

LA LINGUA È MOBILE. I LIBRETTI D'OPERA NELLA GLOTTODIDATTICA DELL'ITALIANO LS

MARCELLO SACCO*

1. UNA PREMESSA TEORICA

Per motivi in parte ovvi e in parte noti solo a chi conosce l'evoluzione storica della glottodidattica, se Cicerone resta ancora un modello insostituibile per studiare il latino, Shakespeare e Cervantes non lo sono più per chi voglia insegnare l'inglese o lo spagnolo a studenti non madrelingua. Usarli significherebbe correre un duplice rischio: sminuire da un lato il valore letterario degli autori tirati in ballo, prestare dall'altro un cattivo servizio allo studente che, una volta imparato l'inglese su Shakespeare, al suo primo viaggio in Gran Bretagna si accorgerebbe che quella lingua non la parla più nemmeno la regina. La questione si ripresenta, ma con caratteri specifici, anche ai professori di italiano che insegnano nell'ambito dei corsi di canto in una scuola di musica fuori d'Italia.

* Dopo il Master in "Estudos Portugueses" presso la Universidade Autónoma di Lisboa, ha di recente concluso il Master ITALS in Didattica e Promozione della Lingua e Cultura Italiane a Stranieri, presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, con la tesi *I libretti d'opera nella glottodidattica dell'Italiano LS*, di cui questo articolo è una parziale rielaborazione. È docente di italiano presso i corsi di canto del Conservatorio di Lisbona, Academia de Amadores de Música e Academia de Santa Cecília. Ha curato e tradotto diverse opere di autori portoghesi in Italia, collabora al blog letterario *Sul romanzo* (<http://sulromanzo.blogspot.com/>) e cura la rubrica online *Lirici & lyrics* dedicata ai testi di arie d'opera e canzoni (<http://www.iltaccoditalia.info/sito/index.asp?s=4&t=54>).

Quando ci si serve dei ricordi strazianti di Cavaradossi a pochi passi dal plotone d'esecuzione per insegnare a coniugare i verbi all'imperfetto (con o senza labiodentale), il testo letterario si riduce a strumento per indorare la vecchia pillola del tipico esercizio grammaticale. Non solo, ma la lingua parlata/cantata da Cavaradossi all'alba del XX secolo (*Tosca* andò in scena al teatro Costanzi di Roma il 14 gennaio del 1900) a ben vedere non è che l'erede di una secolare tradizione poetica già ripiegata su se stessa, priva di una corrispondente lingua d'uso che fosse omogeneamente diffusa su tutto il territorio nazionale. Un territorio in cui prevaleva ancora la dialettologia trasversale a tutte le classi sociali e l'analfabetismo toccava percentuali elevatissime.¹

Tuttavia tale situazione ha fatto sì che in una nazione giovane e priva di unità linguistica come la nostra, letteratura e glottodidattica siano andate a braccetto per più di un secolo, se si pensa all'adozione nella scuola post-unitaria di libri come *I promessi sposi*. Cosa fecero intere generazioni di neo-italiani, in larga parte dialettologi, se non ritrovarsi sui banchi di scuola a imparare (o almeno a provarci) il toscano "vivo" come L2 attraverso un libro che il suo stesso autore, milanese, aveva riscritto dopo un viaggio a Firenze di quelli che oggi gli studenti *au pair* realizzano a Londra per imparare l'inglese?

