

IL BELCANTO E LA CANZONE NELL'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO L1 E L2. CONSIDERAZIONI GENERALI ED ESPERIENZE DIDATTICHE

Edoardo Buroni¹

1. L'ITALIANO DELLA MUSICA TRA MULTIMODALITÀ, MULTIMEDIALITÀ E INTERDISCIPLINARITÀ

Testi verbali destinati all'esecuzione musicale nascono già in origine come prodotti dalla scarsa o quasi nulla autonomia semiotico-comunicativa: per essere pienamente valorizzati, fruiti e talvolta perfino compresi nel loro vero significato (si pensi ad esempio a quanto e a come il codice sonoro ne possa mettere in luce, di là dalla pura interpretazione letterale, funzioni di carattere pragmatico-emotivo, sottintesi, o anche allusioni e antifrasi) è quasi sempre indispensabile recepirli in unione con la musica; un'unione che, nel caso di macrogeneri come l'opera lirica e la canzone², si estende anche a elementi visivi di varia natura: si considerino gli elementi registici, scenografici e costumistici del melodramma, o le performance anche fisiche dei concerti di singoli esecutori o di band pop.

Solo in anni relativamente recenti gli studiosi hanno dimostrato interesse e una maggiore consapevolezza di questo dato intrinseco dei testi per musica, approfondendolo sia nei suoi risvolti teorici sia nelle sue ricadute (glotto)didattiche. Per l'opera lirica si possono citare le parole di Fabio Rossi, che più di tutti si è concentrato su tale aspetto:

la multimodalità [...], differentemente dalla semiotica e dalla linguistica *stricto sensu*, con le quali è pure direttamente imparentata, studia per l'appunto l'intreccio dei *modi* (da intendersi come risorse semiotiche) in diversi tipi di testo ed estende l'accezione stessa di *testo*. [...] Stupisce davvero che nessuno, o quasi, abbia deciso di dedicarsi all'analisi multimodale di uno dei primi esempi di testo artistico basato sulla multimedialità: l'opera lirica³.

Per la canzone è invece utile quanto ricordato da Yahis Martari:

L'insegnamento/apprendimento, anche nei casi di un lavoro linguistico-analitico della lingua attraverso l'ascolto di canzoni, è sempre un'attività *multimodale*. Agisce cioè contemporaneamente su due canali cognitivi: quello linguistico e quello musicale, in costante interazione tra loro. In particolare, l'ascolto musicale attiva nel discente una disponibilità ricettiva che migliora la possibilità di apprendimento linguistico (Murphey, 1992). L'idea

¹ Università degli Studi di Milano.

² Pur ben consapevoli della complessità e del conseguente dibattito, anche terminologico, sulle possibili denominazioni al riguardo, qui ci si servirà di parole, espressioni e concetti come "canzone", "musica leggera", "pop(ular) music" senza particolari distinzioni. Si rimanda però a Scarnecchia (2000); Fabbri (2008); Liperi (2016); Tomatis (2019).

³ Rossi (2018: 9-10; l'argomento viene poi sviscerato in particolare alle pp. 41-66); corsivi originali. Sul tema cfr., preliminarmente, Rossi, Sindoni (2017).

glottodidattica di base, dunque, è che la musica favorisca «lo sviluppo delle capacità linguistiche orali, migliori l'attenzione e la memoria e sviluppi il pensiero astratto. In più la musica può migliorare la creatività degli studenti e la consapevolezza culturale» (Paquette, Rieg, 2008: 228)⁴.

Un rapporto, quello tra codice verbale e codice musicale, che ha perfino portato qualche studioso a ipotizzare per entrambi una medesima origine genetica: «In tempi più recenti Mithen (2007) ha proposto una teoria in base alla quale musica e linguaggio avrebbero una comune origine in una specie di protolinguaggio, un linguaggio cantato che egli definisce *olistico-mimetico-musicale-multimodale*, che sarebbe stato successivamente soppiantato dallo sviluppo del linguaggio compositivo e da forme di sintassi più funzionali alla comunicazione di quanto non fosse il protolinguaggio multimodale»⁵.

Al netto di simili teorie, va piuttosto rilevato come negli ultimi decenni il quadro si sia ulteriormente arricchito sul fronte della multimedialità (nonché della crossmedialità e della transmedialità⁶): ciascuno può facilmente pensare ai supporti e agli strumenti tecnologici, solo audio o audiovisivi, con cui la musica vocale – classica o leggera che sia – viene fruita, alle trasposizioni cinematografiche o televisive di diverse opere liriche, all'importanza dei videoclip nella diffusione commerciale delle canzoni, a come la rete, con le sue potenzialità anche interattive, ha enormemente ampliato e modificato le possibilità e le modalità di fruizione della parola cantata nelle sue varie forme.

La legittimazione dei testi per musica quali oggetti meritevoli di indagine linguistica scientifica è anch'essa relativamente recente, così come – pur senza dimenticare che anche nei secoli passati si sono avute esperienze significative in tal senso – abbastanza recente è un loro impiego più consapevole, diffuso e dinamico in campo (glotto)didattico: negli ultimi anni si è infatti registrato un chiaro e convinto impulso in tal senso, ma va parimenti rilevato che i due macrogeneri qui considerati sono stati raramente affrontati in modo, per quanto possibile, unitario e sistematico⁷. Alcune considerazioni al riguardo sono state espresse da Paolo Balboni, uno degli studiosi che più si è dedicato alla questione, specie in chiave glottodidattica, e che, pur concentrandosi in particolare sull'opera lirica, non ha ignorato anche il mondo della canzone⁸, mettendo però in luce su entrambi i fronti sia aspetti positivi sia criticità persistenti:

Da decenni si sottolinea l'utilità dell'uso della musica cantata, cioè testi linguistici sostenuti da un accompagnamento musicale, per migliorare l'efficacia dell'insegnamento linguistico e letterario: [...] sulle canzoni per l'insegnamento delle lingue straniere (tra cui l'italiano LS nel mondo, ma non l'italiano L2 in Italia) c'è stata molta ricerca sia in Italia sia nel mondo, ma molto meno ne è stata condotta sia sulle canzoni nell'insegnamento della

⁴ Martari (2019: 30-31); corsivo originale.

⁵ Cardona (2009: 7); corsivo originale.

⁶ I due neologismi vengono così, rispettivamente, spiegati dall'enciclopedia e dal vocabolario Treccani: «La caratteristica di fondere canali d'informazione e modalità di fruizione diversi» e «La capacità di un contenuto narrativo complesso e articolato di viaggiare tra più piattaforme distributive e di adattarsi a media differenti, assumendo di volta in volta forme e caratteristiche specifiche». Sull'argomento cfr. Fleischner (2007); Ursini (2012); Negri (2015); Mazzocco (2018³); Bertetti (2020); Fusillo (2021).

⁷ Tra le monografie sulla lingua dell'opera lirica andranno ricordate Coletti (2017a); Bonomi, Buroni (2017); il già citato Rossi (2018). Per la canzone restano invece fondamentali, tra gli altri, Borgna, Serianni (1994); Coveri (1996); Antonelli (2010); Zuliani (2018). Pubblicazioni che considerano sia l'opera lirica sia la canzone, ma di norma da parte di studiosi differenti, sono invece ad esempio Tonani (2005); Bonomi, Coletti (2016); Coletti, Coveri (2017).

⁸ Di fatto pionieristici sono stati Balboni (1974) e (1985).

lingua e cultura materne, sia sulle arie, le romanze, gli *spiele* nell'insegnamento linguistico e letterario⁹.

In effetti i contributi più numerosi e sistematici si sono avuti nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano come L2 o LS e sul fronte della canzone: il nome che più spicca a tal proposito è quello di Fabio Caon, che ormai da molti anni si distingue per le sue pubblicazioni di taglio, di volta in volta, più teorico o più pratico¹⁰; ma diversi contributi sono contenuti in vari numeri, in alcuni casi monografici, di riviste specializzate quali *Scuola e Lingue Moderne*¹¹, *Itals. Didattica e Linguistica dell'Italiano a Stranieri*¹² (poi *Educazione Linguistica – Language Education (EL.LE)*), o *Italiano LinguaDue*¹³. Riviste che non di rado ospitano, magari nei medesimi fascicoli, anche articoli dedicati all'altro macrogenere di cui ci si sta occupando, come dimostrano Barattelli (2009), Dei (2009), Manzelli (2010), Minghi (2015), Sturini (2018) e Rossi (2021). L'opera lirica e la canzone sono poi state parimenti considerate, nei loro tratti linguistici specifici e nei loro possibili impieghi culturali e didattici (non solo per apprendenti stranieri), nella sezione *L'italiano lungo le vie della musica* all'interno del XXIII Convegno A.I.P.I. (Siena, 5-8 settembre 2018) intitolato *Le vie dell'italiano: mercanti, viaggiatori, migranti, cibernauti (e altro). Percorsi e incroci possibili tra letteratura, lingua, cultura e civiltà*, da cui sono derivati Diadori, Pianigiani (2020) e Coveri, Diadori (2020).

Tale considerazione per generi linguistico-letterari e artistici a lungo negletti se non addirittura malvisti sembra finalmente estendersi anche al di là di approfondimenti e interessi più circoscritti. Sempre Balboni ha sostenuto a proposito del melodramma:

Per quanto incredibile possa sembrare, nelle mastodontiche e millenarie (in numero di pagine) storie e antologie della letteratura italiana per la formazione degli adolescenti, il teatro tra Goldoni e Pirandello è limitato alle tragedie di Pellico e ai due irrepresentabili drammi in versi di Manzoni. Che Goldoni abbia scritto oltre 70 libretti d'opera, che l'aristocrazia prima e la borghesia poi non andassero al teatro per vedere Manzoni ma per vedere/ascoltare Mozart (in italiano!), Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Boito, Mascagni, Leoncavallo, Puccini è insignificante per la prassi italiana di didattica della letteratura: la tradizione melodrammatica, da Monteverdi in poi, è accennata ma non presentata¹⁴.

Affermazione purtroppo inconfutabile. Va però rilevato che, sul fronte delle pubblicazioni e degli studi linguistici, non solo già nella fondamentale grammatica di Luca Serianni¹⁵ era significativamente dato il dovuto spazio anche a un'esemplificazione tratta dalla librettistica quale fonte ineludibile della nostra tradizione linguistico-letteraria¹⁶, ma

⁹ Balboni (2016: 31-32); il contributo è poi confluito con poche modifiche nel fondamentale Balboni (2018).

¹⁰ A puro titolo esemplificativo si rimanda almeno, insieme ad altri suoi studi che saranno citati, a Caon, Lobasso (2008); Caon (2011a) e (2011b); Caon, Spaliviero (2015: 97-128); Caon (2020b); Caon, Spaliviero (2020).

¹¹ Si segnalano ad esempio i numeri 6-7 (con il già citato articolo di Mario Cardona e, per ciò che qui ci riguarda più da vicino, con quelli di Fabio Caon e di Fabrizio Lobasso) e 8-9 (in cui si ricordano i contributi sempre di Fabio Caon insieme a quelli di Roberto Vitale, Ersilia Torello e Annalisa Brichese) del 2009.

¹² È il caso del *Bollettino* del settembre 2003 contenente i saggi di Rita Pasqui, Mario Cardona e Roberta Ferencich; ma anche di Gulisano (2007).

¹³ In cui sono comparsi articoli come Mauroni (2011); Coveri (2020); Tolentino Quiñones (2021); Calandra, Farina (2022).

¹⁴ Balboni (2016: 38).

¹⁵ Cfr. appunto Serianni (1988).

¹⁶ Argomento a cui lo studioso si è dedicato anche in altre occasioni: cfr. almeno i saggi raccolti in Serianni (2017: 247-331).

che più recentemente alcuni importanti volumi specialistici e manuali didattici di base per l'università contemplano l'italiano per musica al pari di altre manifestazioni storico-comunicative del nostro idioma: a titolo esemplificativo si citano il capitolo di Fabio Rossi nella *Storia dell'italiano scritto*¹⁷ e gli appositi paragrafi (per lo più scritti da Patricia Bianchi) del capitolo *L'italiano e le arti* contenuto nel volume a più mani *L'italiano. Varietà, testi, strumenti*¹⁸.

Già da questa pur di necessità sommaria panoramica e – si auspica – grazie all'esemplificazione che seguirà nei prossimi paragrafi risulta chiaro come la lingua dell'opera lirica e quella della canzone si prestino a molteplici usi in ambito didattico, con ulteriori risvolti anche in chiave multidisciplinare: si pensi ai numerosi collegamenti e approfondimenti che si possono sviluppare sotto i profili filologico, storico, letterario, artistico, massmediatico e via discorrendo. Sarà naturalmente compito del docente, magari in sinergia con colleghi di altre discipline, valutare quali percorsi costruire e quale livello di difficoltà analitica proporre in base ai suoi destinatari: studenti che possono appunto essere italofoeni o meno, in Italia o all'estero, interessati o no allo specifico della lingua per musica¹⁹ e di età e contesti di apprendimento differenti.

