



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Linguistica
Classe LM-39

Tesi di Laurea

La “Trilogia della villeggiatura” di Carlo Goldoni: un’analisi linguistica

Relatore
Prof. Tobia Zanon

Laureanda
Roberta Porcinai
n° matr.1157121 / LMLIN

Anno Accademico 2018 / 2019

Alla mia famiglia, con affetto

INDICE

INTRODUZIONE	1
--------------	---

CAPITOLO I

Carlo Goldoni e la riforma del teatro italiano

1. Il Settecento: lo scenario mondiale	9
1.1 Tra innovazione e tradizione: il secolo dei lumi	10
2. Un percorso artistico travagliato	12
3. La <i>Trilogia della villeggiatura</i> come denuncia sociale	13
4. Il mondo teatrale nel Settecento italiano	15
4.1 La polemica con Carlo Gozzi e Pietro Chiari	17
4.2 La <i>Trilogia della villeggiatura</i> nella riforma di Goldoni	19

CAPITOLO II

La Trilogia della villeggiatura: analisi fono-morfologica e sintattica

1. Accenni alla situazione linguistica nel Settecento italiano	25
1.1 Il linguaggio teatrale di Carlo Goldoni	26
2. Analisi linguistica della <i>Trilogia della villeggiatura</i>	27
3. Fono-morfologia	28
3.1 Vocalismo	28
3.2 Consonantismo	33
3.3 L'articolo	35
3.4 Il verbo	36
3.5 Aggettivi	44
3.6 Pronomi	45
3.7 Avverbi	48

3.8 Preposizioni	49
4. Sintassi	50
4.1 Figure retoriche	52

CAPITOLO III

Spogli linguistici relativi al lessico della Trilogia

1. L'importanza del lessico nella riforma di Goldoni	59
2. Il lessico della villeggiatura	59
2.1 La moda e l'abbigliamento nel Settecento	60
2.2 I passatempi prediletti dei villeggianti	72
2.3 Il lessico dell'alimentazione	77
2.4 Il linguaggio economico-burocratico	80
3. Lessico	88
3.1 Francesismi	88
3.2 Toscanismi	92
3.3 Dialettismi	94
3.4 Latinismi	98
3.5 Altri forestierismi	99
3.6 Linguaggio settoriale	102
3.7 Il lessico degli amorosi nella <i>Trilogia</i> goldoniana	104
4. Spie lessicali del parlato nel linguaggio teatrale	105
CONCLUSIONI	109
BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUZIONE

Nella presente tesi si è deciso di analizzare la lingua teatrale impiegata dal drammaturgo Carlo Goldoni in riferimento specifico all'opera *La trilogia della villeggiatura* che consta di tre commedie di tre atti ciascuna, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno dalla villeggiatura*, rappresentate per la prima volta a Venezia nel corso dell'anno 1761, quando l'autore lavorava presso il teatro San Luca di proprietà del nobile Francesco Vendramin.

Essendo il Settecento un secolo in cui i letterati sembrano dividersi tra coloro che aderiscono alle istanze innovatrici dell'Illuminismo e coloro che, al contrario, rimangono fedeli alla tradizione, mi è sembrato interessante poter mostrare come questo aspetto e, in particolar modo, il distacco dal classicismo, si riversasse anche in ambito linguistico; Goldoni, infatti, appartiene certamente al filone degli innovatori, in netta contrapposizione con personalità del calibro di Carlo Gozzi o Pietro Chiari i cui principi vengono solo accennati in questa mia tesi per esemplificare le due tipologie di intellettuali esistenti all'epoca.

Per quanto concerne ciò che nello specifico è stato trattato, è necessario comunicare che prima di scendere nel dettaglio dell'analisi linguistica che si svilupperà appieno nel secondo e nel terzo capitolo della presente, sono state evidenziate, in linea generale, le caratteristiche chiave del XVIII secolo, ovvero i conflitti che eliminarono definitivamente l'assolutismo per garantire un nuovo sistema politico di stampo liberale e il fatto che il secolo fosse dominato dai principi dell'illuminismo: entrambi questi fattori ebbero conseguenze tanto sull'assetto sociale, per cui la borghesia cominciò la sua ascesa a scapito della nobiltà che fino a quel tempo aveva dominato, quanto sulle tematiche e sull'aspetto propriamente linguistico delle opere degli autori del tempo i quali talvolta mostrarono di distaccarsi dalla tradizione, talvolta, invece, di perseguirla non aderendo ai principi di cui l'Illuminismo si faceva portavoce.

Per quanto riguarda un autore come Carlo Goldoni, molte delle tematiche trattate nelle sue opere rispecchiano le vicende che caratterizzarono la sua vita ed è per

questo motivo che, all'interno del primo capitolo, una sezione è dedicata a riassumere in breve quale sia stato il percorso artistico del drammaturgo al fine di comprendere non solo le tappe principali della sua carriera, ma anche il contesto di riferimento in cui ha vissuto.

A seguito della presentazione del percorso di Goldoni, viene introdotta l'opera oggetto della tesi, *La trilogia della villeggiatura*, analizzandone in prima istanza l'aspetto propriamente contenutistico: le tre commedie divengono per l'autore una sorta di denuncia nei confronti della classe dominante borghese che cercava di innalzarsi al rango della nobiltà pur non avendo le disponibilità economiche sufficienti per farlo; è qui che emerge l'intento di Goldoni di riformare a livello morale la società in cui vive, la Venezia del Settecento, facendo prendere coscienza della necessità di risolvere i problemi che dilagavano al suo interno.

Segue, poi, un paragrafo dedicato a comprendere, in linea generale, la situazione del mondo teatrale nel Settecento italiano che, se ad inizio secolo risultava essere stereotipato e nettamente più arretrato rispetto a Paesi quali la Francia e l'Inghilterra, con il passare del tempo anche in Italia e, in particolare in alcuni centri, tra cui la stessa Repubblica di Venezia, patria dell'autore, si sviluppò una vivace attività artistica e culturale che permise a Goldoni di raggiungere il ruolo di innovatore del teatro italiano.

Per inquadrare appieno la *Trilogia* all'interno del percorso artistico dell'autore e, quindi, per comprendere al meglio a quale livello della riforma teatrale goldoniana questa si inserisca, è stata posta a conclusione del primo capitolo un'analisi delle caratteristiche dell'opera confrontate con i principi cardine della riforma di Goldoni.

Bisogna affermare che per il drammaturgo veneziano non fu affatto facile inserire, almeno inizialmente, i suoi principi innovatori in un clima in cui tanto gli attori quanto il pubblico rifiutavano qualunque proposta si distaccasse dal carattere stereotipato della Commedia dell'Arte, ma, nonostante questo, Goldoni perseguì il suo intento fino ad arrivare a raggiungere i due obiettivi principali della sua riforma: l'eliminazione delle maschere dalla scena e la redazione di un copione che gli attori dovevano imparare a memoria, caratteristiche che si riscontrano appieno nella *Trilogia della villeggiatura*, opera che, non a caso, si colloca poco

prima della partenza dell'autore per Parigi quando la riforma teatrale può dirsi completata.

Nel secondo capitolo della presente tesi, dopo un breve accenno alla situazione linguistica italiana del Settecento si fa riferimento, nello specifico, al linguaggio di Carlo Goldoni e al suo intento di creare all'interno delle sue opere una vera e propria «lingua della conversazione» che fosse quanto più simile possibile al parlato convogliando in essa svariati elementi lessicali e costrutti sintattici che rendessero possibile il suo intento.

Si passa, poi, all'analisi linguistica vera e propria della *Trilogia* che riguarda principalmente gli ambiti della fono-morfologia, della sintassi e del lessico.

Per quanto riguarda l'aspetto fono-morfologico, vengono analizzati, in prima istanza, alcuni fenomeni relativi al vocalismo ed altri relativi al consonantismo; appartengono al primo ambito le alternanze tra le forme monottongate e dittongate in sillaba libera del tipo *cuore/core*, la presenza del dittongo toscano *-uo-* dopo palatale che in alcuni casi viene rispettata, per esempio nell'impiego della sola forma *nuovo* a scapito di *novo*, mentre in altri contesti, come nel caso di *gioco/giuoco*, l'autore sembra prediligere nettamente l'utilizzo della variante monottongata, oppure ancora le alternanze vocaliche in protonia del tipo *e/i*, *a/e* in parole come *reputazione/riputazione* o *danaro/denaro*.

Infine, s'inserisce nei fenomeni del vocalismo la presenza, in alcuni contesti, della *i* eufonica, corredata nella tesi da svariati esempi tratti dall'opera.

Appartengono, invece, al consonantismo le alternanze tra forme scempie e geminate che nella *Trilogia* risultano essere quasi del tutto assenti, gli esiti del gruppo *-rj-* con riferimento particolare a *notaio/notaro* e, infine, le alternanze tra un'occlusiva sorda e la sua rispettiva sonora quando queste precedono la vibrante *r*, del tipo *lacrima/lagrima*.

Negli spogli linguistici relativi alla fono-morfologia vengono poi analizzate le parti del discorso più rilevanti tra cui l'articolo, il verbo, la cui analisi è condotta tramite l'ausilio di tabelle per esemplificare in modo chiaro la presenza dell'una o dell'altra forma nella lingua di Goldoni, gli aggettivi, siano essi possessivi o indefiniti, i pronomi, gli avverbi, in particolare con riferimento ai due impiegati

maggiormente nell'opera, ovvero *poscia* e *pria/prima* e, infine, le preposizioni, da distinguere tra analitiche, del tipo *con il*, e sintetiche, del tipo *col*.

Per quanto riguarda, invece, la sintassi dell'opera, sono state inserite all'interno dell'analisi condotta nella parte conclusiva del secondo capitolo tutti quei costrutti tipicamente francesizzanti di cui Goldoni mostra di fare ampio uso tra cui, ad esempio, le proposizioni restrittive introdotte da *che* oppure lo stile del periodare che risulta essere, nella maggioranza dei contesti, breve, ritmato e lineare.

Più in particolare, invece, sono state analizzate le figure retoriche che si trovano impiegate all'interno della *Trilogia* distinguendole in figure di parola, entro cui sono annoverabili le inversioni sintattiche, il chiasmo e il parallelismo e la climax, e figure di significato che, nell'opera, coinvolgono principalmente l'iperbole e la sineddoche.

Al lessico si è deciso di dedicare un capitolo a se stante per il semplice fatto che, rispetto a quanto concerne la fono-morfologia e la sintassi, in questo caso la portata dell'innovazione goldoniana risulta essere piuttosto notevole: il drammaturgo, infatti, come si vedrà più nel dettaglio, appunto, proprio nel terzo capitolo della presente tesi, sembra essere totalmente favorevole all'accoglimento di voci lessicali provenienti dai più disparati ambiti che tra di loro, però, non si trovano mai in conflitto, ma sempre in posizione complementare, andando così a creare quella lingua parlata che tanto Goldoni si era prefissato di realizzare.

Prima di analizzare nello specifico i singoli termini completi della loro derivazione etimologica, si è deciso di realizzare un breve dizionario, se così si può definire, di quello che è il lessico tipico della villeggiatura; in esso sono racchiusi tutti quei vocaboli che fanno riferimento, in modo particolare, all'ambito della moda, ai giochi, passatempo prediletto dei villeggianti, all'alimentazione e, infine, al settore economico-burocratico, molto rilevante a causa dei numerosi debiti che i protagonisti contraggono nel corso dell'opera.

L'analisi presentata in questa parte iniziale del terzo capitolo è stata condotta attraverso l'ausilio di una serie di vocabolari che verranno poi menzionati nei paragrafi di riferimento, riportando, così, per ogni termine considerato le varie definizioni in essi proposte in modo tale da poterle confrontare o integrare per

avere una spiegazione quanto più articolata possibile delle voci lessicali interessate.

Dopo questo excursus, iniziano gli spogli linguistici lessicali che riguardano in primo luogo i francesismi, ovvero tutti quei termini francesi, o derivati dal francese, di cui la *Trilogia* abbonda: si è preferito suddividere i vocaboli, in questo caso specifico, a seconda dell'ambito tematico in cui rientrano, per esempio la moda, i giochi di carte e le formule di cortesia.

Seguono, poi, le voci toscane che fanno riferimento principalmente a numerose espressioni idiomatiche che ricorrono nell'opera; accanto a questi vengono analizzati i dialettismi che sono per la maggioranza termini propri del dialetto veneziano, ad eccezione dell'avverbio *mica*, trattato nell'analisi, che è un settentrionalismo.

Vengono analizzati, poi, i latinismi, gli altri forestierismi, ovvero tutte quelle voci lessicali che per la loro etimologia non rientrano in nessuno dei casi sopra menzionati, per darne un esempio la parola *zecca*, dall'arabo *sikka* e, infine, viene dedicato un paragrafo ai tecnicismi che si registrano nell'opera.

La parte conclusiva del terzo capitolo è dedicata da un lato all'analisi del linguaggio degli amorosi, personaggi che interpretavano gli innamorati nella Commedia dell'Arte, le cui espressioni tipiche talvolta si registrano anche nel modo di esprimersi dei protagonisti, specie quando il parlare è concitato e, dall'altro lato, invece, si sono voluti menzionare gli aspetti tipici del parlato che ritroviamo all'interno della *Trilogia*, un'opera teatrale: nelle battute dei vari personaggi, infatti, si registrano molte spie lessicali tipiche del parlato come, ad esempio, le domande retoriche o le interiezioni.

Lo studio linguistico che si è voluto realizzare in questa tesi è stato condotto analizzando tutte e tre le commedie della *Trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni nella loro totalità, corredando talvolta gli spogli linguistici con tabelle esemplificative che riportassero la quantità delle occorrenze di una determinata voce, o di voci a confronto, e registrando per ogni fenomeno una o più battute che lo contenessero, in modo tale da rendere l'analisi il più chiara e completa possibile.

CAPITOLO I

Carlo Goldoni e la riforma del teatro italiano

1. Il Settecento: lo scenario mondiale

Il Settecento è un periodo di grandi mutamenti sia per l'Italia quanto per il resto del mondo; questi cambiamenti che si sviluppano in primo luogo a livello politico sono condizione indispensabile per le trasformazioni che ne susseguono anche da un punto di vista culturale.

La dominazione del re Sole, Luigi XIV di Francia, fautore di una monarchia assoluta, rimane incontrastata almeno per la prima metà del secolo fino a quando non viene soppiantata dalla potenza inglese che, con la pace di Parigi del 1763, si vede riconoscere il possesso di molti territori garantendosi la possibilità di porre le fondamenta per un impero coloniale destinato a durare fino al secondo conflitto mondiale; così facendo, l'Inghilterra darà avvio alla cosiddetta Rivoluzione industriale, condizionando in modo radicale l'evoluzione dell'uomo e delle sue forme di organizzazione sociale.

Se la prima metà del Settecento è incentrata su guerre volte ad assicurarsi il predominio delle rotte commerciali specie con i Paesi produttori di materie prime, l'ultima parte del secolo è caratterizzata principalmente da conflitti di natura ideologica, basti pensare alla guerra d'indipendenza americana (1775-1783) nei confronti della Gran Bretagna, oppure al 1789, anno in cui scoppia la Rivoluzione francese che, ispirata agli ideali repubblicani di libertà, uguaglianza e fratellanza, fu un periodo che comportò radicali cambiamenti a livello sociale, politico e culturale: entrambi questi conflitti riuscirono, a tutti gli effetti, ad abolire definitivamente l'assolutismo per dare spazio ad un nuovo sistema politico liberale in cui la classe borghese in ascesa aveva il predominio.

Anche l'Italia risentiva certamente dei conflitti mondiali, tanto più che non si trattava ancora di un Paese unitario, per cui i vari Stati regionali che lo costituivano erano in continuazione preda delle spartizioni di terre tra le grandi potenze; con la pace di Aquisgrana nel 1748, l'Austria divenne dominatrice del territorio italiano e ciò non fece che acuire, anche nel nostro Paese, la necessità di mettersi al passo con i tempi non riuscendo a reggere il confronto con la grande potenza austriaca: si cercò, dunque, di garantire sviluppo e modernizzazione al territorio in tutti i settori possibili e ciò fu facilmente realizzabile nei centri più

all'avanguardia, quali Milano o Napoli, e nelle città prettamente mercantili come, vedremo, nel caso della Repubblica di Venezia.

1.1 *Tra innovazione e tradizione: il secolo dei lumi*

Considerato comunemente come il periodo dell'Illuminismo, il Settecento è il secolo in cui ogni aspetto della vita, sia esso politico, culturale o scientifico viene analizzato dall'uomo attraverso il filtro critico della ragione.

Si afferma in modo piuttosto radicale il concetto di «cosmopolitismo» per cui ognuno aspira a sentirsi cittadino del mondo e chiunque mostrasse di voler agire nel presente per garantire un futuro migliore al proprio Paese veniva etichettato con l'appellativo di «filosofo»; questo ideale cosmopolita, però, mise ben presto in luce il fatto che l'Italia fosse sostanzialmente arretrata rispetto ad altre nazioni d'Europa quali la Francia e l'Inghilterra e che, in un certo qual modo, questo dipendesse dalla mancanza di un'unità nazionale e di un centro a cui poter fare riferimento.

Tuttavia, la presenza di numerosi intellettuali illuministi attivi nel nostro territorio consentì di realizzare a livello pratico quel rinnovamento di cui si sentiva tanto l'esigenza cercando di conservare quanto più possibile del passato per prenderlo come modello nel presente.

A tal proposito, è importante citare un intellettuale come Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), considerato ad oggi il padre della storiografia italiana, che nel 1703 scrisse i *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* con l'intento principale di coinvolgere le élites intellettuali ad agire insieme per modernizzare i costumi e le istituzioni italiane anticipando, così, la proposta di costituire un'accademia nazionale, denominata «Repubblica dei letterati d'Italia», che fosse un modello per la vita culturale dell'epoca; oppure ancora, fondamentale da menzionare, è l'*Arcadia*, una vera e propria accademia nazionale sorta alla fine del Seicento a Roma a cui molti aderirono e che, come si evince dal nome indicante una mitica regione, si ispira alla tradizione dei poeti bucolici

promuovendo, per quanto riguarda l'aspetto linguistico, il ritorno alle forme pure del classicismo disprezzando le ampollosità tipiche del barocco.

Ben presto, però, nonostante l'Illuminismo in Italia non ebbe ovunque i risultati sperati, in alcune città e, in modo particolare, a Milano, si tentava di diffondere le nuove idee riformatrici utilizzando lo strumento giornalistico; intellettuali del calibro di Pietro e Alessandro Verri, infatti, mostrarono di reagire al purismo dell'Arcadia e dell'Accademia della Crusca promulgando le loro idee nella rivista milanese «Il Caffè», pubblicata nel biennio 1764-1766, che divenne il manifesto illuminista d'Italia per eccellenza: il programma culturale promosso trattava argomenti di massima attualità per l'epoca e per quanto concerne il linguaggio utilizzato, questo doveva essere immediato, chiaro e, soprattutto, libero dagli artifici del classicismo.

Di qui la nascita di numerose accademie da contrapporre all'Arcadia, in particolare quella dei «Trasformati», sorta a Milano nel 1743, in cui si riunivano nobili aperti agli ideali dell'Illuminismo, ma fautori di un riformismo moderato, e l'«Accademia dei Pugni», conosciuta anche come «Società dei Pugni» e fondata nel 1761 nel capoluogo milanese, che, invece, assumeva posizioni radicali nel combattere la tradizione purista.

La volontà di rinnovare il panorama linguistico divenne, nel giro di breve tempo, evidente in tutti gli ambiti fatta eccezione per la poesia che rimase, ancora per lungo tempo, ancorata ai dettami tipici della tradizione petrarchesca pur innovandosi nelle tematiche trattate, basti pensare alla produzione di Giuseppe Parini (1729-1799), l'esempio più illustre del secolo, il quale pur rifiutando la proposta anticlassica dell'Illuminismo, mostrava di aderire al movimento per quanto riguarda la fiducia nel progresso scientifico o l'ideale dell'uguaglianza tra gli uomini; per quel che concerne la saggistica, invece, è da menzionare la *Frusta letteraria* di Giuseppe Baretti, un periodico fondato nel 1763 a Venezia, in cui l'autore criticava polemicamente la cultura arcadica o, ancora, il *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1800) di Melchiorre Cesarotti, mentre in riferimento al teatro, il drammaturgo italiano che maggiormente si schierò contro la tradizione nel tentativo di creare una lingua quanto più vicina possibile al parlato fu, certamente, il veneziano Carlo Goldoni.

2. *Un percorso artistico travagliato*

Carlo Goldoni, nato a Venezia il 25 febbraio 1707, può essere considerato come uno dei padri della commedia moderna e i risultati da lui ottenuti proprio in questo ambito rispecchiano il profondo legame con la sua città natale.

L'adolescenza dell'autore è segnata dai continui spostamenti del padre, a seguito del quale giunge a Perugia per intraprendere gli studi filosofici e poi, successivamente, a Pavia, dove viene ammesso alla prestigiosa Università di giurisprudenza; l'esperienza si interrompe, però, molto presto a causa della sua espulsione per aver composto *Il Colosso*, una satira atta a colpire le donne pavese e le famiglie più rispettabili dell'epoca.

Dopo la morte del padre avvenuta nel 1731, Goldoni, conscio di dover provvedere lui stesso al benessere della sua famiglia, decide di riprendere gli studi giuridici e si laurea in legge presso l'Università di Padova: ciò gli varrà l'ammissione al corpo degli avvocati del foro veneziano.

Nonostante l'avviata carriera forense, che ben presto si rivela essere non poi così soddisfacente e redditizia, l'interesse per le scoperte letterarie che lo aveva contraddistinto fin dalla tenera età comincia a riemergere e, favorito dall'incontro con Giuseppe Imer, un prestigioso capocomico che militava nel capoluogo veneto, trova piena realizzazione nel 1738 quando, al teatro San Samuele di Venezia, viene rappresentata la prima commedia goldoniana di carattere, *Momolo Cortesan*, avente la parte del protagonista interamente scritta.

Di fondamentale importanza per la carriera di Carlo Goldoni quale scrittore teatrale furono due collaborazioni, dapprima con la compagnia Medebach che esercitava presso il teatro Sant'Angelo di Venezia e per la quale scrisse una serie di commedie nelle quali pose le basi per la riforma teatrale, distaccandosi dai principi della Commedia dell'Arte, e in seguito, a partire dal 1753, con i Vendramin del teatro San Luca a Venezia con cui ebbe una collaborazione caratterizzata dalla stesura di numerose commedie e tragicommedie, ma anche dalla difficoltà di inserire i principi innovatori di cui si faceva portavoce in un mondo teatrale in cui questi erano totalmente sconosciuti.

Poco prima della partenza per Parigi dov'era stato chiamato per occuparsi della *Comédie Italienne*, la produzione per il teatro San Luca divenne più intensa, tanto da dare alla luce capolavori quali *La trilogia della villeggiatura*, *Le baruffe chiozzotte* e *Sior Toderò brontolon*.

Ben presto, però, una volta scaduto l'impegno con la Comédie, il successo del drammaturgo cominciò a venir meno: le sue opere registravano uno scarso successo di pubblico e la decisione dell'Assemblea legislativa di abolire le pensioni andò a colpire proprio lo stesso Goldoni che, oltre ad essere stato privato dell'unica entrata economica sicura, trovò la morte a Parigi poco tempo dopo, nel febbraio del 1793.

3. La Trilogia della villeggiatura come denuncia sociale

Nonostante i continui spostamenti che segnarono la sua vita, sia al seguito della famiglia sia per questioni lavorative, Carlo Goldoni rimane pur sempre figlio della Venezia settecentesca e ciò, inevitabilmente, tende a riflettersi anche nel suo modo di concepire il teatro e di rappresentare caratteri e situazioni.

Durante l'intero XVIII secolo la Repubblica di Venezia vive una situazione di marginalità rispetto a quelle che erano le grandi potenze che si spartivano la scena mondiale: in fatto di politica estera, essendo impegnata nel tentativo di arginare la pressione dei Turchi, le trasformazioni territoriali del periodo avevano poca importanza, sia per quanto concerne l'Italia che l'Europa, specie dal momento in cui, non appena perso il proprio prestigio, la Serenissima decise di adottare un atteggiamento neutrale venendo, così, progressivamente esclusa dagli ambienti in cui si decidevano le sorti del mondo; allo stesso tempo, al suo interno sorgevano complicazioni dovute da un lato alla precarietà degli scambi commerciali e all'aumento dei prezzi che nel giro di breve tempo impoverirono la città al punto tale da sfiorare una vera e propria crisi economica, dall'altro lato vi era, invece, la volontà di ampliare i possedimenti agricoli investendo, quindi, nelle campagne, a

scapito delle popolazioni residenti, trasformando così «la Repubblica di Venezia da «stato da mar» a «dominio di terraferma».¹

Le difficoltà politiche che caratterizzavano il governo veneziano e che condussero a questo generale impoverimento intaccarono sia la sfera del patriziato, tanto che molte famiglie aristocratiche persero il loro prestigio, sia i mercanti che si rifiutarono di concludere affari per timore di perdere i loro capitali in investimenti rischiosi.

La situazione sembrava non potersi risollevarsi se non fosse stato per la storia stessa della città di Venezia che nel corso dei secoli e, in particolar modo, nel Cinquecento, aveva avviato un sistema istituzionale che si rivelò essere stabile anche di fronte alle varie trasformazioni in atto nel Settecento; al declino dei traffici commerciali marittimi cominciò, quindi, a fare da contraltare la fiorente industria, ma soprattutto il legame indissolubile tra cultura e patria: sorsero biblioteche, ci si interessò all'erudizione, la città si popolò di dotti e letterati e il teatro, fino ad allora subordinato alla poesia, l'arte per eccellenza, divenne uno dei pilastri portanti, sia a livello civile che economico, su cui la società veneziana poteva vantare di fondarsi.