Ciò non giustifica, naturalmente, un uso della letteratura mirato ad imporre fuori tempo e fuori luogo (visto che parliamo di contesti LS) soluzioni linguistiche da dibattito risorgimentale. Nessun docente serio utilizzerebbe oggi un romanzo contemporaneo in funzione normativa come avvenne con il capolavoro di Manzoni. Si tratta però di credere ancora nella letteratura come osservatorio prezioso dei movimenti meno effimeri di una lingua. È ancora possibile

farlo senza ricadere nell'errata equazione lingua = letteratura, ma evitando pure il possibile nuovo equivoco di matrice forse mallarmeana (la dicotomia tra le parole del poeta e le parole della "tribù") o più probabilmente jakobsoniana, come suggerisce Marazzini; equivoco per cui, assegnando al linguaggio letterario una funzione poetica autonoma, saremmo portati a "pensare che la separazione tra lingua comune e linguaggio letterario sia necessaria, quasi si trattasse di due universi distinti e non comunicanti"². In fondo, se da un lato la lingua non va certo identificata con la sua forma scritta, dall'altro la forma scritta non va per forza identificata né con la sperimentazione di un poeticismo astratto, sempre ostinatamente in fuga dalla lingua d'uso, né con l'aulica compostezza stilistica lontana dalle altre funzioni comunicative di un idioma. La letteratura, infatti, per la lingua non è solo (o non più) il luogo di una sua perfezione suppostamente classica (ammesso e non concesso che ci si metta d'accordo sull'aggettivo "classico"), ma anche quello in cui essa si "sporca", si contamina, dunque si mostra nella sua realtà più sfaccettata a chiunque voglia provare a conoscerla e capirla. Non è certo un caso se le categorie continiane di plurilinguismo e monolinguisma³, nate per descrivere le origini della letteratura italiana, si applicano ancora con efficacia per descrivere la letteratura moderna e contemporanea.

Per questo motivo, tutti coloro che non se la sentono di prendere notarilmente atto di questa perdita di centralità, proprio a scuola, della parola scritta e della parola letteraria in particolare potranno sbandierare i tantissimi autori del '900 italiano che certo non meritano di finire nell'album dei ricordi in bianco e nero della glottodidattica. La lingua neutra e antiretorica di un Moravia, il plurilinguismo in chiave espressionistica di Gadda o Consolo, il dialetto

¹ Sul tema, che vanta una vasta bibliografia, si veda almeno l'ormai classico T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza 1970.

² C. Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 69.

³ Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

riportato tra virgolette accanto a una voce narrante dalla prosa sorvegliatissima in Pasolini, la precisione microlinguistica di un passo descrittivo in Calvino dimostrano che la letteratura, prima ancora di ogni possibile giudizio estetico, è senz'altro un serbatoio linguistico ancora prezioso per chi voglia proporre alla classe la straordinaria pluralità di una lingua come la nostra.

Ma il problema che si pone nelle classi di canto in cui si è chiamati a insegnare italiano in contesto LS è una questione che spiazza sia i detrattori dell'utilità glottodidattica della letteratura, sia la vecchia guardia degli amanti dei classici. Effettivamente si rischia di scontentare tutti, perché non si tratta né di sostituire Petrarca con Calvino o, rincorrendo spasmodicamente l'aggiornamento, con Paolo Giordano, Ammaniti e magari Moccia; né di tornare al Petrarca, bensì al tardo-petrarchismo dei librettisti, dei malfamati poeti di serie B, degli epigoni di quei classici che l'aggiornamento metodologico voleva farci depennare dai nostri registri. Il fatto è che, nel caso degli studenti di canto lirico di uno dei tanti conservatori sparsi nel mondo, la scelta del repertorio, ossia del materiale didattico cosiddetto autentico, non spetta totalmente al docente di lingua. Costui è semplicemente chiamato a intervenire come collaboratore del docente di canto. Tale collaborazione, a seconda delle leggi vigenti nei vari paesi e/o delle regole dei diversi istituti, può spaziare dall'insegnamento strutturato di grammatica, sintassi e lessico al più discreto ruolo di *coach* linguistico, addetto prevalentemente alla fonetica.

