



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)

in Scienze del Linguaggio

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Italiano e melodramma: quando la promozione della lingua passa attraverso la musica

Relatore

Ch. Prof. Paolo Balboni

Correlatore

Ch. Dott. Stefan Matthias Zucchi

Laureando

Gloria Fedalto

Matricola 837308

Anno Accademico

2015 / 2016

INDICE

EINFÜHRUNG	7
PARTE PRIMA: L'OPERA NELL'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO LS	
Capitolo 1: Profilo storico del melodramma italiano	10
1.1 Il melodramma	10
1.1.2 La nascita del melodramma in Italia	10
1.2.3 Claudio Monteverdi: un nuovo tipo di spettacolo	10
1.2 Il teatro d'opera veneziano tra Sei- e Settecento	12
1.2.1 La struttura dei teatri veneziani	12
1.2.2 Opera di corte e opera mercenaria	13
1.3 I maggiori librettisti italiani del Settecento	13
1.3.1 Apostolo Zeno (1668-1750)	14
1.3.2 Pietro Metastasio (1698-1782)	14
1.3.3 Ranieri de' Calzabigi (1714-1795)	15
1.3.4 Lorenzo Da Ponte (1749-1838)	16
1.3.5 Carlo Goldoni (1707-1793)	16
1.4 La riforma gluckiana	18
1.5 Gioacchino Rossini (1792-1878)	18
1.5.1 I tre principali capolavori di Rossini	19
1.5.2 Rossini tra Classicismo e Romanticismo	20
1.5.3 Rossini e i divertissement	21
1.6 Il melodramma romantico italiano	21
1.6.1 I principali librettisti dell'Ottocento	22
1.6.2 Felice Romani (1788-1865)	22
1.6.3 Temistocle Solera (1815-1878)	22
1.6.4 Salvatore Cammarano (1801-1852)	23
1.6.5 Francesco Maria Piave (1810-1876)	23
1.6.6 Arrigo Boito (1842-1918)	24
1.7 Vincenzo Bellini (1801-1835)	24
1.7.1 I quattro principali capolavori di Bellini	25

1.7.2 Le caratteristiche delle opere belliniane	26
1.8 Gaetano Donizetti (1797-1848)	27
1.8.1 Le opere principali di Donizetti	27
1.8.2 Donizetti e il Romanticismo europeo	29
1.9 Giuseppe Verdi (1813-1901)	29
1.9.1 Il primo Verdi e il Verdi maturo: da <i>Nabucco</i> a <i>Aida</i>	30
1.9.2 Le fonti letterarie nelle opere di Verdi	34
1.9.3 Verdi e Wagner	35
1.10 Il teatro d'opera a cavallo tra Ottocento e Novecento	36
1.10.1 I maggiori librettisti del primo Novecento	36
1.10.2 Luigi Illica (1857-1919)	37
1.10.3 Giuseppe Giacosa (1847-1906)	37
1.10.4 Giovacchino Forzano (1883-1970)	38
1.10.5 Giuseppe Adami (1878-1946)	38
1.11 Giacomo Puccini (1858-1924)	38
1.11.1 I capolavori di Puccini più rappresentati	39
1.11.2 Caratteristiche delle opere pucciniane	41
1.11.3 Il teatro d'opera italiano dopo Puccini	42
Capitolo 2: L'opera italiana nel mondo	44
2.1 La diffusione dell'opera italiana in Europa nel mondo	44
2.1.1 Le prime rappresentazioni	44
2.1.2 La diffusione dell'opera italiana nel Seicento	45
2.1.3 La diffusione dell'opera italiana in Austria e in Germania	45
2.1.4 La diffusione dell'opera italiana in Inghilterra e Spagna	46
2.1.5 Il successo dell'opera italiana nel Settecento	47
2.1.6 La diffusione dell'opera italiana nella prima metà dell'Ottocento	47
2.1.7 La diffusione dell'opera italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento	48
2.2 La diffusione dell'opera italiana oggi	48
2.2.1 Dati statistici: l'opera in Italia	49
2.2.2 Dati statistici: i compositori e le opere più rappresentate	50
2.3 Progetti per la diffusione della lingua italiana nel mondo attraverso l'opera	51
2.3.1 <i>L'italiano della musica, la musica dell'italiano</i>	52

2.3.2 <i>Con Verdi nel mondo</i>	52
Capitolo 3: L'opera nei corsi di Itals	54
3.1 La promozione della lingua italiana nel mondo	54
3.1.1 L'opera italiana	55
3.2 I corsi di Itals rivolti ad appassionati d'opera	56
3.3 L'opera nei corsi normali di Itals	57
3.3.1 L'innesto occasionale di arie d'opera	57
3.3.2 L'inserimento di brani d'opera in percorsi tematici	59
3.4 I docenti di italiano	60
3.5 Insegnare a leggere un'aria d'opera	60
3.5.1 Fase globale	60
3.5.2 Fase analitica	62
3.5.3 Fase di sintesi	63
3.6 L'italiano dei libretti	63
Capitolo 4: L'italiano per cantanti d'opera	67
4.1 Cantabilità è musicalità: due tratti distintivi della lingua italiana	67
4.2 I bisogni linguistici e le aspettative dei cantanti d'opera	68
4.3 Didattica dell'italiano a cantanti d'opera	69
4.3.1 Gli obiettivi didattici	69
4.3.2 Suddivisione in moduli	70
4.3.3 Suddivisione in unità d'acquisizione	72
4.3.4 Il metodo fonetico	76
4.3.5 Iniziative concrete	78
4.4 Possibili problematiche nella didattica a cantanti d'opera	78
4.5 La figura del docente	79
 ZWEITER TEIL: DAS DEUTSCHE MELODRAMA IM DAF- UNTERRICHT	
Kapitel 5: Geschichte des deutschen Melodramas	81
5.1 Die ersten Musikformen in Deutschland	81
5.1.1 Das 16. Jahrhundert	82
5.1.2 Die erste deutsche Oper	83
5.1.3 Die deutsche Kultur im 18. Jahrhundert	83
5.2 Johann Sebastian Bach (1685-1750)	84

5.2.1 Die Kirchenmusik	85
5.2.2 Die instrumentale Musik	85
5.3 Georg Friedrich Händel (1685-1759)	85
5.3.1 Die Kirchenmusik	86
5.3.2 Die instrumentale Musik	86
5.4 Franz Joseph Haydn (1732-1809)	86
5.4.1 Der Stil seiner Werke	87
5.4.2 Die religiösen und die instrumentalen Werke	87
5.5 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	88
5.5.1 Der Stil seiner Werke	89
5.5.2 Mozarts wichtigste Opern	89
5.6 Die Musik zwischen den 18. und 19. Jahrhunderten	91
5.7 Ludwig van Beethoven (1770-1827)	91
5.7.1 Der Stil seiner Werke	92
5.7.2 Beethovens Kompositionen	92
5.8 Franz Schubert (1797-1828)	92
5.8.1 Schuberts Werke	93
5.8.2 Die Lieder	93
5.9 Richard Wagner (1813-1883)	93
5.9.1 Wagners Werk	94
5.9.2 Das Gesamtkunstwerk	95
5.10 Richard Strauss (1864-1949)	96
5.10.1 Sein Werk	97
5.11 Die Musik des expressionistischen Theaters	98
5.12 Kurt Weill (1900-1950)	98
5.12.1 Weills Werke	99
Kapitel 6: Das deutsche Melodrama in den italienischen Schulen	100
6.1 Deutsch als Fremdsprache in Italien	100
6.2 Das Projekt <i>Il piacere dell'opera</i>	101
6.3 Opernarien im DaF-Unterricht	102
6.3.1 Die Motivationsphase	104
6.3.2 Die Durchführungsphase	104
6.3.3 Die Reflexionsphase	105
6.4 Die Rolle der Lehrkraft im DaF-Unterricht	106

6.5 Deutsch für Gesangstudierende	106
FAZIT	108
BIBLIOGRAFIA	110
SITOGRAFIA	114

EINFÜHRUNG

Das Melodrama ist wie die Literatur eine Kunst, die zur Bildung des europäischen kulturellen Panoramas im Laufe der Jahrhunderte beigetragen hat. Ab 1600, als Ottavio Rinuccini die erste Oper, *Dafne*, in Ton setzte, verbreitete sich diese musikalische Gattung zuerst in Italien und später in Deutschland und in ganzen Europa. Als wichtigste Musikzentren galten Florenz, Rom und Venedig in Italien aber die Lagunenstadt mit ihren Theatern spielte vor allem eine wichtige Rolle, was die Veranstaltung der Schauspiele anbelangt. In Deutschland versammelte sich die Musiker und Komponisten in Hamburg, Leipzig und Wien, wo Privatpersonen die bürgerlichen Theater finanziell unterstützten. Allerdings gehört das Melodrama nicht zur Vergangenheit, denn heutzutage ist das Publikum der Liebhaber der italienischen und deutschen Oper breit und international: Dies hat wichtige Implikationen im Bereich der Sprachförderung, weil das Melodrama ein hervorragendes Mittel sein kann, um Menschen der italienischen und der deutschen Sprache anzunähern. Gegenstand vorliegender Arbeit ist es daher, eine Analyse der Wirkung des italienischen Melodramas im Hinblick auf die Förderung von Italienisch als Fremdsprache durchzuführen. Deswegen soll hier zuerst die Geschichte des italienischen Melodramas berücksichtigt werden, das sich im 17. Jahrhundert mit der obengenannten Oper *Dafne* und *Euridice* von Caccini und Peri durchsetzte. Das 18. Jahrhundert gab dieser Gattung neuen Anstoß, denn die Libretti der berühmtesten Verfasser der Zeit wie Zeno, Metastasio, Calzabigi, Da Ponte und Goldoni waren von einem innovativen und bahnbrechenden Charakter geprägt. Allerdings erreichte das italienische Melodrama seinen Höhepunkt erst im 19. Jahrhundert, als es unter dem Einfluss der Romantischen Bewegung stand, weshalb die Oper die Themen der Betonung der Gefühle, der düsteren Atmosphären und der Hinwendung zum Irrationalen und Volkstümlichen behandeln. Weltbekannt wurden die fruchtbarsten Komponisten der Zeit, und zwar Bellini, Donizetti und Verdi, zu deren Erfolgen berühmte Librettisten beitrugen wie Romani, Solera, Cammarano, Piave und Boito. Die Geschichte des italienischen Melodramas endete aber in den ersten Jahren des 20. Jahrhundert, bzw. mit dem Ende des ersten Weltkrieg und Puccini wird als der letzte erwähnenswerte Komponist betrachtet. Heutzutage sind die

Opern dieser Komponisten noch sehr beliebt und geschätzt und sowohl die in der vorliegenden Arbeit wiedergegebenen Statistiken über die Opern, die am meisten aufgeführt werden, als auch die zahlreichen Projekte zur Förderung der italienischen Sprache durch das Melodrama, wie *L'italiano della musica, la musica dell'italiano* und *Con Verdi del mondo* bestätigen diese weltweite Hochschätzung der italienischen Operntradition. Aufgrund der Stellung der Oper als zentraler Bestandteil der italienischen Kultur und ihrer Wirkung zur Sprachförderung werden die Implikationen im Bereich der Sprachwissenschaft ins Auge gefasst, insbesondere im Hinblick auf Kurse für Italienisch als Fremdsprache – die sogenannten Itals-Kurse – und Kurse für Opernsänger. So wird das didaktische Angebot für Itals-Kurse in Betracht gezogen, das durch den Einsatz von Opernarien gekennzeichnet ist: Das eigentliche Ziel ist aber nicht die Arbeit über die Sprache der Libretti, sondern die Unterstützung der Motivation beim Lernen der italienischen Sprache. Was die Kurse für Opernsänger anbelangt, sollte sich das didaktische Angebot an die Bedürfnisse von ausländischen Gesangstudenten anpassen, die aufgrund ihrer Arbeit gezwungen sind, die italienische Sprache zu lernen. In diesen Kursen beschäftigen sich die Studierenden mit der Entwicklung der Fähigkeit, die Wörter und die Verse der Libretti richtig auszusprechen, was eine zentrale Rolle für ihre *Performances* spielt. In dieser Arbeit werden außerdem die möglichen Schwierigkeiten mit einem solchen didaktischen Angebot in Betracht gezogen, auf die nicht nur die Studierenden, sondern auch die Lehrkraft stoßen können. Dabei ist die Absicht dieser Arbeit, sich auch mit dem deutschen Musikpanorama zu beschäftigen, das sich seit den ersten Aufschwüngen innerhalb der reformierten Kirchen im 16. Jahrhundert entwickelte und mit Mozart und Wagner gipfelte. In der Tat sind diese zwei Komponisten zusammen mit Schubert, Strauss und den expressionistischen Werken Weills die berühmtesten Vertreter der deutschen Operntradition, deren Meisterwerke weltweit aufgeführt werden. Darüber hinaus wird hier gezeigt, dass die erste deutsche Oper auf die Vertonung des von Rinuccini komponierten Werkes *Dafne* von Schütz zurückzuführen ist: Diese Gattung stand im 18. Jahrhundert unter dem Einfluss des Barocks und wurde später von Haydn und Mozart europaweit verbreitet. Außerdem wird die Musikalität der deutschen Sprache am Anfang des 19. Jahrhundert durch Schuberts Kompositionen ausgedrückt. Mit Wagner, Strauss und Weill wurde die

Operntradition durch einen neuen Stil geprägt, der von dem sozialpolitischen Klima der Zeit beeinflusst wurde. Trotz des großen Werts des deutschen Musikpanoramas wird der Einsatz von Opernarien als Bestandteil der deutschen Kultur in Kursen, bzw. im Unterrichten für Deutsch als Fremdsprache (DaF) wenig gefördert, weshalb diese Arbeit die positiven Auswirkungen und die Einsatzmöglichkeiten einer Operarie berücksichtigen wird, die den Lernenden einen neuen Zugang zur deutschen Kultur verschaffen.

PARTE PRIMA: L'OPERA NELL'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO LS

Capitolo 1: profilo storico del melodramma italiano

1.1 Il melodramma

La parola *melodramma* deriva dal greco *mèlos*, che significa 'canto', e, da *dràma*, che assume il significato di 'teatro', 'messa in scena' (Balboni, c.d.s.). Tuttavia, *melodramma* non ha alcun significato negativo, diversamente da quanto si potrebbe pensare, in quanto con tale termine si intende un'azione scenica, ovvero un dramma in musica, basato su un libretto, che consiste nella versione antica di ciò che oggi viene comunemente definito copione.

1.1.2 La nascita del melodramma in Italia

Il XVI secolo testimonia una crescita nella presenza di musiche negli spettacoli che vengono rappresentati a corte, ovvero commedie, drammi pastorali, tragedie, rappresentazioni allegoriche e farse teatrali (Dorsi, Rausa, 2000:4). Tuttavia, la nascita del melodramma in Italia viene fatta risalire al 1600 circa, con le rappresentazioni di *Dafne* di Ottavio Rinuccini e di *Euridice* di Giulio Caccini e Jacopo Peri, quest'ultima messa in scena a Firenze il 6 ottobre 1600 a Palazzo Pitti, in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia (Dorsi, Rausa, 2000:10). In questi spettacoli, che si configurano più che altro come delle messe in scena di testi teatrali (Balboni, c.d.s.), la musica assume la funzione di dare spessore alle trame, nonché di rendere varia ed efficace la recitazione, tramite l'ausilio di arie, cori, passi strumentali e forme di danza (Dorsi, Rausa, 2000:11).

1.1.3 Claudio Monteverdi: un nuovo tipo di spettacolo

Claudio Monteverdi viene alla luce nel 1567 a Mantova, città all'epoca sottomessa al dominio spagnolo. Dimostra sin da subito di essere un prodigio, tanto che a soli quindici anni pubblica la sua prima raccolta di canti intitolata *Sacrae canticulae tribus vocibus* ma la sua giovinezza è caratterizzata

principalmente dalla composizione di madrigali, ovvero dei brevi componimenti poetici su sottofondo musicale. Si trasferisce poi a Mantova in qualità di violinista presso la corte dei Gonzaga, dove può godere della protezione del duca Vincenzo I e dove le sue doti artistiche e musicali hanno modo di rivelarsi. Nel 1607 Monteverdi compone la sua prima opera di successo, *Orfeo* (Balboni, c.d.s.), che va in scena il 24 febbraio al palazzo Ducale di Mantova negli appartamenti di Margherita Gonzaga (Dorsi, Rausa, 2000:16). *Orfeo* è la storia mitologica tra le più rappresentate come melodramma e racconta di questo giovane che è il creatore della musica e che si reca negli inferi per cercare la sua defunta amata Euridice. Grazie alla sua musica, Orfeo riesce ad ottenere che Euridice venga riportata in vita, a patto che egli non si volti a guardarla finché entrambi non saranno usciti dagli inferi (Dorsi, Rausa, 2000:9): Orfeo non riesce a resistere alla tentazione, così Euridice ritorna per sempre nel regno dei morti. Con *Orfeo*, Monteverdi inaugura un nuovo tipo di spettacolo, in cui il testo linguistico tende ad essere dominato dalla musica (Balboni, c.d.s) anche se ciò si verificherà soprattutto con *L'incoronazione di Poppea*, uno degli ultimi capolavori del compositore cremonese datato 1643 e messo in scena al teatro San Giovanni e Paolo di Venezia. Nel 1608 compone poi la sua seconda opera su libretto di Rinuccini, intitolata *Il Lamento di Arianna* rappresentata sempre a Mantova in occasione delle nozze del principe Francesco IV di Gonzaga con Margherita di Savoia. Arianna è la principessa di Creta e figlia del Minotauro, che aiuta Teseo a fuggire dal labirinto tradendo in questo modo il padre; tuttavia, dopo averle promesso di prenderla in moglie e di renderla regina di Atene, Teseo abbandona Arianna su un'isola, lasciandola in balia del proprio destino. In seguito a degli screzi con i Gonzaga, Monteverdi lascia Mantova e si trasferisce a Venezia diventando poi maestro di Cappella a San Marco e dove, nonostante la sua fama raggiunga tutta Europa, in particolare Vienna, vi rimarrà fino alla morte nel 1643. Il ruolo significativo di Monteverdi nel panorama melodrammatico dell'epoca sta nell'essere il primo musicista ad essere contemporaneamente anche uomo di teatro, creando quello che è stato definito da egli stesso lo 'stile rappresentativo' (Balboni, c.d.s.).

1.2 Il teatro d'opera veneziano tra il Sei- e Settecento

Nella Venezia a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, le opere in musica sono rappresentate all'interno di un teatro e di fronte ad un uditorio che si differenzia molto da quello cortigiano, essendo uno stato privo di corti e di monarchi assoluti (Dorsi, Rausa, 2000:26). Si tratta, infatti, di un pubblico:

- a. prevalentemente cittadino;
- b. quantitativamente più vasto;
- c. più diversificato a livello sociale.

Il primo teatro veneziano ad essere inaugurato è il San Cassiano nel 1637 (Balboni, c.d.s.), con il dramma *Andromeda* di Benedetto Ferrari su musica di Francesco Manelli (Dorsi, Rausa, 2000:26). L'anno successivo viene poi inaugurato il teatro di San Giovanni e Paolo mentre nel 1640 apre i battenti un nuovo teatro, il San Moisè.

1.2.1 La struttura dei teatri veneziani

Le prime opere messe in scena nella repubblica veneziana venivano autoprodotte da compagnie di attori; tuttavia, nel momento in cui si comprende quanto il pubblico veneziano fosse attratto da questa forma di intrattenimento, le grandi famiglie patrizie come i Giustinian, i Capello o i Grimani decidono di investire nella maggior parte dei casi nella ristrutturazione di sale in passato adibite alla commedia dell'arte, trasformandole in teatri. Si crea così una struttura gerarchica piramidale:

- a. al vertice di tale struttura si trovano i proprietari dei teatri, ovvero le ricche famiglie veneziane;
- b. al secondo posto di tale scala gerarchica vi sono gli impresari, che affittano i vari teatri;
- c. l'ultimo gradino della piramide è occupato dal personale adibito alla produzione e alla realizzazione dell'opera e assunto a contratto dagli impresari.

Tuttavia, il teatro d'opera veneziano non è da intendersi come teatro popolare: sebbene la documentazione pervenuta circa la composizione del pubblico sia scarsa, si tende ad escludere una partecipazione assidua e regolare da parte dei ceti

sociali inferiori (Dorsi, Rausa, 2000:29). Inoltre, il sistema produttivo teatrale veneziano si espande in tutta la penisola e non solo, conferendo un impulso sempre maggiore alla circolazione di spettacoli.

1.2.2 Opera di corte e opera mercenaria

Ciò che accomuna le opere veneziane con le rappresentazioni messe in scena a corte è soprattutto il fatto di configurarsi come rappresentazioni profane, del tutto indipendenti e in cui i personaggi sostituiscono la recitazione con il canto (Dorsi, Rausa, 2000:28). Ciononostante, numerose sono le differenze tra le due tipologie di opere:

- a. innanzitutto, il contesto di rappresentazione. Dovendo solitamente celebrare qualche evento particolarmente importante nella vita del sovrano, l'opera di corte doveva configurarsi come uno spettacolo unico e irripetibile; l'opera mercenaria, creata appositamente per un teatro a pagamento, doveva poter essere ripetuta per questioni legate ai costi della produzione, degli allestimenti, ecc.;
- b. dell'opera di corte vengono stampate poi le musiche, composte delle descrizioni e incise delle litografie, da tramandare poi a chi non aveva potuto assistere alla rappresentazione; dell'opera mercenaria venivano invece stampati i libretti, che gli spettatori potevano acquistare all'entrata del teatro, affinché potessero seguire lo spettacolo;
- c. la prima doveva essere l'espressione dello sfarzo e della potenza del sovrano che ne aveva commissionato la realizzazione; la seconda, al contrario, doveva conciliare i costi economici di realizzazione e di allestimento con le cosiddette entrate del botteghino (Dorsi, Rausa, 2000:28);
- d. infine, l'opera di corte si rivolgeva ad un pubblico selezionato e su invito, che durante la messa in scena veniva poi disposto in base all'importanza e al ruolo; l'opera in scena nei teatri, invece, si rivolgeva ad una molteplicità di spettatori, con l'obiettivo di far fronte ai costi sostenuti per la realizzazione dell'opera.

1.3 I maggiori librettisti italiani del Settecento

All'interno del panorama operistico italiano compreso tra Settecento e Ottocento si possono individuare due tipologie di librettisti (Goldin, 1985:5): da un lato,

coloro che si conformano alla tradizione, producendo testi piuttosto banali ma ben accetti al pubblico; dall'altro, si trovano quei librettisti che operano dei cambiamenti e delle innovazioni nei loro testi, dando spazio alla loro creatività. In questa seconda categoria si annoverano librettisti come Apostolo Zeno, Pietro Metastasio, Ranieri de' Calzabigi, Lorenzo da Ponte e Carlo Goldoni.

1.3.1 Apostolo Zeno (1668-1750)

Nato a Venezia, Apostolo Zeno appartiene ad una ricca e nobile famiglia veneziana. Inizialmente si dedica al giornalismo, sebbene all'epoca non fosse ancora considerata una vera e propria professione (Balboni, c.d.s.) e nel 1710 fonda il *Giornale de' letterati d'Italia* assieme ai maggiori intellettuali del tempo. Tuttavia, Zeno si dedica anche alla composizione di libretti d'opera: ne scrive trentasei, di argomento sia storico che mitologico. Inoltre, nel 1718 viene convocato a Vienna alla corte degli Asburgo ed è il primo a ricoprire il ruolo di 'poeta cesareo', ovvero il poeta di corte, in quanto i monarchi asburgici ritenevano che l'italiano fosse la 'la lingua degli angeli' (Balboni, c.d.s.), ovvero lingua più adatta a veicolare la poesia e l'arte, mentre il tedesco era una lingua adatta più che altro ai commerci e all'amministrazione. A differenza del melodramma barocco, in cui si producevano dei testi separati tra loro e senza considerazione alcuna né per la musica, né per la resa teatrale, la particolarità dei libretti di Zeno si trova nella sobrietà dei testi e delle trame (Balboni, c.d.s.), riproponendo le tre unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Tuttavia, non essendo propriamente un artista, Apostolo Zeno viene congedato nel 1729 dal ruolo di poeta cesareo e sostituito da Metastasio.

1.3.2 Pietro Metastasio (1698-1782)

Pietro Trapassi, in arte Metastasio, è considerato il più grande librettista del Settecento. Originario di Roma, si avvia alla carriera ecclesiastica, diventando abate all'età di vent'anni. Tuttavia, non ottiene il successo sperato alla corte dei Papi, così si trasferisce a Napoli, città in cui inizia a comporre dei testi per serenate (Balboni, c.d.s.). La sua fama di librettista accresce, finché nel 1729 viene convocato a Vienna per sostituire Apostolo Zeno nell'incarico di poeta cesareo, ruolo che svolgerà fino alla morte nel 1782. Nella sua carriera di librettista compone ventisette melodrammi, caratterizzati da vicende, la cui

linearità viene posta in secondo piano dai rapporti che legano tra loro i personaggi. Inoltre, si possono individuare degli elementi ricorrenti nei suoi libretti, ad esempio il numero di personaggi, che in diciannove libretti su ventisette è fisso e composto da sei figure; i protagonisti, inoltre, sono solitamente quattro, ovvero due uomini e due donne e alla fine della vicenda il primo uomo si unirà con la prima donna mentre il secondo uomo con la seconda donna (Dorsi, Rausa, 2000:111). In generale,

“[...] si tratta sempre di vicende che mirano al ristabilimento dell’equilibrio iniziale: amori contrastati ma alla fine ne vittoriosi; usurpatori di affetti o di potere destinati all’insuccesso, ma anche spesso al perdono, per buona pace degli spettatori [...]” (Goldin, 1985:6).

Metastasio introduce un’ulteriore innovazione, che all’epoca ha suscitato scalpore tra gli spettatori: gli eventi tragici, come la morte di un personaggio, non vengono più raccontati secondo il modello tragico greco, bensì vengono fatti accadere in scena.

1.3.3 Ranieri de’ Calzabigi (1714-1795)

Livornese e amico di Metastasio, non si dedica fin da subito all’attività di librettista: inizialmente, infatti, si stabilisce a Napoli dove lavora nell’ambito giuridico-commerciale, salvo poi entrare in contatto con la professione di librettista, scoprendone non solo gli aspetti letterari ed espressivi di tale attività, ma anche e soprattutto i vantaggi in termini economici e di popolarità (Balboni, c.d.s.). Si trasferisce poi a Parigi e nel 1761 si stabilisce a Vienna in qualità di diplomatico, dove entra a far parte dei circoli culturali della città. Non a caso, infatti, conosce il maggiore compositore del periodo, Christoph Gluck, con il quale instaura un proficuo rapporto di natura professionale, che lo porterà a scrivere alcuni libretti, tra i quali i testi delle due opere di maggior successo del musicista tedesco: *Alceste* e *Orfeo e Euridice*. Tuttavia, è costretto a tornare a Napoli in seguito a degli screzi con la corte asburgica e proprio nella città partenopea diventa una delle figure letterarie di spicco, apprezzato persino da Vittorio Alfieri, il maggiore drammaturgo dell’epoca.

1.3.4 Lorenzo Da Ponte (1749-1838)

Povero e di origini ebraiche, Lorenzo Da Ponte si trasferisce a Venezia, dove nella convinzione che il cristianesimo può salvarlo dalla povertà, si avvia alla carriera ecclesiastica. Tuttavia, ben presto si scopre che la vita da religioso da lui condotta non è propriamente virtuosa, di conseguenza viene espulso dalla Repubblica Serenissima nel 1779. Si stabilisce dapprima a Gorizia e in seguito a Dresda, città in cui si avvicina all'opera e alla professione di librettista; viene poi convocato a Vienna, dove compone numerosi libretti, tra i quali i tre delle opere di maggior successo di Wolfgang Amadeus Mozart:

- a. *Le nozze di Figaro*, opera buffa, il cui libretto è stato tratto dalla commedia di Beaumarchais intitolata *Le mariage de Figaro* (Goldin, 1985:38);
- b. *Don Giovanni*, storia di un libertino, il cui scopo è collezionare quante più donne possibile;
- c. *Così fan tutte*, opera giocosa ambientata a Napoli, una delle capitali europee del XVIII secolo.

A Vienna accresce la sua fama: infatti, delle circa settanta opere che vengono messe in scena nella capitale asburgica tra il 1783 e il 1790, diciannove sono composte su libretto di Da Ponte (Balboni, c.d.s.), guadagnandosi l'appellativo di 'Poeta dei Teatri Imperiali'. Divenuto quindi un librettista di successo, viaggia in tutta Europa, approdando anche al King's Theatre di Londra, dove per dieci anni lavora come impresario. Tuttavia, la sua attività di impresario fallisce, quindi è costretto a scappare in America, prima a Philadelphia e poi a New York, dove gli viene assegnata la prima cattedra di lingua e letteratura italiana alla prestigiosa Columbia University (Minghi, 2015:131).

1.3.5 Carlo Goldoni (1707-1793)

Goldoni viene considerato come il massimo drammaturgo e commediografo italiano del Settecento: veneziano ma di origini modenesi, conduce una vita piuttosto inquieta e caratterizzata da numerosi viaggi sia in Italia che all'estero, in particolare a Vienna e Parigi, dapprima alla corte di Luigi XV e poi a quella del suo successore, Luigi XVI. Fin da giovane si dedica alla scrittura di libretti, arrivando a comporne circa una settantina in tutta la sua carriera (Balboni, c.d.s.): nei testi dei suoi libretti emergono dei tratti innovativi nella struttura teatrale,

dando impulso ad una rivoluzione realistica nell'opera (Goldin, 1985:14). Goldoni, infatti, propone una nuova concezione dei personaggi, i quali non sono più concepiti sotto forma di maschere, bensì diventano dei tipi sociali (Goldin, 1985:14): i personaggi goldoniani, dunque, acquistano una loro personalità. Inoltre, un'ulteriore innovazione nel teatro goldoniano consiste nella 'doppia coppia', ovvero presenza sia di personaggi appartenenti alla nobiltà e sia facenti parte della classe sociale media o medio-bassa, si basti pensare alla *Locandiera*, commedia composta nel 1753. Per quanto riguarda le scene delle opere goldoniane, queste sono fortemente dinamiche, in cui tutto è volto a promuovere l'azione: di conseguenza,

“[...] le declamazioni, le pause lirico-affettive cedono il passo a ‘dichiarazioni programmatiche’ che svelano le intenzioni dei personaggi, ne manifestano le funzioni, contribuendo così allo svolgimento dell'azione [...]” (Goldin, 1985:14);

così come

“[...] i concertati, le scene d'insieme, particolarmente i duetti a contrasto, sono molto più frequenti delle arie-monologo [...]” (Goldin, 1984:14).

Tuttavia, Goldoni apporta delle importanti innovazioni anche sul piano del linguaggio, in quanto il lessico dei suoi testi risulta legato alla vita quotidiana e alla realtà sociale dei personaggi, vivacizzando quindi i dialoghi; inoltre, quest'ultimi sono molto spesso costruiti sul filo della rima, creando una sorta di gioco di botta e risposta tra i vari personaggi (Goldin, 1985:15). Un altro elemento caratteristico della librettistica goldoniana è anche la differenziazione di registro tra i vari personaggi e la conseguente contrapposizione tra il linguaggio semplice della gente comune come domestici o borghesi e l'italiano sostenuto delle figure appartenenti alla nobiltà (Bonomi, 2005:56). Questa tendenza al plurilinguismo riscontrabile in Goldoni, inoltre, è quasi del tutto assente in Da Ponte, le cui opere venivano messe in scena nella Vienna asburgica, che imponeva quindi l'uso di un linguaggio alto.

