

## L'opera e l'insegnamento dell'italiano nel mondo Dalle dichiarazioni di principio alla progettazione di percorsi

Paolo E. Balboni  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Each year the Italian government chooses a topic as the focus of the 'week of Italian in the world', to be held late in October. Researchers, institutions and practitioners in the field of Italian as a FL are asked to focus their work on the topic of the year, which is The Italian of music, the music of Italian in 2015. In this essay the leading figure of ITALS, the research and formation centre of Italian as a second and foreign language of Venice University, discusses the importance of a type of Italian music, i.e. the opera, which had and still has an important role in the spread of the Italian language and culture. The main idea of the essay is that the opera is not just a form of theatre, but the theatre in Italy in the XIX century, both as far as quantitative and qualitative literary production is concerned, and because it was the opera that attracted the attention of both literate and illiterate Italians, and it was the operas, and not the normal dramas, that discussed the political, social and existential issues that were relevant in those years.

**Sommario** 1. L'IMMI e la promozione dell'italiano nel mondo, rivolta alla società. – 2. L'IMMI e la promozione dell'italiano nel mondo, rivolta ad appassionati. – 3. L'IMMI e la motivazione occasionale nei corsi di italiano. – 4. Il ruolo dell'IMMI nell'insegnamento della storia della cultura e della letteratura italiane. – 5. L'IMMI e l'insegnamento dell'italiano a musicisti e cantanti. – 6. Conclusione: dagli slogan alle azioni positive.

Il 2015 è stato definito 'anno della musica' e quindi la promozione dell'italiano nel mondo ha come motto «L'italiano della musica, la musica dell'italiano».

Sulla seconda parte del motto, che riprende per altro un'idea ripetuta da secoli e ovunque, non interveniamo: l'idea della musica (o, meglio, musicalità) dell'italiano è allo stesso tempo culturale e personale, legata cioè alla percezione di che cosa sia 'musicale' e del perché l'italiano lo sia. Il fondamento più solido per questa affermazione è il fatto che le vocali sono i fonemi più 'musicali', perché cantando è sulle vocali che si sofferma la voce, e in italiano la quantità relativa di vocali rispetto a quella delle consonanti è molto più alta che in altre lingue (per ulteriori riflessioni, Bonomi 1998).

Ci concentriamo quindi sulla prima parte del motto, «L'italiano della musica», e lo completiamo con «la musica in italiano» (producendo l'acronimo IMMI) sulla base di due considerazioni:

- a. tranne che per pochi studenti di canto lirico e per studiosi di storia dell'italiano e della letteratura librettistica, non crediamo che esistano persone interessate all'«italiano della musica», quanto piuttosto al **patrimonio della musica in italiano**;
- b. IMMI è un concetto che può essere espanso in più direzioni - e ogni direzione ospita al suo interno scelte che incidono molto su quel che poi si fa nella promozione attraverso IMMI e nella didattica.

Vediamo anzitutto che cosa è incluso nell'acronimo che lega musica e lingua italiana, notando che molti termini hanno una doppia interpretazione, includono più realtà:

IMMI		
Melodramma	Aria	Canzone
a. Opera aristocratica del Settecento vs opera popolare Otto-Novecentesca;	Enucleazione della 'romanza' dal contesto opera, facendone un testo a sé (da usare eventualmente anche per scopi didattici).	a. Canzone prima e dopo <i>Volare</i> , cioè canzone orientata verso l'aria, la romanza, vs canzone leggera e rock;
b. opera <i>divertissement</i> , mitologica, buffa vs opera 'seria' realistica, esistenziale, politica;	L'aria (da opere oppure autonoma, come in Tosti e Leoncavallo) diventa 'pop' e equivale, per mezzo secolo, alla canzone.	b. canzone <i>divertissement</i> , per ballare e flirtare vs canzoni di cantautori;
c. opera di italiani per madrelingua vs opera in 'italiano per stranieri', come quelle di Da Ponte/Mozart.		c. canzoni in italiano abbastanza standard vs canzoni in varietà giovanili e popolari.

Non servono molti commenti per comprendere che si tratta di tre ambiti diversi, di cui i primi due sono legati, ai fini della promozione e dell'insegnamento dell'italiano, al 'bel canto' e quindi all'idea di Italia - idea talmente forte e diffusa che Al Bano, il cui successo è legato a *Mattinata* di Leoncavallo, riempie gli auditorium da quarant'anni, Andrea Bocelli riempie il Central Park (*Con te partirò* è nota in tutto il mondo) e il Festival di Sanremo del 2015 è stato vinto dal trio di tenori ventenni Al Volo, quasi ignoti in Italia, ma con 25 milioni di dischi venduti nel mondo.

Nella prospettiva IMMI questa tripartizione comporta molte riflessioni, e ne proponiamo alcune che non approfondiremo nelle pagine che seguono.

a. L'opera per chi sa l'italiano, l'opera per chi non lo sa

Per un italiano amante dell'opera la differenza tra i *divertissement* di Rossini come *Il signor Bruschino* o *Cenerentola* e la riflessione esistenziale delle opere mature di Verdi o Puccini è evidente e fondamentale: una stagione lirica può contenere una opera buffa o giocosa, non di più; per uno straniero che ama il 'bel canto' tale differenza non esiste fin quando non conosce abbastanza l'italiano da entrare consapevolmente nel testo: nel mondo si ama l'opera e l'aria in quanto tipo di musica, indipendentemente dal testo, così come dagli anni Sessanta gli italiani hanno amato il rock o il rap in inglese pur senza capire il testo: quindi, l'uso promozionale **parte dalla componente musicale e dal tipo di esecuzione, prima di arrivare eventualmente al testo** e, quindi, all'insegnamento dell'italiano.

b. Opere in 'italiano per stranieri', opere dei 'poeti da teatro', opere realistiche

La difficoltà dell'italiano dei testi melodrammatici varia a seconda di queste categorie:

- Da Ponte scriveva in italiano ma calibrandolo per stranieri, e ancor oggi le opere italiane di Mozart sono facilmente comprensibili sia per italiani sia per studenti stranieri (le edizioni scolastiche dei libretti di Mozart per stranieri richiedono solo qualche nota, non la parafrasi in italiano odierno);
- l'italiano di Francesco Maria Piave, il grande librettista verdiano, è difficile anche per un madrelingua, che certamente ha difficoltà con il testo di *Va' pensiero*: i librettisti dell'opera romantica erano chiamati 'poeti da teatro', cioè erano anzitutto 'poeti', letterati, e solo come precisazione si notava che lavoravano per il teatro: quindi la loro lingua è quella della letteratura romantica;
- il *Prologo*, trasformato in personaggio in carne e ossa da Leoncavallo, librettista di se stesso, in *Pagliacci* spiega che lo scopo dell'autore è rispecchiare la realtà, e questo significa anche 'realtà linguistica': solo due anni prima Mascagni (da sempre accoppiato a Leoncavallo sui palcoscenici) inizia la *Cavalleria* in dialetto siciliano, e la conclude con Turiddu che usa parole basse, come 'tracannare' anziché 'bere', e sbaglia i congiuntivi: i testi dell'opera realistica e di Illica e Giacosa per Puccini sono molto più comprensibili di quelli, in parte contemporanei, di Boito per l'ultimo Verdi: Illica, Giacosa, Leoncavallo, Adami e gli altri sono uomini di teatro, non poeti da teatro, e vogliono parlare al pubblico in maniera diretta:

arie come *Vesti la giubba*, *Un bel dì vedremo*, *Che gelida manina*, *Mi chiamano Mimì* non hanno praticamente bisogno di note, per un italiano d'oggi.

#### c. La romanza si fa canzone

Le arie di Tosti o Leoncavallo, così come canzoni quali *Vipera*, *C'eravamo tanto amati*, *Balocchi e profumi* sono parallele all'operetta e quindi usano i moduli musicali più facili, propri già dell'opera popolare verdiana. Sono arie autonome, della durata di pochi minuti, come le canzoni, ma hanno una pretesa di dignità letteraria, tant'è vero che tra i 'parolieri' di Tosti c'è anche D'Annunzio e molte canzoni napoletane hanno autori dello spessore di Salvatore di Giacomo.

In realtà molti di coloro che si definiscono 'appassionati d'opera' conoscono le singole arie, il che soprattutto con l'opera ottocentesca è facile, visto che era costruita secondo la 'solita forma', cioè una serie di 'numeri' strutturati rigidamente e che includevano un cantabile e una cabaletta - appunto due 'arie'.

Nel mondo sono le 'arie' a essere conosciute, e la tradizione continua: abbiamo richiamato il successo mondiale (che continua ancor oggi, in Sud America e in Russia) di *Mattinata* di Leoncavallo cantata da Al Bano, ma si rifanno all'aria e al 'bel canto' *Con te partirò* di Bocelli e le canzoni di Al volo, che abbiamo richiamato sopra.

In questo genere la lingua è diversa da quella dell'opera: *C'eravamo tanto amati*, *Signorinella pallida* e arie/canzoni del genere sono narrazioni lineari scritte in italiano facilmente comprensibile, con una sintassi sequenziale e con un lessico limitato, ancorché oggi un po' datato: quindi sono didatticamente utilizzabili senza un grande lavoro di parafrasi e annotazione.

#### d. La canzone d'evasione e la canzone dei cantautori

La canzone da vacanza estiva ha un italiano giovanile, essenziale, semplice, quindi adatto a studenti stranieri, ma tratta temi fatui o prevedibili, non ha alcun interesse di contenuto; al contrario, la canzone dei cantautori (o di autori di alto livello come Mogol; cfr. Caon 2011) è spesso molto sofisticata letterariamente, quindi può essere usata con un pubblico interessato al contenuto. Ma è un dato di fatto che De André, Dalla, Battisti, Fossati, Daniele, Bersani ecc. sono ignoti nel mondo, mentre *Un italiano vero* di Cutugno imperversa letteralmente nel globo, con la sua

messe di stereotipi sull'italiano con la chitarra in mano che chiede solo «lasciatemi cantare».

#### e. Il problema dell'orchestrazione

Opera, aria, canzone d'autore e canzonetta pop hanno il problema dell'orchestrazione: spesso l'accompagnamento musicale copre la voce e interferisce molto con le parole, soprattutto quando accento musicale (quindi volume musicale, specialmente nella musica rock dove si usa la batteria) e accento linguistico coincidono, e questo rende difficilmente utilizzabile quel testo a fini didattici, a meno che non si attribuisca un ruolo didatticamente determinante al testo scritto.

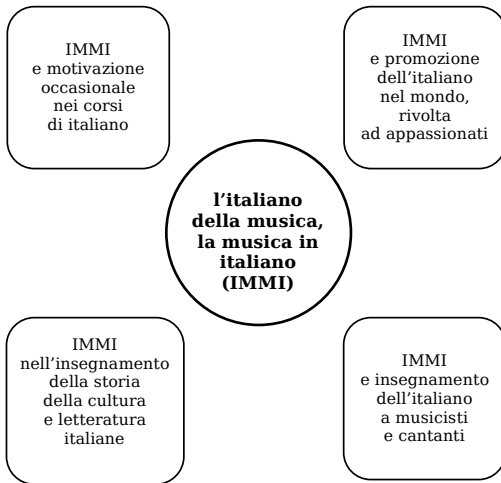
Rossini è notissimo nel mondo: ma la velocità da scioglilingua di *Sono il factotum della città* nonché il crescendo che è proprio di questo autore lo rendono difficilissimo per gli stranieri, così come sono difficili tutti i rap di molti cantautori. Anche l'elemento 'rapidità ritmica' va tenuto in conto nella proposta dell'IMMI.

Infine c'è la qualità dell'arrangiamento: *Mattinata* viene accettato con accompagnamento di pianoforte, o di orchestra classica, perché c'è coerenza tra l'aria e lo stile musicale dell'epoca in cui è nata, ma è possibile, e spesso è stato fatto, anche mettere un accompagnamento moderno o addirittura rock: i concerti di *Pavarotti and friends* vedevano star del pop e del rock cantare arie d'opera senza alcun problema. Il problema si pone con la canzone, soprattutto con quella d'autore ormai classica: Modugno, De André, Battisti, Dalla, Tenco - hanno una base musicale che un adolescente o un giovane d'oggi trova quanto meno patetica, se non peggio, e quindi non è utilizzabile per la promozione dell'italiano e per il suo insegnamento almeno fino a quando l'interesse per il corso è tale che si accettano anche gli arrangiamenti di De Gregori, De André, ecc.

