“VOGLIAM RIDERE E SCHERZAR”

(DON GIOVANNI, DA “SU SVEGLATEVI DA BRAVI!”)

UNO SGUARDO LINGUISITICO ALLO SVILUPPO DELLA COMPRENSIONE DELL'UMORISMO NELL'OPERA DEL DON GIOVANNI

Tesi di laurea di

Pauline van Oosterhout-Prange 6174779

p.m.prange@students.uu.nl

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Anno accademico 2019/2020

Italiaanse taal en cultuur

Relatrice: dr.ssa Luisa Meroni

Correlatore: dr. Gandolfo Cascio

“È un’impostura della gente plebea!
La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà”
(Don Giovanni)

“*Don Giovanni non riflette, I pensieri non sono affar suo, ma lui subisce della sua propria esistenza, la quale è determinata dalla sua propria spietatezza. Lui, non può essere obiettivamente catturato in parole, poiché non si catturerebbe mai in parole ...” (Wolfgang Hildesheimer; Mozart)*

Ringraziamenti:

Innanzitutto, vorrei ringraziare tutte le insegnanti della facoltà di Scienze umanistiche Dipartimento di Lingua e Cultura italiana dell'Università di Utrecht, che mi hanno sempre incoraggiato positivamente in questi felici anni, ma vorrei menzionare prima di tutto e in particolare la dottoressa Luisa Meroni, che ha agito come mia compagna e come relatrice è stata sempre disposta ad aiutarmi, quando ne avevo bisogno. Non potrò mai ringraziare Luisa abbastanza per questo.

Al secondo luogo vorrei ringraziare il dottore Gandolfo Cascio che ha agito come correlatore, ha sempre continuato a stimolarmi e ad avere una parola costruttiva.

Concludo i miei brevi ringraziamenti rivolgendomi al mio carissimo marito Matthijs, grazie al suo appoggio ho sempre avuto il coraggio, il piacere e l'ispirazione per portare a termine questa tesina in modo soddisfacente perché mi sostiene sempre e mi incoraggia in tutto, è la mia più grande felicità.

INDICE

Abstract 6

1. Introduzione 7

2. Il Quadro teorico 10

2.1 L'umorismo in generale 10

2.2 Le massime conversazionali di Grice 11

2.3 La teoria della cortesia di Brown & Levinson 12

2.4 Confronto, sommario e critiche 15

3. La ricerca 17

3.1 Metodo 17

3.2 Il corpus 17

4. Prima dell'analisi 18

4.1 La storia di Don Giovanni a volo d'uccello 18

4.2 I personaggi particolari: Don Giovanni e Leporello 19

4.3 Aspetti importanti prima dell'analisi 19

4.3.1 Classificazione del linguaggio dei personaggi 19

4.3.2 Altri punti importanti 20

4.3.3 Ripetizione di schemi contestuali 20

4.3.4 Le emozioni familiari 21

5. L'umorismo nel libretto 22

5.1 Forme linguistiche dell'umorismo nell'opera Don Giovanni 22

5.2 L'analisi del libretto 23

5.3 Le tabelle 26

6. Discussione dell'analisi 35

7. Uno sguardo sull'interpretazione dell'umorismo occidentale da parte degli studenti di canto L2. 37

7.1 Il concetto di "faccia" nelle diverse culture 37

8. Discussione della comprensione dell'umorismo da parte degli studenti di canto L2 41

9. Conclusione 42

9.1 Per il futuro 43

Bibliografia 44

Appendice 1 Le esperienze dei professionisti 48

Appendice 2 Opuscoli delle opere di Da Ponte 50

Le opere liriche di Mozart 52

ABSTRACT

“È un’impostura della gente plebea! La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà”, vrij vertaald als: “Het is een hoax van het gewone volk! De adel heeft de eerlijkheid in de ogen geschilderd", met deze tekst lijkt Don Giovanni zijn eigen ironie te onderstrepen. Don Giovanni weet namelijk zelf heel goed dat wat hij zegt niet waar is; hij is zelf immers het allerminst een voorbeeld van eerlijkheid en hij wil hier slechts zijn eigen gezicht redden. Dit is één klein voorbeeld van de ironie waarmee de opera “Don Giovanni” doorspekt is. Dit onderzoek is erop gericht om de humor binnen de opera “Don Giovanni” te onderzoeken en hoe deze begrepen wordt door zangstudenten met Italiaans als tweede taal (hierna L2). Humor speelt een grote rol in dit, voor zangstudenten “standaardwerk”. Humor blijkt de manier om uitdrukking te kunnen geven aan gevoelens en gebeurtenissen die voorkomen in deze opera. Humor wordt, door linguïstische, vooral beschouwd als een vorm van pragmatiek; de discipline binnen de linguïstiek die zich bezighoudt met het contextuele gebruik van taal. De librettist Da Ponte en de componist Mozart hebben deze opera een” Opera Buffa” genoemd, wat zoveel betekent dat het hier een humoristische opera betreft.

Deze scriptie is tweeledig: In het eerste deel van deze scriptie zullen verschillende vormen en strategieën van humor worden verbreed, onderzocht en beschreven waarmee vervolgens de tekst van de eerste akte van het libretto van de opera “Don Giovanni” zal worden geanalyseerd. We onderzoeken dit met als doel een duidelijk beeld te krijgen van wat humor in deze opera nu precies is. Dit is tevens onze hoofdvraag. We hebben naar het gebruik van linguïstische en pragmatische vormen gekeken en naar het gebruik van linguïstische strategieën alsook naar de toepasbaarheid van de theorie van de onderzoekers Brown & Levinson. Uit de analyse is gebleken dat er veel linguïstische strategieën worden gebruikt als er nog geen context is (helemaal aan het begin van de opera) en dat dit drastisch verminderd gaandeweg het verloop van de opera. Het tweede deel van dit onderzoek bestaat uit een vergelijking en beschrijving van verschillende studies die het begrijpen van “westerse” humor door buitenlandse studenten bestudeerd hebben. Hier wordt een aanvulling op gegeven door twee specialisten die werkzaam zijn in het veld. We onderzoeken of er verschillen zijn in de rol van humor in verschillende talen, dit is tevens onze tweede hoofdvraag. Het blijkt uit eerder onderzoek dat deze westerse humor, waar we de “Italiaanse humor” voor dit onderzoek onder scharen, soms slechts gedeeltelijk of anders begrepen wordt door buitenlandse zangstudenten die aan conservatoria studeren. Het blijkt dat humor in de taal onderhevig is aan interculturele verschillen. Tevens lijkt het erop dat we de taal pas echt beheersen als we de humor ervan begrijpen. Voorts lijkt er (te) weinig aandacht te zijn voor een ingangsniveau van de Italiaanse taal voorafgaand aan de start van een zangstudie aan het conservatorium. Dit zou volgens specialisten kunnen bijdragen aan het verbeteren van het begrip van de humor in de opera.

PAROLE CHIAVE

Umorismo, linguistica, Don Giovanni, interpretazione e comprensione, cultura, studenti L2

1. INTRODUZIONE

"*Don Giovanni non riflette, i pensieri non sono affar suo, ma lui subisce della sua propria esistenza, la quale è determinata dalla sua propria spietatezza. Lui, non può essere obiettivamente catturato in parole, poiché non si catturerebbe mai in parole ...",* in questa citazione scritta sulla prima pagina, lo scrittore Hildesheimer (1989), ha spiegato quanto precede sul personaggio nell'opera di Don Giovanni. Quando consideriamo il fatto che le opere buffe di Mozart sono piene di pettegolezzi, sospetti e intrighi e in questo caso persino un omicidio, possiamo prevedere che nel corso dell'opera il personaggio Don Giovanni finirà in diverse situazioni, anche situazioni umoristiche, in cui dovrà "salvarsi" la faccia. Per questo Lorenzo da Ponte, il librettista dell'opera, ha sviluppato un bellissimo gioco linguistico che il cantante deve essere in grado di comprendere e trasmettere al pubblico. Se uno studente di canto volesse essere in grado di trasmettere e capire questo linguaggio dell'opera lirica e se la lingua di questa opera è una seconda lingua, è necessario capire l'umorismo di quest'ultima. Per questo intraprenderemo un viaggio nel primo atto di questa opera e faremo un'analisi linguistica del testo per provare a capire perché l'umorismo nell'opera lirica sembra essere cosi difficile da interpretare per studenti di canto il cui italiano è seconda lingua (di seguito denominato L2.) In questa tesina vorremo analizzare il concetto di umorismo e in particolare usarlo per l'analisi dell'opera di Mozart e Da Ponte come esempio di un caso specifico dal momento che "Don Giovanni", per gli studenti di canto L2 è un lavoro standard nella formazione al conservatorio. Durante la mia formazione al conservatorio e nel mio lavoro come logopedista di canto, ho notato che l'interpretazione dell'umorismo nell'opera sembra essere difficile per gli studenti L2. In generale, l'umorismo spesso dipende, dal ritmo e dall'intonazione dell'esecuzione della lingua che viene utilizzata in un determinato contesto. Se questo fosse l'unico modo di trasmetterlo, non esisterà "umorismo" nell'opera perché in questo tipo di scrittura il metro, il ritmo e il tono sono fissati dalla musica. Ma nel corso dei secoli, l'opera è stata specificatamente composta da musica e lingua per dare vita a un fenomeno d'arte che ha conosciuto uno sviluppo straordinario in Italia e all'estero. All'inizio del'700 l'opera era un lavoro maestoso e quindi formale e piuttosto statico e il pubblico non poteva identificarsi veramente con questo nuovo fenomeno. Ma al tempo della composizione del "Don Giovanni", il teatro stava aprendo le porte alla realtà contemporanea, dando spazio all'espressione quotidiana e anche a situazioni divertenti. Quest' opera ha lasciato entrare la "vita quotidiana" e l'approfondimento psicologico dei personaggi e in questo modo è

diventata fruibile al pubblico. L'umorismo è diventato quindi un modo di esprimere sentimenti nelle rappresentazioni teatrali, come nell'opera 'Don Giovanni".

A questo punto ci chiediamo come sia stato fatto e se potremmo analizzarlo linguisticamente e da ciò seguono le nostre domande principali:

- Qual è l'umorismo in quest'opera? Può essere analizzato?
- Come viene interpretato l'umorismo dagli studenti (di canto) L2? Potrebbe essere insegnato?

Le nostre domande di ricerca sembrano banali, ma per le domande semplici spesso sono difficili da trovare le risposte chiare. Per essere in grado di capire se l'umorismo può essere insegnato, prima dovremo capire cosa sia e come si realizza linguisticamente.

Per questo motivo vedremo i tentativi di definizione dell'umorismo che sono stati fatti da studiosi diversi. In generale gli studiosi non sembrano essere in accordo su questo fenomeno dell'umorismo. Gli studiosi hanno difficoltà a definirlo anche perché il ruolo dell'umorismo nelle varie lingue e nelle varie culture sembra diverso. Ecco perché non pretenderemo di avere una visione completa o una nuova visione su questo, perché nonostante il fatto che il testo sia in circolazione da più di 300 anni, le opinioni sul fenomeno dell'umorismo sono state un punto di discussione per più di 100 anni e sono quindi in continuo movimento.

Nel prossimo capitolo e in quello successivo ci occuperemo in particolare del quadro teorico in cui faremo una selezione di questi studi e confronteremo la letteratura esistente per rispondere alle nostre domande di ricerca. In particolare, vedremo come la teoria della cortesia di Brown & Levinson (1978), e le massime di Grice (1975), si collegano al fenomeno dell'umorismo. Vorremo riassumere e confrontare i tentativi dei vari studiosi per descrivere e definire l'umorismo. Nel terzo capitolo verranno forniti il metodo e il corpus dell'analisi del libretto. Inoltre, cercheremo di applicare quanto studiato a un'opera specifica, poi in quarto, quinto e sesto capitolo presenteremo un'analisi dell'umorismo nell'opera "Don Giovanni"; abbiamo analizzato il primo atto dell'opera "Don Giovanni" perché vorremmo dare un quadro chiaro delle forme e delle strategie linguistiche che sono usate in questo "umorismo specifico". Descriveremo solo alcune scene dell'opera di quest'analisi. Nel settimo capitolo discuteremo le prospettive di vari studi su come si sviluppa la comprensione dell'umorismo negli studenti di canto con l'italiano come L2.

Tenteremo di dare risposta alle seguenti sotto-domande:

- L'umorismo è un concetto universale?
- Il gusto personale e le differenze culturali dell'interlocutore giocano un ruolo nell'interpretazione dell'umorismo?

Da vari studi potremo concludere che l’umorismo non è un concetto universale e che ci sono diversi fattori che contribuiscono a definirlo e inoltre sembra che tali fattori abbiano un ruolo molto importante nell’interpretazione di questo. Da tempo gli studiosi sono interessati a come funziona, a darne una definizione, a valutare se si possa definire l’umorismo e se l’umorismo sia lo stesso in tutte le lingue. Sembra che l’umorismo svolga un ruolo opposto nelle culture occidentali e orientali: vorremmo elaborare questa visione e studiare il ruolo dell’umorismo in tali culture. Discuteremo i nostri risultati nella discussione sia dopo l’analisi del libretto che dopo la seconda parte relativa alla comprensione dell’umorismo da parte degli studenti di canto L2 e quindi, chiuderemo questa tesina.

2. QUADRO TEORICO

2.1 L'UMORISMO IN GENERALE

" L'umorismo è il linguaggio che fa ridere", sono le parole che lo scrittore Pirandello scrisse nel libro" L'umorismo" pubblicato nel 1908. Pirandello già ha scritto che non è facile dare una definizione perché l'umorismo ha infinite varietà, che dipendono dalla nazione, dal periodo, dal sesso e dal gusto personale. Secondo Bosisio (2007), l'umorismo è costituito dagli estremi di un continuum che può essere rappresentato come una linea orizzontale, la quale congiunge (e contemporaneamente separa) il sé con l'altro, l'attrazione dal distacco. Ridere diventa, quindi, in un certo senso, il filo rosso, l'elemento unificatore degli estremi, ovvero ciò che unisce i due estremi ponendosi al di sopra di essi. Attardo (2018), ha cercato di analizzare sotto una nuova luce questo problema di definizione dell'umorismo. Ha affermato: "Viene esaminato un problema di definizione fondamentalmente per l'umorismo e l'ironia: in nessun caso le sottoclassi di questi fenomeni possono essere mantenute distinte. Questa indeterminatezza si riduce all'indeterminatezza del linguaggio indiretto e delle implicazioni, su cui l'ironia e l'umorismo, almeno in gran parte, fanno affidamento", (tradotto dall'inglese dall'autore, veda la versione originale nella nota a piè della pagina[1]). Sembra che esista un problema nella definizione del concetto di umorismo. Questo è supportato anche da altri ricercatori, che hanno affermato che esistono diverse teorie linguistiche circa l'umorismo e che non si possono distinguere modi linguistici universali relativi. Attardo (2018), non aveva paura di esprimere i suoi dubbi e sosteneva che più a lungo ci si sforza di scoprire cosa sia realmente l'umorismo, più si inizia a dubitare che sia possibile definirlo.