1.4 La riforma gluckiana

Il compositore tedesco Christoph Willibald Gluck (1714-1787) si configura come il dominatore indiscusso della scena culturale viennese di metà Settecento, influenzando non solo musicisti contemporanei come Mozart o Salieri, ma anche compositori postumi, come Berlioz e Wagner (Balboni, c.d.s.). Fin da giovane si dedica alla musica e al teatro, ambiti in quegli anni dominati dalla figura di Metastasio, il quale compone anche il libretto della sua prima opera, intitolata *Artaserse* e datata 1741. Gluck imprime così il suo nome nella scena culturale e musicale europea, tanto che la fama raggiunta lo conduce a intraprendere numerosi viaggi soprattutto in Italia. A Vienna, inoltre, fa la conoscenza del conte italiano Durazzo, nonché direttore dei Teatri Imperiali, e di Ranieri de' Calzabigi, il quale comporrà i libretti per le tre opere di maggior successo del compositore tedesco, ovvero *Orfeo e Euridice* (1762), *Alceste* (1767) e *Paride e Elena* (1770). Tuttavia, tramite queste tre opere, Gluck ha saputo affermarsi come l'unico e rivoluzionario riformatore dell'opera seria italiana, caratterizzata da un'eccessiva libertà concessa ai singoli personaggi che si avventuravano dunque in virtuosismi inutili, così come da eccessivi balletti, pantomime, 'effetti speciali', ecc. (Balboni, c.d.s.). Secondo il compositore tedesco, quindi, è necessaria un'interazione tra la *tragédie-lyrique* francese e la tradizionale opera seria italiana (Dorsi, Rausa, 2000:140), in quanto la musica aveva il compito di servire la poesia e di accompagnare le varie scene, senza causarne interruzioni o ornamenti superflui (Balboni, c.d.s.).

1.5 Gioachino Rossini (1792-1868)

Nato a Pesaro da una famiglia di umili origini, Rossini si avvicina presto alla musica, tanto che compone la sua prima opera a soli quattordici anni. La sua carriera musicale, tuttavia, è piuttosto breve, in quanto intorno ai quarant'anni cade in preda alla depressione (Balboni, c.d.s.); durante gli anni di attività viaggia molto, dapprima a Venezia dove nel 1810 avviene l'esordio sulle scene con *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè, poi a Napoli dove all'età di ventitré anni diventa direttore del Teatro San Carlo. Inoltre, nel 1816 mette in scena a Roma *Il Barbiere di Siviglia* (Dorsi, Rausa, 2000:251) e dello stesso anno è anche *Otello*, altro capolavoro rossiniano. Nel 1823, anno di composizione di *Semiramide*, lascia l'Italia e si trasferisce a Parigi, dove nel 1829 scrive la sua

ultima opera, intitolata *Guglielmo Tell*. Nella capitale francese vi rimarrà poi per il resto della sua vita, diventando un *gourmet* per difendersi dalla depressione e pubblicando ricette osservate ancora oggi (Balboni, c.d.s.).

1.5.1 I tre principali capolavori di Rossini

Nel corso della sua breve carriera compone quarant'uno opere di vario genere, dalle farse, alle opere serie, dalle opere buffe alle opere tragiche (Balboni, c.d.s.). Tuttavia, le opere che hanno riscosso maggior successo sono principalmente tre: *Il Barbiere di Siviglia*, *Otello* e *Guglielmo Tell*. *Il Barbiere di Siviglia* si configura oggi come una delle opere più rappresentate (Balboni, c.d.s.), ma la prima rappresentazione al Teatro Argentina di Roma la sera del 20 febbraio 1816 non fu apprezzata dal pubblico romano (Dorsi, Rausa, 2000:250). Composta su libretto di Cesare Sterbini, l'opera è tratta da una commedia del letterato francese Beaumarchais, intitolata appunto *Le Barbier de Séville* del 1775. Il protagonista della commedia è Figaro, una sorta di 'factotum', il quale aiuta il conte di Almaviva, in arte Lindoro, e Rosina a far trionfare il loro amore a dispetto del tutore della stessa Rosina e di un maestro di musica, i quali tentano ad ogni costo di far sposare Rosina con il tutore: dopo vari travestimenti, vicissitudini e stratagemmi, l'amore tra Rosina e il conte trionfa (Balboni, c.d.s.). *Otello ossia il moro di Venezia*, messo in scena la sera del 4 dicembre dello stesso anno al Teatro del Fondo di Napoli, è l'opera rossiniana che conosce maggiore successo nell'Ottocento (Dorsi, Rausa, 2000:258). Si tratta di un'opera seria, ispirata a *The Tragedy of Othello the Moor of Venice* di Shakespeare, poeta quasi sconosciuto nell'Italia di quegli anni (Dorsi, Rausa, 2000:258). Tuttavia, la versione rossiniana di tale poema si discosta leggermente dall'originale: infatti, la vicenda si svolge interamente a Venezia ed è centrata sul matrimonio segreto tra Otello e Desdemona: vari intrighi circondano tale unione, a partire dal padre della donna che la voleva in sposa a Rodrigo, figlio del Doge, fino a Jago, amante sprezzato da Desdemona e che mette in atto la sua vendetta. L'opera si conclude con la morte della donna, uccisa da Otello nella convinzione che l'avesse tradito, ma anche con il suicidio dello stesso Otello dopo la scoperta degli inganni da parte di Jago e della conseguente innocenza della moglie. *Guglielmo Tell*, infine, è tratto dall'omonimo dramma di Schiller ed è stato messo in scena al Teatro dell'Opéra di Parigi nel 1829 (Balboni, c.d.s.). Tema centrale del dramma è il conflitto tra gli

obblighi e le costrizioni della vita pubblica e politica e gli affetti e la realtà della vita privata: i personaggi devono quindi scegliere a cosa dedicarsi e cosa trascurare, con tutte le conseguenze che ne derivano (Balboni, c.d.s.). Tell, infatti, decide di privilegiare la vita privata, subendo quindi una condanna da parte dell'imperatore; per salvarsi la vita, deve accettare la sfida lanciategli e colpire la mela posta sulla testa del figlio, mettendo quindi in atto tutte le sue abilità di arciere. Vince la scommessa, ma avendo erroneamente colpito un rappresentante degli Asburgo è costretto a vivere una vita da fuggitivo, salvo poi vincere la guerra a capo dell'esercito degli antiasburgici (Balboni, c.d.s.).

1.5.2 Rossini tra Classicismo e Romanticismo

E' opinione diffusa di come Rossini abbia guidato il passaggio dal classicismo al romanticismo all'interno del panorama musicale italiano (Balboni, c.d.s.). Questo tipo di passaggio, infatti, è riscontrabile in due delle opere di maggior successo del compositore pesarese, ovvero *Il Barbiere di Siviglia* e *Guglielmo Tell*. Nella prima opera la musica è vivace, fortemente ritmica e si può affermare che è limitata al compito di accompagnare le parole, senza dar voce ai pensieri e agli stati d'animo dei personaggi, in linea con la tipica forma dell'opera settecentesca (Balboni, c.d.s.). Nel *Guglielmo Tell*, al contrario, la musica diventa più complessa, in quanto è volta a mettere in luce i conflitti psicologici e interiori dei personaggi. Rossini, infatti, si distacca dalle opere settecentesche anche per la caratterizzazione psicologica che conferisce ai suoi personaggi, rinunciando a quelle figure stereotipate come il vecchio avaro, la serva intrigante, piuttosto che il borghese ricco ma ignorante, ecc. (Balboni, c.d.s.). Tuttavia, il linguaggio che usa nei suoi libretti assume talvolta delle tinte goldoniane, in particolare nel *Barbiere di Siviglia* (Rossi, 2005:81). Inoltre, a differenza di quanto avveniva con i maggiori compositori del Settecento, che tessevano una relazione alla pari con il proprio librettista, si basti pensare a Calzabigi e Gluck o a Da Ponte e Mozart, con Rossini tale relazione assume una forma diversa, in cui il librettista diventa una figura secondaria, ponendosi al servizio del compositore, che a sua volta si configura come l'unico autore dell'opera (Balboni, c.d.s.).

1.5.3 Rossini e i *divertissement*

In qualità di compositore, Rossini predilige l'opera buffa; tuttavia, si può affermare che fosse anche un grande esponente del cosiddetto *divertissement*, ovvero “[...] un'aggiunta ad un'opera, sotto forma di balletto o di intermezzo comico [...]” (Balboni, c.d.s.). Solitamente questo *divertissement* veniva eseguito a cavallo tra un atto ed un altro, ovvero quando erano necessari grandi spostamenti di scena che richiedevano molto tempo. Con Rossini, invece, assume la funzione di gioco vocale o strumentale fine a se stesso (Balboni, c.d.s.), inserendosi quindi all'interno dell'opera ma rimanendo comunque slegato dal tessuto della trama. Tuttavia, il compositore pesarese lo tramuta in un'opera in atto unico o in due brevi atti aventi trame non troppo complesse, con lo scopo di far divertire lo spettatore e non quindi per farlo riflettere sui grandi dilemmi che tormentano l'uomo. Appartenenti a tale genere sono *La scala di seta* (1812), *Il signor Bruschino* (1813) e *La Cenerentola* (1817) (Balboni, c.d.s.).

1.6 Il melodramma romantico italiano

Si può affermare che l'opera romantica avesse una forma standard (Balboni, c.d.s.): al suo interno, infatti, si potevano individuare una serie di numeri, ovvero dei blocchi di trama del tutto a sé stanti sia teatralmente che musicalmente. Inoltre, ogni numero era strutturato secondo una sequenza di recitativi e arie (Balboni, c.d.s.) ed era tipicamente composto da cinque fasi:

- a. scena, volta a definire il contesto;
- b. tempo d'attacco, solitamente breve o del tutto assente e consiste nel momento in cui inizia un'aria o un duetto;
- c. cantabile, caratterizzato da un tempo lento e da versi rimati;
- d. tempo di mezzo, una sorta di spartiacque tra il cantabile e la cabaletta;
- e. cabaletta finale, che conclude il numero ed è caratterizzata da un tempo allegro, dalla partecipazione di tutta l'orchestra e dall'acuto del cantante (Balboni, c.d.s.).

Per quanto riguarda il linguaggio dei libretti d'opera romantici, essi possiedono un italiano avente le caratteristiche di quello letterario e politico coevo (Coletti, 2005:21), con presenza massiccia di arcaismi e con un lessico aulico e raro.

1.6.1 I principali librettisti dell'Ottocento

Il librettista viene considerato come un uomo di teatro, il cui compito è creare, attraverso monologhi, dialoghi, scene comiche piuttosto che tragiche, un testo che costituisca l'impalcatura per l'intera opera, quindi anche per la musica. Tuttavia, come già accennato nel presente lavoro (si veda pagina 20), se nel Settecento il librettista veniva considerato alla pari del musicista, nell'Ottocento, e, in particolare, da Rossini in poi, il librettista si configura come un drammaturgo al servizio del musicista, per il quale deve adattare testi di opere di poeti e letterati del calibro di Shakespeare, Hugo, Schiller, ecc. (Balboni, c.d.s.). Il librettista, quindi, aveva il compito di produrre le bozze dei testi, sui quali il musicista individuava i temi costruendone i *leit motiv* per quelli più ricorrenti; non da ultimo, compito del librettista era quello di contattare i gestori dei vari teatri, per definire l'entità degli investimenti, i compensi, i cantanti, ecc. Tuttavia, nel caso di librettisti di prestigio come Felice Romani, Temistocle Solera, Salvatore Cammarano, Francesco Maria Piave e Arrigo Boito, che si possono considerare come i massimi librettisti ottocenteschi, il rapporto che si instaurava con il musicista era di tipo professionale, di conseguenza venivano comunemente scelti l'ambientazione, il taglio politico, i temi da trattare, nonché l'opera letteraria da adattare (Balboni, c.d.s.).

1.6.2 Felice Romani (1788-1865)

Genovese e appartenente ad una famiglia benestante, Romani può essere considerato come il librettista più attivo di tutto l'Ottocento, in quanto ha scritto circa novanta libretti per musicisti come Rossini, Donizetti, Verdi, Mayr, Bellini, ecc.. Viene considerato soprattutto il librettista di Bellini, poiché ha firmato i libretti di sette delle dieci opere del compositore siciliano, in particolare *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *La Sonnambula* (1831) e *Norma* (1831) (Balboni, c.d.s.).

1.6.3 Temistocle Solera (1815-1878)

Nato a Ferrara da una famiglia benestante e profondamente antiassolutista e antiasburgica, i libretti che scrive nel corso della sua carriera sono caratterizzati da questa sua avversione nei confronti dell'impero asburgico, che durante la prima metà dell'Ottocento assediava il Lombardo-Veneto (Balboni, c.d.s.). La sua attività non si limita solo alla stesura di libretti, ma è anche compositore e, per un

breve periodo, anche direttore di un teatro lirico in Spagna. Tuttavia, Solera scrive i libretti per cinque opere del primo Verdi, tra le quali le quattro più politiche, in cui gli austriaci appaiono come i nemici da combattere anche a costo della propria stessa vita, ovvero *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843) (Dorsi, Rausa, 2000:384), *Giovanna d'Arco* (1845) e *Attila* (1846), quest'ultimo però lasciato da lui incompiuto a causa di alcuni screzi con Verdi (Balboni, c.d.s.).

1.6.4 Salvatore Cammarano (1801-1852)

Napoletano, Cammarano è considerato il maggior drammaturgo e librettista romantico: all'inizio della sua carriera si occupa della stesura di testi teatrali, sia in prosa che in versi, per poi dedicarsi ai libretti d'opera, arrivando a scriverne circa quaranta. Nel 1835 redige, infatti, il suo primo libretto, intitolato *Lucia di Lammermoor* per Donizzetti, diventando poi il librettista ufficiale del compositore di Bergamo (Balboni, c.d.s.). Nei suoi libretti, inoltre, sono riscontrabili tutti gli elementi del melodramma romantico italiano, ovvero ambientazioni notturne e tetre, personaggi mai tranquilli bensì sempre in lotta sia con loro stessi che con gli altri, ecc. (Balboni, c.d.s.).

1.6.5 Francesco Maria Piave (1810-1876)

Nato a Venezia da una famiglia benestante, lascia molto presto la città lagunare per trasferirsi a Roma con la famiglia, dove conosce il poeta Giuseppe Gioachino Belli (Balboni, c.d.s.). Torna poi a Venezia e all'età di trent'anni diventa 'direttore degli spettacoli' al Teatro La Fenice, nonché librettista stabile fino al 1859; dal 1860 al 1867 è poi librettista presso il Teatro alla Scala di Milano. Piave scrive un totale di circa sessanta libretti, tuttavia i più importanti di tutta la sua produzione e che gli conferiscono maggiore successo sono quelli scritti per Giuseppe Verdi, tra i quali *Ernani*, *I due Foscari* (entrambi del 1844), *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851), *la Traviata* (1853) e *La forza del destino* (1862) (Dorsi, Rausa, 2000:428-429). Nei suoi testi, inoltre, grande rilievo possiedono i personaggi e la loro interiorità, mentre la qualità letteraria è ritenuta inferiore rispetto ai libretti del contemporaneo Cammarano (Balboni, c.d.s.).

1.6.6 Arrigo Boito (1842-1918)

Non solo librettista, ma anche drammaturgo e musicista, Boito nasce a Padova da padre italiano e madre polacca. Dopo un'infanzia e un'adolescenza trascorse tra Padova e Milano, Boito riceve una borsa di studio per studiare a Parigi, dove incontra musicisti del calibro di Rossini, Berlioz e Verdi, il quale gli commissiona nel 1862 la stesura del testo dell'*Inno delle Nazioni* in occasione dell'esposizione universale che si sarebbe tenuta a Londra nello stesso anno (Balboni, c.d.s.). Sempre nel 1862, all'età di vent'anni, compone il suo primo libretto per Faccio, un compagno di conservatorio, dal titolo *Amleto*; tuttavia, Boito si dedica anche alla scrittura di poesie, di racconti, nonché alla professione di giornalista. Inoltre, è un fermo sostenitore della libertà e dell'unità italiana, tanto che nel 1866, nel corso della terza guerra d'Indipendenza, si arruola volontario a sostegno dei garibaldini. Nel corso della sua carriera scrive vari libretti, in particolare per Giuseppe Verdi, con il quale nascerà una profonda e sincera amicizia nonostante i numerosi screzi e per il quale scrisse i libretti delle opere shakespeariane del maestro, ovvero *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1983) (Balboni, c.d.s.). Boito scrive anche per altri compositori, tra i quali Catalani e Ponchielli e lavora per anni a *Nerone*, un'opera che non vedrà mai messa in scena, in quanto viene colto da una morte improvvisa, ma che diventerà un gran successo, trionfando al Teatro La Scala di Milano nel 1924.

1.7 Vincenzo Bellini (1801-1835)

Nato a Catania, la carriera di Vincenzo Bellini è piuttosto breve, poiché interrotta da una morte improvvisa e prematura (Carresi, *et al.*, 1998:44). Fin dalla tenera età veniva considerato un prodigio, tanto che venne avviato allo studio della musica da chiesa; inoltre, gli venne offerta dal Comune di Catania una borsa di studio al conservatorio di Napoli per perfezionare il suo talento musicale (Carresi, *et al.*, 1998:44). All'età di ventitré anni compone la sua prima opera, intitolata *Adelson e Salvini*, in scena al Teatro San Carlo di Napoli (Dorsi, Rausa, 2000:288), ma i suoi capolavori sono databili tra il 1829 e il 1835, anni in cui compone *Zaira* (1829), *La sonnambula* (1831), *Norma* (1831) e *I Puritani* (1835). Le opere di Bellini sono caratterizzate da una melodia e da un canto semplici, privo di gorgheggi o abbellimenti (Balboni, c.d.s.). Inoltre, il compositore catanese si propone al pubblico come un'istanza creativa rispetto alle opere

rossiniane, il cui stile era ormai conosciuto e per certi versi ripetitivo. Il maggior successo, tuttavia, lo conosce a Parigi, città che all'epoca era fonte di attrazione non solo per molti musicisti, ma anche per molti compositori e dove vi giunge grazie a Gioachino Rossini, il quale lo chiama nella capitale francese con lo scopo di inserirlo in quella che si considerava la capitale anche della musica romantica europea (Balboni, c.d.s.).

1.7.1 I quattro principali capolavori di Bellini

Nel corso della sua seppur breve carriera, la produzione musicale del compositore catanese è piuttosto variegata: dalla musica sacra degli anni giovanili, alle sinfonie, arie e soprattutto alle opere che caratterizzano l'età adulta e che gli conferiscono successo e fama. *Zaira* è un'opera seria in cinque atti su libretto di Felice Romani, andata in scena per la prima volta al Teatro Ducale di Parma il 16 maggio 1929. L'opera è ambientata a Gerusalemme, nell'harem del sultano Orosmane: la protagonista è Zaira, una schiava alle dipendenze del sultano, costantemente costretta a scegliere tra il dovere morale verso la sua famiglia, in particolare verso il fratello Nerestano, e l'amore e la passione nei confronti del sultano. L'intreccio della trama ruota intorno al matrimonio tra Zaira, di fede cristiana, e Orosmane, musulmano, mal visto a corte; si scatenano quindi una serie di intrighi e maldicenze, che termineranno con l'uccisione di Zaira da parte del suo stesso amato Orosmane, il quale poi si toglierà la vita. Sempre di Felice Romani è anche il libretto del melodramma in due atti intitolato *La Sonnambula*, la cui prima esecuzione è datata 6 marzo 1831 al Teatro Carcano di Milano (Balboni, c.d.s.). La vicenda si svolge in un villaggio in Svizzera e ha come protagonisti la giovane Amina, affetta da sonnambulismo, e il suo promesso sposo Elvino. La felicità della coppia viene messa a repentaglio dalle gelosie di Lisa, la quale accusa Amina di aver tradito Elvino con il Conte Rodolfo. Il fidanzamento si rompe, nonostante Amina continui a proclamarsi innocente: dopo una serie di intrighi, in cui poi si scopre che Amina non ha mai tradito Elvino, la vicenda si conclude con un lieto fine, ovvero con il matrimonio tra la giovane e l'amato. Altra opera di grande successo del compositore catanese è *Norma*, tragedia lirica in due atti su libretto di Felice Romani, la cui prima esecuzione avvenne al Teatro alla Scala di Milano, il 26 dicembre 1831 (Balboni, c.d.s.). La *Norma* di Bellini si configura come l'adattamento dell'omonima tragedia di Louis-Alexandre Soumet

e dispone di vari rimandi al mito di Medea (Balboni, c.d.s.). La vicenda ha luogo in Gallia all'epoca della conquista da parte dei Romani: Norma è una sacerdotessa druida, che nonostante il voto di castità, è madre di due figli nati dalla relazione con il proconsole romano Pollione. Dopo aver scoperto che Pollione ha come amante Adalgisa, una giovane novizia, Norma uccide i due figli e partecipa alla rivolta antiromana, per la cui vittoria è necessario compiere un sacrificio umano. Inizialmente, la scelta ricade su Adalgisa ma poi Norma sacrifica lei stessa, rendendosi conto che la vittima per eccellenza è proprio lei. *I Puritani*, infine, il cui debutto avvenne al Théâtre-Italien di Parigi il 24 gennaio 1835, è un'opera seria in due atti su libretto Carlo Pepoli (Balboni, c.d.s.). La trama si svolge dopo la morte di Re Carlo I a Plymouth, in Inghilterra, ed è intrecciata attorno ai dissidi politici tra i puritani e gli Stuart. Al centro della vicenda si trova l'amore contrastato tra Arturo e Elvira, che nonostante vari ostacoli dettati dall'appartenenza a fazioni politiche opposte, terminerà con il lieto fine e la definitiva unione tra i due amati.

1.7.2 Le caratteristiche delle opere belliniane

Le opere del compositore catanese sono fortemente influenzate dalle atmosfere lirico-sentimentali e dai temi tipici del Romanticismo italiano (Carresi, *et al.*, 1998:44); inoltre, si riscontra una predilezione per le atmosfere e le foreste buie e silenziose. Per quanto riguarda i personaggi, anch'essi sono affetti dal clima romantico del primo Ottocento: infatti, i personaggi belliniani sono spesso personaggi eroici alle prese con forze sociali e politiche che non riescono a dominare, ma anche figure introspettive, dall'animo tormentato e che trovano rifugio nella pazzia o nel suicidio (Balboni, c.d.s.). A differenza dei personaggi rossiniani, un'altra caratteristica degna di nota è il fatto di non essere più dei modelli già precostituiti, bensì delle figure, il cui carattere e la cui psicologia sono stati studiati ed esaminati attentamente da parte del compositore. Tutto ciò confluisce poi in uno stile melanconico e in un'orchestrazione semplice (Balboni, c.d.s.), discostandosi nettamente dallo stile del genio rossiniano che lo ha preceduto.

1.8 Gaetano Donizetti (1797-1848)

Originario di Bergamo, Donizetti vive un'infanzia segnata dalla povertà: tuttavia, ha la fortuna di incontrare l'operista bavarese Simone Mayr, il quale gli impartisce lezioni, avviandolo non solo allo studio del genere operistico, ma anche di quello strumentale (Dorsi, Rausa, 2000:286). Nel 1816 compone il suo primo melodramma, intitolato *Il Pigmaliione*, mentre nel 1817 rappresenta al Teatro San Luca di Venezia l'opera intitolata *Enrico di Borgogna* (Dorsi, Rausa, 2000:287). Donizetti è un compositore molto prolifico: infatti, nel corso della sua carriera compone non solo settantadue melodrammi, ma anche quarantadue inni, ventisei composizioni strumentali e altri pezzi (Carresi, *et al.*, 1998:50). La carriera del compositore bergamasco, però, non è stata sempre caratterizzata dal successo: numerosi, infatti, furono i fiaschi e i pareri negativi da parte della critica. Ciononostante compone anche molti capolavori, quali *Anna Bolena* (1830), *L'Elisir d'amore* (1832), *Lucia di Lammermoor* (1835) e *Don Pasquale* (1843) (Carresi, *et al.*, 1998:50). Inoltre, compie numerosi viaggi, sia in Italia che all'estero, guadagnandosi la stima e l'amicizia di suoi contemporanei del calibro di Rossini e Verdi. Gli ultimi anni li trascorre affetto da una malattia che gli causa la perdita della memoria e del coordinamento fisico, fino alla morte nella sua città natale (Balboni, c.d.s.).

1.8.1 Le opere principali di Donizetti

I principali librettisti del compositore bergamasco sono Felice Romani e Salvatore Cammarano, i quali si lasciano ispirare dal gusto dell'epoca per il romanzo storico, genere tipico del Romanticismo soprattutto nordico (Balboni, c.d.s.): si basti pensare, infatti, ad opere come *Enrico di Borgogna* (1818), *Emilia di Liverpool* (1824), *Elisabetta nel castello di Kenilworth* (1829), *Anna Bolena* (1830) o *Lucia di Lammermoor* (1835). In particolare, *Anna Bolena* è stato il primo grande successo pubblico di Donizetti, rappresentato per la prima volta al Teatro Carcano di Milano il 26 dicembre 1830. Il librettista, Felice Romani, fa ruotare la vicenda intorno ad uno dei grandi temi cari al Romanticismo, ovvero il conflitto tra potere e verità (Balboni, c.d.s.): Enrico VIII d'Inghilterra ordisce una congiura ai danni della sua seconda moglie Anna Bolena per far sì che questa venga giudicata adultera e condannata al patibolo, con lo scopo di poter finalmente sposare l'ancella nonché cara amica della donna, Jane Seymour, della

quale si era innamorato. Tuttavia, allo scoppio dello scandalo, Jane consiglia ad Anna di ammettere l'adulterio cosicché avrà salva la vita, ma questa si rifiuta scoprendo poi che l'amante del re è proprio Jane. A quel punto l'ancella vuole interrompere la relazione con il re, il quale si infuria, condannando Anna al patibolo (Balboni, c.d.s.). Anche Salvatore Cammarano prende spunto da un romanzo storico per scrivere il libretto dell'opera *Lucia di Lammermoor* (1835): il librettista, infatti, si ispira al romanzo storico ambientato in Scozia di Walter Scott intitolato *The Bride of Lammermoor* pubblicato nel 1819. La vicenda tratta dell'amore contrastato tra Edgardo Ravenswood e Lucia Ashton, la cui unione viene ostacolata da Enrico, il fratello della donna per ragioni economiche e politiche (Geri, 2004:118). Infatti, Enrico cerca di convincere la sorella che Edgardo sia in realtà innamorato di un'altra donna e la costringe quindi a sposare il ricco Arturo: Lucia, tuttavia, cade in preda alla follia e durante la prima notte di nozze uccide Arturo, salvo poi presentarsi al ricevimento di nozze con un pugnale insanguinato, dimenticandosi però di aver ucciso il marito. Immagina, inoltre, di scorgere Edgardo e di convogliare quindi a nozze con lui: qualche giorno dopo, il giovane Ravenwood scopre che Lucia è morta e, sopraffatto dal dolore, si toglie la vita. Donizetti è anche l'ultimo compositore a dedicarsi al genere dell'opera comica, dando vita in particolare a due capolavori: *L'Elisir d'Amore* e *Don Pasquale* (Balboni, c.d.s.). Composto su libretto di Felice Romani, *L'Elisir d'Amore* va in scena per la prima volta al Teatro alla Canobbiana di Milano, nella primavera del 1832. La storia può essere considerata come uno specchio dei cambiamenti sociali nell'Italia del primo Ottocento, in cui il popolo comincia a far sentire la sua voce (Carresi, *et al.*, 1998:45). La commedia è ambientata in un paese di campagna e ha come protagonisti Nemorino, il quale è innamorato della giovane Adina e il ciarlatano Dulcamara, che fingendosi medico, cerca di vendere a tutti una medicina miracolosa in grado di curare ogni tipo di malattia. Proprio a questa medicina si affida Nemorino, con lo scopo di far innamorare perdutamente Adina; non ci riesce, la donna poi sposa Dulcamara quasi per fare un dispetto al giovane. Nel frattempo, Nemorino eredita una grossa quantità di denaro, diventando quindi ricco, cosicché Adina, vedendolo corteggiato da una lunga schiera di pretendenti, si rende conto di amarlo e gli confessa il suo amore (Carresi, *et al.*, 1998:45). *Don Pasquale*, invece, è stato composto su libretto di Michele Accursi ed è stato rappresentato per la prima volta al Théâtre-Italien di

Parigi il 3 gennaio 1843. L'azione è ambientata a Roma nei primi anni dell'Ottocento e ha come protagonista il vecchio e ricco Don Pasquale, il quale vuole far sì che il nipote ed erede Ernesto sposi una ricca zitella, ignorando i suoi sentimenti nei confronti della bella ma povera Norina (Balboni, c.d.s.). Dopo una serie di intrighi ad opera del dottor Malatesta, nonché amico di Ernesto, che culmineranno in un ingannevole matrimonio tra Don Pasquale e Norina, trionferà l'amore tra i due giovani innamorati.

1.8.2 Donizetti e il Romanticismo europeo

In numerose opere del compositore bergamasco emergono i tratti del Romanticismo nordico di matrice *Sturm und Drang*: frequenti, infatti, sono le ambientazioni e le atmosfere cupe, nonché i personaggi segnati dal perenne conflitto tra la vita e la morale pubblica da un lato, e la vita privata fonte di passioni, sentimenti e verità dall'altro (Balboni, c.d.s.). A causa di questa continua contrapposizione tra pubblico e privato, inoltre, i personaggi cadono spesso in balia della follia, si basti pensare ad *Anna Bolena* o a *Lucia di Lammermoor*: non a caso, infatti, la scena della follia, che trova un corrispettivo sia in tedesco con il termine *Wahnsinnszene*, che in francese con *folie* e inglese *mad scene*, è una componente tipica del teatro romantico europeo (Balboni, c.d.s.). Non da ultimo, molte delle opere di Donizetti rappresentano lo specchio dei cambiamenti sociali avvenuti all'epoca: nel corso dell'Ottocento, infatti, il popolo diventa il vero protagonista della storia e nelle opere del compositore bergamasco vige questa consapevolezza (Carresi, *et al.*, 1998:45).

1.9 Giuseppe Verdi (1813-1901)

Nato a Roncole di Busseto, Giuseppe Verdi è uno dei più grandi compositori italiani. Già da piccolo mostra talento musicale, cominciando a studiare con l'organista del paese (Carresi, *et al.*, 1998:62): a diciannove anni ottiene una borsa di studio promulgata dal Monte di Pietà di Busseto, che gli permette di studiare al conservatorio di Milano (Balboni, c.d.s.). Tuttavia, non viene ammesso ma prende lezioni privatamente da un maestro concertatore del Teatro alla Scala, grazie al quale Verdi ha l'opportunità di farsi conoscere all'interno del panorama operistico. A ventitré anni si sposa e si stabilisce a Milano, città in cui il 17 novembre 1839 rappresenta il suo primo componimento, intitolato *Oberto, conte*

di San Bonifacio (Muti, 2012:185). Gli anni successivi sono molto dolorosi per il compositore, poiché segnati dalla morte della moglie e dei due figli; nel 1842 compone il capolavoro che lo consacra al successo, non solo in Italia ma anche in tutta Europa: *Nabucodonosor (Nabucco)* (Dorsi, Rausa, 2000:381). Seguono poi altri capolavori, tra i quali *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *La Battaglia di Legnano* e molti altri. Intorno al 1850 arriva anche il benessere economico, ma sono anche gli anni in cui il compositore di Busseto compone la cosiddetta 'Trilogia Polare': infatti, nel 1851 mette in scena *Rigoletto* (Muti, 2012:200) mentre il 1853 è l'anno in cui rappresenta sia *Il Trovatore* che *La Traviata* (Muti, 2012:201-202). Verdi gode ormai di un grande successo in tutta Europa, tanto che nel 1855 compone *Les Vepres siciliennes* per il Théâtre de l'Opéra di Parigi (Dorsi, Rausa, 2000:440) e nel 1871 mette in scena *Aida* al Teatro dell'Opera de Il Cairo (Dorsi, Rausa, 2000:469). Gli ultimi anni della sua vita li trascorre nella sua villa di Sant'Agata, in cui tuttavia non smetterà mai di dedicarsi alla musica: i suoi ultimi successi sono *Otello*, composto nel 1887 e *Falstaff* del 1893.