A tutto ciò sono strettamente connesse le importanti questioni relative alla motivazione che spinge i destinatari di tali esperienze didattiche a dedicarsi allo studio della lingua italiana (per musica) e alla selezione dei testi/brani da proporre loro da parte del docente²⁰. Sarebbe inopportuno ritenere che, proprio per i molti contesti e le numerose possibili applicazioni a cui si è appena fatto cenno, vi sia una ricetta preferenziale da seguire per elaborare la proposta didattica migliore. Nei prossimi paragrafi si presenterà piuttosto un'esperienza concreta che, a detta degli studenti coinvolti, pare aver dato buoni risultati sia in termini di avvicinamento generale all'italiano quale lingua per musica da parte di chi ne era tendenzialmente distante (almeno dal punto di vista scientifico e scolastico), sia in termini di sviluppo di un interesse e di una maggiore consapevolezza rispetto a quanto l'opera lirica e la canzone in italiano rappresentino delle miniere sotto il profilo linguistico e culturale. Chi scrive non ha competenze specifiche nell'ambito della didattica della nostra lingua come L2, ma non sarà difficile per un docente che invece opera in quei settori individuare spunti e indicazioni che possano essergli utili anche in quella direzione. Quanto si sta per illustrare rappresenta infatti una sintesi, qui ordinata in modo unitario e sistematico, di ciò che è stato proposto, con declinazioni diverse, a studenti universitari triennalisti del corso di Lingua italiana e comunicazione, magistrali del corso di Lingua italiana e testi per musica e post-universitari del corso "Insegnare l'italiano L1 ed L2 oggi: fondamenti cognitivi, modelli descrittivi, prospettive didattiche" tenuti presso l'Università degli Studi di Milano.

Per far comprendere quanto i due macrogeneri considerati offrano un ampio spettro di possibilità senza bisogno di ricorrere a esempi magari un po' fittiziamente selezionati e adattati a puro scopo didattico, si è deciso di basarsi su due eventi di stretta attualità che hanno coinvolto un ampio pubblico nazionale e internazionale e che hanno avuto ampia risonanza nei vari media: si tratta dell'inaugurazione della stagione d'opera e balletto 2021-

¹⁷ Cfr. Rossi (2014).

¹⁸ Cfr. De Caprio *et al.* (2021: 163-188).

¹⁹ Per l'opera lirica ma ormai anche per le forme di canto moderno una profonda riflessione in tal senso andrebbe fatta per gli studenti dei conservatori, delle altre scuole di formazione artistico-musicale e per i contesti di preparazione e formazione dei teatri: oltre a quanto già citato cfr. almeno Balboni (2018: 25-31) e *passim*, e Buroni (2019). Non si approfondiscono in questa sede la complessa stratificazione e le conseguenti prassi didattiche differenziate che riguardano l'insegnamento dell'italiano a cantanti (specie lirici) stranieri: molto al riguardo è reperibile nella bibliografia a cui si fa riferimento.

²⁰ Molto al riguardo si trova nei contributi bibliografici già segnalati; sempre Fabio Caon ha affrontato in più occasioni il tema della motivazione: qui ci si limita a rimandare a Caon (2020a: 33-35).

2022 del Teatro alla Scala di Milano con il *Macbeth* di Giuseppe Verdi²¹ e della settantunesima edizione del Festival di Sanremo (2021). A dimostrazione della componente anche multimediale di cui si sta parlando, va tenuto presente che nel primo caso la rappresentazione del 7 dicembre è stata trasmessa, in diretta o in differita, in diversi Paesi del mondo, mentre nel secondo caso va ricordata soprattutto l'affermazione dei Måneskin che con la loro canzone *Zitti e buoni* hanno poi vinto l'Eurovision Song Contest dello stesso anno: si è trattato dunque di eventi che hanno reso uno spaccato della realtà culturale e musicale (oltre che, appunto, linguistica) del nostro Paese in forma particolarmente significativa; e va ricordato che il medium televisivo (ma anche tutto il corollario dei social, oltre che gli altri mezzi di informazione e di pubblicità) ha giocato in questo un ruolo chiave, reso ancor più rilevante dal contesto pandemico: per Sanremo infatti si è trattato della prima (e si spera ultima) edizione svoltasi senza pubblico in sala (e anche l'Eurovision Song Contest è uno spettacolo eminentemente televisivo); per la Scala invece il pubblico tornava ad occupare l'intero teatro dopo l'anomala inaugurazione dell'anno prima (in forma di concerto televisivo preregistrato in assenza di spettatori) e con la regia di Davide Livermore espressamente concepita per essere ripresa e teletrasmessa (ma anche, come di consueto, divulgata via radio).

Meritano poi di essere almeno fuggevolmente ricordati altri aspetti certo secondari ma legati alle molte questioni di cui qui ci si sta occupando: anzitutto il fatto che la protagonista femminile di *Macbeth*, il soprano Anna Netrebko, e un altro importante interprete di quell'opera, il basso Ildar Abdrazakov nei panni di Banco, sono artisti russi che cantano in buona pronuncia italiana sui palcoscenici di tutto il mondo; poi il fatto che *Zitti e buoni* è un brano rock contraddistinto da uno stile musicale più tradizionalmente associato alla lingua inglese; infine il fatto che i secondi classificati di Sanremo, Fedez e Francesca Michielin, sono l'uno particolarmente legato al mondo dei social e l'altra una delle più promettenti cantautrici dell'ultima generazione, e che il terzo classificato, Ermal Meta, è un musicista naturalizzato italiano ma di origini albanesi.

Proporre un'analisi linguistica di testi per musica tratti da questi due eventi per certi versi più vicini alla vita concreta e contemporanea degli studenti ha dunque consentito, senza ricorrere ad esempi percepibili come più scolastici e astratti, di presentare loro l'italiano anche nelle sue varietà: varietà dal punto di vista prima di tutto diacronico e stilistico, ma anche in riferimento alle potenzialità comunicative dell'uso contemporaneo. Come si può facilmente intuire, è questa una finalità indispensabile e ineludibile per qualunque corso di lingua italiana rivolto a discenti, italofoeni o meno, che si collochino ad un livello non meramente elementare, ed è anzi spesso un elemento che suscita particolare interesse negli studenti²².

2. L'ITALIANO DEL MELODRAMMA ROMANTICO: *MACBETH*

2.1. *Questioni filologiche e testuali*

Specie se ci si rivolge a studenti di un livello già avanzato è opportuno affrontare la questione delle fonti del testo che si propone loro, fonti che spesso arricchiscono anche il quadro di multimodalità, multimedialità e interdisciplinarietà di cui si sta trattando. Nel

²¹ Opera tra l'altro fuggacemente citata anche nel summenzionato manuale di De Caprio *et al.* (2021: 174).

²² Specie per ciò che concerne l'italiano LS o L2 si vedano al riguardo Sobrero, Miglietta (2011); Santipolo (2002), (2011) e (2016) – poi sostanzialmente confluito in Santipolo (2022: 141-151). Per un simile approccio in riferimento all'opera lirica si rimanda in particolare al già citato Rossi (2021); per la canzone invece si aggiungano agli altri contributi anche quelli di Scholz (1998) e di Telve (2008).

nostro caso, per il *Macbeth* di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave (con interventi di Andrea Maffei) si è trattato ad esempio di scegliere l'edizione su cui basarsi e, di conseguenza, un testimone che avesse l'adeguata attendibilità per un'analisi storico-linguistica²³. L'opera vide infatti il suo debutto a Firenze nel 1847, ma venne poi in parte rielaborata per le scene parigine nel 1865²⁴; dato che quest'ultima è la versione che si è imposta in repertorio e che, pur con alcune variazioni e riprese dell'originale, è stata anche quella sostanzialmente seguita per le rappresentazioni scaligere del 2021, non ci sono stati particolari dubbi al riguardo.

Lo statuto e la tradizione del testo verbale di un'opera lirica sono però alquanto problematici²⁵. Non solo le ragioni della musica portano il compositore ad apportare eventuali ritocchi quali ripetizioni, tagli, zeppe o vere e proprie modifiche, ma anche la forma (e oggi il supporto) in cui il fruitore può leggere la poesia non è data una volta per tutte: basti pensare a chi ha visto l'opera in televisione con i sottotitoli in sovrimpressioni, o a chi ha assistito allo spettacolo in teatro servendosi degli appositi display; o a chi si è affidato a una ricerca in rete e si è tipicamente imbattuto in siti come *Libretti d'opera italiani*²⁶, *OperaGlass*²⁷ o *Opera Folio*²⁸; o ancora, più tradizionalmente, a chi ha letto il libretto contenuto nel programma di sala scaligero (tanto cartaceo quanto on line²⁹) o ne ha acquistata una versione commerciale (ad esempio quella compresa nella collana di Ricordi ben curata da Eduardo Rescigno).

Se per una fruizione occasionale, puramente "estetica" (o anche di semplice svago) e senza particolari pretese di natura scientifica queste opzioni possono equivalersi, solo alcune di esse – molto poche, a dire il vero – si presentano come degne di autorevolezza dal punto di vista filologico e quindi adeguate ad essere impiegate per un'analisi linguistica da svolgere con studenti di un certo livello e a cui, oltre alle mere questioni linguistiche, si possa e si voglia proporre un insegnamento più approfondito e problematizzante. Meglio allora, in questo caso e specie se ci si rivolge a discenti che magari si accostano per la prima volta a un libretto inteso anche come oggetto fisico e letterario, servirsi del sito *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*³⁰, all'interno del quale si trovano i rimandi alle fotocopie digitalizzate, tra le altre, dei libretti originali di *Macbeth* del 1847³¹ e del 1865³².

Come detto, qui si farà riferimento a quest'ultima, e già solo scorrendo rapidamente la facciata iniziale con l'elenco dei personaggi e dei registri vocali corrispondenti è possibile individuare dei tratti ortografici e fonomorfolologici usuali per l'italiano di quel periodo ma oggi non più: così le italianizzazioni di nomi propri come *Duncan* e *Fleanzio*, ma anche

²³ In generale sulla lingua dei libretti verdiani si rimanda, oltre a quanto già citato altrove, a Telve (1998); Coletti (2001), (2003) e (2014); Bonomi, Buroni (2010: 146-179); Bonomi (2013) e (2014).

²⁴ Senza addentrarsi nella letteratura specialistica ma imponendosi comunque una presentazione di questo melodramma per non darne per scontata la conoscenza da parte degli studenti, si può fare riferimento a sintesi critiche come quella di Ilaria Narici contenuta in Gelli (1996: 745-748). Si segnalano poi almeno i contributi di Marco Sirtori, Gabriella Minarini e Vittorio Coletti contenuti in Faverzani (2017: 195-262).

²⁵ Oltre a quanto si può trovare al riguardo in altri volumi e saggi già citati, cfr. anche Roccatagliati (1990), (2013) e (2019); Castelvechi (1994); Gronda, Fabbri (1997: IX-LXXX); Bianconi (2018).

²⁶ <http://www.librettidopera.it/>.

²⁷ <http://opera.stanford.edu/>.

²⁸ <http://www.operafolio.com/>.

²⁹ In libera consultazione all'indirizzo https://www.teatroallascala.org/includes/booklets/2021-12-07_Macbeth/mobile/index.html.

³⁰ <http://corago.unibo.it/>.

³¹ <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004425008>.

³² http://www.urfm.braidense.it/rd/06190_13.pdf.

l'adattamento di *Banco* invece dell'originale *Banquo*, o la scrittura del plurale *Sicarf*³³, o l'aggiunta della “i” prostetica nel sintagma *in Iscozia*³⁴. Ma, soprattutto, rispetto a quasi tutti gli altri possibili testimoni testuali moderni, questo libretto del 1865 consente di analizzare compiutamente un aspetto tutt'altro che secondario per il genere letterario di appartenenza e che non può essere trascurato almeno con studenti italofofoni dei gradi di istruzione più elevati e specialistici; un aspetto che – pur comprendendone la complessità – meriterebbe di essere trattato anche con stranieri che però si occupano di opera lirica in termini artistico-professionali quali studenti di composizione, direttori d'orchestra, registi e cantanti: ci riferiamo alle strutture strofiche e metriche. Come infatti si può constatare sfogliando l'edizione digitale indicata, tutti i versi e il modo in cui essi sono raggruppati presentano accorgimenti tipografici quali rientri, sporgenze, spazi bianchi, trattini intermedi e allineamenti che (insieme, naturalmente, alle rime) rendono ragione degli schemi e delle costruzioni poetico-musicali e drammaturgiche su cui si fonda l'intero libretto³⁵.