Da diverse ricerche proveremo a estrarre e confrontare le definizioni dell'umorismo: potremmo considerarlo come un comportamento comunicativo in cui il significato letterale e le affermazioni sottostanti di una frase differiscono sistematicamente dalla realtà. In generale, come Attardo ha menzionato con l'indeterminatezza del linguaggio indiretto e delle implicazioni, il significato inteso di espressioni umoristiche è l'opposto o diverso del significato letterale. Nella maggior parte dei casi l'umorismo esprime un atteggiamento negativo o almeno dissociativo rispetto al significato letterale dell'espressione. Proveremo anche a descrivere l'essenza dell'umorismo: sembra essere incorporato nell'originalità del linguaggio e nella differenza delle rispettive interpretazioni. Da vari studiosi viene sostenuto che l'umorismo sembra essere un carattere distintivo in tutte le lingue. L'umorismo è un modo importante di essere e venire in contatto tra persone, questo è considerato

[1] "A problem of definition is examined fundamentally for humor and irony: in no case can the subclasses of these phenomena be kept distinct. This indeterminacy is reduced to the indeterminacy of indirect language and implications, on which irony and humor, at least in large part, rely."

molto importante per l'umanità. Nel prossimo paragrafo ci occuperemo delle massime di Grice e la teoria della cortesia di Brown & Levinson (B&L da ora), che hanno elaborato le massime di Grice, per comprendere in modo migliore questi "caratteri distintivi", quelli che ci aiutano a comprendere cosa intendiamo quando l'umorismo può essere compreso andando oltre il significato letterale, usando delle implicazioni e delle altre forme di espressione.

2.2 Le massime conversazionali di Grice

Grice è uno degli studiosi che si è concentrato sullo studio della lingua dal punto di vista della pragmatica ovvero una ricerca che si focalizza sulla distinzione tra ciò che il parlante dice e ciò che il parlante vuole in realtà dire (implica), cioè l'intenzione del parlante; un'implicazione è qualcosa che il parlante suggerisce o implica con un'espressione, sebbene non sia espressa letteralmente. Le implicazioni possono aiutare a comunicare in modo più efficiente rispetto a dire esplicitamente ciò che vogliamo comunicare. Questo fenomeno fa parte della pragmatica, una disciplina della linguistica. Grice ha individuato quattro "massime ", che sono i principi regolativi che governano la conversazione secondo logica e pertinenza, come pure nel rispetto del principio di cooperazione fra parlanti.

I quattro tipi di massime per cooperare alla conversazione mediante enunciati ordinati recuperando le quattro categorie di quantità, qualità relazione e modo.

- La massima della qualità, (non dire ciò che credi essere falso, non dire ciò per cui non hai prove adeguate, o il parlante non dirà ciò che ritiene falso o ciò di cui non ha prove sufficienti – il contributo alla conversazione sarà vero.)

- La massima della quantità (dire qualcosa tanto informativo quanto è richiesto per gli scopi accettati dello scambio linguistico in corso, e non più informazione di quanto è richiesto), il contributo alla conversazione sarà informativo quanto richiesto; non ci si aspetta che un parlante dia un'informazione sovrabbondante o che dica troppo poco. Piuttosto, egli fornirà l'informazione necessaria, né più né meno.

- La massima della relazione (sii coerente o pertinente): il parlante cercherà di essere pertinente all'argomento della conversazione.

- La massima del modo: è relativa non a ciò che viene detto ma piuttosto a come si dice ciò che viene detto. Il modo include una forma di supermassima (sii perspicuo).

Potremmo pensare che queste massime siano usate frequentemente nella lingua in cui l'umorismo è l'intenzione, perché nell'umorismo molte cose sono dette diversamente da quelle effettivamente intese.

Grice (1975) considerava l'umorismo una figura retorica derivante da una violazione della massima qualità ("Non dire quello che credi sia falso"). Si presume che la violazione della massima inneschi implicazioni, secondo Grice, (Janssen (2010; p. 20-21), ed è perfettamente ovvio al pubblico che l'attore/cantante ha detto/ cantato qualcosa a cui non crede, e inoltre sa anche che l'attore/ cantante ne è cosciente. Questi momenti sono spesso presenti nell'opera Don Giovanni e è spesso considerato un momento umoristico.

In generale, potremmo dire che se è vero che l'umorismo è determinato da una violazione delle massime e quindi si tratta in ultima analisi di un fenomeno pragmatico possiamo concludere che sarà difficile definirlo in modo universale in tutte le culture dato che esso gioca un ruolo diverso in lingue dissimili; poiché tutte le massime rappresentano un fenomeno pragmatico, l'umorismo probabilmente viene interpretato in modi diversi in ogni cultura. Nel prossimo paragrafo elaboriamo la visione su esso degli studiosi Brown & Levinson. Brown & Levinson che hanno elaborato le massime di Grice come una teoria della cortesia.

2.3 La teoria di cortesia di Brown & Levinson

Nel 1978 Brown & Levinson (dopo B&L) hanno creato un modello di analisi basato sulla "nozione di faccia", che fa riferimento all'immagine pubblica di una persona. Questa teoria non fa riferimento alla cortesia stessa, ma più agli eventi che hanno influenza su questa immagine, sia positiva, sia negativa. Gli atti di cortesia servono per mantenere, migliorare o proteggere la propria faccia e quella dell'altro. La cortesia sembra essere un aspetto della comunicazione "razionale" e "governato" da regole, mirata al mantenimento della coesione sociale attraverso la "salvaguardia della faccia pubblica". Ma questa cortesia gioca un ruolo importante nell'umorismo. B&L hanno descritto due forme di faccia: la faccia pubblica o positiva e la faccia negativa. Prima definiremo questi fenomeni di "faccia" secondo Brown & Levinson, dopo seguiranno degli esempi.

La faccia positiva o pubblica:[2] "il desiderio di ogni membro che i suoi desideri siano desiderabili almeno per qualcun'altro": L'immagine di sé positiva coerente o personalità (che comprende in particolare il desiderio che questa immagine di sé sia apprezzata e approvata) rivendicata dagli interagenti". (Brown & Levinson, 1978). Un esempio potrebbe essere l'uso delle strategie per mantenere la faccia positiva dell'altro: le espressioni di amicizia o gli apprezzamenti.

[2] **Faccia positiva/pubblica**: "Desires to be liked, admired, ratified, and related to positively" The image of public self that every member wants to intercept by himself, consisting of the negatism of a positive "face"

Un esempio dell'uso della "faccia positiva/pubblica" è uguale nella comunicazione interculturale: la faccia pubblica è mantenuto tramite l'uso discrezione in situazioni imbarazzanti o vergognose; questo fatto è uguale in tutte le lingue.

La faccia negativa:

"Il desiderio di ogni membro adulto competente "(di una società) che le sue azioni non siano ostacolate da altri, la rivendicazione di base su territori, riserve personali, diritti di non distrazione - cioè la libertà di azione e la libertà dall'imposizione "(Brown & Levinson, 1978).[3] Insomma: la faccia negativa è il desiderio di non essere limitati da altri. Per la faccia negativa una strategia sarebbe non imporsi agli altri.

Secondo questa visione la nozione di "faccia" è universale, e nella conversazione la "faccia" è "minacciata" da quelli che si definiscono come "face-threatening acts", (dopo FTA's) che sono atti che minacciano la "faccia" del parlante o dell'ascoltatore, andando in direzione opposta ai suoi desideri e alla sua volontà di essere apprezzato, quindi nella comunicazione usiamo delle strategie linguistiche per salvaguardare la faccia di sé stesso e dell'interlocutore. Il parlante deve valutare la natura *face-threatening* dell'atto linguistico che sta per compiere e stabilire se sia opportuno o meno mitigare la componente *face-threatening*. Alcuni esempi per ottenere la faccia positiva dell'A (l'ascoltatore) sono:

L'espressione critiche: "Penso che il tuo rapporto non sia stato abbastanza conciso." (La faccia positiva dell'ascoltatore è minacciata perché è accusato di non aver fatto qualcosa, cioè la sua immagine di sé viene valutata negativamente. D'altro canto, quella del Parlante (=P) viene invece rinforzata dalla sua posizione di valutatore.

L'espressione delle emozioni: "Ti senti triste a causa del tuo ex ragazzo, non è vero?" (Il P. affronta un argomento che coinvolge uno stato di debolezza emotiva da parte di chi ascolta, cioè al parlante non importa l'immagine di sé stesso in pubblico e dell'ascoltatore.)

Altri esempi del FTA's negative per l'A. sono: dare un ordine: "Per favore, dammi quel libro" (il parlante esprime un'anticipazione di alcune azioni future dell'ascoltatore e limita così la sua libertà personale.)

Una promessa: "Prometto che verrò domani." (il parlante afferma un'azione futura in cui l'ascoltatore dovrebbe essere coinvolto.)

Invece, esempi in cui la faccia positiva di P. minacciata sono:

Le scuse: "Penso di aver fatto un grosso errore." (il parlante fa una dichiarazione sui propri difetti, "danneggiando" così la propria immagine / la propria faccia positiva.)
L'espressione di ringraziamento: "Grazie mille per il vostro aiuto." (il parlante ringrazia perché si sente obbligato a farlo. La sua libertà di azione è quindi minacciata nel momento in cui parla.)
Secondo Brown & Levinson i meccanismi, le strategie che portano alle scelte del parlante di mettere in atto un FTA, sono considerate comportamenti universali, ma esistono delle differenze tra le diverse culture riguardanti il potenziale di minaccia dei singoli atti e la gestione dei rapporti di potere e della distanza tra parlante e ascoltatore. Brown & Levinson considerano queste strategie come un nucleo stabile di valori riposti da qualche parte nell'individuo.

Le strategie di Brown & Levinson sono le seguenti:

1. Baldly on record: (con parole dirette): il parlante non fa nulla per ridurre la minaccia per la faccia di chi ascolta e viene quindi utilizzato in relazioni strette o quando le informazioni devono essere condivise rapidamente. Per urgenza o disperazione, quando è necessaria l'efficienza, compito orientato, desiderio scarso o nullo di mantenere la faccia di qualcuno, fare l'atto minaccioso per la faccia è nell'interesse dell'ascoltatore, situazioni in cui la minaccia è minimizzata implicitamente, il P. si compiace, fare offerte. Esempi sono: "Attento!", "Ascoltami", "Passami il martello."

2. Positive politeness: (la gentilezza positiva): Le strategie di cortesia positiva cercano di ridurre al minimo la minaccia verso la faccia positiva dell'ascoltatore. Queste strategie sono utilizzate per far sentire bene l'ascoltatore con sé stesso, i propri interessi o proprietà e sono generalmente utilizzate in situazioni in cui il pubblico si conosce abbastanza bene. Prestare attenzione agli interessi, bisogni, desideri dell'ascoltatore. Usa i segni di solidarietà all'interno del gruppo, per essere ottimista, per includere sia il parlante(P) che l'ascoltatore (A) in attività, per le offerte o le promesse, per esprimere interesse esagerato per l'A. e i suoi interessi, per evitare il disaccordo, per scherzare, ad esempio: "Ti vedo triste", "Posso fare qualcosa per te?"

3. Negative politeness: (la gentilezza negativa): Viene utilizzata come modo per interagire con l'ascoltatore in modo non imponente. Useremo la gentilezza negativa ad essere indiretta, per essere pessimisti, ridurre al minimo l'imposizione. Per usare strutture ovvianti, come definizioni, strutture passive, o dichiarazioni di regole generali. Esempi sono: "Sapresti dove si trova Oxford Street?", "Forse, avrebbe potuto prenderlo, forse", "Potresti per favore passare il riso?"

4. Off record (con parole indirette): Viene utilizzato per rimuovere completamente un riferimento diretto all'ascoltatore in modo da non imporgli nulla: Per esempio una richiesta specifica come "Puoi chiudere la finestra" diventa: "Sta diventando freddo qui".

Ci sono alcuni studiosi che hanno analizzato l'influenza dell'umorismo sulla "faccia", incluso lo studioso Zadjman (1994). Secondo questo studioso molti esempi di uso dell'umorismo possono influenzare negativamente la faccia per una serie di motivi dovuti alla capacità degli ascoltatori di comprendere lo scherzo; il parlante può interpretare la disponibilità o la riluttanza ad accettare uno scherzo come aggressivo e d'altro canto l'ascoltatore può essere minacciato anche da un umorismo non aggressivo che mette alla prova le sue capacità di comprendere lo scherzo o le sue emozioni. In generale, l'umorismo può fornire "tattiche salvavita" che consentono la solidarietà, ma può anche essere una strategia rischiosa da usare perché il parlante e l'interlocutore devono "essere sulla stessa lunghezza d'onda". La visione di Zadjman sulla teoria di Brown & Levinson e il concetto di umorismo, è la seguente: "Brown & Levinson (1978), considerano lo scherzo come una delle tecniche di educazione gentile, vale a dire come una strategia utilizzata per minimizzare la minaccia alla propria "faccia positiva". Le realizzazioni di cortesia positiva sono modi per ridurre al minimo la distanza sociale. Scherzare può servire a questo scopo, ad esempio quando il P. (il parlante) scherza per "mettere a proprio agio l'A. (l'ascoltatore)". Secondo Zadjman (1994), scherzare ha lo scopo di generare sentimenti di familiarità e di amicizia alludendo alla conoscenza e ai valori di fondo condivisi di P e A. Altri tipi di espressione umoristica che mirano a mantenere la faccia positiva sia di P che di A sono le "battute interne", che rivendicano atteggiamenti comuni ed empatia tra P e A. Quando si verificano atti umoristici come gli scherzi, il parlante spesso non tenta di minimizzare i "Face Threatening Acts" (FTA's). Al contrario, il parlante può cercare modi per realizzarli, e l'ascoltatore da parte sua spesso sembra accettarli, volente o nolente. Sembra che in questi casi il P e l'A concordino tacitamente che le richieste della faccia siano sospese per il bene del parlante il cui scopo è far ridere. (Zadjman, 1994). I "Face threatening acts umoristici" possono essere eseguiti "on-record", con o senza azioni di riparazione o "off-record", con parole indiretti. Il fatto di scherzare può minacciare entrambi la faccia del parlante (P) e dell'ascoltatore (A). Per esempio, si può, scherzare su fatti che potrebbero essere fastidiosi per A ma allo stesso tempo metterlo a suo agio (uno scherzo amichevole), oppure trasformare un piccolo difetto di A in motivo di scherno.