1.9.1 Il primo Verdi e il Verdi maturo: da *Nabucco* ad *Aida*

L'opera di Giuseppe Verdi può essere divisa in due fasi: la prima fase è caratterizzata da opere patriottiche e di sostegno alla causa della libertà italiana dal dominio austro-ungarico, ma anche da opere in cui il compositore ricorre a momenti di musica da camera, affidate cioè ad una voce e a pochi strumenti (Muti, 2012:145). La seconda fase, ovvero la fase della cosiddetta 'maturità', si distingue dalla prima per il bel canto caratterizzante opere come *Don Carlos* o *Aida*, per citarne alcune. La distinzione tra queste due fasi viene delineata da Verdi stesso: egli afferma, infatti, che "[...] Fino all'*Otello* ho scritto per il pubblico, con il *Falstaff* alla fine ho scritto qualche cosa per me [...]" (Muti, 2012:145). Tra le opere del primo Verdi si annoverano soprattutto capolavori come *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *La Battaglia di Legnano*, la 'Trilogia Polare' composta da *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*. *Nabucco* è da considerarsi come l'opera patriottica per eccellenza: composto su libretto di Temistocle Solera, la prima rappresentazione avviene al Teatro alla Scala di Milano il 9 marzo 1842, in pieno Risorgimento italiano (Muti, 2012:187). La vicenda si svolge sullo sfondo della vittoria da parte del re babilonese

Nabucodonosor a Gerusalemme, patria degli ebrei, e vede protagonista l'amore contrastato tra Fenena, figlia di Nabucodonosor e ostaggio degli ebrei, e Ismaele, nipote del re di Gerusalemme (Balboni, c.d.s.). La storia si complica quando entra in scena Abigaille, presunta figlia del re di Babilonia, la quale, pure innamorata di Ismaele, scopre in realtà di essere solo una schiava e di non avere quindi nessun diritto alla corona di Babilonia. Ne seguono una serie di intrighi, in cui il re perde la ragione e che culminano con l'ordine di Abigaille di sterminare tutti gli ebrei: tuttavia, alla fine Nabucodonosor guarisce, graziando così il popolo di Gerusalemme (Balboni, c.d.s.). Di Temistocle Solera è anche il libretto del dramma lirico in quattro atti *I Lombardi alla prima crociata*, la cui prima rappresentazione risale all'11 febbraio 1843 al Teatro alla Scala di Milano (Muti, 2012:188). La vicenda è ambientata a Milano tra il 1097 e il 1099: i protagonisti sono i fratelli Arvino e Pagano, entrambi innamorati di Viclinda, la quale sceglie di sposare Arvino. Pagano, per vendicarsi, tenta di uccidere Arvino ma in realtà uccide il padre e dopo essere stato perdonato per l'omicidio commesso, si reca a Gerusalemme a capo di un battaglione di crociati lombardi (Balboni, c.d.s.). Anche Arvino giunge in Terrasanta, la cui figlia Giselda è stata rapita da Acciano, tiranno di Antiochia, e ama il figlio di tale tiranno, Oronte. Dopo una serie di intrighi e scontri, Giselda viene liberata mentre Gerusalemme è conquistata dai crociati. Tutt'altra ambientazione, invece, per la tragedia lirica in due atti intitolata *I due Foscari*, tratta dalla tragedia in versi *The Two Foscari* di Lord Byron e composta su libretto di Francesco Maria Piave. La prima rappresentazione risale al 3 novembre 1844 al Teatro Argentina di Roma (Muti, 2012:190): la vicenda si svolge nella Venezia di metà Quattrocento e ha come protagonisti il doge Francesco Foscari e il figlio Jacopo. All'interno del Palazzo Ducale, infatti, il Consiglio dei Dieci, nonché uno dei massimi organi di governo della Serenissima condanna Jacopo all'esilio, sebbene innocente: al momento della partenza, infatti, il giovane muore proprio quando viene scoperta la sua innocenza. Il padre e doge di Venezia, costretto ad abdicare, muore subito dopo di dolore (Muti, 2012:190). Tuttavia, una delle opere più politiche di Giuseppe Verdi è *La battaglia di Legnano* su libretto di Salvatore Cammarano. Si tratta di una tragedia lirica in quattro atti, rappresentata per la prima volta al Teatro Argentina di Roma il 27 gennaio 1849 (Muti, 2012:197): l'opera è ambientata nel 1176 ed è incentrata sulla guerra tra Milano e i tedeschi di Federico Barbarossa, che vogliono dominare

la città; in questo contesto si inserisce l'amore contrastato tra Arrigo e Lida, la quale è costretta a sposare Rolando per volontà del padre. In seguito, Arrigo entra a far parte della Compagnia della Morte, il cui scopo è la difesa del carroccio della Lega Lombarda; tuttavia, Rolando scopre lo scambio di missive tra Arrigo e Lida, innescando la scintilla della vendetta. La vicenda si conclude con la vittoria dei lombardi sui tedeschi e tra i vincitori vi è anche Arrigo, il quale, ferito a morte, muore stringendo al cuore lo stemma del carroccio (Muti, 2012:198). *La battaglia di Legnano*, scritta e composta durante la cosiddetta "primavera dei popoli", è da considerarsi come un chiaro riferimento alla dominazione austro-ungarica, che assedia il Lombardo-Veneto dal 1815 (Balboni, c.d.s.): per sfuggire alla censura austriaca, infatti, l'opera non solo sarà messa in scena per la prima volta a Roma, ma verrà anche ripubblicata da Ricordi con il titolo *L'assedio di Haarlem* (Muti, 2012:197). *Rigoletto* è la prima delle tre opere che compongono la cosiddetta trilogia polare: messa in scena per la prima volta l'11 marzo 1851 al Teatro La Fenice di Venezia su libretto di Francesco Maria Piave (Muti, 2012:200) e tratta dal dramma storico *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, l'opera ha come tema principale la maledizione del destino, che peraltro emerge sia da uno dei primi versi "Quel vecchio maledivami", sia dal titolo originale dell'opera stessa, ovvero *La maledizione* (Muti, 2012:83). La trama, ambientata nel XVI secolo, ruota intorno alla figura di Rigoletto, il buffone di corte del Duca di Mantova, e la figlia Gilda, quest'ultima sedotta dal Duca stesso. Gilda viene infatti rapita e condotta dal Duca, cosicché Rigoletto ingaggia un sicario per uccidere il Duca e rivendicare quindi l'onore della giovane. Tuttavia, il sicario scambia Gilda per il Duca e la pugnala, gettando Rigoletto nella disperazione (Muti, 2012:201). Per quanto riguarda la seconda opera della "trilogia polare", ovvero *Il Trovatore*, Verdi si affida al talento di Salvatore Cammarano, il quale si ispira al dramma *El Trovador* dello spagnolo Antonio García Gutiérrez (Muti, 2012:201, Carresi, *et al.*, 1998:57). Ambientata a Saragozza, l'opera racconta la storia di una zingara, Azucena, la cui madre è stata bruciata dal vecchio Conte Luna: per vendetta, la donna rapisce Manrico, il figlio del conte, con l'intento di bruciarlo vivo, ma, per errore, finisce per bruciare suo figlio. Ciononostante Azucena cresce Manrico "il trovatore" come se fosse il suo vero figlio: ne seguiranno intrighi amorosi con la giovane Leonora, fino alla scoperta da parte di Manrico di non essere realmente figlio di Azucena; la vicenda culminerà con la morte del giovane trovatore

(Carresi, *et al.*, 1998:57). Francesco Maria Piave è, invece, l'autore del libretto della terza opera della "trilogia polare", ovvero *La Traviata*, la cui prima rappresentazione avviene al Teatro La Fenice di Venezia e risale al 6 marzo 1853 (Muti, 2012:202). Composto su libretto di Francesco Maria Piave e tratto da *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas (Dorsi, Rausa, 2000:436), la vicenda ha come protagonista la giovane Violetta, una prostituta parigina, la quale conosce Alfredo durante una festa. Con Alfredo, Violetta scopre il vero amore, tanto che i due giovani decidono di vivere insieme. Tuttavia, tale relazione è malvista da parte del padre del giovane, il quale è convinto che il figlio mantenga la donna e cerca quindi di dissuadere i due a interrompere il rapporto; il melodramma si conclude con la scoperta della buona fede e dell'onestà di Violetta, nonché con la sua stessa morte a causa della tisi (Muti, 2012:203). Tra le opere della maturità si possono ricordare soprattutto *Aida*, *Otello* e *Falstaff*. In tutta l'opera verdiana, *Aida* rappresenta un momento di svolta, in quanto si registra un ruolo dell'orchestra molto più determinante e incisivo (Dorsi, Rausa, 2000:470), come ammise il compositore stesso: "[...] nell'*Aida* vi è più mordente e più – perdonate la parola – teatralità [...]" (Muti, 2012:92). Tuttavia, emergono opinioni contrastanti da parte degli studiosi circa i motivi che hanno spinto Verdi a comporre l'opera: da una parte, infatti, si ritiene che *Aida* sia stata commissionata per l'inaugurazione del canale di Suez (Balboni, c.d.s.), dall'altra si sostiene che sia stata in realtà composta per l'apertura del Teatro all'Opera al Cairo nel 1871 (Muti, 2012:92), in cui è andata in scena il 24 dicembre. Il libretto è stato scritto da Antonio Ghislanzoni e la vicenda è ambientata a Menfi e Tebe ai tempi dell'antico Egitto (Muti, 2012:210): Aida, figlia del re di Etiopia e costretta alla schiavitù, ama Radamès, un ufficiale dell'esercito egiziano, il quale ricambia l'amore della giovane; Radamès, tuttavia, è oggetto del desiderio anche di Amneris, la figlia del faraone. Sullo sfondo di questo intreccio, ha luogo l'offensiva egiziana contro l'esercito etiopico e che vedono vincitrici le truppe guidate da Radamès, il quale viene nominato successore del faraone, fingendo di accettare il matrimonio con Amneris. Tuttavia, Radamès continua ad amare Aida, rivelandole anche delle informazioni segrete, che costeranno al giovane ufficiale la sepoltura a vivo; Aida promette amore eterno all'amato e decide di morire con lui (Balboni, c.d.s.).

1.9.2 Le fonti letterarie nelle opere di Verdi

Giuseppe Verdi e i suoi librettisti, tra i quali ricordiamo principalmente Arrigo Boito, Francesco Maria Piave e Salvatore Cammarano, hanno tratto ispirazione dalla vasta gamma di drammi o romanzi che la letteratura europea offriva, spesso trasformando e riducendo gli originali (Balboni, c.d.s.). In particolare:

- a. della letteratura francese, Verdi predilige drammi storici tra i quali *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, che ha ispirato la composizione sia di *Ernani* (1844) che di *Rigoletto* (1851); inoltre, traduce in melodramma anche il romanzo *La dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas figlio, ricavandone *La Traviata* (1853);
- b. al romanticismo tedesco, invece, Verdi si affida a Schiller, il quale gli offre lo spunto per rappresentare in musica *La pulzella di Orléans* (1801), trasformando il titolo in *Giovanna d'Arco* (1845) e *Intrigo e amore* (1783) che Verdi intitolerà *Luisa Miller* (1849), ma anche drammi omonimi come *I masnadieri* (1847) e *Don Carlos* (1867). Verdi riprende, inoltre, un dramma di Zacharias Werner intitolato *Attila*, del quale ne metterà in scena un'opera omonima nel 1846;
- c. dalla letteratura spagnola ricava, invece, due melodrammi, ovvero *Simon Boccanegra* e *Il Trovatore*, tratti rispettivamente da *Simon Boccanegra* e *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez. Angel de Saavedra ispira invece *La forza del destino*, la cui prima rappresentazione risale al 1862;
- d. dal romanticismo inglese, infine, Verdi trae spunto da George Byron per la composizione de *I due Foscari* (1844) e de *Il Corsaro* (1848). Preponderante è, tuttavia, il ricorso a Shakespeare, dal quale riprende e trasforma *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), tratta in parte da *The Merry Wives of Windsor* e in parte da *Henry IV*.

Verdi nutre una forte predilezione per Shakespeare, come afferma egli stesso “[...] E’ un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente [...]” (Balboni, c.d.s.). In particolare, Verdi rimane affascinato sia dall’ambientazione dei capolavori shakespeariani, in pieno clima medievale, caratterizzato dalla purezza delle passioni e degli amori, ma anche delle lotte per la conquista del potere, sia dalle

figure estreme dei personaggi, si basti pensare a *Lady Macbeth* o a *Otello* (Balboni, c.d.s.).

1.9.3 Verdi e Wagner

Musicisti contemporanei, Verdi e Wagner sembrano appartenere a due mondi totalmente diversi: alla semplicità caratterizzante le opere del compositore di Busseto, vi si contrapponeva una complessità senza eguali presente nei componimenti del musicista di Magdeburgo, in grado di creare una spaccatura all'interno del panorama operistico europeo: da una parte, infatti, i 'verdiani', dall'altra i 'wagneriani' (Balboni, c.d.s.). L'opposizione che regnava tra i due musicisti, tuttavia, era puramente professionale più che personale, tanto che Verdi, in occasione della morte del compositore tedesco avvenuta nel 1883, commenta "[...] E' una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'arte. [...]" (Balboni, c.d.s.). Verdi e Wagner differivano l'uno dall'altro soprattutto sul piano della personalità, in cui la riservatezza e la professionalità dovuta anche agli studi musicali del primo si contrapponevano alla vita da *bon vivant* e da autodidatta del secondo. Per quanto riguarda la produzione dei due compositori, nelle prime opere di Verdi emerge l'impegno politico del maestro a favore di un'Italia libera ed unita e predilige temi di carattere storico, mentre le opere di Wagner sono a-politiche e con ambientazioni soprattutto mitologiche. Non da ultimo, il musicista italiano conosce tutti gli espedienti per fare in modo che il melodramma rappresentato suscitasse poi il favore e gli applausi del pubblico, al contrario del compositore tedesco, le cui opere sono caratterizzate da trame molto lunghe e complicate, si basti pensare a *Parsifal* (Balboni, c.d.s.). Tale contrapposizione tra i due musicisti, tuttavia, ha condotto alla creazione di stereotipi, che vedevano il mondo latino e per natura sentimentale e passionale opposto al mondo germanico e nordico in generale, freddo e limitato alle proprie mitologie germaniche, sfociando in una contrapposizione riguardante non più tanto il piano strettamente musicale e testuale, bensì gli ideali di nazione e società che vi si incarnavano (Balboni, c.d.s.).

1.10 Il teatro d'opera a cavallo tra 800 e 900

Con l'affermarsi del teatro borghese alla fine del XIX secolo, si impongono nuove forme di teatro: dal teatro socialmente e politicamente impegnato al teatro dell'assurdo di Pirandello, fino al teatro della crudeltà, ecc. Inoltre, un punto di svolta tra il teatro romantico e quello moderno è dettato dal trattato teorico di Emile Zola intitolato *Il naturalismo nel teatro* (1881), che si pone come istanza innovativa rispetto al teatro e all'opera della prima metà del secolo (Balboni, c.d.s.). Nel teatro, così come nell'opera, che si impone a cavallo tra i due secoli, le classi sociali più umili e povere diventano protagoniste, sradicando gli eroi romantici della precedente prassi teatrale. Inoltre, la vicenda e i vari intrighi ruotano tutti intorno alla famiglia, il cui nucleo non è imperniato negli eventi che accadono, bensì nei personaggi e nel loro carattere e psicologia. Soprattutto per quanto riguarda l'opera, poi, in questi decenni si verifica un superamento della tradizionale divisione in generi, ovvero opera seria, buffa, comica, ecc., lasciando spazio anche ad un'influenza sempre maggiore della musica tedesca, in particolare di matrice wagneriana e più tardi espressionista, per eccellenza complessa e intellettuale: ciò comporta un allontanamento da parte del pubblico, che preferisce rimanere fedele ai classici (Balboni, c.d.s.). A fine 800, inoltre, si registra anche un tramonto della logica della 'solita forma' e dei numeri chiusi, che aveva pervaso il panorama operistico nei secoli precedenti: il teatro d'opera si trasforma quindi in teatro nel senso stretto del termine e si può dunque affermare che la grande stagione dell'opera subisce una battuta d'arresto, che culminerà con la fine del primo conflitto mondiale, nonostante la messa in scena di capolavori successivi come *Turandot* di Puccini (1924) (Balboni, c.d.s.).

1.10.1 I maggiori librettisti del primo Novecento

Così come il teatro in musica cambia volto, trasformandosi in teatro vero e proprio, anche i librettisti diventano più che altro dei drammaturghi (Balboni, c.d.s.), i quali propongono una lingua diversa rispetto a quella imperante precedentemente: la lingua lirica e letteraria, infatti, lascia spazio ad una lingua quotidiana, in linea con le vicende narrate e con i personaggi che sono protagonisti. Ciononostante, tale lingua non è da considerarsi povera o scarna, ma è una lingua molto ricca dal punto di vista lessicale e molto complessa sul piano sintattico: l'unico scopo è la trasmissione dei pensieri e degli stati d'animo dei

personaggi, al netto della preziosità letteraria caratterizzante le opere di grandi compositori precedenti (Balboni, c.d.s.). In questo contesto, i maggiori librettisti, e, drammaturghi al tempo stesso, sono Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Giovacchino Forzano e Giuseppe Adami. Tuttavia, l'attività di librettista non sarà per loro preponderante, come invece lo era per i grandi librettisti del passato, da Apostolo Zeno a Francesco Maria Piave.

1.10.2 Luigi Illica (1847-1906)

Originario di Castell'Arquato, cittadina nei pressi di Piacenza, Illica trascorre una gioventù all'insegna dell'avventura, abbandonando la città natale per viaggiare in Europa e svolgendo lavori occasionali. Al rientro dai suoi numerosi viaggi si stabilisce dapprima a Milano e poi a Bologna, dove negli anni Ottanta si dedica al teatro e alla scrittura di libretti d'opera (Balboni, c.d.s.). Diventa così un acclamato librettista e scrive testi soprattutto per Puccini: infatti, assieme ad un altro grande librettista del periodo, ovvero Giuseppe Giacosa, scrive i libretti di *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Inoltre, è autore anche di alcuni libretti per Pietro Mascagni, Umberto Giordano e Alfredo Catalani. Nei suoi libretti, Illica pone molta attenzione alle didascalie e alle indicazioni per i cantanti non solo circa i movimenti, ma anche riguardo alle espressioni del viso e ai toni di voce (Balboni, c.d.s.).

1.10.3 Giuseppe Giacosa (1847-1906)

Piemontese e di famiglia benestante, Giacosa si dedica inizialmente alla professione di avvocato, salvo poi scoprire la passione per la letteratura ed il teatro (Balboni, c.d.s.). Diventa quindi un drammaturgo di successo, arrivando a scrivere venticinque opere teatrali nell'arco di circa trent'anni, ovvero dal 1872 al 1904. Scrive anche per Puccini, collaborando con Illica per la stesura dei libretti di tre delle principali opere del compositore toscano (si veda sopra). Giacosa si è dedicato anche all'attività di critico letterario, diventando anche direttore di un supplemento letterario del *Corriere della Sera* intitolato *La Lettura* e docente di letteratura drammatica al conservatorio di Milano (Balboni, c.d.s.).

1.10.4 Giovacchino Forzano (1883-1970)

Originario da un borgo nei pressi di Firenze, Forzano si afferma innanzitutto come avvocato e giornalista. Negli anni Venti diventa amico di Benito Mussolini e si dedica alla scrittura di testi per il teatro, mentre negli anni Trenta sposta la sua attenzione verso il cinema, con l'intento iniziale di creare una produzione cinematografica di regime (Balboni, c.d.s.). Scrive importanti libretti soprattutto per Puccini, ovvero *Giovanni Schicchi* e *Suor Angelica*, ma anche per Mascagni, per il quale stende i testi di *Lodoletta* e *Il piccolo Marat*. La sua produzione librettistica annovera anche testi per Leoncavallo, Giordano e Wolf Ferrari (Balboni, c.d.s.).

1.10.5 Giuseppe Adami (1878-1946)

Nato a Verona, si laurea anch'egli in legge, salvo poi dedicarsi all'attività drammaturgica e librettistica. Adami, assieme all'amico Renato Simoni, è molto attivo a Milano, dove pubblica diverse interviste e biografie degli attori e drammaturghi che hanno fatto la storia del teatro. La sua attività di librettista è rivolta soprattutto a Puccini, per il quale stende i testi di *La rondine*, *Il tabarro* e *Turandot*, libretto che scriverà assieme a Simoni.

1.11 Giacomo Puccini (1858-1924)

Puccini è uno dei compositori italiani più amati sia dal pubblico che dai cantanti, in quanto le melodie delle sue opere sono piuttosto facili e immediate da interpretare, ma anche per le eroine presenti nelle sue opere, capaci di catalizzare il favore degli spettatori (Carresi, *et al.*, 1998:80). Inoltre, si può affermare che con il compositore toscano si chiude la grande epoca dell'opera italiana (Balboni, c.d.s.). Nato a Lucca, Puccini vive un'infanzia difficile a causa della morte precoce dei genitori, che comporta periodi di gravi difficoltà economiche per il musicista toscano. Puccini, infatti, lavora come organista per procurarsi da vivere finché, in occasione del termine degli studi liceali, scrive una *Messa a quattro voci*, attirando così i favori della borghesia cittadina (Balboni, c.d.s.). Ottiene una borsa di studio per il Conservatorio di Milano, promulgata dalla regina Margherita e dove incontrerà Pietro Mascagni, con il quale instaurerà una forte amicizia. Compose la sua prima vera opera nel 1884, all'età di ventisei anni e la intitola *Le villi*, rappresentandola al Teatro dal Verme di Milano; Tuttavia, l'opera

successiva, Edgar, commissionatagli dal Teatro alla Scala non ottiene molto successo, dando avvio ad un periodo non molto prolifico per il compositore lucchese sul piano professionale. Nel 1893 arriva il successo con l'opera in quattro atti intitolata *Manon Lescaut* (Dorsi, Rausa, 2000:509), che gli procura non solo fama, bensì anche un certo benessere economico. Le porte del successo sono ormai aperte: nel 1896 mette in scena un altro grande capolavoro, ovvero *La Bohème*, rappresentata al Teatro Regio di Torino, mentre *Tosca* risale al 1898, per concludere poi la triade di successi con *Madama Butterfly* nel 1904 (Balboni, c.d.s.). Tuttavia, il successo sul piano professionale non corrisponde al successo nella vita privata, in quanto dal 1903 si innescano una serie di eventi sfortunati per il compositore: dall'incidente in auto, alla morte dell'amico Giacosa, fino al suicidio di una domestica alle sue dipendenze. Nonostante ciò, Puccini diventa famoso in tutto il mondo, tanto che a New York verranno rappresentate per la prima volta sia *La fanciulla del West* del 1910, sia *Trittico*, opera del 1918. Gli ultimi anni della sua vita li trascorre vittima di un tumore alla gola, fino alla morte nel 1924 che non gli consentirà di terminare *Turandot* (Balboni, c.d.s.).

1.11.1 I capolavori di Puccini più rappresentati

Molte delle opere di Puccini hanno come protagoniste le donne, le quali non a caso forniscono anche quasi tutti i titoli delle opere stesse: inoltre, ciò mette in luce l'attenzione del compositore lucchese nei confronti della psiche femminile, analizzata in quegli anni da Sigmund Freud, ponendosi in netto distacco non solo rispetto alle tradizionali opere ottocentesche, ma anche rispetto alla società dell'epoca, ancora fortemente radicata su valori maschilisti. Questo è anche uno dei motivi che rende Puccini uno dei musicisti più amati dal pubblico (Carresi, *et al.*, 1998:80), il quale è da sempre conquistato dalle eroine presenti in *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* e *Turandot*. Composta su libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa su ispirazione del romanzo del francese Henry Murger intitolato *Scènes de la vie de Bohème*, *La Bohème* è stata messa in scena per la prima volta al Teatro Regio di Torino l'1 febbraio 1896 (Carresi, *et al.*, 1998:87). La vicenda è ambientata nella Parigi di fine Ottocento e ruota attorno a quattro giovani amici anticonformisti, che vivono in una soffitta nel quartiere degli artisti della metropoli francese. Uno dei quattro amici, Rodolfo, fa la conoscenza di Mimì, la sua vicina di casa, instaurando una relazione amorosa complicata dalla

malattia della ragazza e da numerosi litigi e gelosie: Mimì, infatti, soffre di tisi per cui è costretta a separarsi dall'amato, in quanto la vita nella gelida soffitta di Rodolfo potrebbe esserle fatale (Carresi, *et al.*, 1998:87). Ciononostante, alla fine Mimì torna da Rodolfo, spegnendosi tra le braccia dell'amato. Con quest'opera, che rappresenta anche un'istanza di denuncia verista contro la povertà, Puccini introduce un'innovazione nel concetto di 'aria': infatti, le arie presenti in quest'opera non si presentano più come delle forme chiuse e a sé stanti (Carresi, *et al.*, 1998:87), ma assumono una forma discorsiva che viene percepita come un logico prolungamento del discorso parlato presente nei recitativi precedenti. Altro capolavoro pucciniano su libretto di Illica e Giacosa è *Tosca*, tratta da un dramma omonimo dello scrittore Victorien Sardou e la cui prima rappresentazione risale al 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma (Carresi, *et al.*, 1998:75). La storia, ambientata nella Roma dei Papi a inizio Ottocento, racconta degli abusi di potere dei potenti senza scrupoli: Tosca, infatti, è una cantante famosa, nonché amante di Mario Caravadosi, un pittore di simpatie giacobine. Mario viene arrestato con l'accusa di aver aiutato un prigioniero di stato evaso da Castel Sant'Angelo a nascondersi in una chiesa; Tosca, nel tentativo di salvare la vita dell'amante condannato a morte, accoglie le lusinghe del capo della polizia, il barone Scarpia, accettando di concedersi all'uomo, a patto che Mario non venga giustiziato. Tuttavia, nonostante la promessa fasulla del capo della polizia di una "fucilazione simulata" per Mario, Tosca non riesce a ceder alle pressioni di Scarpia, uccidendolo: Mario, tuttavia, viene fucilato e Tosca, in preda alla disperazione, si butta nel vuoto da Castel Sant'Angelo. L'opera, a causa delle forti tematiche che la caratterizzano, primo fra tutti il tema dello stupro perpetrato dal capo della polizia papale, ha suscitato un grosso scalpore all'epoca della prima messa in scena, affermandosi però poi come capolavoro indiscutibile all'interno del panorama melodrammatico italiano. *Madama Butterfly*, invece, è un'opera in tre atti, composta ancora una volta su libretto del duo Illica-Giacosa e rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 17 febbraio 1904, registrando un fiasco clamoroso (Balboni, c.d.s.). La storia si svolge a Nagasaki all'inizio del XX secolo e ha come protagonista l'adolescente Cio Cio San, che significa farfalla, in sposa ad un ufficiale americano di nome Pinkerton. L'americano, dopo un mese, abbandona la ragazzina, la quale nel frattempo era rimasta incinta, per far ritorno in America. Tutti cercano di far capire a Cio Cio San che Pinkerton non

ritornerà mai più, sebbene lei confidi nel fatto che un giorno l'ufficiale si ripresenterà da lei. Dopo tre anni, Pinkerton viene messo a conoscenza del figlio avuto dalla ragazzina giapponese, quindi fa ritorno a Nagasaki con la moglie per riprendersi il bambino e farlo così crescere in America. Dopo un'iniziale rifiuto da parte di Butterfly di abbandonare il figlio, la ragazzina si convince che in realtà il bambino potrà avere una vita migliore in America: la vicenda si conclude con il suicidio da parte di Butterfly. Puccini ha tratto ispirazione dall'omonima tragedia in atto unico di David Belasco, rappresentata nel 1900 a Londra (Balboni, c.d.s.): inoltre, dopo il clamoroso insuccesso registrato alla prima rappresentazione, l'opera è stata oggetto di numerose revisioni da parte del compositore, fino alla messa in scena al Covent Garden di Londra nel 1907 (Balboni, c.d.s.). *Turandot*, infine, è un'opera in tre atti su libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni, che rimarrà tuttavia incompiuta da Puccini, salvo poi venir terminata da Franco Alfano ed essere messa in scena da Toscanini il 25 aprile 1926 al Teatro alla Scala di Milano (Balboni, c.d.s.). La vicenda si svolge a Pechino e ha come protagonista Turandot, la figlia dell'imperatore cinese, il quale la obbliga a sposarsi. La principessa accetta ma ad una condizione: sposerà solo colui che sarà in grado di risolvere tre enigmi da lei proposti, ma chi fallirà dovrà essere ucciso. Vari principi provenienti da tutto il mondo tentano di indovinare i tre enigmi ma a riuscirci è solo Calaf, il re di Persia. Turandot, che usa lo stratagemma degli indovinelli per vendicare una sua antenata violentata e assassinata, cade nella disperazione, nonostante il patto propostole da Calaf: potrà ucciderlo non appena ella scoprirà il suo nome. Dopo una serie di tentativi e vicissitudini, Turandot sposa il re di Persia.

1.11.2 Caratteristiche delle opere pucciniane

Le opere del compositore toscano si distinguono dalle precedenti per via di un superamento della 'solita forma', tipica dei componimenti ottocenteschi (Balboni, c.d.s.). Inoltre, nonostante una continuità con le opere composte da musicisti come Bellini, Donizetti, ma soprattutto Verdi, i capolavori pucciniani si inseriscono nel pieno della corrente verista: si basti pensare a *La Bohème*, i cui personaggi vivono in assoluta povertà nella Parigi degli artisti o a *Tosca*, la cui professione di cantante viene da sempre malvista o giudicata con disprezzo. Puccini, inoltre, scrive e compone con il fine di soddisfare il pubblico, evitando di farsi portatore

di una teoria musicale propria in grado di allietare solamente i musicisti e musicologi esperti (Balboni, c.d.s.): non a caso, il compositore dedica alle sue opere molto tempo e un lavoro minuzioso, costringendo i librettisti a continue modifiche soprattutto sul piano linguistico. Degno di nota è anche il carattere internazionale che possiedono le sue opere, in quanto Puccini ha fatto ricorso alle ambientazioni più svariate – da Parigi di *Manon Lescaut* e *La Bohème*, a Roma di *Tosca*, a Nagasaki di *Madama Butterfly* e spingendosi fino in California con *La fanciulla del west* e a Pechino con *Turandot*: queste ambientazioni risultano eccezionali in particolare facendo riferimento al periodo storico in cui tali opere sono state composte, ovvero in un'epoca che veniva spregiativamente definita *Italiotta* (Balboni, c.d.s.), in cui la società italiana veniva etichettata come provinciale e piccolo borghese.

1.11.3 L'opera italiana dopo Puccini

Si può affermare che Puccini rappresenti l'ultimo vero protagonista del panorama lirico italiano, innanzitutto per ragioni di tipo storico: dagli anni Venti del Novecento, infatti, l'Italia cade preda del dominio fascista, che vieta l'esecuzione di opere composte da musicisti europei appartenenti alle nazioni che hanno imposto il pagamento di sanzioni in seguito alla Grande Guerra (Balboni, c.d.s.). Ne consegue una produzione di opere su vasta scala, con il fine di sopperire alla mancanza di spettacoli da proporre nei teatri, ma in questo contesto si collocano due tipi di musicisti: da un lato, coloro che tentano di recuperare la tradizione, rappresentando delle opere di ispirazione settecentesca, come il veneziano di origine tedesca Ermanno Wolf Ferrari; dall'altro, musicisti che si rifanno alle avanguardie musicali sia europee che americane, come Gian Francesco Malipiero. Tuttavia, non emergono in questi anni delle opere significative ma si nota piuttosto una tendenza da parte dei musicisti a comporre non tanto per il pubblico, bensì per i critici musicali e per gli appassionati: il pubblico, quindi, non risulta più essere il vero destinatario dell'opera, il cui gusto non incontra quella volontà di sperimentazione e quel miscuglio di generi a cui i musicisti sembrano appellarsi dal secondo dopoguerra in poi (Balboni, c.d.s.). Dopo il 1945, infatti, il panorama musicale non solo italiano, ma anche europeo e più in generale mondiale, risulta monopolizzato dai prodotti discografici angloamericani, volti a rispecchiare il gusto soprattutto dei più giovani, rinunciando tuttavia a quell'universo sonoro che

rappresentava l'ideologia e i valori di un popolo o di una nazione (Dorsi, Rausa, 2000:640).

Capitolo 2: L'opera italiana nel mondo

2.1 La diffusione storica dell'opera italiana in Europa e nel mondo

L'opera italiana e in particolare il melodramma ottocentesco ha riscosso ieri come oggi un considerevole successo: dalle corti medicee e mantovane e dai teatri impresariali veneziani (Saino, 2015:31), si è poi espanso in tutta Europa, tanto che numerose prime rappresentazioni di opere italiane hanno avuto luogo nei teatri delle grandi capitali europee come Vienna, Parigi o San Pietroburgo. Inoltre, l'incessante successo del repertorio melodrammatico italiano non si è fermato, come dimostrano le statistiche illustrate nel presente capitolo, nonché i vari progetti che coinvolgono gli Istituti Italiani di cultura nel mondo, volti alla promozione della lingua italiana attraverso l'opera italiana.