Non potendo naturalmente effettuare a fini didattici un'analisi linguistica sistematica di tutta l'opera, per l'esemplificazione si è pensato di concentrarsi su tre brani particolarmente significativi: le tre arie della vera protagonista della vicenda, Lady Macbeth (scene V-VII del primo atto, scene I e II del secondo atto e scena IV del quarto atto). A tale riguardo, un ulteriore approfondimento interdisciplinare, in particolare per gli studenti di materie letterarie, potrebbe essere quello di mettere a confronto la caratterizzazione di questo personaggio nell'originale shakespeariano con quella della trasposizione melodrammatica³⁶; similmente, in questo caso pensando piuttosto a destinatari che si occupano di musica e di spettacolo, sul fronte multimediale e multimodale sarà utile sfruttare i video che si trovano in rete per una comparazione, ad esempio, tra l'esecuzione – appunto – di Anna Netrebko con la regia di Davide Livermore e la direzione di Riccardo Chailly, e quelle, sempre da “prime” scalgere altrettanto interessanti pur nella loro diversità, di Maria Guleghina con la regia di Graham Vick e la direzione di Riccardo Muti, e di Shirley Verrett con la regia di Giorgio Strehler e la direzione di Claudio Abbado.

A beneficio del lettore si riportano le fotocopie delle facciate corrispondenti dell'esemplare del libretto considerato (Figure 1, 2 e 3 alla pagine che seguono):

2.2. *Metrica*

Il primo brano è quello che presenta la costruzione più canonica per quel periodo³⁷, ma non senza aspetti originali. Il recitativo iniziale, infatti, tipicamente in endecasillabi e settenari per lo più sciolti e con qualche lieve *enjambement*, si compone di due parti ben distinte: un'introduzione in cui Lady Macbeth legge lo stralcio conclusivo di una missiva del consorte, segnalato tipograficamente dalle virgolette unciniate all'inizio di ogni verso, separato da ciò che segue sia grazie al distico rimato *mio / Addio*, sia da quest'ultima formula di saluto anche testualmente rilevante, sia dal fatto che l'esecutrice è qui chiamata

³³ Cfr. Serianni (1988: 40-41). Date l'autorevolezza, la completezza e, come già sottolineato, l'attenzione di questa grammatica anche per la lingua dell'opera lirica ottocentesca ci si servirà qui di questo volume come riferimento principale di commento e spiegazione dei fenomeni linguistici che verranno individuati; ad esso si assocerà l'altrettanto fondamentale Serianni (2009).

³⁴ Cfr. Serianni (1988: 23-24).

³⁵ Su tali questioni cfr. ad esempio Roccatagliati (1996: 129-159; 201-231); più in generale, anche in riferimento alle diverse componenti artistiche e disciplinari dell'opera lirica, si rimanda a Staffieri (2012).

³⁶ Senza naturalmente escludere ricerche più ampie e approfondite di fonti letterarie e culturali come può essere la vicenda veterotestamentaria della regina Gezabele, moglie di Acab, di cui si narra nei *Libri dei Re*.

³⁷ Cfr. Pagannone (2004); Faustini (2007); Buroni (2021).

a recitare parlando e non ancora a cantare, tutti elementi che consentono anche allo spettatore che ascolta l'opera senza leggerne il libretto di comprendere dove termina il discorso riportato e dove inizia il vero e proprio monologo del personaggio.

Figure 1, 2 e 3. *Macbeth. Melodramma in quattro atti di F.M. Piave musica del maestro cav. Giuseppe Verdi. Nuova Edizione, Regio stabilimento Tito di Gio. Ricordi, Milano-Napoli, [1865], pp. 7-8, 14-15, 28-29.*

Figura 1. Atto Primo

SCENA V.

Atrio nel castello di Macbeth, che mette in altre stanze.

Lady Macbeth leggendo una lettera.

» Nel dì della vittoria io le incontrai...
» Stupito io n'era per le udite cose;
» Quando i nunzi del Re mi salutaro
» Sir di Caudore, vaticinio uscito
» Dalle veggenti stesse
» Che predissero un serto al capo mio.
» Racchiudi in cor questo segreto. Addio.
Ambizioso spirto
Tu sei, Macbetto... Alla grandezza aneli,
Ma sarai tu malvagio?

Pien di misfatti è il calle
Della potenza, e mal per lui che il piede
Dubitoso vi pone, e retrocede.
Vieni! l'affretta! accendere
Vo' quel tuo freddo core!
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...
Che tardi? accetta il dono,
Ascendivi a regnar.

SCENA VI.

Un Servo, e la Precedente.

SER. Al cader della sera il Re qui giunge.
LADY Che di? Macbetto è seco?
SER. Ei l'accompagna.
La nuova, o donna, è certa.
LADY Trovi accoglienza quale un re si merta.

SCENA VII.

Lady Macbeth sola.

Duncan sarà qui?... qui? qui la notte?...
Or tutti sorgete - ministri infernali,
Che al sangue incorate - spingete i mortali!
Tu notte ne avvolgi - di tenebra immota;
Qual petto percota - non vegga il pugnale.

Dopo l'altro distico rimato *piède / retrocede* pende avvio l'Andantino della cavatina, la quale si sviluppa su due quartine di settenari irrelate tra loro sia dal punto di vista tipografico (il passo vede infatti un rientro diverso solo per l'attacco) sia perché il primo, il terzo e il quinto verso presentano una terminazione sdrucchiola; per il resto la prima quartina presenta rime alternate mentre la seconda vede una rima baciata fra il secondo e il terzo verso, con il quarto tipicamente tronco a marcare più chiaramente uno stacco con ciò che segue. Il breve dialogo tra la Lady e il servo, in tempo più mosso e brillante, riprende gli endecasillabi e un settenario di recitativo e si conclude in rima baciata, ma prima che inizi la cabaletta è attribuito alla protagonista un ulteriore endecasillabo sciolto. L'ultima sezione di questo numero³⁸ è composta da una quartina di doppi senari, col primo distico in rima baciata mentre il secondo, dovendosi rispettare la canonica terminazione tronca conclusiva, presenta la rimalmezzo *immota / pervota*.

Figura 2. Atto secondo

SCENA PRIMA.

Stanza nel Castello.

Macbeth pensoso, seguito da **Lady Macbeth**.

LADY Perchè mi sfuggi, e fiso
Ti veggo ognora in un pensier profondo?
Il fatto è irreparabile! Veraci
Parlar le maliarde, e re tu sei.
Il figlio di Duncan, per l'improvvisa
Sua fuga in Inghilterra,
Parricida fu detto, e vuoto il soglio
A te lascio.

MAC. Ma le spirtali donne
Banco padre di regi han profetato...
Dunque i suoi figli regneran? Duncano
Per costor sarà spento?

LADY Egli e suo figlio
Vivono è ver...

MAC. Ma vita
Immortale non hanno...

LADY Ah sì, non l'hanno!

MAC. Forz'è che scorra un altro sangue, o donna!

LADY Dove? Quando?

MAC. Al venir di questa notte.

LADY Immoto sarai tu nel tuo disegno?

MAC. Banco! l'eternità t'apre il suo regno.

(parte precipitoso)

SCENA II.

Lady sola.

La luce langue... il faro spegnesi
Ch'eterno scorre per gli ampi cieli!

³⁸ Ci si serve di questo sostantivo seguendo Roccatagliati (1994).

Notte desiata, provvida veli
La man colpevole che ferirà.
Nuovo delitto!! È necessario!..
Compersi debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale ;
A loro un *requiem*, l'eternità!
O voluttà del soglio!
O scettro, alfin sei mio ;
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
Chi fu predetto re.

La seconda aria di Lady Macbeth, composta da Verdi per la versione del 1865, è preceduta da un lungo recitativo tra i due protagonisti dell'opera, sempre in endecasillabi e settenari sciolti con solo ultimo distico a rima baciata, con un paio di *enjambements* forti, con la dieresi esplicitamente indicata in *maliarde*³⁹ e con una discreta presenza di *antilabè* anche in coincidenza di sinalefi: tutti tratti che vogliono mimare la dialogicità del momento senza venir meno alla forma poetica del genere. Il brano solistico è strutturato, nella parte iniziale, in due quartine di doppi quinari con primo verso sdrucchiolo, coppia di versi baciati e ultimo verso tronco con rima identica tra le due strofe; il successivo tempo più mosso si dipana invece su una quartina più un distico di settenari che vedono un primo verso sciolto (ma forse il sostantivo *soglio*, sebbene privo del segno tipografico della dieresi, è da intendersi sdrucchiolo come è per il precedente *necessario* e in collegamento col successivo *esanime*), una rima baciata nella quartina e la clausola ossitona finale accomunante dei monosillabi *te* e *re*.

Figura 3. Atto quarto

SCENA IV.
Lady Macbeth, e precedenti.

MED. Un lume
Recasi in man ?

DAMA La lampada che sempre
Si tiene a canto al letto.

MED. Oh come gli occhi
Spalanca!

DAMA E pur non vede.

MED. Perchè sfrega la man ?

DAMA Lavarsi crede!

LADY Una macchia è qui tuttora...
Via, ti dico, o maledetta!...
Una... due... gli è questa l'ora!
Tremi tu?... non osi entrar ?
Un guerrier così codardo?
Oh vergogna!... orsù t'affretta!...
Chi poteva in quel vegliardo
Tanto sangue imaginar ?

³⁹ Un simbolo e una scrittura, già nell'*Ambizioso* del primo recitativo considerato, che meritano di essere commentati sia con studenti italofofoni poco avvezzi a cimentarsi con la lettura di testi poetici sia, a maggior ragione, con studenti stranieri.

MED. Che parlò?...
LADY Di Fiffe il Sire
Sposo e padre or or non era?
Che n' avvenne?... e mai pulire
Queste mani io non saprò?...
DAMA, MED. Oh terror!...
LADY Di sangue umano
Sa qui sempre... Arabia intera
Rimondar si piccol mano
Co' suoi balsami non può.
Oimè!...
MED. Geme?
LADY I panni indossa
Della notte... or via ti sbratta!...
Banco è spento, e dalla fossa
Chi morì non surse ancor.
MED. Questo a presso?...
LADY A letto, a letto...
Sfar non puoi la cosa fatta...
Batte alcuno!... andiam, Macbetto,
Non t' accusi il tuo pallor.
DAM., MED. Ah di lei, pietà, Signor!

La grande scena del sonnambulismo, uno dei vertici del teatro verdiano e forse non solo, è introdotta dal dialogo tra la dama di Lady Macbeth e il medico, naturalmente in recitativo, i quali poi si inseriscono nel tessuto poetico dell'aria seguente con brevi inserti testuali e, più significativamente, con un ultimo verso autonomo sotto il profilo strofico ma avente la funzione di chiudere il passo attraverso la rima tronca baciata *pallor / Signor*. Una soluzione non usuale che fa il paio con la scelta di non sfruttare la polimetria per dividere il lungo brano in sezioni dinamicamente distinte, ma prevedendo un'unica ampia arcata poetica e musicale: l'aria consta infatti di ben sei strofe di soli ottonari che prediligono la rima alternata tra primo e terzo verso ma che vanno concepite a due a due per via delle corrispondenze in clausola dei rispettivi secondi versi (*maledetta / affretta, era / intera, sbratta / fatta*) e delle tronche finali (*entrar / imaginar, saprò / può, ancor / pallor*).

2.3. Fonetica e fonomorfologia

Sia le scelte stilistiche iperletterarie proprie dei libretti d'opera ottocenteschi sia una diversa prassi scrittoria e grammaticale di quell'epoca rispetto alla nostra consentono di mostrare agli studenti fenomeni della lingua italiana oggi disusati o circoscritti e ridimensionati ma un tempo ben attestati⁴⁰. In continuità con il livello analizzato nel paragrafo precedente e considerando un tratto rimasto a lungo vitale anche nella lingua della canzone, come si vedrà più avanti, si può iniziare concentrandosi sui molti casi di apocopi e di elisioni, le prime spesso funzionali per esigenze di natura metrico-accentuativa ma talvolta impiegate semplicemente per innalzare il dettato⁴¹: bastando per questo un'esemplificazione essenziale si può menzionare il sostantivo *Sir*, da intendersi appunto come troncamento di *sire* e non, come purtroppo talvolta si sente in qualche esecuzione, come titolo onorifico inglese, con cui pure – e anche questa è cosa di sicuro interesse per studenti tanto italo-foni quanto stranieri – intrattiene un legame di natura etimologica; oppure i verbi *Vo'* e *di'* di cui si possono chiarire omofonie, omografie e casi

⁴⁰ Cfr. Serianni (2009: 245-264).

⁴¹ Cfr. Serianni (2009: 114-132).

di allomorfa rispetto ad altre parole italiane; o ancora *piccol mano* che mostra un raro caso di apocope aggettivale per il genere femminile; senza tralasciare l'immane *cor*, tanto caro alla tradizione poetica italiana.

Quest'ultimo esempio è inoltre utile per illustrare alcuni fenomeni del vocalismo tonico individuabili anche nelle forme monotongate *pervote* e *acqueta*⁴². E sempre a proposito di varianti fonomorfologiche che, di norma in direzione aulica e poetica, presentano un "difetto" rispetto alla lingua contemporanea andranno rilevati i sincopati *spirto* e *spirtali*⁴³, *merta* e *opra*.