2. LIBRETTISTICA E GLOTTODIDATTICA

Forse sarebbe perfino superfluo spendere tante parole per ribadire che il melodramma è una delle manifestazioni artistiche più caratteristiche della nostra cultura e della nostra

lingua nel mondo. Ideata come ipotesi filologica, al limite dell'equivoco creativo (nelle intenzioni originarie era un tentativo di rifacimento del teatro greco classico con la sua perfetta fusione di versi e musica), l'opera esce ben presto dalle accademie fiorentine in cui era nata, per prendere altre strade e approdare nei teatri pubblici di Venezia e del resto d'Italia. A contatto con un più vasto pubblico, abbandonerà dunque quella dimensione elitistica, senza tuttavia cessare di essere una sorta di avanguardia teatrale "di massa", amata e imitata in tutto il mondo.

A partire da questo momento, il melodramma plasma e segue le evoluzioni del gusto del proprio pubblico e delle personalità (compositori, cantanti, poeti, scenografi, impresari...) coinvolte nei processi produttivi, prima trasformandosi nel più tipico spettacolo barocco, con i suoi giochi scenografici e la sua poesia concettista e fortemente metaforica, poi rispecchiando per tutto il '700 le svariate esigenze di rinnovamento in senso razionalistico di uno spettacolo che del Barocco aveva conosciuto tutti gli eccessi. Nell'800 le sue diverse linee di tradizione si svilupparono al massimo, fino a consumarsi. Fu capace di perfezionare, con Rossini, l'opera buffa napoletana, ma anche di sposare le coeve mode culturali, dal gotico al dramma storico, passando al romanzo popolare europeo ottocentesco⁴, oppure confrontarsi con tradizioni sceniche straniere, come il Grand Ópera francese, il teatro wagneriano o la riscoperta di un anglosassone che il continente aveva a lungo ignorato: William Shakespeare (nome che un musicista come Verdi seppe declinare in chiave sia tragica che, con *Falstaff*, comica). Non solo: sul piano socio-politico il melodramma riuscì perfino ad incarnare le aspirazioni di una certa borghesia italiana, dando voce al sentimento di unità nazionale. Tutto ciò avvenne sempre

⁴ Accostamento fatto notoriamente da A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1136-1137.

all'insegna di una stretta, sia pur contrastata, relazione tra musicisti e poeti. Se il nome di Metastasio ci riconduce a un'epoca in cui il melodramma si identificava ancora col suo testo letterario e il poeta (che manteneva un'assoluta centralità sin nei crediti in cartellone) non era ancora un... "librettista"⁵, anche altri autori più o meno noti, magari già declassati al rango di librettisti, dovevano giocare ruoli discreti ma decisivi nella carriera di più celebri compositori: si pensi agli irripetibili risultati della grande trilogia di Mozart-da Ponte o, già nel XIX secolo, alla stima ai limiti del complesso d'inferiorità che Vincenzo Bellini, descritto da Baldacci⁶ come autentico illetterato, nutriva per Felice Romani. O ancora alle svolte drammaturgiche, ciascuna a suo modo importante, prodotte dall'ingresso, nel teatro verdiano, prima del mite Francesco Maria Piave, poi della più forte personalità letteraria di Arrigo Boito, senza tralasciare, sempre a proposito di Verdi, il patriottismo ormai leggendario delle sue prime opere che, a una più attenta osservazione, risulta quasi indissociabile da quell'originale figura di artista patriota e avventuriero che fu Temistocle Solera⁷.

Detto ciò, risulta evidentemente sbagliato considerare la poesia per musica un sottoprodotto della grande poesia italiana. Un po' perché la presunta subalternità del poeta rispetto al compositore è un effetto di prospettiva storica (molti letterati prestigiosi in passato sono lentamente caduti nell'oblio a dispetto dell'ammirazione crescente dei posteri per i compositori), un po' perché dal punto di vista

⁵ Ulderico Rolandi ci ricorda che la prima testimonianza lessicografica della parola librettista risale al *Rimario italiano* di F. Antolini, del 1839, ed è già carica di una connotazione negativa. Cfr. U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951.