Queste novità scongiurarono il tracollo economico della Serenissima, ma non valsero certamente a frenare la decadenza che dilagava in società e della quale molti autori, tra cui lo stesso Goldoni, vollero fornire un ritratto quanto più realistico possibile nelle loro opere.

In tal senso, da un punto di vista prettamente sociale, risulta emblematica la *Trilogia della villeggiatura*, un'opera che consta di tre commedie di tre atti ciascuna atte a satireggiare la moda del villeggiare, le tensioni e la superficialità che investivano tanto i nobili decaduti quanto il ceto borghese ai tempi di Goldoni.

Nonostante la *Trilogia* sia ambientata in parte a Livorno e in parte a Montenero, luogo di villeggiatura dei livornesi, forse per sfuggire alla censura veneziana, deduciamo dai *Mémoires* dell'autore, un'autobiografia che venne alla luce a Parigi nel 1787, come questa tendenza a trasferirsi presso ville circostanti durante il periodo estivo fosse propria anche degli abitanti di Venezia:

¹ Carmelo Alberti, *Goldoni*, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 13.

In Italia, e in particolar modo a Venezia, tali smanie, tali avventure e tali rimpianti forniscono situazioni ridicole degne della commedia.

Forse in Francia non si avrà idea del fanatismo che fa della villeggiatura una questione di lusso piuttosto che di divertimento. [...] la mia commedia, dando un'idea della mania dei miei compatrioti, potrebbe suggerire, di passaggio, che ovunque ci si danneggia, quando i patrimoni mediocri vogliono mettersi al livello di quelli cospicui.²

L'antico amore per la campagna che spingeva i proprietari terrieri a trasferirsi presso i loro possedimenti nel periodo del raccolto o della vendemmia, si trasforma nel corso del Settecento in un'ostentazione di lusso che, nella maggior parte dei casi, supera di gran lunga le reali possibilità economiche di coloro che la praticano.

Come uomo del Settecento ispirato agli ideali illuministi, uno degli intenti di Carlo Goldoni è quello di proporre una riforma che sia anche di tipo morale e che miri a far riemergere quello che è l'ormai perduto buon senso borghese al fine di promuovere una vera e propria coscienza di classe.

4. *Il mondo teatrale nel Settecento italiano*

Se è vero che il contesto storico e politico della Venezia settecentesca è una facile fonte d'ispirazione per le principali tematiche della *Trilogia* di Goldoni, è vero anche che le circostanze in cui l'autore tenta di realizzare la riforma teatrale di cui vuole farsi portavoce sembrano essere tutt'altro che favorevoli, almeno inizialmente, soprattutto a causa del carattere stereotipato del teatro italiano che s'identificava principalmente, in accordo con i gusti del pubblico dell'epoca, con la Commedia dell'Arte e con lo spettacolo musicale.

Alla fine del Seicento, la produzione teatrale destinata alla messa in scena riscuoteva un vasto consenso di pubblico in Stati quali la Francia e l'Inghilterra che potevano vantare rispettivamente personalità del calibro di Molière e Racine, o William Shakespeare, il più importante esponente del teatro elisabettiano;

² Carlo Goldoni, *Memorie* II, XXVI, Milano, Mondadori Editore, 1993, p. 440.

situazione analoga non si ritrovava, però, in un Paese come l'Italia dove, nello stesso arco cronologico, lo sviluppo del teatro non reggeva il confronto con la produzione drammaturgica nel resto d'Europa: per quanto concerne la tragedia, infatti, la situazione era delle peggiori poiché non era mai esistita una tradizione a cui potersi ispirare per ravvivarne la produzione in accordo con i gusti e le tendenze illuministe dell'epoca, per ciò che riguarda la commedia, questa risentiva dell'egemonia della Commedia dell'Arte che, al contrario, poteva vantare una tradizione di lunga data.

Nel corso del Settecento, però, la situazione cominciò a mutare grazie all'operato di una serie di drammaturghi di spicco tra cui Metastasio per il melodramma, Vittorio Alfieri per la tragedia e Carlo Goldoni per la commedia che, attraverso le loro riforme, consentirono al teatro italiano di guadagnare un ruolo di primo piano all'interno del panorama europeo.

A quell'epoca, Milano era una delle città più all'avanguardia in Italia per il mondo del teatro tanto da dare i natali alle prime compagnie di comici che andavano esibendosi nelle più importanti corti europee; nel giro di breve tempo questo sistema teatrale si diffuse in gran parte della Penisola e anche nella stessa Venezia che fu la prima città italiana ad ospitare compagnie, rette da un capocomico o finanziate dai nobili proprietari di teatri, la cui attività si svolgeva durante le stagioni in cui lo spettacolo era ammesso.

Tuttavia, per i più, poco contavano le trame delle rappresentazioni, le scenografie innovative o le modalità di produzione degli spettacoli: il teatro era un luogo di conversazione in cui il pubblico si ritrovava per divertirsi e per sentirsi parte di quella vita in società tipica dell'epoca.

Se a livello artistico e letterario, le condizioni generali della Penisola sembrano non propendere a favore di Goldoni, la chiave del successo, ancora una volta, sta nella città di Venezia, nella patria dell'autore, la quale, nel corso del Settecento, comincia ad essere il centro di una vivace attività culturale che la porterà ad essere considerata come la capitale del teatro.

È proprio questo il contesto in cui s'inserisce l'operato dell'autore che si propone di realizzare un cambiamento a livello sociale cominciando proprio da quella che era la colonna portante del mondo settecentesco italiano, il passatempo prediletto

dai nobili e dai cittadini comuni, un mondo chiuso in se stesso che risulterà essere, almeno in prima istanza, particolarmente difficile da rinnovare: il teatro.

4.1 *La polemica con Carlo Gozzi e Pietro Chiari*

Accanto alla figura di Carlo Goldoni che, come si è detto, propugnava idee progressiste ed era mosso dalla volontà di rinnovare il mondo del teatro anche, ma non solo, da un punto di vista linguistico, si stagliano, nel Settecento, due autori teatrali di posizioni differenti, ma entrambi in aperta polemica con Goldoni.

Il primo drammaturgo che è opportuno citare è l'aristocratico Carlo Gozzi (1720-1806), veneziano e fondatore dell'Accademia dei Granelleschi di cui facevano parte intellettuali conservatori; importanti sono le sue *Memorie inutili* (1797), una sorta di autobiografia caratterizzata talvolta da satira e comicità, ma ancor più rilevanti per comprendere la portata del teatro di cui si faceva portavoce sono le *Fiabe*, composte tra il 1761 e il 1766, con le quali voleva strappare a Goldoni il favore del pubblico veneziano: nonostante le ambientazioni spazino tra il meraviglioso Oriente e il più realistico Occidente, gli scritti contenuti in quest'opera, nel loro complesso, mettono in scena le situazioni, le maschere e gli stilemi tipici della Commedia dell'Arte dimostrando come, nonostante l'avvento di novità nel mondo teatrale, la tradizione continuasse a registrare un notevole successo.

Ciò che Gozzi rimproverava ai suoi avversari progressisti era da un lato l'aspetto più propriamente linguistico delle loro opere, secondo lui sciatto e trascurato, e dall'altro il mettere in scena sia personaggi di ceti sociali umili sia, soprattutto, personaggi borghesi con le loro virtù, ma anche i loro vizi e le loro debolezze; così facendo, e da un punto di vista prettamente aristocratico, i riformatori generavano un possibile pericolo per l'equilibrio sociale mostrando come la classe borghese fosse in totale ascesa, tanto da meritare il ruolo di protagonista.

Entrambe queste caratteristiche che Carlo Gozzi tanto criticava facevano parte appieno dell'universo goldoniano: da un lato la lingua dell'autore era stata appositamente pensata e creata per essere quanto più vicina possibile a quella

parlata e, con tutta probabilità, la trascuratezza lamentata da Gozzi altro non era che il perseguimento di un vero e proprio realismo da parte di Goldoni, dall'altro lato, per ciò che concerne la presenza di personaggi borghesi all'interno delle opere, si può prendere a modello il caso specifico della *Trilogia della villeggiatura*, in cui l'intento esplicito dell'autore era il voler mettere in risalto la mediocrità di una classe borghese che troverà nel mondo che segue la Rivoluzione francese una base solida per realizzare la propria ascesa, ma che ai tempi di Goldoni attraversava un periodo di profonde contraddizioni interne, caratterizzata com'era unicamente da frivolezza, egoismo e dalla sola preoccupazione di non sfigurare mai agli occhi dell'opinione pubblica, come vedremo, a qualunque costo.

Di posizioni opposte rispetto a Gozzi, ma in egual maniera antagonista di Goldoni, è l'abate progressista Pietro Chiari (1712-1785), gesuita, che oltre ad essere autore di una serie di romanzi, scrisse anche numerose commedie e tragedie in prosa o in versi, talvolta avvicinandosi ai principi della Commedia dell'Arte, talvolta distaccandosene ed ergendosi a riformatore del teatro italiano alla stregua di Goldoni.

Per chiarire la natura del dibattito tra i due è opportuno sottolineare come la maggior parte delle opere di Chiari prendesse le mosse proprio dai capolavori di Goldoni: quando quest'ultimo pubblicò *La vedova scaltra* nel 1748, l'abate ne realizzò una parodia dal titolo *La scuola delle vedove* o, ancora, quando il drammaturgo veneziano scrisse *La sposa persiana*, Chiari rispose con *La schiava cinese*; di qui la disputa, così definita, tra «chiaristi» e «goldonisti».

Solo nel 1761, dopo aver accresciuto la sua fama, Pietro Chiari si riconciliò con Goldoni per difendere la loro volontà riformatrice dal tradizionalista Gozzi: è di quest'anno la fiaba *L'amore delle tre melarance*, un vero e proprio manifesto gozziano contro Pietro Chiari, Carlo Goldoni e la loro riforma teatrale.

4.2 *La Trilogia della villeggiatura nella riforma di Goldoni*

Per comprendere appieno la portata della riforma teatrale goldoniana e l'ottica in cui considerare la *Trilogia della villeggiatura*, è necessario tornare al XVI secolo, periodo in cui, in Italia, si sviluppò la Commedia dell'Arte, il genere dominante nel teatro drammatico che fino agli inizi del Settecento rimase l'intrattenimento prediletto dal pubblico.

Una delle peculiarità di questa modalità di produzione di spettacoli era la presenza di un canovaccio che conteneva per sommi capi la trama dell'opera che si andava a inscenare, mentre la parte restante del lavoro era affidata all'inventiva degli attori.

Goldoni, però, tutt'altro che tradizionalista, riuscì a sostituire alla recitazione a soggetto della commedia all'improvviso, un vero e proprio copione che gli attori erano tenuti ad imparare a memoria; inizialmente questa ventata di novità interessò solamente la parte del protagonista:

Scrisi, dunque, una commedia di carattere il cui titolo era *Momolo Cortesan*. [...] Di scritto non c'era che la parte del protagonista. Il resto era all'improvviso.³

Qualche anno più tardi, invece, nel 1743, con *La donna di garbo*, Goldoni realizzò la prima commedia con un copione interamente scritto per ogni attore.

Se gli anni Quaranta segnano il consolidarsi della maturità teorica dell'autore, l'approdo alla sua realizzazione artistica si ha nel decennio successivo quando la riforma teatrale investe un altro caposaldo della Commedia dell'Arte: le maschere.

Prima dell'avvento di Goldoni, infatti, si cimentavano sulla scena gruppi di una decina d'attori ben conosciuti dal pubblico sia perché recitavano quasi sempre le medesime parti, sia perché utilizzavano un costume che andava ad identificarli; con il procedere della riforma, le maschere cominciarono gradualmente ad essere eliminate perdendo la loro connotazione di tipi fissi che ricorrevano nelle

³ Carlo Goldoni, *Memorie* I, XL, Milano, Mondadori Editore, 1993, pp. 235-236.

medesime situazioni e consentendo così agli attori di divenire dei veri e propri interpreti di personaggi in situazioni differenti nelle singole rappresentazioni.

Un primo esempio in tal senso risulta essere la celebre *Locandiera*, scritta da Goldoni nel 1753 e ambientata a Firenze, nella quale le maschere usate in precedenza dai commedianti per impersonare tipi fissi e stereotipati vengono soppiantate dal volto stesso degli attori che portano in scena soggetti reali: quello che l'autore, infatti, giunge a comprendere è che è possibile intrattenere il pubblico, divertirlo e istruirlo anche raccontando di personaggi aventi una propria psicologia, una propria morale e caratteristiche individuali che li diversificano dagli altri e che permettono loro di agire in modo più o meno corretto nelle varie situazioni.

Gli anni che vanno dal 1760 al 1762 segnano non solo la stagione dei grandi capolavori per Goldoni, ma anche il progressivo radicarsi della riforma teatrale che mira ad accentuare sempre più le dinamiche psicologiche che si snodano nelle vicende raccontate all'interno delle diverse opere: abbiamo così *Gl'innamorati*, una commedia del 1759 che ruota intorno ai turbamenti d'amore e alla gelosia tra i due giovani protagonisti, Eugenia e Fulgenzio, ma ancor più emblematiche in tal senso risultano essere le tre commedie che compongono la *Trilogia della villeggiatura*, rappresentate per la prima volta al teatro San Luca di Venezia nell'anno 1761 e che si inseriscono appieno nell'ondata di trasformazioni che stava investendo il mondo del teatro sia per quanto concerne la presenza di un copione scritto per gli attori, sia per quanto riguarda le maschere, sia, infine, per quanto riguarda le tematiche psicologiche portanti.

La necessità di rappresentare in maniera critica l'ostentazione di lusso dei nobili decaduti e del ceto borghese è uno dei frutti della delusione provata dall'autore nel vedere la sua società veneziana lacerata e in preda ad un totale regresso nei costumi e nella moralità; ciò si traduce a livello pratico con la messa in scena di personaggi frivoli, privi di ogni funzione positiva, non più aristocratici, ma borghesi che tentano di imitare i nobili nei loro atteggiamenti più caratteristici e che vengono inseriti all'interno di una comunità, descritta in modo del tutto verosimile, che ha perduto ormai la propria identità.

L'innocente divertimento della campagna è divenuto a' di nostri una passione, una mania, un disordine. [...] I personaggi principali di queste tre rappresentazioni, che sono sempre gli stessi, sono di quell'ordine di persone che ho voluto prendere precisamente di mira; cioè di un rango civile non nobile e non ricco; [...] L'ambizione de' piccioli vuol figurare coi grandi, e questo è il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se fia possibile.⁴

Così nelle *Smanie per la villeggiatura*, la prima delle tre commedie, vediamo rappresentati Filippo, un contadino anziano e gioviale, e sua figlia Giacinta, indipendente, ma frivola, o ancora Leonardo, innamorato di Giacinta e ossessionato dalla paura di non essere conforme ai buoni costumi e di sfigurare agli occhi dei suoi pari e a quelli dell'opinione pubblica.

Proprio per questi motivi, la commedia di Goldoni è stata definita «di carattere» in quanto gli attori non agiscono più secondo parametri prestabiliti, come delle maschere, ma come personaggi dotati di un proprio spessore psicologico; l'interesse del pubblico cominciò a riguardare non più soltanto l'intreccio della trama, ma le dinamiche interne all'animo dei protagonisti, motivo per cui le commedie di Goldoni cominciarono ad essere più lineari e comprensibili e l'autore, dapprima in disparte, guadagnò un ruolo di primo piano divenendo un vero e proprio commediografo.

Consapevole di non poter operare una radicale trasformazione sociale a causa della cultura in parte conservatrice che viveva a Venezia, la patina di realismo che caratterizza le commedie della *Trilogia* interessa i vari fenomeni solo in superficie, senza entrare nel merito di una rivoluzione morale da parte di Goldoni: nel *Ritorno dalla villeggiatura*, l'ultima delle tre commedie che compongono la *Trilogia*, l'ordine viene, infatti, parzialmente ristabilito e i borghesi tornano ad occupare il loro ruolo all'interno della società, ma quel che si cela dietro questo lieto fine sembra essere piuttosto un intento didattico che l'autore s'impone di perseguire consapevole com'è della grandezza della propria opera, ma altrettanto conscio del fatto che tale ordine, nella vita reale, non verrà mai più ristabilito.

⁴ Carlo Goldoni, *TV, Le smanie per la villeggiatura*, in *L'autore a chi legge*, Milano, BUR Rizzoli, Classici, 2017, pp. 68-69.

CAPITOLO II

La Trilogia della villeggiatura: analisi fono-morfologica e sintattica

1. *Accenni alla situazione linguistica nel Settecento italiano*

Il XVIII secolo corrisponde ad un periodo di grandi mutamenti che coinvolgono appieno anche il panorama linguistico italiano.

Seguendo le istanze proposte dall'Accademia della Crusca, sviluppatasi già nel corso del Seicento, i più conservatori rivendicavano il ruolo egemone del fiorentino come lingua modello, ma non tardarono ad arrivare le prime reazioni di polemica, ispirate agli ideali illuministici, nei confronti del toscano.

È celebre, in tal senso, Alessandro Verri con la sua *Rinunzia avanti notaio al Vocabolario della Crusca*, un intervento che denuncia l'eccessiva attenzione data alle questioni retoriche e formali impedendo di progredire realmente nello sviluppo di una lingua comune, ma ancora più autorevole, anche se più moderata rispetto alla posizione del Verri, è la proposta di Melchiorre Cesarotti nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* in cui l'autore mostra di accettare la presenza nella lingua italiana di latinismi, grecismi e francesismi legittimandoli poiché aiuterebbero nella formazione di nuove parole da essi derivate.

Il problema principale, però, in uno Stato non unitario come l'Italia era la mancanza di una lingua omogenea, specialmente dal punto di vista del parlato.

Se in Toscana dominava l'uso del fiorentino, nelle altre regioni gli abitanti si esprimevano nell'unica lingua che conoscevano, il dialetto locale: nell'Italia settentrionale così come in quella meridionale, infatti, le parlate tendevano a diversificarsi da regione a regione basti pensare a città quali Venezia, Roma o Napoli in cui anche i nobili o i borghesi parlavano il dialetto regolarmente.

L'italiano, però, salvo alcune eccezioni, rimaneva la lingua adatta alle situazioni solenni ed ufficiali, quali orazioni, prediche o discorsi giuridici, mentre per quanto riguarda la comunicazione informale e familiare, la cosiddetta «lingua della conversazione», era nettamente superiore l'utilizzo dei dialetti.

Ben presto, l'impiego di questi ultimi prese piede anche nei testi scritti poiché da un lato gli autori cominciarono a comprendere che, se effettivamente un'opera in dialetto limitava geograficamente il suo ambito di diffusione, d'altro canto, però, permetteva di rivolgersi anche agli strati sociali più bassi e dall'altro lato si faceva sentire sempre di più la necessità, ed anche la volontà da parte degli autori, di

riuscire a raggiungere un grado di naturalezza piuttosto elevato utilizzando una lingua che aderisse al realismo del parlato; emblematico in tal senso risulta essere proprio un autore come Carlo Goldoni che, in alcune delle sue commedie, mettendo in scena personaggi provenienti dalla borghesia e, talvolta, dal popolo li fa esprimere unicamente in un dialetto, quello veneziano, quanto più vicino possibile al parlato in funzione della creazione di quella lingua della conversazione che tanto auspicava di poter creare.

1.1 *Il linguaggio teatrale di Carlo Goldoni*

Nonostante l'intento di Goldoni non fosse quello di riformare il teatro da un punto di vista strettamente linguistico, quando le maschere vengono progressivamente eliminate dalla scena teatrale sorge, anche per il drammaturgo veneziano, la necessità di garantire la comunicazione al pubblico da parte dei suoi personaggi all'interno di un panorama in cui alcuna tradizione linguistica letteraria sembra essere pienamente soddisfacente e in uno Stato in cui una vera e propria *koinè* del parlato ancora non esiste.

Quando l'autore vuole rivolgersi esclusivamente al pubblico della sua città, utilizza il dialetto veneziano, una lingua viva, umoristica e adatta perfettamente a riprodurre in modo realistico le sfumature del parlato, per cui abbiamo opere quali *La casa nova* (1760), *Sior Todero brontolon* (1761) o *I rusteghi* (1762) che, se riscossero un vasto successo presso il pubblico di Venezia, risultarono essere impraticabili per coloro che non avevano familiarità con il dialetto della città.

Goldoni, come molti altri autori del suo tempo, era certamente conscio del fatto che un'opera scritta in una lingua non comprensibile a tutti, limitasse fortemente la sua possibilità di circolazione sul mercato, a meno che l'autore non realizzasse numerosi adattamenti o corredasse il testo di note per renderlo accessibile a tutti una volta dato alle stampe; chiaramente, però, non solo questo comportava un dispendio di tempo e di energie piuttosto notevole per l'autore stesso, ma così facendo veniva meno quella spontaneità e quella vivacità tipica delle parlate regionali.

Se il dialetto veneziano, quindi, sembra fornire a Goldoni il terreno ideale per le sperimentazioni, dall'altro lato l'uso di questa varietà comporta diversi limiti legati, in particolar modo, alla diffusione dell'opera; forse per questa problematica, o forse perché la lingua di Goldoni non mira ad essere una lingua pura, se non nelle eccezioni menzionate, accanto ad opere scritte interamente in dialetto veneziano, l'autore affianca ben presto commedie in cui rientrano elementi diversi, di vario tipo:

La lingua goldoniana d'uso italiano, è sostanzialmente [...] lingua teatrale, fantasma scenico che ha spesso la vivezza del parlato ma si alimenta piuttosto all'uso scritto non letterario accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi «lombardi» e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica.⁵

Essendo fondamentale per Goldoni comunicare con il suo pubblico in modo diretto, ma mancando un vero e proprio italiano della conversazione, l'intento del drammaturgo è quello di crearlo lui stesso all'interno delle sue commedie attraverso l'utilizzo di una lingua mista: questo è quanto ritroviamo nella *Trilogia della villeggiatura*, un'opera che rispecchia appieno l'ideale di lingua usuale ed espressiva perseguito dall'autore.

2. Analisi linguistica della *Trilogia della villeggiatura*

L'analisi della *Trilogia della villeggiatura* che si vuole proporre riguarda, dal punto di vista linguistico, la fono-morfologia, la sintassi e il lessico.

Nel presente capitolo si farà riferimento ai primi due ambiti menzionati, mentre il lessico verrà appositamente trattato in un capitolo a parte vista la portata dell'innovazione in esso contenuta.

Per ciascuna delle tre tematiche vengono prese in considerazione le tre commedie, ovvero *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* e *Il ritorno dalla villeggiatura*, nella loro totalità al fine di comprendere appieno le

⁵ Gianfranco Folena, *Una lingua per il teatro*, in *Il teatro di Goldoni* a cura di Marzia Pieri, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 191-192.

caratteristiche generali della lingua che Carlo Goldoni impiega nell'opera che apre il suo ultimo anno di carriera a Venezia, prima della partenza per Parigi.

3. *Fono-morfologia*

3.1 *Vocalismo*

A livello fonologico, un fenomeno che si riscontra, seppure in maniera esigua, all'interno della *Trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni è la presenza di forme monottongate in sillaba libera per probabile influsso della lingua poetica.

Questo aspetto è particolarmente evidente all'interno dell'opera per quanto concerne le forme *fuoco/foco*: quanto si registra, infatti, è la presenza in quattro casi della sola forma *foco*, tanto nelle battute dei personaggi quanto negli "a parte", a scapito totale della variante dittongata *fuoco* che risulta essere assente.

I contesti in cui la voce lessicale viene utilizzata dall'autore sono i seguenti:

Se ella vede che vi sia qualche cosa, non ha da permettere che continui, e non ha da essere quella che attizzi il *foco*. [Brigida, AV, II, III]

(Oimè! Che mai vuol dire questo gran *foco* che improvvisamente m'accende?). [Giacinta, RV, I, VI]

(Faccio conto di gettarla nel *foco*). [Brigida, RV, II, X]

Egli è tutto flemma, io son tutta *foco*. [Vittoria, RV, III, XI]

Al contrario, invece, facendo riferimento ad una parola come *buono*, la sola occorrenza che si registra nella *Trilogia* è la forma dittongata, nonostante nel corso del Settecento si utilizzasse, specie nel fiorentino parlato, la variante monottongata del tipo *bono*, forma che poi è caduta in disuso non entrando a far parte della norma nell'italiano corrente.

Considerando, invece, la classica alternanza del tipo *cuore/core*, all'interno dell'opera si registra nella maggioranza dei casi la forma dittongata *cuore* e, solo in rari contesti, specialmente quando l'autore sembra voler garantire una maggiore

enfasi andando ad innalzare il tono del discorso, viene impiegata la variante monottongata *core*.

Riporto di seguito una tabella esemplificativa di quest'alternanza all'interno delle tre commedie della *Trilogia* cui seguiranno una serie di esempi per comprendere al meglio i contesti in cui l'autore predilige una forma piuttosto che un'altra:

	<i>CUORE</i>	<i>CORE</i>
<i>SV</i>	11	2
<i>AV</i>	14	1
<i>RV</i>	26	4

Per quanto riguarda gli esempi, eccone citati alcuni in cui si nota che, rispetto a *cuore*, la forma monottongata *core* viene impiegata in contesti che esigono una maggiore enfasi:

Come! Senza di me? Avrete *cuore* di lasciarmi in Livorno? [Vittoria, SV, I, III]

No, no, caro; ve l'ho detto di *cuore*. [Sabina, AV, II, V]

Non ti basta ch'io t'abbia donato il *core*? [Sabina, AV, II, V]

Oh cieli! Mi trema il *core*, mi trema la mano. Ah! Che questa lettera potrebbe essere la mia rovina.
[Giacinta, RV, II, X]

All'epoca di Goldoni, l'uso comune della lingua suggeriva l'utilizzo del dittongo toscano *-uo-* dopo palatale anche nella prosa, ma all'interno della *Trilogia della villeggiatura* le alternanze tra la conservazione di tale fenomeno e la sua riduzione al monottongo *-o-* sembrano stravolgere le istanze settecentesche; un esempio emblematico in tal senso è derivato dall'alternanza tra le forme *giuoco* e *gioco* di cui allego una tabella esemplificativa come fatto in precedenza per le forme *cuore/core*:

	<i>GIOCO</i>	<i>GIUOCO</i>
<i>SV</i>	5	1
<i>AV</i>	10	/
<i>RV</i>	/	/

Come si evince dalla tabella delle occorrenze, oltre al fatto che i due termini risultano essere del tutto assenti nella terza ed ultima commedia, si vede impiegata una sola volta in tutta l'opera la variante con dittongo *giuoco*, mentre in tutti gli altri contesti Goldoni propende per l'utilizzo della forma monottongata *gioco*.