2.4 Confronto, Sommario e critiche

Brown & Levinson hanno ripreso la teoria di Grice, individuando nel principio di cooperazione e nelle massime pragmatiche le regole generali della cortesia nelle varie conversazioni. Ma le quattro

massime di quantità, qualità, relazione e modalità anche sono state criticate in egual misura per non essere chiare, sovrapposte o di diversi stati. La cortesia linguistica si riferisce al modo in cui ognuno sceglie deliberatamente di impiegare la lingua considerando i vari aspetti sociali, contestuali e interpersonali.

L'umorismo, all'interno del discorso linguistico è cambiato durante il tempo ma una cosa sembra essere molto chiara; esistono tanti dubbi delle persone autorevoli sul fenomeno dell'umorismo.

Concludendo; sembra essere chiaro che non esiste ancora un "consenso totale" sul fenomeno dell'umorismo nel mondo della scienza linguistica, ma esistono tante opinioni, ricerche e teorie diverse. In alcuni contesti della lingua si possono usare i modelli di Grice o di Brown & Levinson per dare chiarezza sul modo in cui l'umorismo viene usato e sul motivo per cui viene usato ma siccome l'umorismo sembra essere un fenomeno diverso nelle diverse culture è quasi impossibile dare una definizione chiara di quest'ultimo. Una definizione inequivocabile di che cosa sia realmente l'umorismo non è stata ancora trovata, infatti, anche gli studiosi che sono stati coinvolti nella sua definizione per anni, non hanno ancora avuto successo. Ora gli studiosi stanno cercando una definizione del concetto di umorismo, ma non sono ancora in accordo tra di loro. La teoria di B&L è quella che fornisce più strumenti linguistici adatti per un'analisi dell'umorismo e per questo motivo verrà utilizzata in questa ricerca del libretto di Don Giovanni, quindi nel prossimo capitolo analizzeremo il libretto di Don Giovanni di Da Ponte e Mozart per vedere se le strategie di B&L sono applicabili al testo di una opera di 300 anni fa e se potremmo analizzarlo in modo linguistico.

3. La ricerca

3.1 Metodo

In questa analisi abbiamo studiato il libretto dell'opera il Don Giovanni di Mozart per poter studiare l'uso dell'umorismo nell'opera. Teniamo in mente in quale tempo quest'opera famosa è stata scritta in stretta collaborazione tra il librettista Da Ponte e il compositore Mozart; la musica, il ritmo e il metro aiutano il cantante a dare chiarezza e sostanza all'interpretazione dell'umorismo previsto nel libretto. Abbiamo esaminato l'umorismo nell'opera Don Giovanni secondo le teorie di Brown & Levinson e le forme linguistiche e le forme pragmatiche e le strategie linguistiche contemporanee. Nel prossimo paragrafo descriveremo il corpus della nostra ricerca.

3.2 il corpus

Il libretto di Don Giovanni (titolo originale: "Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni" KV 327) è una opera lirica in due atti che Wolfgang Amadeus Mozart scrisse insieme con Lorenzo Da Ponte all'occasione del matrimonio di un cugino dell'imperatore Giuseppe II.

Don Giovanni è la seconda delle tre opere italiane che Mozart scrisse sul libretto di Lorenzo Da Ponte, che, in quel momento, era al servizio del Sacro Romano Imperatore. "Don Giovanni" precede "Cosi fan tutte" (KV 588) e segue "Le Nozze di Figaro" (KV 492), e venne composta a Praga tra il marzo e l'ottobre del 1787, quando Mozart aveva 31 anni. Quest'opera era stata commissionata dall'imperatore Giuseppe II. Il Don Giovanni è considerato uno dei capolavori di Mozart, della musica e della cultura occidentale in generale.

4. Prima dell'Analisi

Nei prossimi paragrafi descriveremo la storia dell'opera "Don Giovanni" in modo breve per essere in grado di capire meglio gli eventi descritti nell'analisi; seguirà una descrizione del carattere dei personaggi principali, Leporello, il servitore di Don Giovanni e Don Giovanni, un nobile, per capire in modo migliore perché sorgono varie situazioni bizzarre consecutive per questi personaggi.

4.1 La Storia di Don Giovanni a volo d'uccello

L'inizio dell'opera: la scena inizia fuori il palazzo di Donna Anna, non è ancora accaduto nulla. In seguito, Leporello canta la sua aria più famosa, perché lui non vuole più essere il servitore di Don Giovanni. Poi si sente Don Giovanni che cerca di staccarsi da Donna Anna, dopo aver condiviso il letto con lei e lei non vuole lasciare andare questo straniero. Il Commendatore, padre di Donna Anna arriva, perché si è svegliato a causa del rumore. Il Commendatore sfida Don Giovanni a duello, perché vuole difendere l'onore di sua figlia, durante il quale Don Giovanni lo uccide proprio nel momento in cui Donna Anna rientra a casa per cercare aiuto.

L'inizio è molto importante per la continuazione dell'opera; poi seguiranno diversi incontri tra Don Giovanni con una vecchia amante, Donna Elvira, e con una potenziale nuova conquista, Zerlina, e con il suo nuovo sposo di Zerlina, Masetto. Segue una scena seducente, una bugia di Donna Anna; il sentimento per una vendetta verso Don Giovanni per gli altri e la sua fuga da questa. La scena più importante della opera è alla fine; la cena con lo spirito del Commendatore e l'omicidio di Don Giovanni, che viene portato all'inferno (sull'esempio di Dante Alighieri) dal Commendatore.

Ci sono due finali nell'opera: una versione positiva (versione di Vienna), con un pezzo che mette in prospettiva quanto è stato successo prima e delinea il futuro degli altri personaggi e una versione negativa (il finale di Praga): l'accompagnamento all'inferno di Don Giovanni dal Commendatore. ("Don Giovanni "distribuita dalla Nederlandse opera, 1992)

4.2 I personaggi più importanti: Don Giovanni e Leporello

4.2.1 Leporello

Leporello, il servitore di Don Giovanni, sembra infelice ma, la sua lealtà appare senza limiti. In questo senso è un bravo servitore. Viene convinto facilmente da un sacco di soldi. Sembra che salti tutto il tempo da un pensiero all'altro: il pensiero morale, tutto formulato con umorismo, che pensa di fare cose che in realtà non può giustificare moralmente e, dall'altra parte, mantenere la lealtà che la sua funzione richiede.

4.2.2 Don Giovanni

Don Giovanni è un narcisista. Il suo motto è "viva la libertà". È imperturbabile ed è interessato solo a soddisfare le suoi proprie passioni quindi l'obiettivo di Don Giovanni è raggiungere la soddisfazione del potere, superando gli ostacoli che incontra sul suo cammino, conquistando le leggi della società e delle donne. Se qualcuno lo ostacola nel raggiungimento della sua libertà, ha la più grande difficoltà ad accettarlo. In realtà, Don Giovanni è un esistenzialista "avant la lettre": è un uomo che cerca la sua libertà per giustificare la sua esistenza. In tutte le sue forme e considera la libertà il suo diritto di poter scegliere tutto; il cibo, le donne, la morte. Le donne sono i suoi mezzi scelti per verificare se Dio esiste e per sfidarlo. Il cibo; sontuoso e lussuoso. La morte, infine; Don Giovanni prende questa via liberamente piuttosto che confrontarsi con la sua vergogna. Fa tutto per trovare la sua libertà totale, che può essere raggiunta solo guadagnando il potere totale.

4.3 Aspetti importanti

In questo capitolo descriveremo perché Da Ponte ha scritto il linguaggio in toni diversi per i personaggi diversi e dove nell'opera l'ironia e sarcasmo si sono il meglio presentati. Descriveremo perché la sequenza e la ripetizione delle scene sono importanti per l'analisi del testo.

4.3.1 Classificazione del linguaggio dei personaggi

In generale potremmo dedure che si potrebbe dire che il testo di Don Giovanni è stato scritto con molte frasi di "enfassi". Pare che sia stata fatta una chiara scelta linguistica da Da Ponte e da Mozart per quanto riguarda la classificazione del linguaggio dei personaggi: pare che sia stata formata una classe superiore con un tono serio con una scelta di parole più formali per i personaggi di Donna Anna, il Commendatore e Don Ottavia, una classe media per Donna Elvira e una classe sottoproletaria per Masetto e Zerlina. Per Leporello, che come il servitore, a quel tempo, dovrebbe essere annoverato tra i sottoproletari, è stato escogitato un ruolo di "Switch", proprio come il Don

Giovanni, che sembra formare una classe molto distinta in sé. Leporello ha anche la maggior parte delle espressioni che hanno uno scopo umoristico, molte delle quali sembrano scritte in forma ironica e sarcastica. Il ruolo di Don Giovanni richiede molto talento di recitazione, perché il suo umorismo non è ovvio a prima vista; è più dipendente dal contesto e dalla situazione. Don Giovanni non si preoccupa per niente di tutti gli altri personaggi. Il suo motto è "viva la Libertà" in tutti i modi pensabili, ridicolizza gli altri ma anche sé stesso e comunica con gli altri in modo inimitabile, il suo comportamento attraverso gli altri personaggi è così schietto e maleducato che diventa umoristico.

4.3.2 Altri punti importanti

Inoltre, sembra essere ovvio che i dialoghi racchiusi nelle scene umoristiche sono spesso i recitativi. Soprattutto i dialoghi tra Leporello e Don Giovanni con cui Leporello ha una relazione ambigua (è il suo capo, fa bene il suo lavoro, ma lo disprezza per il suo comportamento egoista e lo dice al pubblico) si esprimono spesso con sarcasmo e ironia. Secondo diversi studiosi, potremmo vedere l'umorismo nelle opere come una sorte di "iperlingua":"la possibilità di usare frammenti di una sorta di linguaggio nuovo, per farli cadere in un linguaggio riconoscibile per l'ascoltatore." "Un linguaggio che dispone in realtà di convenzioni e modalità di realizzazione sue proprie" (Minghi (2015).

4.3.3 Ripetizione di schemi contestuali

Potremmo vedere anche una ripetizione di schemi nelle diverse scene: ad esempio: Mozart mostra molte situazioni ripetitive durante i due finali dell'opera; entrambi i finali hanno uno sfondo di vita sociale: in entrambi le scene Don Giovanni fa un brindisi, entrambi i finali segnano una donna nella relazione oscura con Don Giovanni; quindi il tema è lo stesso in entrambi i finali, il confronto della consolidata comunità di uomini e in particolare di un uomo che non può riconoscere i propri confini. Inoltre, gli elementi di confusione nello stato mentale di Don Giovanni, insieme a questa sequenza di interazione sociale e l'uso di maschere, sono ripetuti in entrambi i finali. Il librettista e il compositore hanno messo all'inizio dell'opera un punto culminante, l'omicidio del Commendatore, che ha conseguenze enormi per il protagonista e che porta a situazioni sceniche estreme e determinate dal puro caso. Da Ponte e Mozart hanno costruito una situazione assurda spesso ironica, in cornice teatrale. La funzione umoristica può essere considerata multidimensionale: i suoi personaggi hanno schemi che sono collocati in varie situazioni sfortunate che a volte hanno una raccapricciante somiglianza tra loro. A causa di questi elementi drammatici ripetitivi nel pezzo c'è un rafforzamento dell'effetto teatrale. Gli elementi di confusione nello stato

mentale di Don Giovanni, insieme a questa sequenza di interazione sociale e l’uso di maschere sono ripetuti in tutta l’opera.

4.3.4 LE EMOZIONI FAMILIARI

Tutti i personaggi generalmente mostrano emozioni molto umane: vergogna, arroganza, auto-sopravvalutazione e insicurezza. Attraverso queste emozioni, noi, come spettatori, possiamo identificarci bene con loro, così che siamo coinvolti nella storia e possiamo sviluppare simpatia o antipatia per loro. Ecco perché tutte le scene assurde sono accettate così facilmente dal pubblico, un’assurdità ironica che fa parte della bellezza di questa opera.

Nel prossimo capitolo ci occuperemo dell’analisi del libretto. Abbiamo compilato un elenco delle forme linguistiche, delle forme della pragmatica, seguenti le strategie linguistiche. Abbiamo descritto l’uso del linguaggio secondo le strategie di Brown & Levinson nel testo. Usando queste forme e strategie linguistiche analizzeremo il libretto.

5. L'UMORISMO NEL LIBRETTO

5.1 FORME LINGUISTICHE CONTEMPORANEE DELL'UMORISMO TROVATO NELL'OPERA DON GIOVANNI

Durante l'analisi del libretto abbiamo scoperto che nel testo di Da Ponte sono state utilizzate molte forme e strategie linguistiche diverse, le abbiamo raccolte e abbiamo provato a nominarle eseguendo un "deskresearch". Abbiamo utilizzato dati secondari descritti nei lavori di, ad esempio, Argenziano, che ha menzionato le strategie linguistiche usate nell'umorismo nell'opere liriche. Altri scrittori che hanno elaborato analizzato l'umorismo nei libretti sono ad esempio: Bonomi (2017), Brioschi e Martini (2015), D'Achille (2015), Minghi (2015), e Rossi (2018), nei lavori dei quali vengono menzionate le diverse forme e strategie linguistiche, le diverse forme pragmatiche e l'uso delle strategie di Brown & Levinson. Dato che queste forme e strategie sono menzionate dai diversi studiosi abbiamo scelto di nominare l'umorismo nel libretto di Don Giovanni secondo queste forme e strategie, quindi li abbiamo messi insieme e suddivisi in quattro categorie: delle forme linguistiche, delle forme pragmatiche, delle strategie linguistiche e finalmente in una categoria secondo l'utilizzo delle strategie di Brown & Levinson. Abbiamo analizzato il testo del primo atto ma descritto solo l'analisi dalla prima aria all'inizio dell'opera, un'aria senza contesto. Poi abbiamo descritto un terzetto, le scene 4 e 5, e un duettino, la scena 9. Nel libretto abbiamo trovato sei forme linguistiche, quattro forme pragmatiche e otto strategie linguistiche che, secondo noi, sono state utilizzate. Abbiamo analizzato il testo frase per frase, poi abbiamo contato frase per frase su quante forme e strategie vengono utilizzate nelle scene, con l'obiettivo di sapere se le differenze linguistiche possono essere rilevate.