Questi quattro cenni sono sufficienti per comprendere come il progetto IMMI sia qualcosa di ben più complesso della apparente semplicità contenuta nello slogan «L'italiano della musica, la musica dell'italiano».

Focalizziamo ora la nostra attenzione sull'opera e sul 'bel canto'; quanto alla canzone rimandiamo a Caon (2011) e all'ampia bibliografia nella sezione EduMusic di [www.unive.it/labcom](http://www.unive.it/labcom). In realtà, l'accostamento dell'opera.

L'opera si raccorda alla promozione e all'insegnamento dell'italiano in cinque modi:



Vedremo questi aspetti separatamente nei vari paragrafi.

## 1 L'IMMI e la promozione dell'italiano nel mondo, rivolta alla società

Questo è il paragrafo che apparentemente dovrebbe richiedere minore riflessione tanto è evidente il ruolo della musica italiana nella promozione della nostra lingua, mirata a rendere desiderabile l'acquisto del prodotto 'lingua e cultura italiana'. Ma alcune precisazioni sono necessarie per evitare che l'evidente semplicità trasformi l'idea in un vuoto slogan e quindi si traduca, all'atto pratico, in un nulla di fatto.

La prima precisazione da fare è che IMMI è significativo per una parte delle società straniere dove si vuole promuovere l'italiano, cioè per le persone che hanno interesse, tempo e denaro per curarsi della *cultura animi* o, restando nel latino, per le persone che possono dedicarsi all'*otium*; laddove è il *negotium* a richiedere l'italiano, come dove c'è un'industria turistica mirata a italiani o ci sono aziende italiane, la nostra lingua si promuove per altre vie e con altri esiti sul piano della diffusione dei corsi della nostra lingua.

Volendo andare oltre alle dichiarazioni intuitive del tipo «l'opera italiana è la più rappresentata al mondo» e simili, bisogna iniziare dai dati, che si possono trovare nella sezione statistica di <http://operabase.com>.

### a. I compositori più rappresentati nel mondo

Nel mondo, nelle cinque stagioni dal 2009 al 2014, Verdi è il compositore più rappresentato con 332 messe in scena, seguito da Mozart (238) e Puccini (232): ma il Mozart operistico, fatta l'eccezione de *Il flauto magico*, è di solito il Mozart italiano: quindi l'opera italiana domina i cartelloni. Tra i primi 30 compositori rappresentati nel mondo abbiamo dunque Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, Bellini, Leoncavallo, Mascagni, Monteverdi e... Mozart. Un terzo del totale, ma con un numero di opere che supera i due terzi del totale.

### b. Le opere più rappresentate nel mondo

Quanto alle singole opere, *La traviata* è la più rappresentata - e il fatto che un film popolare come *Pretty Woman* desse per scontato che quando vanno all'opera i due protagonisti vedano *La Traviata* e non ci fosse bisogno di spiegarlo neppure allo spettatore medio americano dimostra quale popolarità abbia questo testo.

Altre le opere italiane sono (con numero d'ordine nella classifica):

- *La Bohème* (4);
- *Tosca* (5);
- *Madama Butterfly* (6);
- *Le nozze di Figaro* (7);
- *Il barbiere di Siviglia* (8);
- *Rigoletto* (9);
- *Don Giovanni* (10);
- *Così fan tutte* (11);
- *L'elisir d'amore* (13);
- *Aida* (14);
- *Nabucco* (17);
- *Trovatore* (18);
- *I pagliacci* (19);
- *Turandot* (20);
- tra la 21a e la 30a posizione, altre 8 opere su 10 sono italiane.

In altre parole: se si va all'opera, la possibilità di trovare un'opera italiana è enorme (sull'opera italiana come patrimonio dell'umanità si veda Puglisi 2013; per un quadro statistico sulla diffusione dell'opera italiana si veda, oltre al sito citato sopra, anche la ricerca del gruppo della Bocconi che si occupa dell'immagine italiana nel mondo, in Dubini, Monti 2014).

Quindi, legare la promozione dell'italiano all'opera ha senso se si imposta un progetto mondiale in questa direzione.

Alcune linee di intervento sono semplici da immaginare: ad esempio:

- a. nelle città in cui c'è un teatro che mette in scena un'opera italiana o in italiano, le istituzioni preposte alla promozione (dagli istituti di cultura ai comitati locali della Dante Alighieri, dai Comites a Coasit ai dipartimenti di italianistica o alle associazioni di discendenti di emigranti italiani, alle scuole dove si insegna italiano) possono organizzare un seminario di presentazione – anche in lingua locale –, descrivendone la genesi, le caratteristiche, la fortuna di quell'opera; si possono usare spezzoni di YouTube per ascoltare, con il supporto del testo scritto, le principali arie: non si promuove l'italiano in sé ma l'opera in italiano, inducendo alcuni dei partecipanti a intraprendere un corso di italiano;
- b. quasi tutte le opere sono state tradotte in film, alcuni di altissimo livello come *Cavalleria Rusticana* di Zeffirelli (1982; ci sono due film del 1939 e del 1953 su quest'opera) o *La traviata*, sempre di Zeffirelli (1983), *La Bohème* di Dornhelm (2008), *Don Giovanni* di Losey (1979), fino a *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, girato da Patroni Griffi nel 1992. L'uso di film di opere, da vedere interrompendo la visione per commenti anche se questo significa affrontare i tre atti originali in tre sessioni diverse, può essere oggetto di una politica di sostegno da parte del Ministero degli Esteri o della Società Dante Alighieri o da altre istituzioni, sia con una guida alla disponibilità di film e videoregistrazioni sia con guide alla presentazione;
- c. in molte città i teatri hanno spazi dove è possibile organizzare dei seminari chiedendo la collaborazione del direttore d'orchestra, o del regista, o di uno dei cantanti, in modo che l'iniziativa acquisti uno spessore musicologico di rispetto e serva a promuovere le iniziative degli Istituti Italiani di Cultura (IIC) e delle altre istituzioni nominate sopra volte a legare l'opera alla promozione dell'italiano.