2.1.1 Le prime rappresentazioni

Sebbene si registri già nel XVI secolo la presenza della musica in spettacoli rappresentati a corte quali commedie, drammi pastorali, tragedie e rappresentazioni allegoriche, la nascita del melodramma in Italia si colloca intorno all'inizio del 600, periodo al quale risalgono le prime opere: da un lato *Dafne* di Ottavio Rinuccini, e, dall'altro *Euridice* di Giulio Caccini e Jacopo Peri. Come già esplicitato nel presente lavoro, questi spettacoli, inoltre, si configurano come specchio di una società colta ed elitaria (Dei, 2009:37), in quanto vengono messi in scena prevalentemente di fronte ad un pubblico cortigiano; tuttavia, a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo aprono i battenti i primi teatri veneziani, si basti pensare al San Cassiano e al San Moisè inaugurati rispettivamente nel 1637 e nel 1640: tali spettacoli in musica si trovano, dunque, a disposizione di un pubblico più vasto e in prevalenza cittadino. Si può quindi affermare che l'opera rifletta un aspetto duale di intrattenimento sia per l'élite colta e aristocratica che per il vasto pubblico stratificato a livello sociale, ma si può altresì sostenere che tale forma di intrattenimento si sia sempre collocata tra il gusto popolare dettato dal pubblico dei teatri, che pagando per gli spettacoli, ne decretava i successi o i clamorosi fiaschi, e, la riforma intellettuale promossa dall'Accademia, dalla quale provenivano le istanze promotrici di un continuo rinnovamento dei generi con l'intento di ripulire e di aristocratizzare l'opera (Dei, 2009:37).

2.1.2 La diffusione dell'opera italiana nel Seicento

Le prime istanze di diffusione dell'opera italiana oltralpe risalgono alla sua fase iniziale, nonché cortese, quando *Dafne* di Rinuccini viene tradotta in tedesco da Martin Opitz e musicata da Heinrich Schütz, la cui partitura è purtroppo perduta (Dorsi, Rausa, 2000:57): tale opera verrà poi rappresentata nel 1627 in occasione di una festa di nozze alla corte di Sassonia. Inoltre, alcuni anni dopo, in particolare tra il 1635 e il 1648, gli spettacoli operistici italiani vengono messi in scena anche presso la corte polacca, senza tuttavia dare inizio ad una duratura tradizione teatrale. In Francia, invece, grazie al cardinale Giulio Raimondo Mazzarino, il quale rivestiva il ruolo di ministro reale presso la corte di Luigi XIV succedendo al cardinale Richelieu, viene avviato un processo di italianizzazione della cultura attraverso una politica di inviti a musicisti italiani (Balboni, c.d.s.): in quegli anni, infatti, sono attivi nella capitale francese musicisti come Giovan Battista Balbi, Giacomo Torelli e Francesco Cavalli, mentre la prima opera composta per la corte di Parigi è *l'Orfeo* di Francesco Buti su musica di Luigi Rossi, la cui rappresentazione è datata 1647. Tuttavia, i francesi sembrano non apprezzare molto il modello operistico italiano, per cui i tentativi di Mazzarino volti all'italianizzazione della cultura francese falliscono (Dorsi, Rausa, 2000:60); si registra, invece, l'affermazione di un genere autoctono diverso, che trova in Jean-Baptiste Lully uno dei suoi massimi rappresentanti, ovvero la *tragédie-lyrique*.

2.1.3 La diffusione dell'opera italiana in Austria e in Germania

Il trapianto dell'opera italiana in Europa ottiene considerevole successo nei paesi tedescofoni, in particolare in Austria, dove a partire dal 1650 vengono chiamati compositori e librettisti italiani al fine di comporre e allestire opere in piena regola: si basti pensare, ad esempio, all'opera *L'inganno d'Amore*, rappresentata nel 1653 durante la dieta di Ratisbona di fronte ai principi elettori dell'impero, composta dal maestro di cappella imperiale Antonio Bertali su testo di Benedetto Ferrari. A Vienna, inoltre, durante il regno di Leopoldo I nella seconda metà del XVII secolo, l'opera ritorna ad essere l'emblema dell'autorità sovrana, nonché uno strumento di coesione sociale e politica, funzione che del resto occupava anche presso le corti italiane durante la prima metà del secolo (Dorsi, Rausa, 2000:61). Per quanto riguarda l'attuale Germania, il modello operistico veneziano

si diffonde soprattutto ad Amburgo, città anseatica che gode di molte corrispondenze con la città lagunare italiana, prima fra tutte l'ordinamento repubblicano, la cui autonomia e prosperità sono da ritenersi il frutto dei commerci marittimi. Sebbene sopravviva nella città anseatica il modello artistico veneziano, tuttavia vengono principalmente prodotte opere in tedesco aventi molti tratti in comune con i drammi veneziani: il primo teatro, ovvero il teatro del *Gänsemarkt* ("mercato delle oche"), apre nel 1678 grazie al contributo economico di un gruppo di cittadini benestanti. Nel giro di pochi anni, inoltre, vengono eretti pochi altri teatri accomunati dal fatto di rappresentare gli spettacoli operistici in lingua tedesca: nel 1684 apre, infatti, il teatro di Weissenfels, nel 1690 è la volta del teatro di Braunschweig, mentre nel 1693 apre i battenti il teatro di Lipsia. Tuttavia, nonostante l'attività di alcuni compositori, nel corso del XVIII secolo si registra poi una progressiva estinzione dell'opera in tedesco, messa in ombra dal successo internazionale di cui godeva l'opera italiana (Dorsi, Rausa, 2000:62).

2.1.4 La diffusione dell'opera italiana in Inghilterra e in Spagna

In Inghilterra l'impiego della musica a fini scenici e teatrali gode di una lunga tradizione, si basti pensare agli inserti canori nel teatro elisabettiano e in quello shakespeariano (Dorsi, Rausa, 2000:64). Inoltre, nel corso del XVII secolo trova larga diffusione anche il *masque*, una sorta di balletto rappresentativo contenente sia parti recitate che parti di canto solistico e avente una funzione prevalentemente di rito sociale e cerimoniale. Il *masque* presenta caratteristiche simili al teatro operistico per quanto riguarda l'utilizzo di fonti mitologiche, per gli inserti di canto solistico e per le scenografie, ma ne differisce completamente per:

- a. funzione, che come già esplicitato sopra, costituisce un rito celebrativo, a differenza dell'opera, la cui funzione è principalmente rappresentativa;
- b. ruolo della musica, che nel *masque* è accessoria, mentre nell'opera si configura come elemento essenziale;
- c. ambiente sociale di rappresentazione, essenzialmente cortese per il *masque*, in prevalenza cittadino per il teatro operistico.

Si può, dunque, affermare che la tradizione del *masque* rappresenti un ostacolo alla diffusione dell'opera (Dorsi, Rausa, 2000:64), la quale solo all'inizio del

XVIII secolo si affermerà a Londra, dove godrà di grande successo soprattutto il compositore tedesco Georg Friedrich Händel. Il teatro operistico italiano non trova larga diffusione nemmeno in Spagna, dove vi giunge grazie al cardinale Giulio Rospigliosi. Nonostante i tentativi del drammaturgo Pedro Calderón de la Barca di promuovere gli spettacoli teatrali interamente recitate in musica come *La purpura de la rosa* (“Il colore scarlatto della rosa”) e *Celos aun del aire matan* (“La gelosia, persino dell’aria, uccide”), trova larga diffusione soprattutto il teatro recitato con inserti cantati (Dorsi, Rausa, 2000:64).

2.1.5 Il successo dell’opera italiana nel Settecento

In ambito europeo, Vienna e Parigi si configurano come due dei maggiori centri culturali, in grado di attirare un numero considerevole di compositori italiani. Alla corte asburgica, infatti, numerosi italiani rivestono il ruolo di musicisti ufficiali (Balboni, c.d.s.), tra i quali il celebre Antonio Salieri, di conseguenza anche la lingua degli spettacoli operistici è l’italiano: si basti pensare alle opere di Christoph Willibald Gluck e ai libretti che Lorenzo Da Ponte scrive per le cosiddette “opere italiane” di Wolfgang Amadeus Mozart, ovvero *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*. A Vienna, inoltre, trovano terreno fertile anche le opere buffe di un altro grande librettista italiano, Carlo Goldoni, caratterizzate da trame ben costruite e da intrecci teatrali perfetti (Balboni, c.d.s.). Goldoni e le sue opere buffe conquistano anche Parigi, dove il librettista veneziano vi emigra nel 1762 prestando servizio presso la corte parigina in qualità di insegnante di italiano. Parigi attrae anche il napoletano Niccolò Piccini, anch’egli compositore di opere buffe, a testimonianza quindi della diffusione di tale genere su scala europea.

2.1.6 La diffusione dell’opera italiana nella prima metà dell’Ottocento

Come nel Settecento, anche durante il periodo napoleonico, il panorama melodrammatico italiano è caratterizzato dalla produzione operistica italiana, che vede protagonisti il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro La Fenice di Venezia e il Teatro alla Scala di Milano. Tuttavia, compositori e musicisti italiani continuano ad affascinare i principali centri culturali europei, ovvero Parigi e Vienna, anche nella prima metà dell’Ottocento: la capitale francese, infatti, attira musicisti del calibro di Rossini, Bellini e Donizetti che mettono in musica testi curati da

librettisti francesi (Balboni, c.d.s.). Rossini, inoltre, raggiunge un enorme successo soprattutto a Vienna, grazie anche alla politica imperiale di promozione dell'opera italiana a scapito di quella tedesca, quest'ultima ritenuta pericolosa per la stabilità dell'impero in quanto possibile veicolo di idee inquinanti e sovvertitrici dell'ordine (Piccardi, 2011:654). Emblematico è il fatto che il primato della musica italiana viene rafforzato da apposite misure amministrative messe in atto dalla politica asburgica: si basti considerare che nel 1840 l'impero asburgico elargiva un sussidio di 37.000 fiorini all'anno al Conservatorio di Milano, contro i 3.000 assegnati al conservatorio viennese (Piccardi, 2011:655). L'opera italiana giunge anche in Russia, a San Pietroburgo e Mosca, dove compositori autoctoni musicano testi scritti da librettisti italiani, anche se, nel corso dell'Ottocento, il panorama musicale russo è fortemente influenzato da produzioni operistiche francesi (Balboni, c.d.s.).

2.1.7 La diffusione dell'opera italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento

SI può affermare che con la Grande Guerra si conclude anche la stagione dell'opera, sebbene capolavori successivi come *Turandot* di Puccini riscuotano un notevole successo tra il pubblico dell'epoca (Balboni, c.d.s.). Inoltre, in questi anni si registra una diffusione su larga scala della musica wagneriana ed espressionista, quindi una musica molto complessa, che causa un progressivo allontanamento del pubblico, il quale preferisce rifugiarsi nei classici: di conseguenza, anche i teatri preferiscono mettere in scena opere appartenenti al repertorio classico, che partendo da Mozart si estende fino a Puccini. Con Puccini, dunque, la stagione della grande opera italiana e, più in generale, del melodramma giunge al suo apice, sebbene altre opere verranno alla luce nel corso del Novecento (Balboni, c.d.s.).

2.2 La diffusione dell'opera italiana oggi

Uno dei fattori che ha notevolmente contribuito alla diffusione e al successo dell'opera italiana nel mondo è senza dubbio la naturale musicalità della lingua italiana, riconosciuta tra l'altro anche dal filosofo francese Jean-Jacques Rousseau nella sua *Lettre sur la musique française* del 1753, il quale la definì una lingua “dolce”, “sonora”, “armoniosa”, nonché “accettata più di qualsiasi altra”, tutte

qualità che la rendono “la più adatta al canto” (Rousseau, 1753:17). Si può dunque affermare che l’opera abbia rivestito, e, tuttora riveste, un ruolo fondamentale nella diffusione della lingua e della cultura italiana a livello internazionale, fattore che ha contribuito alla sua candidatura nella lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell’umanità istituita dall’UNESCO nel 2003 (Puglisi, 2012). Infatti, l’articolo 2 della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale afferma espressamente che in tale ambito:

“[...] si intendono pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e i saperi [...] che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come facenti parte del loro patrimonio culturale. Tale patrimonio culturale intangibile, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi interessati in conformità al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia, e fornisce loro un senso di identità e continuità [...]” (UNESCO, 2003:2).

Tuttavia, nonostante la legittimità della candidatura dell’opera come patrimonio immateriale e nonostante la massiccia mobilitazione a tal proposito, realizzatasi attraverso eventi e petizioni online, l’opera italiana ad oggi non figura come patrimonio culturale immateriale dell’umanità.

2.2.1 Dati statistici: l’opera in Italia

Sebbene i tentativi di candidare l’opera italiana come patrimonio dell’umanità siano molteplici, si registrano dei dati piuttosto negativi circa la sua diffusione in Italia: stando alle statistiche Istat del 2015, l’88,3% degli italiani non è mai stato ad un concerto di musica classica negli ultimi 12 mesi; per quanto riguarda il restante 11,7%:

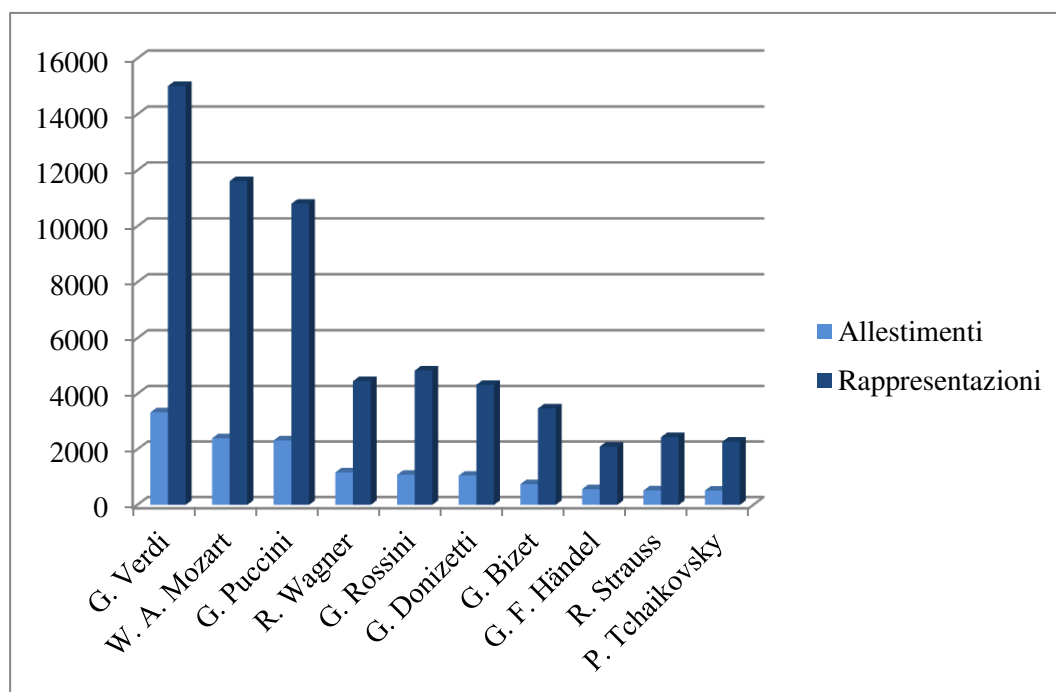
- a. il 9,7% si è recato ad un concerto classico almeno una volta negli ultimi 12 mesi;
- b. il 76,4% ha frequentato tali concerti da una a tre volte negli ultimi 12 mesi;
- c. il 9,9%, infine, ha assistito ad un concerto classico da 7 volte e più.

Secondo Puglisi (2012), inoltre, il mancato coinvolgimento degli italiani nella tradizione operistica italiana è dovuto da una serie di fattori, tra i quali spiccano:

- a. il costo spesso proibitivo degli spettacoli e l'ineducazione al linguaggio poetico e drammatico tipico dell'opera, che agli occhi dei giovani in particolare la rendono di conseguenza uno spettacolo elitario, per pochi;
- b. l'estraneità al territorio da parte dei teatri in generale e soprattutto dei teatri d'opera;
- c. per quanto riguarda i musicisti italiani, i loro stipendi sono del trenta per cento inferiori rispetto agli altri stati europei, causando così uno scoraggiamento nei giovani all'avvicinarsi a questo tipo di carriera;
- d. infine, la scarsità di orchestre e cori per numero di abitanti rispetto alla media europea.

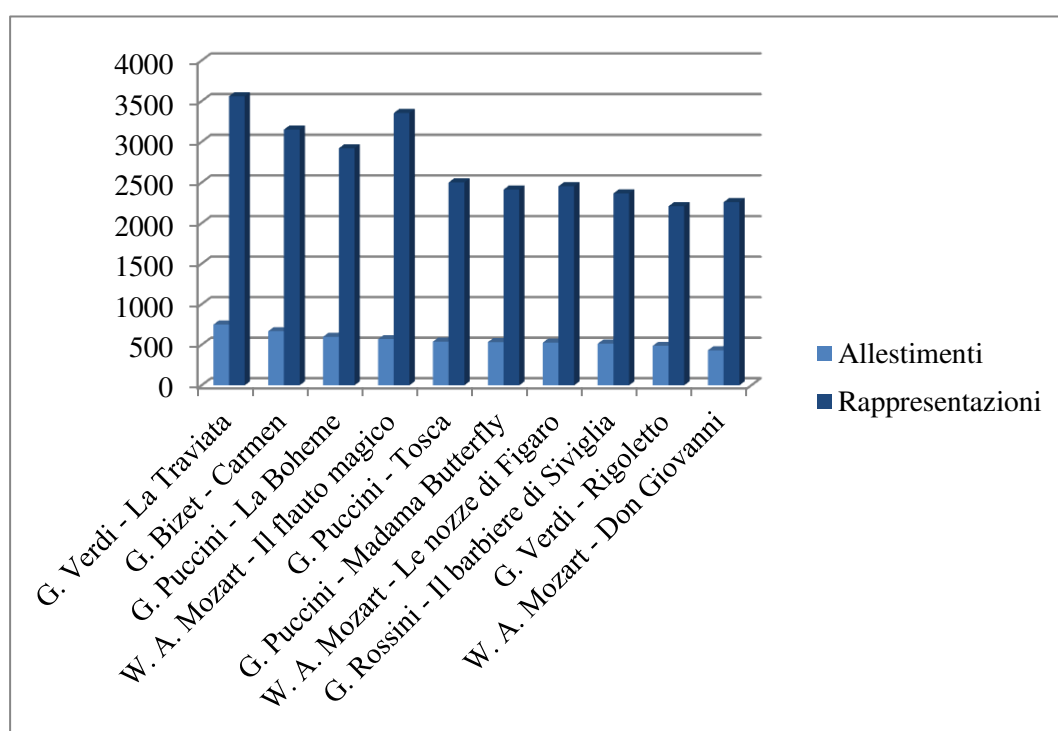
2.2.2 Dati statistici: i compositori e le opere più rappresentati

Il portale *operabase* fornisce ogni anno l'elenco e le statistiche delle opere e dei compositori più rappresentati a livello internazionale. In particolare, dal grafico sottostante che si riferisce all'anno 2015, emerge come il repertorio operistico italiano giochi tutt'ora un ruolo di prim'ordine nel panorama operistico mondiale.



Tra i primi dieci compositori più rappresentati, infatti, ben cinque sono italiani: di questi cinque, inoltre, Verdi occupa il primo posto, con 3.335 allestimenti e 15.019 rappresentazioni. Anche i compositori tedeschi risultano essere ancora

molto amati e rappresentati e ciò è dimostrato dal secondo posto occupato da Mozart nella presente classifica, seguito poi da Wagner, Händel e Strauss. Per quanto riguarda le opere più rappresentate, invece, il primato nel 2015 è ancora italiano: *La Traviata* di Verdi occupa il primo posto, con 749 allestimenti e 3.561 rappresentazioni. I primi dieci posti di tale classifica presi in considerazione nel presente lavoro sono tuttavia dominati da Puccini, le cui opere *La Bohème*, *Tosca*, e *Madama Butterfly* occupano rispettivamente il terzo, quinto e sesto posto, ma anche dal compositore austriaco Mozart con *Il flauto magico* in quarta, *Le nozze di Figaro* in settima e *Don Giovanni* in decima posizione.



Inoltre, sempre in riferimento alla presente statistica stilata da *operabase*, emerge una continua e massiccia presenza dell'opera italiana anche nelle dieci posizioni successive non considerate qui: dalle opere più importanti di Verdi come *Aida*, *Nabucco* e *Il Trovatore* a quelle di Donizetti quali *L'Elisir d'Amore* e *Lucia di Lammermoor*.

2.3 Progetti per la promozione della lingua italiana nel mondo attraverso l'opera

Negli anni sono sorti numerosi progetti culturali, con lo scopo di promuovere l'opera italiana e, conseguentemente, di avvicinare il pubblico alla lingua italiana,

tradizionalmente una lingua di nicchia nel mercato delle lingue straniere, in quanto è prevalentemente associata non solo alla musica, ma anche alla gastronomia, alla moda e al design (Maugeri, 2010:6). Infatti, come afferma il linguista e studioso Paolo Balboni in un'intervista al quotidiano online *La voce di New York* (Fuduli Sorrentino, 2015), l'italiano è una lingua alla quale ricorrono gli amanti del lusso, soprattutto quindi gli adulti, per conferire profondità e completezza alle proprie passioni, tra le quali rientra anche la musica e l'opera italiana. Due progetti particolarmente interessanti hanno coadiuvato lingua e opera italiana, ovvero *L'italiano della musica e la musica dell'italiano* e *Con Verdi nel mondo*, che verranno brevemente illustrati di seguito.

2.3.1 *L'italiano della musica, la musica dell'italiano*

La settimana della lingua italiana nel mondo è una manifestazione che coinvolge da un lato il Ministero degli Affari Esteri e l'Accademia della Crusca in Italia, e, dall'altro gli Istituti Italiani di Cultura dei vari paesi, i consolati italiani, le cattedre di italianistica delle varie università all'estero; tale evento, inoltre, si svolge regolarmente dal 2001 durante la terza settimana del mese di ottobre sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Particolarmente interessante ai fini del presente lavoro è stata la XV edizione, svoltasi dal 19 al 24 ottobre 2015, in quanto ha avuto come filo conduttore *L'italiano della musica, la musica dell'italiano* (Balboni, 2015:1), che ha accomunato centinaia di eventi in vari paesi europei ed extraeuropei. Infatti, oltre alla musica cantautorale e contemporanea, anche l'opera italiana è stata protagonista, con rappresentazioni da Bruxelles a Colonia, fino a Tokyo, dove è stata messa in scena *La Traviata* di Verdi.

2.3.2 *Con Verdi nel mondo*

Con Verdi nel mondo è un progetto che si rivolge sia a istituzioni culturali, quali gli Istituti Italiani di Cultura, i teatri e le accademie musicali, sia a istituzioni commerciali, tra le quali camere di commercio, aziende e ambasciate. Tale progetto, realizzato per mezzo di una partnership tra l'Orchestra dell'Opera italiana e un'azienda di consulenza commerciale, si focalizza inoltre sull'incontro tra cultura e industria, realizzando così dei singoli eventi in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di una nazione-target. Oltre ad un tour di concerti

nelle varie capitali europee ed internazionali, *Con Verdi nel mondo* ha partecipato anche al *Primo Festival Musicale Internazionale ed Interculturale*, tenutosi in occasione di Expo 2015: tale evento ha visto la collaborazione tra musicisti dell'Orchestra dell'Opera italiana e musicisti appartenenti alle nazioni partner. Altro importante evento a cui *Con Verdi del Mondo* ha partecipato è *La settimana della lingua italiana nel mondo* di Barcellona: l'orchestra dell'opera italiana ha infatti collaborato con l'Istituto Italiano di Cultura della città catalana e con il *Reial Cercle Artístic de Barcelona*, offrendo anche supporto didattico tramite la realizzazione di *master class* e corsi orientati alla conoscenza e all'esecuzione del repertorio di Giuseppe Verdi.

Capitolo 3: L'opera nei corsi di Itals

3.1 La promozione della lingua italiana nel mondo

Secondo fonti del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (MAECI), accanto a sviluppi di carattere globale, primo fra tutti l'evoluzione nei mezzi di comunicazione, negli ultimi quindici anni si è verificata una crescita nello studio delle lingue straniere (MAECI, 2014:7): in tale contesto, anche l'italiano ha subito una crescita, occupando di diritto un posto di prim'ordine tra le lingue più studiate al mondo. Inoltre, a differenza dell'inglese, lingua della globalizzazione per eccellenza, o, del tedesco, del francese, del russo, e negli ultimi anni dell'arabo e del cinese, il cui studio molto spesso riflette soprattutto una precisa utilità strumentale più che un interesse verso la cultura, i fattori che maggiormente incidono sul posizionamento dell'italiano nel mercato delle lingue sono principalmente (MAECI, 2014:7):

- a. l'attrattiva esercitata dalla nostra lingua, in quanto il primo approccio alla lingua italiana è frutto di un'attrazione verso la cultura moderna che l'italiano evoca, in particolare alla cultura del lusso legato “alle tre F, ovvero *food, fashion, Ferrari*” (Fuduli Sorrentino, 2015), come afferma il linguista Paolo Balboni in una recente intervista;
- b. il valore unico del patrimonio artistico, culturale, storico, musicale e letterario, che la conoscenza della lingua italiana permette di penetrare. Tale patrimonio viene, tuttavia, scoperto in un secondo tempo e rende l'italiano una lingua di “arricchimento culturale, umano, di apertura di prospettive, di visioni diverse del mondo” (Balboni, 2008:5);
- c. il valore economico conferito dal suo apprendimento.

A livello globale, tuttavia, i primi due fattori hanno avuto un'influenza maggiore sulla crescita della domanda di italiano, in quanto il terzo è piuttosto legato a dinamiche e situazioni locali. Tutti questi fattori, inoltre, rendono la lingua italiana il quarto idioma più studiato a livello mondiale (Balboni, 2008:6, Maugeri, 2010), con un totale di 1.761.436 studenti in 113 paesi (MAECI, 2015:16). I dati forniti dal MAECI si riferiscono all'a.a. 2013/2014 ed emerge come la Germania con 309.680 studenti annoveri il numero più alto di apprendenti la lingua italiana,

seguita poi dall'Australia, con 207.921 unità; l'italiano, invece, risulta essere meno diffuso soprattutto in Qatar, Sri Lanka e nella Repubblica Popolare Democratica di Corea, che nella classifica stilata dal MAECI occupano gli ultimi tre posti (MAECI; 2015:21). Per quanto riguarda il contesto di apprendimento, sebbene la maggioranza degli studenti di italiano nel mondo si riscontra nelle scuole locali (MAECI, 2015:22), le scuole di lingua, le associazioni e le università della terza età godono di una percentuale importante nella classifica stilata dal MAECI circa la ripartizione degli studenti, con il 16,23% di apprendenti; le università, invece, riscontrano una diminuzione di iscritti rispetto all'anno precedente (MAECI, 2014:46): infatti, i dipartimenti di italianistica sono frequentati solamente dal 12,92% di studenti. Da tali statistiche emerge dunque la necessità di un ripensamento della strategia di promozione dell'italiano all'estero, in modo tale da renderla più competitiva rispetto alle altre lingue di prestigio (MAECI, 2014:8).

3.1.1 L'opera italiana

Particolarmente interessante è il ruolo dell'opera italiana ai fini della promozione dell'italiano nel mondo, la cui importanza è già stata evidenziata nel precedente capitolo. L'opera rappresenta, infatti, uno dei testimonial più importanti della cultura italiana (Barattelli, 2009:22), che si caratterizza sia per la quantità di composizioni musicali, che per la molteplicità di input letterari, storici e culturali che può offrire. Quindi, il raccordo tra opera e lingua italiana può essere molto produttivo ai fini della promozione della lingua italiana se vengono attuate delle linee di intervento che coinvolgano le istituzioni italiane all'estero, quali (Balboni, 2008:8):

- a. gli istituti italiani di cultura;
- b. i comitati dell'Associazione Dante Alighieri;
- c. i dipartimenti di italianistica delle varie università straniere;
- d. le associazioni dei discendenti di emigranti italiani.

Attraverso l'organizzazione di attività e di eventi *ad hoc*, l'obiettivo principale consiste nell'attrarre il pubblico straniero non solo all'opera, bensì anche alla scoperta della lingua italiana attraverso il linguaggio evocativo del Melodramma (Balboni, 2015:8, Dei, 2009:39).

3.2 Corsi di Itals rivolti ad appassionati d'opera

Il pubblico di appassionati d'opera è certamente non molto vasto, ma comunque presente, come dimostrano le statistiche illustrate nel capitolo precedente circa la diffusione dell'opera italiana a livello mondiale. Inoltre, questo pubblico possiede già determinate conoscenze di partenza riguardanti l'opera italiana in generale, i principali compositori, le opere e le loro trame, ecc. Di conseguenza, l'intervento motivazionale in questo caso consiste nel far percepire all'appassionato d'opera la possibilità di intraprendere un corso di italiano di livello A1, con un duplice scopo: da un lato, per comprendere meglio il testo dei libretti, e, dall'altro, per migliorare la comprensione complessiva di un testo composito quale l'opera, in cui le parole formano un tutt'uno con la musica (Balboni, 2015:9). Inoltre, tale intervento motivazionale non mira ad essere approfondito a livello linguistico (Balboni, 2015:10), ma si configura piuttosto come un'introduzione intuitiva alla lingua italiana, il cui focus verte:

- a. sul linguaggio tipico dei libretti;
- b. sulla motivazione, in particolare sullo sviluppo del desiderio di studiare e conoscere meglio l'italiano, così da apprezzare maggiormente le opere che tanto appassionano questo tipo di pubblico.

Per quanto riguarda l'intervento didattico, un corso di italiano rivolto ad appassionati d'opera si differenzia da un corso normale frequentato da studenti con diverse motivazioni, poiché si focalizza principalmente sullo sviluppo delle abilità ricettive e sulla comprensione globale sia scritta che orale, anziché incentrarsi sul progresso dell'abilità di produzione. Inoltre, ogni unità didattica è caratterizzata da arie operistiche accomunate dallo stesso tema, ambito lessicale, grammaticale o funzionale (Balboni, 2015:10, Barattelli, 2009:23). Tuttavia, un ostacolo può essere rappresentato dal numero di frequentanti tali corsi, che può risultare troppo inferiore da poter sostenere economicamente lo svolgimento di un corso di italiano *ad hoc*: di conseguenza, nei corsi frequentati da studenti con altre motivazioni dovrebbero essere inserite alcune lezioni dedicate all'opera italiana (Balboni, 2015:10). Conseguenza naturale al corso di contatto delineato fino ad ora consiste in una prosecuzione didattica verso un corso di italiano di livello A2, in cui le abilità ricettive che sono state sviluppate dallo studente appassionato

d'opera durante il corso precedente possano essere integrate dalle abilità produttive. Ciò può realizzarsi attraverso:

- a. un corso normale di italiano, frequentato sia da studenti appassionati al genere operistico e sia da studenti con motivazioni diverse per lo studio della lingua;
- b. un corso parallelo, incentrato sia sui testi d'opera, sia sul profilo storico del melodramma italiano (Balboni, 2015:11).

Tuttavia, oltre all'organizzazione in senso stretto di tali corsi *ad hoc*, si impone all'attenzione un altro punto critico, ovvero della presenza di docenti appositamente formati e in grado quindi di sostenere un corso di tale portata, problema che verrà affrontato successivamente nel presente capitolo.