Queste forme linguistiche abbiamo trovato:

- L'enfasi sulla formulazione esatta
- La semantica della ripetizione:
- Il significato indeterminato; ad esempio: l'ambiguità,
- Il soggetto affermato
- Il riferimento a una realtà alternativa
- L'inversione di rapporto linguaggio/realtà

Abbiamo trovato diverse forme della pragmatica:

- Il focus sulla performance,
- L'uso in congregazione o interazione intima,
- La creazione di solidarietà o antagonismo e competizione
- Una conservazione o inversione dell'ordine sociale.

Infine, abbiamo trovato le seguenti strategie linguistiche: (Argenziano (2017)

- manipolazione di forme linguistiche fino a (neo)formazioni assurde; quindi assurdità
- Scissione della parola fisica ri-assemblata nei suoi costituenti; utilizzato della frase scissa
- Esasperazione di suoni allitteranti ricerca di cacofonia; suoni allitteranti
- Uso delle rime
- Scelta insolita, dissonante, delle parole nella catena sintagmatica; quindi dissonanti delle parole
- Inversioni sintattiche; il fenomeno riguardo delle frasi in cui una frase diversa dall'argomento viene prima di tutto
- Spostamento di paradigmi morfologici; un paradigma è l'insieme di tutte le forme di un verbo

5.2 L'ANALISI DEL LIBRETTO

Proviamo ad analizzare il libretto secondo le forme e le strategie linguistiche e le forme pragmatiche menzionate sopra e secondo le strategie di Brown & Levinson. Subito fin dall'inizio dell'opera nella prima scena c'è un buon esempio di umorismo senza contesto. Poiché c'è una frase con umorismo nella prima aria, c'è bisogno di una spiegazione; quest'aria è molto importante; non c'è alcun contesto ancora, eppure il cantante deve essere un bravo attore per essere in grado di trasmettere una frase con umorismo chiaro, con toni, ritmo e metro fissi. Cantare questa aria richiede l'uso di determinatezza, l'affermazione delle consonanti e sottolineare i colori della voce. Sono usate anche tante forme e strategie linguistiche. Fortunatamente Mozart ha scritto questa musica in modo che supporti il testo. Abbiamo messo le tabelle con l'elaborazione linguistica delle frasi delle scene 1, 4 e 5 e 9, e le abbiamo posizionate in categorie menzionate sopra in paragrafo 5.1.

Atto 1 scena 1

L'inizio dell'opera è molto importante: la scena inizia fuori davanti il palazzo di Donna Anna, non è ancora successo niente. Leporello, poi, canta la sua aria più famosa, già con umorismo, ma senza contesto, perché è l'inizio dell'opera in cui lui non vuole più essere il servitore di Don Giovanni.

LEPORELLO (servitore di Don Giovanni)

1. Notte e giorno faticar,
2. Per chi nulla sa gradir,
3. Piova e vento sopportar,
4. Mangiar male e mal dormir.
5. Voglio far il gentiluomo
6. E non voglio più servir...(nonononononono)
7. Oh che caro galantuomo! (*Per dire il contrario di ciò che si intende*)
8. Vuol star dentro colla bella,
9. Ed io far la sentinella!
10. Voglio far il gentiluomo… E non voglio più servir...(nonononononono)

Le scene 4 e 5

In tale scena Don Giovanni commette l'errore di non riconoscere una vecchia conquista e cerca di conquistarla di nuovo, ma Donna Elvira riconosce immediatamente in lui il cattivo che l'ha lasciata inconsolabile. Leporello trova tutto questo molto divertente.

DON GIOVANNI Zitto, mi pare sentire odor di femmina (*Esagerazione)*
LEPORELLO (Cospetto, che odorato perfetto!) (*Esagerazione*)
DON GIOVANNI All'aria mi par bella. (*Esagerazione*)
LEPORELLO (E che occhio, dico!) (*Esagerazione*)
DON GIOVANNI Ritiriamoci un poco, e scopriamo terren.
LEPORELLO Già prese foco! (*Esagerazione*)
DON GIOVANNI *(piano a Leporello)* Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata. Poverina! (*Esagerazione*)
Cerchiam di consolare il suo tormento. (*Dire qualcosa di diverso da ciò che significa*)
LEPORELLO (Così ne consolò mille e ottocento) (*Esagerazione*)
DON GIOVANNI Signorina…
DONNA ELVIRA Chi è là?
DON GIOVANNI Stelle! Che vedo!
LEPORELLO (O bella! Donna Elvira!) (*Attacco / progresso ironico*)
DONNA ELVIRA Don Giovanni!... Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!
LEPORELLO (Che titoli cruscanti! Manco male che lo conosce bene!) (*Attacco / progresso ironico)*

LEPORELLO (Pare un libro stampato!) *(Esagerazione)*
DON GIOVANNI Oh, in quanto a questo, ebbi le mie ragioni. (*Per dire il contrario di ciò che si intende)*
(a Leporello, ironicamente) È vero? **(***Difesa ironica (non perdere faccia*)
LEPORELLO È vero. E che ragioni forti! (*Per dire il contrario di ciò che si intende*)
DONNA ELVIRA E quali sono, se non la tua perfidia, la leggerezza tua? Ma il giusto cielo volle ch'io ti trovassi, per far le sue, le mie vendette.,
DON GIOVANNI Eh via! Siate più ragionevole! (Mi pone a cimento costei!). (*Esagerazione*) Se non credete a labbro mio, credete a questo galantuomo. (*Dire qualcosa di diverso da ciò che significa, Difesa ironica (non perdere faccia)*
LEPORELLO (Salvo il vero) (*Ridicolo reazione sul "galantuomo" di Don Giovanni*)

La scena 9
In tale scena Don Giovanni ha affermato di essere solo con Zerlina e di sfruttare appieno le sue tecniche di conquista. Zerlina sembra a soccombere a questo fatto.

DON GIOVANNI Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil, da quel scioccone. *(Ironia di tono, ridicolo)* Che ne dite, mio ben, (*Prezzi diretti; l'uso della parola "mio ben" per una donna sconosciuta, in questo caso è libero scambio*) so far pulito?
ZERLINA Signore, è mio marito…
DON GIOVANNI Chi? Colui? *(Ironia di tono, ridicolo*) Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quel visetto d'oro, quel viso inzuccherato (*Esagerazione*)da un bifolcaccio vil sia strapazzato?
ZERLINA Ma, signore, io gli diedi parola di sposarlo.
DON GIOVANNI Tal parola non vale uno zero. *(Ridicolo in modo ironico*). Voi non siete fatta per essere paesana; *(Prezzi diretti)* un altra sortevi procuran quegli occhi bricconcelli, *(Esagerazione*)quei labretti sì belli, *(Esagerazione*) quelle dituccie candide e odorose, *(Esagerazione*) parmi toccar giuncata e fiutar rose. *(Esagerazione)*
ZERLINA Ah!... Non vorrei…
DON GIOVANNI Che non vorreste? *(Attenuazione)*
ZERLINA Alfine ingannata restar. Io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.
DON GIOVANNI È un'impostura della gente plebea! La nobiltà (*Arroganza)* ha dipinta negli occhi l'onestà. Orsù, non perdiam tempo; in questo istante io ti voglio sposar. *(Esagerazione)*

ZERLINA Voi!?

DON GIOVANNI Certo, io. Quel casinetto è mio solo saremo e là, gioiello mio, *Prezzi diretti (Esagerazione*) ci sposeremo. Là ci darem la mano, (*Esagerazione)* Là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio (*Prezzi diretti,)* da qui.

ZERLINA (Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor.)

DON GIOVANNI Vieni, mio bel diletto! (*Prezzi diretti Esagerazione*)

ZERLINA (Mi fa pietà Massetto)

DON GIOVANNI Io cangerò tua sorte.

ZERLINA Presto… non son più forte.

5.3 Le tabelle

Abbiamo raccolto e messo insieme delle varie forme e strategie linguistiche delle scene 1, 4 e 5 e 9. dell'opera. Abbiamo raccolto il totale delle forme linguistiche utilizzate nelle scene, il totale delle forme pragmatiche utilizzate nelle scene, il totale delle strategie linguistiche utilizzate nelle scene e il totale delle strategie di B&L utilizzate nelle scene. I totali sono stato convertiti in una percentuale. A destra abbiamo messo il totale delle forme e strategie utilizzate in ogni frase delle scene e inoltre ne abbiamo raccolto la quantità delle forme e strategie linguistiche utilizzate in ogni frase delle scene 1, 4 e 5 e 9.

La tabella 1. Le forme linguistiche utilizzate nelle scene

La tabella 2. Le forme pragmatiche utilizzate nelle scene

La tabella 3. Le strategie linguistiche utilizzate nelle scene

La tabella 4. Le strategie di B&L utilizzate nelle scene

La tabella 5. Una tabella riassuntiva delle scene

La tabella 6. Una tabella con un grafico a barre statistico delle scene

	Le forme linguistiche usate	l'enfasi sulla formulazione esatta	la semantica della ripetizione	il significato indeterminato	il soggetto affermato	il riferimento a una realtà alternativa	l'inversione di rapporto linguaggio/realtà	totale	Quantità
	la scena 1								
1	Notte e giorno faticar	X						1	1
2	Per chi nulla sa gradir	X						1	1
3	Piova e vento sopportar,							0	0
4	Mangiar male e mal dormir.							0	0
5	Voglio far il gentiluomo					X		1	1
6	E non voglio più servir...(nononono)		X			X		2	1
7	Oh, che caro galantuomo!			X				1	1
8	Vuol star dentro colla bella,							0	0
9	ed io far la sentinella!							0	0
10	Voglio far il gentiluomo… E non voglio più servir... (nononononono)		X			X		2	1
	totale	2	2	1	0	3	0	8	6
	percentuale	20%	20%	10%	0%	30%	0%	80%	60%
	Le scene 4 e 5								
1	Zitto, mi pare sentire odor di femmina			X		X	X	3	1
2	(Cospetto, che odorato perfetto!)						X	1	1
3	All'aria mi par bella.						X	1	1
4	(E che occhio, dico!)						X	1	1
5	Ritiriamoci un poco, e scopriamo terren	X						1	1
6	Già prese foco!							0	0
7	Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata. Poverina!	X						1	1
8	Cerchiam di consolare il suo tormento.							0	0
9	(Così ne consolò mille e ottocento)							0	0
10	Signorina.							0	0
11	Chi è là?							0	0
12	Stelle! che vedo!	X						1	1
13	O bella! Donna Elvira!)							0	0
14	Don Giovanni!... Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!	X						1	1
15	Che titoli cruscanti! Manco male che lo conosce bene!)	X		X				2	1
16	(Pare un libro stampato!)							0	0
17	Oh, in quanto a questo, ebbi le mie ragioni.							0	0
18	È vero?							0	0
19	È vero. E che ragioni forti!							0	0
20	E quali sono, se non la tua perfidia, la leggerezza tua? Ma il giusto cielo volle ch'io ti trovassi, per far le sue, le mie vendette.	X						1	1
21	Eh via! siate più ragionevole! *'.. (Mi pone a cimento costei!)				X			1	1
22	Se non credete a labbro mio, credete a questo galantuomo							0	0
23	(Salvo il vero)			X				1	1
	totale	6	0	3	1	1	4	15	12
	percentuale	26%	0%	13%	4%	4%	17%	65%	52%
	la scena 9								
1	Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil, da quel scioccone. Che ne dite, mio ben, so far pulito?	X			X			2	1
2	Signore, è mio marito...			X	X			2	1
3	Chi? Colui? Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quel visetto d'oro, quel viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?	X						1	1
4	Ma, signore, io gli diedi parola di sposarlo			X				1	1
5	Tal parola non vale uno zero. Voi non siete fatta per essere paesana; un altra sortevi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labretti sì belli, quelle dituccie candide e odorose, parmi toccar giuncata e fiutar rose.	X						1	1
6	Ah!... Non vorrei...			X				1	1
7	Che non vorreste?							0	0
8	Alfine ingannata restar. Io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.							0	0
9	È un'impostura della gente plebea! La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà. Orsù, non perdiam tempo; in questo istante io ti voglio sposar.					X	X	2	1
10	Voi!?	X						1	1
11	Certo, io. Quel casinetto è mio solo saremo e là, gioiello mio, ci sposeremo. Là ci darem la mano, Là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio da qui.					X	X	2	1
12	Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor.)							0	0
13	Vieni, mio bel diletto!							0	0
14	(Mi fa pietà Massetto)							0	0
15	Io cangerò tua sorte					X		1	1
16	Presto... non son più forte							0	0
	totale	3	0	3	2	3	2	14	10
	percentuale	19%	0%	19%	13%	19%	13%	88%	63%

*la tabella 1: le forme linguistiche utilizzate nelle scene

	Le forme pragmatiche utilizzate	il focus sulla performance,	l'uso in congreggazione o interazione intima,	la creazione di solidarietà o antagonismo o competizione	una conservazione o inversione dell'ordine sociale.	totale	Quantità
	La scena 1						
1	Notte e giorno faticar,	X				1	1
2	Per chi nulla sa gradir			X		1	1
3	Piova e vento sopportar,	X				1	1
4	Mangiar male e mal dormir.			X		1	1
5	Voglio far il gentiluomo				X	1	1
6	E non voglio più servir...(nononono)					0	0
7	Oh, che caro galantuomo!					0	0
8	Vuol star dentro colla bella,					0	0
9	ed io far la sentinella!					0	0
10	Voglio far il gentiluomo... E non voglio più servir... (nononononono)					0	0
	totale	2	0	2	1	5	5
	percentuale	20%	0%	20%	10%	50%	50%
	Le scene 4 e 5						
1	Zitto, mi pare sentire odor di femmina					0	0
2	(Cospetto, che odorato perfetto!)	X				1	1
3	All'aria mi par bella.					0	0
4	(E che occhio, dico!)	X				1	1
5	Ritiriamoci un poco, e scopriamo terren					0	0
6	Già prese foco!					0	0
7	Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata. Poverina!			X		1	1
8	Cerchiam di consolare il suo tormento.					0	0
9	(Così ne consolò mille e ottocento)					0	0
10	Signorina.		X			1	1
11	Chi è là?					0	0
12	Stelle! che vedo!					0	0
13	O bella! Donna Elvira!)					0	0
14	Don Giovanni!... Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!		X			1	1
15	Che titoli cruscanti! Manco male che lo conosce bene!)					0	0
16	(Pare un libro stampato!)					0	0
17	Oh, in quanto a questo, ebbi le mie ragioni.					0	0
18	È vero?					0	0
19	È vero. E che ragioni forti!					0	0
20	E quali sono, se non la tua perfidia, la leggerezza tua? Ma il giusto cielo volle ch'io ti trovassi, per far le sue, le mie vendette.			X		1	1
21	Eh via! siate più ragionevole! *'.. (Mi pone a cimento costei!)				X	1	1
22	Se non credete a labbro mio, credete a questo galantuomo					0	0
23	(Salvo il vero)					0	0
	totale	2	2	2	1	7	7
	percentuale	9%	9%	9%	4%	30%	30%
	la scena 9						
1	Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil, da quel scioccone. Che ne dite, mio ben, so far pulito?		X	X		2	1
2	Signore, è mio marito...					0	0
3	Chi? Colui? Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quel visetto d'oro, quel viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?				X	1	1
4	Ma, signore, io gli diedi parola di sposarlo					0	0
5	Tal parola non vale uno zero. Voi non siete fatta per essere paesana; un altra sortevi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labretti sì belli, quelle dituccie candide e odorose, parmi toccar giuncata e fiutar rose.		X		X	2	1
6	Ah!... Non vorrei...					0	0
7	Che non vorreste?					0	0
8	Alfine ingannata restar. Io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.					0	0
9	È un'impostura della gente plebea! La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà. Orsù, non perdiam tempo; in questo istante io ti voglio sposar.	X	X	X	X	4	1
10	Voi!?					0	0
11	Certo, io. Quel casinetto è mio solo saremo e là, gioiello mio, ci sposeremo. Là ci darem la mano, là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio da qui.		X			1	1
12	Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor.)					0	0
13	Vieni, mio bel diletto!					0	0
14	(Mi fa pietà Massetto)					0	0
15	Io cangerò tua sorte					0	0
16	Presto... non son più forte					0	0
	totale	1	4	2	3	10	5
	percentuale	6%	25%	13%	19%	63%	31%