Ancora, in riferimento a questioni legate alla pronuncia standard dell'italiano per ciò che concerne il raddoppiamento fonosintattico e alcune più moderne univernazioni è funzionale considerare le varianti analitiche dei sintagmi *a canto*, *e pur* e *a presso*. La questione delle varianti fonomorfologiche riguarda poi gli allotropi, in qualche caso tuttora vitali almeno in certe produzioni formali e sostenute, *vegga* e *veggo* e *debbe* (e *debbo*, subito prima della scena del sonnambulismo)⁴⁴; legami con l'etimo latino possono altresì essere rilevati con le forme dei verbi *imaginar* e *surse*⁴⁵.

Infine, riprendendo un'osservazione già anticipata nei tratti linguistici generali del libretto qui analizzato, si segnalano gli adattamenti all'italiano dei nomi propri *Macbeth*, *Fiffe* e *Duncan*, quest'ultimo non certo da intendersi come più fedele all'originale inglese, ma, al contrario, come forma con tipico troncamento poetico della tradizione italiana.

2.4. Morfologia e morfosintassi

Un'ampia messe di fenomeni storico-linguistici interessanti e utili in prospettiva didattica è riscontrabile anche per questo ulteriore livello di analisi. Merita attenzione anzitutto il sistema pronominale. Per la funzione di soggetto maschile singolare ci si imbatte sia nello standard *egli* sia, più significativo, nel poetico *ei*⁴⁶; e mentre non marcata stilisticamente era a quell'altezza cronologica la forma comitativa latineggiante oggi disusata *seco*⁴⁷, come proprio della lirica si presentava già allora il *ne* di prima persona plurale⁴⁸. Meno marcato ma ugualmente più spostato verso il polo della letterarietà è l'interrogativo neutro *che*⁴⁹, specie se associato a verbi oggi intransitivi come *tardare* e *parlare*; discorso analogo vale per il pronome indefinito soggetto *alcuno*⁵⁰.

La presenza dei pronomi clitici consente poi di analizzare alcune loro combinazioni coi verbi che si distanziano dallo stile prosastico e, in particolare, dall'uso moderno⁵¹: nei brani qui considerati compaiono infatti le costruzioni enclitiche *spegnesi* e *recasi*, ma soprattutto le forme proclitiche dell'imperativo – tipicamente "tragiche" – *t'affretta* (ben due volte) e *ti sbratta*. A tal proposito merita di essere sottolineato un tratto stilistico-drammaturgico rilevante: come si può notare, il personaggio di Lady Macbeth esprime la sua indole dominatrice rivolgendosi al consorte (ma non solo: la cosa vale anche, più

⁴² Cfr. Serianni (2009: 56-62).

⁴³ Quest'ultimo citato proprio dal *Macbeth* in Serianni (2009: 111, n. 156).

⁴⁴ Si ricordi per altro che le ulteriori opzioni *veggio* e *deggio* sono ampiamente attestate nella *langue* melodrammatica.

⁴⁵ Cfr. Serianni (2009: 78 e 50-52).

⁴⁶ Cfr. Serianni (2009: 174).

⁴⁷ Cfr. Serianni (2009: 176).

⁴⁸ Cfr. Serianni (2009: 175-176); e in Serianni (1988: 217) per l'esemplificazione si propone anche una battuta di Gilda da *Rigoletto*, quindi sempre melodramma e sempre accoppiata Verdi-Piave.

⁴⁹ Cfr. Serianni (1988: 276-277).

⁵⁰ Cfr. Serianni (1988: 247), dove ancora ci si serve come esempio di una frase di Rigoletto.

⁵¹ Cfr. Serianni (2009: 177-178).

prevedibilmente, nei confronti del servo, ma pure con entità astratte e metafisiche come i *ministri infernali* e la *notte* della cabaletta) quasi esclusivamente proprio con l'imperativo, o con esortazioni magari al congiuntivo, a dimostrazione di chi tra i due è la personalità più forte e il vero motore della vicenda; e questo avviene anche quando l'interlocutore non è in scena, o perché – come nella cavatina – il dialogo è solo simulato e si svolge *in absentia* (altro stilema tipicamente melodrammatico), o perché la pazzia del sonnambulismo lo fa credere presente.

Il rapporto diretto e quasi prevaricatore della donna nei riguardi del personaggio eponimo è reso del resto evidente anche dall'ampio ricorso che la Lady fa a pronomi allocutivi, aggettivi possessivi e coniugazioni verbali di seconda persona singolare, talvolta in modo insistito e ridondante quando non addirittura pleonastico (*Ambizioso spirito / Tu sei, Macbetto... Alla grandezza aneli, / Ma sarai tu malvagio?, Immoto sarai tu nel tuo disegno?, Tremi tu?...*).

Pleonasmi pronominali di altro genere sono invece quelli oggi al più confinati nella produzione di parlanti toscani ma all'epoca presenti anche nella prosa del tipo *gli è questa l'ora*, a cui si può associare *stupito io n'era per le udite cose*. Questo secondo esempio è poi funzionale a spiegare il passaggio desinenziale della prima persona singolare dell'imperfetto indicativo dalla forma etimologica (a quel tempo ancora vitale e comunemente impiegata anche nella scrittura non letteraria) alla più moderna forma analogica⁵²; una marcatezza stilistica invece già pienamente consolidata per le forme della terza persona plurale del perfetto *salutaro* e *parlâr*⁵³, che pure – e anche questo è un aspetto che può destare curiosità anche in studenti italiani madrelingua – presenta qualche strascico in testi verbali destinati alla musica ma ben lontani dal mondo del melodramma: si pensi alla versione italiana novecentesca di Angelo Meli della canzone natalizia *Stille Nacht*, con i versi *Tu che i Vati da lungi sognar, / Tu che angeliche voci annunziar*. E ancora già all'epoca di *Macbeth* marcato in senso poetico e tragico, tanto da essere assai diffuso nella librettistica di quei decenni, è l'uso del passato remoto per riferirsi a eventi accaduti da poco e le cui ricadute si riverberano ancora sul momento dell'enunciazione: così è ad esempio per lo stralcio della lettera di Macbeth declamato dalla Lady e per la domanda *Che parlò?* pronunciata dal medico durante la scena del sonnambulismo.

Da ultimo, e sempre nella direzione di una sentita aulicità, si rileva l'omissione dell'articolo determinativo o indeterminativo in sintagmi ed espressioni quali *Ambizioso spirito / Tu sei Macbetto* e *Arabia intera / Rimondar si piccol mano / Co' suoi balsami non può*⁵⁴.

2.5. Sintassi

Coerentemente con quanto sin qui visto, la sintassi si contraddistingue a sua volta per una caratterizzazione fortemente poetico-letteraria, sebbene non manchino tratti più singolari.

A dominare è dunque anzitutto l'inversione rispetto alla successione standard e prosastica dei costituenti logici⁵⁵. Rientrano in tale fenomenologia, oltre alle canoniche ma qui non preponderanti anticipazioni del genitivo (*Di Fiffe il Sire*) o dell'infinito rispetto al verbo che lo regge (*Compiersi debbe, Lavarsi crede, Sfar non può*) o dell'aggettivo qualificativo (*improvvisa / Sua fuga*), le anteposizioni del complemento oggetto con eventuale

⁵² Cfr. Serianni (2009: 203-204).

⁵³ Cfr. Serianni (2009: 214-215).

⁵⁴ Cfr. Serianni (2009: 147-149), dove si cita anche *Ermani*, la prima opera che vide la collaborazione tra Verdi e Piave.

⁵⁵ Cfr. Serianni (1988) e (2009: *passim*).

posposizione del soggetto o del predicato (*Qual petto percota - non vegga il pugnale*), che assumono maggior complessità quando l'articolazione sintattica presenta delle subordinate (*L'audace impresa a compiere / Io ti darò valore*) o degli elementi quali i complementi predicativi (*Ma le spirtali donne / Banco padre di regi han profetato*).

Talvolta l'alterazione dell'ordine sintattico canonico con allontanamento degli elementi logici si configura come vero e proprio iperbato, magari con tanto di inversione dei componenti coinvolti (*Di Scozia a te promettono / Le profetesse il trono, Arabia intera / Rimondar si piccol mano / Co' suoi balsami non può*); e si dà perfino il caso che tali costrutti generino possibili ambiguità: nel periodo *Pien di misfatti è il calle / Della potenza, e mal per lui che il piede / Dubitoso vi pone, e retrocede* l'aggettivo che apre l'ultimo verso, quasi certamente un predicativo del soggetto, potrebbe infatti interpretarsi anche come attributo, in *enjambement*, del sostantivo che subito lo precede, generando così una sorta di sineddoche⁵⁶. Un procedere dall'arcata ampia che però presenta solo inversioni lievi è quello che caratterizza la "prosa epistolare" di Macbeth quando il protagonista si rivolge alla Lady per iscritto.

Altrove, al contrario, la sintassi diventa più asciutta, immediata e per questo anche più realistica, specie quando si fa ricorso a costrutti nominali o monoproposizionali – in qualche caso perfino monorematici⁵⁷ – attraverso cui si intendono esprimere, a seconda dei casi e il più delle volte in unione con un sapiente uso dell'interpunzione e di segnali discorsivi o congiunzioni, concitazione (*Che di? Macbetto è seco?, Dove? Quando?*), risolutezza (*Nuovo delitto! È necessario!, O voluttà del soglio! O scettro, alfin sei mio*), perentorietà (*Vieni! t'affretta!, Via, ti dico, o maledetta!..., or via ti sbratta!..., A letto, a letto...*), esitazione (*Duncan sarà qui?... qui? qui la notte?... Una... due... gli è questa l'ora! / Tremi tu?... non osi entrar?*), allusività (*Egli e suo figlio / Vivono è ver... – Ma vita / Immortale non hanno... / – Ah sì, non l'hanno!, Che n'avvenne?...*).

2.6. Lessico

Anche sul piano lessicale ciò che merita di essere come prima cosa rilevato è lo stile elevato. Sovrabbondano infatti nei passi qui analizzati i cultismi per lo più latineggianti⁵⁸ che sono stati attinti dal patrimonio storico-linguistico dell'italiano più ricercato e antico al posto di possibili loro varianti più moderne e meno letterarie⁵⁹: così è per *dì*, *nunzi*, *vaticinio*, *veggenti*, *serto* ('corona'), *capo* ('testa'), *aneli*, *calle*⁶⁰, *dubitoso*, *valore*, *ascendi*, *nuova*

⁵⁶ Per le figure retoriche si rimanda in generale a Mortara Garavelli (1988); Prandi, De Santis (2019: 443-491); Prandi (2021). La corretta interpretazione della frase in oggetto è comunque garantita anche dalla messa in musica del testo poetico, la quale prevede una piccola pausa di una croma in terzina tra il sostantivo e l'aggettivo.

⁵⁷ Cfr. Serianni (1988: 74-75; 528-529).

⁵⁸ Il che consente anche di affrontare la questione etimologica e il legame con altre lingue, non solo neolatine, come si può constatare da molti esempi che verranno proposti.

⁵⁹ Utilissimo sarà in questo caso servirsi, con gli studenti, dei principali strumenti lessicografici della nostra lingua, anche per illustrare le diverse impostazioni, e dunque pure i diversi contesti d'impiego, dei vari dizionari, primo tra tutti il GDLI ma poi anche il GRADIT e il Treccani, fino a spingersi, se si hanno di fronte discenti più preparati e specializzati, a qualche importante vocabolario ottocentesco – anzitutto il Tommaseo, Bellini – che consenta di valutare ancor meglio e più direttamente come queste parole venivano percepite dal punto di vista stilistico all'epoca della composizione di *Macbeth*.

⁶⁰ Sempre nell'intento di illustrare la variazione diatopica della lingua italiana questo sostantivo può servire da spunto per vedere quali sostantivi vengono usati nelle varie città o parti d'Italia per identificare in modo generico le vie e i quartieri (appunto *calle* e *sestiere* a Venezia, *carruggio* a Genova, *contrada* in area toscana e così via).

(‘notizia’), *ministri*⁶¹, *incorate*⁶², *immota* nel primo passo analizzato; *fiso*, *ognora*, *veraci*, *maliarde*, *soglio* (due volte), *spirtali*, *regi*⁶³, *han profetato*, *sarà spento* (‘morirà / verrà ucciso’)⁶⁴, ancora *immoto*, *langue*, *desiata*, *provvida*, *trapassati*, *non cale*, *requiem*⁶⁵, *voluttà*, *desio* nel secondo; *lume*, *vegliardo*, *rimondare*, *panni*, *ti sbratta* nella scena del sonnambulismo. Inoltre anche solo grazie a questo elenco è facile intuire come sia possibile proporre o far sviluppare agli studenti dei percorsi di approfondimento che leghino gli ambiti semantici ricorrenti e caratterizzanti i brani considerati con il momento drammaturgico e la psicologia del personaggio.

