

Quadro di Riferimento per lo Studio dell'Italiano del Canto Lirico in Giappone

— Aspetti Fonologico-Contrastivi,
Tratti Microlinguistici e Implicazioni
Pragmatico-Interculturali —

Chiara ZAMBORLIN

Introduzione

In questo contributo sintetizzo alcune riflessioni che ho esposto in recenti lavori (Zamborlin 2008a, 2008b, 2008c, 2010 e in uscita), con l'intento di offrire delle coordinate di riferimento per l'insegnamento dell'italiano del canto lirico e operistico come lingua straniera (LS) ad apprendenti di lingua nativa (L1) giapponese. Gli argomenti che qui discuto sono suddivisi in tre sezioni. In termini *fonologico-contrastivi* tratterò uno schema riepilogativo delle principali differenze di pronuncia tra italiano e giapponese. Soffermandomi sulle peculiarità *microlinguistiche* della variante d'italiano oggetto di studio, ne riassumerò i tratti stilistici più prominenti. Dal punto di vista *pragmatico-interculturale*, richiamerò l'attenzione sulla necessità di interpretare i testi lirici in riferimento a parametri di natura extratestuale.

Tutti gli esempi analizzati constano di frammenti tratti dal repertorio dei miei allievi, studenti universitari specializzandi in canto lirico, alle prese con lo studio di libretti d'opera, arie antiche e romanze in italiano. Le produzioni errate esaminate nella sezione fonologica e i casi di incomprensione descritti nel paragrafo sugli assunti pragmatico-interculturali provengono da un corpus di dati che ho raccolto durante l'attività didattica.

Lo scopo di questo quadro sinottico è di mettere in luce che, sebbene i fenomeni che illustrerò siano ascrivibili a diversi livelli di competenza linguistica e comunicativa (es. competenza fonologica, morfo-sintattica, stilistica, socio-pragmatica e culturale), la didattica dell'italiano del *bel canto* a stranieri non può prescindere da una visione unitaria del linguaggio che consideri le sue sfaccettature come dimensioni integrate di un tutto organico da esplorare nell'insieme.

Aspetti fonologico-contrastivi

Un requisito indispensabile al perfezionamento della pronuncia di una LS, a maggior ragione quando essa è appresa per il canto, è rappresentato dall'acquisizione di "consapevolezza fonetico-contrastiva" (Canepari 2005: 16-17), una componente della competenza linguistica che include l'abilità di riconoscere/riprodurre i suoni, e di identificare ogni suono come un *fono* associato a un preciso simbolo fonetico. Di seguito riassumo i problemi d'articolazione che normalmente riscontro nelle mie classi.

Strutture sillabiche comparate

A differenza di quanto avviene tra i nativi di lingue non moraiche, come l'italiano, i parlanti di lingue moraiche, come il giapponese, segmentano gli stimoli auditivi mora per mora, vale a dire,

attraverso una suddivisione costante di consonante/vocale (CVCV) (cfr. Kubozono 2002). I giapponesi, di conseguenza, tendono ad inserire una vocale epentetica ogni qualvolta si trovino ad ascoltare/pronunciare sequenze del tipo CC o CCC, molto ricorrenti in lingue con una struttura sillabica più complessa della loro L1.¹⁾ Nella successione di CC, i nipponofoni realizzano normalmente l'epentesi di /o/ dopo /t/ e /d/. In tutte le altre occorrenze di CC, o di parola terminante in C, producono l'epentesi di /u/ (Lovins 1975). Questo fenomeno spiega le difficoltà connesse con l'articolazione delle parole italiane che inizino con, o che contengano, un *cluster* di due o tre consonanti (1a-b). Per l'italiano del canto lirico è rilevante anche il caso di parole apocopate terminanti in /l, r/ (1c), e di parole terminanti in nasale (/m, n/), soprattutto se seguite da una parola iniziante in consonante (1d). Un nativo di giapponese tenderà pertanto ad articolare gli esempi in (1), tratti da *Gianni Schicchi* (Zamborlin 2008c), nelle forme in (2):

- | | | | |
|-----|--|-----|-----------------------|
| (1) | a. Schicchi (/ˈskik.ki/) | (2) | a. /su.'kik.ki/ |
| | b. struggere (/ˈstruɟ.ɟere/) | | b. /su.to.'ruɟ.ɟe.re/ |
| | c. Messer (/mes.'ser/) | | c. /mes.'se.ru/ |
| | d. Piangerem (/pian.ɟe.'rem/) tutta la vita. | | d. /pian.ɟe.'re.mu/ |

Fonetica contrastiva

Quella che segue è una “mappa” fonetico-contrastiva comprendente gli errori più comuni tra gli apprendenti nipponofoni di italiano LS. Si noti che per la trascrizione mi avvalgo dei simboli ^{can}IPA, l'alfabeto fonetico di Canepari (2005), distinguendoli dai simboli ufficiali IPA (^{uff}IPA).