3.3 L'opera nei corsi normali di Itals

Gli studenti frequentanti i corsi di italiano LS sono spinti dalle più svariate motivazioni a intraprendere lo studio di tale lingua: si tratta, dunque, di persone che molto spesso non hanno un reale interesse o passione per l'opera. A differenza dei corsi *ad hoc* illustrati nel paragrafo precedente, in cui gli studenti sono già appassionati del genere operistico, nei corsi normali l'azione promozionale può avvenire attraverso (Balboni, 2015:12):

- a. l'innesto occasionale di arie d'opera, soprattutto al termine di un'unità didattica e prima di procedere verso l'unità didattica successiva, con lo scopo di decondizionare e di inserire un elemento di novità e attrattiva, che secondo gli studi di Schumann è un elemento cardine per aumentare e mantenere viva la motivazione (Balboni, 2014:63);
- b. l'inserimento di brani operistici in percorsi tarati su temi motivanti e psicologicamente rilevanti per gli studenti, in cui si presentano una serie di testi, aventi un filo conduttore: ad esempio, il ruolo della donna, la differenza di classe sociale, ecc. (Balboni, 2015:12, Barattelli, 2009:23)

3.3.1 L'innesto occasionale di arie d'opera

In queste attività da svolgere tra un'unità didattica e l'altra, il lavoro si concentra (Balboni, 2015:12):

- a. sulla comprensione sia orale che scritta, attraverso domande aperte, a scelta multipla o a doppia scelta, oppure attività più mirate, ad esempio chiedendo di indicare il verso dell'aria in cui un personaggio svolge una determinata azione (Carresi, *et al.*, 1998:71);
- b. sull'uso e sulla riflessione sul lessico, da realizzarsi tramite attività sui termini che emergono dall'aria considerata: ad esempio, enucleare i vocaboli relativi al mestiere del barbiere nella cavatina *Largo al factotum*, cantata da Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini (Carresi, *et al.*, 1998:30), in cui egli si destreggia tra “rasori e pettini” e afferma che:

“[...] tutti mi chiedono,
tutti mi vogliono,
donne, ragazzi,
vecchi e fanciulle:
Qua la parrucca...
Presto la barba...
Qua la sanguigna...
Presto il biglietto... [...]” (Atto I, Scena II);

- c. sulla grammatica, impostando una riflessione su vari temi, ad esempio sul modo imperativo, che emerge nell'aria *Che gelida manina*, cantata da Rodolfo in *La Bohème* di Puccini (Carresi, *et al.*, 1998:90);
- d. sullo sviluppo delle abilità di produzione sia orale che scritta, attraverso tecniche didattiche quali roleplay, se ad esempio si sta affrontando l'aria *Una voce poco fa*, cantata dall'innamorata Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, una cavatina in cui la giovane donna giura che non si lascerà sfuggire Lindoro ad ogni costo (Carresi, *et al.*, 1998:33).

Tuttavia, il vero obiettivo non è di natura linguistica, in quanto i testi d'opera risultano essere particolarmente difficili per uno studente straniero, trattandosi di un italiano piuttosto antiquato; infatti, questo uso occasionale di testi operistici può essere condotto in parallelo all'innesto di canzoni d'autore, caratterizzate da un linguaggio moderno, tramite le quali il lavoro sulla lingua si delinea essere più produttivo rispetto a quello svolto su arie d'opera. Al contrario, lo scopo reale è di natura motivazionale, poiché si mira ad introdurre studenti sia giovani che adulti all'interno di un panorama che a loro può essere sconosciuto (Balboni, 2015:13).

3.3.2 L'inserimento di brani d'opera in percorsi tematici

I testi d'opera non vengono quasi mai presi in considerazione all'interno di percorsi tematici, che trattano cioè un tema rilevante per gli studenti attraverso varie tipologie testuali, quali articoli giornalistici, sequenze di film, testi letterari, canzoni, ecc. (Balboni, 2015:13). Tuttavia, i testi melodrammatici presentano una varietà considerevole di temi, che possono fornire lo spunto per analisi e discussioni in chiave moderna, offrendo inoltre una sorta di esperienza multimediale, in quanto al testo scritto si può affiancare quello audiovisivo, essendo tutte le maggiori opere reperibili su YouTube (Balboni, 2015:13). Un tema interessante e attuale potrebbe riguardare gli ideali di bellezza sia femminili che maschili e le qualità di una persona che possono condurre l'altro all'innamoramento (Barattelli, 2009:26), procedendo ad un confronto tra l'epoca odierna e quelle passate. In particolare, l'aria *Una voce poco fa* nel *Barbiere di Siviglia* si presta notevolmente a questo tema, in quanto Rosina si descrive come “docile”, “rispettosa”, “ubbidiente”, “dolce” e “amorosa”, aggiungendo anche (Carresi, *et al.*, 1998:34):

“[...] mi lascio reggere, mi fo guidar. / Ma se mi toccano
dov'è il mio debole, / sarò una vipera [...]”. (Atto I, Scena V).

Da quest'aria cantata da Rosina emergono più che altro aspetti riguardanti la personalità, mentre per quanto riguarda gli aggettivi sulla fisicità, si può considerare l'aria del *Catalogo* di Leporello, tratta dal *Don Giovanni* di Mozart: Leporello, servitore di Don Giovanni, descrive il suo padrone all'illusiva Donna Elvira (Carresi, *et al.*, 1998:21):

“[...] Nella bionda egli ha l'usanza, / di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza, / nella bianca la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta, / vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestososa, / la piccina è ognor vezzosa,
[...] Sua passion predominante / è la giovin principiante.
Non si picca – se sia ricca / se sia brutta, se sia bella;
Purchè porti la gonnella / voi sapete quel che fa [...]”. (Atto I, Scena V);

Attraverso la lingua dei libretti, inoltre, si possono introdurre le peculiarità della lingua poetica, sia sul piano morfologico che lessicale (Barattelli, 2009:23): soprattutto in corsi avanzati, con l'ausilio di esempi si possono dunque illustrare le forme metriche, le rime e le figure retoriche, tipiche della tradizione italiana.

3.4 I docenti di italiano

Nonostante il grande successo di cui gode l'opera italiana all'estero e l'enorme potenziale che tale tradizione avrebbe nella promozione della lingua e della cultura italiana, molto spesso gli insegnanti di italiano che operano all'estero si trovano privi di mezzi e con una ridotta formazione in questo ambito (Dei, 2009:39). Si impone, dunque, la necessità di scommettere su questo settore, creando dei percorsi di formazione per gli insegnanti, in modo tale che, oltre alle competenze per l'insegnamento dell'italiano come lingua seconda o lingua straniera, possiedano anche delle competenze specifiche in determinati ambiti culturali che sono da considerarsi come poli d'attrazione per i potenziali studenti (MAECI, 2014:105), primo fra tutti il settore musicale. Inoltre, anche la creazione di siti web in cui siano disponibili risorse, aggiornamenti e materiali didattici inerenti i testi d'opera costituirebbero un ottimo punto di riferimento (Balboni, 2015:11).

3.5 Insegnare a leggere un'aria d'opera

L'impatto del melodramma sulla didattica quotidiana è piuttosto limitato, tranne per quanto riguarda i corsi per cantanti d'opera, che saranno oggetto di analisi del prossimo capitolo. Nei corsi di italiano normali, l'innesto di arie d'opera ha dunque una funzione di fornire uno spaccato della cultura italiana nonché di introdurre la novità nella normale pratica didattica quotidiana offerta dal manuale (Balboni, 2015:17). Il percorso per lo sviluppo dell'abilità di lettura di un'aria d'opera è basato sulla psicologia della Gestalt, in cui la percezione si articola secondo la sequenza globalità – analisi – sintesi (Balboni, 2007:21).

3.5.1 Fase globale

In questa fase, viene coinvolto principalmente l'emisfero destro del cervello, nonché responsabile della percezione globale, analogica, emozionale e intuitiva, che tuttavia in base al principio di bimodalità dev'essere integrata con la

percezione analitica, razionale e sequenziale, facente capo all'emisfero sinistro del cervello, in modo tale che l'intera mente venga coinvolta nel processo di acquisizione (Balboni, 2014:51). Di conseguenza, la percezione globale dev'essere sviluppata attraverso:

- a. la formazione di ipotesi su ciò che potrà avvenire in quel contesto, facendo riferimento anche alla propria conoscenza del mondo (Balboni, 2007:21);
- b. lo sfruttamento delle informazioni offerte dal contesto e dal contesto (Balboni, 2007:21), sfruttando ad esempio l'uso delle immagini, nonché di nozioni generali sul libretto d'opera e sulla sua trama.

Dopo questa fase iniziale, si procede con una lettura rapida della parafrasi dell'aria in un'ottica di *skimming*, ovvero di verifica approssimativa delle ipotesi fatte, o di *scanning*, vale a dire di individuazione di singoli elementi. A tal fine le attività devono essere molto semplici, ad esempio:

- a. domande a scelta multipla, attività di vero o falso oppure domande aperte, tramite le quali individuare alcune informazioni generali;
- b. attività di verifica circa la correttezza delle proprie ipotesi di partenza;
- c. divisione del testo dell'aria in parti e assegnazione di un titolo, nel caso in cui questo fosse lungo.

Tuttavia, l'importante è che non si crei disistima negli studenti per quanto riguarda le loro capacità linguistiche (Balboni, 2007:21): infatti, oltre ad essere corredati di parafrasi, i testi delle arie contengono anche delle note, in modo tale da spiegare non solo gli impliciti culturali contenuti, ma anche ciò che un determinato termine poetico evoca (Carresi, *et al.*, 1998:7). Tali riferimenti culturali, se non opportunamente spiegati, potrebbero causare incomprensioni o fraintendimenti circa il significato globale dell'aria: un esempio è riscontrabile in *Tosca* di Puccini, più in particolare nell'aria *Vissi d'arte, vissi d'amore*, in cui Tosca dà voce alla sua disperazione di fronte al capo della polizia a causa dell'arresto del suo amante, il pittore Caravadosi (Carresi, *et al.*, 1998:76). Infatti, chiedendo a Dio quale fosse mai la causa di tutte le sue sofferenze, ella afferma "diedi gioielli al manto della Madonna", operando dunque un chiaro riferimento alla tradizione cattolica di offrire oggetti preziosi e gioielli tramite i quali adorare l'immagine della Vergine. In questa prima fase si tratta dunque di

una lettura estensiva e generale (Foscari, 2010:26), che funge da presupposto per una lettura intensiva, in grado di condurre lo studente dentro al testo da realizzarsi durante la fase analitica, che verrà illustrata qui di seguito.

3.5.2 Fase analitica

Il passaggio dalla fase globale a quella analitica dovrebbe avvenire sotto la guida dell'insegnante e si concretizza attraverso una prima lettura del testo originale seguita da uno o più ascolti musicali: nel melodramma, infatti, il linguaggio musicale e il testo linguistico "sono paralleli e compenetrati" (Caon, 2013:276), intrecciandosi tra loro in maniera indissolubile (Caon, 2013:282) e rendendo, quindi, l'opera il "genere multimediale per eccellenza" (Carresi, *et al.*, 1998:7). Queste attività di lettura e ascolto sono corredate da specifiche attività di lavoro sul testo e sulla caratterizzazione dei personaggi, nonché su specifici aspetti lessicali, tramite tecniche didattiche quali:

- a. individuazione nel testo di una caratteristica ben precisa, evidenziandola oppure completando delle griglie (Balboni, 2007:23);
- b. cloze e riempimenti, in cui si propone ad esempio la parafrasi dell'aria, chiedendo di inserire le forme verbali mancanti, fornite in un'apposita lista (Carresi, *et al.*, 1998:42);
- c. accoppiamenti e manipolazioni, tramite i quali lavorare su aspetti del lessico quali i sostantivi e gli aggettivi, chiedendo ad esempio di ricavare l'aggettivo dal sostantivo dato e viceversa (Carresi, *et al.*, 1998:24), oppure di accoppiare l'aggettivo con la sua corretta perifrasi (Carresi, *et al.*, 1998:72).

Le risposte e le diverse soluzioni proposte dagli studenti dovrebbero poi essere discusse, in modo tale da confrontare, discutere ed eventualmente integrare le diverse interpretazioni, nonché discutere gli eventuali errori per far emergere il percorso che ha condotto ad un'interpretazione sbagliata (Balboni, 2007:22). Attraverso queste tecniche, inoltre, l'obiettivo è quello di enucleare un elemento che in quel testo è talmente evidente da potervi indirizzare l'attenzione degli studenti (Balboni, 2014:163).

3.5.3 Fase di sintesi

Questa fase si caratterizza sia da una sintesi critica e razionale, in cui si opera una valutazione critica e conclusiva circa l'aria appena affrontata (Balboni, 2007:23), ma anche da una sintesi emotiva ed esistenziale, che metta dunque in luce l'apprezzamento emotivo e personale dello studente riguardo al testo. Quest'ultima fase può tuttavia tradursi in qualcosa di concreto: si basti pensare, ad esempio, a tecniche quali:

- a. il roleplay. Dopo aver affrontato l'aria *Una voce poco fa* de *Il Barbiere di Siviglia*, ad esempio, si può chiedere agli studenti di dividersi in coppie, in cui la persona A chiederà consiglio alla persona B circa le sue pene d'amore ed il suo matrimonio ostacolato dal padre (Carresi, *et al.*, 1998:36);
- b. lo scontro tra fazioni. Un esempio è riscontrabile nell'aria *Di quella pira*, cantata da Manrico ne *Il Trovatore* di Verdi, in cui la zingara Azucena sta per essere bruciata viva sul rogo (Carresi, *et al.*, 1998:63) e il figlio Manrico canta tutta la sua disperazione intrisa di rabbia e amore filiale: si potrebbe, dunque, dividere il gruppo in due fazioni, in cui la fazione A intende salvarla, mentre la fazione B è favorevole al rogo (Carresi, *et al.*, 1998:66).

3.6 L'italiano dei libretti

Il libretto d'opera può essere definito come “un testo scritto per essere cantato” (Balboni, c.d.s.) e si può affermare che esso costituisca l'impalcatura prescrittiva sia per il testo teatrale che per la musica (Balboni, c.d.s.). Per quanto riguarda il testo dei libretti, e più in particolare l'italiano in cui essi sono stati composti, gli studi di natura storica e comparativa in questo ambito mostrano come la lingua dei libretti d'opera possieda una pluralità di repertori espressivi (Minghi, 2015:134), che variano in base ai personaggi, al tipo di opera e all'epoca storica di composizione. Si può dunque affermare che il melodramma presenta varietà linguistiche di tipo (Minghi, 2015:134):

- a. diacronico, dalle prime forme operistiche fino all'opera novecentesca;
- b. diafasico, che si concretizza attraverso il ricorso ad espressioni idiomatiche, doppi sensi, nonché tramite le differenze di registro tra l'opera seria e l'opera buffa;

- c. diastratico, per cui il registro linguistico varia in base all'estrazione sociale nobile o popolana dei personaggi;
- d. diatopico, ovvero la presenza di termini dialettali;
- e. diamesico, data l'esistenza di arie sia in lingua versificata che in lingua sciolta.

Inoltre, gli studi in tale ambito (Balboni, c.d.s., Coletti, 2004, e, Minghi, 2015) hanno riscontrato un radicale cambiamento linguistico, che si colloca all'incirca durante il passaggio dall'opera seria al melodramma romantico (Coletti, 2004:21). Infatti, il modello metastasiano, che imperversa durante il corso del Settecento, si caratterizza principalmente da:

- a. una struttura testuale rigorosamente in versi (Balboni, c.d.s.), con l'accorgimento tecnico che l'endecasillabo è un verso troppo lungo per poter essere cantato. I versi, inoltre, sono molto spesso ripetuti più volte nel corso dell'opera e composti in rima baciata, in modo tale che le rime stesse vengano colte più facilmente;
- b. una sintassi mediamente lineare (Coletti, 2004:22), cosicché il testo linguistico possa essere compreso nonostante la musica;
- c. un lessico non molto esibito e ricercato (Coletti, 2004:22);
- d. una metrica, in cui il numero di accenti deve necessariamente coincidere con gli accenti musicali (Balboni, c.d.s.).

Ciò è facilmente riscontrabile in *Alceste*, il cui libretto è stato curato da Ranieri de' Calzabigi per il compositore tedesco Christoph Willibald Gluck. In questa scena, la regina si rivolge alle anime dei morti, affermando:

“[...] Ombre, larve, compagne di morte / non vi chiedo, non voglio pietà.
 Se vi tolgo l'amato consorte, / v'abbandono una sposa fedel.
 Non mi lagno di questa mia sorte, / questo cambio non chiamo crudel.
 Ombre, larve, compagne di morte / non v'offenda sì giusta pietà.
 Forza ignota che in petto mi sento, / m'avvalora, mi spona al cimento:
 Di me stessa più grande mi fa.
 Ombre, larve, compagne di morte / non vi chiedo, non voglio pietà [...]”. (Atto I, Scena V)

Per quanto riguarda le opere buffe, la lingua di tali libretti è caratterizzata dal Settecento fino a Rossini e Donizetti più da peculiarità lessicali, che sintattiche e

morfologiche (Coletti, 2004:23). Infatti, si registrano volgarità, allusioni pesanti, nonché il ricorso a termini dialettali, stranieri o addirittura inventati (Coletti, 2004:24). Tuttavia, dal periodo romantico in poi, i libretti d'opera assumono uno stile molto ricercato e vistoso (Coletti, 2004:21), assumendo dei “tratti linguistici peculiari, quali l'arcaismo, l'aulicismo e l'antirealismo” (Minghi, 2015:133) e “presentando un italiano avente tutte le caratteristiche di quello letterario e poetico coevo” (Coletti, 2004:21). Minghi (2015:135, ss.), inoltre, riconduce il melodramma ottocentesco a tre caratteristiche principali:

- a. ricercatezza lessicale, per cui si riscontra un'importante presenza di termini rari, arcaici e aulici: la speranza è la “speme”, l'occhio si identifica con “ciglio” o “lume”, l'anima rigorosamente “alma”, mentre con “avello” viene inteso “tomba” (Minghi, 2015:135). Un esempio è tratto dalla cavatina *Tacea la notte placida*, cantata da Leonora, la principessa d'Aragona, nel *Trovatore* di Verdi: “Versi di prece ed umile / qual d'uom che prega Iddio”, in cui “prece” corrisponde al termine moderno preghiera;
- b. sovvertimento della sintassi, caratteristica che tuttavia si può definire come tratto peculiare del libretto d'opera (Minghi, 2015:136). Un esempio si trova in *Norma* di Bellini:

“[...] Oh di qual sei tu vittima / crudo e funesto inganno!
 Pria che costui conoscere / T'era il morir men danno.
 Fonte d'eterne lagrime / L'empio a te pure aperse
 D'orribil vel coperse / L'aurora de' tuoi di [...]”. (Atto I, scena IV)

Si può, infatti, notare come la struttura sintattica sia costituita da profonde inversioni, nonché l'inversione dell'ordine di alcuni termini successivi.

- c. accomodamento del testo al tessuto metrico della scrittura musicale, causando una conseguente alterazione nella corrispondenza tra le sillabe grammaticali e le sillabe metriche (Minghi, 2015:137). Questo può avvenire tramite strategie quali l'ellissi, ovvero procedimento che comporta l'omissione di parti del discorso, che rimangono dunque sottointese, come nei seguenti versi tratti da *Il Trovatore* di Verdi: “[...] che!.... tu deliri! / Io del rival (dovrei) sentir pietà? [...]”, in cui il verbo “dovere” è stato appositamente sottointeso. Tipico è anche il pleonasma (Minghi, 2015:137),

in cui vengono inseriti degli elementi aggiuntivi nel discorso, risultando dunque ridondanti, come nei versi tratti da *Don Giovanni* di Mozart:

“[...] Fuggi, crudele, fuggi! / Lascia ch’io mora anch’io
Ora ch’è morto, oh Dio, / chi a me la vita diè. [...]”. (Atto I, Scena III)

La ridondanza, infatti, si incontra in particolare nel secondo verso, con la ripetizione del pronome personale “io”.

Per quanto concerne, infine, l’italiano dei libretti d’opera venuti alla luce a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento, si verifica un frequente ricorso ad una lingua più quotidiana che lirica e letteraria (Balboni, c.d.s.). Tuttavia, le opere di questo periodo continuano a presentare una sintassi complessa e una ricercatezza di lessico, in quanto mirano non tanto a sottolineare la preziosità letteraria, bensì a veicolare l’interiorità dei personaggi, dai loro pensieri alle loro sensazioni e stati d’animo (Balboni, c.d.s.). Ciò è riscontrabile ad esempio nell’area conclusiva *E lucevan le stelle*, contenuta in *Tosca* di Puccini, in cui il pittore Mario Caravadosi scrive una lettera a Tosca prima che la sua condanna a morte venga eseguita:

“[...] E lucevan le stelle / e olezzava la terra
stridea l’uscio dell’orto / e un passo sfiorava la rena.
Entrava ella, fragrante, / mi cadea fra le braccia.
Oh! dolci baci, o languide carezze, / mentr’io fremente
le belle forme distogliea dai veli!
Svani per sempre il mio sogno d’amore... / l’ora è fuggita,
e muoio disperato! / E non ho amato mai tanto la vita! [...]”. (Atto III, Scena II)

In quest’aria, infatti, Mario dà voce alle sue riflessioni, dalle quali emerge anche una descrizione dirompente della sua amante, di certo poco in linea con i gusti perbenisti del primo Novecento.

Capitolo 4: L'italiano per cantanti d'opera

1.1 Cantabilità e musicalità: due tratti distintivi della lingua italiana

La naturale musicalità e cantabilità della lingua italiana rappresentano da sempre due tra le principali peculiarità che caratterizzano la nostra lingua, conferendole di diritto un ruolo di prim'ordine nel panorama melodrammatico internazionale (Manzelli, 2010:136): non si tratta, infatti, di un caso se le maggiori opere sono composte in lingua italiana, definita altresì come “la lingua del belcanto”. Essendo costituita da una sequenza di vocoidi e contoidi di tipo CV, CVC o solamente V, la struttura sillabica e metrica dell'italiano si presta più di ogni altra lingua al canto lirico (Dardi, Soldà, 2007:23), sebbene a parità di movimenti articolatori, ci siano importanti differenze tra la voce parlata e la voce cantata, in quanto quest'ultima deve tenere in considerazione una serie di fattori, quali (Dardi, Soldà, 2007:23):

- a. la sonorità, causata dalla vibrazione delle pliche vocali;
- b. l'estensione dei vocoidi;
- c. il supporto musicale.

Tali peculiarità, inoltre, sono state riconosciute da molti letterati nel corso dei secoli, si basti pensare a Rousseau, il linguista inglese John Florio (Adami, 2012:3, Minghi, 2015:131), ma anche il librettista italiano Lorenzo Da Ponte (1976), il quale nelle sue *Memorie* afferma:

“[...] Questa facilità di recitare o cantare improvvisamente in buoni versi, su qualunque soggetto e in qualunque metro, quasi esclusivamente propria degli italiani, dovrebbe bastare a far conoscere quanto poetica, quanto per tutti i modi pregevole stimar si debba la nostra lingua [...]”.

Da Ponte, tuttavia, pone l'attenzione sulla gravità di una rappresentazione operistica, il cui libretto non viene cantato in maniera appropriata (Adami, 2012:3, Minghi, 2015:131), sottolineando quindi l'estrema importanza di un'esecuzione canora in perfetto italiano. Il librettista, dunque, mette in luce un tema tutt'ora molto complesso per i cantanti d'opera non italofoeni, la cui professione impone loro la necessità di acquisire la capacità di pronunciare correttamente le parole

partendo dalla loro forma scritta (Minghi, 2015:132), in altri termini, quello che il Quadro Comune Europeo per le Lingue (QCER) definisce competenza ortoepica. Infatti, sebbene l'esecuzione di un'opera possa essere tecnicamente perfetta, risulterà arida e poco convincente se il cantante non padroneggia la lingua italiana, possedendone una conoscenza profonda, in quanto non potrebbe sapere che una determinata parola si configura come centrale per quel testo, per quella storia o per quel personaggio: l'interpretazione verrà dunque percepita dal pubblico come povera e priva di pathos (Adami, 2012:23). Tuttavia, non si tratta solamente di lacune interpretative inerenti il lessico, bensì riguardanti (Minghi, 2015:133):

- a. la padronanza delle regole che sottendono alla costruzione del verso;
- b. la conoscenza dei complessi riferimenti culturali ed espressivi sottostanti il testo e la musica.

In definitiva, sono i cantanti stessi che, per ragioni di professionalità, percepiscono la necessità di una *performance* completa, in cui venga posta attenzione non solo alla resa vocale, ma anche all'interpretazione del libretto italiano, sia sotto l'aspetto linguistico che sotto il profilo letterario e culturale.

4.2 I bisogni linguistici e le aspettative dei cantanti d'opera

Minghi (2015:139) afferma come sia impossibile tracciare un unico modello linguistico-culturale del cantante d'opera straniero, poiché estremamente diversi possono essere i bisogni linguistici, le aspettative, ma anche gli obiettivi di fondo. In particolare, i cantanti d'opera si distinguono per:

- a. il particolare tipo di motivazione del discente, il cui scopo principale non sarà tanto l'acquisizione della lingua italiana in sé, bensì l'uso della lingua strumentale, ovvero della lingua italiana per il canto (Manzelli, 2010:137, Minghi, 2015:139). Ciò risulta tanto più evidente se si tiene in considerazione il fatto che i conservatori italiani pongano come prerequisito il possesso del livello B1 del QCER per poter accedere ai corsi triennali, nonché il livello B2 per potersi iscrivere ai corsi specialistici della durata di un biennio (Minghi, 2015:140). Tuttavia, partendo da questo tipo di motivazione prevalentemente strumentale, si potrebbe far nascere un interesse vivo e profondo verso la cultura italiana, trasformando così le sue necessità in vero e proprio apprendimento linguistico (Manzelli, 2010:137),

in modo tale che si realizzino appieno le mete dell'educazione linguistica, ovvero la culturizzazione, la socializzazione e l'autorealizzazione (Balboni, 2014:84).

- b. l'identità professionale, che coinvolge dunque il repertorio di un cantante. Un cantante in carriera che deve mettere in scena un'opera, specialmente se non presente nel suo repertorio, possiede bisogni linguistici e necessità diverse rispetto ad uno studente di canto, frequentante un corso di *training* linguistico inserito in un percorso di formazione artistico-musicale della durata di più anni (Minghi, 2015:139);
- c. l'habitat linguistico, in cui gli apprendenti si dividono in due categorie: da un lato, gli studenti che soggiornano in Italia e si trovano, quindi, ad essere esposti a input linguistici diversificati, autentici e in tutte le varietà dell'italiano. Dall'altro, invece, si trovano tutti quei professionisti e studenti di conservatori e accademie musicali straniere, per i quali l'esposizione alla lingua italiana avviene solamente in contesto professionale ed educativo (Minghi, 2015:140).

Tutti questi fattori, dunque, meritano considerazione nel momento in cui si va a progettare un percorso didattico *ad hoc* per un pubblico di professionisti quali sono i cantanti d'opera.

4.3 Didattica dell'italiano a cantanti d'opera

La creazione di un corso di italiano *ad hoc* per cantanti d'opera non è compito facile, in quanto si devono tenere in considerazione una pluralità di fattori: dagli obiettivi didattici, ben diversi da quelli di studenti frequentanti corsi di itals normali, alla suddivisione in moduli e unità d'acquisizione, la cui durata è maggiore rispetto a quelli tradizionali, fino a giungere alle iniziative concrete indirizzate ad un pubblico di cantanti stranieri professionisti.

4.3.1 Gli obiettivi didattici

Un cantante d'opera necessita di un corso *ad hoc*, pianificato e organizzato cioè sui suoi obiettivi scientifici e produttivi (Adami, 2012:6), che tenga conto del fatto che raramente abbia avuto il tempo e l'occasione di frequentare un corso completo di studi volto a fornire un'introduzione alla lingua italiana. Generalmente si può affermare che l'obiettivo principale di un percorso specifico per cantanti d'opera

sia quello di far ottenere agli apprendenti un grado di competenza eccellente sia nella pronuncia che nella comprensione della lingua italiana (Adami, 2012:6, Minghi, 2015:141), da raggiungere dapprima attraverso la lettura ad alta voce e la recitazione, poi nella naturale forma cantata. La priorità nella didattica a cantanti d'opera sarà dunque l'acquisizione della competenza fonologica (Minghi, 2015:141). Si tratta, in definitiva, di impostare un percorso che coinvolga e sviluppi le abilità:

- a. ricettive orali, circa la capacità di comprensione critica delle interpretazioni e dei passaggi fondamentali delle opere trattate;
- b. ricettive scritte, circa la comprensione intensiva dei libretti operistici oggetto di studio;
- c. produttive orali, prestando attenzione alla competenza fonologica, espressiva e recitativa.

Inoltre, affinché tali abilità vengano sviluppate, al cantante è richiesto un lavoro di approfondimento nei livelli (Minghi, 2015:142):

- a. linguistici, circa le regole di costruzione del verso, artifici metrici, ecc.;
- b. narrativi, mirato ad enucleare il vocabolario particolare scelto dal librettista, le parole chiave attraverso cui vengono espressi gli stati d'animo dei personaggi, ecc.;
- c. culturali, in quanto il libretto è intriso da un complesso di citazioni, rimandi e riferimenti alla cultura occidentale, e, più in particolare, alle fonti letterarie, storiche e drammaturgiche, soprattutto riguardanti la mitologia greco-romana.

Da queste considerazioni emerge, dunque, come il lavoro diretto sul libretto originale permetta al cantante di costruire la sua propria sfera interpretativa, studiando in maniera profonda il profilo psicologico del personaggio che andrà ad interpretare.

4.3.2 Suddivisione in moduli

L'obiettivo principale sottostante una divisione modulare dell'opera italiana consiste nel fornire allo studente, in questo caso al cantante, gli strumenti necessari per accostarsi e far proprio qualunque testo: egli dev'essere, quindi,

condotto a sviluppare quelle abilità e quelle strategie d'apprendimento legate all'autonomia (Dardi, Soldà, 2007:15). A livello pratico, la modularizzazione deve tener conto delle trasformazioni sul piano contenutistico che i libretti hanno subito nel corso dei secoli, dalle origini nella seconda metà del Cinquecento fino al primo Novecento. Di conseguenza si possono individuare dei gruppi omogenei di opere, delimitate dallo stile, dalle tematiche e dalla drammaturgia:

- a. nel Seicento ruotano intorno ai tre maggiori centri di produzione italiani, ovvero Firenze, Venezia e Roma;
- b. nel Settecento l'opera seria è dominata dai tre grandi librettisti Apostolo Zeno, Ranieri de' Calzabigi e Pietro Metastasio, mentre l'opera buffa si articola in tre generi comici, ovvero l'intermezzo, la commedia per musica e l'opera giocosa. Alla fine del Settecento, inoltre, si registrano i capolavori di Da Ponte, scritti per le tre opere in italiano di Mozart;
- c. nell'Ottocento, infine, la produzione operistica è di dominio dei grandi compositori Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini e i veristi, i quali non si occupano solo della musica ma anche della drammaturgia.

Ciò consente, dunque, di costruire dei moduli circoscritti a determinati periodi o autori (Dardi, Soldà, 2007:15), inquadrandone la lingua in un contesto microlinguistico, nonché mettendo da parte il metodo tradizionale che prevede l'analisi e la traduzione in italiano moderno delle arie oggetto di studio. Partendo dalla divisione nei periodi sopra individuati, la modularizzazione potrebbe quindi essere organizzata come segue (Dardi, Soldà, 2007:15), strutturando tuttavia tali periodi in moduli più o meno omogenei:

- a. l'opera Seicentesca, in cui le singole unità d'acquisizione potrebbero essere articolate circa i luoghi di sviluppo dell'opera stessa;
- b. l'opera Settecentesca, quindi un modulo che ruota attorno alla dicotomia opera seria e opera buffa, ma anche ai maggiori librettisti del periodo;
- c. l'opera Ottocentesca, strutturato in base ai compositori e ai loro stili.

Ognuno di questi moduli sarà poi articolato in una serie di unità d'acquisizione, oggetto di analisi del paragrafo che segue.

4.3.3 Suddivisione in unità d'acquisizione

Come già illustrato in precedenza nel presente capitolo, il percorso all'interno di unità d'acquisizione in questo contesto è impostato principalmente con il fine di sviluppare inizialmente le abilità ricettive, sia orali che scritte, e infine le abilità di produzione orale, fondamentali per la professione del cantante d'opera. In un primo momento, dunque, l'obiettivo sarà quello di approfondire e far maturare nei cantanti la consapevolezza delle strutture che determinano la microlingua del modulo in questione (Dardi, Soldà, 2007:18), prestando attenzione:

- a. alle tematiche e al lessico;
- b. alle strutture morfosintattiche;
- c. allo stile poetico.