Riporto di seguito l'unico esempio relativo alla forma *giuoco* che si incontra nella *Trilogia*:

Fate che vi sia il bisogno di *carte da giuoco* con quel che può occorrere per sei o sette tavolini.
[Leonardo, SV, I, I]

Il contesto, per altro, sembra non essere particolarmente rilevante: si tratta dell'inizio delle *Smanie per la villeggiatura* e Leonardo sta dando ordini al suo cameriere Paolo affinché prepari il necessario per andare in villeggiatura.

Non si registra alcuna alternanza, invece, per le forme *nuovo/novo* poiché, a differenza di quanto descritto relativamente alle forme *gioco/giuoco*, in questo caso specifico Goldoni sembra rispettare pienamente l'avvenuta stabilizzazione del dittongo toscano nella prosa anche dopo palatale, dal momento che si ha la presenza nell'opera della sola forma *nuovo*:

Avrà saputo ch'io m'ho fatto il vestito *nuovo*, e l'ha voluto ella pure. [Giacinta, SV, II, XII]
Mi piace andar ben vestita. Ogni stagione mi piace farmi qualche cosa di *nuovo*. Tutti hanno la loro passione. [Vittoria, AV, I, X]

Un altro aspetto che si inserisce nell'ambito del vocalismo riguarda le alternanze vocaliche in protonia che tendono ad essere presenti nella maggior parte degli autori settecenteschi, ma che in Goldoni propendono, generalmente, verso uno solo dei due allotropi.

Considerando, in prima istanza, la possibile alternanza *e/i*, prendiamo come esempio la parola *reputazione*, nella sua forma etimologica, e la sua variante *riputazione*; ciò che si registra all'interno della *Trilogia* è l'uso esclusivo dell'allotropo in *ri-*:

Non si tratta mica di bagattelle, si tratta di *riputazione*. [Brigida, AV, II, III]

Vedi di mandar via quella gente con delle buone parole, che non s'abbiano a lamentare e che non facciano perdere la *riputazione* alla casa. [Vittoria, RV, I II]

Oppure, ancora, è da notare come in tutti i contesti si registri sempre *ceremonia*, ma mai il rispettivo allotropo *cerimonia*:

La *ceremonia* non può essere più obbligante. [Filippo, AV, I, V]

Sì, certo; giacchè l'ho da far questa *ceremonia*, me ne vo' spicciare immediatamente. [Vittoria, RV, II, VI]

Oh! Il signor Leonardo mi scusi, non ha da far con me queste *ceremonie*. [Bernardino, RV, II, V]

Una seconda possibile alternanza vocalica è quella di *a/e* in protonia, all'interno della quale si possono annoverare forme quali *danaro/denaro* o *maraviglia/meraviglia*.

Quello che l'autore mostra, anche in questo caso, è di propendere per l'uso della variante in *-a*, ovvero, rispettivamente, *danaro* e *maraviglia*, non ammettendo gli allotropi in *-e* se non in un unico caso per la forma *denaro*:

Ed è un peccato che un galantuomo, un benestante come voi siete, [...] s'incomodi e domandi *denari* in prestito per ispenderli malamente. [Fulgenzio, SV, II, IX]

Parlo perché, se fossi padrone di questo *danaro*, potrei mettere un negozietto a Livorno. [Ferdinando, AV, II, V]

Sì, ottomila scudi sono un bel *danaro*. [Bernardino, RV, II, VI]

Mi *maraviglio* di lui, che avesse tal sofferenza. [Leonardo, SV, I, V]

Mi *maraviglio*, signora, che parliate in tal modo. [Giacinta, AV, II, II]

Soltanto in due contesti l'autore mostra di aderire appieno all'alternanza vocalica *a/e* poiché accanto alla classica forma *colazione* [Rosina, AV, I, VI], si registrano tre casi consecutivi in cui è presente la variante arcaica e popolare *colezione*:

Ditemi. Avete fatto *colezione*? [Costanza, AV, I, VIII]

E la *colezione*? [Tognino, AV, I, IX]

Vi contentate, signora zia, che andiamo a far *colezione*? [Rosina, AV, I, IX]

E ancora vi è un'alternanza sistematica tra le forme *maladetto* e *maledetto*:

Maladetto colui! Non la vuol finire. [Brigida, AV, III, I]

Sieno *maledetti* i conti. [Leonardo, RV, I, I]

Un altro fenomeno, oggi in disuso, ma che si riscontra tanto nella poesia quanto nella prosa settecentesca, e di cui anche Carlo Goldoni mostra di fare ampio uso nella *Trilogia*, è il fenomeno fonologico della *i* eufonica, o prostetica, che consiste nello sviluppo di un suono non etimologico all'inizio di parola.

In particolare, nei casi di seguito riportati, si ha la prostesi di *i* davanti a *s* seguita da consonante in parole precedute da un'altra parola che termina in consonante: tale fenomeno lo si registra, infatti, principalmente in tre contesti particolari, ovvero dopo *per*, dopo *in* e dopo *non* a seguito del quale è presente con maggior ricorrenza la forma prostetica di *stare*, utilizzata specialmente nel linguaggio familiare.

Riporto di seguito alcuni esempi tratti dall'opera per esemplificare in modo chiaro il fenomeno preso in considerazione:

Ed è un peccato che un galantuomo, un benestante come voi siete, [...] s'incomodi e domandi denari in prestito *per ispenderli* malamente. [Fulgenzio, SV, II, IX]

S'ella si lamenta che non mostrate premura di rivederla, che cosa volete ch'io le dica *per iscusarvi*? [Vittoria, RV, II, III]

Se sarò *in istato* di poterli pagare, li pagherò. [Leonardo, RV, I, I]

Mi maraviglio che abbiate avuto il coraggio d'imbarazzare un galantuomo della mia sorte a chiedere per voi una fanciulla *in isposa*. [Fulgenzio, RV, II, II]

Via, via, *non istate* più a taroccare. [Vittoria, SV, II, I],

Mi diverto almeno, e *non istò* qui a piangere il morto. [Sabina, AV, II, II]

Ma anche:

Dicono che sa poco, e che se *non istudia* un po' meglio, sarà difficile ch'egli riesca. [Rosina, AV, I, VI]

Ma l'ora è passata, dovrei averla già avuta. Se *non iscrivono*, probabilmente verranno. [Leonardo, RV, I, I]

Accanto a questo impiego della *i* prostetica, risultano essere fenomeni a se stanti tutti quei casi in cui l'aggiunta della vocale *i* davanti a parola che inizia per *s*, sia di natura etimologica; si dà un esempio con *istoria*, dal latino *historia*:

L'*istoriella* è graziosa, ma non m'interessa gran fatto. [Vittoria, RV, I, IV]

3.2 Consonantismo

Una caratteristica grafico-fonetica della lingua degli autori settecenteschi non toscani è la tendenza ad alternare consonanti scempie e geminate in contrasto con quella che è la norma, per probabile influsso della loro lingua regionale.

Questo aspetto, però, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare da un veneziano come Goldoni sembra non essere presente all'interno della *Trilogia*, se non in un unico caso:

Il signor lui in caso *obliquo*, è il signor egli in caso retto. [Ferdinando, RV, I, IV]

Il lemma preso in esame è, appunto, *obliquo* nella sua variante arcaica geminata rispetto alla forma tradizionale scempia *obliquo*.

All'interno del consonantismo, si inseriscono quei casi particolari di alternanza tra un'occlusiva sorda e la sua rispettiva sonora quando queste precedono la vibrante *r*.

In Goldoni, tale alternanza si ritrova inerentemente alle forme dell'unico lemma *lacrima/lagrima* le quali risultano essere, nella *Trilogia*, due varianti perfettamente concorrenti tanto da registrare per ciascuna un unico esempio:

Oh gran disgrazia invero! Un abito di meno è una disgrazia *lacrimosa*, intollerabile, estrema.
[Leonardo, SV, I, III]

Io sono in circostanze *lagrimose*, che non mi resta alcun angolo in cui sperare di rifugiarmi;
[Leonardo, RV, II, II]

Per quanto riguarda, invece, l'alternanza piuttosto diffusa *sacrificare/sagrificare*, ravvisiamo in Goldoni l'uso esclusivo della variante con occlusiva sonora *g*:

Se dico d'andar in villa il settembre [...] nessuno vuol venire con me a *sagrificarsi*. [Filippo, SV, I, IX]

E se mio padre fosse debole a segno di volermi *sagrificare*, sarei io obbligata ad acconsentire alla mia rovina? [Giacinta, RV, II, XI]

Sono, poi, da inserire nell'ambito del consonantismo gli esiti del gruppo *-rj-*; consideriamo, ad esempio, le voci *notaio/notaro*: nella prima commedia della *Trilogia* entrambe le forme risultano essere del tutto assenti, mentre nelle due commedie successive si registrano tre occorrenze per la variante *notaio* e cinque per *notaro*.

Riporto di seguito un esempio per ciascuna delle due forme:

Non sarebbe mal fatto che al mio ritorno, fra un'ora al più, vi ritrovassi qui col *notaio*. [Vittoria, RV, I, IV]

Per verità, il signor Leonardo mi ha incaricato di rintracciar il *notaro*. [Guglielmo, RV, I, IV]

La caduta della semivocale *j* soltanto in alcuni contesti può essere considerata come un'influenza tipicamente dialettale che si distacca dalla norma toscana che, al contrario, propende per la conservazione di *j*.

Inseribile all'interno dei fenomeni del consonantismo è l'alternanza, presente all'interno della *Trilogia*, tra le varianti *abbadare* e *badare* dove la prima è una forma letteraria utilizzata più frequentemente nell'italiano antico, poi semplificatasi in *badare*, la forma accettata nell'uso corrente:

Fate come fo io, non ci *abbadate*. Qualche male si ha da soffrire; ma chi non ci *abbada* lo sente meno. [...] E a che cosa s'ha da *badare*? Ah, ah, ah, è tutt'uno! Non ci s'ha da *badare*.
[Bernardino, RV, II, V]

La battuta riportata è esemplificativa del fatto che Goldoni utilizzi indistintamente una forma piuttosto che l'altra a prescindere dal contesto di riferimento, tanto da farle pronunciare al medesimo personaggio all'interno della medesima battuta.

3.3 *L'articolo*

In ambito morfologico, una delle caratteristiche più comuni della lingua del Settecento riguarda le oscillazioni nell'uso dell'articolo determinativo e indeterminativo maschile singolare *il/un* davanti a parole che cominciano per *s* impura o *z*.

Forse per influsso della lingua popolare, anche Goldoni nella sua *Trilogia* mostra di farne uso poiché in contesti in cui nell'italiano corrente si userebbe *lo* oppure *uno*, l'autore opta per le forme *il/un*, del tipo:

Ha ragion da una parte; *il zelo* mi trasporta un po' troppo. [Brigida, RV, I, VII]

Io non vi credo *un zero*. [Fulgenzio, RV, II, II]

Un altro aspetto piuttosto interessante riguardo l'utilizzo dell'articolo da parte di Goldoni, concerne tutti quei casi in cui questa parte del discorso è assente dove, invece, sarebbe opportuna la sua presenza; ne cito qualche esempio:

Io non son uomo di ceremonie. [Filippo, SV, I, IX]

No, non è cattiva fanciulla. [Fulgenzio, SV, III, I]

In questi casi specifici, ad esempio, ci aspetteremo rispettivamente nella prima battuta la presenza dell'articolo indeterminativo *un* prima del sostantivo *uomo*, mentre nella seconda la presenza dell'articolo femminile *una* antecedentemente a *fanciulla*: entrambi, invece, risultano essere assenti.

3.4 *Il verbo*

Coerentemente con quanto prescritto dalle norme bembiane a proposito della questione della lingua, nel corso del Settecento e durante tutto l'Ottocento, la prima persona dell'indicativo imperfetto riportava la desinenza etimologica in *-a*, a differenza di quanto verrà poi proposto da Manzoni che propenderà per l'utilizzo del tratto fiorentino in *-o*.

Carlo Goldoni, all'interno della *Trilogia*, ancora fedele alle grammatiche settecentesche e ai dettami del Bembo, opta per un maggior utilizzo della forma in *-a* rispetto a quella che esce in *-o* per la prima persona dell'imperfetto indicativo, per cui si registrano esempi quali:

Ieri vi ho detto che *sperava* di poter essere all'ordine di partire; ma ora vi dico che non lo sono. [Vittoria, SV, I, III]

Quando è partito, io *dormiva*. Non so che ora fosse. [Tognino, AV, I, VIII]

Al contempo, però, l'imperfetto uscente in *-o* non può dirsi assente nella totalità dell'opera, ma certamente il numero delle ricorrenze è nettamente inferiore rispetto alla forma alternativa in *-a*; per citarne un esempio:

Ma toccava a me rimediarvi, ed io sola *potevo* farlo, ed io lo doveva fare. [Giacinta, AV, II, I]

Come si evince dall'esempio appena riportato, la presenza o meno dell'imperfetto indicativo uscente in *-a* sembra non dipendere mai dal contesto in cui il verbo considerato viene inserito; l'autore mostra di preferire l'una o l'altra forma senza un particolare criterio e senza alcun riferimento ai personaggi che la pronunciano. All'interno della casistica degli imperfetti indicativi in *-a*, nella *Trilogia*, sono da menzionare, inoltre, le svariate ricorrenze in cui queste forme presentano, per sincope poetica, il dileguo della labioddentale *v* solamente nei casi in cui il verbo abbia come vocale tematica *-e*.

Alcune delle principali occorrenze sono:

Non signore. Pensava ora se *dovea* prendere un calesso o, essendo solo, un cavallo da sella. [Guglielmo, SV, I, IX]

Obbligatissimo. Ma non mi *credea* di dover ritornare sì presto. [Ferdinando, RV, I, IV]

E come *sapea* trovare i momenti per esser meco a quattr'occhi. [Giacinta, RV, I, V]

L'ho preso a caso, ma cosa più a proposito non mi *potea* venir alle mani. [Giacinta, RV, II, VII]

Accanto a queste, però, è da sottolineare la presenza delle forme verbali senza dileguo della labiodentale *v* che si trovano in quantità numerica simile a quelle appena menzionate all'interno della *Trilogia*; per citarne qualche esempio:

E perché il signor Guglielmo *doveva* andare con lei? [...] E se *aveva* bisogno di compagnia, non c'era io da poterla servire? [Leonardo, AV, III, VI]

Ha saputo che *voleva* sposare quella ragazza. L'ha cacciato di casa, e non *sapeva* dove andar a mangiare e a dormire. [Ferdinando, RV, I, IV]

Come si può notare dall'analisi fino ad ora condotta, Goldoni molto spesso fa uso di stilemi tipici della poesia e un altro tempo verbale nel quale ritroviamo questa tendenza è il congiuntivo presente, in particolare per quanto concerne l'alternanza *siano/sieno*, dove la seconda forma è chiaramente poetica.

Si registrano, nella *Trilogia*, quattro occorrenze per *siano* e tre per l'arcaico *sieno*, per cui le due forme risultano essere a tutti gli effetti concorrenti.

Riporto due esempi del caso considerato relativi rispettivamente ad entrambe le varianti:

Bisogna dire che vi *siano* dei gran motivi. [Vittoria, SV, II, II]

Veda ella, se le pare che le partite non *sieno* disposte bene. [Leonardo, AV, II, X]

Per quanto riguarda, poi, il condizionale presente e, nello specifico, la terza persona plurale, all'interno della *Trilogia* si registrano in quantità maggioritaria le forme notevoli terminanti in *-ebbono* anziché in *-ebbero*:

Ma non so che dire, il mondo ha un certo incantesimo, che fa fare di quelle cose che non si *vorrebbero* fare. [Filippo, SV, II, X]

Figurarsi! Quelle buone lingue di Montenero che cosa *direbbono* de' fatti nostri! [...]. [Giacinta, SV, II, X]

Perché poi chi volesse dire del signor Ferdinando colla sua vecchia, se ne *potrebbero* dir di belle.
[Rosina, AV, I, VII]

Al contempo, però, anche le forme in *-ebbero*, divenute poi la norma, vengono impiegate nella *Trilogia* seppure in numero inferiore:

Due dozzine *dovrebbero* essere sufficienti. [Paolo, SV, I, I]

Vi *sarebbero* da far de' tomi. [Brigida, AV, I, III]

Interessante è notare, inoltre, l'impiego che Goldoni propone dei verbi ausiliari seguendo una forma tipicamente adeguata all'italiano settecentesco, ma che si distacca totalmente dall'uso contemporaneo.

Ne riscontriamo diversi esempi all'interno della *Trilogia*:

Siamo in concerto d'andar insieme col signor Filippo e colla signora Giacinta, e si *ha detto* di partir oggi. [Leonardo, SV, I, III]

Hanno giocato, hanno cenato, *hanno ritornato* a giocare, ed io me la godeva dormendo. [Brigida, AV, I, I]

Signora, io *dubito che ve lo abbiate sognato*. [Fulgenzio, RV, I, III]

Ah, ah, il buon vecchior! *Se l'ha condotto* con lui. [Bernardino, RV, II, VI]

Si può, dunque, notare come nei contesti in cui ci aspetteremmo l'ausiliare *essere* si presenti nella quasi totalità dei casi il verbo *avere*.

Come sostiene Migliorini, «gli scrittori non toscani hanno una certa tendenza ad applicare i paradigmi regolari»⁶ anche a verbi che regolari non sono e anche Goldoni mostra, seppure in casi molto rari, di inserirsi in questo meccanismo.

Un esempio che si registra all'interno della *Trilogia* mostra come la non osservanza del paradigma corretto di un verbo irregolare si presenti come fosse la norma:

Si han da fare cento cose, e voi perdetate tempo, e non se ne *eseguisce* nessuna. [Leonardo, SV, I, I]

⁶ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 2001, p. 490.

Se effettivamente questo uso lo ritroviamo in un autore come Goldoni, all'interno dell'opera questo espediente si affianca, nella maggior parte dei casi, all'osservanza del paradigma corretto del verbo.

Un comportamento che si registra frequentemente nello stile dell'autore riguarda la forma impiegata per indicare il futuro semplice; per mostrare il comportamento del drammaturgo in proposito consideriamo, ad esempio, la prima persona singolare del futuro del verbo *andare*, ovvero *io andrò*, che si ritrova nella *Trilogia* in alternanza sistematica con la forma non sincopata, meno comune, *anderò*.

Allego una tabella riassuntiva del fenomeno interessato:

	<i>ANDRÒ</i>	<i>ANDERÒ</i>
<i>SV</i>	7	9
<i>AV</i>	1	1
<i>RV</i>	2	5

Considerando le occorrenze proposte si può notare che nella commedia centrale, *Le avventure della villeggiatura*, l'alternanza tra le due forme risulta essere perfetta, mentre tanto nella prima commedia quanto in quella conclusiva, la variante non sincopata risulta essere leggermente preponderante rispetto ad *andrò*. In linea generale, comunque, come osservabile dalla tabella proposta, l'utilizzo delle due forme risulta essere piuttosto bilanciato all'interno delle tre commedie e sembra non dipendere affatto dal contesto in cui vengono impiegate.

Le due battute che seguono, infatti, presenti entrambe nel *Ritorno dalla villeggiatura*, vengono pronunciate rispettivamente da Leonardo e da Vittoria mentre si rivolgono a Cecco, loro servitore:

Bene; *andrò* per di là. [Leonardo, RV, I, I]

Converrà ch'io sia la prima a complimentarla. Vi *anderò*, ma vi *anderò* di malanimo. [Vittoria, RV, I, II]

Sempre per quanto riguarda le alternanze nelle forme del futuro semplice, un discorso a parte bisogna fare per il verbo *avere* per il quale l'alternanza tra le forme sincopate *avrò/avrà* e quelle prive di sincope del tipo *averò* o *averà* risulta essere piuttosto esigua tanto che quest'ultima variante compare in un unico contesto della *Trilogia* che riporto di seguito:

Non sono io il grazioso. Il grazioso lo *averà* seco lei nella sua carrozza. [Leonardo, SV, I, XII]

Per le varianti sincopate *avrò/avrà* si registrano, invece, numerosi esempi, tra cui:

Oh! Ci s'intende. (Questo non lo *avrà* più). [Ferdinando, AV, II, V]

S'ella sospira, *avrà* qualche cosa che la molesta. [Vittoria, RV, I, IV]

All'interno dei fenomeni che riguardano il verbo, è possibile inserire osservazioni particolari riguardanti due alternanze tematiche del tipo *devo/deggio* e *vedo/veggo* o *veggio*, dove le prime forme di ciascuna coppia corrispondono alle forme oggi utilizzate nell'italiano corrente, mentre le seconde sono più tipicamente auliche e letterarie.

Per quanto riguarda il verbo *dovere*, all'interno della *Trilogia* ritroviamo l'uso esclusivo della variante *deggio* a scapito totale di *devo*:

Da quella grazia può forse dipendere il buon concetto ch'io *deggio* formar di voi. [Giacinta, SV, III, XIV]

Ed io *deggio* obbedire, ed obbedisco. [Ferdinando, AV, II, V]

Più interessante, invece, risulta l'alternanza tra gli allotropi del verbo *vedere* alla prima persona singolare:

	<i>VEDO</i>	<i>VEGGO</i>
<i>SV</i>	2	4
<i>AV</i>	/	5
<i>RV</i>	/	1

Come si può notare dalla tabella, l'utilizzo della forma aulica *veggo* risulta essere nettamente preponderante in tutti i contesti analizzati, tanto che la variante alternativa *vedo*, divenuta poi la norma, si registra solamente in due contesti e unicamente all'interno delle *Smanie per la villeggiatura*:

Son contentissima, non *vedo* l'ora di andarmene. [Vittoria, SV, II, II]

Sia ringraziato il cielo, che lo *vedo* rasserenato. [Paolo, SV, III, XVI]

Per quanto concerne, invece, la forma poetica *veggio*, questa è attestata solamente tre volte all'interno della *Trilogia*:

Veggio che le mie parole v'annoiano. [Guglielmo, AV, II, VII]

Oh! Bene. Non *veggio* l'ora d'andar a cena. [Tita, AV, III, X]

Il lungo pianto m'indebolisce la vista a segno, che appena *veggio* la carta su cui vi scrivo. [Sabina, RV, III, XI]

È interessante, poi, menzionare a proposito dei verbi *volere* e *fare* alla prima persona del presente indicativo, l'alternanza tra le forme tipicamente toscane *vo'* e *fo* e quelle corrispondenti *voglio* e *faccio*; illustro le alternanze presenti tramite l'ausilio di due tabelle, in modo tale da evidenziare chiaramente quali siano le varianti più ricorrenti all'interno di ciascuna delle tre commedie:

	<i>FO</i>	<i>FACCIO</i>
<i>SV</i>	3	2
<i>AV</i>	4	/
<i>RV</i>	4	1

	<i>VO'</i>	<i>VOGLIO</i>
<i>SV</i>	23	15
<i>AV</i>	5	15
<i>RV</i>	10	12

Preliminarmente all'analisi delle tabelle riportate, è opportuno evidenziare a proposito dell'alternanza *fo/faccio* che l'uso di *fo* è certamente tipico toscano, come ai giorni nostri, ma all'epoca di Goldoni era anche l'unica forma ammessa dalle grammatiche dell'epoca e proprio per questo motivo, con tutta probabilità, l'impiego di questa variante risulta essere nettamente predominante rispetto a quello di *faccio*, forma che è addirittura assente nella seconda commedia della *Trilogia*.

Più interessante, invece, è discutere l'alternanza tra *vo'* e *voglio*: nonostante nel complesso le due forme sembrano essere concorrenti e ciò lascia supporre, quindi, che l'autore impieghi in modo indifferente l'una o l'altra, in realtà si può notare più nel dettaglio come la situazione di partenza sia a vantaggio dell'utilizzo della forma *vo'* che si riduce, però, drasticamente nelle *Avventure della villeggiatura*,

commedia in cui Goldoni propende nettamente a favore dell'impiego di *voglio*, per poi ristabilire l'equilibrio tra le due forme nella commedia conclusiva.

Quel che è da notare in proposito, inoltre, è il fatto che l'utilizzo delle varianti dell'uno e dell'altro verbo non sembri seguire un criterio preciso dal momento che, anche in una stessa battuta, ritroviamo contemporaneamente entrambe le forme; per citare un esempio dalla prima delle tre commedie:

Io vi amo, e son fedele, e son sincera, e so il mio dovere, e non *vo'* gelosie, e non *voglio* dispetti, e non *voglio* farmi ridicola per nessuno, e in villa ci ho d'andare, ci devo andare, e ci *voglio* andare.
[Giacinta, SV, I, XII]

Non è da escludere, comunque, che l'alternanza tra l'utilizzo di *vo'* e quello di *voglio* da parte di Giacinta, nel caso specifico citato, possa essere dovuta o alla necessità di rendere una *variatio* evitando di ripetere il medesimo termine in ogni occasione, oppure è possibile che Goldoni abbia impiegato entrambe le forme per garantire un'enfasi maggiore e rendere più incalzante il ritmo del discorso.