Personaggio, quello di Lady Macbeth, che evidentemente nella sua furiosa e irrefrenabile smania di potere è mossa da convinzioni granitiche espresse facendo più volte ricorso ad assunti categorici e a frasi che in più di un’occasione appaiono gnomiche o assiomatiche: *Pien di misfatti è il calle / Della potenza, e mal per lui che il piede / Dubitoso vi pone, e retrocede, Ai trapassati regnar non cale, [O scettro,] Ogni mortal desio / Tace e s’acqueta in te, dalla fossa / Chi morì non surse ancor, Sfar non puoi la cosa fatta.*

3. L’ITALIANO DI SANREMO 2021: ZITTI E BUONI, CHIAMAMI PER NOME E UN MILIONE DI COSE DA DIRTI

3.1. *Questioni filologiche e testuali*

Questa sezione non verrà suddivisa in paragrafi corrispondenti ai vari livelli della lingua, ma, considerati anche gli autori e gli esecutori diversi per ciascuna canzone che renderebbero impropria un’analisi aggregata, si affronterà un brano alla volta nella sua completezza⁶⁶. Ci sono però delle questioni preliminari che possono essere affrontate a monte perché valgono per tutte le canzoni qui esaminate: anzitutto il fatto che in tutti e tre i casi si è di fronte a brani originali i cui esecutori sono anche, in tutto o in parte, gli autori dei testi verbali e delle musiche. Secondariamente un fatto più generale e magari apparentemente meno rilevante ma invece fondamentale dalla nostra prospettiva scientifica, ovvero una certa difficoltà nel servirsi di un testo che abbia validità filologica: anche qui le possibilità – escludendo naturalmente i molti siti poco o per nulla attendibili che riportano le parole delle canzoni – potrebbero essere differenti, e possono andare dalla consultazione di quanto eventualmente depositato in SIAE (o simili), a ciò che possiede l’eventuale editore musicale o discografico e così via.

Sempre in una prospettiva multimediale e multimodale si è deciso in questo caso di basarsi su piattaforme on line che presentano profili o pagine ufficiali degli artisti considerati, o che comunque è lecito supporre vengano in qualche modo controllate o almeno verificate da loro stessi e possano dunque ritenersi sufficientemente autorizzate e attendibili anche dal punto di vista filologico. Per *Zitti e buoni* (di Damiano David, Thomas Raggi, Ethan Torchio e Victoria De Angelis, edizioni Sony Music Publishing) cantato e

⁶¹ A seconda dei destinatari si può proporre un approfondimento sulla polisemia e sull’evoluzione semantica o di contesti d’uso di questa e di altre parole analoghe.

⁶² In questo caso, come poi è per l’analogo *rimondar*, si può prendere spunto dal verbo parasintetico per illustrare i componenti e le regole morfologiche del lessico italiano passato e presente.

⁶³ Su cui cfr. anche Seriani (2009: 156).

⁶⁴ Espressione che potrebbe consentire un affondo relativo alle forme eufemistiche e figurate di cui la nostra e le altre lingue si servono in contesti specifici e in riferimento a concetti variamente tabuizzati come, in questo caso, la morte.

⁶⁵ Latinismo utile, specie per chi magari si accosta alla nostra lingua per ragioni di studi musicali, anche dal punto di vista dei generi sacri.

⁶⁶ Per questa parte del saggio si vedano anche Palombo (2021) e Coveri (2021a) e (2021b).

suonato dai Måneskin si farà riferimento all'apposita pagina di Spotify⁶⁷; lo stesso si farà per *Chiamami per nome* (di Federico Lucia, Francesca Michielin, Jacopo D'Amico, Alessandro Mahmoud, Davide Simonetta e Alessandro Raina, edizioni Universal Music Publishing Ricordi) eseguito da Fedez e Francesca Michielin⁶⁸. Per *Un milione di cose da dirti* (di Eral Meta e Roberto Cardelli, edizioni Tetoyoshi Music Italia/Tadi & Bali Music Publishing) cantato da Eral Meta sarà invece sufficiente basarsi sulla registrazione del video ufficiale caricato su YouTube/Vevo che riporta anche il testo verbale del brano⁶⁹.

Come si constaterà tra poco riportandoli e come è tendenzialmente prassi per questo genere di brani, tutti questi testi presentano una struttura ripartita in strofe e ritornelli, contraddistinti da versi talvolta abbastanza regolari (così le successioni di novenari, decasillabi e doppi ottonari in *Zitti e buoni*, la prima quartina in doppi quinari o alcuni senari ricorrenti di *Chiamami per nome*, certi doppi settenari in *Un milione di cose da dirti*) talaltra più liberi ma di norma irrelati da rime, assonanze, consonanze e ripetizioni, anche in questo caso senza che venga seguito uno schema rigido. Da segnalare che, malgrado l'inizio del brano di Eral Meta possa lasciar presagire il contrario, in tutte e tre le canzoni qui analizzate il ricorso alle terminazioni accentate magari tramite l'impiego di monosillabi tronchi o apocopi è decisamente parco rispetto alla consuetudine del più tradizionale "canzonettese".

Va poi rilevata l'estrema parsimonia, quasi l'assenza, di segni di punteggiatura, limitati per lo più alle virgole e a poco altro, giacché pause più forti vengono segnalate dal semplice a capo; si noti per altro la differenza di trattamento dei testi riportati su Spotify che presentano l'iniziale maiuscola all'inizio di ogni verso rispetto a quello di *Un milione di cose da dirti* dove ciò non avviene ma dove si sfrutta la spaziatura di paragrafo (limitata al simbolo della croma in *Zitti e buoni*) per meglio evidenziare la struttura del brano.

Si tratta comunque di una caratteristica comune ai testi verbali delle canzoni⁷⁰, per loro natura ascrivibili alla classe poco vincolante proposta da Francesco Sabatini⁷¹; sebbene quindi forse forzando un po' la loro natura, almeno con gli studenti non italofoni si potrebbe prevedere un esercizio di inserzione della punteggiatura che possa poi favorire e guidare l'analisi linguistica e la conseguente interpretazione (o meglio, le diverse possibili interpretazioni) dei brani.

3.2. *Zitti e buoni*

Loro non sanno di che parlo
Voi siete sporchi, fra', di fango
Giallo di siga fra le dita
Io con la siga camminando
Scusami, ma ci credo tanto
Che posso fare questo salto
E anche se la strada è in salita

⁶⁷ <https://open.spotify.com/track/776AftMmFFAWUIEAb3lHhw>.

Per approfondimenti e confronti anche in merito agli aspetti esecutivi, artistici e di medium si consiglia di considerare il video ufficiale del brano (<https://youtu.be/QN1odfjtMoo>), la prima performance sanremese (<https://www.dailymotion.com/video/x7zregd>) e l'esecuzione della finale dell'Eurovision Song Contest (<https://youtu.be/RVH5dn1cxAQ>).

⁶⁸ <https://open.spotify.com/track/0oWYya502d1qQOSPlrIT07b>; anche in questo caso si faccia poi riferimento al video ufficiale del brano (<https://youtu.be/F92zPP2FbwE>).

⁶⁹ <https://youtu.be/sC7UluoMaWY>.

⁷⁰ Per tutto questo e per le questioni metrico-strutturali delle canzoni si rimanda ancora ad Antonelli (2010) e a Zuliani (2018).

⁷¹ Cfr. Sabatini (1999).

Per questo ora mi sto allenando
E buonasera, signore e signori, fuori gli attori
Vi conviene toccarvi i coglioni
Vi conviene stare zitti e buoni
Qui la gente è strana, tipo spacciatori
Troppe notti stavo chiuso fuori
Mo' li prendo a calci 'sti portoni
Sguardo in alto tipo scalatori
Quindi scusa mamma se sto sempre fuori, ma
Sono fuori di testa, ma diverso da loro
E tu sei fuori di testa, ma diversa da loro
Siamo fuori di testa, ma diversi da loro
Siamo fuori di testa, ma diversi da loro
♪
Io ho scritto pagine e pagine, ho visto sale, poi lacrime
Questi uomini in macchina e non scalare le rapide
Ho scritto sopra una lapide "In casa mia non c'è Dio"
Ma se trovi il senso del tempo risalirai dal tuo oblio
E non c'è vento che fermi la naturale potenza
Dal punto giusto di vista, del vento senti l'ebbrezza
Con ali in cera alla schiena ricercherò quell'altezza
Se vuoi fermarmi ritenta, prova a tagliarmi la testa perché
Sono fuori di testa, ma diverso da loro
E tu sei fuori di testa, ma diversa da loro
Siamo fuori di testa, ma diversi da loro
Siamo fuori di testa, ma diversi da loro
♪
Parla, la gente purtroppo parla
Non sa di che cosa parla
Tu portami dove sto a galla
Che qui mi manca l'aria
Parla, la gente purtroppo parla
Non sa di che cosa parla
Tu portami dove sto a galla
Che qui mi manca l'aria
Parla, la gente purtroppo parla
Non sa di che cazzo parla
Tu portami dove sto a galla
Che qui mi manca l'aria
Ma sono fuori di testa, ma diverso da loro
E tu sei fuori di testa, ma diversa da loro
Siamo fuori di testa, ma diversi da loro
Siamo fuori di testa, ma diversi da loro
♪
Noi siamo diversi da loro

La canzone, conformemente al genere rock a cui appartiene, punta molto sull'espressività e rifugge dalla stereotipia tanto contenutistica quanto linguistica: il titolo, ripreso dal secondo emistichio di un verso della prima strofa e antifrastico rispetto al senso e alla musica della canzone stessa, è una dittologia di aggettivi in stile nominale, un'esortazione alla pacatezza e alla morigeratezza che vengono invece violate e contestate dai protagonisti durante tutto il brano. L'atteggiamento oppositivo e identitario è costantemente messo in risalto dall'uso della deissi personale, presente sia nei pronomi (spesso, come all'inizio o come nel ritornello, collocati in posizione enfatica) sia nella

coniugazione verbale. Resta tuttavia un certo grado di indeterminatezza e di fluidità nell'identificazione di questi *loro* (che aprono e chiudono il brano⁷²), *voi, io, tu e noi* che non vengono mai meglio precisati ma che seguono il flusso dei pensieri e delle dichiarazioni dell'esecutore; così come avviene per il deittico spaziale *qui*.

L'articolazione sintattica è tendenzialmente semplice e breve (anche con passi in stile nominale come *Giallo di siga fra le dita / Io con la siga camminando, E buonasera, signore e signori, fuori gli attori*⁷³, *Sguardo in alto tipo scalatori*), ma non mancano periodi più complessi che uniscono ipotassi e paratassi e i cui confini non sono sempre ben delimitabili per via, come anticipato, dell'assenza di interpunzione (*Scusami, ma ci credo tanto / Che posso fare questo salto / E*⁷⁴ *anche se la strada è in salita / Per questo ora mi sto allenando, Ho scritto sopra una lapide "In casa mia non c'è Dio" / Ma se trovi il senso del tempo risalirai dal tuo oblio*). La sintassi risente poi dell'avvicinamento alla lingua parlata quando si prediligono costrutti marcati e focalizzanti come le dislocazioni a destra⁷⁵ *ci credo tanto / Che posso fare questo salto e li prendo a calci 'sti portoni* o modalità subordinanti come *portami dove sto a galla / Che qui mi manca l'aria*⁷⁶.

Altri fenomeni di natura morfosintattica e morfologica si inseriscono, e non c'era di che dubitarne, nell'italiano dell'uso medio contemporaneo: ad esempio il pronome soggetto plurale *loro*, le forme di locativo più verbo 'essere'⁷⁷ *non c'è Dio e non c'è vento*, il pronome neutro interrogativo *di che parlo*⁷⁸ (in alternanza però con l'opzione standard *di che cosa parla*), le comparazioni *tipo spacciatori* e *tipo scalatori*. Meritano quindi attenzione piuttosto gli sconfinamenti, pur anche questi non nuovi e ben calibrati nel contesto nazional-popolare quale è il festival di Sanremo, nelle varietà sociolinguistiche più basse: anzitutto i troncamenti gergali e giovanili *fra'* e *siga*⁷⁹, poi i tratti più diatopicamente marcati come l'avverbio di tempo *mo'* e forse l'espressione *sto sempre fuori*⁸⁰, o ancora il genericismo *gente*, la concessione al turpiloquio (non esagerato e in espressioni quasi desemantizzate) in *toccarvi i coglioni* e *di che cazzo parla*, l'espressività del modo di dire *fuori di testa*, la fonomorfologia oralizzante dell'aferetico *'sti*.

Sul fronte opposto si segnalano le ricercatezze di natura retorica e contenutistica⁸¹, giocate nella maggior parte dei casi – e anche questo è un tratto ben presente nella canzone italiana contemporanea che non voglia essere di semplice consumo e intrattenimento – sul piano della metafora, della vaghezza e dell'allusione: tutti elementi che possono essere oggetto di specifica attenzione nel caso di studenti non italo-foni per portarli a una piena e corretta comprensione del brano. Abbondano le espressioni figurate che rimandano per

⁷² Come si vede, secondo l'uso contemporaneo, anche in funzione di soggetto: cfr. D'Achille (2019: 114), e Coletti (2021: 137-138). Per commentare i fenomeni linguistici di questa sezione del saggio ci si servirà di riferimenti bibliografici più strettamente legati all'italiano contemporaneo quali quelli appena citati.