⁶ Cfr. L. Baldacci, *La musica in italiano; libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

⁷ Per i cenni biografici su Solera si veda C. Dapino (a cura di), *Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1984, t. 2, pp. 3-4.

strettamente linguistico la poesia dei libretti rappresenta un "distillato"⁸ della tradizione poetica classica. Per quanto certi modelli possano sembrare desueti, la lingua di un popolo ha molte vite e il glottodidatta non può ignorare il fondamentale aspetto motivazionale⁹ che oggi muove un giovane studente a cominciare proprio da lì, dalla lingua dei libretti, con la sua arcaizzante uniformità resistente ai secoli. Gli stessi motivi che spingono Balboni¹⁰ e Caon¹¹ ad auspicare un allargamento del canone a forme artistiche "altre" rispetto al classico testo scritto, oppure a suggerire affinità fra i *topoi* della poesia classica e quelli della canzone d'autore, quegli stessi motivi includono il libretto d'opera in un percorso di avvicinamento umanistico-affettivo alla letteratura. Quella motivazione forte e immediata permetterebbe poi di usare Romani, Piave o Boito come apripista per iniziare l'allievo alla lettura dei nostri scrittori migliori¹².

⁸ L'espressione "distillato stilistico della tradizione poetica" è in F. Rossi, *Quel che è padre, non è padre... Lingua e stile nei libretti rossiniani*, Roma, Bonacci, 2005, p. 193. Rossi, che parla di Rossini, mutua l'espressione da L. Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, che a sua volta parla di Verdi. Le conclusioni di un'osservazione in ambito delimitato finiscono sempre per allargarsi ad altri autori ed epoche, data la versatilità della lingua operistica.

⁹ Cfr. Gardner, R.C. - Lambert, W.E., *Attitudes and Motivation in Second Language Teaching*, Boston, Newbury House, 1972.

¹⁰ Cfr. P. E. Balboni, *Introduzione allo studio della letteratura italiana*, Perugia, Guerra, 2005.

¹¹ F. Caon, "Per una didattica umanistico-affettiva della letteratura". in E. Pavan (a cura di) *Il 'Lettore' di italiano all'estero. Formazione linguistica e glottodidattica*, Roma, Bonacci, 2005.

¹² Su questa ricerca canonica degli "scrittori migliori" a mio avviso pende ancora, almeno per il XIX secolo, il motivato dubbio di Portinari: "Ma siamo davvero certi che i librettisti routiniers fossero 'letterariamente', e 'teatralmente', meno significativi o meno degni dei tragedi ufficiali, da Pellico a Corsa, da Carlo Marengo a Felice Cavallotti?" (F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, p. 11).

Se siamo d'accordo sull'uso in classe di materiale autentico al fine di sviluppare nell'allievo la giusta sensibilità sociolinguistica, se giustamente lavoriamo sulle varietà diatopiche, diastratiche, diafasiche e diamesiche per favorire l'auspicata "Variation Awareness", cioè quel grado di consapevolezza che consente al cittadino straniero di fare la spesa al mercato di Porta Portese o di Porta Palazzo riducendone lo choc linguistico, non possiamo ignorare che, soprattutto in contesto LS, il primo impatto con la lingua italiana per una fetta considerevole di nostri studenti passa per frasi come: "Mentr'io fremente le belle forme disciogliea dai veli"; frase a cui prima o poi bisogna togliere la sua algida ed elegante astrattezza per restituirle tutta la sua carnalità, spiegando che Cavara-dossi, prima di morire, sta ricordando i tempi in cui andava a letto con Tosca. Posta in questi termini, certamente l'aria sette-ottocentesca solleverà dei problemi di appropriatezza sociolinguistica, un po' come avviene, per ragioni ovviamente diverse (diciamo pure opposte), con una canzone di Pino Daniele, Venditti o dei Pitura Freska. Diventa dunque urgente affiancare al concetto di sociosinonimo quello di cronosinonimo¹³, vale a dire lavorare sulla sinonimia diacronica oltre che diastratica e diatopica. Ciò permetterebbe di rendere comprensibile un testo antico, inquadrandolo storicamente ed evitando all'allievo quel sovradimensionamento sociolinguistico che ti fa parlare come un tenore da melodramma anche al bar e in altri contesti meno eroici.

