

Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica

Paolo E. Balboni

2 L'oggetto del sillabo: l'italiano della musica

Sommario 2.1 Specificità comunicative dell'italiano della musica. – 2.2 Ambiti di uso. – 2.3 L'italiano della musica come 'microlingua' per riconoscere il musicista professionista.

Nel 2015, come ricordato nell'Introduzione, il governo italiano lanciò 'l'anno della musica' fondando la promozione dell'italiano nel mondo sul 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, della *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).

È tuttavia molto interessante, visto che parliamo di italiano come lingua straniera, l'osservazione di un grande maestro di canto, François Le Roux:

Cette musique propre de la langue est souvent mieux perçue par les étrangers. (2007, 53)

Questo sillabo riguarda la prima parte del motto, *l'italiano della musica*, senza prendere in considerazione il fatto – molto enfatizzato nella promozione ma del tutto slegato dalla conoscenza dell'italiano – che nella microlingua universale della musica colta (sull'opposizione tra musica colta e musica popolare cf. Balboni 2016a) sono di solito in italiano le indicazioni dei tempi (*largo, adagio, andante, ecc.*), dell'intensità (*piano, forte, fortissimo, ecc.*) e di molti effetti (*staccato, pizzicato, ecc.*).

2.1 Specificità comunicative dell'italiano della musica

L'italiano della musica è una varietà 'diafasica', usata cioè in contesti situazionali specifici – nel nostro caso, tra musicisti professionisti oppure in formazione, come vedremo nel paragrafo 2.2.

Per definire questo tipo di varietà usiamo il termine 'microlingua (scien-

tifico-professionale)' come corrispondente di *language for specific purposes*, di linguaggio settoriale, di lingua di specialità, ecc. (le ragioni sono discusse in Balboni 2000).

Le microlingue scientifico-professionali hanno una duplice funzione:

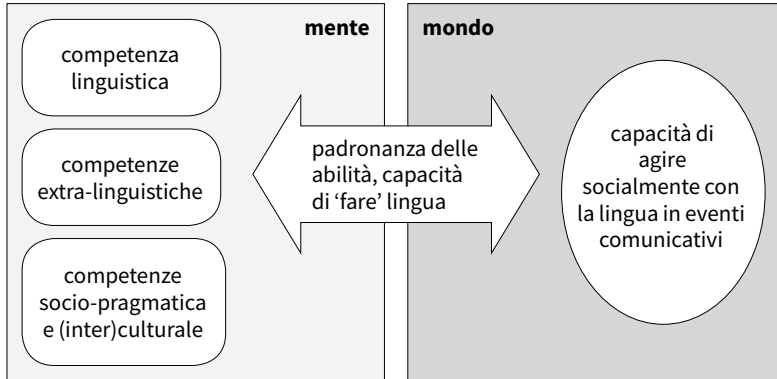
- a. l'eliminazione, per quanto possibile, dell'ambiguità propria della lingua per uso generale: il principale effetto è la trasformazione delle 'parole', che sono polisemiche, in 'termini' che hanno solo un significato e tendono a non modificarsi con il passare del tempo; la terminologia è l'elemento più evidente delle microlingue, che tuttavia hanno anche caratteristiche morfosintattiche e testuali particolari, finalizzate sia all'eliminazione delle potenziali aree di ambiguità, sia allo scopo indicato nel punto 'b';
- b. servono per riconoscere gli appartenenti a una *speech community*, una comunità di discorso: ci si riconosce come colleghi sulla base non solo della precisione terminologica ma anche dell'uso degli stilemi e delle convenzioni retoriche propri della microlingua scientifico-professionale condivisa (cf. § 2.3).

L'acquisizione/insegnamento microlinguistico si innesta su una competenza pari *almeno* al livello soglia, cioè al B1 nella scala del Consiglio d'Europa, che garantisce le competenze comunicative di base (BICS, *Basic Interpersonal Communication Skills*).

In realtà, l'esperienza di anni di scambi di studenti insegna che il livello B1 è insufficiente in ambiti di studio (lo studente universitario o, nel nostro caso, in un conservatorio) o di ricerca (un musicologo, un direttore d'orchestra): è necessaria la padronanza sia dell'italiano accademico (nell'accezione di Desideri e Tessuto 2011; Bazzanella 2016; Ballarin 2017), sia dell'italiano dello studio (CALP, *Cognitive and Academic Language Proficiency*), soprattutto nella competenza di lettura e, talvolta, anche di uso.

Quindi, se allo strumentista che lavora in un'orchestra italiana può bastare un livello B1 integrato sul piano terminologico e di elementi base di musicologia, per affrontare i libretti d'opera e lo studio della contestualizzazione delle opere, il cantante d'opera ha bisogno anche di elementi morfosintattici, lessicali e culturali propri di un B2 avanzato, e un musicologo, un direttore d'orchestra, un compositore hanno bisogno di leggere testi critici, estetici e storici assai complessi anche per un B2.