Queste attività possono essere rivolte a italofoeni residenti in quelle città, ma anche a un pubblico locale, da invogliare ad accostarsi all'italiano, oltre che all'opera.

Mentre le istituzioni culturali stentano ad avvalersi sistematicamente dell'opera per promuovere l'Italia e la sua lingua/cultura, il mondo aziendale ne ha già scoperto le potenzialità: sopra abbiamo citato un lavoro della Bocconi caratterizzato da un vero approccio di marketing, ma possiamo indicare una società di consulenza commerciale che ha elaborato un progetto per esportare l'immagine di Parma e dei suoi prodotti con la collaborazione del Teatro Regio: in questa logica l'opera è vista come eccellente esempio di *made in Italy* (Sinapsi Group 2013)

In assenza di iniziative concrete, conclamare l'importanza dell'opera nella diffusione dell'italiano nel mondo è privo di significato. E, di conseguenza, la ricaduta del prestigio dell'opera sull'insegnamento dell'italiano



è presso che nulla. In presenza di queste iniziative, al contrario, le persone coinvolte possono rientrare nel target descritto nel paragrafo che segue.

## 2 L'IMMI e la promozione dell'italiano nel mondo, rivolta ad appassionati

I numeri visti sopra dimostrano che un pubblico di appassionati dell'opera italiana esiste, e con un'azione di sostegno come quella accennata sopra questo pubblico può continuamente accrescersi, includendo mano a mano alcuni di coloro che si iscrivono a corsi di italiano senza essere già appassionati di musica lirica.

In questo ambito, il passaggio da compiere ai fini della promozione dell'insegnamento dell'italiano può essere articolato in queste fasi.

### a. La situazione di partenza

L'appassionato conosce l'opera italiana, frase in cui 'conoscere' significa presumibilmente che ha informazioni sul compositore (quasi mai sull'autore del libretto), che riconosce i principali temi musicali di quell'opera, che ne conosce la trama e che sa che ruolo ogni aria ha nello sviluppo della vicenda e nell'evoluzione del personaggio; in alcuni casi può anche aver letto, in traduzione, il libretto, o più probabilmente ha visto l'opera con sottotitoli nella sua lingua;

### b. L'intervento motivazionale

Si tratta di far intuire all'appassionato la possibilità di sperimentare un breve corso di italiano per comprendere meglio il testo e quindi - e qui sta il punto - **migliorare la comprensione complessiva** di un testo composito come l'opera in cui parole e musica formano un tutt'uno.

Per dimostrare che la conoscenza del libretto migliora la qualità complessiva dell'esperienza estetica, la scelta dei testi da presentare per un corso di comprensione intuitiva è estremamente delicata: lo scontro tra Don Giovanni e il Convitato di Pietra, ad esempio, assume la sua piena drammaticità solo se si capisce il testo; solo il significato di «nei vortici di voluttà perir» dà senso al vero e proprio vortice vocale che Verdi impone a Violetta in *Follie, follie!*; il silenzio degli incontri notturni di *Lucean le stelle* si riflette dalle parole alla musica, e lo stesso avviene nel crescendo

di disperazione che porta all'ultimo grido d'amore per la vita: il testo musicale ha senso pieno solo se si entra nel testo linguistico.

In tutti questi casi l'intervento non è approfondito linguisticamente, è un'introduzione intuitiva all'italiano, focalizzata su **quelle** parole che sono nate per **quella** musica - ma anche finalizzata a motivare, a far crescere il desiderio di sapere meglio l'italiano per apprezzare quell'opera che, per la definizione data dal titolo del paragrafo, appassiona il potenziale studente.

### c. L'intervento didattico finalizzato

Un corso ottimale per questo pubblico non è il corso normale frequentato da studenti con altre motivazioni, bensì un corso *ad hoc*, in cui il manuale A1 viene interpretato essenzialmente sul versante della comprensione scritta e orale e non tanto su quello della produzione; in cui durante ogni unità didattica vengono inserite arie operistiche che trattano lo stesso tema, lo stesso ambito lessicale o grammaticale o funzionale.

Nei paesi di lingue neolatina, si possono utilizzare le strategie emerse in questi anni (una sintesi è in Caddéo, Jamet, 2013) per sostenere e facilitare la comprensione spontanea di testi in una lingua romanza da parte di parlanti di un'altra lingua romanza; lo stesso si può fare, ad esempio, con americani anglofoni che conoscano lo spagnolo o il francese: lo scopo del corso non è una certificazione A1, completa, integrata, ma la motivazione ad avvicinarsi all'italiano attraverso i testi che si amano e le lingue che si conoscono già.

Nel caso in cui non sia possibile, per ragione di numeri, creare un corso *ad hoc*, le lezioni condivise con studenti con altre motivazioni vanno integrate con lezioni dedicate all'opera; nel sito [www.bonaccieditore.it](http://www.bonaccieditore.it), nella sezione *Il Balboni* ci sono le schede guida di 23 arie famose che partono da utenti con l'A1 e coprono soprattutto l'A2, quindi livelli di competenza molto bassi.

### d. La prosecuzione didattica a regime

Sopra abbiamo parlato di un corso A1 focalizzato sulle abilità ricettive e sulla comprensione globale, intuitiva, interlinguistica; la prosecuzione verso un A2 e verso un'integrazione con le abilità produttive è una conseguenza naturale del primo corso di contatto descritto in 'c': una persona colta - e di solito un appassionato di opera lo è - desidera completare a tutto tondo le proprie conoscenze, soprattutto per qualcosa che lo appassiona. Quindi la prosecuzione didattica si suddivide in due filoni:

- un corso normale di italiano, da seguire insieme a studenti con altra motivazione, a meno che il gruppo degli appassionati non sia folto a sufficienza per sostenere economicamente un corso *ad hoc*;
- un corso parallelo sia su testi d'opera, che presentano caratteristiche linguistiche molto peculiari, sia sulla storia dell'opera italiana, dei suoi compositori, artisti ecc.: ascoltare *Casta diva* leggendone il testo e approfondendo Bellini e il suo ruolo di passaggio dall'opera rossiniana a quella 'seria' dà piacere, e il piacere diventa la motivazione che spinge a proseguire nel corso normale di italiano.