Per concludere, infine, è da citare la forma verbale *succeduto* che ricorre solamente due volte all'interno della *Trilogia*, ma che viene impiegata da Goldoni in maniera errata in entrambi i contesti:

E che sì, che in un altro incontro non mi succederà più quello che mi è *succeduto*? [Giacinta, RV, II, VII]

Vari disordini sono nati, che non sarebbero *succeduti*. [Giacinta, RV, III, scena ultima]

Stando a quanto riportato nel *Vocabolario della Crusca* all'interno della sezione dedicata ai “verbi difficili” a proposito della forma del participio passato del verbo *succedere*, «La difficoltà, questa volta, nasce dal fatto che sono tutt'e due forme corrette, ma hanno usi e significati diversi: *succeduto* va usato solo col significato di 'subentrato', 'venuto dopo', [...] mentre *successo* va usato col significato di 'accaduto', 'avvenuto'».

In entrambi gli esempi riportati, il significato del termine come inteso da Goldoni è chiaramente «accaduto», «avvenuto» e per tanto la forma corretta da porre a

testo dovrebbe essere stata *successo* e non *succeduto* come, invece, viene proposto dall'autore.

3.5 Aggettivi

Il costrutto principale utilizzato da Goldoni per marcare il possessivo viene realizzato attraverso la forma *il di lui* o *la di lui*, un'espedito prettamente letterario e latineggiante ad oggi ancora utilizzato in contesti di tipo burocratico, ma non nella lingua comune o nella comunicazione informale.

Ne ritroviamo diversi esempi nella *Trilogia*:

Passa poi all'appartamento della signora Giacinta *di lui figliuola*. [Leonardo, SV, I, II]

Ei si lusinga, che siate un giorno *la di lui sposa*. [Brigida, SV, I, XI]

Fa ella mille sguaiataggini, e vorrebbe che tutte fossero *del di lei umore*. [Giacinta, AV, II, I]

Oltre agli aggettivi possessivi appena trattati, è opportuno menzionare anche quelli indefiniti e tra questi il caso particolare di *nessuno/niuno*.

Sulla scia di quanto proposto dai dettami di Bembo nelle *Prose della volgar lingua*, nel Settecento la forma *niuno* era quella il cui utilizzo era destinato alla prosa, mentre, al contrario, *nessuno* lo si riscontrava in poesia; Goldoni sembra stravolgere questa tendenza tanto da proporre in tutti i contesti la variante *nessuno*, a scapito di *niuno* della cui forma si ha una sola occorrenza:

Niuno potrebbe usarmi violenza, quand'io non fossi da me medesima persuasa. [Giacinta, RV, III, XII]

Il contesto in cui la variante *niuno* viene inserita è piuttosto formale: Giacinta, al termine della terza commedia, *Il ritorno dalla villeggiatura*, è ormai in procinto di recarsi a Genova con il suo sposo Leonardo e realizza una sorta di monologo dal tono aulico per salutare il padre e la sua patria natale.

A prescindere dall'eccezione menzionata, Goldoni predilige nettamente la variante *nessuno* a scapito di *niuno*, anticipando così quella che sarà poi la forma accettata dalla norma.

Accanto a queste forme citate, acquistano valore di *nessuno/nessuna*, se inserite in contesti negativi, le forme *veruno/veruna* che ritroviamo numerose volte all'interno della *Trilogia*:

Ella dice che dee tollerarlo [...] che non ha *veruna* inclinazione per lui. [Leonardo, SV, I, III]

Ora non vorrei che seguitasse la tresca senza conclusione *veruna*. [Fulgenzio, SV, III, I]

3.6 Pronomi

Come sostiene Migliorini nella sua *Storia della lingua italiana*, «i grammatici continuano a discutere il vecchio argomento, se lui e lei siano ammissibili come soggetti»⁷.

Nella lingua del Settecento e, in particolar modo, in quella letteraria, la presenza di *lui/lei* con funzione di soggetto era assai poco diffusa tanto che all'interno della *Trilogia* questo fenomeno non si riscontra; in luogo dei pronomi personali soggetto di terza persona singolare ad oggi utilizzati nell'italiano corrente, troviamo sistematicamente *egli*, anche nella forma contratta letteraria *ei*, ed *ella*:

Lo dirò a mia fratello, e mi darà *egli* il bisogno. [Vittoria, SV, II, I]

Egli lo sa, signora mia, *egli* lo sa benissimo, e voi, compatitemi, gli fate torto, e non avete di lui quella stiano ch'*ei* merita. [Ferdinando, AV, I, VIII]

Ma perché mai? È *ella* pentita d'aver a sposare il signor Leonardo? [Brigida, AV, II, I]

A tal proposito è opportuno fare due osservazioni inerenti all'utilizzo da parte di Goldoni dei pronomi appena discussi; la forma contratta *ei*, in luogo di *egli*, sembra essere impiegata dall'autore principalmente in due contesti ovvero nel caso in cui il ritmo della battuta sia particolarmente veloce ed incalzante oppure

⁷ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 2001, p. 487.

nel caso in cui si volesse innalzare lo stile del discorso, come si evince nei due esempi riportati di seguito:

Io lo pago [...] lascio di pagare ogni altro per pagar lui, fidandomi ch'*ei* m'assista, ch'*ei* mi difenda. [Leonardo, RV, I, I]

Ei si lusinga, che siate un giorno la di lui sposa. [Brigida, SV, I, XI]

La seconda considerazione da fare è che il pronome allocutivo *ella* è utilizzato in misura molto maggiore rispetto a *lei* e viene impiegato anche in tutti quei contesti in cui un personaggio si rivolge ad un soggetto maschile:

Il mio debito, signor Filippo [...]. So che oggi *ella* va in campagna, e sono venuto ad augurarle buon viaggio. [Guglielmo, SV, I, IX]

Signor Fulgenzio, *ella* è un signore di garbo, le sono obbligata del panegirico che ci ha fatto. [Vittoria, RV, I, III]

Un altro fenomeno assai frequente utilizzato da Goldoni all'interno della *Trilogia* riguarda la ricorrenza in posizione enclitica dei pronomi riflessivi *mi*, *si*, *vi*, tanto che ne si registrano svariati esempi:

Signora, scusatemi. Fin ch'io non ho l'onore di essere vostro sposo, *parmi* che il decoro vostro esiga questo rispetto. [Guglielmo, RV, II, IV]

Per bacco! Me ne dispiace infinitamente. Ma non *dicevasi* comunemente, che il signor Guglielmo avesse della premura per la signora Vittoria? [Brigida, AV, II, I]

Dirovvi solamente ch'io vi amo. [Guglielmo, AV, II, VII]

Nella casistica dei pronomi, non è possibile non menzionare le forme contratte ormai desuete, ma diffuse nei testi letterari fino al Novecento inoltrato, del tipo *meco*, *teco*, *seco* per indicare rispettivamente *con me*, *con te*, *con sé*.

Alcuni esempi relativi alle forme pronominali contratte, o comitative, sono:

Voi m'inquietate più di tutti. Sono dieci anni che siete *meco*, e ogni anno diventate più impertinente. Perderò la pazienza. [Leonardo, SV, I, I]

Oggi dicevano di voler venire a Livorno, ed intendono di condur *seco* loro Tognino. [Ferdinando, RV, I, IV]

Importante da mettere in evidenza è il fatto che per marcare ulteriormente il pronome di riferimento, in alcuni contesti della *Trilogia* Goldoni utilizza il rafforzativo *lui/lei* dopo la forma comitativa *seco*; per esemplificare:

Non sono io il grazioso. Il grazioso lo averà *seco lei* nella sua carrozza. [Leonardo, SV, I, XII]

Risulta essere del tutto assente, invece, la forma *teco* dal momento che i personaggi tra loro sono soliti darsi del Voi oppure, talvolta, del Lei.

Accanto ai pronomi personali appena discussi, è opportuno trattare anche l'ambito dei pronomi dimostrativi poiché nell'opera di Goldoni si registrano svariate oscillazioni nell'utilizzo di una forma piuttosto che di un'altra.

Interessante, ad esempio, è considerare le due forme concorrenti *tali/tai*; quello che è da notare in proposito è che la variante aulica *tai* si ritrova in contesti nei quali anche la regolare forma del plurale, ovvero *tali*, potrebbe essere accettata:

Chi ha della stima per una persona, non può nutrire *tai* sentimenti. [Giacinta, SV, I, XII]

Non credo mai che vi venissero in capo di *tai* pensieri. [Vittoria, RV, II, IV]

In questo caso particolare, l'intento di Goldoni sembra essere chiaramente quello di inserire un poetismo all'interno delle battute dei personaggi per innalzare il tono o creare una maggiore enfasi.

Nella casistica dei pronomi rientrano anche gli interrogativi neutri del tipo *che?/che cosa?*, i quali si presentano in alternanza sistematica all'interno della commedia; si registrano, infatti, dodici occorrenze per l'interrogativo *che* e quindici per *che cosa*.

Interessante, inoltre, è menzionare *per che cosa*, in luogo di *per cosa* o *perché*, che ha un intento chiaramente rafforzativo:

Per che cosa ho da vergognarmi? A una donna libera, sia vedova o sia fanciulla, è permesso avere un amante. [Sabina, AV, II, II]

Per concludere, un caso particolare che è presente in una sola occorrenza all'interno della *Trilogia* riguarda l'utilizzo di *il* in luogo di *lo* seguito dal verbo *sapere*:

Perché credete voi ch'io *il sapessi*? [Vittoria, RV, II, IV]

Un'osservazione da fare in proposito è la seguente: se si considera questa battuta pronunciata da Vittoria a prescindere dal contesto, il registro linguistico sembra essere aulico a tal punto da poterlo considerare alla stregua di uno stilema tipicamente tragico, ma se, al contrario, si analizza il contesto in cui tale battuta viene inserita, si è di fronte ad una disquisizione su quando verrà messo per iscritto l'atto di matrimonio tra

Guglielmo e Vittoria, senza che il discorso degli altri personaggi presenti ricada nel tragico o abbia uno stile assai ampolloso.

La supposizione, dunque, è che, come registrato anche in altri passi della *Trilogia*, la tendenza di Goldoni sia quella di concedersi talvolta un innalzamento di registro impiegando termini o costruzioni auliche anche quando la situazione di riferimento non risulta essere appropriata.

3.7 Avverbi

Nella *Trilogia della villeggiatura* meritano attenzione le forme che Goldoni utilizza per quanto riguarda gli avverbi e, in particolare, per i due più comunemente impiegati nell'opera: *poscia*, ovvero «dopo», «poi», e *pria*, «prima».

Per ciò che concerne *poscia*, l'aspetto interessante relativo a questa voce è che in tutto il *corpus* dell'opera questa si ritrova unicamente nella sua forma letteraria e poetica menzionata; per cui Goldoni impiegherà sempre *poscia* e mai *poi*:

Andate *poscia* dal mio droghiere, fatevi dare dieci libbre di caffè. [Leonardo, SV, I, I]

Regolatevi *poscia* anche voi, secondo il contenuto della lettera stessa. [Leonardo, AV, III, XII]

Per quanto riguarda, invece, l'alternanza *pria/prima* questa sembra essere rispettata a tutti gli effetti, ovvero le due forme vengono utilizzate indifferentemente dall'autore nei vari contesti in cui sono inserite:

Come sognato, se siamo corsi a Livorno per essere a tempo, *pria* che spirasse lo zio? [Vittoria, RV, I, III]

Così mi fossi rotto uno stinco *pria* di venirci. [Giacinta, RV, III, VIII]

Di quello che ho sospettato, anche *prima* di partire da Montenero. [Vittoria, RV, I, IV]

M'immagino che *prima* vi sposerete. [Vittoria, RV, III, XII]

3.8 Preposizioni

Se ad oggi sono ormai cadute pressoché in disuso, ad eccezione delle forme *col* e *coi* che vengono ancora utilizzate, nel Settecento e, più in generale, nella storia della lingua italiana letteraria, ogni contesto in cui la preposizione semplice *con* precedeva un articolo, si assimilava ad esso realizzando una preposizione articolata del tipo *col*, *colla*, *collo*, *coi*, *colle*.

Carlo Goldoni mostra di fare ampio uso di questo espediente all'interno della *Trilogia* tanto da utilizzarlo in ogni contesto possibile in accordo con l'uso toscano e letterario dell'epoca, a scapito della forma analitica affermatasi nell'italiano corrente:

Vi vuol pochissimo. È un abito di seta di un color sola, *colla* guarnizione intrecciata di due colori. [Vittoria SV, I, III]

Mi pento di essere entrato nell'affare di questo suo matrimonio; di aver *colle* mie parole accreditato in faccia del signor Filippo un uomo che non merita la sua figliuola. [Fulgenzio, RV, I, III]

Se si scoprisse ch'io avessi della passione per questo giovane, chi non direbbe che io l'amava in Livorno, [...] e che ho avuto la temerità di sottoscrivere un contratto di nozze *col* cuore legato, e *coll'amante* al fianco? [Giacinta, AV, II, I]

Ho da prenderla *coi* contanti? [Paolo, SV, I, I]

Se la preposizione *con* unita all'articolo genera sempre una forma sintetica in Goldoni, lo stesso non si può dire riguardo la preposizione semplice *per*, per la

quale in tre passi della commedia troviamo come esito *pel*, ma in un caso si registra l'occorrenza della variante analitica *per il* dove il contesto permetteva l'impiego anche della forma sintetica:

Sì, signora. Ha mandato il servitore coll'imbasciata *per il* padrone e per lei. [Cecco, RV, I, II]

Inerentemente all'uso delle preposizioni articolate sono da menzionare tutti quei contesti in cui le forme sintetiche *dei* e *ai* vengono contratte in *de'* e *a'*, fenomeno in larghissimo uso negli scrittori settecenteschi stando anche a quanto sostiene Migliorini per cui «ai, dei, nei sono quasi sempre sostituiti da *a'*, *de'*, *ne'*»⁸:

Caro amico, *de'* casi ne avete mai veduti a succedere? [Fulgenzio, SV, II, IX]

Oh! Chi volesse dire... che volesse discorrere su quel che succede in villa, vi sarebbero da far *de'* tomi. [Brigida, AV, I, III]

Sì, lo so benissimo. È un predicare *a'* sordi. [Fulgenzio, RV, I, III]

4. Sintassi

Da un punto di vista strettamente sintattico, uno dei tratti più rilevanti della lingua settecentesca è la promozione di costrutti francesizzanti già esistenti.

Tra i tanti è opportuno menzionare il superlativo relativo creato tramite la ripresa dell'articolo che si registra anche nella *Trilogia* di Goldoni:

Se parlaste del signor Guglielmo, vi accerto che è *un giovane il più savio, il più dabbene del mondo*. [Filippo, SV, II, IX]

Sì, di lui, che ha menato finora *una vita la più pazza, la più disordinata del mondo*. [Fulgenzio, RV, I, III]

Tipiche del francese sembrano essere anche le proposizioni restrittive introdotte da *che* e non, come ci si aspetta nell'italiano corrente, da *se non*; ne riscontriamo un esempio anche all'interno della *Trilogia* goldoniana:

⁸ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 2001, p. 486.

Io *non ho che* delle anticaglie. [Vittoria, SV, I, III]

«Ma, più ancora che nei costrutti nuovi o rinfrescati, l'influenza francese si sente nella scelta d'un periodare diverso da quello tradizionale»⁹, così si esprime Migliorini nella *Storia della lingua italiana* e, a tutti gli effetti, anche nella *Trilogia della villeggiatura* troviamo una propensione per l'utilizzo della frase breve e lineare, priva di periodi complessi o ricchi di subordinate.

Piuttosto frequenti a livello sintattico sono tutti quei casi in cui domina la perifrasi *ho da* per indicare *deve*:

Il mio *non ha da esser* mio; me l'hanno da divorare; e la minor parte ha da essere sempre la mia. [Filippo, AV, I, V]

La padrona di casa *ha da tenere* gli occhi per tutto. [Giacinta, AV, II, XI]

Si *ha da lasciar* Leonardo, s'ei non mi merita, ma non si ha da rapire alla di lui germana il consorte. Si *ha da penare*, si *ha da morire*. Ma si *ha da vincere*, e da trionfare. [Giacinta, RV, II, XI].

Da inserire all'interno dei costrutti tipici di Goldoni all'interno della *Trilogia*, vi sono, inoltre, tutti quei casi in cui l'infinito di un verbo è preceduto dalla preposizione *di*, per cui si registrano occorrenze quali:

Vossignoria non è obbligata *di fare* tutto quello che fanno i marchesi fiorentini, che hanno feudi, e tenute grandissime, e cariche, e dignità grandiose. [Paolo, SV, I, I]

Oh! Signor Filippo, io non ho alcun merito, né oserei *di dare* a voi questo incomodo. [Guglielmo, SV, I, IX]

Dico a voi, dico a voi. Non occorre che vi voltiate. Intendo *di parlare* con voi. [Giacinta, RV, II, VIII]

Un costrutto sintattico proprio, invece, dello stile del Goldoni è quello per cui laddove ci si aspetterebbe la presenza della preposizione *di* questa, invece, è assente.

⁹ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 2001, p. 491.

Questo espediente sintattico, tipico del commediografo veneziano, si registra piuttosto frequentemente all'interno delle tre commedie; ne riporto di seguito alcuni esempi:

La prego perdonarmi, se parlo troppo liberamente. [Paolo, SV, I, I]

Ho procurato nascondermi quanto ho potuto, ma se n'è accorto benissimo. [Giacinta, AV, II, I]

Farò tutto quello che crederò dover fare. [Fulgenzio, RV, I, III]

Da ultimo, frequenti nella sintassi dell'autore risultano essere le ripetizioni di una data parola, o di un gruppo di parole, all'interno della medesima frase e delle quali si registrano svariati esempi nell'opera; per menzionarne qualcuno:

Ah! Ah! Gli ho dato *un cappotto, un cappotto, gli ho dato un cappotto*. [Sabina, AV, II, XI]

Signora no, signora no; non l'ho presa. [Brigida, RV, II, X]

Mi contento del *puro puro* bisognevole, e niente più. [Giacinta, SV, I, X]

Il terzo esempio riportato, anche se inseribile all'interno della casistica della ripetizione di parole, risulta avere un intento diverso; mentre, infatti, nelle battute di Brigida e di Giacinta l'utilizzo ripetuto di una medesima parola o espressione serve semplicemente ad enfatizzare il discorso, nell'ultimo esempio, accanto a questa funzione, sembra che la doppia presenza del termine *pure* funga come una sorta di superlativo ottenuto tramite ripetizione e riferito al sostantivo *bisognevole*.

4.1 *Figure retoriche*

Annoverabili all'interno della sintassi sono tutte quelle figure retoriche che si registrano all'interno della *Trilogia della villeggiatura* e che, con la loro presenza in alcune battute, alterano in un certo qual modo l'ordine normale della frase oppure consentono la creazione di costrutti particolari.

Nonostante esistano numerose classificazioni, possiamo in questa sede distinguere tra *figure di parola*, inerenti all'espressione linguistica, e *figure di significato* basate sul trasferimento di significato da un'espressione all'altra.

Appartenente alla prima casistica e utilizzata molto frequentemente da Goldoni per rendere la lingua più artificiosa è l'*inversione sintattica*, o *anastrofe*, che modifica l'ordine usuale degli elementi all'interno di una frase:

Sono io pure in necessità di far di più di quello che *far vorrei*. [Leonardo, SV, I, I]

Sì, signora, *subito corro*. [Cecco, SV, I, VII]

Ah! È pur grande lo sforzo che *fare mi è convenuto!* [Giacinta, AV, III, III]

E che cosa vuole ch'io *loro dica?* [Cecco, RV, I, I]

Accanto a questa, sempre per quanto concerne l'ordine delle parole all'interno di una frase, sono da menzionare sia la figura retorica del *parallelismo*, un particolare costrutto sintattico che consiste nella ripetizione simmetrica di due o più elementi, ad esempio:

Venite, e stateci fin che vi pare; non pregiudicate i vostri interessi, e stateci fin che vi pare.
[Filippo, SV, I, IX]

Se mi vuol bene, s'ha da fidare, se non mi vuol bene, che se ne vada. [Giacinta, SV, I, XI]

Ed anche la figura retorica del *chiasmo* che consiste nel contrapporre due espressioni affini in modo tale, però, che i termini della seconda si trovino in ordine inverso rispetto a quelli della prima; per darne un esempio, si considerino le due battute consecutive di Bernardino, zio di Leonardo:

Bernardino: *Me ne consolo, me ne rallegro.*

Fulgenzio: Ed è per avere ottomila scudi di dote.

Bernardino: *Me ne rallegro, me ne consolo.* [RV, II, V]

Oppure ancora:

Dategliela, se vi pare; se non vi pare, lasciate. [Fulgenzio, SV, III, X]

Infine, facente parte delle figure retoriche di parola è la *climax* che consiste in un graduale passaggio da un concetto all'altro via via più o meno intenso; il fatto che questa figura risulti essere impiegata assai frequentemente nella *Trilogia* è dovuto in particolar modo al parlare concitato che hanno i personaggi, specie quando discutono tra loro animatamente.

Riporto di seguito alcuni esempi di *climax ascendente*:

Grazioso, amabile, delizioso! [Ferdinando, AV, I, VIII]

È una *ingiustizia*, è una *ingratitude*, è una *tirannia*. [Fulgenzio, RV, I, III]

E non ha da seguire a insidiarla [...] con visite, con importunità, con simulazioni. Sono cose *barbare, pericolose, inumane*. [Giacinta, RV, II, VIII]

Per quanto riguarda, invece, la *climax discendente*, un esempio dalla prima commedia della *Trilogia* è il seguente:

Son io *la bestia, il pazzo, l'ignorante*. [Leonardo, SV, III, V]

Un aspetto interessante da notare relativamente agli esempi di *climax* proposti è che in tutti i casi ci si trova di fronte alla presenza di *tricola*, ovvero delle serie ternarie di elementi inseriti all'interno del medesimo costrutto sintattico.

Per ciò che concerne, invece, le figure retoriche di significato, è da menzionare l'utilizzo da parte di Goldoni dell'*iperbole*, una figura retorica che consiste nel descrivere la realtà o gli stati d'animo in modo esagerato attraverso l'impiego di aggettivi o sostantivi che amplifichino il senso della frase; un esempio dalla prima commedia della *Trilogia* è il seguente:

Oh! Sarà una gloria per me *strabocchevole*. [Brigida, SV, III, XVII]

Oppure ancora un'*iperbole* si ha quando Sabina, anziana zia di Giacinta, esagera nell'utilizzo del termine *convulsioni*:

Non si sente altro che mali di stomaco, dolori di testa e *convulsioni*. Tutte hanno le *convulsioni*. [Sabina, AV, II, II]

Il vocabolo considerato veniva impiegato nell'italiano antico con il medesimo significato con cui noi lo intendiamo oggi, ovvero «una contrazione involontaria di alcuni muscoli volontari»¹⁰, e proprio per questo motivo è possibile considerarla come un'*iperbole* dal momento che Sabina intende dire solamente che le giovani del suo tempo, a differenza di quando era fanciulla lei, siano costantemente indisposte e si ammalino per qualunque motivo.

Un'altra figura retorica di significato che ricorre all'interno dell'opera è la *sineddoche* che consiste nell'usare una parola, sia essa un aggettivo o un sostantivo, di significato più o meno ampio rispetto a quella propria che si vuol intendere, al posto di quest'ultima:

Facciamo così. Noi siamo in tre ed abbiamo un *legno* da quattro. [Filippo, SV, I, IX]

E voglio il caffè, la *cera*, lo zucchero, la cioccolata. [Leonardo, SV, III, III]

Tant'è vero, che nel darmi il *tondo* da mutare, l'ha fatto con tal dispetto. [Paolino, AV, III, I]

Nei primi due esempi riportati, la *sineddoche* si realizza tramite l'utilizzo figurato di una parte per il tutto: nel primo caso, il vocabolo interessato è *legno* che indica propriamente una carrozza, nel secondo caso, invece, la figura retorica è data dalla parola *cera* con la quale, nominando il materiale di cui sono composte, si vogliono indicare le candele.

Nel terzo caso, invece, la *sineddoche* si realizza tramite l'ausilio di un aggettivo, *tondo*, indicante la forma dell'oggetto che si vuole intendere, ovvero il piatto in cui vi è il cibo.

¹⁰ Pietro Beltrami, *TLIO, Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, CNR - Opera del Vocabolario italiano, 1997.

CAPITOLO III

Spogli linguistici relativi al lessico della Trilogia

1. *L'importanza del lessico nella riforma di Goldoni*

Come detto in precedenza, quello che l'autore proponeva rispetto agli intellettuali dell'epoca che rimanevano, in parte, ancorati ai principi della tradizione, era la necessità di realizzare una lingua quanto più simile possibile a quella parlata, tanto nella costruzione stessa delle frasi, quanto nei vocaboli impiegati: proprio da questo punto di vista, infatti, il lessico risulta essere uno degli aspetti più innovativi della *Trilogia della villeggiatura*.

Se nel capitolo precedente si è visto quali fossero le tendenze principali seguite da Goldoni in fatto di fonologia e di costrutti sintattici, e quali fossero gli aspetti che maggiormente lo distaccavano dalla tradizione, al lessico si vuole dedicare un capitolo a se stante, tanto è impegnativa la portata dell'innovazione che garantisce l'autore in questo ambito.

Carlo Goldoni, infatti, mostra di lavorare in maniera piuttosto approfondita nell'utilizzo di vocaboli di varia provenienza, siano essi francesismi, toscanismi, termini derivati dalle parlate settentrionali o, più nello specifico, parole veneziane che si registrano, a livello generale, in tutta l'opera.

Come proposto per l'analisi fonologica e sintattica, anche per lo spoglio linguistico relativo al lessico verranno considerati tutti e tre gli atti di ciascuna delle tre commedie della *Trilogia*.

2. *Il lessico della villeggiatura*

Prima di trattare nel dettaglio i singoli vocaboli suddividendoli a seconda della loro area di provenienza, trovo opportuno dedicare qualche paragrafo all'analisi di tutti quei termini che si possono inserire nel «lessico della villeggiatura».