⁷³ Frase tipica del mondo del teatro e dello spettacolo, quasi fosse un'autopresentazione di ciò che questi ragazzi stanno per mostrare ai propri interlocutori reali e ideali.

⁷⁴ Da segnalare l'uso non sporadico delle congiunzioni avversative e copulative a inizio verso; cfr. Coletti (2021: 243-247).

⁷⁵ Cfr. D'Achille (2019: 155-160); Prandi, De Santis (2019: 230-231); Coletti (2021: 251-252).

⁷⁶ Cfr. D'Achille (2019: 193), e Coletti (2021: 164-165).

⁷⁷ Cfr. D'Achille (2019: 118), e Coletti (2021: 142).

⁷⁸ Più tipico dell'area centro-meridionale da cui effettivamente provengono i Măneskin.

⁷⁹ Per un inquadramento generale cfr. almeno Marcato (2013) e (2016).

⁸⁰ Locuzione che, giocando sul significato di 'stare' per 'essere' anche nell'area romana dei Măneskin, consentirebbe un passaggio semantico graduale dal fisico al figurato in *Troppe notti stavo chiuso fuori* attraverso lo *scusa mamma se sto sempre fuori* per sfociare nel *Sono fuori di testa*. Oltre a studi più ampi e dettagliati quali Trifone (2008) e (2014) e De Blasi (2014), per una sintesi anche didatticamente efficace di questi argomenti cfr. almeno Telmon (2016).

⁸¹ Senza dimenticare l'inversione sintattica di tradizione poetica *del vento senti l'ebbrezza* che qui però serve ancora solamente per conciliare le diverse componenti ed esigenze di metro e di rima.

lo più all'ambito semantico del dinamismo quali *posso fare questo salto, la strada è in salita, mi sto allenando e scalare le rapide*; sostantivo, quest'ultimo, non riconducibile al repertorio lessicale dell'uso quotidiano e colloquiale, al pari di *lapide, ebbrezza* e soprattutto *oblio* (rispettoso rimante di *Dio*). E mentre *sto a galla* e *mi manca l'aria* sono assimilabili alle frasi idiomatiche metaforiche ed è quasi ostentata la concettosità di un verso come *Io ho scritto pagine e pagine, ho visto sale, poi lacrime*, un ottimo spunto per un possibile approfondimento interdisciplinare è dato dal verso *Con ali in cera alla schiena recherò quell'altezza*, ovviamente ispirato alla vicenda mitologica di Icaro a cui in qualche modo i Måneskin si ispirano: vi è in loro una strabordante voglia di libertà contestatrice, senza però che sfuggano i rischi potenzialmente anche mortali di tanto ardimento.

Perché resta il fatto che il titolo stesso della canzone, da cui si è partiti per questa veloce analisi, può essere interpretato in due modi, uguali e opposti: un'esortazione di qualche anziano e prudente conformista (quasi figura di Dedalo, rimasto sostanzialmente vittima di se stesso nel labirinto) a non volare troppo in alto rivolta a giovani intraprendenti e irrefrenabili, oppure la risposta – con echi dannunziani – di questi ultimi a quegli stessi anziani conformisti affinché, volenti o nolenti, si facciano una ragione dell'atteggiamento ribelle e impetuoso delle giovani generazioni.

3.3. *Chiamami per nome*

Oggi ho una maglia che non mi dona
Corro nel parco della mia zona
Ma vorrei dirti: "Non ho paura
Vivere un sogno porta fortuna"
La tua rabbia non vince
Certi inizi non si meritano nemmeno una fine
Ma la tua bocca mi convince
Un bacio alla volta come sassi contro le vetrine
Le mie scuse erano mille, mille
E nel cuore sento spille, spille
Prova a toglierle tu, baby
Tu, baby
Chiamami per nome
Solo quando avrò
Perso le parole
So che in fondo ti ho stupito arrivando qui da sola
Restando in piedi con un nodo alla gola
Chiamami per nome
Perché in fondo qui sull'erba siamo mille, mille
Sento tutto sulla pelle, pelle
Ma vedo solo te, baby
Te, baby
In ascensore spreco un segno della croce e quindi
So bene come dare il peggio, non darmi consigli
Cerco un veleno che non mi scenda mai
Ho un angelo custode sadico
Trovo una scusa, ma che cosa cambierà?
La grande storia banale
Prima prosciughiamo il mare
Poi versiamo lacrime
Per poterlo ricominciare
Le promesse erano mille, mille

Ma nel cuore sento spille, spille
Prova a toglierle tu, baby
Tu, baby
Chiamami per nome
Solo quando avrò
Perso le parole
So che in fondo ti ho stupito venendo qui da solo
Guidando al buio, piango come uno scemo
Chiamami per nome
Perché in fondo qui sull'erba siamo mille, mille
Sento tutto sulla pelle, pelle
Ma vedo solo te, baby
Te, baby
Mi sembra di morire
Quando parli di me in un modo che odio
Aiutami a capire
Se alla fine di me vedi solo il buono
Sotto questo temporale
Piove sulla cattedrale
Rinunceremo all'oro
Scambiandolo per pane
Chiamami per nome
Solo quando avrò
Perso le parole
So che in fondo ci ha stupiti
Finire qui da soli in questo posto
Ma se poi non mi trovi
Chiamami per nome
Perché in fondo qui sull'erba siamo mille, mille
Sento tutto sulla pelle, pelle
Ma vedo solo te, baby
Te, baby
Le promesse sono mille, mille
Ma non serve siano mille
Ora che ho solo te, baby
Te, baby

Decisamente più tradizionale, rispetto alla precedente, è la canzone interpretata da Fedez e Francesca Michielin: di tema sentimentale e amoroso, anche se – forse per non cadere nella trita banalità sanremese – la parola *amore* non compare mai nel testo verbale. Il brano si presenta come un dialogo tra i due interlocutori/ esecutori/ innamorati, sebbene non sempre le loro parti, i loro turni e i contenuti delle loro frasi siano univocamente attribuibili all'uno o all'altra: molto si gioca quindi sulla seconda persona singolare (pronomi, aggettivi possessivi, desinenze verbali) e sull'allocuzione diretta, come dimostra già il titolo, in questo caso verbale e all'imperativo⁸². È inoltre insistente il riferimento al contrasto della relazione, talvolta un po' melodrammatico o forse, per avvicinarci all'immaginario socio-culturale odierno, accostabile a certi esibiti battibecchi dei talk show o reality show che hanno per protagoniste le coppie⁸³: *La tua rabbia non vince / Certi inizi*

⁸² Qui, se accompagnato da pronomi atono, sempre naturalmente in costrutto enclitico: utile quindi il confronto storico-linguistico, specie se ci si rivolge a studenti non italofofoni, con quanto visto nelle arie di Lady Macbeth.

⁸³ Altro possibile spunto per approfondimenti di natura mass-mediatica nel confronto con le sensibilità e i programmi televisivi di altri Paesi.

non si meritano nemmeno una fine, So bene come dare il peggio, non darmi consigli, Quando parli di me in un modo che odio.

Il dialogo si sviluppa mescolando elementi narrativi, descrittivi, emotivi, esortativi e in qualche caso assimilabili al monologo interiore, fra concretezza e vaghezza (quest'ultima magari dovuta al fatto che i due interlocutori possiedono delle conoscenze condivise tra loro ma non anche dagli ascoltatori): vanno in questa direzione gli elementi deittici e crono-topici come gli iniziali *Oggi ho una maglia che non mi dona / Corro nel parco della mia zona*, o i versi semi-puntello che si richiamano reciprocamente *So che in fondo ti ho stupito arrivando qui da sola / [...] Perché in fondo qui sull'erba siamo mille, mille, So che in fondo ti ho stupito venendo qui da solo / [...] Perché in fondo qui sull'erba siamo mille, mille e So che in fondo ci ha stupiti / Finire qui da soli in questo posto / [...] Perché in fondo qui sull'erba siamo mille, mille.*

Come emerge già da questi esempi, la figura retorica più evidente, e sfruttata anche per ragioni di rima e di metro, è quella dell'epanalessi, ma non mancano anche similitudini non comuni (*Un bacio alla volta come sassi contro le vetrine*, dove si paragona un gesto di per sé dolce con un'azione violenta) o proprie del parlato quotidiano (*piango come uno scemo*), espressioni figurate e metaforiche (*nel cuore sento spille*), paradossi iperbolici (*Rinunceremo all'oro / Scambiandolo per pane*), ossimori (*Ho un angelo custode sadico*).

Il tutto all'interno di uno stile tendenzialmente medio che non rinuncia a qualche passo un po' più articolato sotto il profilo sintattico (*So che in fondo ti ho stupito venendo qui da solo / Guidando al buio, piango come uno scemo, Mi sembra di morire / Quando parli di me in un modo che odio / Aiutami a capire / Se alla fine di me vedi solo il buono*) e al rispetto della norma standard (*ma che cosa cambierà?*). Così come l'allontanamento dai registri più bassi è garantito dalle immagini retoriche che in qualche caso ricordano quanto già visto nel testo verbale dei Måneskin (del resto si tratta della *grande storia banale...*): *Cerco un veleno che non mi scenda mai, Prima prosciughiamo il mare / Poi versiamo lacrime / Per poterlo ricolmare.*

Fa capolino, come in parte già visto, qualche elemento lessicale che rimanda all'ambito religioso, come noto di particolare rilievo per la storia e la cultura italiane, anche se l'impiego talvolta poco "ortodosso" di tali parole non sfocia mai nell'aperta provocazione o, meno ancora, in accuse e atteggiamenti che possano anche solo vagamente sconfinare nel sacrilego: *In ascensore spreco un segno della croce, Ho un angelo custode sadico, Piove sulla cattedrale.* E ancora a proposito di lessico non si può che concludere l'analisi sottolineando la presenza insistente, sempre ecolalica, dell'allocutivo *baby* preceduto da pronomi personale tonico: unico caso di stranierismo non adattato, per altro decisamente in disuso nel lessico amoroso e adolescenziale odierno, anche se si presume che gli autori del testo verbale abbiano inteso spacciarlo come un tratto stilistico che voleva ammiccare al pubblico giovanile⁸⁴.

3.4. *Un milione di cose da dirti*

Senza nome io
senza nome tu
e parlare finché un nome non ci serve più
senza fretta io
senza fretta tu
ci sfioriamo delicatamente per capirci un po' di più
siamo come due stelle scampate al mattino
se mi resti vicino non ci spegne nessuno

⁸⁴ Chiara ad ogni modo anche la comodità ritmica del costrutto: «questo "baby" fa molto anni Settanta, anche se la metrica ha le sue ragioni», nota giustamente Coveri (2021b).

avrà il mio cuore a sonagli per i tuoi occhi a fanale
ti ho presa sulle spalle
e ti ho sentita volare

Con le mani nel fango per cercare il destino
tu diventi più bella ad ogni tuo respiro
e mi allunghi la vita inconsapevolmente
avrei un milione di cose da dirti, ma non dico niente
in un mare di giorni felici annega la mia mente
ed ho un milione di cose da dirti, ma non dico niente
ma non dico niente

Il tuo viaggio io
la mia stazione tu
e scoprire che volersi bene
è più difficile che amarsi un po' di più
è la mia mano che stringi, niente paura
e se non riesco ad alzarti sarò con te per terra
avrà il mio cuore a sonagli per i tuoi occhi a fanale
ce li faremo bastare
ce li faremo bastare

Con le mani nel fango per cercare il destino
tu diventi più bella ad ogni tuo respiro
e mi allunghi la vita inconsapevolmente
avrei un milione di cose da dirti, ma non dico niente
in un mare di giorni felici annega la mia mente
ho un milione di cose da dirti
solo un milione di cose da dirti

Ti do il mio cuore a sonagli
per i tuoi occhi a fanale
senza dirlo a nessuno
impareremo a volare

Tu mi allunghi la vita inconsapevolmente
avrei un milione di cose da dirti, ma non dico niente
in una [sic] mare di giorni felici annega la mia mente
ed ho un milione di cose da dirti, ma non dico niente
ma non dico niente

Cuore a sonagli io
occhi a fanale tu

Dal dialogo della canzone precedente si passa in questo brano al monologo. Un monologo in cui però l'*io* si rivolge costantemente al *tu* ancora parlando d'amore⁸⁵, e in cui proprio i due pronomi personali soggetto svolgono un ruolo fondamentale nella caratterizzazione e nell'elaborazione metrico-ritmica e stilistica del testo verbale: ad essi è infatti attribuita la funzione di presentare, sempre in distico, delle coppie verbali e concettuali⁸⁶ che esprimono l'affinità e la complementarità tra i due innamorati (*Senza nome io / senza nome tu, senza fretta io / senza fretta tu, Il tuo viaggio io / la mia stazione tu, Cuore a*

⁸⁵ Ma anche qui tale sostantivo non viene mai impiegato.