Lo sforzo organizzativo (non economico: se riceve un'offerta, l'appassionato che frequenta i teatri d'opera ha il denaro necessario per pagare un corso sull'italiano dell'opera) può essere compiuto da una qualsiasi istituzione, dall'IIC al Comitato Dante Alighieri, dal Comites alla scuola di lingue, purché vi sia un docente in grado di tenere il corso.

Questi docenti non sempre sono presenti, ma si possono creare occasioni e strumenti per formarli o per far sbocciare ciò che è solo *in nuce*: una politica di qualità per la promozione dell'italiano attraverso l'IMMI, dunque, deve passare oltre la dichiarazione dell'importanza dell'opera nella promozione dell'italiano: deve fare un progetto e allocarvi fondi, per quanto minimi, per creare un sito online di materiali e per una formazione, anche quella potenzialmente online, degli insegnanti, nonché per il loro tutorato continuo.

Una precisazione è necessaria: basta interrogare Google (soprattutto in inglese: *learning Italian through the opera*) e si vedrà quanti corsi ci siano già per appassionati, corsi totalmente diversi per cantanti d'opera che vedremo al punto 3. Ma sono corsi dedicati ad appassionati che hanno già intuito il piacere che possono avere da una maggiore padronanza dell'italiano; l'intervento di cui abbiamo parlato sopra è invece dedicato a coloro che ancora non rientrano in questa categoria, ma che possono essere conquistati. Esistono già materiali didattici quali *L'italiano all'Opera: Attività linguistiche attraverso 15 arie famose* (Carresi, Chiarenza, Frolano 1998), *L'italiano con l'Opera: lingua, cultura e conversazione* (Noè, Boyd 2002), *Opera!* (De Giuli, Naddeo s.d.).

### 3 L'IMMI e la motivazione occasionale nei corsi di italiano

Lasciamo gli appassionati all'opera ai corsi a loro dedicati e focalizziamo qui i corsi normali, quelli frequentati da persone che non hanno una passione per l'opera, che non vanno oltre il sapere che sono esistiti Rossini, Verdi, Puccini e che i cantanti d'opera fanno grandi acuti, avendo visto Pavarotti, Carreras e Domingo insieme a rock star nella serie *Tre tenori*.

L'azione motivazionale e promozionale in questo contesto può essere attuata secondo due percorsi:

- a. **semplici innesti occasionali di arie d'opera** durante le normali unità didattiche, di solito alla conclusione, anche per marcare uno stacco tra un'unità e la successiva inserendo un elemento di novità, di per sé fattore di motivazione; abbiamo citato sopra il sito in cui ci sono arie d'opera anche per i livelli A1 e A2;
- b. **inserendo brani d'opera in percorsi tematici** come se ne fanno molti dal B2 in poi, in cui si raccolgono testi di varia natura su temi motivanti per gli studenti: il ruolo della donna nella società italiana, la difesa della natura, la socialità e la festa, il cibo e la cucina, e così via.

Vediamo queste due strategie separatamente.

#### a. L'uso occasionale di arie d'opera

Lo scopo dell'uso di arie d'opera non è il miglioramento linguistico, anche se c'è comunque un'attività di comprensione orale e scritta, c'è uso e riflessione sul lessico, sulla grammatica e sulle funzioni comunicative, c'è attività di sviluppo dell'abilità di produzione orale quando si discute insieme dell'aria su cui si è lavorato, e sviluppo della scrittura quando alla conclusione della discussione si approda a un breve testo di commento.

In questa logica, il testo dell'unità didattica funge da pre-testo per l'introduzione di un'aria d'opera, che può essere il catalogo del *Don Giovanni* per la comprensione di numeri e nazionalità; il brindisi della *Traviata* o «Viva il vino scintillante» della *Cavalleria rusticana* se si lavora sul modo di fare brindisi e auguri; i due monologhi in cui Mimì e Rodolfo di presentano nella *Bohème* o «Vissi d'arte, vissi d'amore» di *Tosca* sono eccellenti quando si lavora sull'opposizione tra passato remoto e presente; l'uso dell'imperfetto, cioè l'azione abituale, è proprio di «Lucean le stelle», e quello del futuro è insistente in «Parigi, o cara, noi lasceremo» o in «Un bel dì vedremo».

Questo innesto occasionale può essere parallelo a quello di canzoni d'autore, anche se in questo secondo genere il lavoro sulla lingua può essere più proficuo che quello sull'opera, per il semplice fatto che si tratta di italiano d'oggi e non di uno o due secoli fa e che si tratta di testi conclusi in sé, nei 3-4 minuti della canzone, mentre l'opera è un estratto da un testo che di solito si dipana lungo tre atti. Abbiamo sperimentato quarant'anni fa l'uso di un'opera moderna nell'insegnamento dell'inglese (*Jesus Christ Superstar*), ma anche allora abbiamo visto che era necessario trattare le singole arie, i cori, i duetti come pezzi a sé stanti, della lunghezza di una canzone (Balboni 1975).

Comunque si trattino le opere e le canzoni, **il fatto di unire in un intervento musica italiana antica, recente e attuale trasforma l'intervento occasionale in un progetto ben orchestrato**, se ci si consente la metafora mai così calzante come in questo contesto.

Qualunque sia lo scopo linguistico dell'uso di testi operistici in corsi normali, tuttavia, lo scopo reale è motivazionale: aprire un mondo che a molti giovani, se non a tutti, è sconosciuto. Se ci si pone solo uno scopo linguistico, ci sono mille testi più mirati, semplici e adatti all'apprendimento (per un approfondimento sull'uso dell'opera per insegnare la lingua italiana si vedano Baratelli 2009; Foscarì 2010).