In tutte e tre le commedie che compongono la *Trilogia* si ritrovano, infatti, almeno quattro macro-settori che rispecchiano lo stile di vita e i passatempi prediletti dai villeggianti facendo da sfondo, talvolta, a quelle che sono le vicende che si susseguono nell'opera; questi quattro grandi ambiti sono la moda, i giochi e, in

particolare, i giochi di carte d'azzardo, l'alimentazione e, infine, il settore economico-burocratico.

Le voci lessicali ad essi appartenenti saranno presentate, in questa parte iniziale, attraverso l'ausilio delle definizioni date dai vocabolari utilizzati per la ricerca al fine di rendere più completa ed esaustiva l'analisi dei termini.

2.1 *La moda e l'abbigliamento nel Settecento*

Per quanto concerne il lessico della moda, ciascuna delle commedie della *Trilogia* risulta essere un'ottima testimonianza di quelli che erano i costumi più in voga nel corso del Settecento, l'epoca di Goldoni.

Cominciando lo spoglio linguistico dalle *Smanie per la villeggiatura*, la prima in ordine di composizione, già nella didascalia iniziale si registrano tre termini annoverabili all'interno del settore dell'abbigliamento:

Paolo che sta riponendo degli *abiti* e della *biancheria* in un *baule*, poi Leonardo. [Didascalia, SV, I, I]

I vocaboli qui interessati sono:

abiti, s. m. sinonimo di *vestiti*, dal latino *habitus vestis, vestimentum*, “vestimento, foggia, e modo di vestire” (*Vocabolario della Crusca*, 1612).

Nel GDLI la definizione riportata per il termine è molto simile a quella precedentemente proposta in quanto si dice di *abito*, “veste, vestito; modo o foggia di vestire; particolare tipo di abbigliamento [...]; uniforme, divisa.”

biancheria, s. f. dall'agg. *bianco*, “i panni di tela bianca che servono al vestire e altri usi di casa” (Tommaseo-Bellini).

Il *Vocabolario della Crusca*, nella sua terza edizione del 1691, propone come definizione del termine “ogni sorta di panno lino di color bianco”, facendolo derivare dal latino *res linearia*.

Infine, un significato più moderno della voce lessicale interessata è quello proposto dal GDLI che intende *biancheria* come “denominazione generica degli indumenti d’uso personale (camicie, mutande, sottane) - anche: *biancheria da tavola* (tovaglie, salviette, tovaglioli, ecc.), *da letto* (lenzuola, federe), *da toeletta o da bagno* (asciugamani, accappatoi)”.

Il lemma, così come viene impiegato da Goldoni nella didascalia delle *Smanie*, sembra poter rispondere all’ultimo significato proposto dal momento che, per andare in villeggiatura, oltre ai vestiti, era necessario portare anche oggetti utili per la casa.

baule, s. m. dallo spagnolo *baúl*, “cassa da viaggio (di legno, di cuoio, di fibra, una volta cerchiata di ferro) con coperchio convesso (almeno originariamente) e, di solito, con chiusura a linguette (e con lucchetto): per biancheria, oggetti personali, ecc.” (GDLI).

Se questa risulta essere la definizione più completa ed articolata per il termine, sia il Tommaseo-Bellini che il *Vocabolario della Crusca* ne propongono una molto più sintetica, indicando il *baule* come una “sorta di cassa o di valigia da viaggio”.

Riporto di seguito due battute riprese dalle *Smanie per la villeggiatura* che contengono tre termini rilevanti, relativi all’abbigliamento, utilizzati piuttosto frequentemente nella *Trilogia* da Goldoni:

Non signore. Il *vestito* nuovo glielo fa il *sarto*. [Paolo, SV, I, I]

Guarda se trovi Berto. Se non c’è, corri dal mio *sartore*, digli che assolutamente [...] vo’ che mi porti il mio *mariage*. [Vittoria, SV, I, VII]

Analizzandoli in ordine, il primo vocabolo che si registra è *vestito*, dal latino *vestītus*, definito nel GDLI come “abito; insieme degl’indumenti esterni che servono ad abbigliare la persona”.

Interessante in proposito è evidenziare le definizioni che vengono proposte negli altri due dizionari di riferimento, ovvero il Tommaseo-Bellini e il *Vocabolario della Crusca*.

Nel primo, il termine *vestito* è considerato principalmente come participio passato e aggettivo da *vestire*, tanto che l'esempio proposto per la spiegazione lo chiarisce: "Dant. Purg. 12. *A noi venia la creatura bella Bianco vestita, e, nella faccia, quale Par tremolando mattutina stella*", ma accanto a questa definizione, il lemma viene inteso anche come "vestimento".

Per quanto riguarda il *Vocabolario della Crusca*, la situazione sembra essere analoga dal momento che l'unica definizione proposta per *vestito* rimanda al sostantivo *vestimento*.

Un altro termine da considerare negli esempi riportati è *sarto*, s. m. dal latino *sarcinator*, "quegli che taglia i vestimenti, e gli cuce" (*Vocabolario della Crusca*, 1623).

Il GDLI, invece, dà come definizione "artigiano che, come lavoratore autonomo o in quanto impiegato in un laboratorio, taglia, cuce e confeziona abiti maschili o femminili - in partic. chi dirige una sartoria o una casa di moda, curandone personalmente la creazione e i modelli".

Nella *Trilogia della villeggiatura*, il termine *sarto* viene impiegato anche nella sua variante arcaica *sartore*.

Infine, nel secondo esempio riportato, si registra la voce lessicale *mariage*, un prestito integrale dal francese che, in uno dei suoi significati secondari, sta ad indicare "un felice accostamento di colori" (Garzanti Linguistica); in questo caso specifico, dunque, il *mariage* è da intendersi come un particolare abito da donna caratterizzato da due nastri di diverso colore intrecciati tra loro e posti su una stoffa; la particolarità consisteva nella bravura del sarto nel combinare i colori in armonia: è l'abito che si contendono Vittoria e Giacinta per apparire come le più eleganti durante il periodo della villeggiatura.

Si fa fare delle *mantiglie*, de' *mantiglioni*, delle *cuffie* da giorno, delle *cuffie* da notte, una quantità di *forniture di pizzi*, di *nastri*, di *fioretti* [...] e tutto questo per andare in campagna. [Paolo, SV, I, I]

Come si evince chiaramente da questa battuta, *Le smanie per la villeggiatura* risulta essere, tra le tre, la commedia più ricca di riferimenti all'ambito della moda

e questo perché i protagonisti sono in procinto di partire e stanno preparando il necessario da portare con loro a Montenero, luogo della villeggiatura.

Analizzando l'esempio sopra citato, si ritrovano svariati elementi da prendere in considerazione in vista dello spoglio linguistico, tra questi:

mantiglie, s. f. dallo spagnolo *mantilla*, “specie di mantellina di seta, per lo più nera, per uso delle signore, piuttosto ampia e lunga, le cui falde passando sulla piegatura delle braccia scendevano allargate sul dinanzi fin verso le ginocchia” (*Vocabolario della Crusca*, 1863).

Nel GDLI la definizione di *mantiglia* rende conto, anche, tanto delle indicazioni relative al periodo temporale in cui quest'abito era in voga quanto delle sue caratteristiche al tempo di Goldoni: s. f. “mantella, mantellina, scialle alquanto ampio e lungo (e nella moda femminile, soprattutto nel secolo XVIII, indicò una mantellina, per lo più nera, di merletto o di seta, con doppio bavero o cappuccio, che ricopriva le spalle e scendeva fino alla vita). - In partic. scialle di merletto, di lana, di seta, che ricade sulle spalle e sul petto (ed è indumento tipico delle donne spagnole che lo portano sostenuto sul capo da un altro pettine infilato fra i capelli).”

mantiglioni, s. m. “mantiglia con cappuccio” (GDLI).

Nel vocabolario preso in esame, l'esempio riportato per il termine appartiene proprio all'autore Carlo Goldoni; con molta probabilità, volendo l'autore distinguere il termine *mantiglioni* da *mantiglie*, con il primo intendeva indicare delle mantelle più ampie che scendevano lungo tutto il corpo.

cuffie, ant. *cùfia*, *scùffia*, s. f. “copricapo leggero di lana, di stoffa o di tela, ben aderente al capo, che scende fino al collo e viene fermato sotto il mento, mediante due lacci”, in Goldoni “berretto da notte” (GDLI).

Nel *Vocabolario della Crusca* del 1729 il termine è definito come “copertura del capo, fatta di panno lino, o d'altro, la quale per lo più si lega con due cordelline, nastri, o bende, che la 'ncrespano da una banda”.

La voce lessicale considerata si ritrova, nella *Trilogia*, anche nella sua variante antica e popolare *scuffie* [Vittoria, SV, III, IV], con il medesimo significato di “adornamento o riparo di varie fogge in capo delle donne” (*Dizionario del dialetto veneziano* - Giuseppe Boerio).

forniture, s. f. “ornamento, guarnizione (di un vestito)” (GDLI), in Goldoni *forniture di pizzi* significa propriamente “ornati con un merletto”.

nastri, s. m. dal gotico *nastilō*, «cinghia», “tessuto liscio o operato, di piccola altezza, comunemente di seta o di cotone, fabbricato con particolari telai e usato per guarnizioni, orlature, legature” (Treccani).

fioretti, s. m. “qualità di tela o di seta, molto sottile” (GDLI).

Nel Tommaseo-Bellini e nel *Vocabolario della Crusca* è assente la definizione del termine nell’accezione intesa da Goldoni nella *Trilogia*.

Ancora all’interno della prima commedia dell’opera, mentre fervono i preparativi per la partenza, Ferdinando conversa con Vittoria a proposito del *mariage* che ha commissionato al sarto e sostiene che molte signore, pur di non rimanere a Livorno nel periodo della villeggiatura, si sono fatte fare degli abiti sontuosi arrivando anche a contrarre numerosi debiti:

Se n’è fatto uno ella pure, e ha preso il *drappo* in credenza [...]. La signora Costanza, per farsi l’abito nuovo, ha venduto due paia di lenzuola ed una *tovaglia di Fiandra* e ventiquattro *salviette*. [Ferdinando, SV, I, VIII]

I termini inerenti all’ambito della moda che sono interessanti da mettere in evidenza in questa battuta sono:

drappo, s. m. dal lat. tardo *drappus*, forse di origine gallica, “tela di seta pura, come velluto, ermisino, raso, taffetà, e sim.: anticamente ed anche in oggi significa Tela così di lana come di seta” (Tommaseo-Bellini).

In GDLI, “con significato generico: pezzo di stoffa, di panno, di tela”.

tovaglia di Fiandra, s. f. dal lat. *tobalia*, “panno lino bianco, tessuto a opere, per uso d’apparecchiare la mensa” (*Vocabolario della Crusca*, 1612).

La provenienza fa riferimento ai tessuti della zona di Fiandra, in particolare alla tela di lino damascata che veniva impiegata, appunto, per la realizzazione di tovaglie.

salviette, s. f. gallicismo da *serviette*, “tovagliolino” (*Vocabolario della Crusca*, 1729).

Il termine fa parte di quei francesismi che sono stati accolti nella lingua italiana già prima del XVIII secolo, tanto che nel GDLI ritroviamo il seguente commento alla voce *salvietta*: “vero è che fuor di Toscana è molto comune. Del resto ha esempi sino dal Seicento”.

Un altro termine da considerare in vista dell’analisi del lessico della moda è *polverina*, s. f. “sopravveste da viaggio” (GDLI), in genere di seta, era utile per ripararsi dal freddo oppure veniva indossata come semplice oggetto di ornamento:

Sarebbe una villania portare la *polverina* di tela; vuol essere di seta. [Giacinta, SV, I, X]

Nel *Vocabolario della Crusca* la voce considerata risulta essere assente, mentre nel Tommaseo-Bellini la sola accezione che si ritrova del termine è “dim. di *polvere*, non di quella del terreno, ma cosa in polvere che serve a qualche uso.”

Poco dopo nella commedia, proseguendo il discorso con il padre Filippo circa l’abbigliamento che va di moda in quello stesso anno, Giacinta ridicolizza gli uomini dell’epoca che, a differenza di quelli dei secoli prima, sembrano aver perso tutta la loro virilità dal momento che vestono quasi come fossero delle donne:

Una volta [...] si mettevano le *gambiere di lana*, le scarpe grosse: ora portano anch’eglino la *polverina*, gli *scappinetti colle fibbie di brilli*, e montano in calesso colle calzoline di seta. [Giacinta, SV, I, X]

E ancora prosegue dicendo:

Ed usano il *palossetto* ritorto. [Giacinta, SV, I, X]

Come si può notare, entrambe le battute di Giacinta presentano numerosi termini relativi alla moda dell'epoca; analizzandoli in ordine, i più rilevanti sono:

gambiere di lana, s. f. da *gamberuolo*, “armadura di gamba” (*Vocabolario della Crusca*, 1612), era una protezione generalmente in cuoio che fasciava l'intera gamba ai guerrieri antichi.

Il GDLI per *gambiera* dà come definizione “parte delle antiche armature destinata a proteggere le gambe del guerriero”.

scappinetti s. m. Region. Disus. da *scapinéto*, “scarpettino e scarpettina, scarpetta leggera” (*Dizionario del dialetto veneziano* - Boerio); la medesima definizione viene riportata anche nel GDLI, mentre nel *Vocabolario della Crusca* il lemma risulta essere assente.

fibbie di brilli dove con *fibbie* si intende s. f. dal latino *fibula*, “strumento di metallo, o d'osso, di figura quasi circolare, sbarrato da una traversa” (*Vocabolario della Crusca*, 1612) o “fermaglio di metallo o d'altro materiale provvisto di una staffa a cui sono fissati una o più punte o un gancio, che, passati in buchi predisposti, servono a tenere chiuse cinture, mantelli, parti dell'armatura, scarpe, ecc.” (GDLI).

Il termine *brilli*, riferito nella battuta a *fibbie*, deriva dal latino *beryllus*, ed è indicato nel GDLI come “falso diamante; berillo”; un esempio interessante riportato nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* in proposito è ripreso dalla *Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi in cui l'autore scrive *le fibbie or di metallo ed or di brilli*: sia Goldoni che il suo più celebre antagonista mostrano di utilizzare termini della lingua con la medesima accezione.

palossetto, diminutivo di *paloscio* o *palosso*, s. m. dal serbo-croato *palos*, “arma simile alla daga, con lama stretta a un solo taglio, usata un tempo dai cacciatori sia

per aprirsi il cammino nella boscaglia, sia per finire grossi animali, e portata dai battistrada e dai guardaportoni anche a scopo decorativo” (GDLI).

Nel *Vocabolario della Crusca*, la voce risulta essere assente, mentre il Tommaseo-Bellini propone una definizione piuttosto sintetica del termine, ovvero “spada corta da un sol taglio”.

Nella *Trilogia*, *palossetto* viene ridicolizzato da Giacinta accostandolo all’aggettivo *ritorto*.

Più avanti nella commedia, Giacinta, chiacchierando con Vittoria, cerca di metterle invidia elencandole gli abiti e gli accessori che il sarto ha realizzato per lei al fine di non sfigurare in villeggiatura e di essere tra le più eleganti:

Mi ho fatto una sopravveste di *cambellotto* di seta col suo cappuccietto, che non vi è pericolo che la polvere mi dia fastidio. [Giacinta, SV, II, XII]

All’interno dell’esempio citato, rientra nel lessico della moda il termine *cambellotto*, variante arcaica di *cammellotto*, s. m. dal francese *camelot*, «stoffa»; l’edizione del 1863 del *Vocabolario della Crusca* lo definisce come una “specie di stoffa molto fine, che solevasi fare di pel di cammello”: il tessuto, infatti, in origine era di pelo di cammello, ma successivamente divenne di pelo di capra.

Proseguendo l’analisi con la commedia centrale della *Trilogia*, *Le avventure della villeggiatura*, in questa il lessico relativo alla moda sembra ridimensionarsi totalmente rispetto alla commedia iniziale, tanto da ritrovare, oltre a qualche termine già analizzato, solamente un riferimento specifico all’abbigliamento.

All’interno della didascalia che apre la scena IV dell’atto primo delle *Avventure della villeggiatura* e poi ancora poco più avanti nella commedia, si registra il termine *abito di confidenza* con cui si era soliti indicare un vestito non ricercato, da utilizzare in situazioni non formali, quando ci si trovava in compagnia di persone con cui si aveva, appunto, un elevato grado di confidenza:

Ferdinando in *abito di confidenza*, poi un servitore. [Didascalia, AV, I, IV]

Mi sono vestita così in *abito di confidenza*. [Vittoria, AV, I, X]

Il secondo esempio riportato viene citato dal GDLI sotto la voce *confidenza* dove il termine viene inteso come locuzione, ovvero *di confidenza*; l'espressione *abito di confidenza* viene qui definita come “abito da casa, che si indossa per stare a proprio agio.”

Nella commedia conclusiva della *Trilogia, Il ritorno dalla villeggiatura*, il lessico della moda continua ad essere piuttosto limitato poiché lo svolgimento della vicenda è incentrato per lo più sulle nozze tra Vittoria e Guglielmo e sulla situazione economica di Leonardo; tuttavia, alcuni vocaboli si registrano ugualmente:

Ho troppo rispetto per lui, [...] per i suoi begli *abiti gallonati*. [Bernardino, RV, I, V]

Con l'espressione *abiti gallonati*, si intendono propriamente degli abiti dai colori sgargianti, ma a livello generale il *gallone*, dal francese *galon*, era una “specie di nastro, per lo più a opera, fatto di filo d'oro, d'argento, o di seta, per uso di guarnizione, e, nelle divise militari, per distinzione di gradi” (*Vocabolario della Crusca*, 1863).

Definizione analoga viene riportata nel GDLI, il quale propone anche la voce *gallonato* come “fregiato, ornato con galloni (un capo di vestiario, un abito di servizio, una divisa o anche un tessuto, un arazzo, ecc.).

Tognino con abito assai lungo, con *parrucca* lunga a tre nodi e cappello colla piuma all'antica. [Didascalìa, RV, III, VI]

Questa didascalìa che apre la scena VI dell'ultimo atto del *Ritorno dalla villeggiatura*, dà una descrizione di quelli che erano i vestiti usuali nella moda dell'epoca; in particolare, nel Settecento era buon costume, anche per gli uomini, indossare una parrucca che diventava parte dell'abbigliamento a tutti gli effetti.

Per la definizione del termine: s. f. dal latino *caliendrum*, “comunemente, de' capelli posticci” (Tommaseo-Bellini) o, in modo più approfondito, “capigliatura posticcia usata per travestimenti in costume, per truccature teatrali, per nascondere la calvizie o per semplice abbellimento o ornamento solenne (e fu d'uso comune, presso i ceti superiori, specialmente nei secoli XVII e XVIII)” (GDLI).

Infine, per concludere, un altro abito che viene menzionato in quest'ultima commedia è l'*andriene*, s. m. “veste da donna sciolta, ma chiusa e serrata, a differenza di quel vestimento, che *vesta da camera* si appella” (Tommaseo-Bellini).

La grafia corretta del termine, quella che si ritrova nei dizionari consultati, presenta la *n* geminata del tipo *andrienne*, tuttavia, nell'opera, il termine si registra nella sola forma scempia: dal momento che nel *Dizionario del dialetto veneziano* ritroviamo il termine sotto la voce *andriè* definito come “sorta d'abito femminile con coda, che ora più non s'usa”, la congettura proposta è che Goldoni, in questo caso, abbia ceduto ad una grafia tipicamente dialettale e abbia unito le due forme, quella geminata e quella veneziana, originando la forma scempia non corretta *andriene*:

Guardi, guardi, che ha versato il caffè sull'*andriene*. [Rosina, RV, III, VII]

Concluso questo breve *excursus* che riguarda i termini inerenti alla moda intesa in senso stretto, questo macro-settore si può ampliare inserendo al suo interno anche tutti quegli utensili, di cui viene fatta menzione nell'opera, che i villeggianti hanno premura di procurare prima della partenza in modo tale da non sfigurare agli occhi dell'opinione pubblica: si tratta di tutti quei termini che hanno a che vedere con gli oggetti d'arredamento, in particolar modo relativi all'allestimento della tavola per pranzi e cene.

Convien essere preparati. Le posate si mutano frequentemente, e due *coltelliere* non bastano. [Leonardo, SV, I, I]

Oppure ancora:

Andate da monsieur Gurland, e pregatelo per parte mia, che mi favorisca prestarmi due *coltelliere*, quattro *sottocoppe*, e sei *candelieri* d'argento. [Leonardo, SV, I, I]

Negli esempi presentati i termini più rilevanti risultano essere i seguenti:

coltelliere, s. f. da *coltello*, “astuccio di più coltelli” (Tommaseo-Bellini) oppure, una definizione più completa è “astuccio in cui si conservano i coltelli da tavola” (GDLI).

In quest’ultimo vocabolario, l’esempio citato per chiarire il termine e il contesto in cui viene impiegato è ripreso proprio dalla *Trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni.

sottocoppe, s. f. “tazza sopra la quale si portano i bicchieri dando da bere” (Tommaseo-Bellini; *Vocabolario della Crusca*, 1729).

candelieri, ant. *candelabro*, voce toscana, s. m. “arnese dove si ficca la candela per tenerlavi accesa” (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI, “arnese, per lo più di metallo, atto a sostenere una sola candela”.

Nella seconda commedia della *Trilogia*, mentre i protagonisti sono in villeggiatura, una delle usanze abituali è ritrovarsi presso i salotti altrui per pranzare o cenare in compagnia; in questo particolare contesto, vengono menzionati altri oggetti comuni tipici dell’arredamento della tavola imbandita e tra questi il *tondo*, s. m. impiegato per indicare il piatto in cui si mangia tramite l’utilizzo di una sineddoche, ovvero l’uso della caratteristica fisica per indicare l’oggetto vero e proprio cui si vuole fare riferimento:

Basta dire, che se avanzava roba sui *tondi*, erano lì pronti i servitori di casa. [Tita, AV, III, X]

Annoverabili nel lessico della moda sono anche tutti quei termini che indicano i particolari mezzi di trasporto, più o meno lussuosi, che i borghesi utilizzano per recarsi in villeggiatura; tra questi sono da menzionare i *cavalli di posta*, un servizio in voga dal XVI al XIX secolo che consisteva nel cambiare i cavalli ad ogni stazione di posta, ovvero ad ogni tappa, in modo tale che non fossero mai stanchi e l’andatura potesse essere sempre piuttosto elevata:

Va dal signor Filippo Ghiandinelli [...] e digli che ho ordinato i *cavalli di posta*, e che verso le ventidue partiremo insieme. [Leonardo, SV, I, II]

Un altro mezzo di trasporto che viene frequentemente menzionato nella *Trilogia* è il *calesse*, s. m. ad indicare “una piccola vettura, per lo più a due ruote e tirata da un solo cavallo, con un seggiolino sostenuto da cinghie e molle al di sopra delle stanghe” (GDLI); nell’opera, il termine viene impiegato nella sua variante antica *calesso*:

Io ho ordinato un *calesso* per mia sorella e per me, ed un cavallo per il mio cameriere. [Leonardo, SV, I, V]

Accanto a questi vengono menzionati:

sterzo, s. m. con cui si identifica una “sorta di carrozza aperta capace di due persone” (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI, per la voce *sterzo*, la definizione è sicuramente più articolata della precedente: s. m. “carrozza a quattro ruote aperta, su cui si poteva innalzare, fino a metà, una copertura a mantice”; l’esempio esplicativo citato per il termine viene ripreso proprio da un passo della *Trilogia* di Goldoni che cito di seguito:

Via, via. Il signor Ferdinando verrà con me, voi andate nello *sterzo* col signor Filippo e la signora Giacinta. [Vittoria, SV, I, V]

legno [Filippo, SV, I, IX], s. m. “cocchio, carro” (Tommaseo-Bellini).

feluca [Filippo, SV, I, X], s. f. dall’arabo *harràqua*, mediante lo spagnolo *haloque*, poi *faloque* e *faluca*, “piccola nave di basso bordo, che è in uso sul Mediterraneo, e che va a vele e a remi” (Tommaseo-Bellini).

Una definizione più completa viene proposta dal *Vocabolario della Crusca*, nella quinta edizione del 1863, dove *feluca* è definita come “nave piccola e sottile, di corso veloce, a vela e a remi, munita di due alberi per lo più leggermente inclinati a prora, con vela latina”.

Il GDLI dà come significato del termine “piccola nave di basso bordo, a vela o a remi, diffusa nei secoli scorsi specialmente nel Mediterraneo, dallo scafo ligneo di forma stretta e allungata, munito di due alberi verticali a calcese, con vele latine,

senza fiocco”.

2.2 I passatempi prediletti dei villeggianti

Stando a quanto emerge dalla *Trilogia*, uno dei passatempi più in voga presso i borghesi dell'epoca erano i giochi di carte: molto spesso, infatti, in molti contesti dell'opera, i protagonisti trascorrono così il loro tempo in compagnia durante il periodo della villeggiatura.

Già nella prima commedia, mentre Leonardo è intento a preparare abiti e vivande da portare con sé, ordina al suo servitore di procurare anche delle carte da gioco in quantità sufficiente da accontentare un certo numero di ospiti:

Fate che vi sia il bisogno di *carte da giuoco* con quel che può occorrere per sei o sette tavolini.
[Leonardo, SV, I, I]

Proprio per assecondare questa usanza piuttosto comune, il drammaturgo Goldoni cita molti nomi di giochi di carte praticati dai protagonisti della sua opera; il primo, che si registra già nelle *Smanie per la villeggiatura*, è il gioco del *faraone*:

Da noi [...] non si va mai a cena prima delle otto; e poi col nostro carissimo *faraoncino* il più delle volte si vede il sole. [Leonardo, SV, I, V]

In città gioco qualche volta per compiacenza; ma in campagna il mio divertimento, la mia passione, è il *faraone*. [Vittoria, SV, II, I]

Il termine *faraone*, così come il suo diminutivo *faraoncino*, indica un gioco d'azzardo di carte in voga nel XVIII secolo: era un vero e proprio costume tipico della società del tempo, come si evince anche dall'opera di Goldoni in cui viene menzionato svariate volte.