⁸⁶ Aspetto da cui si può partire per proporre a studenti non italo-foni un esercizio di arricchimento e consolidamento del lessico, chiedendo loro di esporre e condividere altre parole legate all'ambito semantico di ciascuna coppia.

sonagli io / occhi a fanale tu). L'enfasi riposta su questi pronomi, che per la verità non sfugge alle più tradizionali esigenze dell'accentazione musicale⁸⁷, è resa più incisiva da fenomeni di natura testuale e sintattica: anzitutto va notato che due di questi distici aprono e chiudono la canzone, e poi che si è sempre di fronte a frasi nominali che in due casi reggono, in paratassi, delle proposizioni all'infinito (*e parlare finché un nome non ci serve più, e scoprire che volersi bene / è più difficile che amarsi un po' di più*).

Sempre sul piano sintattico si può rilevare una discreta varietà, giacché accanto alla sintesi nominale appena considerata compaiono pure frasi più articolate anche nel numero di elementi logici che le compongono (*Con le mani nel fango per cercare il destino / tu diventi più bella ad ogni tuo respiro / e mi allunghi la vita inconsapevolmente*), in un caso con tanto di apertura all'oralità tramite l'impiego di una frase scissa⁸⁸ (*è la mia mano che stringi, niente paura / e se non riesco ad alzarti sarò con te per terra*). Morfosintatticamente va invece notata la scelta, leggermente più elevata sotto il profilo stilistico, di concordare il participio del passato prossimo con l'oggetto invece che col soggetto⁸⁹: *ti ho presa sulle spalle / e ti ho sentita volare*.

Analogie con le prime due canzoni classificate nel festival di Sanremo di quell'anno si individuano nel lessico e, spesso insieme, nella retorica: a puro titolo esemplificativo si ricordino il sostantivo *fango* già incontrato in *Zitti e buoni* e l'importanza del *nome* che si è visto prima in *Chiamami per nome*, o anche il *mare*⁹⁰ o il rimando al *volare*. Ma più in generale si pongono sullo stesso piano i paragoni, le espressioni figurate e le immagini che evocano emozioni e sensazioni non ben definite: *siamo come due stelle scampate al mattino / se mi resti vicino non ci spegne nessuno, tu diventi più bella ad ogni tuo respiro, e se non riesco ad alzarti sarò con te per terra*; fino a giungere alla metafora con parallelismo che rappresenta il fulcro del brano, chiudendolo, con il *cuore a sonagli* del protagonista e gli *occhi a fanale* della sua amata⁹¹.

Quanto al titolo, ripreso nel ritornello, esso è centrato sull'iperbole del *milione*, per altro non nuova nella canzone italiana⁹², ribaltata con congiunzione avversativa in *ma non dico niente* o sminuita paradossalmente alla fine del secondo ritornello in *solo un milione di cose da dirti*. E sempre in riferimento al titolo importa infine sottolineare la presenza, per ben due volte, della *-d* eufonica nel verso ripetuto *ed ho un milione di cose da dirti*, perché si tratta di uno di quei fenomeni meritevoli di approfondimento sia per gli studenti italiani sia per quelli non italofoni: troppe volte, sulla scorta di un acritico e dogmatico accoglimento di una proposta formulata da Bruno Migliorini diversi anni fa che però ha trovato nell'uso scritto spontaneo e nella naturale evoluzione della lingua un riscontro solo parziale, il suo impiego viene bollato dalle norme redazionali di importanti case editrici o da insegnanti poco avveduti come improprio o addirittura scorretto (e dunque da sanzionare scolasticamente o da modificare redazionalmente) se non ci si trova di fronte a identità di vocale, mentre naturalmente, per ragioni sia etimologiche sia storico-linguistiche sia

⁸⁷ Come è anche per i rimanti *tu / più*.

⁸⁸ Cfr. D'Achille (2019: 160-161); Prandi, De Santis (2019: 231); Coletti (2021: 252-254).

⁸⁹ Cfr. Coletti (2021: 199).

⁹⁰ Il verso in questione vede anche una posposizione del soggetto, di stampo poetico: *in un mare di giorni felici annega la mia mente*.

⁹¹ Ci sia per altro consentito di esprimere una certa perplessità sul gusto di questa metafora, che certamente vuole essere lusinghiera ma che forse non è tra quelle che sarebbero più apprezzate dalle donne a cui fosse riferita, quasi il loro volto intrattenesse un'affinità – per rimanere a rimandi di natura multimediale e “pop” – con l'automobile di Penelope Pitstop o con certi Transformers...

⁹² Basti ricordare *Una su un milione* di Alex Britti (che già non si accontentava più dell'Uno su mille di Gianni Morandi e noto anche per i suoi 7.000 caffè) o i più recenti *Milioni di cose* di Mamei e *Per un milione* di Boombdash, o anche l'attacco della più datata *Se bastasse una canzone* di Eros Ramazzotti (*Se bastasse una bella canzone a far piovere amore / Si potrebbe cantarla un milione, un milione di volte*).

stilistiche, la questione è più complessa e meno schematica⁹³; senza contare il fatto che nella lingua poetica e in quella per musica metricamente organizzata, come in questo caso dove occorre un endecasillabo che si conformasse alla struttura ritmico-melodica, la presenza o meno della consonante eufonica ha delle ragioni e delle ricadute pratiche tutt'altro che secondarie.

4. CONCLUSIONI

Come si è avuto modo di illustrare, e come del resto già da tempo diversi studiosi hanno sostenuto, la lingua per musica offre tantissimi spunti (glotto)didattici che possono essere sfruttati e variamente modulati nei percorsi di apprendenti L1 e L2. In aggiunta, la specificità dei testi verbali concepiti per l'esecuzione canora consente, più che in altri casi, di valersi di un approccio multimodale (a loro consustanziale), multimediale (si pensi anche solamente ai rimandi audiovisivi qui proposti) e multidisciplinare (nel nostro caso si è fatto ad esempio riferimento a possibili approfondimenti rispetto alla fonte letteraria shakespeariana per *Macbeth* e al racconto mitologico di Dedalo e Icaro per *Zitti e buoni*) che rende senza dubbio più accattivante e piacevole l'apprendimento (ma anche l'insegnamento), senza per questo rinunciare al rigore scientifico e analitico.

Anzi, si è constatato come la ricchezza e la varietà dei fenomeni storico-linguistici presenti nei libretti d'opera e nelle canzoni contemporanee consentano di offrire un quadro ampio e articolato delle caratteristiche e delle varietà della nostra lingua. Sarà importante che la scelta non appaia come troppo scolastica, ma prenda spunto dall'attualità, da ciò che gli studenti avvertono più vicino a sé, ai propri interessi e alle proprie esigenze, come del resto è avvenuto con l'esperienza concreta a cui si è ispirato il presente contributo.

Certo l'approccio ampio e per certi fenomeni molto tecnico che è stato qui proposto è pensato e indirizzato in prima istanza a studenti con un alto livello di competenza linguistica, quindi più prevedibilmente italo-foni e frequentanti i gradi di istruzione più elevati; e in ogni caso resta a ciascun insegnante il compito, delicato e non facile, di selezionare i testi da presentare e da analizzare, magari sacrificando i propri gusti e le proprie inclinazioni, adeguando invece la proposta didattica alla tipologia di studenti coinvolti. Ciò è tanto più vero e necessario in un contesto di insegnamento di italiano a studenti stranieri, che, com'è noto, presenta un ventaglio di esigenze e di apprendenti estremamente eterogeneo: è naturale che in questo caso il livello di partenza (e quello a cui si vuole giungere) dei discenti imponga al docente alcune scelte selettive e il grado di difficoltà analitica corrispondente al profilo dei suoi destinatari. Ma, laddove possibile, sarebbe bene non scegliere tra opera lirica e canzone, ma considerarle entrambe, sia perché così facendo si riuscirà ad ampliare lo spettro dell'esemplificazione per illustrare l'evoluzione della nostra lingua, i suoi tratti più tradizionalmente poetici e quelli invece dell'uso contemporaneo; sia perché ormai da diversi secoli l'italiano è considerato la lingua per musica per eccellenza (e la musica, tanto operistica quanto canzonettistica, un tratto peculiare dell'italianità)⁹⁴: un percorso didattico che ignorasse una simile specificità di ordine culturale riconosciuta a livello internazionale rischierebbe dunque di rendere un cattivo servizio proprio a una migliore conoscenza dell'italiano stesso.

⁹³ A puro titolo esemplificativo si assumano le posizioni prudenti e possibiliste di De Santis, Prandi (2020: 223), di Coletti (2021: 46-47), e della stessa Accademia della Crusca (<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/sulla-d-eufonica/15>).

⁹⁴ Oltre a quanto riportato in riferimenti bibliografici già citati, si rimanda anche a Bonomi (1998); Sorce Keller (2014); Coletti (2017b); Telve (2019).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accorsi M.G. (1995), "L'edizione annotata dei libretti e l'assetto formale e metrico del testo", in Borghi R., Zappalà P. (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 449-462.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, il Mulino, Bologna.
- Balboni P.E. (1974), "Dramma radiofonico e canzoni come strumenti d'apprendimento di una seconda lingua", in *Scuola e Lingue Moderne*, 7, pp. 146-50.
- Balboni P.E. (1985), "L'uso delle canzoni nella didattica dell'italiano e delle lingue straniere", in *Scuola e didattica*, 3, pp. 87-90.
- Balboni P.E. (2016), "Musica pop(olare) e musica colta nell'educazione linguistica e letteraria", in AA.VV., *Scuola di formazione di italiano lingua seconda/ straniera: competenze d'uso e integrazione. VI edizione (6-10 luglio 2015)*, Guida, Napoli, pp. 31-48.
- Balboni P.E. (2018), *Sillabo di riferimento per l'insegnamento dell'italiano della musica*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Barattelli B. (2009), "Una voce poco fa. Insegnare l'italiano attraverso i libretti d'opera", in *Scuola e Lingue Moderne (SELM)*, XLVII, 8-9, pp. 22-28.
- Bertetti P. (2020), *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma.
- Bianconi L. (2018), "Il libretto d'opera", in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 187-208.
- Bonomi I. (1998), *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Bulzoni, Roma.
- Bonomi I. (2013), "Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane", in *Itinera*, 6, pp. 51-63.
- Bonomi I. (2014), "Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani", in Bonomi I. et alii (a cura di), *Giuseppe Verdi e Richard Wagner: un duplice anniversario (1813-2013)*, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano, pp. 133-164.
- Bonomi I., Buroni E. (2010), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, FrancoAngeli, Milano.
- Bonomi I., Buroni E. (2017), *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna.
- Bonomi I., Coletti V. (a cura di) (2016), *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca-goWare, Firenze.
- Borgna G., Serianni L. (a cura di) (1994), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma.
- Brichese A. (2009), "Italiano L2 con le canzoni: una sperimentazione", in *Scuola e Lingue Moderne (SELM)*, XLVII, 8-9, pp. 17-21.
- Buroni E. (2019), "Pensieri, parole, opere e (o)missioni", in Bonomi I., Buroni E., Sala E. (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Ledizioni, Milano, pp. 181-193.
- Buroni E. (2021), "L'evoluzione del libretto d'opera tra Ottocento e Novecento. Interazioni metriche, sintattiche e musicali", in Pacaccio S. (a cura di), *Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento*, I libri di Emil, Città di Castello, pp. 141-176.
- Calandra G., Farina C.M. (2022), "Canzoni/corpi in movimento: un laboratorio ItaStra in tempi di pandemia", in *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 63-75:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/18154/16118>.
- Caon F. (2009a), "Perché utilizzare la canzone per apprendere le lingue?", in *Scuola e Lingue Moderne (SELM)*, XLVII, 6-7, pp. 4-5.
- Caon F. (2009b), "Le lingue attraverso le canzoni", in *Scuola e Lingue Moderne (SELM)*, XLVII, 8-9, pp. 4-5.