*la tabella 2: le forme pragmatiche utilizzate nelle scene

	Le strategie linguistiche utilizzate	esasperazione di suoni allitteranti	uso delle rime	scelta insolita	dissonante	delle parole nella catena sintagmatica	inversioni sintattiche	spostamento di paradigmi morfologici	totale	Quantità
	La scena 1									
1	Notte e giorno faticar,								0	0
2	Per chi nulla sa gradir						X		1	1
3	Piova e vento sopportar,		X				X		2	1
4	Mangiar male e mal dormir.		X						1	1
5	Voglio far il gentiluomo								0	0
6	E non voglio più servir...(nononono)	X			X	X			2	1
7	Oh, che caro galantuomo!			X					1	1
8	Vuol star dentro colla bella						X		1	1
9	ed io far la sentinella!		X						1	1
10	Voglio far il gentiluomo... E non voglio più servir... (nonononononono	X			X	X			2	1
	totale	2	3	1	2	2	3	0	11	8
	percentuale	20%	30%	10%	20%	20%	30%	0%	110%	80%
	Le scene 4 e 5									
1	Zitto, mi pare sentire odor di femmina								0	0
2	(Cospetto, che odorato perfetto!)								0	0
3	All'aria mi par bella.								0	0
4	(E che occhio, dico!)								0	0
5	Ritiriamoci un poco, e scopriamo terren								0	0
6	Già prese foco!		X						1	1
7	Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata. Poverina!								0	0
8	Cerchiam di consolare il suo tormento.								0	0
9	(Così ne consolò mille e ottocento)								0	0
10	Signorina.								0	0
11	Chi è là?								0	0
12	Stelle! che vedo!								0	0
13	O bella! Donna Elvira!)								0	0
14	Don Giovanni!... Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!								0	0
15	Che titoli cruscanti! Manco male che lo conosce bene!)								0	0
16	(Pare un libro stampato!)								0	0
17	Oh, in quanto a questo, ebbi le mie ragioni.								0	0
18	È vero?								0	0
19	È vero. E che ragioni forti!								0	0
20	E quali sono, se non la tua perfidia, la leggerezza tua? Ma il giusto cielo volle ch'io ti trovassi, per far le sue, le mie vendette.								0	0
21	Eh via! siate più ragionevole! *'.. (Mi pone a cimento costei!)								0	0
22	Se non credete a labbro mio, credete a questo galantuomo								0	0
23	(Salvo il vero)		X						0	0
	totale	0	1						1	1
	percentuale	0%	4%	0%	0%	0%	0%	0%	4%	4%
	La scena 9									
1	Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil, da quel scioccone. Che ne dite, mio ben, so far pulito?								0	0
2	Signore, è mio marito...								0	0
3	Chi? Colui? Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quel visetto d'oro, quel viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?			X					1	1
4	Ma, signore, io gli diedi parola di sposarlo								0	0
5	Tal parola non vale uno zero. Voi non siete fatta per essere paesana; un altra sortevi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labretti sì belli, quelle dituccie candide e odorose, parmi toccar giuncata e fiutar rose.		X	X		X			2	1
6	Ah!... Non vorrei...								0	0
7	Che non vorreste?								0	0
8	Alfine ingannata restar. Io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.								0	0
9	È un’impostura della gente plebea! La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà. Orsù, non perdiam tempo; in questo istante io ti voglio sposar.		X	X					2	1
10	Voi!?									
11	Certo, io. Quel casinetto è mio solo saremo e là, gioiello mio, ci sposeremo. Là ci darem la manoLà mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio da qui.		X						1	1
12	Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor.)		X						1	1
13	Vieni, mio bel diletto!								0	0
14	(Mi fa pietà Massetto)		X						1	1
15	Io cangerò tua sorte								0	0
16	Presto... non son più forte		X						1	1
	totale	0	6	3	0	1	0	0	9	7
	percentuale	0%	38%	19%	0%	6%	0%	0%	56%	44%

*la tabella 3: le strategie linguistiche utilizzate nelle scene

	Le strategie di Brown & Levinson utiizzate	la faccia negativa	la faccia positiva	Con parole dirette	con parole indiretta	Gentilezza positiva	Gentilezza negativa	totale	Quantità
	La scena 1								
1	Notte e giorno faticar,			X				1	1
2	Per chi nulla sa gradir			X				1	1
3	Piova e vento sopportar,							0	0
4	Mangiar male e mal dormir.			X				1	1
5	Voglio far il gentiluomo		X					1	1
6	E non voglio più servir...(nononono)							0	0
7	Oh, che caro galantuomo!							0	0
8	Vuol star dentro colla bella						X	1	1
9	ed io far la sentinella!							0	0
10	Voglio far il gentiluomo... E non voglio più servir... (nononononono							0	0
	totale		1	3			1	5	5
	percentuale	0%	10%	30%	0%	0%	10%	50%	50%
	Le scene 4 e 5								
1	Zitto, mi pare sentire odor di femmina	X						1	1
2	**(Cospetto, che odorato perfetto!)**						X	1	1
3	All'aria mi par bella.							0	0
4	(E che occhio, dico!)						X	1	1
5	Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata. Poverina!							0	0
6	Cerchiam di consolare il suo tormento.							0	0
7	(Così ne consolò mille e ottocento)						X	1	1
8	Signorina.				X			1	1
9	Chi è là?							0	0
10	Stelle! che vedo!							0	0
11	O bella! Donna Elvira!)						X	1	1
12	Don Giovanni!... Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!							0	0
13	Che titoli cruscanti! Manco male che lo conosce bene!)						X	1	1
14	(Pare un libro stampato!)						X	1	1
15	Oh, in quanto a questo, ebbi le mie ragioni.		X					1	1
16	È vero?							0	0
17	È vero. E che ragioni forti!			X				1	1
18	E quali sono, se non la tua perfidia, la leggerezza tua? Ma il giusto cielo volle ch'io ti trovassi, per far le sue, le mie vendette.							0	0
19	Eh via! siate più ragionevole! *'.. (Mi pone a cimento costei!)	X		X	X	X	X	5	1
20	Se non credete a labbro mio, credete a questo galantuomo							0	0
21	(Salvo il vero)						X	1	1
	totale	2	1	2	2	1	8	16	12
	percentuale	10%	5%	10%	10%	5%	38%	76%	57%
	La scena 9								
1	Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil, da quel scioccone. Che ne dite, mio ben, so far pulito?	X		X	X			3	1
2	Signore, è mio marito...							0	0
3	Chi? Colui? Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quel visetto d'oro, quel viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?	X		X	X			3	1
4	Ma, signore, io gli diedi parola di sposarlo							0	0
5	Tal parola non vale uno zero. Voi non siete fatta per essere paesana; un altra sortevi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labretti sì belli, quelle dituccie candide e odorose, parmi toccar giuncata e fiutar rose.			X	X			2	1
6	Ah!... Non vorrei...			X				1	1
7	Che non vorreste?			X				1	1
8	Alfine ingannata restar. Io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.			X				1	1
9	È un'impostura della gente plebea! La nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà. Orsù, non perdiam tempo; in questo istante io ti voglio sposar.			X				1	1
10	Voi!?							0	0
11	Certo, io. Quel casinetto è mio solo saremo e là, gioiello mio, ci sposeremo. Là ci darem la mano. Là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio da qui.				X			1	1
12	(Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor.)						X	1	1
13	Vieni, mio bel diletto!			X				1	1
14	(Mi fa pietà Massetto)						X	1	1
15	Io cangerò tua sorte			X				1	1
16	Presto... non son più forte			X				1	1
	totale	2	0	10	4	0	2	18	13
	percentuale	13%	0%	63%	25%	0%	13%	113%	81%

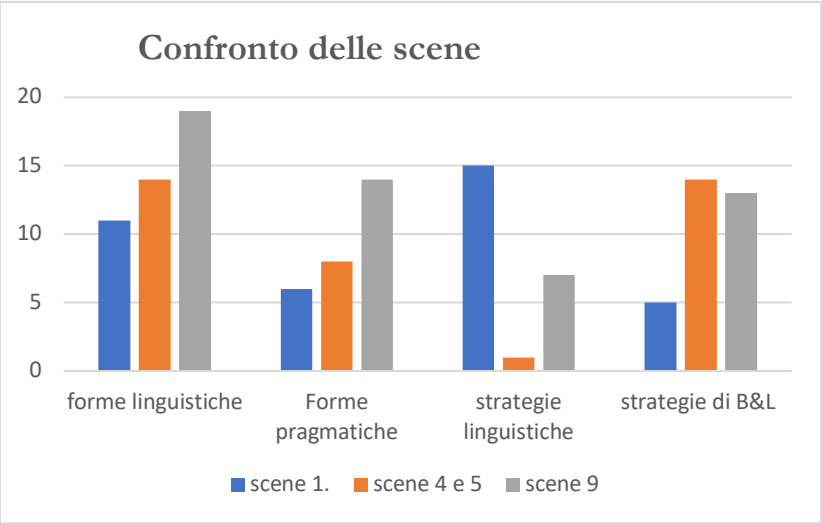
*la tabella 4: le strategie di B&L utilizzate nelle scene

Le forme usate e la quantità dell’uso	Le forme linguistiche	Le forme della pragmatica	Le strategie linguistiche	Le strategie di Brown & Levinson
prima scena				
totale	**11**	**6**	**15**	**5**
quantità di forme linguistiche usatlizzate nelle frase	80%	50%	110%	50%
in quante frasi vengono utilizzate le forme linguistiche	60%	50%	80%	50%
Le Scene 4 e 5				
totale	**11**	**6**	**15**	**5**
quantità di forme linguistiche usatlizzate nelle frase	65%	30%	4%	71%
in quante frasi vengono utilizzate le forme linguistiche	52%	30%	4%	52%
La Scena 9				
totale	**11**	**6**	**15**	**5**
quantità di forme linguistiche usatlizzate nelle frase	88%	63%	6%	113%
in quante frasi vengono utilizzate le forme linguistiche	63%	31%	6%	81%

*la tabella 5: una tabella riassuntiva delle scene

Quest’ultima tabella è riassuntiva della scena 1, delle scene 4 e 5, e della scena 9

Potremmo notare che nella prima scena le strategie linguistiche siano usate abbondantemente in contrasto alle altre scene. Nelle scene 4 e 5 le strategie quasi non sono usate. Nella scena 9 le strategie sono usate più spesso. Potremmo notare che possiamo utilizzare le strategie di B&L più nel corso dell’opera.



*la tabella 6: La tabella con un grafico a barre statistico delle scene

Questa tabella è riassuntiva della scena 1, scene 4 e 5, e la scena 9

Potremmo vedere in questo grafico a barre che nella prima scena le strategie linguistiche siano usate abbondantemente in contrasto alle altre scene in modo più chiaro. Potremmo vedere che le strategie linguistiche qui ricadono completamente nelle scene 4 e 5, dopo di che nella scena 9 le strategie linguistiche ancora sale lentamente.

La scena 1

Le forme linguistiche usate: l’enfasi sulla formulazione esatta, la semantica della ripetizione, il significato indeterminato; ad esempio: l’ambiguità, il soggetto affermato, il riferimento a una realtà alternativa, l’inversione di rapporto linguaggio/realtà

Le forme della pragmatica: il focus sulla performance, l’uso in congregazione o interazione intima, la creazione di solidarietà e antagonismo e competizione, una conservazione e inversione dell’ordine sociale.

Le seguenti strategie linguistiche: esasperazione di suoni allitteranti, l’uso delle rime, il dissonante, delle parole nella catena sintagmatica, inversioni sintattiche, spostamento di paradigmi morfologici.

L’uso di strategie di Brown & Levinson: la faccia positiva, con parole dirette, la gentilezza positiva, la gentilezza negativa, delle parole indirette

Nella prima scena qualche forma viene usate più di una volta:

Le forme linguistiche: l'enfasi sulla formulazione esatta

Le forme della pragmatica: l'uso del focus sulla performance, la creazione di solidarietà e antagonismo e competizione

Le strategie linguistiche: l'uso dell'esasperazione di suoni allitteranti, il dissonante, delle parole nella catena sintagmatica, inversioni sintattiche

Le strategie di Brown & Levinson: la gentilezza negativa

Possiamo vedere nella prima scena del primo atto, che le forme linguistiche contemporanee e le strategie linguistiche sono usate molte volte. Una cosa che si nota è che le forme pragmatiche non sono usate molto, perché in generale l'umorismo è considerato una forma della pragmatica, come abbiamo visto nel quadro teorico. D'altra parte, le strategie linguistiche sono usate abbondantemente. Potremmo pensare che siano usate così tanto perché non si sa ancora nulla del contesto e potremmo concludere che Da Ponte abbia usato queste strategie linguistiche per dare al cantante l'opportunità di enfatizzare il testo in modo chiaro e soprattutto dare chiarezza al contesto nel quale lui si trova in questo momento. Cosi il pubblico può capire la storia, soprattutto l'uso delle rime (che si intreccia anche in modo ovvio al ritmo). Il focus del testo pare essere soprattutto sull'enfasi della situazione in cui si trova Leporello. Il pubblico simpatizza immediatamente con questo personaggio perché l'enfasi è posta sulle condizioni di lavoro precarie e sui suoi desideri per una vita migliore. Ciò si ottiene con l'aiuto di varie strategie linguistiche come la ripetizione, l'allitterazione, le rime e inversioni sintattiche.