#### b. L'uso di testi operistici in percorsi tematici

La struttura classica dei percorsi tematici include qualche testo giornalistico, qualche sequenza di film, eventualmente qualche canzone se il tema si presta, e poi alcuni testi letterari che offrono spessore diacronico al tema.

Tra i testi letterari non vengono mai presi in considerazione i testi d'opera, sia perché nei manuali di storia della letteratura italiana non sono trattati, sia perché non c'è una abitudine a considerare che queste romanze, arie e cori possono offrire un'esperienza multimediale, lettura e spettacolo, visto che i testi sono tutti disponibili online e i video sono tutti reperibili su YouTube; spesso basterebbe guardare il cartellone del teatro locale per scoprire che c'è in programma un'opera che potrebbe rappresentare il punto culminante del lavoro su un tema, e che quel teatro ha prove generali aperte agli studenti...

Abbiamo accennato sopra ad alcuni temi tipici. Riprendiamo quello sulla donna - anche perché la maggioranza degli studenti di italiano è composta di studentesse ed è quindi un tema motivante.

L'immagine che di solito si ha e si promulga della donna italiana è di una persona che «tanto gentile e tanto onesta pare», in gioventù, e che poi diviene madre e moglie esemplare, chiusa in casa tranne quando va in chiesa, aliena da brividi femministi, almeno fino agli anni Settanta. Ma osserviamo quale maestosa gamma di figure femminili dirompenti ci offre l'opera, pur restando solo tra quelle più rappresentate al mondo:

- Violetta (*La traviata*) che vuol vivere «sempre libera» folleggiando di gioia in gioia, vuole che «scorra il viver mio nei sentieri del piacer» (nel 1853!);
- Musetta (*La Bohème*) che guarda gli uomini che la fissano «ed assaporo allor la bramosia sottil che dagli occhi traspira, così l'effluvio del desio tutta m'aggira» e «felice mi fa!» (nel 1896!);

- Norma è una gran sacerdotessa, presiede un nucleo di vergini, le vestali dei druidi: ma si concede un amante e gli dà due figli, organizzando la sua vita in modo da poterli veder crescere senza rinunciare al ruolo sociale;
- se Violetta e Musetta sono donne di 'liberi costumi' (libere prima di mente che di corpo), anche due angioletti come Mimì e Tosca sono dirompenti: Mimì dice con candore «non vado sempre a messa, ma prego assai il Signor», il che non le impedisce di convivere con Rodolfo nei primi tre atti e con il Viscontino nel quarto; Tosca ribadisce che ha dato «gioielli della Madonna al manto, e diedi il canto agli astri, al ciel, che ne ridean più belli», ma nel frattempo convive con un pittore ateo e rivoluzionario.

Quale forza motivazionale può avere una scoperta di queste 4 figure femminili, sia per lo studio dell'italiano, sia per la scoperta del patrimonio operistico?

Un altro tema tipico dei percorsi tematici è quello della contrapposizione 'di classe', come si sarebbe detto qualche decennio fa: il modo in cui in Italia oggi si articolano le classi sociali e il modo in cui sono stati trattati i 'vinti' nella letteratura e nell'arte. Tema frequente, che per l'Ottocento mette in scena l'opposizione tra i poveri Renzo e Lucia e i ricchi Rodrigo e Gertrude, per culminare con i poveri di Verga. È un messaggio incompleto, perché nei 30 anni che separano quei due poderosi romanzi abbiamo

- i tre protagonisti delle opere 'popolari' di Verdi: Rigoletto è un disabile, diremmo oggi, deriso dal suo padrone, il Duca di Mantova; Violetta è una prostituta *parvenue* tra i ricchi che la usano; il giovane e bel Trovatore è figlio di una zingara reietta dalla società cortese: riuscire a far capire la portata rivoluzionaria di quei testi toglierebbe la patina di 'aristocratico' a tutto ciò che ha a che fare con il teatro d'opera;
- *Pagliacci*, *Cavalleria* (quest'ultima tratta da una novella di Verga), *Bohème*, la rivoluzione di Gerard in *Andrea Chénier* mostrano la vita dentro la povertà, come i romanzi di Verga, Dickens o Zola, ma sono testi ignorati quando si discute del tema. Eppure Rodolfo è chiaro: «La mia stanza è una tana squallida... il fuoco ho spento. V'entra e l'aggira il vento di tramontana. Mimì di serra è fiore. Povertà l'ha sfiorita»;
- la violenza del potente sul debole è un altro aspetto della 'lotta di classe' - ma quale violenza è peggiore di quella di Scarpia su Tosca, di Germont padre su Violetta, di Di Don Giovanni sulle servette e contadinotte, di Lescaut che vende la giovane sorella Manon a un ricco banchiere?

Quello che andiamo proponendo non è di sconvolgere tradizioni didattiche assodate, ma di completarle, integrandovi quanto è stato finora tenuto fuori perché, per qualche ragione, si è dimenticato che il melodramma è la forma teatrale dominante in Italia nel secolo che intercorre tra Goldoni (che ha scritto circa 70 libretti d'opera!) e Pirandello.

#### 4 Il ruolo dell'IMMI nell'insegnamento della storia della cultura e della letteratura italiane

Nel paragrafo precedente abbiamo anticipato molte esemplificazioni, inserendole nella cornice dell'uso **occasionale** dei testi melodrammatici. Qui invece tratteremo del loro uso **sistematico** nei corsi di cultura e letteratura.