Partendo dal modello di competenza comunicativa di italiano generale (Balboni 2014), la microlingua della musica ha quindi bisogno di alcune integrazioni:



Le integrazioni sono

a. competenza linguistica

- la fonetica è fondamentale per i cantanti d'opera, sia perché, come vedremo, oggi non si accetta più una pronuncia approssimativa, sia perché il canto richiede un'articolazione fonetica particolare;
- nei libretti d'opera è usata la morfologia dell'italiano classico;
- la sintassi è particolare sia nei libretti d'opera, dove si usa la varietà letteraria dei secoli XVII-XIX, sia nei testi di estetica e critica musicale, dove la struttura ipotattica, basata sulla subordinazione, è alla base di periodi spesso molto complessi;
- il lessico ha bisogno di una forte integrazione terminologica e, per i cantanti d'opera, anche di prospettiva diacronica;
- due tipi testuali non inclusi in un livello B2 sono i testi letterari (libretti d'opera, testi di madrigali e romanze, testi sacri) e i testi critici, estetici, storici;

b. competenze extralinguistiche

La gestualità e la prossemica non hanno caratteristiche particolari (se non per la recitazione dei cantanti: ma il compito di insegnarla ricade sul regista, non sull'insegnante di italiano), mentre qualche cenno va fatto alla terminologia propria della vestemica propria delle esecuzioni e dei concerti;

c. competenze socio-pragmatica e (inter)culturale

Non ci sono atti linguistici particolari, se non per il fatto che vengono realizzati in un contesto teatrale nelle prove d'orchestra; gli

atti comunicativi propri della vita scolastica sono gli stessi di tutte le situazioni accademiche, tranne per gli aspetti regolativi e referenziali che riguardano i singoli strumenti musicali.

La dimensione interculturale non ha variazioni, se non in considerazione di alcuni elementi propri del mondo teatrale: ad esempio, uno straniero deve saper che in un teatro italiano è vietato il viola, non si appoggia un cappello su un letto di scena, non si passa sotto una scala, e così via.

Sono poi necessari i riferimenti ai movimenti estetici, filosofici, storici, culturali necessari per la contestualizzazione dei testi musicali;

- d. *abilità linguistiche*
rispetto a un livello B2, serve un lavoro specifico sulle strategie di comprensione, sia di testi letterari come i libretti, sia di testi complessi come quelli di estetica e musicologia.

Come si evince dalla sintetica descrizione svolta finora, le integrazioni sono differenziate sulla base dei bisogni comunicativi di tre gruppi: strumentisti e concertisti, cantanti d'opera, musicologi, direttori e compositori.

2.2 Ambiti di uso

Si sono identificati tre ambiti d'uso dell'italiano della musica, corrispondenti a tre pubblici destinatari diversi, che in parte possono anche sovrapporsi, ma che conservano la loro individualità in termini di bisogni linguistici.

I bisogni sono di due tipi: chi studia musica in paesi non italofoeni ha bisogno dell'italiano solo se decide di avvicinarsi direttamente a testi musicologici scritti in italiano (a meno che non sia un cantante d'opera, naturalmente); chi invece si forma in conservatori e scuole di musica italiani, oppure lavora in un'orchestra o in un teatro italiano, ha bisogno di competenza nella nostra lingua non solo per la comunicazione interpersonale di base (BICS), ma anche nell'italiano della musica, per interagire con i colleghi sui temi specifici della sua professione e per poter approfondire letteratura critica e musicologica in italiano (CALP, anche se tecnicamente si applica solo agli studenti dei conservatori e delle scuole di specializzazione musicale).

I tre ambiti sono:

- a. *strumentisti, concertisti, orchestrali*

Il loro bisogno di italiano, se non operano in Italia, è minimale; se invece studiano in Italia o lavorano in teatri o orchestre italiane, gli

strumentisti hanno un bisogno focalizzato sul piano tecnico del loro strumento e su quello esecutivo.

L'interazione tra direttori italiani e orchestrali non italiani avviene di solito in inglese se si tratta di un teatro straniero, in italiano in Italia. Molti direttori stranieri hanno lunga consuetudine con il nostro paese e quindi dirigono in italiano quando lavorano in Italia, per cui in questi casi la competenza in italiano della musica diventa essenziale;

b. *cantanti lirici*

Esiste una tradizione di insegnamento della fonetica dell'italiano che porta molti cantanti ad articolare perfettamente l'italiano, nella varietà fonetica soprattutto vocalica che è propria del canto lirico, senza tuttavia comprendere quello che stanno dicendo. I cantanti di respiro internazionale, tuttavia, conoscono quasi sempre l'italiano, e interpretano i personaggi sulla base dei testi e non solo delle indicazioni del regista. D'altra parte, come nota Adami (2012: 3)

Mettere in scena oggi un'opera cantata in modo insoddisfacente in italiano, però, significa mettere in scena una produzione fallimentare, porgere al pubblico un'offerta musicale del tutto inutile, se non deleteria. I pubblici internazionali che seguono produzioni operistiche di questo tipo, infatti, anche se non hanno competenze specifiche in italiano, non sono più pubblici ingenui o vergini, e sono del tutto in grado di distinguere un'opera cantata in un italiano corretto da una cantata in cattivo italiano.