Tuttavia, una problematica non irrilevante che si pone riguarda le varianti diacroniche, diafasiche e diastratiche, con la conseguente necessità di operare costantemente delle distinzioni sul piano sociolinguistico, in modo tale da evitare che il discente assimili e usufruisca della lingua del libretto come lingua standard. Come ogni qualsiasi altro tipo di unità d'acquisizione, lo schema di base è quello impostato sulla psicologia della Gestalt e articolato secondo le sequenze di globalità – analisi – sintesi: infatti, partendo dalle strutture lessicali e standardizzate della microlingua, si arriva all'applicazione pratica, ovvero alla lettura e all'analisi di un'aria (Dardi, Soldà, 2007:18). Il primo passo è dunque lo sviluppo delle abilità di comprensione, tramite l'utilizzo di tecniche mirate all'apprendimento delle strutture morfosintattiche, alla comprensione dei testi stessi, nonché rafforzamento del lessico, con la consapevolezza che dev'essere assimilato sia nella versione moderna, che in quella arcaica (Dardi, Soldà, 2007:19): a tal fine possono essere impiegate delle tecniche non solo funzionali alle effettive necessità degli studenti, ma anche in grado di formare un vero e proprio "ponte glottodidattico" (Minghi, 2015:143) tra l'italiano dei libretti e l'italiano standard contemporaneo. Nella fase globale, dopo aver fornito agli studenti delle indicazioni circa il contesto nel quale si situa l'opera o l'aria oggetto di studio in modo tale da attivare *l'Expectancy Grammar*, si possono somministrare attività molto semplici, ad esempio:

- a. attraverso domande aperte o a scelta multipla, particolarmente utili nell'esercizio e nella valutazione della comprensione del testo, quali "Di cosa parla l'opera?", oppure "In quale momento dell'opera ci troviamo?". Anche le domande di tipo vero o falso sono adeguate in questa fase, in quanto inducono il discente ad una maggiore riflessione sul tessuto narrativo dell'opera, soprattutto se si aggiunge una domanda aperta che chieda allo studente di motivare la sua scelta (Minghi, 2015:144);
- b. mediante tecniche di accoppiamento, proponendo quindi agli studenti una griglia e chiedendo loro di abbinare i versi nell'italiano del libretto con la loro versione moderna e in prosa (Geri, 2004:28): questo tipo di attività consente non solo di osservare le differenze tra l'italiano arcaico dei libretti e quello moderno, ma facilita anche l'apprendimento di un doppio livello linguistico (Minghi, 2015:144);
- c. proponendo delle frasi riassuntive riguardanti il testo dell'opera e chiedendo dunque di indicare i versi ai quali si riferiscono (Geri, 2004:73), oppure chiedendo di indicare quale tra una serie di testi proposti riporta più precisamente un passaggio significativo del testo (Geri, 2004:125).

Dopo questa fase globale, si passa ad una fase in cui lo studente viene guidato dentro al testo, ovvero la fase analitica: il testo dell'opera o dell'aria oggetto di studio viene scandagliato verso per verso con lo scopo non solo di far emergere aspetti lessicali, ma anche per analizzare il carattere e le peculiarità di ogni personaggio. Le attività da proporre sono ad esempio:

- a. il riordino della parafrasi in italiano moderno di una serie di versi seguendo il testo originale del libretto (Geri, 2004:127);
- b. dopo aver indicato dei versi ben precisi, chiedere di trovare nel testo originale le parole o le espressioni che corrispondono a quelle fornite in italiano standard (Geri, 2004:181);
- c. di lavoro sui singoli personaggi e sul loro carattere o sentimenti, chiedendo di individuare nel testo originale i versi nei quali emergono delle peculiarità riguardo ai protagonisti (Geri, 2004:57). Un esempio si riscontra nell'opera buffa *Le nozze di Figaro* di Mozart, in particolare quando Cherubino dà voce ai suoi sentimenti nei confronti della Contessa (Geri, 2004:94):

“[...] Voi che sapete / che cosa è amor,
 Donne, vedete / s’io l’ho nel cor.
 Quello ch’io provo / vi riderò;
 [...] Sento un affetto / pien di desir,
 ch’ora è diletto / ch’ora è martir.
 Gelo, e poi sento / l’alma avvampar,
 e in un momento / torno a gelar.
 [...] Sospiro e gemo / senza voler,
 palpito e tremo / senza saper;
 Non trovo pace / notte, né dì
 Ma pur mi piace / languir così [...]”. (Atto II, Scena II)

Nella fase analitica rientra anche il lavoro sulla grammatica, in particolare per quanto concerne le strutture morfosintattiche dell’italiano dei libretti, nonché il loro stile poetico. Sul piano sintattico, un elemento che molto frequentemente emerge dall’analisi di un libretto d’opera è l’alterazione dell’ordine delle parole a fini metrici ed espressivi (Minghi, 2015:145): ne è un esempio la celebre aria *Il brindisi* ne *La Traviata* di Verdi:

“[...] Libiam ne’ lieti calici / che la bellezza infiora
 e la fuggevol ora / si inebri a voluttà.
 Libiam ne’ dolci fremiti / che suscita l’amore,
 poiché quell’occhio al core / onnipotente va.
 Libiamo, amor fra i calici / più caldi baci avrà.
 [...] Tra voi saprò dividere / il tempo mio giocondo;
 tutto è follia nel mondo / ciò che non è piacer.
 Godiam, fugace e rapido / è il gaudio dell’amore;
 è un fior che nasce e muore / né più si può goder.
 Godiam.. ci invita un fervido / accento lusinghier [...]”. (Atto I, Scena II)

In questi casi di inversione sintattica, molto utili sono le tecniche ad incastro, aventi inoltre il pregio di favorire la riflessione metalinguistica, poiché rappresentano una sorta di guida per lo studente nel riconoscimento delle categorie grammaticali e alle frequenti forme di omissione ellittica di alcune parole insite nelle frasi dei libretti (Minghi, 2015:145). Per quanto riguarda quelle categorie di natura sintattico-grammaticale, si basti pensare ai vari usi dei tempi verbali, soprattutto il passato e il trapassato remoto che abbondano nei libretti d’opera, nonché ai modi, quali il congiuntivo ed il condizionale, una tecnica molto efficace è rappresentata dai *cloze* (Minghi, 2015:146): tale tecnica, infatti, favorisce l’osservazione spontanea delle categorie in questione. Inoltre, in un contesto didattico per cantanti d’opera, in cui l’esecuzione del brano oggetto di studio implica che le sue parole vengano memorizzate, l’impiego della procedura

cloze nella versione orale può essere proficuo, in quanto potrebbe generare delle positive interconnessioni tra la dimensione fonologica e quella semantica delle parole (Minghi, 2015:146). Non da ultimo, di estrema importanza sono anche le figure retoriche, che conferiscono particolari connotazioni alla parola cantata e la cui padronanza da parte di un cantante d'opera è fondamentale per attribuire alla *performance* sia spessore interpretativo che intensità drammatica. Come afferma Minghi (2015:148), infatti,

“[...] molto spesso, infatti, lo stato d'animo dei vari personaggi viene illustrato facendo ricorso ad un linguaggio metaforico-allegorico, attraverso immagini o paragoni con altri oggetti, fenomeni naturali, esseri viventi, ecc. [...]”.

Un esempio si riscontra nella favola in musica *Orfeo* di Monteverdi, in particolare nel secondo atto, quando la messaggera Silvia racconta ad Orfeo che la sua amata Euridice è morta, morsa da un serpente velenoso (Geri, 2004:10):

“[...] Ed ecco immantinente / scolorissi il bel viso e né suoi lumi
sparir quei lampi, ond'ella al Sol fea scorno / allhor noi tutte sbigottite e meste
le fummo intorno a richiamar tentando / gli spiriti in lei smarriti
con l'onda fresca e co' possenti carmi / ma nulla valse, ah! lassa,
Ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo, / a te chiamando Orfeo. Dopo un grave
sospiro
spirò fra queste braccia, ed io rimasi / piena il cor di pietade e di spavento [...]”. (Atto II)

In questo breve passo, emergono le metafore riguardanti gli occhi, ovvero i “lumi”, i quali non brillano più, poiché “quei lampi” sono spariti, spenti dal morso mortale del serpente. Nel trattare le figure retoriche si possono utilizzare le tecniche di esplicitazione, fornendo ad esempio una griglia in cui sono contenute tali metafore e chiedendo, quindi, di spiegare il significato di tali metafore in italiano contemporaneo (Minghi, 2015:148). Le varie strutture lessicali e morfosintattiche, inoltre, possono poi essere inserite in una grammatica *fai-da-te*, che ogni cantante redige individualmente, arrivando così a creare dei veri e propri corpora lessicali e grammaticali: questa grammatica *fai-da-te*, inoltre, si configura come un continuo *work in progress* e risulta essere uno strumento molto efficace, in quanto “è creato dallo studente, è scritto in un modo che risulta chiaro a lui, contiene quel che lui ha scoperto” (Balboni, 2014:117). Nella fase finale di un

unità d'acquisizione si puntano a sviluppare le abilità di ri-produzione orale, adottando a questo punto un procedimento inverso rispetto a quello adottato in precedenza, che muova dunque dal particolare per arrivare all'universale, utilizzando il metodo fonetico (Dardi, Soldà, 2007:19). Infatti, sebbene un cantante d'opera sia un esperto che conosce bene il proprio apparato fonatorio e che possiede la capacità di riprodurre variazioni timbriche e tonali di una sequenza di suoni, “inevitabilmente”, come afferma Canepari (2003:35),

“[...] trasferisce, nella nuova lingua, le abitudini foniche della lingua materna, perché le “nuove abitudini” non vengono spontaneamente (come si pensa ancora), ma vanno apprese con un po' di lavoro, come qualsiasi altra attività. [...]”.

Di conseguenza, per far sviluppare loro la capacità di percepire e riprodurre qualità diverse di foni è necessario far svolgere delle attività propedeutiche (Dardi, Soldà, 2007:20):

- a. al risveglio delle capacità uditive, che permettano quindi di discriminare le caratteristiche dei nuovi suoni, evitando così il rischio che gli apprendenti associno alla nuova lingua, ovvero l'italiano, i suoni più simili anche se non perfettamente coincidenti della loro lingua materna;
- b. all'esercizio delle proprie capacità articolatorie, riproducendo il più fedelmente possibile il set di suoni fatti ascoltare loro.

A tal fine si potrebbero proporre loro degli esercizi basilari di ascolto, articolazione e discriminazione, in modo tale che riescano a sviluppare la capacità di riconoscere e riprodurre delle differenze minime di suoni (Dardi, Soldà, 2007:20). Tuttavia, attività di questo genere potrebbero risultare noiose, frustranti, nonché una perdita di tempo agli occhi di un professionista qual è un cantante d'opera, di conseguenza è opportuno spiegarne l'utilità e le ragioni in modo tale da mantenere vivo sia l'interesse che la motivazione.

4.3.4 Il metodo fonetico

Il metodo fonetico consiste nel prendere coscienza circa le possibilità articolatorie dell'apparato fono-articolatorio, esercitandosi dunque a riconoscere e a riprodurre i suoni sistematicamente oggetto di analisi (Canepari, 2003:36). Attraverso

l'ausilio di appositi diagrammi, ovvero i palatogrammi e gli orogrammi per i suoni consonantici, e, il vocogramma o quadrilatero vocalico per quelli vocalici, nonché dopo aver spiegato agli apprendenti le modalità di produzione di determinati suoni, si procede all'ascolto e successivamente alla ri-produzione dei suoni in questione (Canepari, 2003:36). Si può dunque affermare che attraverso il metodo fonetico e i suoi strumenti si possa operare un'analisi scientifica dell'ortopedia (Bencini, *et al.*, 2010:9): inoltre, partendo da elementi uditivi globali, per giungere poi ad una loro analisi e, infine, riproduzione, si realizzano quei principi cardine della didattica umanistico-affettiva noti come principi di bimodalità e direzionalità. Per quanto riguarda il repertorio delle tecniche didattiche, questo si configura come particolarmente complesso e articolato, in quanto entra in gioco non solo la dimensione della corretta articolazione dei fonemi, bensì anche l'appropriata lettura dei versi, aspetto quest'ultimo che coinvolge sia la pronuncia delle singole parole, nonché l'accentazione, l'intonazione e l'espressione della frase (Minghi, 2015:149). Da qui ne deriva, dunque, la complessità della formazione a cantanti d'opera, in quanto queste dimensioni non sono a sé stanti, ma si combinano indissolubilmente con l'emissione della voce cantata e della tecnica vocale. Dal punto di vista pratico, efficaci tecniche didattiche in questo ambito sono (Minghi, 2015:150):

- a. gli esercizi di correzione fonetica, che tradizionalmente vengono impiegati nella didattica a cantanti stranieri. Si realizza, ad esempio, fornendo una lista di parole contenenti i fonemi oggetto di studio e chiedendo agli apprendenti di ripeterle più volte;
- b. la lettura ad alta voce del testo oggetto di analisi, in quanto consente di lavorare sull'abilità di produzione orale cantata: risulta essere molto efficace soprattutto se condotta in forma progressiva, ovvero partendo dal parlato, per passare al canto appena accennato e giungere infine al canto a piena voce;
- c. la ripetizione regressiva, avente come scopo principale la focalizzazione delle curve intonative di una frase;
- d. la drammatizzazione, attività tramite la quale si procede ad una recitazione del testo del libretto, ponendo l'attenzione non solo sulla corretta pronuncia ma anche sulle intenzioni drammatiche del testo stesso. La *performance* può

inoltre essere registrata, consentendone così un riesame a posteriori e conferendo ancora più efficacia a tale tipo di attività.

4.3.5 Iniziative concrete

Come già illustrato in precedenza nel presente capitolo, i cantanti d'opera sentono la necessità di acquisire una buona conoscenza della lingua italiana, ben consapevoli delle implicazioni circa il loro prestigio professionale che la competenza, o meno, in lingua italiana può comportare. Di conseguenza, sono nati vari programmi di formazione linguistica indirizzati a studenti stranieri, si basti pensare non solo alle *summer school* di canto organizzate in Italia con la collaborazione di enti musicali stranieri, come conservatori e accademie di musica (Minghi, 2015:152), bensì anche al “Programma Turandot”, patrocinato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR) indirizzato a studenti cinesi che intendono frequentare le Accademie Italiane di Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM). Tuttavia, un'iniziativa molto interessante ma non ancora posta essere è quella proposta da Balboni (2015:17) che prevede il coinvolgimento degli enti certificatori al fine di creare una certificazione per cantanti d'opera, declinata dunque al riconoscimento della competenza degli studenti nell'italiano della musica e dell'opera.

4.4 Possibili problematiche nella didattica a cantanti d'opera

Configurandosi come complessa e articolata, la didattica a cantanti d'opera potrebbe essere pervasa da insidie e difficoltà riguardanti più fattori. Innanzitutto, uno dei rischi principali consiste nel generare nel discente la convinzione che la lingua arcaica e aulica dei libretti oggetto di studio non diverga in realtà dall'italiano moderno, con il conseguente riutilizzo di tale materiale linguistico in contesti sociali (Manzelli, 2010:136): di qui l'importanza di operare confronti tra i termini e le espressioni incontrate nei libretti e i loro corrispondenti moderni, come già esplicitato in precedenza nel presente capitolo. Tuttavia, ciò potrebbe non essere sufficiente, in quanto nel momento in cui viene riconosciuta l'alterità dell'italiano operistico, si potrebbe venire ad innescare nello studente una sorta di disinteresse per l'italiano moderno e per le sue varietà, le quali potrebbero essere quindi percepite come superflue per il fine ultimo del discente, ovvero maturare una buona competenza nell'italiano della musica. Un altro fattore è inoltre degno

di nota, ovvero l'incremento di difficoltà nel caso in cui la conoscenza della lingua italiana non preceda gli studi musicali del discente, ma proceda in parallelo con essi (Dardi, Soldà, 2007:18): infatti, ciò comporterebbe:

- a. il rischio di confusione tra la terminologia arcaica dell'italiano melodrammatico e la corrispondente terminologia in italiano corrente;
- b. la difficoltà a distinguere tra le strutture fonetiche e morfologiche tipiche dei libretti e quelle appartenenti all'italiano standard.

Non da ultimo, si impone all'attenzione la possibilità che all'interno di un corso di didattica per cantanti d'opera emergano delle profonde differenze circa il livello linguistico degli studenti (Minghi, 2015:140), in quanto il gruppo potrebbe essere composto sia da persone aventi competenze linguistiche medio-alte, sia apprendenti la cui conoscenza della lingua è quasi nulla e per i quali l'esposizione a input linguistico è circoscritta all'italiano dei libretti. Fondamentale è dunque la figura del docente, oggetto di analisi del prossimo paragrafo.

4.5 La figura del docente

La professionalità del docente di italiano in contesti didattici per cantanti d'opera risulta essere molto complessa e sofisticata in quanto deve coniugare le indispensabili competenze glottodidattiche con le necessarie competenze in ambito musicale, musicologico, nonché storico-letterario (Minghi, 2015:142). L'offerta formativa creata dal docente, dunque, deve tenere in considerazione sia la meta didattica ultima di un corso rivolto ad un pubblico di professionisti, ovvero lo sviluppo dell'abilità di produzione "alta" del testo del libretto, sia che tale offerta corrisponda e sia conforme alle esigenze dello studente-cantante circa il suo livello linguistico, i suoi obiettivi e bisogni formativi, nonché il repertorio oggetto di studio (Minghi, 2015:142). Tali specificità linguistiche devono essere osservate nel momento della redazione del sillabo, cosicché venga attuato un intervento didattico *ad hoc*, volto non solo allo sviluppo delle competenze e abilità di tipo linguistico riguardanti soprattutto la produzione orale per mezzo del metodo fonetico (Bencini, *et al.*, 2010:11), bensì anche allo sviluppo di un set di abilità che coinvolgano anche le competenze (Minghi, 2015:142):

- a. culturali extra-linguistiche, in quanto consentono una più facile comprensione dei riferimenti letterari, mitologici e culturali dell'opera in esame;
- b. sociolinguistiche e pragmatiche, la cui conoscenza permette di cogliere le peculiarità della lingua usata dal librettista, ovvero le differenze di registro, di accento e di tono della frase, nonché le sfumature ironiche della stessa;
- c. testuali, circa la capacità di individuare i significati impliciti che il testo veicola;
- d. metaforiche, circa la comprensione delle metafore delle quali i testi operistici sono intrisi.

In definitiva, il docente che opera in contesti didattici di questo tipo si configura, dunque, come un vero e proprio mediatore tra lo sviluppo delle abilità ricettive di comprensione del testo e lo sviluppo di quelle produttive orali, fornendo un metodo e delle strategie interpretative che siano di aiuto al cantante nel riconoscimento spontaneo delle forme e delle strutture linguistiche, nonché dei valori semantici in riferimento ai costrutti incontrati nel testo (Minghi, 2015:153).

ZWEITER TEIL: DAS DEUTSCHE MELODRAMA IM DAF-UNTERRICHT

Kapitel 5: Geschichte des deutschen Melodramas

5.1 Die ersten Musikformen in Deutschland

Heutzutage ist allgemein anerkannt, dass die Reformation eines der wichtigsten Ereignisse des 16. Jahrhunderts war, das große Folgen auf Deutschlands Leben und Kultur hatte (Biguzzi, Salat, 2000:116). Neben den Innovationen, die das literarische Gebiet, bzw. die deutsche Sprache betrafen, sind auch die Aufschwünge der Musik zu erwähnen, denn ihr wurde große Bedeutung innerhalb der reformierten Kirchen beigemessen (Biguzzi, Salat, 2000:120). In der Tat spielte der Grundsatz der Teilnahme von der ganzen Gemeinde an der Kirchenmusik für Martin Luther eine zentrale Rolle und das trug zu einer tieferen Sensibilität für die Musik und zum weiteren Ausüben der Tonkunst bei. Darüber hinaus sollte man auch die Blütezeit der Volkslieder und der Balladen berücksichtigen, die epische Verserzählungen waren und zur Lieblingsgattung der anonymen Dichter dieser Epoche wurden. Das Interessante an der Sache ist nämlich, dass diese Lieder und Balladen durch einfache Melodien musiziert wurden, deren Themen die Spiegelung der Tradition der germanischen Völker darstellen.

5.1.1 Das 16. Jahrhundert

Das 16. Jahrhundert ist von der Entwicklung des Barocks gekennzeichnet, der entscheidenden Einfluss sowohl auf die Literatur als auch auf die anderen Künste ausübte, besonders was die Musik anbelangt. In der Tat genoss die Musik in diesem Jahrhundert eine besondere Aufmerksamkeit und wies einen religiösen und einen weltlichen Aspekt auf (Biguzzi, *et al.*, 1989:221), weshalb man zwischen der Erlebnismusik und der Gelegenheitsmusik unterscheiden soll. Einerseits bezieht sich der Begriff der Erlebnismusik auf die Musik, die mit dem evangelischen Gottesdienst eng verbunden war und zur Entwicklung der auf

Martin Luther zurückgehenden Tradition des Kirchenlieds führte; andererseits stand die Erlebnismusik in Zusammenhang mit der Orgelmusik, die von der niederländischen Schule stark beeinflusst wurde und durch ihren berühmtesten Vertreter Dietrich Buxtehude einen nationalen Charakter erhielt (Biguzzi, *et al.*, 1989:226). Was die Gelegenheitsmusik anbelangt, wird sie im Allgemeinen verstanden als die Musik, die zur Preisung des Fürsten und zur Unterhaltung des Hofes komponiert wurde. Darüber hinaus ist es wichtig zu betonen, dass diese instrumentale Musik sich unter dem Einfluss der italienischen und französischen Tradition entwickelte: Tatsächlich dienten Jean Baptiste Lully mit seiner Ballettmusik für den Sonnenkönig Ludwig XIV. und Jean François Couperin mit seinen Klavierstücken als Vorbilder dieser Musikform (Biguzzi, *et al.*, 1989:226). Zugegeben, dass die italienischen und die französischen Werke eine wichtige Rolle spielten, sollte man nichtsdestotrotz diese Einflüsse als eine reine Nachahmung dieser romanischen Traditionen betrachten, wie das im Jahr 1624 komponierte Werk *Tabulatura Nova* von Samuel Scheidt bewies, das zum Anfang eines neuen Weges in der Musik beitrug (Biguzzi, *et al.*, 1989:226).

5.1.2 Die erste deutsche Oper

Die Autoren von Studien im Bereich der Musik haben festgestellt, dass die erste deutsche Oper von dem im Jahr 1585 geborenen Komponisten Heinrich Schütz vertont wurde (Garrè, 2015:5; Biguzzi, *et al.*, 1989:226): Tatsächlich ließ er sich von dem Werk *Dafne* des italienischen Librettisten Ottavio Rinuccini inspirieren, dessen Libretto von Martin Opitz in die deutsche Sprache übersetzt wurde. Schütz komponierte das Musikstück im Jahr 1627 anlässlich der Hochzeit einer thüringischen Prinzessin und die Oper hatte so einen großen Erfolg, dass Claudio Monteverdi mit Schütz zusammenarbeiten wollte. Kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg, der von 1618 bis 1648 dauerte, verbreitete sich die Musik an den wichtigsten deutschsprachigen Höfen wie in Thorgau, Nürnberg, Sachsen, Dresden, Leipzig und Hannover. In der Tat entstanden zahlreiche Hoftheater mit Künstlern, die zu den bedeutendsten Fürsten- und Königshäusern gehörten und für die wohlhabende Öffentlichkeit geöffnet waren (Garrè, 2015:5): Das erste Opernhaus wurde im Jahr 1657 in München eröffnet und zehn Jahren später entstand ein neues Opernhaus in Dresden. Wie die Studien beweisen, sollte der Unterschied zwischen adeligen und bürgerlichen Opernhäusern nicht unbeachtet

bleiben. Während in den adeligen Opernhäusern die Opern auf Italienisch inszeniert wurden, waren die Opern in den bürgerlichen Theatern auf Deutsch. Deshalb lässt sich behaupten, dass sie zum Anfang der deutschen Operntradition beitrugen (Garrè, 2015:5): Im Gegensatz zu den adeligen Opernhäusern wurden diese bürgerlichen Theater außerdem durch Städte oder Privatpersonen finanziell unterstützt und ab Ende des 17. Jahrhunderts vor allem in Hamburg, Hannover und Leipzig errichtet.

5.1.3 Die deutsche Kultur im 18. Jahrhundert

Das kulturelle und geistige Leben war voller Widersprüche und durch Vielfalt gekennzeichnet (Biguzzi, *et al.*, 1989:244). In der Tat bestand ein Unterschied zwischen der Kultur, die an den Höfen vorherrschend war, und der Kultur, die den bürgerlichen Stand prägte: An den Höfen blieb das Barock der vorherrschende Stil, während ein neues Bewusstsein der eigenen Rolle von dem aus Kauf- und Handelsleuten bestehenden bürgerlichen Stand entwickelt wurde, sodass man den Absolutismus als Regierungsform immer mehr in Frage stellte (Biguzzi, *et al.*, 1989:244). Darüber hinaus waren auch die Entwicklungen der Wissenschaften und die Entdeckungen in Bezug auf die Naturwissenschaften bedeutend, denn sie waren für ein neues Vertrauen in die menschlichen Fähigkeiten verantwortlich, die von der Reformation und der Gegenreformation erschüttert wurden (Biguzzi, *et al.*, 1989:244). Deshalb entstand ein erneuter Antrieb, neue Erfahrungen im Bereich des Wissens und des Experimentierens zu sammeln. Diese Entwicklungen hatten großen Einfluss auf die Musik, deren wichtigste und berühmteste Vertreter hauptsächlich vier sind:

- a. Johann Sebastian Bach (1685-1750);
- b. Georg Friedrich Händel (1685-1759);
- c. Franz Joseph Haydn (1732-1809);
- d. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Auf einer Seite waren Bach und Händel die Komponisten, die den musikalischen Barock zum Abschluss brachten, aber auf der anderen Seite könnte man Haydn und Mozart als die Förderer der Verbreitung der österreichischen Musik in ganz Europa bezeichnen: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren London und Paris neben Hamburg und Leipzig die wichtigsten Musikzentren, obwohl die

italienischen Städten Venedig, Rom und Neapel die führende Rolle in der Verbreitung der Oper und der Musikkultur allgemein spielten. Was Wien anbelangt, wurde die habsburgische Hauptstadt das Zentrum der deutschen Musik, denn nicht nur Musiker und Dichter, sondern auch Musikliebhaber und der reiche und freigebige Adel lebten an dessen Hof (Biguzzi, *et al.*, 1989:249), weshalb sie zu der Förderung der Musikkultur beitrugen.

5.2 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Johann Sebastian Bach wurde in der thüringischen Stadt Eisenach geboren und gehörte einer mitteldeutschen Familie an, die sich seit Generationen mit Musik beschäftigte. Deshalb begann Bach, sich der Musik zu nähern. Sein Leben war allerdings nicht ganz einfach, weil seine Eltern früh starben. Deswegen wurden er und seine sieben Brüder unter die Vormundschaft seines größeren Bruders Johann Christoph gestellt. Johann Christoph war nämlich Orgelspieler und er führte den jungen Johann Sebastian in das Erlernen der berühmtesten Komponisten der Zeit ein, wie Johann Pachelbel, Jean-Baptiste Lully und Dietrich Buxtehude. 1699 erhielt er ein Stipendium, das von der wichtigen Michaelisschule in Lüneburg finanziert wurde: Er siedelte in die niedersächsische Stadt um, wo er Musiktexte aus ganz Europa eifrig studierte und kopierte (Biguzzi, *et al.*, 1989:245). Außerdem ließ er sich von den Anregungen inspirieren, die vor allem aus Italien und Frankreich, aber auch aus England und den deutschsprachigen Ländern kamen: Von den Meisterwerken der renommierten europäischen Komponisten hatte Bach die Möglichkeit, ihre Lehren in seinem Werk zu bearbeiten, aber auch neue Wege in der Musik zu suchen (Biguzzi, *et al.*, 1989:245). Nach seiner Zeit an der Michaelisschule war er zuerst in Mühlhausen und dann in Weimar an dem Hof des Herzogs Wilhelm Ernst als Hoforganist und Kammermusiker tätig. Bach blieb in der thüringischen Stadt nur einige Monate, denn er siedelte 1723 nach Leipzig über, um Kantor der berühmten Thomaskirche zu werden (Biguzzi, *et al.*, 1989:245). Bach reiste aber viel, von Hamburg nach Dresden, von Köthen nach Potsdam und seine musikalische Produktion war vielfältig, denn sie umfasste sowohl die Kirchenmusik als auch die instrumentale Musik. Er starb in Leipzig, als er 65 Jahre alt war.

5.2.1 Die Kirchenmusik

Über Bach ist bereits sehr viel geschrieben und geäußert worden, aber die Fachleute haben vor allem festgestellt, dass seine Kirchenmusik tief das religiöse Gefühl ausdrückte: Sie bestand aus choralen Werken, die das Mitleid, die Hoffnung und das Vertrauen auf Gott widerspiegeln und die sicherlich zu Recht für den Höhepunkt der tief empfundenen Innigkeit der Barockmystik zu halten sind (Biguzzi, *et al.*, 1989:248). Außerdem komponierte Bach auch Arien und Kantaten, in denen das Suchen nach Innerlichkeit des Einzelnen das Leitmotiv war. Als wichtigste Werke in diesem Bereich sind vor allem das *Weihnachtsoratorium* und die *Matthäus-Passion* zu erwähnen, in denen Musikpassagen, Choräle, Arien und Rezitationen die Vielfältigkeit der religiösen Erlebnisse, die Erwartung und die Freude im Oratorium ausdrückten (Biguzzi, *et al.*, 1989:248).

5.2.2 Die instrumentale Musik

Bachs instrumentale Musik ist als das Ergebnis von Experimenten des Komponisten zu den Kompositions- und Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente und der Musikformen zu betrachten (Biguzzi, *et al.*, 1989:248). Weltweit berühmt sind vor allem seine *Brandenburgischen Konzerte*, die aus sechs kurzen Instrumentalstücken bestehen und komponiert wurden, um dem Brandenburgischen Markgrafen Ehre zu erweisen. Andere wichtige Werke des fruchtbaren Komponisten sind die Sammlung *Das wohltemperierte Klavier*, die Violinkonzerte und Cembalostücke enthält, und das weltbekannte Orgelwerk *Toccatà und Fuge*.

5.3 Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Händel wird einmütig als die letzte große Stimme der Barockmusik anerkannt (Biguzzi, *et al.*, 1989:248): Er wurde 1685 in Halle geboren und im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Bach unternahm Händel schon zahlreiche Reisen, als er noch ein junger Musiker war. In der Tat sammelte er reiche Erfahrungen vor allem in Italien, wo er sich in Rom, Venedig, Florenz und Neapel aufhielt und die Möglichkeit hatte, Fertigkeiten und Ideen des italienischen Stils in der Instrumental- und Opernmusik zu erwerben. Nach diesem Aufenthalt in Italien kehrte er nach Deutschland zurück, um das Amt des Kapellmeisters in Hannover

zu bekleiden. Er blieb in Deutschland aber nur kurz: Bereits, 1712 siedelte er nach London um, um dort den englischen Hof – an dem bekanntlich das Haus Hannover regierte - mit seiner Musik zu amüsieren. Händel komponierte seine Opern nach dem Zeitgeschmack des italienischen Stils, das heißt Opern, in denen die Figuren große Helden der Antike oder mythologische Persönlichkeiten verkörpern (Biguzzi, *et al.*, 1989:249). Er starb 1759 in London, wo er in der Westminster Abtei begraben wurde.

5.3.1 Die Kirchenmusik

Trotz seines Erfolgs mit der instrumentalen Musik und den Opern erntete Händel seine größten Ruhm in der religiösen Musik: Auf diesem Gebiet komponierte er nämlich Oratorien wie *Saul*, *Jephta* und *Messias*, das das erfolgreichste Oratorium war (Biguzzi, *et al.*, 1989:249) und das Thema der Auferstehung behandelt. Das Oratorium wurde zuerst 1742 in Dublin und dann in London aufgeführt, aber nicht mit Begeisterung empfangen. Trotzdem wurde der *Messias* 1749 in London wiederaufgeführt und diesmal vor allem von dem König hoch geschätzt, besonders das Stück *Halleluja*.