La riflessione è stata aperta nel paragrafo 3: malgrado la sua rilevanza storica, il teatro melodrammatico è ignorato dai manuali di storia culturale e letteraria. Eppure è sufficiente un sommario raffronto per cogliere l'errore storico di questo impianto:

- a. il teatro italiano del Settecento si chiude con le tragedie neoclassiche di Alfieri e le commedie borghesi di Goldoni; nell'Ottocento i principali testi teatrali sono: *Carmagnola* (1820) e *Adelchi* (1822) di Manzoni, che di 'teatro' hanno il nome ma non la struttura e la tecnica; ci sono poi le tragedie storiche di Pellico, pienamente dimenticate; dopo decenni senza testi memorabili, a fine secolo ci sono alcune trasposizioni teatrali di novelle di Verga e dei drammi, anche questi dimenticati, di Praga e di Boito, ben più prolifici come librettisti; per trovare testi teatrali significativi, che riprendano il ruolo di quelli di Alfieri e Goldoni, bisogna attendere le prime opere forti di Pirandello, negli anni della Grande Guerra; in sintesi: il teatro ottocentesco è praticamente inesistente;
- b. negli stessi anni Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Leoncavallo, Mascagni, Boito e Puccini compongono le musiche per testi cui lavorano i drammaturghi che padroneggiano le logiche teatrali, usando la stessa lingua che si trova nel teatro senza musica - ma è il melodramma che forma le coscienze, che offre piacere estetico, che appassiona, che fa politica, che mette in scena il conflitto tra funzione pubblica e vita privata (forse il tema più presente in Verdi): un teatro che raggiunge sia gli aristocratici sia il 'popolo', che sente dall'organetto per strada o canta nel coro di paese le facili arie del melodramma italiano.

Ma al di là della quantità di testi e del loro impatto sulla società italiana e sulla formazione della coscienza sociale e politica, un'attenzione maggio-

re a questi testi potrebbe sfatare false prospettive storiche, ad esempio quella che vede l'Italia a cavallo dei due secoli come un'**italietta** piccolo borghese chiusa in se stessa, provinciale. Questa visione non solo ignora la più importante avanguardia europea d'inizio secolo, il futurismo, ma non tiene conto dei dati reali, proprio perché ignora il contributo dell'opera. Il borghese che andava a teatro o l'artigiano che sentiva le arie d'opera suonate per strada non fruiva di un'arte provinciale, periferica rispetto all'Europa e ai suoi temi: basta focalizzare la produzione di Puccini, il musicista più famoso al mondo in quei decenni (nonché il più pagato di sempre) per renderci conto della falsità storica dell'immagine che si offre dell'Italia di quegli anni:

- 1983, Manon Lescaut e il suo amante fuggono a New Orleans e poi verso il *Far West*, quarant'anni prima dei film western;
- 1896, la combinazione che oggi sarebbe 'droga, sesso e rock'n'roll' è il tema di *Bohème*, con ubriaconi squattrinati, sessualmente disinibiti, disponibili alla piccola truffa per tirare avanti un altro giorno;
- 1900, tema scabrosissimo: il capo della polizia papale ricatta sessualmente la cantante Tosca, abusando del suo ruolo pubblico;
- 1904, l'ambientazione è il Giappone appena entrato nelle relazioni internazionali, e il protagonista è un ufficiale americano che usa una ragazzina giapponese come moglie, per gioco, poi se ne va lasciandola incinta;
- 1910, Minnie, la fanciulla del West, gestisce un saloon in California e si dà alla malavita con il suo amante, un rapinatore violento: non c'era ancora il cinema western, ma in Italia c'è un'opera western,
- 1924, ben prima che la globalizzazione trasformasse in realtà lo slogan 'la Cina è vicina', Puccini esplora quel paese con *Turandot*.

Parigi, New Orleans, la California, il Giappone, la Cina erano il *setting* delle opere dell'**italiano** Puccini: è una visione un po' diversa da quella dell'**italietta** che offrono i manuali.

In questo campo la progettazione nuova può essere affidata solo all'editoria che produce i manuali su cui si studia la nostra cultura, e alla sensibilizzazione e formazione dei docenti, soprattutto nei dipartimenti di italianistica<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Materiale gratuito sulla storia del melodramma come 'teatro', per integrare le antologie di italiano usate nei licei, sono disponibili nel sito dedicato all'italiano L1 in [www.loescher.it](http://www.loescher.it). Sull'italiano dei libretti d'opera, si vedano Goldin 1985; Bonomi 1998; Bonomi, Buroni 2012; Tonani 2005; Rossi 2005, 2011.



## 5 L'IMMI e l'insegnamento dell'italiano a musicisti e cantanti

Ci riferiamo qui ai molti corsi per cantanti d'opera: si tratta di un pubblico già conquistato dal nostro melodramma, e quindi già oggetto di iniziative specifiche.

Questi corsi mirano a una competenza in italiano che di solito raggiunge almeno il B1, con speciale attenzione sia alla dimensione diacronica, all'italiano del Settecento-Ottocento e del primo Novecento, sia alla competenza fonetica: nessun teatro accetta più un cantante lirico professionista che articoli male l'italiano (o il tedesco di Wagner e Strauss, o il francese di Bizet o Massenet, o il russo di Ciakowski, o l'inglese di Britten).

L'iniziativa concreta che si può prendere in questo ambito riguarda gli enti certificatori, che possono pensare a certificazioni con un *addendum* relativo all'italiano della musica e dell'opera in modo da valorizzare pienamente la competenza di questi studenti, ma anche di facilitare la loro venuta in Italia per periodi come *visiting student* presso i nostri conservatori, dove l'insegnamento dell'italiano è raro. (Su questo tipo di corsi, vedere Dardi, Soldà 2007; Zamborlin 2008; Manzelli 2010; Adami 2012).

## 6 Conclusione: dagli slogan alle azioni positive

L'italiano della musica, la musica in italiano: è un ambito indubbiamente proficuo per l'italiano nel mondo, sia per il ruolo che l'opera ha avuto nella storia letteraria e artistica del nostro Paese, sia per la canzone d'autore, dove gli 'autori' più che cantanti e musicisti sono letterati che oggi incidono dischi e nell'Ottocento avrebbero riempito scaffali di biblioteche poetiche. Ma il bel motto va trasformato in azione, per incidere davvero nella promozione della nostra lingua e della nostra cultura.

L'impatto nella didattica quotidiana è limitato, tranne nei corsi per musicisti e cantanti d'opera: qualche canzone e qualche aria può essere inserita tra un'unità didattica e l'altra, con uno scopo sia di motivare attraverso qualcosa di diverso dalla routine didattica del manuale, di aprire un orizzonte di possibile interesse letterario focalizzato su due generi tipici della cultura italiana, il melodramma e la canzone d'autore. Ma non è possibile pensare di insegnare lessico, grammatica, funzioni usando come input testi operistici o canzoni.