Nel *Dizionario dei giochi e degli sport* viene data una descrizione piuttosto articolata del gioco del *faraone* che viene descritto come “gioco d'azzardo, di origine italiana, che ebbe grande voga sotto il regno di Luigi XIV e Luigi XV; attualmente non è più giocato. Il banchiere, dopo che i giocatori hanno puntato

una somma a volontà su una o più carte [...], tira due carte e le dispone una alla sua destra e una alla sua sinistra. Le poste che i giocatori hanno puntato su una carta uguale alla carta destra saranno vinte dal banchiere; le poste puntate su una carta uguale alla carta inglese saranno invece vinte, raddoppiate, dai giocatori.”

Nell'*Enciclopedia dei giochi*, invece, la descrizione di *faraone* è piuttosto esaustiva: “gioco di carte con o senza tavoliere per un numero di persone da 4 a 10, ciascuno per sé contro un banchiere.”

Per una definizione completa tanto quanto quella proposta dal primo dizionario preso in considerazione, si può fare riferimento a quella riportata nel *Vocabolario della Crusca* del 1863: *faraone*, s. m. “sorta di giuoco d’azzardo, simile all’antica Bassetta, che si fa con le carte, tenendo uno dei giocatori il banco, e gli altri scommettendo sopr’una delle cinquantadue carte di che il giuoco si compone; e che tirate poi fuori a due a due da quel primo, vanno in suo guadagno quelle a man dritta, e in guadagno degli scommettitori quelle a mano sinistra”.

Il GDLI dà una definizione analoga a quella proposta dal *Vocabolario della Crusca*.

A minchiate, vincita, lire diciotto. *A primiera*, vincita, lire sessantadue. *Al trentuno*, vincita, lire novantasei; *a faraone*, vincita, zecchini sedici. [Ferdinando, AV, I, IV]

La maggioranza dei giochi di carte sono registrati nella seconda commedia della *Trilogia*, *Le avventure della villeggiatura*, da cui è stata ripresa la battuta sopra citata nella quale si possono individuare svariati termini che meritano di essere analizzati, e tra questi:

minchiate, s. f. pl. “giuoco composto di novantasette carte, delle quali 56 si dicono cartacce, ed una che si dice matto. Egli si fa al più in quattro persone, o in partita di compagni a due per due (e questo è il vero giuoco), ovvero ciascheduno da per sé separatamente. Dicesi altrimenti *tarocchi* e *germini*” (Tommaseo-Bellini).

Se il *Vocabolario della Crusca* propone una definizione analoga a quella presentata nel Tommaseo-Bellini, il GDLI fornisce una caratteristica aggiuntiva,

ovvero la provenienza del gioco: *minchiate*, s. f. pl. “gioco di carte, in uso a Firenze fin dal secolo XV”.

Per quanto riguarda, invece, il dizionario *Enciclopedia dei giochi*, la definizione proposta per *minchiate* riguarda piuttosto il fatto che così veniva definito un particolare mazzo di carte, dal quale poi si derivò l’omonimo gioco, e di cui viene spiegato in modo dettagliato il suo rapporto con i tarocchi non chiarito, al contrario, nel Tommaseo-Bellini: *minchiate*, “mazzo speciale di carte da gioco nato a Firenze verso il 1530, durante l’assedio o al ritorno del Guicciardini [...]. Nasce il mazzo delle minchiate per un deliberato arricchimento del mazzo dei tarocchi. Il tarocco classico (piemontese e di Marsiglia) ha 78 carte, le minchiate ne hanno 97. Questa elefantiasi artificiosa determina una diffusione del mazzo (che non sembra sia mai stato adoperato più a nord di Genova), poi la sua estinzione. [...] Il più recente mazzo di minchiate che si conosca è del cartaiolo genovese Salesio e reca il bollo del 1929.”

primiera, s. f. “gioco d’azzardo a cui partecipano solitamente da quattro a otto giocatori, con un mazzo di quaranta carte; a ciascun giocatore sono distribuite quattro carte, che vengono consultate per vedere se è possibile formare una delle combinazioni vincenti” (GDLI).

Questa risulta essere la definizione più completa, mentre sia il *Vocabolario della Crusca* sia il Tommaseo-Bellini definiscono *primiera* come “sorta di giuoco di carte”.

Considerando, invece, i due dizionari che propongono un elenco completo dei giochi esistenti o in voga sia ad oggi che nei secoli scorsi, l’*Enciclopedia dei giochi* propone una definizione piuttosto sintetica del termine, ovvero “gioco di carte per 4 persone o più, fino a 8, ciascuno per sé. Un mazzo di 40 carte”, ma nelle osservazioni a riguardo vengono aggiunti alcuni dettagli relativi all’evoluzione del gioco stesso: “il gioco della primiera è importante nella storia dei giochi di carte italiani perché sembra si possa dire che la combinazione-chiave, la primiera, si è innestata nella tradizione di altri giochi antichi dando luogo a quella che oggi si chiama scopa. Il gioco della primiera nella storia dei giochi di carte europei sta fra gli antenati del poker.”

Il *Dizionario dei giochi e degli sport*, invece, si limita a definire la modalità di gioco indicando *primiera* come “antico gioco italiano; viene giocato con un mazzo di 40 carte da quattro o otto giocatori. [...] Il mazziere distribuisce quattro carte coperte a testa lasciando se stesso per ultimo e ogni giocatore consulta quindi il proprio gioco per vedere se può accusare o no [...]. Le poste vengono attribuite a chi ha il gioco più alto.”

trentuno, s. m. “sorta di giuoco di carte” (Tommaseo-Bellini); il lemma è assente tanto nel *Vocabolario della Crusca* quanto nel GDLI, mentre nel *Dizionario dei giochi e degli sport*, sotto la voce *trentuno al banco*, si registra: “gioco d’azzardo simile al *ventuno*, con la differenza che si danno tre carte invece di due, che non si può chiedere più di una carta supplementare, e che invece del 21 d’acchito si fa il 31 d’acchito, con il diritto al ritiro di tre volte la posta.”

Un altro gioco di carte menzionato frequentemente nella *Trilogia* è il *picchetto* [Filippo, AV, I, V], s. m. di origine francese, “sorta di giuoco di data, che si giuoca fra due persone con trentadue carte solamente” (Tommaseo-Bellini), oppure, per una spiegazione più articolata del termine, nel *Dizionario dei giochi e degli sport* la voce *picchetto* viene definita come “gioco di carte, forse il più diffuso in Europa per circa cinquecento anni; oggi alquanto caduto in disuso è ancora praticato talvolta nelle case da gioco. [...] ha dato tra l’altro origine a un gran numero di varianti. Si gioca in due con un mazzo di 32 carte ottenuto togliendo da un mazzo di 52 tutte le carte inferiori al sette. Si danno dodici carte a testa; ne rimarranno otto che formano la riserva. Il giocatore che non ha dato carte incomincia gli scarti [...]. Quando i giocatori riavranno in mano ognuno dodici carte, le ordineranno secondo le combinazioni *punto*, *sequenza*, *tris*, *quartetto* e ricomincia la dichiarazione.”

Ed io, se vorrò divertirmi, mi converrà andare alla spezieria a giocare a *dama* collo speciale. [Filippo, AV, I, V]

Del termine *dama* nell’accezione utilizzata da Goldoni dà una definizione piuttosto articolata il GDLI nel quale vengono spiegate anche le diverse modalità

di gioco che in questa sede non riporto: *gioco della dama*, “gioco molto antico e di origine incerta che può essere giocato in diversi modi [...]. Con il termine si indicano il gioco, la scacchiera, la pedina raddoppiata”.

Il Tommaseo-Bellini, invece, definisce *dama* come “sorta di giuoco che si fa sullo scacchiere con alcune piccole girelle di legno tonde di due colori, le quali si chiamano pedine, e sono di numero dodici per ciascun colore.”

Il gioco, essendo piuttosto diffuso anche ai giorni nostri, risulta essere presente tanto nel *Dizionario dei giochi e degli sport* quanto nell'*Enciclopedia dei giochi*; nel primo, viene definito come un “gioco d’abilità, di origine antichissima [...]. La dama com’è giocata attualmente si diffuse nel Medioevo in Europa con il nome comune di tavole o con altre denominazioni. Il gioco è citato per la prima volta come gioco di dame (*ludus dominarum*) in un manoscritto della Biblioteca di Perugia, appartenente al sec. XVI. Tra il 1600 e il 1700 vi fu una fioritura di trattati sulla dama, secondo il metodo spagnolo, che è quello ancor oggi vigente in Italia. [...] La dama si effettua su una scacchiera di 64 caselle, tra due avversari aventi rispettivamente 12 pedine bianche o nere.”

L'*Enciclopedia dei giochi*, invece, per *dama* registra “gioco di tavoliere per due persone, senza dadi. Il tavoliere, quadrato a caselle quadrate, bianche e nere, è detto damiera. La dama internazionale si gioca su una damiera che ha 100 caselle. La dama italiana si gioca su una damiera che ha 64 caselle (8 per lato).”

Poco più tardi nella commedia ambientata a Montenero, luogo di villeggiatura dei livornesi, vengono menzionati altri due passatempi nel momento in cui Giacinta e altri villeggianti stanno decidendo come divertirsi:

Gioca all'*ombre* la signora Costanza? [Giacinta, AV, II, VIII]

Gioca a *bazzica* la signora Rosina? [Giacinta, AV, II, VIII]

Con il termine *ombre* si intende “una sorta di giuoco di carte” (Tommaseo-Bellini), originario della Spagna, che richiedeva la partecipazione di tre giocatori e l’utilizzo di un mazzo di quaranta carte.

Nelle osservazioni riguardanti il termine che vengono proposte nell'*Enciclopedia dei giochi*, si legge che “in italiano e in inglese questo gioco si chiama *ombre*,

senza acca, in francese si chiama *hombre*, con l'acca. La forma originaria spagnola ha l'acca, e vuol dire «uomo». In italiano c'è stato nei secoli chi ha detto ombre come sostantivo singolare maschile e chi ha detto ombre come sostantivo plurale femminile.”

Per quanto concerne il termine *bazzica*, si tratta di un gioco simile alla odierna briscola e viene definito nel GDLI come “gioco fatto con le carte”; più completa e articolata è la definizione che si registra nel *Dizionario dei giochi e degli sport*: “gioco di carte. L'origine è assai discussa; pare sia sorto in Scandinavia e di lì passato in Francia, ma secondo la versione più attendibile, invece, la *bazzica* sarebbe un gioco popolare trasportato nei salotti parigini dove divenne rapidamente di moda nei secc. XVIII-XIX, con il nome di *bésigue*. Si pratica fra due soli giocatori con un mazzo di 32 carte.”

2.3 Il lessico dell'alimentazione

Un ambito particolarmente importante all'interno della *Trilogia* riguarda tutti quei termini che fanno riferimento all'alimentazione.

In molti passi di ciascuna delle tre commedie, infatti, l'ambientazione prediletta risulta essere il salotto delle case dei borghesi protagonisti i quali, oltre a riunirsi per chiacchierare e giocare a carte, godono dell'altrui compagnia pranzando o cenando insieme, oppure sorseggiando qualche bevanda:

Andate poscia dal mio droghiere, fatevi dare dieci libbre di *caffè*, cinquanta libbre di *cioccolata*, venti libbre di *zucchero*, e un sortimento di *spezierie* per cucina. [Leonardo, SV, I, I]

Leonardo sta ordinando al suo servitore di preparare il necessario per partire per la villeggiatura e il primo termine che si registra è *caffè*, un francesismo entrato a far parte a pieno titolo della lingua italiana già nel corso del Seicento.

Le voci lessicali più rilevanti che seguono sono:

cioccolata, s. f. dal messicano *chocolatl* allo spagnolo *chocolate*, “pasta composta di diversi ingredienti, il corpo principale della quale è la mandorla Cacao, così

detta dall'albero che la produce. Si prepara in diverse maniere, ma per lo più sciolta nell'acqua calda per uso di bevanda" (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI, che riporta per il termine l'esempio sopra citato dalla *Trilogia* di Goldoni, si ritrova come definizione: "indica per lo più la bevanda".

zucchero, s. m. dall'arabo *sukkar*, "materia dolce che si estrae dalle canne dello zucchero, e anche da altri vegetabili, e che per mezzo di varie operazioni si riduce allo stato di cristallizzazione, e se ne fa lo zucchero propriamente detto" (Tommaseo-Bellini).

spezierie, ant. *speceria*, s. f. dal latino *species*, "spezie e sostanze aromatiche di origine vegetale e in genere di provenienza esotica, usate per condimento di cibi e nella preparazione di medicinali, balsami, profumi e cosmetici" (GDLI).

Nel Tommaseo-Bellini si registra la voce *spezieria*: "più comunemente s'adopera nel numero del più. Spezie, aromati", mentre nel *Vocabolario della Crusca* (1612) accanto alla definizione analoga a quelle proposte precedentemente, si aggiunge "spezieria diciamo anche della bottega dello speziale, che alcuni dicono in latino *aromataria taberna*".

Nella commedia centrale della *Trilogia*, come è evidente dagli esempi proposti, vengono messe in risalto tutte le usanze tipiche dei borghesi durante il periodo della villeggiatura, ma essendo i villeggianti accompagnati dai loro servitori, anche questi ultimi avevano modo di riposare talvolta durante la giornata o di approfittare per godere della compagnia degli altri camerieri, come si nota già nella prima scena dell'atto primo della commedia:

Brigida: Volete caffè, cioccolata, *bottiglia*? Comandate.

Paolino: Io prenderò piuttosto la cioccolata.

Tita: Anche io cioccolata.

Beltrame: Ed io *un bicchiere di qualche cosa di buono*.

Nelle battute sopra riportate, accanto ai termini già analizzati in precedenza quali *caffè* e *cioccolata*, è interessante il termine *bottiglia* utilizzato da Brigida per

indicare comunemente «qualche cosa da bere», come si chiarisce nella risposta successiva data da Beltrame.

I borghesi, come già detto, erano soliti riunirsi a pranzo o a cena nei diversi salotti e per questo motivo, oltre alle comuni bevande fino ad ora menzionate, nelle *Avventure della villeggiatura*, mentre si racconta di una cena tenutasi a casa del signorino Leonardo, vengono menzionati alcuni cibi tra cui, per esempio, i *beccafichi*, «uccelletti commestibili»:

C'erano de' *beccafichi* sontuosi. [Costanza, AV, I, VII]

Oppure ancora:

Rosina: Io mi sono divertita bene col *tonno*.

Ferdinando: Oibò! Era condito con dell'*olio* cattivo. Quando non è *olio* di Lucca del più perfetto, io non lo posso soffrire. [AV, I, VII]

Proseguendo nell'analisi del lessico dell'alimentazione presente nella seconda commedia della *Trilogia*, nella scena XI del terzo atto i villeggianti si trovano, ad un certo momento, in un caffè e ciascuno di loro ordina qualcosa da bere al garzone lì presente:

Tognino: Una cioccolata.

Filippo: Dell'acqua con dell'*agro di cedro*.

Ferdinando: Un bicchiere di *rosolio*.

Sabina: E a me portami una *pappina*.

Oltre a *cioccolata* che si ritrova molto frequentemente nell'opera, ma che è già stato analizzato in precedenza, vengono menzionate diverse bevande su cui è opportuno soffermarsi:

agro, s. m. dal latino *acer*, “sugo che si sprema dalla polpa de' limoni e d'altri agrumi simili” (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI, la definizione analoga a quella sopra riportata la troviamo, invece, solamente sotto la voce *agrocotto*: “succo concentrato estratto dagli agrumi”.

rosolio, s. m. “liquore che nello spirito di vino più o men puro, secondo i paesi e l'arte del farlo, ha varii ingredienti, i quali gli danno dolcezza con forza, e grazia di sapore e d'odore. In Tosc. è bevuta ai più grossolana e triviale; altrove è de' liquori più eletti e pregiati” (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI, il *rosolio* è definito come “liquore dolce e generalmente di bassa gradazione alcoolica (forse inventato a Torino) ottenuto unendo una o più essenze aromatiche macerate e distillate a un composto di alcool, acqua e zucchero in parti variabili”.

pappina, s. f. disus. “sorbetto a base di latte” (GDLI).

La voce con questa accezione risulta essere presente anche nel Tommaseo-Bellini dove, accanto alla definizione di “minestra delicata e gustosa” che sembra non essere appropriata per il contesto di riferimento in cui il termine è inserito, si registra anche “sorta di sorbetto fatto di latte cotto, con altri ingredienti.”

Nel *Vocabolario della Crusca*, invece, il termine risulta essere privo di occorrenze.

2.4 Il linguaggio economico-burocratico

Uno dei motivi principali che spinse Carlo Goldoni a scrivere la *Trilogia della villeggiatura* fu il voler denunciare l'atteggiamento dei borghesi del suo tempo che cercavano di elevarsi al rango di nobili pur non avendo sufficienti disponibilità economiche per poter condurre una vita di ozi e di festeggiamenti.

Proprio per questa ragione, anche la pratica della villeggiatura non è vista di buon occhio dal drammaturgo veneziano dal momento che, come si evince in modo chiaro dall'opera, i protagonisti, per concedersi questo lusso, arrivano a contrarre debiti tanto da finire in rovina unicamente per non sfigurare agli occhi dell'opinione pubblica e per dare, solo in apparenza, una buona immagine di se stessi e della propria famiglia.

Già dalle prime battute delle *Smanie per la villeggiatura* si può comprendere chiaramente quale sia la situazione; riporto, per esemplificare, uno scambio di battute tra Leonardo e il suo servitore Paolo:

Leonardo: Fatevi dare il bisogno; si pagherà al mio ritorno.

Paolo: Signore, al suo ritorno ella avrà una folla di creditori che l'inqueteranno. [SV, I, I]

Così come Leonardo, anche la sorella Vittoria sembra essere contrariata nel momento in cui il sarto che le ha realizzato il *mariage* vuole essere pagato subito, piuttosto che al ritorno dalla villeggiatura:

Paolo: Mi ha detto più volte che ha un conto lungo, e che voleva essere saldato.

Vittoria: E bene, doveva aggiungere alla lunga *polizza* anche questo conto, e sarebbe stato pagato di tutto. [SV, II, I]

Oltre alla situazione di riferimento, ovvero l'indebitamento di Vittoria nei confronti del sarto, è importante analizzare il termine *polizza* che nell'italiano antico indicava genericamente una "piccola carta contenente breve scrittura", come si legge nel Tommaseo-Bellini.

In realtà, sempre nel dizionario citato, facendo specifico riferimento all'ambito economico, la voce *polizza* viene definita anche come "uno scritto col quale si ordina di pagare ad uno una data somma", ed è questa, con tutta probabilità, l'accezione con la quale Goldoni vuole intendere il termine.

Nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612), l'unica definizione data per *polizza* è "breve scrittura in piccola carta", facendo derivare il termine dal latino *schedula*.

Nel GDLI, invece, se la prima spiegazione riportata è "breve comunicazione scritta di argomento anche privato; lettera, biglietto" alla stregua di quelle registrate negli altri vocabolari di riferimento, in seguito come definizione del sostantivo si dà anche "documento, inviato dal creditore al debitore, con indicazione della somma dovuta per prestazioni eseguite, anticipi effettuati o merci vendute e con la richiesta del relativo pagamento": questa sembra essere la

spiegazione più corretta del termine se lo si adatta al contesto in cui è inserito nella *Trilogia della villeggiatura*.

All'interno delle *Smanie* si registrano poi due vocaboli che vengono impiegati da Goldoni come sinonimi:

È vero che quantunque io non abbia che il titolo ed il *salario* di cameriere, ho l'onore di servire il padrone da fattore e da mastro di casa. [Paolo, SV, II, I]

E per dirle la verità, sono indietro anch'io di sei mesi del mio *onorario*. [Paolo, SV, II, I]

Nel primo esempio riportato, per definizione dal Tommaseo-Bellini e dal *Vocabolario della Crusca*, *salario* è da intendersi come s. m. “mercede pattuita che si dà a chi serve”.

Il secondo termine, *onorario*, viene definito nel GDLI come “denaro o retribuzione in cambio di un'opera prestata; ricompensa, remunerazione” e nel *Vocabolario della Crusca* come “somma che si paga, in una volta o anche periodicamente, per compensare il lavoro di chi esercita un'arte o una professione liberale”; risultano essere sinonimi perché, a tutti gli effetti, indicano entrambi la paga che spettava ai servitori.

Relative a questo macro-settore sono, poi, molte espressioni idiomatiche che i personaggi della commedia utilizzano piuttosto frequentemente per parlare della loro condizione economica; un esempio in tal senso è presente nella prima commedia della *Trilogia*:

Mio fratello dunque *va in precipizio*. [Vittoria, SV, II, I]

Volete ora ch'io perda il credito? Mi volete vedere *precipitato*? [Leonardo, SV, III, III]

In entrambi i contesti, e nel secondo in modo più evidente, si fa riferimento a Leonardo, il quale non curante dell'amministrazione dei propri beni, sperpera il suo denaro impiegandolo in festeggiamenti o in lussi che non si può permettere: *andare in precipizio*, “dicesi dell'andare o mandare in perdizione, in rovina e si dice di roba, d'onore, di persona” (Tommaseo-Bellini); nel GDLI, Goldoni viene citato relativamente a questa voce nella definizione seguente di *andare in precipizio*: “rovina economica, tracollo finanziario”.

L'espressione, dunque, significa propriamente «andare in rovina».

Un aspetto interessante da notare a proposito di questo vocabolo è che sembra essere piuttosto ricorrente nel linguaggio di Goldoni tanto che lo si ritrova impiegato anche in un altro contesto, quello amoroso, come si evince dal seguente esempio:

Ah! Guglielmo vuol essere il mio *precipizio*. Non so dove salvarmi. [Giacinta, AV, II, VII]

Il significato del termine è il medesimo sopra descritto, ovvero «rovina», tanto che nel GDLI una delle accezioni che si ritrova sotto la voce *precipizio* è *essere un precipizio*, con la seguente definizione: “essere un disastro, una rovina (per lo più riferito a persone).”

Una seconda espressione tipica del linguaggio economico che si ritrova nell'opera è *depennare la partita*, con cui si indica “il cancellare; l'annullare una partita commerciale” (GDLI) nei confronti, in questo caso specifico, dei bottegai:

Paolo: So bene che per aver questa roba a credito, ho dovuto sudare; e i bottegai mi hanno maltrattato, come se io l'avessi rubata.

Leonardo: Riportate ogni cosa a chi ve l'ha data, e fate che *depennino la partita*. [SV, II, II]

Nella seconda commedia della *Trilogia*, *Le avventure della villeggiatura*, ritroviamo altre espressioni tipiche del lessico economico-burocratico ed una tra queste è la seguente:

Se marito la mia figliuola, vo' *appigionare la casa e la possessione*, e non voglio altra villeggiatura. [Filippo, AV, I, V]

Con l'espressione *appigionare la casa e la possessione* si intende propriamente l'atto di affittare sia la casa che la proprietà: Filippo, padre di Giacinta, intende dire che non appena sua figlia diverrà sposa del signorino Leonardo, lui affitterà sia la casa che la proprietà e non si recherà più a Montenero.

Nel *Vocabolario della Crusca*, la definizione proposta per *appigionare* rimanda a *pigione*: s. f. dal latino *pensio*, “prezzo che si paga, per uso di casa, o d’altra abitazione, che non sia sua”.

Nel Tommaseo-Bellini, invece, per *appigionare* si registra: v. da *pigione*, “dare o alloggiare a pigione, di case o stanze, vôte per lo più. Delle ammobigliate, *affittare*”; infine, nel GDLI, la definizione risulta essere simile a quella appena citata per cui con *appigionare* s’intende “alloggiare a pigione, dare in affitto, affittare”.

Il ritorno dalla villeggiatura, la commedia conclusiva dell’opera, inizia mostrando come la situazione di Leonardo sia in declino: tutti i bottegai si recano presso la sua dimora per saldare i conti in sospeso, ma lui, per tutta risposta, non li riceve; in questo contesto vengono menzionati i nomi di due autorità cui Leonardo spera di potersi rivolgere per sistemare la sua situazione economica:

Io non accetto le citazioni: che la portino al mio *procuratore*. [Leonardo, RV, I, I]

A me una citazione? Dov’è il *messo* che l’ha portata? [Leonardo, RV, I, I]

Nel primo esempio, il termine interessato è *procuratore* che indica propriamente «chi è munito di procura»; nel *Vocabolario degli accademici della Crusca*, se si ricerca la voce interessata, questa rimanda a *proccuratore*, con la grafia geminata: s. m. dal latino *procurator*, “propriamente quegli, che agita, e difende la cause, e i negozj altrui”; nel Tommaseo-Bellini, la definizione che si registra è molto simile a quella appena proposta, ovvero “colui che ha facoltà di agitare, e difendere la cause altrui”.

Il GDLI, come per molti altri vocaboli, propone una definizione più tecnica ed articolata del termine: *procuratore*, ant. *percolatore*, s. m. “che rappresenta un altro soggetto nel compimento, a suo nome e per suo conto, di atti giuridici in forza di una procura conferitagli da quest’ultimo”.

Il secondo esempio riportato, invece, cita il vocabolo *messo* che, generalmente, indica colui che è incaricato di recapitare notizie o comunicazioni, mentre qui, nello specifico, sta ad indicare l’ufficiale giudiziario che ha il compito di effettuare una notifica.

La definizione più corretta del termine nell'accezione impiegata da Goldoni, la si riscontra nel *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612) che definisce *messo* come “sergente della Corte civile”.