Un'ultima osservazione, a mo' di conclusione, sfocia in un'intrusione che dal contesto LS ci porta dritti dritti nelle aule delle nostre scuole nazionali. Un grido d'allarme sulla possibilità che le giovani generazioni di italiani possano perdere il contatto con la lingua letteraria del proprio

¹³ Cfr. M. Santipolo, "Il testo letterario come modello linguistico nella didattica dell'italiano come lingua straniera", in A. Begenat-Neuschäfer (a cura di), *Manuale di civiltà italiana contemporanea. Materiali ed approcci didattici*, Frankfurt, Peter-Lang, 2010.

Paese comincia a sollevarsi anche in Italia. Serianni¹⁴ ha già fatto notare come la tanto attesa riforma scolastica, la quale modernizza il programma di studi letterari dando più spazio a un secolo troppo a lungo trascurato, il '900, e riducendo lo spazio destinato ai classici, pur essendo giusta e necessaria, rischia di creare uno scompenso imprevisto: aumentare la distanza linguistica tra le prossime generazioni di italiani e quei classici che tanta proiezione internazionale diedero alla loro lingua. Presto, aggiunge Serianni, potrebbe non essere più valido quel paragone, finora linguisticamente fondato, secondo cui un italiano può leggere Dante o il *Novellino* sentendolo come scritto nella sua stessa lingua, mentre un francese non può dire lo stesso della *Chanson de Roland*. Le possibili situazioni di rischio sono due: quella dell'oscurità totale di certi arcaismi o quella dell'interpretazione sbagliata di parole apparentemente semplici che nel frattempo sono state soggette a derive semantiche. In contesti L2 e LS si direbbero "falsi amici", ma è proprio quel che accade agli italiani del XXI secolo dinanzi ad aggettivi come "onesta" e "gentile" in una poesia di Dante. Serianni consiglia la parafrasi, "per quanto pedestre e riduttiva", come primo passo verso la ricostruzione degli aspetti denotativi e "anche dell'aura connotativa che contrassegna una parola o un'immagine"¹⁵.

Viene in mente un'intuizione di George Steiner, che apre il suo celebre *After Babel* con un capitolo intitolato "Understanding as Translation", ricordandoci che ogni lettura è un atto di traduzione, la quale spesso rischia di rimanere una "creative conjecture", tanta è la distanza che il tempo, le mutazioni culturali, le possibili semantiche dei vari discorsi epocali scavano tra noi lettori attuali e un testo che da noi si distanzia sempre di più. Uno degli esempi citati

¹⁴ Cfr. L. Serianni, *cit.*

¹⁵ Cfr. L. Serianni, *op. cit.*, p. 15.

da Steiner riguarda un passo dello shakespeareano *Cymbeline* in cui, parlando di prerogative dell'animo femminile, si cita la *mutability*, termine che, dice Steiner, "would require extensive treatment. [...] It embodies philosophic, perhaps astrologically-tinged notions of universal inconstancy, of an anarchic variable in the sum of human fortunes. But as early as Chaucer [...] the word is strongly linked with the alleged infidelity of woman [...]".¹⁶ Scatta quasi automatico il ricordo del Duca di Mantova e del suo *La donna è mobile*, verso a sua volta piuttosto maltrattato proprio da chi stenta a cogliere la vera valenza semantica dell'aggettivo.

Il rischio, si sa, è quello di fare della letteratura uno strumento e non un fine, ma è chiaro che, soprattutto in certi casi, non si può fare della letteratura un fine semplicemente scavalcando la fase intermedia, faticosa ma gratificante, della decifrazione di un codice il quale, sia pur resuscitato dai più avanguardistici maquillage tecnologici, arriva fino a noi dal silenzio tombale dei secoli.

¹⁶ G. Steiner, *After Babel* (1975), Oxford, OUP, 1998, pp. 5 e 7.