Le iniziative quindi devono avere destinatari diversi dallo studente, che è l'ultimo anello della catena:

- a. istituti italiani di cultura, dipartimenti di italianistica, comitati della Dante, associazioni di emigranti italiani, scuole di lingua possono impostare attività di supporto per gli appassionati e di contatto con il pubblico che finora non si è interessato all'opera o alla canzone: abbiamo dato alcuni esempi;

- b. Ministero degli Esteri e Dante Alighieri, che gestiscono le due reti di insegnamento dell'italiano diffuse nel mondo, nonché le due Università per Stranieri, ITALS di Ca' Foscari e altre istituzioni che formano insegnanti di italiano nel mondo possono impostare moduli, in presenza e online, finalizzati a fornire ai docenti le competenze di base e gli strumenti per autoaggiornamento musicologico in modo che essi possano poi usare arie d'opera e canzoni nei loro corsi;
- c. direttori dei corsi di italiano e insegnanti di italiano, una volta sensibilizzati, devono accettare lo sforzo di formazione, in modo da poter esplorare e poi aggredire il nuovo mercato potenziale creato dagli appassionati d'opera e di canzone italiana e per inserire nei corsi normali momenti di contatto con opera e canzone d'autore, in modo da attirare studenti a corsi eventualmente progettati ad hoc per un pubblico musicofilo;
- d. l'editoria italiana rivolta a stranieri (ma anche quella responsabile di storie e testi della letteratura italiana per italiani) deve colmare la lacuna culturale rappresentata dall'assenza del melodramma e, spesso, della canzone d'autore.

### Riferimenti bibliografici

- Adami, S. (2012). «Un apprendente particolare: il cantante d'opera» [online]. *In.It*, 28, disponibile all'indirizzo <http://www.initonline.it/pdf/init28.pdf> (2015-08-31).
- Balboni, P.E. (1975). «Una Rock Opera come libro di testo». *Scuola e Lingue Moderne*, 6.
- Barattelli, B. (2009). «Una voce poco fa: insegnare l'italiano attraverso i libretti d'opera». *Scuola e Lingue Moderne*, 8-9.
- Bonomi, I. (1998). *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*. Roma: Bulzoni.
- Bonomi, I.; Buroni, E. (a cura di) (2012). *Il magnifico parassita: Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*. Milano: Franco Angeli.
- Caddéo, S.; Jamet, M.-C. (2013). *Intercompréhension: une autre approche pour l'enseignement des langues*. Parigi: Hachette.
- Caon, F. (2011). *L'italiano parla Mogol*. Perugia: Guerra.
- Carresi, S.; Chiarenza, S.; Frollano, E. (1998). *L'italiano all'Opera: Attività linguistiche attraverso 15 arie famose*. Roma; Bonacci.
- Dardi, A.; Soldà M.A. (2007). «Didattica dell'italiano per i cantanti lirici in prospettiva multidisciplinare». *Itals. Didattica e linguistica dell'italiano a stranieri*, 13.
- De Giuli, A.; Naddeo, C.M. (s.d.). *Opera!*. Roma: Alma.

- Dubini, P.; Monti, A. (2014). *L'opera italiana nel panorama mondiale* [online], ppt del ask Research Centre dell'Università Bocconi. Disponibile all'indirizzo [http://www.ask.unibocconi.it/wps/wcm/connect/77af51ef-e19e-497f-9644-03706d63222c/venezia\\_ask\\_bocconi\\_ita.pdf?MOD=AJPERES](http://www.ask.unibocconi.it/wps/wcm/connect/77af51ef-e19e-497f-9644-03706d63222c/venezia_ask_bocconi_ita.pdf?MOD=AJPERES) (2015-08-31).
- Foscari, D. (2010). «C'è anche l'opera!» [online]. *In.It*, 26. Disponibile all'indirizzo <http://www.initonline.it/pdf/init28.pdf> (2015-08-31).
- Goldin, D. (1985). *La vera fenice: Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*. Torino: Einaudi.
- Manzelli, M. (2010). «Vissi d'arte vissi d'amor: L'italiano del melodramma: Riflessioni per una didattica L2 a cantanti d'opera». *Italiano Lingua Due*, 2.
- Noè, D.; Boyd, F. (2002). *L'italiano con l'Opera: lingua, cultura e conversazione*. New Haven: Yale University Press.
- Puglisi G. (2013). *L'Opera italiana 'Patrimonio dell'umanità': tra opportunità e responsabilità* [online], testo per l'UNESCO. Disponibile all'indirizzo <http://www.cantoriproitalia.it/wp-content/uploads/2013/02/G.Puglisi-Opera-Italiana-patrimonio-dellumanit%C3%A0.pdf> (2015-08-31).
- Rossi, F. (2005). *Quel ch'è padre, non è padre. Lingua e stile dei libretti rossiniani*. Roma: Bonacci.
- Rossi, F. (2011). «Melodramma, lingua del» [online], voce in *Enciclopedia Treccani dell'Italiano*. Disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-melodramma\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-melodramma_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (2015-08-31).
- Sinapsi Group (2013). «Con Verdi nel mondo» [online]. Disponibile all'indirizzo [http://www.sinapsigroup.com/Amministrazione/allegati\\_upload/%7BRPJTOKRWNHAAOYFDMFHTOMJSRDNADBHIPBBGL%7D\\_Con%20Verdi%20nel%20Mondo.pdf](http://www.sinapsigroup.com/Amministrazione/allegati_upload/%7BRPJTOKRWNHAAOYFDMFHTOMJSRDNADBHIPBBGL%7D_Con%20Verdi%20nel%20Mondo.pdf) (2015-08-31).
- Tonani, E. (a cura di) (2005). *Storia della lingua italiana e storia della musica nel melodramma e nella canzone*. Firenze: Cesati.
- Zamborlin, C. (2008). «Sulle note di Bellini, Verdi e Puccini: una mappa fonetico contrastiva ad uso di cantanti lirici nipponici». *Itals. Didattica e linguistica dell'italiano a stranieri*, 17.