5.3.2 Die instrumentale Musik

Händels instrumentale Werke sind stark von dem italienischen Stil geprägt und die Libretti sind häufig von italienischen Verfassern geschrieben, wie zum Beispiel die Oper *Poro, re dell'Indie*, die nach dem Libretto von Pietro Metastasio komponiert wurde, oder die Oper *Faramondo*, deren Libretto von Apostolo Zeno verfasst wurde. Eine der berühmtesten Opern des deutschen Komponisten ist aber *Xerxes*, die am 15. April 1738 in dem King's Theatre in London uraufgeführt wurde und für die ihm das Libretto von den Italienern Nicolò Minato und Silvio Stampiglia zur Inspiration diente. Die Handlung ist von den Intrigen zwischen dem König von Persien, Xerxes und den anderen Figuren wie seinem Bruder Arsamane geprägt, der Romina liebt, aber heimlich von Atalanta geliebt wird. *Xerxes* wurde in ganz Europa aufgeführt und erlangte die Gunst des Publikums.

5.4 Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Franz Joseph Haydn wurde in Rohrau geboren und schon mit 6 Jahren glänzte er mit seinen musikalischen Fähigkeiten, denn er erhielt sein erstes Engagement als

Chorsänger bei dem Wiener Stephansdom. Allerdings war er 1749 wegen des Stimmbruchs gezwungen, seine Stelle aufzugeben. Deshalb begann er, als freier Komponist zu leben. Der Wendepunkt in seiner Karriere kam 1761, als er unter dem Schutz des Fürsten Esterhazy das Amt des Kapellmeisters bekleidete. Es ist eine wohlbekannte Tatsache, dass die Esterhazys eine der wohlhabendsten Familien in Ungarn waren. Haydn wurde von ihnen finanziell unterstützt und konnte auch dank eines ihm zur Verfügung stehenden Orchesters mit seiner Phantasie experimentieren (Biguzzi, *et al.*, 1989:249). Haydn blieb an dem Hof der Esterhazys bis 1790, als der Fürst Nicolaus starb. Nach dieser langjährigen Tätigkeit als Kapellmeister siedelte er nach London über, wo er zwar nur einige Jahre blieb, aber von dem Publikum sehr geschätzt wurde. Am Ende des 18. Jahrhunderts kehrte er in seine Heimat zurück, wo er einer schweren Krankheit erlag.

5.4.1 Der Stil seiner Werke

Haydn wird von den Fachleuten als ein Vorläufer der Romantik bezeichnet, denn seine Werke waren von einer Mischung aus heiterer Fröhlichkeit und tiefem Gefühl geprägt (Biguzzi, *et al.*, 1989:249). Außerdem wird dieser zwischen Barock und Romantik stehende Stil als *Wiener Klassik* definiert, wobei das Wort *Klassik* die Begriffe von Harmonie und Beherrschung der Form bezeichnet. In der Tat waren Haydns Werke von formaler Ausgewogenheit, Lust und Freude am Leben beherrscht (Biguzzi, *et al.*, 1989:249). Deshalb lernten viele Komponisten von ihm, wie etwa Mozart und Beethoven, und viele andere Musiker wie Schubert, Brahms und Cherubini ließen sich von ihm inspirieren.

5.4.2 Die religiösen und die instrumentalen Werke

Haydn war ein fruchtbarer Komponist, der sich sowohl mit der religiösen als auch mit der instrumentalen Musik beschäftigte. In der Tat komponierte er Messen, wie zum Beispiel die *Nelsonmesse*, aber auch Oratorien, deren Form er von Händel kennengelernt hatte (Biguzzi, *et al.*, 1989:252). Außerdem ließ er sich von dem schottischen Dichter James Thomson inspirieren, um *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* zu komponieren. Was seine instrumentalen Werke anbelangt, ist das Interessante an der Sache, dass sie von Humor und Patriotismus geprägt waren, wie zum Beispiel seine *Abschiedsymphonie* und seine Oper *Die Welt auf dem*

Mond, die anlässlich der Hochzeit des Fürsten Esterhazy im Jahr 1777 uraufgeführt wurde. Während seines Aufenthalts in England wurde er darüber hinaus von dem tiefen Patriotismus der Engländer beeindruckt. Deshalb kam er zu dem Entschluss, eine österreichische Nationalhymne zu komponieren (Biguzzi, *et al.*, 1989:252): Die *Kaiserhymne* wurde am 12. Februar 1797 zum Geburtstag des Kaisers in ganz Österreich gespielt. Bemerkenswert ist aber auch die Tatsache, dass gerade diese Melodie, zusammen mit dem Text des deutschen Dichters Hoffmann von Fallersleben als *Das Lied der Deutschen* zur deutschen Nationalhymne wurde.

5.5 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren und war ein Wunderkind: Sein Vater Leopold Mozart war Hofmusiker und unterrichtete den Sohn im Klavier- und Violinspiel und in der Komposition (Garrè, 2015:6). Außerdem reiste Mozart viel mit seinem Vater. Dabei hatte er die Möglichkeit, mit wichtigen europäischen aristokratischen Kreisen in München, Paris, Wien, London und Den Haag in Kontakt zu treten. Mit 13 Jahren erhielt er sein erstes Engagement als Konzertmeister und siedelte nach Italien um, wo er im Jahr 1770 seine erste Oper *Mitridate* in Mailand uraufführte. Er blieb in Italien aber nur kurz und reiste schon bald nach Paris, wo er sich länger aufhielt, ehe er wieder in das habsburgische Kaiserreich zurückkehrte, zuerst nach Salzburg und endlich nach Wien. In Wien führte er sein Leben als freier Künstler, ohne eine sichere Stellung gefunden zu haben (Garrè, 2015:6), jedoch war seine musikalische Produktion sehr fruchtbar: In der Tat komponierte er im Jahr 1782 das Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* und vier Jahre später das Meisterwerk *Le nozze di Figaro*, dessen Inhalt gesellschaftskritisch war, weshalb Mozart bei dem konservativen Publikum nicht mehr in der Gunst stand. Dieser Fehltritt hatte großen Einfluss auch auf seine nächsten Opern wie *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *La clemenza di Tito*, die erfolglos blieben (Garrè, 2015:6). Im Jahr 1787 wurde er zum Kammerkomponisten ernannt, lebte aber trotzdem weiter in absoluter Armut. In den letzten Jahren seines Lebens widmete er sich der Komposition von Instrumentalstücken wie *Eine kleine Nachtmusik* und Opern wie *Die Zauberflöte*, die einen großen Erfolg hatte und 1791 in einem Wiener Vorstadttheater uraufgeführt wurde (Garrè, 2015:6). Mozart starb am 5. Dezember

1791 und sein *Requiem*, an dem er bis zuletzt arbeitete, wurde von Franz Süßmayr zu Ende gebracht.

5.5.1 Der Stil seiner Werke

Über Mozarts Gesamtwerk ist bereits sehr viel geschrieben und geäußert worden. Dabei haben die Kritiker vor allem die Vielfältigkeit seiner Werke herausgestellt, denn sie umfassen sowohl die Kirchenmusik als auch Theaterstücke. Besonders Interessant daran ist, dass der Salzburger Musiker nicht nur für die Aristokratie, sondern auch für das Bürgertum komponierte. Darüber hinaus spiegelte Mozart durch die verschiedenen musikalischen Stile und Gattungen seines Gesamtwerkes die Komplexität seiner Epoche wider. In der Tat komponierte Mozart in für das Schicksal Europas schweren und ereignisreichen Jahren, in denen zwei Revolutionen ausbrachen, die zwei verschiedene Aspekte der Gesellschaft betrafen: Einerseits war die Französische Revolution für die Zerstörung der alten Welt und damit auch der alten Ideale verantwortlich, andererseits wurde die Dichtung von dem Gefühl, dem Natürlichen und dem Ursprünglichen immer mehr dominiert (Biguzzi, *et al.*, 1989:253). Mozart komponierte zwanzig Bühnenstücke, aber auch viele geistliche Werke, Sinfonien, Klavierkonzerte, Divertissements, Sonaten für Klavier und Violine und andere Werke (Garrè, 2015:6). Trotz seiner Schaffensfreude wurden seine Werke nicht immer von dem Publikum der Zeit geschätzt, denn es ist unbestreitbar, dass er seinen Ruhm erst nach dem Tod errungen hat.

5.5.2 Mozarts wichtigste Opern

Zu Mozarts Zeiten waren in Wien viele italienische Komponisten und Librettisten tätig, die für die Verbreitung der italienischen Sprache als die melodische und musikalische Sprache *par excellence* beitrugen (Garrè, 2015:7). Die wichtigsten italienischen Librettisten waren Lorenzo Da Ponte, Pietro Metastasio und Antonio Salieri. Sie verfassten, die Libretti zu den berühmtesten Opern des Salzburger Komponisten. In der Tat wurde das Libretto der Oper *Le nozze di Figaro* (*Figaros Hochzeit*) von Lorenzo Da Ponte geschrieben, der sich von der im Jahr 1778 entstandenen Komödie des französischen Schriftstellers Beaumarchais *Le mariage de Figaro* inspirieren ließ. Die Oper wurde am 1. Mai 1786 in dem Wiener Burgtheater uraufgeführt und handelt von der leidenschaftlichen

Liebesgeschichten zwischen den Figuren, Figaro und Susanna, in die der Graf von Almaviva sich verliebt hat, obwohl er eigentlich mit der Gräfin Rosina verheiratet ist, Cherubino und Barbarina, Marcellina und Don Bartolo. Die Handlung verwickelt sich in der Hochzeit zwischen Figaro und Rosina und am Ende fällt dem Zuschauer auf, dass die Diener intelligenter als die eigenen Herren sind. Was die andere bekannte Oper *Don Giovanni* anbelangt, wurde sie nach einem Libretto von Lorenzo Da Ponte komponiert und am 29. Oktober 1787 in Prag uraufgeführt. Bald darauf wurde die Oper auch vor dem Wiener Publikum inszeniert, jedoch nicht mit Begeisterung empfangen, denn sie war vermutlich zu kühn und das Orchester war voller Pathos (Biguzzi, *et al.*, 1989:253). Die Hauptfigur ist ein junger Mann und ewiger Liebhaber, der an nichts glaubt, vor nichts Respekt hat und sein Leben damit verbringt, junge Frauen zu verführen. Er verwandelt sich aber in einen Mörder, denn er bringt den Vater einer jungen Dame um. Deshalb wird er am Ende für seine Sünden bestraft und in die Hölle gestürzt (Biguzzi, *et al.*, 1989:253). Dieses Meisterstück wurde später von Johann Wolfgang Goethe sehr geschätzt, der behauptete, dass Mozart der einzige Komponist gewesen sei, der den *Faust* in Musik hätte setzen können (Biguzzi, *et al.*, 1989:253). Lorenzo Da Ponte war auch der Verfasser des Librettos zu Oper *Così fan tutte* (*So machen es alle*), die am 26. Januar 1790 in dem Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Die Handlung, die im 18. Jahrhundert in Neapel spielt, dreht sich um eine Wette zwischen zwei jungen Männern, Ferrando und Guglielmo, und einem zynischen Mann, Don Alfonso, über die Treue ihrer geliebten Frauen Fiordiligi und Dorabella, die auch Schwestern sind. Ferrando und Guglielmo täuschen nämlich vor, dass sie in den Krieg ziehen müssen, weshalb sie gezwungen sind, aufzubrechen. Inzwischen wird die Treue der Schwestern auf Probe gestellt und am Ende wird die Hochzeit sowohl zwischen Ferrando und Dorabella als auch zwischen Guglielmo und Fiordiligi gefeiert. Eine andere bemerkenswerte Oper aus Mozarts letzter Schaffensperiode ist *Die Zauberflöte*, die am 30. September 1791 in dem Theater im Freihaus auf der Wieden in Wien uraufgeführt wurde. Das Libretto wurde von Emanuel Schikaneder verfasst und das Thema dieser Oper ist die Gegenüberstellung zwischen zwei verschiedenen Weltanschauungen: Auf der einen Seite findet man die böartige Königin der Nacht, die den Weisheitstempel zerstören will; auf der anderen Seite steht der gesetzte Sarastro,

der nach dem Sieg der Vernunft über den Wahnsinn strebt (Biguzzi, *et al.*, 1989:253).

5.6 Die Musik zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert

Was das europäische Musikpanorama zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert anbelangt, blühen verschiedene Musikformen auf. Im Gegensatz zu Italien, wo Komponisten wie Bellini, Donizetti, Rossini und Verdi mit ihren Opern den romantisch-patriotischen Geist der Bevölkerung begeisterten (Biguzzi, Salat, 2000:131), erzielten in Deutschland und Österreich Symphonien, Sonaten und Kunstlieder von Musikern wie Ludwig van Beethoven und Franz Schubert großen Erfolg. Diese musikalischen Formen waren mit der Dichtung eng verbunden: In der Tat wurde die sowohl Volkslieder als auch Gedichte von Goethe, Eichendorff oder Mörike charakterisierende Musikalität der Sprache im Gesang und in der Klavierbegleitung vollkommen ausgedrückt (Biguzzi, Salat, 2000:131). Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass Wien zwar das musikalische Zentrum dieser Epoche blieb, aber Dresden und Hamburg auch eine wichtige Rolle in dem Musikleben Deutschlands spielten.

5.7 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Ludwig van Beethoven wurde am 17. Dezember in Bonn geboren. Mit 10 Jahren begann er, Klavier-, Orgelspiel und Komposition zu lernen und im Jahr 1787 zog er nach Wien, wo er Schüler von Wolfgang Amadeus Mozart und Antonio Salieri wurde. Außerdem wurde er ab 1792 auch von Franz Joseph Haydn unterrichtet. In der habsburgischen Hauptstadt hatte er Zugang zu den Häusern des Wiener Adels (Garrè, 2015:22). Deshalb konnte er als Pianist und Komponist berühmt werden. Es ist auch wichtig zu erwähnen, dass er dank seines Ruhms auch finanziell unterstützt wurde, sodass er ein größtenteils sorglose Leben führen konnte. Trotzdem war er noch nicht 30, als er feststellen musste, dass eine schwere Krankheit ihn erblenden ließ und diese Tatsache hatte auch negative Auswirkungen auf seinen Charakter: Beethoven war nicht immer freundlich gegenüber seinen Mitmenschen (Biguzzi, *et al.*, 1989:348). Bemerkenswert ist aber, dass Beethoven trotz dieser Krankheit nicht seine musikalische Schöpfung aufgab: Er komponierte weiter Meisterwerke, die ihm die Freundschaft und die

Bewunderung von Publikum und Gönnern garantierten. Er starb im Jahr 1827 an einer Lungenentzündung.

5.7.1 Der Stil seiner Werke

In der Fachwelt wird gemeinhin behauptet, dass die erste Schaffensperiode Beethovens im Zeichen der Tradition steht (Biguzzi, *et al.*, 1989:345): Der deutsche Komponist versuchte aber auch, Menschenprobleme und Menschenschicksale durch seine Musik zu behandeln. Außerdem zieht sich das Thema der Freiheit durch die meisten seiner Werke ein aktuelles Thema der Zeit insbesondere mit Hinblick auf das revolutionäre Drang, das von der französischen und amerikanischen Revolution ausging.

5.7.2 Beethovens Kompositionen

Seine Produktion war vielfältig, aber sein Gesamtwerk enthält nur eine Oper, und zwar *Fidelio*, die am 20. November 1805 in dem Theater an der Wien uraufgeführt wurde. Beethoven komponierte vor allem Klaviersonaten, Klavierkonzerte wie das berühmteste *Kaiserkonzert* und zahlreiche Symphonien, von denen die Neunte nach Schillers Ode *An die Freude* verfasst wurde. Beethoven setzte auch ein Violinkonzert und eine Messe in Töne.

5.8 Franz Schubert (1797-1828)

Franz Schubert wurde am 31. Januar 1797 in Wien-Lichtental geboren und wurde früh von seinem Vater und Antonio Salieri in der Musik unterrichtet. Während seiner Jugendjahre war er ein fruchtbarer Musiker. Ab 1818 lebte er in Wien und sorgte für seinen Unterhalt durch die Arbeit als freier Komponist. Außerdem war er als Sing- und Klaviermeister beim Grafen Esterhazy in Ungarn tätig (Garrè, 2015:22), jedoch hatte er keinen Erfolg und kein Glück mit seiner Kapellmeisterstelle, weshalb er ein ärmliches Leben führte. Im Jahr 1826 führte er sein einziges öffentliches Konzert auf und es wurde von dem damaligen Publikum mit Begeisterung empfangen. Am Anfang seiner Tätigkeit kann er als Vertreter der *Wiener Klassik* angesehen werden, während seine späteren Werke unter dem Einfluss der Romantik stehen (Garrè, 2015:22). Seine musikalische Karriere wurde durch seine Syphiliserkrankung jäh unterbrochen und er starb im Jahr 1828, noch keine 32 Jahre alt.

5.8.1 Schuberts Werke

Schubert war zwar ein fruchtbarer Komponist, aber trotzdem nicht immer erfolgreich, obwohl seine zahlreichen Werke und Kompositionen heute sehr geschätzt und anerkannt werden. In der Tat wurde die musikalische Szene des 19. Jahrhunderts von den italienischen Komponisten wie Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi beherrscht (Piccardi, 2011:654), deren Opern europaweit berühmt waren und überall aufgeführt wurden. Der österreichische Musiker komponiert über 600 Lieder, zehn Symphonien, Klavierstücke und auch einige Opern, deren berühmteste *Alfonso und Estrella* und *Rosamunde* sind. Das erste Bühnenstück *Alfonso und Estrella* wurde in den Jahren 1821 und 1822 nach dem Libretto von Franz von Schober komponiert, aber erst am 22. Juni 1854 an dem Weimarer Hoftheater uraufgeführt, während die erste Aufführung der zweiten Oper *Rosamunde* am 20. Dezember 1829 in dem Theater an der Wien stattfand.

5.8.2 Die Lieder

Der Begriff Lied bezieht sich auf eine literarische Gattung, die eng mit der Dichtung verbunden ist (Biguzzi, *et al.*, 1989:349), weil sie die Musikalität der Wörter zum Ausdruck bringt. Das Volkslied, als ein gesungenes Gedicht, hatte zwar bereits eine lange Tradition in der deutschsprachigen Welt, diese Gattung erreichte jedoch mit Schubert ihren Höhepunkt (Biguzzi, *et al.*, 1989:348). Als Beispiel dafür dienen die Vertonungen Goethes Dichtungen *Erkönig* und *Gretchen am Spinnrade*, Schubert setzte aber auch ganze Zyklen von Gedichten in Ton, wie *Die schöne Müllerin* oder *Die Winterreise*, die beide von Wilhelm Müller geschrieben wurden. Durch seine Tätigkeit als Liederkomponist und sein Gesamtwerk inspirierte Schubert viele nachgeborene Musiker des 19. Jahrhunderts, wie Robert Schumann und Johannes Brahms, aber er übte auch großen Einfluss auf die spätere Romantik aus (Garrè, 2015:22).

5.9 Richard Wagner (1813-1883)

In der Fachwelt wird Wagner als ein der bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts betrachtet (Biguzzi, *et al.*, 1989:353). Er wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, wo er seine Jugendjahre verbrachte: Der junge Wagner studierte an der Leipziger Universität Musik und wurde in der Komposition von dem Leipziger Kantor Christian Theodor Weinling unterrichtet. Er erlangte sofort

sofort lokalen Ruhm. 1833 erhielt er sein erstes Engagement als Chordirektor bei dem Würzburger Theater und ab 1835 war er als Musikdirektor in Lauchstädt, Magdeburg und Königsberg tätig. Nach der Heirat mit der Schauspielerin Minna Planer im Jahr 1836 bekleidete Wagner das Amt des Musikdirektors in Riga (Garrè, 2015:10), das er kurz danach wieder verlor. Der Leipziger Musiker unternahm deswegen zahlreiche Reisen: Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Paris unter ärmlichen finanziellen Bedingungen ging er nach Dresden, wo er 1843 die Stelle des Kapellmeisters an der Dresdner Hofoper antrat. 1849 nahm Wagner in der sächsischen Hauptstadt an den revolutionären Bewegungen teil, die als Dresdner Maiaufstand bekannt sind, und wurde steckbrieflich gesucht, sodass er in die Schweiz floh, wo der Musiker bis 1858 sein Leben im Exil führte. Sein erster Aufenthalt in Venedig war nur von kurzer Dauer, weil die Stadt unter der österreichischen Verwaltung stand, für die seine Teilnahme an dem Dresdner Maiaufstand einige Jahre zuvor immer noch Anlass zur Verfolgung war. Wagner reiste von Luzern nach Paris und von Paris nach Wien. 1866 kam der Wendepunkt in seinem Leben, denn er wurde von König Ludwig II. von Bayern nach München berufen (Garrè, 2015:10), der den Leipziger Komponisten sehr schätzte und ihn finanziell unterstützte. 1872 siedelte er mit seiner Familie nach Bayreuth um, wo König Ludwig II. für Wagners Opern ein eigenes Schauspielhaus bauen ließ (Garrè, 2015:10), in dem 1876 die Uraufführung von einer der berühmtesten Opern des Leipziger Musikers, *Der Ring des Nibelungen* stattfand. Trotzdem war Wagner 1882 gezwungen, aus gesundheitlichen Gründen nach Venedig zu ziehen, wo er ein Jahr später an einem chronischen Herzleiden starb.

5.9.1 Wagners Werk

Die Fruchtbarkeit Richard Wagners zeigt sich in der großen Zahl seiner Erfolge. Er komponierte schon während seiner Jugendjahre Musikstücke und Opern und wurde besonders für die zwischen 1839 und 1841 komponierte Oper *Der fliegende Holländer* geschätzt. In der Tat erkannte der Leipziger Komponist selbst darin den Wendepunkt in seiner Kunst, wie er in seiner *Mitteilung an meine Freunde* schrieb (zitiert nach: Jung, 1974:195):

„[...] Mit dem *Fliegenden Holländer* schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward [...]. Ich war von nun an in Bezug auf

alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker [...]“.

Ab 1845 beschäftigte er sich mit romantischen Opern wie *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Diesbezüglich ließ er sich von der mittelalterlichen deutschen Literatur inspirieren, die übrigens zur Hauptquelle für seine späteren Werke wurde: So basiert der *Lohengrin* auf dem mittelhochdeutschen *Parzival* von Wolfram von Eschenbach. Was *Den Ring des Nibelungen* anbelangt, der Wagners umfangreichste Oper ist, begann er 1848 mit *Siegfrieds Tod*, *Die Walküre* und *Das Rheingold*, jedoch unterbrach er in den Jahren 1857 und 1859 die Komposition, um sich dem Werk *Tristan und Isolde* zu widmen, das sowohl auf der keltischen Sage um König Artus als auch auf dem spätmittelalterlichen Roman *Tristan* von Gottfried von Straßburg basiert (Garrè, 2015:14). Außerdem war dieses Werk von dem Pessimismus der Philosophie von Schopenhauer geprägt und wurde auch von Friedrich Nietzsche sehr geschätzt, der übrigens ein häufiger Gast in Wagners Haus war: Über die soeben erwähnte Tatsache schrieb Nietzsche in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, dass Wagners *Tristan und Isolde* (zitiert nach: Jung, 1974:214):

„[...] das eigentliche opus metaphysicum aller Kunst [war], ein Werk, auf dem der gebrochene Blick eines Sterbenden liegt, mit seiner unersättlichen süßesten Sehnsucht nach den Geheimnissen der Nacht und des Todes [...]“.

Darüber hinaus komponierte er in diesen Jahren seine einzige humorvolle Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*, die 1868 in München inszeniert wurde. Die Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* wurde im Jahr 1874 mit der *Götterdämmerung* vervollständigt, als das ganze Werk während der Bayreuther Festspiele in vier Tagen uraufgeführt wurde. Durch die finanzielle Unterstützung durch König Ludwig II. konnte Wagner in Bayreuth auch seine letzte Oper *Parsifal* uraufführen.

5.9.2 Das Gesamtkunstwerk

Ein beständiges Thema in Wagners Werk ist das Konzept von Gesamtkunstwerk, das in dem 1849 von Wagner selbst verfassten Buch *Das Kunstwerk der Zukunft*

erklärt wird: Die Oper wird nämlich als eine Wiedervereinigung von den getrennten Künsten Dichtung, Musik und Mimik betrachtet (Garrè, 2015:11), die einander ergänzen. Darüber hinaus sollten auch die Regieanweisungen und die Inszenierungen berücksichtigt werden (Biguzzi, *et al.*, 1989:353). Deswegen war es kein Zufall, dass Wagner selbst die Regeln für die Aufführung seiner Opern aufstellte. Es ist nämlich wichtig zu betonen, dass Richard Wagner nicht nur der Komponist, sondern auch der Dichter seiner Opern war (Biguzzi, *et al.*, 1989:353): Wagner forderte, der Oper seiner Zeit einen neuen Stil zu verleihen, sodass es wieder möglich wird, neue und tiefe Gedanken zu vermitteln. Außerdem wurden die Stoffe seiner Opern der deutsch-germanischen Vergangenheit und der mittelalterlichen deutschen Literatur entnommen, wie ohne Zweifel an Opern wie *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* oder *Der Ring des Nibelungen* erkennbar ist. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Wagners Musik starken Einfluss auf die ganze Literatur des 20. Jahrhunderts und besonders auf Dichter wie Charles Baudelaire und Thomas Mann ausübte.

5.10 Richard Strauss (1864-1949)

Richard Strauss wurde am 11. Juni in München geboren und stammte aus einer wohlhabenden Familie: Mit 6 Jahren wurde er von dem Münchner Kapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer in der Komposition unterrichtet und in dieser Zeit entstanden die ersten Musikstücke. Die eigentliche Karriere des Münchner Komponisten begann aber im Jahr 1885, als er durch die Unterstützung von Hans von Bülow Hofmusikdirektor in Meiningen wurde (Garrè, 2015:18): In Meiningen knüpfte Strauss viele wichtige Kontakte, unter anderem zu einem anderen berühmten Komponisten: Johannes Brahms. Darüber hinaus unternahm er eine Reise nach Italien und erhielt zahlreiche Engagements, vor allem in München und Weimar. Der Wendepunkt seiner Karriere kam im Jahr 1898, als er das Amt des Ersten Kapellmeisters der Berliner Oper antrat, das er 14 Jahre lang bekleidete: In diesen Berliner Jahren widmete er sich der Komposition von Tondichtungen und Opern, darunter *Salomè* und *Elektra*, die in Zusammenarbeit mit Hugo von Hoffmannstahl verfasst wurden (Garrè, 2015:18). Was die Jahre zwischen 1919 und 1924 angeht, waren sie von seiner Stelle als Leiter der Wiener Staatsoper geprägt, aber ab 1925 führte er sein Leben als freischaffender

Komponist und Konzertdirigent in Wien und Garmisch-Partenkirchen, wo er im Jahr 1949 an einer schweren Krankheit starb.

5.10.1 Sein Werk

Richard Strauss wird von den Fachleuten als Vorläufer der Moderne betrachtet, weil er die Musik als die Kunst des Ausdrucks verstanden hat (Garrè, 2015:18). Die berühmtesten Opern des Münchner Komponisten wurden dank der lebenslangen und fruchtbaren Zusammenarbeit mit Hugo von Hoffmannstahl komponiert, vor allem die Oper *Elektra*, deren Libretto nach der gleichnamigen griechischen Tragödie des Sophokles von Hoffmannstahl verfasst wurde. Außerdem ist es bemerkenswert, dass Hoffmannstahl sich von den Studien Freuds über Psychoanalyse inspirieren ließ (Reininger, 2005:371), die gerade am Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden. Die Oper wurde im Jahr 1909 an der Dresdner Hofoper uraufgeführt und hatte am Anfang keinen Erfolg. Die Dresdner Hofoper sah zwei Jahre später auch die erste Inszenierung eines anderen Meisterwerkes, dessen Libretto nochmals von Hoffmannstahl verfasst wurde: *Der Rosenkavalier* wurde am 26. Januar 1911 aufgeführt und war als erotisches Reigenstück konzipiert (Biguzzi, *et al.*, 1989:472), das durch Ironie, aber auch durch Sehnsucht ein Bild der dekadenten Rokoko-Gesellschaft ergab. Das Interessante an der Sache ist aber auch die Tatsache, dass die Gestalt des Casanova zum Symbol der Rokoko-Epoche wurde. Die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hoffmannstahl brachte auch die Oper *Ariadne auf Naxos* auf die Bühne, die im Jahr 1912 in Stuttgart uraufgeführt wurde. Darüber hinaus stützte sich die Oper auf Molières Komödie *Le Bourgeois gentilhomme*, die im Jahr 1670 aufgeführt worden war. Obwohl die berühmtesten Opern des Münchner Komponisten durch die Zusammenwirkung mit Hugo von Hoffmannstahl verfasst wurden, erreichte er seinen Ruhm durch zahlreiche andere Werke, wie die am 9. Dezember uraufgeführte Oper *Salomè*, die Strauss nach dem gleichnamigen Roman von Oscar Wilde komponierte. Was die anderen Tonschöpfungen anbelangt, komponierte er Tondichtungen, darunter *Macbeth*, *Tod und Verklärung* und *Also sprach Zarathustra*, aber auch Orchesterstücke und Lieder.

5.11 Die Musik des expressionistischen Theaters

Die für Theaterstücke komponierte Musik spielte eine wichtige Rolle in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts (Biguzzi, *et al.*, 1989:504), als nicht nur das Theater, sondern auch die Literatur, die bildende Kunst und die Musik von der expressionistischen Stilrichtung erfasst wurden. Es ist wichtig zu betonen, dass die Musik nicht die Absicht hatte, den Text zu unterstützen und zu unterstreichen oder die Melodie und die Singbarkeit als ihre charakteristischen Züge aufzuweisen. Diese Musik strebt dagegen nach der Hervorhebung der Widersprüche und der Absurditäten einer gleichgültigen bürgerlichen Gesellschaft (Biguzzi, *et al.*, 1989:504): Deshalb ist sie von rauen Militärtönen oder Bänkelsang geprägt. Was die Komponisten dieser Epoche anbelangt, wurden Paul Dessau, Hans Eisler und vor allem Kurt Weill von dem Publikum sehr geschätzt.

5.12 Kurt Weill (1900-1950)

Kurt Weill wurde am 2. März 1900 in Dessau geboren und stammte aus einer jüdischen Familie (Garrè, 2015:20): Seit seiner Kindheit glänzte er mit seinen musikalischen Fähigkeiten: Schon mit 5 Jahren komponierte er sein erstes Klavierstück. Ab 1918 besuchte er die Berliner Hochschule für Musik und erhielt seine ersten Engagements als Kapellmeister. Darüber hinaus begann er 1926, auch seine ersten Opern zu komponieren, darunter *Der Protagonist* und *Der Zar lässt sich fotografieren*, die sich auf die Libretti von Georg Kaiser stützen. Die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht soll auch berücksichtigt werden, denn sie führt zur Entwicklung der Musik des „epischen Theaters“ (Garrè, 2015:20): Aus ihrer Zusammenarbeit stammen unter anderem *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Als die NSDAP anfangs 1933 die Macht übernahm, war Weill wegen seiner jüdischen Abstammung gezwungen, Deutschland zu verlassen: Er emigrierte zuerst nach Paris, wo er für das Théâtre des Champs-Élysées das Ballett mit Gesang *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* komponierte (Garrè, 2015:20). Im Jahr 1935 wanderte Weill in die USA aus, wo er in den 40er Jahren am Broadway einen durchschlagenden Erfolg erreichte. Er erlag wenige Jahre später einem Herzinfarkt und starb 1950 in New York.

5.12.1 Weills Werke

Das musikalische Gesamtwerk Weills weist eine erstaunliche Vielfalt auf: In der Tat komponierte er Orchester- und Klavierstücke, Lieder, Kammermusik, Ballette aber vor allem war er der Verfasser von zahlreichen Opern und Musicals. Die bekanntesten Meisterwerke Weills sind *Die Dreigroschenoper*, die am 31. August 1928 in Berlin uraufgeführt wurde, wie auch die am 9. März 1930 in Leipzig inszenierte Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, an der Weill zusammen mit Brecht arbeitete. Trotzdem sollte man auch die Opern aus Weills erster Schaffensperiode nicht außer Acht lassen, darunter *Der Protagonist*, *Der Zar lässt sich fotografieren* und *Street Scene*. Was die Musicals anbelangt, zählen *Johnny Johnson*, *Lady in the Dark* aber auch *Lost in the Stars* zu seinen bekanntesten Werken, die zwischen 1936 und 1949 verfasst wurden und deren Uraufführung am Broadway stattfand.