- Caon F. (2011a), *L'italiano parla Mogol: imparare l'italiano attraverso i testi delle sue canzoni*, Guerra, Perugia.
- Caon F. (2011b), "Insegnare l'italiano attraverso la canzone", in Maraschio N., Caon F. (a cura di), *Le radici e le ali. L'italiano e il suo insegnamento a 150 anni dall'unità d'Italia*, UTET, Torino, pp. 189-203.
- Caon F. (2020a), "Un genere letterario molto motivante: la canzone", in Marin T. (a cura di), *Insegnare la Civiltà italiana con la "C" maiuscola*, Edilingua, Roma, pp. 32-40.
- Caon F. (2020b), "Didattizzare una canzone: aspetti teorici e modelli operativi", in Marin T. (a cura di), *Insegnare la Civiltà italiana con la "C" maiuscola*, Edilingua, Roma, pp. 80-87.
- Caon F., Lobasso F. (2008), "L'utilizzo della canzone per la promozione e l'insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all'estero", in *Studi di Glottodidattica*, 1, pp. 54-69.
- Caon F., Spaliviero C. (2015), *Educazione letteraria, linguistica, interculturale: intersezioni*, Bonacci, Roma.
- Caon F., Spaliviero C. (2020), "Canzone e didattica della letteratura italiana a stranieri", in Coveri-Diadori (2020), pp. 155-167.
- Cardona M. (2003), "Accrescere la competenza lessicale attraverso l'uso della canzone", in *Bollettino Itals*:
<https://www.itals.it/accrescere-la-competenza-lessicale-attraverso-luso-della-canzone>.
- Cardona M. (2009), "Musica e apprendimento linguistico. Spunti di ricerca e riflessioni glottodidattiche", in *Scuola e Lingue Moderne (SELM)*, XLVII, 6-7, pp. 6-10.
- Castelvecchi S. (1994), "Sullo statuto del testo verbale nell'opera", in Fabbri P. (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Fondazione Rossini, Pesaro, pp. 309-314.
- Coletti V. (2001), "Verdi e la lingua dei libretti", in Rubino M. (a cura di), *Recordor. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Darficlet, Genova, pp. 55-70.
- Coletti V. (2003), "Il gesto della parola. La lingua nel melodramma dei libretti verdiani", in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 41-57.
- Coletti V. (2014), "L'italiano sublime e conciso di Verdi", in Quaglino M., Scarpa R. (a cura di), *Metodi Testo Realtà*, Atti del Convegno di Studi (Torino, 7-8 maggio 2013), Edizioni Dell'Orso, Alessandria, pp. 21-37.
- Coletti V. (2017a), *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino.
- Coletti V. (2017b), "L'italiano della musica fuori d'Italia", in *Testi e linguaggi*, 2, pp. 17-31.
- Coletti V. (2021), *Nuova grammatica dell'italiano adulto*, il Mulino, Bologna.
- Coletti V., Coveri L. (2017), *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica*, Accademia della Crusca-Gedi, Roma.
- Coveri L. (a cura di) (1996), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara.
- Coveri L. (2020), "La canzone nell'insegnamento dell'italiano L2", in *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 173-181:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/13752/12886>.
- Coveri L. (2021a), "Linguistica leggera, anzi leggerissima", intervista pubblicata su *Linguisticamente*:
<https://www.linguisticamente.org/linguistica-leggera-anzi-leggerissima/>.
- Coveri L. (2021b), "Sanremo 2021: tutte le canzoni in gara, testi e pagelle", in *Mentelocale* (<https://www.mentelocale.it/magazine/articoli/87903-sanremo-2021-tutte-canzone-gara-testi-pagelle.htm>).

- Coveri L., Diadori P. (a cura di) (2020), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Cesati, Firenze.
- D'Achille P. (2019), *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna.
- De Blasi N. (2014), *Geografia e storia dell'italiano regionale*, il Mulino, Bologna.
- De Caprio C. et alii (2021), *L'italiano. Varietà, testi, strumenti*, Le Monnier, Firenze.
- De Santis C., Prandi M. (2020), *Grammatica italiana essenziale e ragionata. Per insegnare, per imparare*, UTET, Torino.
- Dei I. (2009), "L'italiano all'opera", in *Scuola e Lingue Moderne* (SELM), XLVII, 8-9, pp. 37-39.
- Diadori P., Pianigiani G. (a cura di) (2020), *L'italiano lungo le vie della musica: l'opera lirica*, Cesati, Firenze.
- Fabbri F. (2008), *Around the clock. Una breve storia della popular music*, UTET, Torino.
- Faustini P. (2007), *La cucina dello spettacolo. Forme drammatico-musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria*, Tesi di Dottorato di Ricerca, tutore A. Roccatagliati, Università degli Studi di Ferrara.
- Faverzani C. (a cura di) (2017), *The Lark and the Nigthingale [sic]. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Ferencich R. (2003), "Alcuni spunti sull'uso della musica", in *Bollettino Itals*:
<https://www.itals.it/articolo/alcuni-spunti-sull'uso-della-musica>.
- Fleischner E. (2007), *Il paradosso di Gutenberg. Dalla crossmedialità al Media on Demand*, Rai-Eri, Roma.
- Fusillo M. et alii (a cura di) (2021), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, il Mulino, Bologna.
- Gelli P. (a cura di) (1996), *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi, Milano.
- GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Battaglia S., UTET, Torino, 1961-2009.
- GRADIT, *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da De Mauro T., UTET, Torino, 1999-2008.
- Gronza G., Fabbri P. (a cura di) (1997), *Libretti d'opera italiani*, Mondadori, Milano.
- Gulisano R. (2007), "Lo sviluppo della competenza culturale attraverso l'insegnamento della storia della canzone italiana", in *Itals. Didattica e linguistica dell'italiano a stranieri*, 15, pp. 7-36.
- Liperi F. (2016), *Storia della canzone italiana*, Rai-Eri, Roma.
- Lobasso F. (2009), "Il contributo della canzone per l'educazione e la comunicazione interculturale", in *Scuola e Lingue Moderne* (SELM), XLVII, 6-7, pp. 11-12.
- Manzelli M. (2010), "Vissi d'arte vissi d'amor. L'italiano del melodramma. Riflessioni per una didattica L2 a cantanti d'opera", in *Italiano LinguaDue*, 2, pp. 136-147:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/826/1067>.
- Marcato C. (2013), *I gerghi italiani*, il Mulino, Bologna.
- Marcato C. (2016), "Gerghi. Lingua e giovani. Lingua e genere", in Lubello S. (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 351-370.
- Martari Y. (2019), *Insegnare italiano L2 con i mass media*, Carocci, Roma.
- Mauroni E. (2011), "Imparare l'italiano L2 con le canzoni. Un contributo didattico", in *Italiano LinguaDue*, 3, 1, pp. 397-438:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/1242/1454>.
- Mazzocco D. (2018³), *Giornalismo online. Crossmedialità, blogging e social network: i nuovi strumenti dell'informazione digitale*, Centro di Documentazione Giornalistica, Roma.
- Minghi U. (2015), "«Dal labbro il canto estasiato vola». Riflessioni linguistiche e glottodidattiche sull'italiano dell'opera lirica", in *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 131-156:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/5016/5082>.

- Mortara Garavelli B. (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano.
- Negri E. (2015), *La rivoluzione transmediale. Dal testo audiovisivo alla progettazione crossmediale di mondi narrativi*, Lindau, Torino.
- Pagannone G. (2004), “Dal libretto alla musica (e viceversa). Sul rapporto tra forme musicali e forme testuali nell’opera italiana del primo Ottocento”, in Cecchi P., Zoppelli L. (a cura di), *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni e delle Celebrazioni*, II. *Percorsi e proposte di ricerca*, Fondazione Donizetti, Bergamo, pp. 229-243.
- Palombo L. (2021), *Sanremo 2021: note (linguistiche) su un ritornello collaudato*, Accademia della Crusca on line: <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/sanremo-2021-note-linguistiche-su-un-ritornello-collaudato/15355>.
- Pasqui R. (2003), “L’utilizzo della canzone in glottodidattica”, in *Bollettino Itals*: <https://www.itals.it/lutilizzo-della-canzone-glottodidattica>.
- Prandi M. (2021), *La metafora tra le figure: una mappa ragionata*, UTET, Torino.
- Prandi M., De Santis C. (2019), *Manuale di linguistica e di grammatica italiana*, UTET, Torino.
- Roccatagliati A. (1990), “Libretti d’opera: testi autonomi o testi d’uso?”, in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate*, VI, pp. 7-20.
- Roccatagliati A. (1994), “Le forme dell’opera ottocentesca: il caso Basevi”, in Nicolodi F., Trovato P. (a cura di), *Le parole della musica*, I. *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Olschki, Firenze, pp. 311-334.
- Roccatagliati A. (1996), *Felice Romani librettista*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Roccatagliati A. (2013), “Libretti per musica: tre principi di base”, in Landolfi A., Mochi G. (a cura di), *Poeti all’Opera. Sul libretto come genere letterario*, Artemide, Roma, pp. 37-54.
- Roccatagliati A. (2019), “Edizioni critiche d’opera e libretti: un punto di metodo”, in Bonomi I., Buroni E., Sala E. (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Ledizioni, Milano, pp. 15-37.
- Rossi F. (2014), “Poesia per musica”, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, vol. I. *Poesia*, Carocci, Roma, pp. 291-322.
- Rossi F. (2018), *L’opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma.
- Rossi F. (2021), “All’opera! Proposte per una didattica della lingua italiana (L1 e L2) attraverso l’opera lirica”, in *Italiano LinguaDue*, 13, 1, pp. 387-412: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/15873/14216>.
- Rossi F., Sindoni M.G. (2017), “The Phantoms of the Opera. Toward a Multidimensional Interpretative Framework of Analysis”, in Sindoni M.G., Wildfeuer J., O’Halloran K. (eds.), *Mapping Multimodal Performance Studies*, Routledge, London-New York, pp. 61-84.
- Sabatini F. (1999), “‘Rigidità-esplicitzza’ vs ‘elasticità-implicitzza’: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi”, in Skytte G., Sabatini F. (a cura di), *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Museum Tusulanum Press, København, pp. 141-172.
- Santipolo M. (2002), *Dalla sociolinguistica alla glottodidattica*, UTET, Torino.
- Santipolo M. (2011), “La dimensione sociolinguistica nell’insegnamento dell’italiano”, in Maraschio N., Caon F. (a cura di), *Le radici e le ali. L’italiano e il suo insegnamento a 150 anni dall’unità d’Italia*, UTET, Torino, pp. 161-176.
- Santipolo M. (2016), “*Variatio delectat*, ossia della necessità della varietà di modelli sociolinguistici nella classe di lingua”, in *Educazione Linguistica – Language Education (ELL.E)*, 5, 3, pp. 327-338.
- Santipolo M. (2022), *Educazione e politica linguistica. Teoria e pratica*, Bulzoni, Roma.
- Scarnecchia P. (2000), *Musica popolare e musica colta*, Jaca Book, Milano.

- Scholz A. (1998), *Neo-standard e variazione diafasica nella canzone italiana degli anni Novanta*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Serianni L. (1988), con la collaborazione di A. Castelveccchi, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, UTET, Torino.
- Serianni L. (2009), *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma.
- Serianni L. (2017), *Per l'italiano di ieri e di oggi*, il Mulino, Bologna.
- Sobrero A.A., Miglietta A. (2011), "Per un approccio varietistico all'insegnamento dell'italiano a stranieri", in *Italiano LinguaDue*, 2, 1, pp. 233-260; 2, 2, pp. 243-257: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/1236/1448>, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/1924/2177>.
- Sorce Keller M. (2014), "Italy in Music: a Sweeping (and Somewhat Audacious) Reconstruction of a Problematic Identity", in Fabbri F., Plastino G. (a cura di), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, London-New York, pp. 17-27.
- Staffieri G. (2012), *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Carocci, Roma.
- Sturini L. (2018), "Gli alloglotti e l'italiano lingua d'opera: problematiche linguistico-retoriche nella 'Manon Lescaut' di Giacomo Puccini", in *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 395-431: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/10408/9765>.
- Telmon T. (2016), "Gli italiani regionali", in Lubello S. (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 301-327.
- Telve S. (1998), "Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana", in *Studi di lessicografia italiana*, XV, pp. 319-437.
- Telve S. (2008), "Il modello linguistico orale/parlato nella canzone italiana contemporanea", in *Annali Online di Ferrara – Lettere*, 1, pp. 139-167.
- Telve S. (2019), "La canzone italiana sul palcoscenico: identità locale e riuso globale", in De Blasi N., Trifone P. (a cura di), *L'italiano sul palcoscenico*, Accademia della CruscaWare, Firenze, pp. 139-150.
- Tolentino Quiñones H. (2021), "Uso della canzone nella classe di lingua e cultura per sviluppare la competenza socioculturale", in *Italiano LinguaDue*, 13, 2, pp. 681-713: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/17163/15118>.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- Tonani E. (a cura di) (2005), *Storia della lingua italiana e storia della musica. Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Cesati, Firenze.
- Torello E. (2009), "Esperienza di didattica della canzone in Uruguay", in *Scuola e Lingue Moderne* (SELM), XLVII, 8-9, pp. 10-16.
- Trifone P. (2008), *Storia linguistica di Roma*, Carocci, Roma.
- Trifone P. (a cura di) (2014), *Città italiane, storie di lingue e culture*, Carocci, Roma.
- Ursini F. (2012), "La narrazione crossmediale", nel Magazine *Atlante*, sezione Cultura, Istituto della Enciclopedia Italiana – Treccani on line: https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/La_narrazione_crossmediale.html.
- Vitale R. (2009), "Apprendere l'italiano LS in Bulgaria. Canzone commerciale e canzone d'autore", in *Scuola e Lingue Moderne* (SELM), XLVII, 8-9, pp. 6-9.
- Zuliani L. (2018), *L'italiano della canzone*, Carocci, Roma.