Nelle battute successive della commedia, Leonardo lamenta questa sua condizione poco agiata:

Sempre guai, sempre *citazioni*, sempre *ricorsi*. [Leonardo, RV, I, I]

I termini rilevanti in questo caso sono:

citazioni, s. f. “atto con cui, a voce o in iscritto, si notifica a pers. che si presenti innanzi a un giudice per lo più a tempo prefisso: e lo scritto stesso, con cui si notifica” (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI, “chiamata in giudizio; atto formale in cui tale chiamata è contenuta. - Nel giudizio civile: invito rivolto dall'attore al convenuto a presentarsi in un giorno determinato al giudice davanti al quale è stata proposta la domanda giudiziale”.

Il *Vocabolario della Crusca*, invece, riporta “il citare, comandamento”, dando una definizione del termine molto più incompleta rispetto agli altri dizionari citati.

ricorsi, s. m. dal latino *recursus*, “vale anche rappresentanza che fa a qualche tribunale, per ottener giustizia, chi non l'ha ottenuta da altro giudice” (Tommaseo-Bellini).

Per una definizione più completa del termine, invece: *ricorso*, s. m. “ciascuno dei molteplici tipi di atti con cui un soggetto si rivolge alla superiore autorità politico-amministrativa o giudiziaria per ottenere giustizia nei confronti di un comportamento ingiusto tenuto da un'autorità amministrativa inferiore e, in particolare, nei confronti di una decisione (considerata errata o ingiusta) presa in sede amministrativa o giudiziaria” (GDLI).

Un'altra espressione tipicamente burocratica che si registra all'interno di questa commedia è la seguente:

Ed intendono di condur seco loro Tognino e *mover lite* a suo padre *per gli alimenti*. [Ferdinando, RV, I, IV]

mover lite, (leg.) “val quanto dire controversia giudiziaria, in cui l’attore ed il reo espongono davanti al giudice le proprie ragioni ed adducono le rispettive prove” (Tommaseo-Bellini).

Il GDLI, come definizione per *muovere lite con qualcuno* propone “bisticciare, rissare, attaccar briga; discutere aspramente; protestare, recriminare”, in ambito legale, invece, “intentare un’azione giudiziaria”.

Nel caso specifico, dunque, con *mover lite per gli alimenti* s’intende l’intenzione di agire per vie legali contro il padre in modo tale che sia obbligato a passare gli alimenti, ovvero il necessario per il sostentamento, al figlio.

È doveroso, però, a tal proposito, fare un’altra osservazione che riguarda nello specifico il termine *alimenti* che, nel GDLI, viene definito come “i mezzi di sussistenza (che la legge impone di fornire ai parenti bisognosi)”; la prima attestazione che il dizionario propone risale a Ludovico Antonio Muratori, storico e letterato vissuto nel Settecento, per cui si può a tutti gli effetti dedurre che il termine sia entrato nella lingua italiana solo all’epoca di Goldoni, o poco prima, e che quindi il drammaturgo veneziano fosse piuttosto all’avanguardia nell’utilizzo di voci lessicali entrate da poco nell’uso comune.

Nell’atto conclusivo del *Ritorno dalla villeggiatura* si registrano altri termini relativi all’ambito economico e tra questi:

fondi [Filippo, RV, III, II], s. m. aureo latino *fundus*, per “beni stabili, capitali” (Tommaseo-Bellini).

La medesima definizione citata è riportata anche nella terza edizione del *Vocabolario della Crusca* del 1691.

Nel GDLI, con *fondo* s’intende “patrimonio, capitale (con partic. riferimento al patrimonio di denaro posseduto da una persona o da un ente pubblico o privato)”.

Nel contesto interessato, dunque, con il termine *fondi* si indicano, appunto, le proprietà immobiliari e la quantità di denaro da Filippo posseduta.

effetti [Fulgenzio, RV, I, II], vocabolo che sta ad indicare i beni posseduti, ma che nel linguaggio commerciale indica anche i titoli di credito: “della proprietà, più comun. di mobili” (Tommaseo-Bellini).

Tipica del linguaggio economico, risulta essere, poi, anche la seguente espressione:

Andrà egli ad abitare in Genova colla consorte, maneggerà *uxorio nomine* quegli effetti, non li potrà consumare [...] perché saranno ipotecati alla dote. [Fulgenzio, RV, III, II]

La formula latina interessata, *uxorio nomine*, significa «per conto della moglie» e lascia ad intendere che Leonardo, una volta sposata Giacinta, diverrà amministratore dei suoi beni; *uxorio*, infatti, dicesi di agg. Letter. “che è proprio, che si riferisce alla moglie” (GDLI).

Annoverabili all’interno del lessico economico-burocratico sono, infine, tutti i nomi di monete che venivano utilizzate nel Settecento e che vengono nominate da Goldoni nella *Trilogia*; una tra queste è lo *zecchino*, dall’arabo *sikka*, «conio», indicava la “monete d’oro di varii luoghi, che in Toscana valeva circa dodici lire italiane. Ora si è perduto il nome e la cosa” (Tommaseo-Bellini):

Signor padre, mi favorisca altri sei *zecchini*. [Giacinta, SV, I, X]

Il *Vocabolario della Crusca* propone la semplice definizione di “moneta d’oro”, meno completa rispetto a quella presente nel Tommaseo-Bellini e, infine, per quanto riguarda il GDLI, in esso si registra “ducato d’oro di Venezia coniato negli ultimi anni del principato del doge Landò (1539-1545) [...] e fino all’Ottocento furono così denominate, in molti Stati italiani ed europei, le monete auree di pari valore.”

Un’altra moneta di cui si fa menzione all’interno dell’opera è lo *scudo*, una moneta d’oro oppure d’argento coniata a partire dal XVI secolo in particolar modo a Firenze e Venezia;

s. m. dal latino *scutatum*, “diciamo a una moneta” (*Vocabolario della Crusca*, 1691):

Di ciò son sicurissimo, e prestar mille *scudi* ad un galantuomo, io lo calcolo un servizio da nulla.
[Fulgenzio, SV, II, IX]

Oltre a queste già menzionate, vengono citate all'interno della commedia centrale della *Trilogia*, *Le avventure della villeggiatura*, le *lire* [Ferdinando, AV, I, IV], antiche monete di diverso valore: s. f. dal latino *libra nummaria*, “moneta, che vale venti soldi” (*Vocabolario della Crusca*, 1729) o “moneta comunemente del valore di venti soldi” (Tommaseo-Bellini).

Nel GDLI la definizione risulta essere più completa: *lira*, s. f. “unità monetaria di alcuni Stati italiani fin dal Medioevo, chiamata così perché in origine corrispondeva a una libbra d'argento; [...] in senso generico: moneta, denaro.”

3. *Lessico*

3.1 *Francesismi*

Come afferma Migliorini, «alla tendenza conservatrice si contrappongono forti tendenze novatrici, conformi all'inclinazione generale del Settecento di ribellarsi alla tradizione»¹¹; se, dunque, nei suoi elementi portanti, il lessico del secolo poteva essere considerato alla stregua di quello dei secoli precedenti, accanto a questa tendenza si avvertiva la necessità di un rinnovamento che si schierasse proprio contro la tradizione e, a tale scopo, una base di partenza da cui attingere si rivelò essere il francese.

Dal momento che Goldoni persegue il suo intento di creare una lingua della conversazione che convogli in sé i più svariati elementi, rifiutando l'ideale di una lingua pura, anche all'interno della *Trilogia della villeggiatura* si ritrovano numerosi francesismi e, tra questi, alcuni prestiti integrali:

Andate da *monsieur* Gurland, e pregatelo per parte mia [...]. [Leonardo, SV, I, I]

Non è a letto veramente, ma è sdraiata sul *canapè*. [Brigida, RV, I, IX]

¹¹ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 2001, p. 493.

Nel secondo esempio, con il termine *canapè*, si designava una “specie di panca a spalliere e braccioli, per lo più imbottita, su cui possono star sedute tre o più persone, e uno vi si può anche sdrajare” (Tommaseo-Bellini).

Un caso particolare è dato da *mariage*¹², l’unico prestito integrale francese relativo all’ambito della moda in senso stretto che ritroviamo più volte menzionato all’interno dell’opera:

Il sarto non mi ha terminato il mio *mariage*. [Vittoria, SV, I, III]

Quest’anno corre il *mariage* dunque. [Leonardo, SV, I, III]

Interessante da questo punto di vista è il fatto che nel *Ritorno dalla villeggiatura*, la commedia conclusiva dell’opera di Goldoni, quando viene ripresa nuovamente la tematica amorosa per le varie vicissitudini che incorrono, l’autore, a tal proposito, in luogo del termine italiano corrente *matrimonio*, utilizza il più aulico *maritaggio*, modellato proprio sul francese antico *mariage*:

Egli non potrà assolutamente supplire ai pesi di un *maritaggio*. [Guglielmo, RV, II, XI]

Pensate voi di voler concludere il *maritaggio* di vostra figliuola? [Fulgenzio, RV, III, II]

La moda era una delle categorie principali dalle quali attingere il maggior numero di francesismi e, proprio per questo motivo, accanto al termine *mariage*, ritroviamo nella *Trilogia* altre voci lessicali francesi che appartengono a questo ambito.

Alcuni esempi sono *gala* [Ferdinando, AV, I, X] dal francese antico *gale*, per indicare un abito di lusso, *fornimenti di bionda* [Giacinta, RV, I, V], dal francese *blonde*, termine con cui si indicavano dei particolari merletti di seta, o ancora *ventagli* [Giacinta, RV, I, V], dal francese *éventail*.

Accanto al lessico della moda di cui si è già ampiamente discusso, all’interno dell’opera di Goldoni si ritrovano altre voci lessicali di origine francese che riguardano i più disparati ambiti; uno tra questi è quello relativo agli oggetti di arredamento per cui si ha, ad esempio, una parola come *lumiere* [AV, III, XIII],

¹² Per il significato del termine *mariage*, cfr. cap. III, p. 62.

da *lumière*, che significa propriamente «luce», qui impiegato per indicare i candelabri.

Altri francesismi che si rintracciano all'interno del testo riguardano i giochi di carte:

Venite qua; giochiamo due partite a *picchetto*. [Filippo, AV, I, V]

Con *picchetto*, da *piquet*, s'intende un gioco di origine francese nel quale si utilizzava un mazzo di carte di trentadue figure.

Si hanno, poi, voci lessicali appartenenti al gergo militare del tipo *truppe* dal francese *troupe* che, nell'opera, è impiegato per intendere una grande quantità di persone:

Ma chi mi assicura che non vengano delle *truppe* d'amici? [Leonardo, SV, I, I]

Oppure ancora parole che concernono l'ambito economico come, ad esempio, *lire* dal francese *livre*, termine con cui si designavano delle monete di diverso valore:

A primiera, vincita, *lire* sessantadue. [Ferdinando, AV, I, IV]

Al trentuno, vincita, *lire* novantasei. [Ferdinando, AV, I, IV]

Ancora, derivandolo dal francese *propreté*, Goldoni utilizza il termine *proprietà* con significato di «decoro»:

Eh! Non si fa per questo, si fa per la *proprietà*. [Vittoria, AV, I, X]

Un francesismo entrato nella lingua italiana già nel Seicento, invece, e che ritroviamo diverse volte all'interno della *Trilogia* è la parola *caffè* che inizialmente indicava un locale pubblico in cui si sostava per consumare cibi e bevande, ma che successivamente ha assunto il significato odierno di bevanda aromatica; all'interno dell'opera si trovano impiegate entrambe le accezioni, come evidenziato dai due esempi qui proposti:

Vado al *caffè*, dove mi aspettano i curiosi di sapere le avventure di Montenero. [Ferdinando, RV, I, IV]

Come volete essere serviti? Volete *caffè*, cioccolata, bottiglia? [Brigida, AV, I, I]

Da ultimo, una casistica interessante che si può inserire nell'ambito dei francesismi riguarda i costrutti sintattici contenenti un partitivo: l'articolo in questione si utilizza per indicare una quantità indeterminata e si forma tramite l'aggiunta alla preposizione *di* dell'articolo determinativo declinato in accordo con il sostantivo cui si riferisce.

Nella *Trilogia della villeggiatura* tale costrutto di origine francesizzante si ritrova in diversi contesti:

Paolo sta riponendo *degli abiti e della biancheria* in un baule. [Didascalìa, SV, I, I]

Oibò! Era condito con *dell'olio* cattivo. [Ferdinando, AV, I, VII]

Bisognava, chi voleva *del pane*, domandarlo per elemosina. [Tita, AV, III, X]

Tra i francesismi va menzionata, poi, la voce lessicale *bagattelle*, dal francese *bagatelle*, con significato di «inezia», «sciocchezza»:

Non si tratta mica di *bagattelle*, si tratta di riputazione. [Brigida, AV, II, III]

Dall'intransitivo francese *sortir* deriva il verbo *sortire*, ovvero «uscire»:

L'ho veduto di buonissima ora: *è sortito*, e non è più ritornato. [Brigida, AV, II, II]

Mia figlia *è sortita* di casa. [Filippo, RV, III, IV]

E, in conclusione, sono da annoverare tra i francesismi l'avverbio *bentosto* [Leonardo, RV, I, I] con il significato di «subito», dal francese *bientôt*, e alcune formule di cortesia derivate da questa lingua, tra cui:

Con permissione, che passino. [Leonardo, SV, III, XV]

Con permissione, vado a far quattro passi. [Ferdinando, AV, I, V]

3.2 *Toscanismi*

Per un autore come Carlo Goldoni, da sempre alla ricerca di una lingua che si avvicinasse quanto più possibile a quella parlata, il fiorentino risultava essere uno tra i tanti elementi che potesse costituire una fonte di comunicazione viva e popolare; proprio per questo motivo, e forse anche per il fatto che molte commedie dell'autore sono state ambientate in Toscana per sfuggire alla censura della Repubblica di Venezia, all'interno della *Trilogia* si ritrovano, seppure in numero piuttosto esiguo, alcuni toscanismi che, in linea generale, riguardano soprattutto sostantivi, verbi ed espressioni idiomatiche.

Per quanto concerne le singole voci lessicali, un lemma toscano che si ritrova all'interno della prima delle tre commedie, *Le smanie per la villeggiatura*, è *baccellone* che sta ad indicare, secondo la definizione proposta dal GDLI, “un buono a nulla, inetto; sciocco, grullo”:

Uh il *baccellone*! [Fulgenzio, SV, III, XIV]

Se per i francesismi, nei giochi di carte, era stato menzionato il *picchetto*, all'interno della medesima categoria si registra anche la voce toscana *minchiate*¹³:

A *minchiate*, vincita, lire dieciotto. [Ferdinando, AV, I, IV]

Un altro toscanismo che si ritrova frequentemente nell'opera è l'arcaismo *maladetto*, sia nella forma maschile che femminile:

Maladetto colui! Non la vuol finire. [Brigida, AV, III, I]

Sia *maladetta* la donazione. [Sabina, AV, III, XIV]

Sempre per quanto riguarda i verbi, un'altra voce da citare è *corbellare*, ovvero «prendere in giro», «canzonare», tipicamente in uso in Toscana:

Non le parlerò, non le parlerò. So *corbellare* senza parlare. [Vittoria, SV, II, III]

¹³ Per il significato del termine *minchiate*, cfr. cap. III, p. 73.

A livello di espressioni idiomatiche, invece, è interessante la formula, tipica della parlata toscana, *andare a girone*, da intendersi come «andare a spasso», che si registra diverse volte all'interno della *Trilogia*:

Io non so come facciano quelle che *vanno* tutto il giorno *a girone* per la città. [Giacinta, SV, II, XII]

Va tutto il dì *a girone*; ha cento visite, ha cento impegni. [Sabina, AV, II, II]

Oppure ancora, usata tipicamente nella zona di Pisa, è l'espressione *uscire de' gangheri* con significato di «perdere la pazienza»:

Cospetto! Voi mi fareste *uscire de' gangheri*. [Fulgenzio, RV, I, III]

Anche per quanto concerne i toscanismi, così come per il francese, un terreno di lavoro importante per Goldoni, accanto al lessico, è la sintassi, in quanto gli consente di mettere in scena caratteri che si esprimono con i tratti tipici della lingua parlata; da menzionare in tal senso è il particolare costruito caratterizzato da ridondanza pronominale, specie quando il pronome è al femminile:

Se credessi di far col mio, *la non dubiti*, sarà servita. [Paolo, SV, III, III]

Oh! *La sarebbe bella* che, in mezzo a tanti matrimoni, il mio si facesse prima di tutti. [Brigida, AV, III, XIII]

Via, via, signora, *la non mi mangi*. [Filippo, RV, II, IX]

Dal momento che sono già state citate in precedenza relativamente agli spogli linguistici della fono-morfologia e della sintassi, mi limito qui solo ad accennare che sono toscanismi sia la voce monottongata *foco* sia la forma del condizionale di terza persona plurale che esce in *-ebbono* anziché in *-ebbero*, del tipo *potrebbero* [Ferdinando, SV, I, VIII].

3.3 Dialettismi

Nonostante la *Trilogia della villeggiatura* sia stata scritta nel tipico italiano settecentesco e si distacchi da quelle che erano le commedie iniziali di Goldoni, redatte interamente in dialetto perché destinate principalmente al pubblico ristretto della Serenissima, anche all'interno di quest'opera si ritrova una patina dialettale piuttosto consistente, proveniente principalmente dal veneziano, la lingua madre dell'autore.

Ciò che è importante puntualizzare, in questo contesto, è che Goldoni non concepisce mai la lingua come unitaria; dal momento in cui si riserva di creare una lingua della conversazione, tutti gli elementi che in essa condensa non si trovano mai in conflitto tra loro, anzi, convivono perfettamente creando tutte quelle sfumature tipiche del parlato, «perciò il termine dialetto nell'accezione usuale è inadeguato a esprimere l'esperienza linguistica veneziana del Goldoni [...]. Il dialetto non è per lui termine deformante di confronto, e la lingua è in posizione complementare al dialetto [...]»¹⁴.

Cominciando l'analisi dalla commedia iniziale dell'opera, *Le smanie per la villeggiatura*, uno dei primi venezianismi che si incontrano riguarda, non a caso, l'ambito della moda, categoria lessicale in cui la *Trilogia* abbonda, e si tratta della voce *scappinetti*¹⁵ [Giacinta, SV, I, X], ovvero «scarpette», derivato dal veneziano *scarpinéto*.

A seguire, un'altra parola di derivazione veneziana è *gazzette*, con significato di «giornali»:

Cose, cose veramente da mettere nelle *gazzette*. [Brigida, SV, II, XI]

Il termine in questione è derivato da un giornale che veniva stampato a Venezia all'inizio del Seicento, *La gazeta dele novità*, che a sua volta prendeva il nome dal fatto che costasse soltanto una «gazzetta», moneta veneziana di poco valore coniata nel 1539.

¹⁴ Gianfranco Folena, *Una lingua per il teatro*, in *Il teatro di Goldoni* a cura di Marzia Pieri, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 196.

¹⁵ Per l'analisi del termine *scappinetti*, cfr. cap. III, p. 66.

Già ben noto dal titolo di una commedia di Goldoni del 1762, *Le baruffe chiozzotte*, è, appunto, il termine dialettale veneto *baruffe* [Giacinta, SV, II, XII] che, per definizione, deriva da *barufar*, “arrissare, far rissa o contesa” (*Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio), indicando propriamente una confusione di persone che, litigando, viene alle mani e che, anche nella *Trilogia*, è impiegato con il medesimo significato.

Un altro venezianismo che si registra nell’opera con accezioni diverse è il termine *cancaro* o *canchero*; entrambi i significati di questo lemma li troviamo già nelle *Smanie per la villeggiatura*:

Il *cancaro* che vi mangi. [Fulgenzio, SV, III, XII]

In questo caso, *cancaro* sta ad indicare un tumore, un brutto male; la seconda accezione del termine, invece, viene impiegata per riferirsi ad una persona noiosa ed insopportabile, proprio come Vittoria descrive il signor Ferdinando che soggiornerà in villeggiatura da loro:

E perché dunque volete condur con noi questo *canchero*, se conoscete il di lui carattere? [Vittoria, SV, I, IV]

Per quanto riguarda la seconda commedia della *Trilogia*, *Le avventure della villeggiatura*, il primo venezianismo che si registra è una voce verbale che si ritrova anche in altri passi dell’opera, ovvero *bevere* [Paolo, AV, I, III], forma dialettale veneta per *bere*; interessanti, poi, da menzionare sono i termini *schiaivo* [Ferdinando, AV, I, V], una tipica formula veneziana di saluto usuale nel Settecento e *orbo* [Sabina, AV, II, VI] che sta ad indicare l’essere ciechi.

Un altro venezianismo che si registra a proposito del lessico in questa commedia è il lemma *stracchetta*, che, come si comprende anche dal contesto in cui è inserito, significa «stanca»:

Oimè! Sono un poco *stracchetta*. Venite qui voi. [Sabina, AV, III, XIV]

Nella commedia conclusiva della *Trilogia*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, si registra il termine *pizzi d'aria* [Giacinta, RV, I, V] ad intendere dei pizzi delicati che a Venezia venivano chiamati *ponti in aiere*, ovvero *punti in aria*, e si ritrova nuovamente la voce *canchero* [Fulgenzio, RV, III, I], già discussa in precedenza, ad indicare una brutta malattia.

Accanto a questi, merita di essere menzionata la voce *baronata*, dal veneziano *baronada*:

Leggete tutto, e non ci fate la *baronata* di lasciar fuori qualche bel sentimento. [Vittoria, RV, III, XI]

Come si evince dal contesto e come registrato nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, il termine significa «azione da barone», «bricconata».

Se i dialettismi fino ad ora menzionati riguardano singole voci lessicali, accanto ad essi, nella *Trilogia*, sono presenti numerosi modi di dire veneziani che è opportuno considerare nella prospettiva di un'analisi linguistica.

Un'espressione tipicamente proverbiale è *piantare il bordone*, dal veneziano *piantar el bordon*, ovvero «soggiornare in qualche luogo»:

M'immagino che anche quest'anno verrà in campagna a *piantare il bordone* da noi. [Vittoria, SV, I, IV]

Un altro modo di dire veneziano che si registra svariate volte all'interno dell'opera è la formula *manco male*, ovvero «meno male»:

Manco male, che di noi non potrà raccontare miserie. [Vittoria, SV, I, IV]

Manco male, che mi ha detto una buona parola. [Vittoria, AV, II, X]

Accanto a queste, altre espressioni dialettali che si registrano sono *avere in dosso*, con il significato di «indossare»:

Tutto quello che *ha in dosso*, glielo ha prestato la mia padrona. [Tita, AV, I, II]

Oppure ancora *non trovo un can che mi guardi* [Filippo, AV, I, V] nel senso di non avere nessuno che presti attenzione, e *non mi piace niente*, dal veneziano *no me piase gnente*, per dire che qualcosa non piace per nulla:

Ma se deggio dirle la verità, *non mi piace niente*. [Costanza, AV, I, X]

Appartenenti alla categoria dei dialettismi e, nel caso specifico, dei venezianismi, sono molte formule di cortesia in uso nel Settecento che si ritrovano frequentemente nell'opera di Goldoni; una tra queste si registra già nella prima delle tre commedie che compongono la *Trilogia* ed è un'espressione cortese usuale all'epoca dell'autore ed utilizzata specialmente a Venezia:

Padroni miei riveriti. Il mio rispetto alla signora Vittoria. [Ferdinando, SV, I, V]

Venga, venga, è *padrone*. [Costanza, AV, I, VII]

Un altro modo usuale di rivolgersi alle persone più ragguardevoli nella Venezia del Settecento è l'appellativo *illustrissimo* che ritroviamo, appunto, anche all'interno dell'opera:

Eh! Sì, queste due signore *illustrissime* vanno a gara. [Rosina, AV, II, VIII]

Oh! Io non ardisco d'entrare nella condotta dell'*illustrissimo* signor marchesino Leonardo. [Bernardino, RV, II, V]

Accanto ai numerosi venezianismi di cui la *Trilogia della villeggiatura* abbonda, essendo Venezia la patria dell'autore, si registrano altre voci annoverabili all'interno dei dialettismi essendo vocaboli tipici delle parlate settentrionali; un esempio in tal senso lo ritroviamo nella seconda commedia dell'opera ed è l'avverbio *mica*, forma dei dialetti settentrionali che inizialmente indicava la briciola di pane, mentre successivamente è divenuta un avverbio che rafforza la negazione:

Sicuro. Non ho *mica* merendato. [Tognino, AV, III, XI]

3.4 *Latinismi*

Accanto ai francesismi, ai toscanismi e alle forme veneziane, la lingua di Goldoni risulta essere particolarmente ricca anche di latinismi; nella *Trilogia* sono pressoché assenti parole latine nella loro forma originaria, ma svariate risultano essere tutte quelle voci che sono state progressivamente adattate, a livello fonetico e morfologico, per entrare a far parte della parlata dei personaggi sulla scena talvolta per innalzare il tono del discorso, talvolta per renderlo piuttosto melodrammatico.

Seguendo in modo ordinato la sequenza in cui le tre commedie sono poste, un primo latinismo che si ritrova, e che risulta essere pienamente esplicativo di questo adattamento dal latino all'italiano, è l'aggettivo *cincinnato* con significato di «ricciuto», derivato dal latino *cincinnus*, ovvero «ricciolo»:

Sì, e mi piace di dire la verità: era un biondino, ben *cincinnato*, bianco e rosso come una rosa.
[Ferdinando, SV, I, V]

Un ulteriore latinismo che si incontra nella *Trilogia* fa riferimento al *tripudium* che, per i Romani, era una danza di festa nella quale si battevano ritmicamente i piedi per tre volte; il *Vocabolario della crusca* (1612) definisce il *tripudium* come “vocabolo grammaticale, che significa ballo, che giri in tondo”:

Il signor Filippo è un vecchio pazzo, che trascura gli affari suoi per *tripudiare*. [Ferdinando, SV, II, V]

Noi fatichiamo per vivere stentamente; ed ei gode, scialacqua, *tripudia*, sta allegramente.
[Bernardino, RV, II, V]

In questi casi, con il verbo *tripudiare*, Goldoni intende sottolineare, nel primo esempio, l'atteggiamento di Filippo che, appunto, preferisce darsi alle feste anziché pensare alle cose importanti, mentre nel secondo esempio il comportamento di Leonardo che, non badando a spese e sperperando il proprio denaro in attività ludiche di poco conto, si è ridotto al lastrico.