(Sull'insegnamento dell'italiano ai cantanti lirici si vedano Dardi, Soldà 2007; Manzelli 2010; Zamborlin 2008; Adami 2012).

Il grande problema è dato dal fatto che i libretti d'opera usano la varietà letteraria dell'italiano che va dalla metà del Settecento all'inizio del Novecento. Non solo: alcuni libretti sono stesi in italiano per stranieri (si pensi ai libretti di Rinuccini per Monteverdi, di De' Calzabigi per Guck, di Metastasio per molti autori tedeschi, di Da Ponte per Mozart); altri invece sono scritti per un pubblico aristocratico e borghese che conosce la lingua dei classici della letteratura italiana e che ha padronanza della mitologia e della storia antica: sono libretti complessi, che venivano acquistati e studiati prima di andare a teatro, in modo da poter comprendere poi il testo cantato; altri libretti, infine, sono di natura verista, quindi con una varietà di italiano assolutamente diversa da quella usata fino al 1890.

C'è quindi una pluralità di varietà diacroniche e di impianto letterario che rende assai complesso il significato di una espressione che si

usa troppo spesso senza distinzioni, 'l'italiano dei libretti d'opera'. (Su questo tema esiste una interessante letteratura: Goldin 1985; Tonani 2005; Manzelli 2010; Rossi 2011; Bonomi, Buroni 2012; Bonomi, Coletti, 2015; Balboni 2016b);

c. *musicologi e direttori d'orchestra*

Mentre la competenza musicologica, e conseguentemente di italiano accademico, di cui necessitano orchestrali e cantanti è generale, in quanto serve loro per comprendere il contesto culturale e musicale in cui si inserisce la loro esecuzione, i musicologi e i direttori d'orchestra sono anzitutto degli esperti di estetica musicale, di storia e di teoria della musica, quindi hanno una necessità inderogabile di comprendere (e talvolta produrre) l'italiano accademico della musicologia e quello della critica musicale.

Inoltre, devono anche conoscere la microlingua specifica di tutte le famiglie di strumenti, a differenza degli strumentisti che conoscono solo la microlingua della propria famiglia (archi, legni, fiati, percussioni, ecc.).

Infine, i direttori d'orchestra negoziano la qualità dei loro spettacoli con le strutture istituzionali dei teatri (sovrintendenti, direttori artistici, direttori del coro) e con quelle selezionate per la singola mess'in scena, dal regista al direttore del palco, per cui devono conoscere anche la terminologia propria del teatro.

2.3 L'italiano della musica come 'microlingua' per riconoscere il musicista professionista

Abbiamo citato sopra la nozione di 'microlingua'. Nel nostro volume sulle microlingue scientifico-professionali (2000) abbiamo argomentato sul fatto che l'uso di questa varietà diafasica (che si usa cioè solo in contesti situazionali i cui partecipanti siano degli studiosi o dei professionisti di una area scientifica o di una disciplina) ha due finalità:

- a. la finalità più ovvia, in italiano della musica come in ogni microlingua, è la riduzione dell'ambiguità: le parole polisemiche dell'italiano quotidiano diventano termini, per cui, ad esempio, 'largo', 'adagio' o 'moderato' non sono parole che indicano un tempo lento, rilassato, come può pensare l'inesperto, ma sono termini precisi che indicano una velocità del metronomo che sta intorno, rispettivamente, a 40, 48 e 66 battiti per minuto;

- b. una seconda finalità, meno ovvia ma a nostro avviso preponderante sul piano socio-pragmatico, è quella di comunicare l'appartenenza alla *speech community*, cioè alla comunità degli esperti di musica che si riconoscono anzitutto per la lingua che usano, la microlingua musicale. Parafrasando un celebre proverbio, 'l'abito linguistico fa il monaco'.

Nelle microlingue ci sono un aspetto stilistico, che serve allo scopo di identificazione, e un aspetto terminologico, che serve per la comunicazione tecnica.

Ai fini meramente esecutivi, agli strumentisti e ai cantanti la competenza terminologia può bastare; se invece gli stessi strumentisti e cantanti vogliono entrare a far parte della comunità musicale, quindi parlare di storia della musica o di estetica musicale, argomentare sull'approccio ad un testo musicale ed alla sua esecuzione, discutere su un'esecuzione, e così via, allora la varietà di italiano che diviene necessaria è quella della critica storica e della riflessione estetica - varietà che ha molti tratti in comune con la microlingua della critica letteraria ed artistica, caratterizzate da periodi lunghi e sintatticamente complessi, con una grande quantità di connettori che introducono subordinate di vario tipo e livello; inoltre, come evidenziato da Ciliberti e Anderson (1999) in ordine al discorso accademico italiano, si tratta di strutture testuali fortemente caratterizzate dalle digressioni e dalle valutazioni personali.

Si tratta di strutturazioni testuali spesso proprie di livelli C1 e C2, che lo studente di italiano in un corso B2 deve comunque abituarsi a riconoscere e al cui interno deve imparare a districarsi - cosa per altro non semplice molto spesso neppure per madrelingua.