Le scene 4 e 5

Le forme linguistiche usate: l'enfasi sulla formulazione esatta, il significato indeterminato; ad esempio: l'ambiguità, il soggetto affermato, il riferimento a una realtà alternativa, l'inversione di rapporto linguaggio/realtà

Le forme della pragmatica: il focus sulla performance, l'uso in congregazione o interazione intima, la creazione di solidarietà e antagonismo e competizione, una conservazione e inversione dell'ordine sociale.

Le seguenti strategie linguistiche: l'uso delle rime

L'uso delle strategie di Brown & Levinson: la faccia positiva, delle parole dirette, la gentilezza positiva, la gentilezza negativa, delle parole indirette

Nelle scene 4 e 5 qualche forma sono usate più di una volta:
Le forme linguistiche: l'enfasi sulla formulazione esatta, il significato indeterminato; ad esempio: l'ambiguità, l'inversione di rapporto linguaggio/realtà
Le forme della pragmatica: l'uso del focus sulla performance, l'uso in congregazione o interazione intima
Le strategie linguistiche: solo una volta la rima è stata usata.
Le strategie di Brown & Levinson: la gentilezza positiva

Nelle scene 4 e 5, che costituiscono un brano vocale con tre cantanti, le strategie di B&L sono state usate molto. Le forme linguistiche sono usate tanto quanto le strategie di B&L. In generale vengono usate tante forme diverse. Ciò che colpisce è che l'importo delle strategie linguistiche sta diminuendo. Potremmo speculare che l'unica spiegazione logica per il diminuire delle strategie linguistiche sembra risiedere nel fatto che all'inizio dell'opera non c'è ancora un contesto e nelle scene 4 e 5 la storia è invece in pieno svolgimento. Il tono dell'opera è già stato impostato e le relazioni reciproche sono chiare. È la seconda volta che otteniamo informazioni su come Don Giovanni era solito conquistare le donne. La prima volta (nella scena 2, non nominata qui) la conquista era già avvenuta. Le scene 4 e 5 racconta la storia della Donna Elvira e la sua forza e lei è la prima che risponde a Don Giovanni, con commento di Leporello, ciò non richiede strategie ma forme linguistiche come l'enfasi, ambiguità, l'inversione di rapporto linguaggio, ma potremmo vedere l'uso delle strategie che Brown & Levinson hanno descritto, perché nelle scene perdere e tenere la faccia è molto importante.

Scena 9 (il diritto del cavaliere)
Le forme linguistiche usate: manipolazione di forme linguistiche fino a neoformazioni assurde, scissione della parola fisica ri- assemblata nei suoi costituenti, l'enfasi sulla formulazione esatta, il significato indeterminato; ad esempio: l'ambiguità, il soggetto affermato, il riferimento a una realtà alternativa, l'inversione di rapporto linguaggio/realtà
Le forme della pragmatica: il focus sulla performance, l'uso in congregazione o interazione intima, la creazione di solidarietà e antagonismo e competizione, una conservazione e inversione dell'ordine sociale.
Le seguenti strategie linguistiche: l'uso delle rime, l'uso delle parole nella catena sintagmatica.
L'uso di strategie di Brown & Levinson: la faccia negativa, la faccia positiva, delle parole dirette, la gentilezza positiva, la gentilezza negativa, delle parole indirette

Nella scena 9 qualche forma sono usate più di una volta:

Le forme linguistiche: l'enfasi sulla formulazione esatta, il significato indeterminato; ad esempio: l'ambiguità, il soggetto affermato, il riferimento a una realtà alternativa

Le forme della pragmatica: l'uso del focus sulla performance, l'uso in congregazione o interazione intima

Le strategie linguistiche: l'uso delle rime

Le strategie di Brown & Levinson: la gentilezza positiva, delle parole dirette

Le forme linguistiche sono aumentate in questa scena. Anche le forme della pragmatica sono aumentate. Sembra chiaro che le strategie linguistiche non siano più necessarie, quindi non vengono più usate, questi fatti potremmo attribuire alla presenza del contesto. Qui il tentativo della nuova conquista mostra molte facce di Don Giovanni, ecco perché vengono usate molte forme linguistiche accanto a forme pragmatiche nel testo. A causa delle molte facce di Don Giovanni che vengono smascherate in breve tempo, potremmo anche dividerle in molte strategie di Brown & Levinson perché Don Giovanni deve "salvarsi" le sue facce e non perderle. Sembra essere una scena particolare; una scena per esprimere "il diritto del cavaliere." Secondo Babini (2007), in quei tempi i signori ricchi pensavano di avere "il diritto" di "preparare" tutto lo staff femminile per il matrimonio in modo letterale. In questa scena, Don Giovanni prende questo diritto come una cosa ovvia e Masetto deve accettarlo, semplicemente perché Don Giovanni è un Cavaliere e Masetto è un contadino. Masetto lo ammette con grande riluttanza perché sa cosa sta per accadere. Con l'umorismo presentato nei ruoli di Don Giovanni e di Leporello, Mozart e Da Ponte hanno dato un bell'esempio dell'idea di donna che gli uomini col ruolo istituzionale avevano nel secolo XVIII. L'umorismo viene usato nell'opera come un dispositivo verbale[4], che sta in relazione con altri fenomeni contagiosi come il ridicolo, la battuta e la satira, i quali sembrano essere, come potremmo vedere nel prossimo capitolo, una cosa culturalmente determinato.

6. Discussione generale dell'analisi

In generale abbiamo scoperto nell'analisi che ci sono tanti modi per studiare e analizzare l'umorismo. Non esiste un modo uniforme in cui viene eseguita un'analisi dell'umorismo. Abbiamo scoperto che nella prima scena dell'opera delle strategie linguistiche sono usate abbondantemente rispetto al resto dell'opera. Presumeremmo che sia così perché non è ancora contesto (non è successo ancora niente sul palcoscenico) e queste strategie offrono in questo momento un grande supporto per poter esprimere i sentimenti e la situazione del protagonista. Vi sono utilizzate tante

[4] **Dispositivo Verbale**: ad esempio: Dire quello mentre intendere il contrario

strategie linguistiche come ripetizione, allitterazioni, rime e inversioni sintattiche, ma nel seguito dell’opera colpisce che anche l’importo delle strategie linguistiche sta diminuendo. Dopo la prima e seconda scena il tono dell’opera è già stato impostato e le relazioni reciproche sono chiare, quindi l’uso delle forme pragmatiche aumenta e l’uso delle strategie linguistiche sta diminuendo. In generale, potremmo dire che nell’opera Don Giovanni l’umorismo sia stata usato come un dispositivo verbale. Nel prossimo capitolo vorremmo fare luce sull’interpretazione dell’umorismo nel testo dell’opera lirica da parte degli studenti di canto L2. Ci occuperemo di descrivere diversi studi per quanto riguarda le differenze tra le diverse culture riguardanti la comprensione dell’umorismo per evidenziare come l’umorismo non sia un concetto universale. Forniremo una spiegazione del concetto di umorismo nella cultura orientale, dopo di che discuteremo brevemente delle varie forme di umorismo che esistono in Europa. Segue quindi la nostra conclusione per poter sottolineare la nostra domanda principale che l'umorismo non è un concetto universale. Concentreremo la seguente ricerca principalmente sugli studenti L2 provenienti dall’oriente perché la cultura orientale attribuisce un valore sostanzialmente diverso all’uso dell’umorismo nella lingua che nell’oriente e perché la crescita di questo gruppo di studenti di canto L2 è alta nei conservatori europei.

7. Uno sguardo sull'interpretazione dell'umorismo occidentale da parte degli studenti di canto L2.

7.1 Il concetto di "faccia" nelle diverse culture

Secondo lo studioso Jiang (2019), dal 20° secolo le persone in occidente hanno avuto un atteggiamento positivo verso l'uso dell'umorismo nel linguaggio. Ciò è in contrasto con le persone in oriente. L'umorismo in occidente è considerato come attraente e molto positivo per l'individuo, il suo stato psicologico, per la motivazione e la creatività. L'umorismo è inoltre visto come un elemento di auto-regolazione. Questo fatto è in netto contrasto con il comportamento orientale nei confronti all'umorismo, che non è considerato positivo. Secondo Jiang, il confucianesimo in Cina gioca un ruolo importante in questo comportamento. I cinesi ignorano l'umorismo perché lo vedono come un segno di debolezza. I cinesi sottolineano la serietà e sono riluttanti ad ammettere di essere divertenti per paura di essere visti come persone deboli. In Cina non si ritiene che l'umorismo sia una caratteristica desiderabile. I cinesi non vedono l'umorismo come un elemento essenziale della creatività.

Nella filosofia cinese e nella cultura contemporanea, l'atteggiamento sprezzante nei confronti dell'umorismo nel linguaggio è profondamente radicato. Pertanto, i cinesi hanno un atteggiamento ambivalente rispetto all'intero fenomeno dell'umorismo. Questo fatto è un concetto importante da capire per un'insegnante di una lingua occidentale che ha studenti orientali.

Secondo Brown & Levinson esistono delle differenze tra le diverse culture riguardanti il potenziale di minaccia dei singoli atti e la gestione dei rapporti e distanza di potere e della distanza tra parlante e ascoltatore. Secondo Watts (2010), la nozione di "faccia" non è adatta alle "culture" in cui lo studente L2 si trova all'interno di un gruppo sociale. Se la libertà di pensiero e di azione dello studente L2 è limitata da una società collettivista e la sua libertà è determinata dallo status sociale che lo studente L2 ha nel gruppo, l'idea di una "faccia negativa" potrebbe avere poco o nessun significato in quelle società. (Watts, 2010) Definiamo ad esempio "La faccia Cinese"[5]:"La faccia cinese" codifica un'immagine stimabile che gli individui possono rivendicare per sé stessi se interagiscono con gli altri in una determinata comunità; è strettamente legata alle opinioni della

[5] "Chinese face encodes a reputable image that individuals can claim for themselves as they interact with others in a given community; it is intimately linked to the views of the community and to the community's judgment and perception of the individual's character and behavior" (Mao 1994).

comunità e al giudizio e alla percezione della comunità riguardo al carattere e al comportamento della persona. "(Mao, 1994) (tradotto dall'autrice della tesina).

Vedremo alla citazione dello studioso Matsumoto: " la faccia giapponese[6]: "Dato che gli interagenti giapponesi devono sempre mostrare esplicitamente nella lingua che usano come vedono le relazioni sociali, è possibile sostenere che tutte le espressioni in giapponese possono essere considerate minacciose per la faccia" e "Il sistema di cortesia giapponese attribuisce un valore maggiore al riconoscimento della relazione interpersonale che sulla mitigazione delle imposizioni sulla libertà di azione. "(Matsumoto, 1988) (tradotto dall'autrice della tesina).
Da ciò potremmo presumere che nella cultura giapponese può essere visto come una perdita di faccia di qualcun'altro se si usa l'umorismo nella lingua. I giapponesi probabilmente lo eviteranno in ogni momento e non lo capiranno se qualcuno sta scherzando nella lingua. In Giappone, come in altre società orientali (Cina, Tailandia, Corea) il livello di cortesia dipende da tratti specifici dell'interazione sociale in corso, e non dallo status reciproco dei due interlocutori o dal fatto che siano entrambi appartenenti allo stesso network sociale. Quindi potremmo stipulare il concetto che in queste culture asiatiche i modi d'intenzione sono molto diversi rispetto ai modi occidentali. I modi della cortesia occidentali non dipendono dall'interazione sociale in corso come i modi asiatici. Riguardo agli studenti di canto L2, sembra importante tenere conto di questo fatto nell'istruzione dello studente di canto L2. Il riconoscimento delle forme dell'umorismo occidentale può portare una maggiore consapevolezza di ciò che sta succedendo nelle opere italiane. Quindi, la comprensione dell'umorismo della L2 è spesso considerata come chiave per una comprensione più profonda della lingua, in questo caso quella dell'opera. La comprensione dell'umorismo richiede una consapevolezza sociale ma anche la conoscenza di punti di riferimento comuni, tra cui la storia, gli eventi attuali, la tradizione e le abitudini. Pertanto, la comprensione della cultura originale e la comprensione della cultura L2 sono il requisito minimo. Potremmo concludere che "non tutto fa ridere tutti", le differenti risposte a un medesimo input umoristico possono dipendere da differenze soggettive di gusto, di genere, e da differenze più ampie di natura culturale: di valori e tradizione. Proveremo ora a dare una risposta chiara alla domanda principale: "Come viene interpretato questo umorismo italiano dagli studenti di canto L2?" Diversi studi mostrano che l'umorismo occidentale è stato interpretato in modo diverso dagli studenti L1 dagli studenti L2. Specialmente se questi

[6]"Since Japanese interactants must always explicitly show in the language they use how they view the social relationship, it is possible to maintain that all utterances in Japanese can be considered face-threatening" e "the Japanese politeness system places a higher value on recognition of the interpersonal relation than on mitigating impositions on freedom of action" (Matsumoto, 1988).

studenti appartengono a diverse culture. Secondo il consiglio di Europa, come descritto nel "Quadro comune europeo di riferimento per le lingue" del Consiglio europeo, uno di più importanti documenti di politica linguistica degli ultimi decenni (Consiglio europeo, 2001/2002), la competenza interculturale si può spiegare come: l'essere umano nella sua totalità nell'apprendimento di una L2 e seconda cultura. Secondo il consiglio europeo è essenziale "ottenere una comprensione più ampia e più profonda del modo di vivere e del pensiero delle altre persone e del loro patrimonio culturale" (consiglio europeo,[7] 2001/2002: 3). Per ottenere questa competenza sembra indispensabile venire in contatto con forme di cultura proprie della L2 e il comportamento che coinvolge, spesso inconsapevolmente, le nostre azioni in ogni momento. Nel mondo della musica, l'interculturalità è una cosa indispensabile; nell'orchestra lavorano insieme persone di diverse culture insieme ma anche sul palcoscenico si parlano diverse lingue ma, la lingua comune nel mondo dell'opera è l'italiano. Il fatto che ciò avvenga all'interno di un gruppo impegnato in un lavoro comune, consente lo svolgersi di tale confronto in un clima di collaborazione costruttiva e di reciproco rispetto. Tuttavia, all'inizio per uno studente L2, questo contatto è molto difficile. In Europa ci esistono anche diverse forme dell'umorismo. Vari studi dimostrano, ad esempio, che l'umorismo sessuale è più popolare in Francia e piuttosto raro in Belgio; che le battute siano più apprezzate dagli inglesi e meno in Jugoslavia e che alla base dell'umorismo italiano ci sia l'incontro tra l'anima pagana della tradizione romana e quella cattolica. Da ciò potremmo concludere che il ruolo dell'umorismo nelle diverse lingue europee è ampio, mentre nelle lingue asiatiche appare trascurabile e persino indesiderabile. Quindi, potremmo sostenere che il concetto dell'umorismo non è un concetto universale. Nelle ricerche di Minghi (2015), e Argenziano e Selvaggio (2017), potremmo vedere che questa conclusione sembra essere confermata. Questi studiosi hanno preso in considerazione i fenomeni linguistici nell'apprendimento degli studenti L2 di canto, e hanno confermato che non si può assumere che l'umorismo sia un concetto universale; l'umorismo sembra essere dipendente dalla misura in cui gioca un ruolo nella comunicazione interpersonale nella comunità. In una cultura, l'umorismo gioca un ruolo diverso rispetto a un'altra cultura. Non si può dire che esista un fattore costante universale o una competenza universale umoristica. Attardo (2001), e Bell (2006), hanno sostenuto che la creazione e percezione dell'umorismo sono come un processo sociale; un dialogo, e anche il parlante nativo deve tenere conto delle difficoltà che esistono per lo studente L2. Bell ha sostenuto che l'interazione potrebbe essere costruita in modi più o meno simmetrici ed egualitari, ma ciò dipende in gran parte dalla madrelingua, che ha a portata di mano maggiori risorse linguistiche.