Kapitel 6: Das deutsche Melodrama in den italienischen Schulen

6.1 Deutsch als Fremdsprache in Italien

Die Förderung von Deutsch als Fremdsprache (DaF) ist eine der zentralen Tätigkeiten der deutschen Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik. In der Tat zeigt die von dem deutschen Auswärtigen Amt durchgeführte Erhebung, dass rund 15,4 Millionen Menschen weltweit Deutsch lernen und die Mehrheit bzw. 9,4 Millionen dieser Deutschlernenden nach wie vor europäische Bürger sind (Auswärtiges Amt, 2015:6). Darüber hinaus erläutert diese Datenerhebung, dass die deutsche Sprache hauptsächlich in den Schulen gelernt wird, obwohl die deutschen kulturellen Institutionen wie das Goethe-Institut eine wichtige Rolle spielen. Diesbezüglich ist die Initiative „Schulen – Partner der Zukunft“ (PASCH) im Hinblick auf die Deutschförderung von großer Bedeutung: An dieser im Jahr 2008 ins Leben gerufenen Initiative nehmen rund 1.800 Schulen mit insgesamt mehr als 600.000 Schülern in aller Welt teil (Auswärtiges Amt, 2015:5). Ziel der PASCH-Initiative ist es, jungen Deutschlernenden Perspektiven und Bildungswege zu eröffnen durch den Einsatz von Lehrkräften aus Deutschland und die Erteilung von hochwertigem Unterricht. Außerdem wird die Attraktivität der Initiative durch die folgenden Angebote erhöht (Auswärtiges Amt, 2015:5):

- a. interkultureller Austausch;
- b. Stipendien;
- c. Schulpartnerschaften;
- d. Prüfungsangebote;
- e. Lehrerfortbildungen.

Die Pasch-Initiative umfasst auch Schulen in Italien, wo die Zahl der gesamten Deutschlernenden nach aktuellen Angaben des deutschen Auswärtigen Amtes (2015:11) 434.881 beträgt, davon 398.483 Schüler. Darüber hinaus wird Deutsch tatsächlich oft als zweite Pflichtfremdsprache gelernt, aber man sollte auch die Tatsache in Betracht ziehen, dass die Verbreitung des schulischen Deutschunterrichts hauptsächlich auf den Nordosten konzentriert ist (Foschi Albert, Hepp, 2010:1695), denn Deutsch ist die offizielle Amtssprache in der

Autonomen Provinz Bozen-Südtirol. Was die Motivation für das Erlernen von Deutsch als Fremdsprache angeht, sind die folgenden Faktoren vorwiegend:

- a. das Bild Deutschlands als reiches Land;
- b. die stabile wirtschaftliche Lage;
- c. die Arbeitsmöglichkeiten anhand der Attraktivität Italiens für die deutschsprachigen Touristen.

6.2 Das Projekt *Il piacere dell'Opera*

Der Einsatz von Opernarien im Fremdsprachenunterricht stellt neben literarischen Texten ein wirksames Mittel zur Konkretisierung interkulturellen Lernens dar und bietet einen exemplarischen Zugang zur eigenen und fremden Kultur (Badstübner-Kizik, 2010:1600). In der Tat ist die Oper eine Kunst, bzw. eine musikalische Form, die sich in ganzen Europa verbreitet und Menschen in Theatern und Konzerthäusern versammelt hat, wo nicht nur italienische Opern, sondern auch die Meisterwerke französischer und deutscher Komponisten inszeniert wurden. Deshalb ist die Oper ein wichtiger Bestandteil dieser drei Kulturen, obwohl andere kulturspezifischen und interkulturellen Gehalte im Fremdsprachenunterricht bevorzugt werden, denn es scheint, als ob Opernarien nicht das Interesse junger Studenten wecken können oder ihrem Sprachstand nicht entsprechen. Im Bereich von Italienisch als Fremdsprache ist das Projekt *Il piacere dell'opera* ein wichtiger Ausgangspunkt, denn es bietet Lehrern die Möglichkeit, die Schüler in die Welt des italienischen Melodramas einzuführen. Das Projekt ist außerdem auf der Webseite www.bonaccieditore.it zu finden, wo didaktische Materialien über einige Arien von den weltbekanntesten Opern zur Verfügung stehen, wie:

- a. den sogenannten italienischen Opern des österreichischen Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart *Don Giovanni* und *Così fan tutte*;
- b. *La Traviata*, *Rigoletto*, *Otello* und *Nabucco* von Giuseppe Verdi;
- c. vielen Opern des toskanischen Komponisten Giacomo Puccini, und zwar *Bohème*, *Tosca*, *Turandot* und *Madama Butterfly*;
- d. andere Kompositionen wie Gioacchino Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*, Giuseppe Bellinis *Norma* und Gaetano Donizettis *Don Pasquale*.

Besonders interessant daran ist, dass Materialien auch für die elementaren Niveaus A1 und A2 des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens für Sprachen (CEFR) heruntergeladen werden können, weil ein Problem mit dem Einsatz von Opernarien im Fremdsprachenunterricht auf die Schwierigkeit und die Altertümlichkeit der Sprache zurückzuführen ist. Herzstück der Arbeit ist allerdings nicht die Sprache, sondern die Motivation und die Freude an der Oper. Im Hinblick auf das deutsche Melodrama widmet das Projekt *Il piacere dell'opera* einen Teil der deutschen Operntradition, der auf die Webseite www.loescher.it/tedescomagazin verfügbar ist. Die Opernarien können nämlich als zusätzliche didaktische Einheit angewendet werden, die sich mit dem Inhalt des Moduls verbindet, weshalb didaktische Techniken für den Einsatz von Opernarien im Gymnasium im nächsten Absatz vorgestellt werden.

6.3 Opernarien im DaF-Unterricht

Wie es schon in der vorliegenden Arbeit erläutert wurde, könnte der Einsatz von Opernarien im Fremdsprachenunterricht bzw. im DaF-Unterricht positive Auswirkungen haben. In der Tat kann die Arbeit durch Arien sowohl zur Identifizierung oder zur Ablehnung mit den im Text dargestellten Personen führen, als auch zur Entwicklung der Fähigkeit der Schüler beitragen, ihre Empfindungen und Wertungen in der Fremdsprache auszudrücken: Dies kann auch positiven Einfluss auf sozialer Ebene haben, weil sie lernen können, die Relativität der eigenen Interpretationen zu erkennen und Meinungsverschiedenheiten zu respektieren. Darüber hinaus sollte die Arbeit durch eine Opernarie von 45 bis 90 Minuten dauern und ist zwischen dem Ende einer didaktischen Einheit und dem Beginn der folgenden Einheit einzusetzen, sodass eine Unterbrechung der Themen der Einheiten und eine Bereicherung angeboten werden. Als Grundlage gilt die Gestalttheorie (Balboni, 2007:21), die die Perzeption in drei Hauptphasen aufteilt, und zwar:

- a. Motivationsphase,
- b. Durchführungsphase,
- c. Reflexionsphase.

Was die Wahl der Opernarien anbelangt, ist die psychologische Relevanz der Themen dabei entscheidend, das Interesse und die Aufmerksamkeit der Schüler zu

erregen und Debatten anzustoßen. In der Tat könnte eine Arie am Ende einer didaktischen Einheit eingefügt werden, die von verschiedenen Texten mit demselben Leitfaden wie Liebe, Tod, usw. konzipiert ist. Als Beispiel dafür gilt die Arie *Im Mohrenland gefangen war*, die von Pedrillo in dem 1782 von Mozart komponierten und in Wien uraufgeführten Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* gesungen wird. Die Handlung entwickelt sich in der Art der *1000 und eine Nacht* und dreht sich um die Rolle der Frauen in der arabischen Welt und eine unerfüllte Liebe zwischen Belmonte und Konstanze anhand der Entführung der Dame. In der folgenden Arie singt Pedrillo eine Serenade, um die entführten Frauen zu befreien:

“[...] Im Mohrenland gefangen war / ein Mäd'el hübsch und fein;
sah rot und weiß, war schwarz von Haar / seufzt Tag und Nacht und weinte gar,
Wollt' gern erlöset sein.
Da kam aus fremden Land daher / ein junger Rittersmann;
den jammerte das Mädchen sehr; / Jach, rief er, wag ich Kopf und Ehr,
wenn ich sie retten kann.
[...] Ich komm zu dir in finster Nacht / laß, Liebchen, husch mich ein!
Ich fürchte weder Schloß nach Wacht; / Holla, horch auf, um Mitternacht
sollst du erlöset sein. / Gesagt, getan; Glock zwölfte stand
der tapfre Ritter da; / Sanft reicht sie ihm die weiche Hand;
Früh man die leere Zelle fand; / Fort war sie, Hopsasa! [...]” (3. Aufzug, 4. Auftritt);

Mit dieser Arie könnten die Lernenden auch über ein aktuelles Thema reflektieren, und zwar die Situation der Frauen in der Welt, weswegen sich behaupten lässt, dass Opernarien eine diachronische Einsicht über die verschiedenen interkulturellen Thematiken anbieten. Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte*, das 1791 in Wien zum ersten Mal inszeniert wurde, gibt außerdem den Anstoß, über die Liebe nachzudenken: Die Arie *Alles fühlt der Liebe Freuden* ist diesbezüglich bedeutungsvoll, denn sie greift auch das brisante Thema des Rassismus und der Rassenverschiedenheiten auf:

„[...] Alles fühlt der Liebe Freuden, / Schnäbeln, tändelt, herzt und küßt –
Und ich sollt' die Liebe meiden, / weil ein Schwarzer häßlich ist!
Ist mir denn kein Herz gegeben, / bin ich nicht von Fleisch und Blut? –
Immer ohne Weibchen leben / wäre wahrlich Höllenglut.
Drum so will ich, weil ich lebe / schnäbeln, küssen, zärtlich sein! –
Lieber guter Mond, vergebe, / eine Weiße nahm mich ein.
Weiß ist schön – ich muß sie küssen / Mond! verstecke dich dazu! –
Sollt' es dich zu sehr verdrießen, / O so mach' die Augen zu. [...]“ (2. Aufzug, 3. Auftritt)

In der Tat wird diese Arie von einem in Pamina verliebten Mohren – Monostatos – gesungen, der die junge Frau entführt, um sie zu zwingen, sein Liebe zu erwidern. Trotzdem ist es wichtig zu betonen, dass es vor allem Arien sein sollten, die dem Sprachstand der Lernenden entsprechen und von ihnen nicht als schwierig empfunden werden: Die Motivation könnte andernfalls beeinträchtigt werden.

6.3.1 Die Motivationsphase

Ziel dieser ersten Phase ist sowohl die Aktivierung des Vorwissens, als auch der Aufbau individueller Erwartungshaltungen. Darüber hinaus sollte der Kontext vorgestellt werden: Zuerst sollten Informationen über den Komponisten und die Entstehungszeit der Oper geliefert werden, dann ist der Inhalt der Oper kurz vorzustellen, um die Lernenden in ihre wichtigsten Themen einzuführen. Schumanns Studien im Bereich der Sprachwissenschaft haben außerdem gezeigt, dass die Attraktivität der Materialien eine wichtige Rolle spielt, denn sie stellt eine unabdingbare Voraussetzung zur Unterstützung der Motivation dar (Balboni, 2014:63). Deswegen sollten Bilder eingefügt werden, wie zum Beispiel das Plakat der Uraufführung oder Bilder einer Inszenierung der Oper. In dieser Phase könnten die Lernenden unter Begleitung des Lehrers die Inhaltsangabe des ausgewählten Stücks lesen, sodass sie die Richtigkeit ihrer Erwartungshaltungen prüfen können: In der Tat sollten die ersten Leseindrücke durch das *Skimming* des Textes gesammelt werden und dann sollte die Lesestrategie des *Scannings* eingesetzt werden, damit die im Text enthaltenen bestimmten Informationen erfasst werden können (Balboni, 2014:72).

6.3.2 Die Durchführungsphase

In dieser Phase treten die Lernenden in direkten Kontakt mit der Oper, bzw. mit der ausgewählten Arie: Der Text sollte allerdings zuerst in Plenum gelesen werden, um die unbekanntenen Wörter zu erklären und das Stück inhaltlich zu verstehen. Darüber hinaus sollte die Paraphrase des Textes stets vorhanden sein, weil nicht nur der veraltete Wortschatz, sondern auch die Syntax und die Morphologie der Wörter als schwierig empfunden werden können. Gegebenenfalls könnte ein kleines Glossar mit italienischer Übersetzung der schwierigsten Wörter der Arie als Anhang beigefügt werden: Die Muttersprache

ist nämlich nicht zu vermeiden, denn es handelt sich nicht um einen Deutschkurs für Fortgeschrittene. Die Lernenden hören dann einmal die Arie, der sie mit dem Text folgen können: Nach diesem ersten Hören könnte ein Video über eine oder mehrere Aufführungen der ausgewählten Arie gezeigt werden, um die Aufmerksamkeit der Lernenden zu steuern. Nach dem Hören können auch einige offene Fragen gestellt werden, die verschiedene Aspekte des Stücks betreffen:

- a. die Stimmung, die aus dieser Arie hervorgeht (Traurigkeit, Lustigkeit, Melancholie, Fröhlichkeit, usw.) (Garrè, 2015:9);
- b. der Rhythmus;
- c. die musikalische Begleitung;
- d. die Empfindungen der Lernenden beim Hören des Stücks.

Darüber hinaus kann der Lehrer die Aufmerksamkeit der Schüler auf einen besonderen Aspekt des Texts richten, wie grammatikalische Besonderheiten oder Wörter, die zu demselben semantischen Feld gehören, obwohl es allgemein anerkannt ist, dass Popsongs in diesem Bereich geeigneter sind (Balboni, 2015:12).

6.3.3 Die Reflexionsphase

Nach dem Hören der Opernarie können Diskussionen oder Schreibübungen folgen: Trotzdem ist es wichtig hierbei, dass den Lernenden Redemittel zur Verfügung gestellt werden, damit sie in der Lage sind, die Aufgabe ohne erhebliche Schwierigkeiten zu bewältigen. Diese Redemittel betreffen vor allem:

- a. die Äußerung der eigenen Meinung, zum Beispiel „Meiner Meinung nach ...“, „Die Arie hat mir (nicht) gefallen, weil ...“, „Ich finde diese Arie ..., weil ..“, usw.;
- b. den Ausdruck der Gefühle, die das Hören der Arie ausgelöst hat, wie „Beim Hören der Arie habe ich Melancholie/Fröhlichkeit empfunden, weil ...“, usw.

Außerdem kann das Stück ein Ausgangspunkt zur Reflexion eines interkulturellen Themas sein, vor allem im Hinblick auf die Gegenüberstellung zwischen der früheren und der gegenwärtigen Gesellschaft.

6.4 Die Rolle der Lehrkraft im DaF-Unterricht

In den letzten Jahrzehnten ist viele Fachliteratur nicht nur über den Lernprozess, sondern auch über den Lehrprozess veröffentlicht worden: In der Tat steht außer Zweifel, dass die Lehrkraft eine zentrale Rolle spielt, weil sie „die komplexe alltägliche Unterrichtspraxis auf verschiedenen Ebenen maßgeblich gestaltet“ (Witte, Harden, 2010:1324). Darüber hinaus sollten die Lehrer sowohl über gute Sprachkenntnisse verfügen, als auch Kenntnisse über die Fremdkultur haben, sodass sie den Lernenden eine Progression in der Zielsprache sowie in der Kultur eröffnen können. Die Analyse einer Opernarie im DaF-Unterricht könnte ein positiver Ausgangspunkt in diesem Sinne sein, denn die Lernenden werden mit einem wichtigen Aspekt der deutschen Kultur konfrontiert. Außerdem könnte die Lehrer durch den Einsatz von Opernarien die Schüler führen, ihre Emotionen und Gefühlen auszudrücken. Allerdings wird dieser Bestandteil des deutschen musikalischen Panoramas in der Unterrichtspraxis kaum gefördert und oft sind wenige Unterrichtsmaterialien im Internet über die deutsche Operntradition verfügbar, weshalb angeregt werden könnte, eine Sammlung von Unterrichtsmaterialien in der Art des in dem vorliegenden Kapitel vorgestellten Projekts *Il Piacere dell'Opera* zu schaffen.

6.5 Deutsch für Gesangstudierende

Im vorliegenden Kapitel ist bereits erläutert worden, dass der deutschen Sprache der Status als wichtige Wirtschaftssprache zuerkannt wird. Die deutsche Sprache spielt auch eine bedeutende Rolle im Bereich der Musik, denn bekanntlich hat der deutschsprachige Raum eine jahrhundertealte Tradition, die sowohl die instrumentale- als auch die religiöse Musik umfasst. Erwähnenswert sind Gesangstudierende, für die Deutsch nicht nur aus eigenem allgemeinen Interesse von großer Bedeutung ist, sondern vielmehr aufgrund der großen Zahl von deutschsprachigen Opern ist. In der Tat sind die Gesangstudierende nicht an Kenntnissen in Bezug auf Grammatik oder Kommunikation an sich interessiert, über die sie eventuell erst später verfügen werden: Ihr eigentliches Ziel ist es hingegen, die Partituren zu verstehen und richtig auszusprechen. Deswegen brauchen sie ein besonderes didaktisches Angebot, das ihren speziellen Bedürfnissen anpasst und die Entwicklung der Fähigkeiten des Vorlesens und der Aussprache anstrebt. Was das italienische Schulsystem anbelangt, hat die

Bildungsreform ab dem Schuljahr 2010/2011 die musikalischen Gymnasien eingeführt: Nach der Quelle des italienischen Bildungsministeriums (MIUR), ist allerdings nur das Lernen einer Fremdsprache bzw. Englisch in diesen Gymnasien vorgesehen: Die zukünftigen Musiker haben dann die Möglichkeit, ihre musikalische Bildung an Instituten wie dem Konservatorium oder der Musikakademie zu vervollständigen. Diese Institutionen bieten Sprachkurse, bei denen das didaktische Angebote sich mit Diktion und Aussprache beschäftigt.

FAZIT

Nach einer genauen Analyse der Rolle von italienischen und deutschen Opern innerhalb des europäischen und internationalen kulturellen Panoramas wird der Einfluss des Melodramas im Bereich der Sprachförderung deutlich festgestellt. Nach den von der Webseite *Operabase* erstellten Statistiken sind Verdi, Mozart, Puccini und Wagner die beliebtesten Komponisten, deren Opern in Theatern und Konzerthäusern aller Welt am meisten aufgeführt werden. Diese Tatsache ist von großer Bedeutung, denn sie impliziert, dass die italienische und die deutsche Sprache nicht nur auf die europäische Ebene begrenzt sind, sondern international verbreitet und vorhanden sind. Was die italienische Sprache anbelangt, ist der Erfolg des Melodramas teilweise auf die natürliche Musikalität der Sprache zurückzuführen und diese Eigenschaft wurde bereits von Rousseau im Jahr 1753 erkannt, weshalb die Sprachpolitik diesen Aspekt in Betracht ziehen sollte, wenn sie nach der Förderung von Italienisch durch Musik streben will. Darüber hinaus sind in den letzten Jahren einige Projekte entstanden, deren Absicht es ist, Musik und Sprache zu verbinden: Diese Projekte sind vor allem *Con Verdi nel mondo* und *L'italiano della musica, la musica dell'italiano*, die in Zusammenarbeit mit den italienischen Kulturinstituten in aller Welt Veranstaltungen und *master classes* über das italienische Melodrama organisiert haben, in denen nicht nur die Musik, sondern auch die italienische Sprache zum Leitmotiv wurde. In der Tat spielen die italienischen Kulturinstitutionen, die im Ausland tätig sind, eine wichtige Rolle im Hinblick auf eine erfolgreiche Förderungspolitik: Diese Institutionen sollten nämlich den Liebhabern der Operntradition Itals-Kurse von Niveau A1 des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmen für Sprachen (CEFR) anbieten, die zur Unterstützung der Motivation dienen, Italienisch als Fremdsprache zu lernen. Das Ziel dieser Kurse für diese Kategorie von Lernenden ist hauptsächlich, ein tieferes Verständnis der Libretti durch das Lernen der italienischen Sprache zu erleichtern. Im Hinblick auf das didaktische Angebot ist die Arbeit für die Entwicklung der Fähigkeiten von Les- und Hörverstehen konzipiert, weshalb jede didaktische Einheit von Opernarien durch dasselbe Thema oder semantische Feld charakterisiert ist. Nach diesem Einstiegskurs können die Lernenden sich zu einem A2 Kurs anmelden, um die italienische

Sprache weiter zu lernen: In diesen Grundlagen-Kursen ist die Arbeit über die italienische Oper mit einem didaktischen Angebot zu ergänzen, das sich mit mehreren Aspekten der italienischen Sprache und Kultur beschäftigt und den verschiedenen Motivationen und Bedürfnissen der anderen Kursteilnehmer anpasst, die denselben Kurs aufgrund verschiedener Faktoren besuchen. Erwähnenswert sind auch die Kurse für ausländische Gesangstudierende, die die Notwendigkeit erkennen, nicht nur eine gute und richtige Aussprache auf Italienisch zu haben, sondern auch eine hochwertige Interpretation auf kulturellem und literarischem Gebiet zu leisten, um den *Performances* Pathos zu verleihen. Allerdings sind Motivation, Bedürfnisse, Erwartungshaltungen und Ziele dieser Studenten anders, weil sie von ihren eigenen Bildungswegen abhängen: Ihr bestimmter Zweck ist nämlich, ihre Aussprache und ihr Les- und Hörverständnis der italienischen Sprache zu üben und zu verbessern. Darüber hinaus sollen diese Ziele zuerst durch das Vorlesen und die Rezitation, und dann durch den Gesang einer oder mehrerer Arien, die sie interpretieren sollen, erreicht werden. Im Gegensatz zu Italienisch, das vor allem aufgrund des Interesses an der Kultur gewählt wird, ist die Motivation für das Lernen der deutschen Sprache hauptsächlich auf wirtschaftliche Faktoren zurückzuführen. Die Förderung von Deutsch als Fremdsprache (DaF) ist dennoch ein zentraler Bestandteil der von dem deutschen Auswärtigen Amt verfolgten Sprachpolitik, weshalb DaF durch zahlreiche Initiativen gefördert wird. Bedeutungsvoll für die vorliegende Arbeit ist die Initiative „*Schule – Partner der Zukunft*“ (PASCH), die weltweit verbreitet ist und viele Schulen auch in Italien umfasst. In Italien ist nämlich die Mehrheit der DaF-Lernenden in den Schulen zu finden, wo aber die Welt der deutschen Operntradition vollkommen unbekannt bleibt: Ein Grund für das Schattendasein der deutschen Oper an italienischen Schulen ist sicher die Altertümlichkeit der Sprache der Libretti, allerdings ist in der vorliegenden Arbeit bewiesen worden, dass diese Schwierigkeit durch bestimmte Vorarbeiten im Bereich des didaktischen Angebotes überwunden werden kann. In der Tat könnte der Einsatz von Opernarien im Fremdsprachunterricht nicht nur zur Vermittlung der fremden, bzw. deutschen Kultur, sondern auch zur Unterstützung der Motivation für das Lernen und zum Erzielen von positiven Wirkungen auf sozialer Ebene dienen.

BIBLIOGRAFIA

- Adami S., 2012, “Un apprendente particolare: il cantante d’opera”, in *In.It*, n. 28, pp. 3-10.
<http://www.initonline.it/pdf/init28.pdf>
- [Badstübner-Kizik C.](#), “Kunst und Musik im Deutsch als Fremd- und Zweitsprache-Unterricht”, in von Krumm H.J., *et al.*, hg., *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: Ein internationales Handbuch*, Berlin, De Gruyter Mouton, S. 1596-1607.
- Balboni P.E., 2007, *Insegnare la letteratura italiana a stranieri*, Perugia, Guerra.
- Balboni P.E., 2008, “Tricolore con stelle e strisce e foglie d’acero”, in *In.It*, supplemento, pp. 3-5.
http://www.initonline.it/pdf/init_supp1.pdf
- Balboni P.E., 2014, *Didattica dell’italiano come lingua seconda e straniera*, Torino, Bonacci.
- Balboni P.E., 2015, “L’opera e l’insegnamento dell’italiano nel mondo: dalle dichiarazioni di principio alla progettazione di percorsi”, in *EL.LE*, n. 2, pp.1-20.
<http://edizionicf.unive.it/riv/exp/46/38/ELLE/11/670>
- Balboni P.E., c.d.s., *Il melodramma (in) italiano*, Loescher.
- Barattelli B., 2009, “Una voce poco fa: insegnare italiano attraverso i libretti d’opera”, in Caon F., Sezione monografica “Musica e glottodidattica”, in *Scuola e Lingue Moderne*, nn. 8-9, pp. 22-28.
- Bencini A., *et al.*, 2010, “Il metodo fonetico nell’insegnamento della pronuncia dell’italiano a studenti di canto portoghesi e giapponesi”, in *Itals, Didattica dell’italiano a stranieri*, n. 23, pp. 7-34.
- Biguzzi A., *et al.*, 1991, *Literatur und Kultur der deutschsprachigen Welt*, Padova, Valmartina.

- Biguzzi A., Salat W., 2000, *Momente der Literatur in deutscher Sprache*, Torino, Petrini.
- Canepari L., 2003, *Manuale di fonetica*, München, Lincom.
- Canepari L., Giovannelli B., 2009, *La buona pronuncia italiana del terzo millennio*, Roma, Aracne.
- Caon F., 2013, “Dall’analisi testuale alla competenza comunicativa nella fruizione di testi letterari”, in *EL.LE*, n. 2, pp. 273-300.
<http://edizionicafoscari.unive.it/riv/exp/46/18/ELLE/5/214>
- Carresi S., et al., 1998, *L’italiano all’opera*, Roma, Bonacci.
- Coletti V., 2004, “Libretti, opera e lingua”, in Tonani E. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Firenze, Cesati.
- Dardi A., Soldà M.A., 2007, “Didattica dell’italiano per i cantanti lirici in prospettiva multidisciplinare”, in *Itals, Didattica dell’italiano a stranieri*, n.13, pp. 7-36.
- Dei I., 2009, “L’italiano all’opera”, in *Scuola e Lingue Moderne*, nn. 8-9, pp. 37-39.
- *Deutsch als Fremdsprache weltweit. Datenerhebung 2015*, Auswärtiges Amt, Berlin.
<http://www.auswaertiges-amt.de/cae/servlet/contentblob/364458/publicationFile/204449/PublStatistik.pdf>
- Dorsi F., Rausa G., 2000, *Storia dell’opera italiana*, Milano, Mondadori.
- Foscari D., 2010, “C’è anche l’opera!”, in *In.It.*, n.26, pp. 24-28.
<http://www.initonline.it/pdf/init26.pdf>
- Foschi Albert M., Hepp M., 2010, “Deutsch in Italien”, in *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: Ein internationales Handbuch*, in von Krumm H.J., et al. hg., *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: Ein internationales Handbuch*, Berlin, De Gruyter Mouton, S. 1693-1697.

- Fuduli Sorrentino F., 2015, “L’italiano è un lusso: intervista con il linguista Paolo Balboni”, in *La Voce di New York*.
<http://www.lavocedinewyork.com/L-italiano-e-un-lusso-intervista-con-il-linguista-Paolo-Balboni/d/9380/>. (visitato il: 20/11/2015)
- Garrè R., 2015, *Das deutsche Melodrama*, Torino, Loescher.
http://www.impariamoiltedesco.it/sez%20cultura_attual/00_Das%20deutsche%20Melodrama_Loescher.pdf
- Geri P., 2004, *Manuale d’italiano per cantanti d’opera*, Perugia, Guerra.
- Goldin D., 1985, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi.
- Gramegna B., 2009, “W. A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail“, in *Scuola e Lingue Moderne*, nn. 8-9, pp. 45-47.
- Huber G., Kanichovà R., 2004, “Goethe gibt den Ton an...“, in *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, n.3, S.1-11.
<http://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif/article/view/505/481>
- Jung M., 2015, “CLILiG und Musikunterricht“, in *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, n.2, S. 59-76.
<http://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif/article/view/763/765>
- Jung U., 1974, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, Bosse.
- Manzelli M., 2010, “Vissi d’arte vissi d’amor. L’italiano del melodramma. Riflessioni per una didattica L2 per cantanti d’opera”, in *Italiano Lingua Due*, n.2, pp. 136-147.
<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/826>
- Maugeri G., 2010, “La promozione della lingua e della cultura italiana a Seul. A colloquio con Lucio Izzo”, in *Bollettino Itals*, n. 35.
<http://www.itals.it/articolo/la-promozione-della-lingua-e-della-cultura-italiana-seul-colloquio-con-lucio-izzo>

- Minghi U., 2015, “<<Dal labbro il canto estasiato vola>>: riflessioni linguistiche e glottodidattiche sull’italiano dell’opera lirica, in *Italiano Lingua Due*, n.1, pp. 131-156.
<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/5016/5082>
- Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, 2014, *L’italiano nel mondo che cambia*, Roma, MAECI.
http://www.esteri.it/MAE/approfondimenti/2014/2014italiano_nel_mondo_che_cambia.pdf
- Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, 2015, *Riparliamo: la lingua ha valore*, Roma, MAECI.
<http://www.esteri.it/mae/resource/doc/2015/10/riparliamo.pdf>
- Muti R., 2012, *Verdi, l’italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici*, Milano, Rizzoli.
- Piccardi C., 2011, *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert: verso e oltre*, Milano, Ricordi.
- Puglisi G., *L’opera italiana patrimonio dell’umanità: tra opportunità e responsabilità*, Bologna, Commissione Nazionale Italiana per l’Unesco.
<http://www.cantoriproitalia.it/wp-content/uploads/2013/02/G.Puglisi-Opera-Italiana-patrimonio-dellumanit%C3%A0.pdf>
<http://www.cantoriproitalia.it/wp-content/uploads/2013/02/G.Puglisi-Opera-Italiana-patrimonio-dellumanit%C3%A0.pdf> (visitato il: 18/10/2015).
- Quast U., 1996, “Zur Rolle und zu ausgewählten Verwendungsmöglichkeiten von Musik im Fremdsprachenunterricht”, in Blell G., Hellwig K., (hg.), *Bildende Kunst und Musik im Fremdsprachenunterricht*, Frankfurt am Main, Peter Lang, S. 107-114.
- Reininger A., 2005, *La letteratura tedesca dal Settecento ai nostri giorni*, Torino, Rosenberg Sellier.
- Rousseau J.J., 1752, *Lettre sur la musique française*.
<https://archive.org/stream/lettresurlamusiq00rous#page/16/mode/2up> (visitato il: 23/02/2016)

- Rossi F., 2004, “La lingua dei libretti rossiniani”, in Tonani E. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Firenze, Cesati.
- Saino S., 2015, “Sulle prime rappresentazioni di melodrammi italiani all'estero”, in Bonomi I., Coletti V., (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze, Goware, pp. 31-50.
http://www.conscolonia.esteri.it/NR/rdonlyres/DCAC1D82-D501-4113-ADA9-7C917352AD9D/36986/italiano_nella_musica_RIDOTTO.pdf
- Sarti E., 2007, *Giacomo Puccini. Vita e Opere*, Lucca, Pacini Fazzi.
- UNESCO, 2003, *Convention pour la sauvegarde de patrimoine culturel imatèriel*, Paris, UNESCO. [Le citazioni sono tratte dalla] traduzione italiana: *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, UNESCO, 2003.
http://www.unesco.it/_filesPATRIMONIOimmateriale/convenzionePatrImm.pdf
- Witte A., Harden T., 2010, “Die Rolle des Lehrers/der Lehrerin im Unterricht des Deutschen als Zweit- und Fremdsprache”, in von Krumm H.J., *et al*, hg., *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: Ein internationales Handbuch*, Berlin, De Gruyter Mouton, S. 1324-1340.
- Zamborlin C., 2008, “Sulle note di Bellini, Verdi e Puccini: una mappa fonetica contrastiva ad uso di cantanti lirici nipponici”, in *Itals. Didattica e Linguistica dell'italiano a stranieri*, n. 17, pp. 95-118.

SITOGRAFIA

www.auswaertiges-amt.de

www.bonaccieditore.it

www.converdinelmundo.it

www.istat.it

www.loescher.it

www.esteri.it

www.operabase.com