Se conduceste con voi l'architetto, il pittore, l'*agrimensore*, per impiegarli in servizio vostro, non dovrete loro pagare il viaggio? [Brigida, SV, II, VII]

Il termine da considerare, in questo caso, è *agrimensore* che significa propriamente «geometra» e deriva dall'unione di due parole latine: *ager*, ovvero «campo», e *ensor*, «misuratore» ed è per questo motivo definito dal *Vocabolario della Crusca* (1729) come “misuratore de' campi, de' terreni, ec.”.

È da considerarsi latinismo anche la voce *urbanità*, derivata da *urbanitas*, ovvero «cortesia», «educazione»:

Come, signora? Io vengo qui per un atto di *urbanità*, e voi mi trattate male? [Ferdinando, SV, III, IX]

Infine, per concludere, un altro latinismo che ritroviamo piuttosto frequentemente nella *Trilogia*, sia nella sua forma maschile che in quella femminile, dal momento che l'opera ruota intorno alla tematica amorosa, è la voce *sposo*, dal latino *sponsus*, “quegli, che novellamente è ammogliato” (*Vocabolario della Crusca*, 1612):

Allora tutte le finezze, tutte le attenzioni hanno da essere per lo *sposo*. [Giacinta, SV, III, XIV]
Quel dover usar al signor Leonardo le distinzioni che sono da una *sposa* [...] dovute. [Giacinta, AV, II, I]

3.5 Altri forestierismi

All'interno della *Trilogia della villeggiatura* si ritrova, poi, una serie di elementi lessicali non inseribili nelle categorie precedentemente analizzate poiché di diversa provenienza; essendo in numero piuttosto esiguo, si possono raggruppare insieme sotto l'etichetta generale di «forestierismi».

Un esempio lo si ha all'inizio dell'atto primo delle *Smanie per la villeggiatura*, in cui Paolo, cameriere di Leonardo, dice:

In casa da queste donne fa rinnovare i vestiti usati. Si fa fare delle *mantiglie* [...]. [Paolo, SV, I, I]

Bisognerà ch'io stia qui a levar le *mantiglie* a tutte queste signore. [Brigida, AV, III, XIII]

Il termine interessato *mantiglia*¹⁶ è annoverabile tra i forestierismi in quanto derivato dallo spagnolo *mantilla*.

Di derivazione spagnola è anche il termine *puntiglio*, da *puntillo*, diminutivo di *punto de honor*, termine con il quale si indica una “cavillazione, sottigliezza nel ragionare, o nel disputare” (*Vocabolario della Crusca*, 1729) e, dunque, come si evince dal contesto di seguito riportato, con *puntiglio* si intende propriamente l’ostinazione nel sostenere un’idea solo per partito preso:

L’amore fa fare degli spropositi. Per un *puntiglio*, per una semplice gelosia, sono stato in procinto di abbandonare la villeggiatura. [Leonardo, SV, III, V]

Tra i giochi di carte spesso menzionati all’interno dell’opera in quanto passatempo prediletto dei protagonisti, nella seconda commedia, *Le avventure della villeggiatura*, se ne ritrova uno di origine spagnola, l’*ombra*¹⁷ [AV, II, VIII], derivato da *hombre*, ovvero «uomo».

Altri forestierismi presenti all’interno dell’opera sono di derivazione araba e, in particolare, ne abbiamo tre esempi; il primo si trova nella commedia *Le smanie per la villeggiatura*:

Tu andrai come sei solita andare: per mare, in una *feluca*, colla mia gente e con quella del signor Leonardo. [Filippo, SV, I, X]

Il termine *feluca*¹⁸ deriva dall’arabo *harràqua* e sta ad indicare un’imbarcazione a vela di ridotte dimensioni.

La seconda voce lessicale di derivazione araba è *almanacchi*, da *al-manākh*, termine con cui gli arabi stanziati in Spagna indicavano delle particolari tavole astronomiche dalle quali si poteva ricavare la posizione delle stelle per un qualsiasi giorno dell’anno.

¹⁶ Per il significato del termine *mantiglia*, cfr. cap. III, p. 63.

¹⁷ Per il significato del termine *ombre*, cfr. cap. III, p. 76.

¹⁸ Per un’analisi più approfondita del termine *feluca*, cfr. cap. III, p. 71.

Il *Vocabolario della Crusca* (1729) propone come definizione per questa voce lessicale “efemeride, che è un libro, che contiene le costituzioni de’ pianeti giorno per giorno.”

Goldoni, nella *Trilogia*, utilizza questo termine nel suo significato figurato, intendendolo come «congetture»; *fare almanacchi*, ovvero *almanaccare*, è infatti definito nel GDLI come “lambiccarsi il cervello per cercare d’indovinare; volgere e rivolgere nella mente supposizioni, ipotesi, espedienti; escogitare (e indica un rimuginare del pensiero e dell’immaginazione, per lo più complicato quanto vano); fantasticare, far castelli in aria”:

Non arriva domani, che voi ed io per Livorno e per Montenero siamo in bocca di tutti: [...] si fanno degli *almanacchi*. [Giacinta, SV, II, X]

Un ultimo esempio di arabismo è da considerarsi la parola *zecchino*, nome con cui si indicavano le monete d’oro fino all’Ottocento circa; la parola è derivata da *zecca*, dall’arabo *sikka*:

Al trentuno, vincita, lire novantasei; a faraone, vincita, *zecchini* sedici. [Ferdinando, AV, I, IV]

Per quanto riguarda il tedesco, anche per questa lingua sono presenti nell’opera alcune parole di derivazione germanica, in particolare:

In altra *guisa* può una figlia onesta trattar con indifferenza [...] ed esser egual con tutti; [Giacinta, AV, III, XIV]

Il termine interessato, in questo caso, è *guisa*, derivato dal germanico *wīsa*, per indicare «modo» o «maniera»; o ancora, la parola *brindisi*, dal tedesco *bring dir’s*, ovvero «lo porto a te», impiegato nell’opera con la stessa accezione con cui noi ad oggi lo intendiamo:

Se verrà, ci vedremo. Se non verrà, le faremo un *brindisi*. [Ferdinando, SV, II, V]

Mi faccia un *brindisi*. [Ferdinando, AV, I, IX]

Dal serbocroato *paloš* deriva la voce *paloscio*, presente nella *Trilogia* nella sua variante diminutiva *palossetto*¹⁹ [Giacinta, SV, I, X], qui menzionata per ridicolizzare il modo di vestire e gli oggetti che portavano con sé gli uomini al tempo di Goldoni quando si recavano in villeggiatura, perdendo ogni connotazione di virilità.

Nella seconda commedia della *Trilogia*, si registra la voce *castalda*:

Era andata a visitar la *castalda*, che la notte passata ha avuto un poco di febbre. [Leonardo, AV, III, VI]

Il termine considerato deriva dal longobardo *gastald* con cui si designava l'amministratore delle rendite del re; con l'evolversi dei tempi, il lemma ha preso l'accezione di «moglie del fattore», il *castaldo* o *gastaldo*, appunto; una curiosità relativa a questa voce è che non risulta essere un *apax* nel modo di scrivere dell'autore, ma la si ritrova anche nel titolo di una sua celebre opera teatrale inscenata per la prima volta a Venezia nel 1751: *La castalda*.

Nella commedia conclusiva della *Trilogia*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, si registra il vocabolo *cabale*, dall'ebraico *qabbālāh*, che propriamente significa «tradizione», ma viene qui impiegato con il significato figurato di «raggiro» o «imbroglio» come si trova registrato nel GDLI, dove per *cabala* si intende, appunto, «imbroglio, raggiro; trama ordita per raggiungere un vantaggio proprio, per far danno a qualcuno»:

Che può essere? Ve lo dirò io: *cabale*, invenzioni, alzature d'ingegno. [Fulgenzio, RV, I, III]

3.6 Linguaggio settoriale

Nonostante nella *Trilogia* di Goldoni la scena sia dominata da personaggi borghesi, non di origini sociali elevate, che spesso utilizzano anche un tono piuttosto dimesso e volgare, si riscontrano talvolta alcuni lemmi appartenenti a specifici linguaggi settoriali; a tal proposito, tra l'altro, è opportuno sottolineare

¹⁹ Per l'analisi del termine *palossetto*, cfr. cap. III, pp. 66-67.

che una delle caratteristiche rilevanti della lingua del Settecento è la fortuna assunta proprio dai tecnicismi, specie nella lingua letteraria.

I settori da cui Goldoni deriva numerose delle sue voci lessicali sono svariati ed uno tra questi è l'ambito burocratico, per cui abbiamo parole come *polizza* [Leonardo, RV, I, I], con cui si indicava un qualsiasi documento relativo ad operazioni di tipo commerciale, o il termine *rimarco* che nel linguaggio burocratico significa «rilievo», «nota»:

E poi l'ho trovato assai puntuale in *affari di rimarco*. [Fulgenzio, SV, III, I]

Sono venuto ad incomodarvi per *una cosa di non lieve rimarco*. [Fulgenzio, RV, II, V]

Una delle abitudini tipiche dei protagonisti della *Trilogia*, oltre ai giochi di carte, è il trovarsi di tanto in tanto per chiacchierare e bere caffè o cioccolata, e proprio a tal proposito si registrano nell'opera almeno due termini relativi alla tecnica di preparazione di quest'ultima bevanda:

Sbattetene una per me [Filippo, AV, I, V]

È venuto a favorirmi in camera il signor Guglielmo [...] ed ha avuto egli la bontà di *frullarla* colle sue mani. [Sabina, AV, II, II]

Se nel primo esempio il verbo *sbattere* significa semplicemente «preparare» una cioccolata, nel secondo caso con *frullarla* si intende, più tecnicamente, «lavorarla con il frullino».

Appartenente, invece, all'ambito più propriamente giuridico è il termine *mallevadore*, ovvero essere il «garante» di qualcuno come, in questo caso specifico, lo è Fulgenzio di Leonardo:

Metterete i beni vostri nelle mie mani, ed io mi farò *mallevadore* per voi. [Fulgenzio, RV, III, III]

Il GDLI intende per la voce *mallevadore* la stessa accezione proposta nella *Trilogia* da Goldoni, ovvero “chi presta, o ha prestato, malleveria a favore di altri circa la solvibilità di un debito, l'adempimento di un'obbligazione, l'osservanza di un patto; garante personale, fideiussore.”

3.7 Il lessico degli amorosi nella Trilogia goldoniana

La *Trilogia della villeggiatura* rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1761, s'inserisce nella carriera di Goldoni in un periodo in cui la riforma teatrale può dirsi ultimata; proprio per questo motivo, l'opera non è scritta su un canovaccio, ma gli attori hanno un vero e proprio copione da imparare a memoria, e le maschere sono completamente eliminate dalla scena.

Tuttavia, però, a livello prettamente linguistico, anche nella *Trilogia* si registrano dei lemmi ancora tipici del linguaggio stereotipato della Commedia dell'Arte, in particolar modo relativamente all'ambito amoroso.

Ritenendo opportuno nello spoglio linguistico considerare tutte le categorie da cui Goldoni deriva i vari termini, anche in questo caso bisogna menzionarne alcuni:

Un abito di meno è *una disgrazia lacrimosa, intollerabile, estrema*. [Leonardo, SV, I, III]

In questa battuta ironica di Leonardo, il quale ridicolizza l'importanza che la sorella Vittoria dà ad un vestito, il tono e gli elementi lessicali che vengono utilizzati da Goldoni richiamano i drammatici aggettivi che le amorose della Commedia dell'Arte, ovvero coloro che rivestivano il ruolo delle innamorate, impiegavano per parlare del loro stato d'animo.

Il linguaggio concitato del personaggio dell'amoroso lo ritroviamo in numerosi altri contesti della *Trilogia*, per esempio quando Guglielmo, innamorato di Giacinta, auspica di poter andare in villeggiatura con lei:

Ah! Se potessi andare con lui; se potessi villeggiare *coll'amabile* sua figliuola! [Guglielmo, SV, I, IX]

Oppure ancora:

Che cosa dite della cena di ieri sera? [Giacinta, AV, II, VII]

Tutto per me è indifferente, fuor che l'onore della vostra grazia. [Guglielmo, AV, II, VII]

In questo caso, Guglielmo si rivolge nuovamente a Giacinta, ma l'espressione usata risulta essere particolarmente caricata e fuori luogo rispetto al contesto in cui viene inserita.

Un altro personaggio, oltre a Guglielmo, che riveste i panni tipici dell'amoroso della Commedia dell'Arte per le sue espressioni melodrammatiche è Leonardo, innamorato di Giacinta e suo promesso sposo; per dare alcuni esempi di questo suo modo di esprimersi, si possono citare le formule *Ah crudele!* [Leonardo, AV, II, XII] e *Sorte spietata!* [Leonardo, AV, II, XII].

Nella commedia conclusiva della *Trilogia, Il ritorno dalla villeggiatura*, anche Giacinta, promessa a sposa di Leonardo, ma segretamente innamorata di Guglielmo mentre parla di quest'ultimo con la sua serva Brigida, si lascia andare ad un linguaggio piuttosto concitato:

E come sapea trovare i momenti per esser meco a quattr'occhi, e che soavi termini sapeva egli trovare, e con che grazia li pronunciava! [Giacinta, RV, I, V]

4. *Spie lessicali del parlato nel linguaggio teatrale*

Essendo la *Trilogia della villeggiatura* un'opera teatrale destinata alla messa in scena e trascritta, inizialmente, per la necessità di realizzare il copione che gli attori dovevano imparare a memoria, si ritrovano in essa alcune caratteristiche che durante la recitazione servivano certamente a rendere la lingua utilizzata quanto più vicina possibile al parlato e a far divenire ancora più realistica la vicenda che si andava ad inscenare.

Tra queste, uno sguardo particolare in quanto utilizzate molto frequentemente da Goldoni, meritano sia le *interiezioni*, o *esclamazioni*, di cui l'intera opera è cosparsa sia le *domande retoriche* che i personaggi utilizzano specialmente quando il ritmo del discorso risulta essere incalzante.

Iniziando l'analisi con le *interiezioni*, una tra le più comuni è *cospetto!*, anche nella sua variante *cospetto di bacco!*:

Cospetto! Voi mi mettete in un'agitazione grandissima. [Filippo, SV, II, IX]

Cospetto! Questa è una cosa grande. [Ferdinando, AV, I, X]

Oh cospetto di bacco! Quando partirete? Domani? [Ferdinando, SV, II, IV]

Perché avrebbero detto... perché avrebbero giudicato... *oh cospetto di bacco!* [Filippo, SV, III, XII]

Contengono, invece, il termine *bacco*, esclamazioni piuttosto frequenti del tipo *corpo di bacco!* [Beltrame, AV, I, III] oppure *per bacco!* [Brigida, AV, II, I].

Accanto a queste sono da citare tutte quelle interiezioni realizzate tramite l'utilizzo della voce lessicale *diavolo*, con cui erano soliti esprimersi gli uomini del Settecento; tra queste:

Va, che il *diavolo* ti strascini. [Leonardo, SV, I, XII]

Vittoria: Che *diavolo* avete?

Leonardo: Sì, ho il *diavolo*, andate via. [SV, III, VII]

Nel primo esempio riportato, Leonardo è alterato e proprio per questo motivo il ritmo del suo discorso risulta essere piuttosto incalzante tanto che Goldoni utilizza la forma rafforzata *strascini*, con *s-* durativo, in luogo di *trascini*, per esprimere senza mezzi termini la rabbia provata dal personaggio.

Nel secondo esempio citato, invece, *ho il diavolo* sottintende «avere il diavolo in corpo», espressione utilizzata anche oggi nell'italiano corrente.

Variante di *diavolo* è l'espressione *diacine* che ricorre in un solo contesto della *Trilogia* e che, per definizione ripresa dal *Vocabolario della Crusca*, è una «esclamazione usata invece della parola diavolo, che denota meraviglia»:

Ma, *diacine*, è una cosa che in oggi si accostuma da tanti. [Filippo, SV, I, X]

Viene pronunciata, come si può notare, da Filippo durante un breve monologo contenuto nelle *Smanie per la villeggiatura*.

Da citare sono poi le esclamazioni più tradizionali quali *oibò!* oppure *oimè!*; per farne due esempi:

Oibò! Era condito con dell'olio cattivo. [Ferdinando, AV, I, VII]

Ma *oimè!* Brigida mia, quel convivere insieme, quel vedersi ogni dì, [...] sono occasioni fatali.
[Giacinta, AV, II, I]

Infine, importante in quanto connota il linguaggio di alcuni personaggi, è l'esclamazione *capperi!*:

(*Capperi*, non mi preme per lui, mi preme per il cameriere). [Brigida, SV, I, XI]

Capperi, se fa figura! [Beltrame, AV, I, II]

Nel primo caso, l'esclamazione è inserita all'interno di un "a parte", ovvero Brigida pronuncia questa battuta ad alta voce esprimendo un proprio pensiero di modo tale da rendere partecipe il pubblico, nel secondo caso, invece, l'esclamazione è riportata all'interno di una battuta vera e propria.

Quello che bisogna notare è il fatto che *capperi!* è un'esclamazione molto poco raffinata che, però, in questi casi specifici, rende appieno il parlato grezzo dei due servitori, Brigida e Beltrame, che la pronunciano.

Accanto alle interiezioni, come detto in precedenza, rendono lo stile teatrale più vicino al parlato anche alcune domande retoriche che i vari personaggi pongono durante i dialoghi alla stregua di quanto si realizzerebbe in una normale conversazione; due esempi in proposito possono considerarsi i seguenti:

Ma chi mi assicura che non vengano delle truppe d'amici? In campagna si suol tenere tavola aperta. [Leonardo, SV, I, I]

Che cosa intendereste di dire? Io mi fo scorgere? Io mi rendo ridicola? [Sabina, AV, II, II]

In modo particolare nella seconda citazione riportata dall'opera, il ritmo della battuta risulta essere incalzante a tal punto che Sabina non lascia spazio ad una possibile risposta alle domande che pone, appunto, retoricamente, alla sua interlocutrice Giacinta.

CONCLUSIONI

Il veneziano Carlo Goldoni si può considerare a tutti gli effetti una delle personalità più rilevanti per il teatro italiano.

Nel tentativo di individuare sotto ogni punto di vista quali fossero i principi innovatori della sua riforma, si è deciso di analizzare nella presente tesi una delle opere con cui si conclude la carriera italiana di Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*: composta a Venezia durante il sodalizio con il teatro San Luca, le tre commedie che la compongono furono inscenate per la prima volta nel capoluogo veneto nel 1761, a breve distanza l'una dall'altra.

Gli aspetti rilevanti che si sono voluti mettere in luce attraverso lo studio condotto sono sostanzialmente tre, ovvero le caratteristiche logistiche della rappresentazione teatrale, il contenuto dell'opera e l'aspetto propriamente linguistico.

Nonostante i primi due elementi siano stati trattati in modo non molto approfondito, è necessario menzionarli quando si considerano le conclusioni ultime riguardanti questa tesi; per ciò che concerne, dunque, gli aspetti pratici della realizzazione dell'opera, nella *Trilogia* si attuano pienamente i due principi cardine della riforma di Goldoni, ovvero, da un lato, l'abolizione delle maschere, per cui nell'opera esistono personaggi verosimili che non solo recitano mostrando il loro volto al pubblico, ma sono caratterizzati da vizi e virtù e agiscono in modo differente a seconda del contesto in cui si trovano, senza dover rispettare determinati atteggiamenti come accadeva nei repertori stereotipati della Commedia dell'Arte, dall'altro lato l'abolizione definitiva del canovaccio per lasciare spazio alla presenza di un copione che gli attori dovevano imparare a memoria al fine di rendere i dialoghi quanto più ragionati e realistici possibili.

Se questo è l'aspetto meramente pratico della riforma teatrale di Goldoni che ritroviamo realizzato nella *Trilogia*, più importante ancora risulta essere la tematica trattata; l'autore, infatti, visse in prima linea la decadenza che dilagava nella società del suo tempo e ne volle fornire un ritratto obiettivo alla stregua di molti letterati dell'epoca.

Per questo motivo, il contenuto principale dell'opera intorno al quale si snodano le varie vicissitudini amorose, è la presenza di una classe borghese che, anche se apparentemente in ascesa, in realtà covava al suo interno ostilità, rancori ed egoismi.

L'unico scopo di questo ceto sociale era apparire agli occhi dell'opinione pubblica alla stregua dei nobili, conducendo una vita di ozi e festività e sperperando il proprio denaro; Goldoni, però, ben conscio dei problemi che interessavano la situazione in cui viveva, propone la *Trilogia* come una sorta di denuncia sociale e mostra qui il rovescio della medaglia: i continui indebitamenti dei protagonisti, come accade al signorino Leonardo, le preoccupazioni e le ansie che si nascondevano dietro ad una facciata che sembrava essere pulita ed elegante, ma che in realtà non lo era affatto.

Accanto a queste due caratteristiche dell'opera, estremamente rilevanti per comprendere appieno non solo la mentalità di Goldoni, ma anche il contesto, non sempre favorevole, in cui si trovò a realizzare i suoi principi, vi è l'aspetto propriamente linguistico della *Trilogia*.

La notevole attenzione che si è voluta dedicare a questo elemento è dovuta al fatto che si può senza alcun dubbio sostenere che il versante della lingua sia il terreno più importante e fertile su cui Goldoni si trova a lavorare al fine di riformare il teatro italiano.

Nel Settecento, «la disputa principale è tra i fautori e gli avversari dello scriver toscano»¹, ovvero coloro che sostenevano che fosse necessario rifarsi alla prosa del Boccaccio e, quindi, al toscano trecentesco codificato anche nel *Vocabolario della Crusca*, e coloro che, invece, si distaccavano da questi principi; Goldoni, sicuramente, rientra nella seconda casistica dal momento che, attraverso l'analisi condotta, si evince chiaramente come fosse disponibile all'accoglimento di voci lessicali anche di provenienza non toscana.

Nonostante nell'Italia del Settecento fosse assente una vera e propria *koinè* del parlato, l'intento principale dell'autore era quello di creare una vera e propria lingua della conversazione che si avvicinasse quanto più possibile al parlato, in modo tale da rendere realistici gli scambi di battute tra i personaggi.

¹ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore, 2001, p. 459.

L'unico mezzo che Goldoni decide di sfruttare per raggiungere il suo scopo è di non limitarsi solo al toscano nell'accoglimento di termini nella sua lingua, ma di mostrarsi aperto alle diverse esperienze linguistiche: nella *Trilogia*, non a caso, dunque, vengono impiegati francesismi, voci toscane, forestierismi che convivono in totale armonia con la patina dialettale veneziana che, per ovvie ragioni, essendo Venezia la patria dell'autore, si ritrova presente.

Se è vero, dunque, che la realizzazione dei principi riformatori di cui Goldoni si faceva portavoce non sempre trovò l'approvazione immediata degli attori e del pubblico con il quale si doveva rapportare, è vero anche che l'autore cercò in ogni modo di perseguire il suo obiettivo: l'analisi condotta nella presente tesi, dunque, ha avuto come scopo quello di dare un'immagine quanto più chiara possibile della lingua impiegata dal drammaturgo nella *Trilogia della villeggiatura*, mostrando come l'autore si sia schierato, durante tutta la sua carriera, a favore dell'innovazione linguistica e contenutistica da attuare poi nelle sue opere.

BIBLIOGRAFIA

TESTI D'AUTORE:

Alberti, 2004 = C.A., *Goldoni*, Roma, Salerno Editrice.

Alonge, Bonino, 2000 = R.A., G.B., *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi Editore.

Baldi, Giusso, Razetti, Zaccaria, 2007 = G.B., S.G., M.R., G.Z., *La letteratura, Dal Barocco all'Illuminismo*, Varese, Pearson Paravia Bruno Mondadori.

Del Lungo, 1912 = I.D., *Lingua e dialetto nelle commedie del Goldoni*, Firenze, Tipografia Galileiana.

Folena, 1993 = G.F., *Una lingua per il teatro*, in *Il teatro di Goldoni* a cura di Marzia Pieri, Bologna, Il Mulino.

Goldoni, 1993 = C.G., *Memorie*, Milano, Mondadori Editore.

Goldoni, 2008 = C.G., *Trilogia della villeggiatura*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Oscar Mondadori.

Goldoni, 2017 = C.G., *Trilogia della villeggiatura*, Milano, BUR Rizzoli.

Magri, Vittorini, 2004 = M.M., V.V., *Fare letteratura, Dal Barocco all'Illuminismo*, Trento, Paravia Bruno Mondadori Editore.

Marazzini, 2015 = C.M., *La lingua italiana: storia, testi, strumenti*, Bologna, Il mulino.

Migliorini, 2001 = B.M., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni Editore.

Spezzani, 1997 = P.S., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra Editrice.

STRUMENTI:

Boerio, 1993 = G.B., *Dizionario del dialetto veneziano*, Firenze, Giunti.

Dossena, 1999 = G.D., *Enciclopedia dei giochi*, Torino, UTET.

Folena, 1993 = G.F., *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Venezia, Istituto di Enciclopedia Italiana.

GDLI, 2004 = *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.

Zanichelli, 1958 = A.Z., *Dizionario dei giochi e degli sport*, Bologna, Zanichelli.

SITOGRAFIA:

www.accademiadellacrusca.it

www.lessicografia.it

www.garzantilinguistica.it

<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

www.tommaseobellini.it

www.treccani.it