[7] to achieve a wider and deeper understanding of the way of life and forms of thought of other peoples and of their cultural heritage

Alcune pratiche linguistiche possono escludere l'utente della seconda lingua, che viene quindi posizionato come privo di competenza. Che Bell (2006), sia Shea (1994), che Bremer et al. (1996), hanno chiaramente illustrato la natura del discorso e il modo in cui le interpretazioni sono nate all'interno del microcontesto dell'interazione. Alcuni modi di usare la lingua, potrebbero escludere lo studente L2, che quindi è posizionato come mancante di competenza. È dimostrato che questa mal-interpretazione spesso accade durante un'interazione umoristica, poiché le espressioni fatte dai madrelingua durante l'umorismo conversazionale spesso non sono appropriate o comprese, ad esempio l'uso di parole ed espressioni fuori dal registro abituale: "T'a do io la pizza, cammina, in classe, pedalare, scattare", per i parlanti non madrelingua. In questo tipo di comunicazione, i parlanti madrelingua che non hanno esperienza nella comunicazione interculturale effettivamente sottostimano la quantità e i tipi di aggiustamenti che sono necessari, sottovalutando così la competenza dell'utente della seconda lingua. Il risultato è che il parlante non-madrelingua a volte viene emarginato e visto come meno esperto durante l'interazione. Secondo Bono e Nuzzo (2015), negli ultimi anni sono state fatte ulteriori ricerche sull'insegnamento della pragmatica all'interno delle competenze linguistiche. Gli studiosi hanno iniziato a capire tardi come si può insegnare questo elemento agli studenti L2. Tuttavia, ora anche i governi in Europa sono convinti che sia utile sviluppare le competenze pragmatiche di questi studenti, come sottolinea anche il consiglio europeo (2001/2002). Il materiale per l'istruzione dell'umorismo è ancora molto scarso. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che la pragmatica, rispetto ad altri aspetti del linguaggio, comporta ancora alcune difficoltà in termini di metodologia. In effetti, è più facile insegnare una struttura, ad esempio grammaticale, già esistente che insegnare una forma inesistente di discorsi pragmatici perché non esiste ancora una struttura di riferimento. Nuzzo (2015) raccomanda il progetto LIRA[8]; una piattaforma internet di università collaborative che offre il materiale didattico per gli studenti L2. Sfortunatamente questi materiali non si basano ancora sull'insegnamento dell'umorismo nelle opere liriche, come Gironzetti (2015), ha sottolineato: "Quindi si può assumere che l'umorismo sia un fenomeno sociale e di fondamentale importanza prendere in considerazione sia il punto di vista del parlante (creazione dell'umorismo) che quello dell'interlocutore (percezione dell'umorismo), giacché entrambe le dimensioni contribuiscono alla comprensione dell'umorismo." Ma perché dobbiamo insegnare l'umorismo agli studenti di canto L2 al conservatorio? Gironzetti ci ha dato una ragione profonda: "L'insegnamento dell'umorismo può contribuire a formare gli apprendenti come parlanti interculturali e a far sì che sviluppino una coscienza interculturale. Inoltre, è il nostro obiettivo come docenti che i nostri apprendenti siano capaci di interagire con dei parlanti nativi. L'umorismo e la sua comprensione sono di fondamentale importanza ai fini dell'integrazione nella

8 http://lira.unistrapg.it/?q=node/1006

nuova comunità di parlanti sia nel gruppo piccolo (come per esempio il gruppo-classe) o un gruppo più ampio" (Gironzetti, 2015). È molto importante sviluppare questa comprensione dell'umorismo perché tante opere liriche sono piene di scherzi, ironia e sarcasmo e poiché, come confermato da vari studi scientifici, l'umorismo è culturalmente determinato. Sembra molto importante insegnare agli studenti di canto L2 del conservatorio a studiare l'umorismo nell'opera, perché saranno in grado di padroneggiare tutto abbastanza tecnicamente, ma avere un'interpretazione senza la conoscenza profonda dell'umorismo dell'opera, in questo caso dell'opera Don Giovanni un'opera buffa, è un'omissione nell'esecuzione di questa profonda forma d'arte. Uno studente di canto deve essere in grado di capire ed esprimere l'intenzione dell'opera al pubblico in modo eccezionale, anche se la lingua dell'opera non è la sua madrelingua, ottenere questa competenza è ovviamente l'obiettivo finale della formazione al conservatorio. Nel prossimo capitolo ci occuperemo alla discussione riguardo a questa comprensione dell'umorismo.

8. Discussione della comprensione dell'umorismo dagli studenti di canto L2

Potremmo dedurre dalla letteratura riguardante la comprensione dell'umorismo dagli studenti di canto L2, che l'umorismo non è visto come un concetto universale. Inoltre, potremmo tenere conto dei diversi modi dell'umorismo che esistono nelle diverse culture; la misura in cui l'umorismo gioca un ruolo nella comunicazione interpersonale nella comunità è che diversa dappertutto, anche il gusto personale e il soggetto giocano dei ruoli importanti nell'interpretazione dell'umorismo. Quindi, l'interpretazione sarà sempre in discussione; anche nel mondo internazionale dei cantanti di opera. Sembra importante per i cantanti L2 essere in grado di capire l'umorismo dell'italiano e di ottenere una consapevolezza mondiale perché il lavoro dei musicisti si svolge sempre nel campo internazionale. Tanti ricercatori sono convinti che l'umorismo sia culturalmente determinato. Poiché abbiamo visto che è possibile interpretare l'umorismo in modo linguistico e pragmatico potremmo affermare che si possa apprendere.

Come Gironzetti (2015), ha anche sottolineato: "Quindi si può affermare che l'umorismo è un fenomeno sociale ed è di fondamentale importanza prendere in considerazione sia il punto di vista del parlante (creazione dell'umorismo) che quello dell'interlocutore (percezione dell'umorismo), giacché entrambe le dimensioni contribuiscono alla comprensione dell'umorismo." Addirittura, sembra molto importante insegnare l'umorismo agli studenti di canto L2 al conservatorio. Il capitolo finale costituisce la conclusione in cui riassumeremo brevemente che cosa abbiamo studiato.

9. CONCLUSIONE

L'obiettivo della nostra ricerca era quello di dare una risposta chiara alle seguenti domande di ricerca:

- Qual è l'umorismo in quest'opera? Può essere analizzato?
- Come viene interpretato l'umorismo dagli studenti (di canto) L2? Potrebbe essere insegnato?

Dopo di che dare una risposta alle seguenti sotto-domande:

- L'umorismo è un concetto universale?
- Il gusto personale e le differenze culturali dell'interlocutore giocano un ruolo nell'interpretazione dell'umorismo?

Per questo motivo abbiamo provato ad analizzare in diversi modi l'umorismo nell'opera: abbiamo scelto l'opera "Don Giovanni" del librettista Da Ponte e del compositore Mozart come "case study". Prima di tutto, abbiamo brevemente spiegato vari studi sulla definizione dell'umorismo, dopo di che abbiamo applicato varie teorie esistenti nell'analisi del primo atto dell'opera. Abbiamo suddiviso l'analisi in: forme linguistiche, forme pragmatiche, strategie linguistiche e strategie secondo Brown & Levinson. L'abbiamo affrontato in questo modo perché abbiamo, semplicemente, incontrato queste diverse forme durante l'analisi e abbiamo provato a fare una distinzione tra la pragmatica e la linguistica. Dall'altro lato, abbiamo offerto una spiegazione della letteratura riguardante l'interpretazione dell'umorismo occidentale da parte degli studenti L2, soprattutto degli studenti orientali, e il ruolo dell'umorismo nelle diverse lingue. Per dare risposta alle nostre domande di ricerca, potremmo sostenere che sia possibile analizzare il libretto di Don Giovanni in modo linguistico. Abbiamo mostrato che molte forme sia linguistiche che pragmatiche sono state usate nell'opera lirica "Don Giovanni." Abbiamo visto che in vari studi che l'umorismo è culturalmente determinato. Potremmo sostenere che secondo diversi studiosi, in ogni cultura l'interpretazione dell'umorismo dipende dai fattori come il gusto personale e le differenze culturali. Abbiamo messo in confronto diverse teorie relative all'interpretazione dell'umorismo occidentale da parte degli studenti L2. Potremmo concludere che il ruolo dell'umorismo nelle diverse culture differisce sostanzialmente e che la comprensione di esso è di fondamentale importanza ai fini dell'integrazione in una nuova comunità di parlanti L2. Sembra essere di fondamentale importanza sviluppare questa comprensione dell'umorismo da parte degli studenti di canto L2, perché le opere liriche, come il lavoro standard "Don Giovanni", ci hanno mostrato che l'opera è piena di scherzi, ironia e sarcasmo. E lo studente L2 deve imparare a funzionare nella comunità internazionale per essere in grado di eseguire il lavoro in modo ottimale. Nella prima appendice descriveremo alcuni commenti dei professori specializzati nel linguaggio usato nell'opera lirica.

9.1 PER IL FUTURO

In una prospettiva futura potrebbe essere interessante includere delle esperienze degli insegnanti di canto riguardo la conoscenza dell'umorismo tra gli studenti di canto L2.

Vorremmo analizzare il secondo atto di Don Giovanni per ottenere una visione completa sullo sviluppo dell'umorismo nel corso dell'opera.

Nonostante il fatto che sia sostenuto dal Consiglio europeo nel 2001/2002, i materiali per sviluppare questa competenza pragmatica sono ancora molto scarsi, perciò, vorrei sviluppare una lezione con l'intenzione di aiutare gli studenti di canto L2.

BIBLIOGRAFIA

Adrjan, P., & Muñoz-Basols, J. (2003). "The sound of humor: Linguistic and semantic constraints in the translation of phonological jokes." *SKY journal of linguistics, 16, 239-246.*

Alba Juez, L. (1995). "Verbal irony and the Maxims of Grice's cooperative principle." *Revista alicantina de estudios ingleses, No. 08 (Nov. 1995); pp. 25-30.*

Argenziano, R., Selvaggio, L. (2017). "L'umorismo: competenza acquisibile? Studio di un caso" © *Italiano LinguaDue, n. 1.*

Ariel, M. (1994). Interpreting anaphoric expressions: A cognitive versus a pragmatic approach. *Journal of linguistics*, *30*(1), 3-42

Attardo, S. (2018)."Stabilità e cambiamento nello studio dell'umorismo". *Rivista Italiana di Studi sull'Umorismo, RISU, Volume 1, Issue 1, Gennaio 2018, pp. 4-14 www.risu.biz.* Texas A&M University-Commerce, USA E-mail: sattardo@gmail.com

Attardo, S. (2001)." Humor ans irony in interaction: from mode adoption to failure of detection" viene pubblicato nel: *"Say not to Say: New perspectives on miscommunication" da L. Anolli, R. Ciceri and G. Riva (Eds.) IOS Press.*Texas A&M University-Commerce, USA E-mail: sattardo@gmail.com

Babini, M. (2007). "In Don Giovanni di Mozart e Da Ponte: una lettura in chiave semiotica." *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, 33.*

Bianconi, L., & Pagannone, G. (2010). Piccolo glossario di drammaturgia musicale. *Insegnare il melodramma. Saperi essenzali, proposte didattiche*, 201.

Bazzanella, C. (2008). "Linguistica e pragmatica del linguaggio. *Un'introduzione" (Vol. 1, pp. ix-299). Laterza. Collana" Biblioteca di cultura moderna", n. 1198.*

Bell, N. (2006). Humor Comprehension: Lesson learned from cross-cultural communication", in *Humor, International Journal of Humor Research, Volume 20, Issue 4.*

Bono, del, F. Nuzzo, E. (2015). "L'insegnamento della pragmatica italiana su LIRA: come reagiscono gl utenti?" © *Italiano LinguaDue, n. 2.*

Bonomi, I., Buroni, E. (2017). "La Lingua dell'opera lirica"" *L'italiano: testi e generi" Il Mulino*

Bosisio, C. (2007). Ridere in L2: alcune considerazioni glottodidattiche. *Publif@ rum.*

Brioschi, D., Martini, M. (2015). L'italiano nell'aria 1 e 2, *Edilingua*

Brown, P., & Levinson, S. C. (1978). Universals in language usage: Politeness phenomena. In *Questions and politeness: Strategies in social interaction* (pp. 56-311). Cambridge University Press.

