksta drame izvadio se korpus svih dijafazijski obojanih situacija i analizirao se u sociolingvističkom ključu, a potom se vidjelo koja je njihova uloga u postavljanju komedije na pozornicu. U analizu je uključen i dijastratijski varijetet, što znači da se također promatralo postoje li razlike u govoru između ženskih i muških likova, bogatih i siromašnih likova, likova različitih zanimanja itd.

Ključne riječi: Carlo Goldoni, komedija, dijafazija, *La bottega del caffè*, sociolingvistička analiza