Carresi, S., Chiarenza, S., Frollano, E. (1998). "L'italiano all'opera- attività linguistiche attraverso 15 arie famose," *livello intermedio. Bonacci editore, Roma*

Council of Europe (2001/2002), "Common European Framework of Recerence for Languages": Learning, Teaching, Assessment, Council for Cultural Co-operation, Modern Languages Division, Strasbourg, Cambridge, *Cambridge University Press.* (Trad. it. D. Bertocchi, F. Quartapelle), "Quadro comune di riferimento europeo per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione, RCS Scuola"; *La Nuova Italia - Oxford, Milano-Firenze).*

D'Achille, P. (2015). "Il Mozart comico prima di Da Ponte: aspetti linguistici dei libretti giocoso" *La Lingua italiana nel mondo, Nuova serie e-book*, 67.

Da Ponte. L. (1998). "Herinneringen" *Meulenhoff/ Kritak Amsterdam p 157-180, 208-232, 423-436, 507-522.*

Da Ponte, Mozart. (1992). Libretto solo testo di "Don Giovanni ". *Uitgave de Nederlandse opera*

Da Ponte, Mozart. (1901). Libretto klavierauszug mit den secco recitatieven bearbeitet nach den original- partitur von W. Kienzel. "Don Juan" Il dissoluto lunito ossia il Don Giovanni" *Universal Edition Wien*

De Marco, A. (2011). "Insegnare la pragmatica: complimentarsi in lingue e culture distanti dall'italiano". *R. Bozzone Costa; L. Fumagalli; A. Valentini (a cura di) Apprendere l'italiano da lingue lontane: prospettiva linguistica, pragmatica, educativa, Perugia: Guerra*, 173-193.

Diadori, P. ((2018) Tradurre: una prospettiva interculturale, *Carocci editore, pp. 251-262*

Ervas, F. (2011). “Perché l’ironia riguarda il pensiero”, in *Esercizi filosofici, 6, pp. 64-75*

Gironzetti, E. (2010). “L’umorismo nelladidattica dell’italiano per stranieri. Proposte didattiche” *ItalianoLinguaDue, 2(1), 124*.

Goldin, D. (1981). “Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti”. *Giornale storico della letteratura italiana, 158(503), 396*.

Grice, H. P. (1975). “Logic and conversation.” In Cole, P., and J.L. Morgan, eds. *Speech Acts. New York: Academic Press, 41–58)*

Jafrancesco, E. (2015). L’acquisizione dei segnali discorsivi in italiano L2. *Italiano LinguaDue*, *7*(1), 1-39.

Janssen, H. (2010). Paul Grice and his audience (*Master's thesis*). (2010)

Jiang, T., Li, H., & Hou, Y. (2019). Cultural differences in humor perception, usage, and implications. *Frontiers in psychology*, *10*.

Hildesheim, W. (1989). “Mozart brieven” *vertaald door Somann R. en Schwab H., Gerards en Schreurs, Maastricht*

Hirsch, G. (2011). Between irony and humor: A pragmatic model. *Pragmatics & Cognition*, *19*(3), 530-561.

Leech, G. (2005). Politeness: is there an East-West divide. *Journal of foreign languages*, *6*(3), 1-30.

Manzelli, M. (2011). Vissi d’arte vissi d’amor. L’italiano del melodramma, riflessioni per ina didattica L2 a cantanti d’opera. *Italiano LinguaDue*, *2*(2), 136.

Martin, R. A. (2003). Laughter: A Scientific Investigation. *Perspectives in Biology and Medicine*, *46*(1), 145-148.

Monachesi, E. (2013). “Didattica e umorismo, scrittura ri-creativa” *Pubblicato sulla rivista telematica www.edscuola.it Monax editore (Depositato alla SIAE - Roma)*

Marcheschi, D. (2014). “Alcuni Studi sull'Umorismo”. *Studying Humour-International Journal, 1.*

Minghi. U. (2015). “Dal labbro il canto estasïato vola». Riflessioni linguistiche e glottodidattiche sull‘‘italiano dell’opera lirica.” © *Italiano LinguaDue, n. 1.*

Paolino, L. (2007).” Lorenzo da Ponte tra prima e seconda edizione delle Memorie”. In *Forum Italicum (Vol. 41, No. 2, pp. 297-341). Sage UK: London, England: SAGE Publications.*

Petrella, F.,” Spazio artistico e umorismo in musica. Il comico musicale e i suoi rapporti con i ll Witz” - *http://users.unimi.it/~gpiana/dm7/petrella/dm7spfp.htm (1 di 21)19/11/2006 4.10.53*

Pirandello., L. (2017). “L’umorismo”. *Garzanto edizione 4*

Raskin, V., Hempelmann, C. F., & Taylor, J. M. (2009). How to understand and assess a theory: The evolution of the SSTH into the GTVH and now into the OSTH. *Journal of Literary Theory, 3(2), 285-311.*

Rossi, F. (2018), L’opera italiana: lingua e linguaggio. *Carocci editore@Bussole*

Watts, R. J. (2010). Linguistic politeness theory and its aftermath: Recent research trails. *Interpersonal pragmatics, 6, 43-70.*

APPENDICE 1

LE ESPERIENZE DEI PROFESSIONISTI

Abbiamo chiesto alcuni professionisti specializzati nella conoscenza linguistica e dell'umorismo nelle opere oppure lavorano con gli studenti di canto L2 per condividere le loro esperienze. I professori che lavorano con questi studenti L2 sottolineano l'importanza di una maggiore istruzione che implementi un sistema chiaro di insegnamento. Ad esempio, il professore Fabio Rossi, professore di linguistica italiana all'università di Messina e autore del libro "L'opera italiana lingua e linguaggio" (2018), ha detto quanto segue a riguardo: "Credo che chi non conosce molto bene l'italiano non possa cogliere tutti i numerosi giochi di parole, i riferimenti umoristici e le sottigliezze linguistiche che caratterizzano quasi tutti i libretti buffi, giocosi e semiseri della tradizione lirica italiana, dal '600 al '900. Infatti, spesso il pubblico straniero ride a proposito o non ride affatto a certi brani operistici. È fondamentale che un cantante d'opera conosca molto bene la lingua in cui sta cantando, sia nell'opera seria sia in quella giocosa. In quest'ultima, forse, ancora di più, proprio perché gran parte del testo è basata sulla funzione metalinguistica, cioè sull'uso molto attento della lingua (a tutti i suoi livelli: lessico, fonologia, morfologia, sintassi, testualità, retorica ecc.). Direi che a volte in un'opera buffa è più importante la forma del contenuto, più le risorse linguistiche che non la trama."

"Penso che i maggiori problemi nella comprensione dell'umorismo delle opere liriche da parte degli studenti di canto L2 siano la non completa conoscenza dell'italiano, sia dal punto di vista linguistico, sia dal punto di vista letterario e storico-culturale."

"Le più grandi problematiche e bisogni linguistici e comunicativi del cantante d'opera non italofono sono di non conoscere abbastanza bene l'italiano. Sarebbe dunque necessario aumentare la presenza di insegnanti di italiano (buoni conoscitori del repertorio operistico italiano, ma anche straniero: anche Wagner, per strano che possa sembrare, è ricchissimo di giochi di parole e di parti comiche!) nei teatri d'opera e nelle scuole di canto di tutto il mondo." (Rossi, (2019)

La professoressa Mariella Martini, maestra di canto al conservatorio a Hamburgo e autrice dei libri "L'italiano nell'aria livello 1 e livello 2", ha detto quanto segue a riguardo:

"Al conservatorio di Hamburgo gli studenti vengono da tutto il mondo. Negli ultimi anni ci sono nei corsi anche molti Asiatici. Riguardo alla comprensione dell'umorismo nell'opera da parte degli studenti, la comprensione è altrettanto buona di quella degli studenti che conoscono l'italiano, in genere, se l'italiano è la lingua L2, la conoscenza appare bassa: gli studenti L2 non riescono a percepire l'umorismo perché il loro livello di conoscenza della lingua è troppo basso. Lo comprendono solo se l'insegnante li aiuta con la traduzione".

“Non c‘è alcuna attenzione per l’umorismo da parte degli studenti durante la lezione d’italiano. Penso che i maggiori problemi nella comprensione dell’umorismo delle opere liriche da parte degli studenti di canto L2 siano i seguenti: in genere gli studenti del Bachelor sono obbligati a frequentare 20 lezioni da 90 minuti nel semestre invernale e 15 in quello estivo per un totale di 4 semestri (con esame finale) quindi raggiungono al massimo un livello di conoscenza di B1, inizio B2.”
“La comprensione dell’umorismo la possono raggiungere qualche volta con i testi lirici più facili alla fine del quarto semestre.” “Per gli studenti del “Master Opera” oppure “Master canto” invece lo studio dell’italiano non è obbligatorio, quindi quando arrivano da conservatori stranieri, non conoscono una parola in italiano, non partecipano volontariamente alle lezioni di lingua, quindi finiscono il loro percorso formativo senza conoscere la lingua italiana”. (Martini, (2019). Secondo signora Martini le più grandi problematiche e bisogni linguistici e comunicativi del cantante d’opera non italofono sono: “per comprendere bene l’umorismo gli studenti del Bachelor e del Master dovrebbero raggiungere un livello linguistico di C1, quindi studiare più a lungo la lingua italiana. Purtroppo, in genere i conservatori non vedono la necessità di aumentare le ore di insegnamento della lingua italiana ma questo permetterebbe a tutti gli studenti una migliore padronanza della lingua italiana e quindi una conoscenza più approfondita dei temi contenuti nelle varie arie e recitativi.” (Martini, (2019). “Inoltre, in classe le spiegazioni e le traduzioni vengono fatte in tedesco oppure in inglese, ma molti studenti cinesi non conosco bene né l’una né l’altra lingua e ciò impedisce loro di comprendere bene un testo italiano tradotto in una lingua ponte che loro conoscono poco. In Germania molte conservatorie hanno fatto gemellaggi con vari conservatori cinesi permettendo agli studenti di venire a studiare canto qui.” Potremmo confermare che è comune per gli studenti stranieri studiare canto nei conservatori stranieri, questo è certamente anche il caso in Italia; certamente sempre più cantanti Orientali vengono a studiare canto in Italia. Professoressa Martini afferma che sarebbe “un grande aiuto per questi studenti sarebbe quello di rendere obbligatoria, prima di venire a studiare in un conservatorio europeo, la conoscenza della lingua italiana a livello A1/A2 in modo che quando arrivano qui possano continuare ad approfondire lo studio della lingua italiana permettendo loro una maggiore comprensione dei testi nelle loro sfumature.” (Martini, (2019)

Appendice 2

Opuscoli di opere Da Ponte:

Anno	titolo	compositore
1783	The School of jealousy	Antonio Salieri
1784	Il ricco un giorno	Antonio Salieri
1786	Il buontempone scontroso	Vicente Martín y Soler
1786	Il demogorgone di The confused philosopher	Vincenzo Righini
1786	Il finto cieco	Giuseppe Gazzaniga
1786	Le nozze di Figaro	W.A. Mozart
1786	Una cosa rara	Vicente Martín y Soler
1786	Misunderstandings	Stephen Storace
1787	Il gazebo di Diana	Vicente Martín y Soler
1787	Il dissoluto punito o entrambi Il Don Giovanni	W.A. Mozart
1787/88	Axur, re di Ormus	Antonio Salieri
1788	The Talisman	Antonio Salieri
1788	Il Bertoldo	Antonio Brunetti
1789	Musical Ape	Pasticcio di opere di vari compositori
1789	Il reverendo	Antonio Salieri
1789	La figura	Antonio Salieri
1789/90	Così fan tutte	W.A. Mozart
1790	The Bizarre Coffee Maker	Joseph Weigl
1795	La Capricciosa ha corretto	Vicente Martín y Soler
1796	Antigona	G. Francesco Bianchi
1796	Il consiglio incurante	G. Francesco Bianchi
1797	Merope	G. Francesco Bianchi
1798	Cinna	G. Francesco Bianchi
1802	Armida	G. Francesco Bianchi
1803	La grotta di Calypso	Peter Winter
1804	Il trionfo dell'amore fraterno	Peter Winter
1804	The rape of Proserpina	Peter Winter
1804	l ratto di Proserpina	Peter Winter

Cantate e oratori:

1785	Per la ricuperata salute di Ofelia	W.A. Mozart, Antonio Salieri e "Cornetti"
1791	Il Davidde	Pasticcio da opere di vari compositori
	Inno all'America	Antonio Bagioli

Poesia:

	Lettera di reclamo in versi in bianco a Leopoldo II,
1832	18 sonetti in memoria di sua moglie

Altro

traduzioni dall'inglese all'italiano

diversi libri di istruzione elementare in lingua italiana

1832	Memorie (autobiografia)
1833	Storia della Repubblica fiorentina e dei Medici (2 voll)

Opere liriche di Mozart

opere liriche di Mozart								
Köchel Verzeichnis		Anno		Lingua	Titolo	Librettista	età Mozart	
KV35			1767	tedesco	Die Schuldigkeit Des ersten und fürnehmsten Gebotes	Ignaz von Weiser		11
KV38			1767	latino	Apollo et Hyacinthus	Rufinus Widl		11
KV50			1768	tedesco	Bastien und Bastiënne	F. W. Weiskern and J. H. Muller		12
KV51			1768	italiano	La finta semplice	Marco Coltellini		12
KV87			1770	Italiano	Mitridate, re di Ponto	Vittorio Amedeo Cigna-Santi		14
KV111			1771	italiano	Asciono in Alba	Guiseppe Parini		15
KV126			1772	italiano	il sogno di scipione	Metastasio		16
KV 135			1772	italiano	Lucio Silla	Giovanni de Gamerra,		16
KV196			1774	italiano	la finta gardiniera	Guiseppe Petrosellini		18
KV208			1775	italiano	il re pastore	Metastasio		19
KV345			1773/1779	tedesco	Thamos, König in Ägypten	T. von Gebler	15/22	
KV344			1779	tedesco	Zaïde	J.S. Schachter		22
KV366			1780	italiano	Idomeneo, re di Creta	Giambattista Varesco		23
KV384			1782	tedesco	Di entfürung aus dem Serail	G. Stephanie		25
KV422			1784	italiano	l'oca del Cairo	Giambattista Varesco		27
KV430			1784	italiano	Lo sposo deluso	Guiseppe Petrosellini		27
KV486			1786	tedesco	Der Schauspieldirektor	G. Stephanie		29
KV492			1786	italiano	Le nozze di Figaro	Lorenzo da Ponte		29
KV527			1787	italiano	Don Giovanni	Lorenzo da Ponte		30
KV588			1790	italiano	Così fan tutte	Lorenzo da Ponte		33
KV592a			1790	tedesco	Der Stein der Weisen	Emanuel Schikaneder		33
KV621			1791	italiano	La clemenza di Tito	Metastasio		35
KV620			1791	tedesco	Die Zauberflöte	Emanuel Schikaneder		35