Vocali

Come l'italiano, il giapponese dispone di cinque vocali: /a, e, i, o, u/ simbolizzate dai cinque grafemi *a, e, i, o, u*, articolabili come [a, ɛ, e, i, ɔ, o, u] secondo l'^{uff}IPA, e come [a, ɛ, ɛ, e, i, ɔ, σ, o, u] secondo il ^{can}IPA. Nel giapponese standard troviamo /a, e, i, o, u/ articolate come [a, e, i, o, u] secondo l'^{uff}IPA (Okada 2007), e come [ɐ, ɛ, i, σ, u] secondo il ^{can}IPA. Un problema, più in termini di tecnica vocale che di fonetica contrastiva, riguarda il fatto che in giapponese le vocali iniziali sono generalmente precedute da una sorta di colpo di glottide [ʔ] che le rende eccessivamente “arretrate” (Canepari 2006: 288). I nipponofoni tendono inoltre a realizzare le vocali in sillaba aperta accentata [ˈV:] come vocali allungate [ˈVV], poiché percepiscono [ˈV:] come vocale lunga (Canepari 2006: 288). Questa percezione viene graficamente espressa anche nella traslitterazione in *katakana*, come mostrato in (3):

- (3) カーロ
Caro mio ben ... /ka:ro/ [ˈka:ro] (it.) vs. /kaaro/ [ˈkaaɽo] (jp.) (Giordano, *Caro mio ben*)

Comparando le modalità articolatorie di /a, e, i, o, u/ nelle due lingue a confronto cominciando dalla più bassa, Canepari (2007: 374) segnala che in giapponese l'/a/ breve è realizzata come [ɐ], ovvero come un vocoide meno aperto rispetto all'/a/ dell'italiano.

Quanto ad /e/ ed /o/, in italiano neutro i due suoni possono essere articolati come aperti [ɛ]/[ɔ], chiusi [e]/[o], semi-aperti o semi-chiusi [ɛ̞]/[ɔ̞] (Canepari 1999). Diversamente, in giapponese neutro /e/ ed /o/ sono realizzati unicamente come [ɛ]/[ɔ] (Canepari 2006, 2007). Si noti a questo proposito che l'^{uff}IPA ignora i simboli [ɛ̞]/[ɔ̞]. Nella carta ^{uff}IPA tuttavia, le vocali giapponesi /e/ ed /o/ sono rappresentate in posizione media, come vocali né aperte né chiuse (cfr. Okada 2007: 117). Il fatto che nella L1 dei discendenti non vi sia distinzione tra [ɛ̞]/[e] e [ɔ̞]/[o], è pertinente alla didattica della dizione lirica. Infatti, ho osservato che i cantanti possono non distinguere il grado di apertura delle vocali medie italiane, producendo occorrenze esteticamente inadeguate.

L'articolazione di /i/ non sembra comportare grossi problemi, almeno in termini fonetico-contrastivi. La differenza in assoluto più marcata riguarda l'articolazione di /u/, realizzata come [u] in italiano e come [ɯ] in giapponese:

(4) Allora che tu pallido e mutò... ['tu/mu:to (it.)] vs. ['tu/muuɯto (jp.)] (Tosti, *Vorrei*)

La /u/ giapponese ([ɯ]) non è arrotondata. Inoltre, come spiega Canepari (2007: 347), è pronunciata con il dorso della lingua in posizione più frontale rispetto alla /u/ dell'italiano. Tra i suoni della lingua italiana che i cantanti lirici giapponesi trovano più difficilmente riproducibili, [u] detiene quindi, probabilmente, il primato.

Consonanti

Di seguito traccio comparativamente lo schema delle modalità articolatorie delle consonanti, focalizzando l'attenzione sui suoni che non trovano corrispondenza nella L1 degli apprendenti.

Nasali L'italiano neutro possiede le seguenti possibilità, che in genere non presentano particolari impedimenti: [m, n̄, ŋ]. Gli unici problemi osservati nella realizzazione dei suoni nasali (confermati da Canepari 2007: 377), sono rappresentati dai casi in cui la /n/ è seguita da una consonante continua (/s/, /z/), oppure quando occorre in posizione finale, prima di una pausa. In questi casi, gli apprendenti giapponesi tendono a trasferire in italiano una regola di sillabificazione peculiare della L1, producendo in luogo di [n] una /n/ moraica ([ŋ̣]):

(5) Invan la pace quest'alma, invan sperò. [im̄'van (it.)] vs. [iŋ̣'βeŋ̣ (jp.)]
(Verdi, *La forza del destino*)

Occlusivi Riguardo a [p, b, t, d, k, g], il problema più significativo concerne la pronuncia di /b/ che, in posizione intervocalica, è generalmente realizzata come suono bilabiale fricativo sonoro ([β]):

(6) Ma chi la ritrovò? Bella non c'era! ['bɛlla (it.)] vs. ['βɛlla (jp.)] (Tosti, *Il pescatore*)

Vibranti e laterali I problemi in questo settore riguardano l'articolazione di /r/, realizzata come monovibrante [r] in posizione intervocalica (es. *Cherubino, sar*à), e nei rimanenti casi (es. *perché, astri*), inclusa per l'italiano cantato l'occorrenza a fine sillaba in parole apocopate a fine verso (es. *sospirar*), è articolato come polivibrante [r] (Colorni 1996).

Problematica è altresì la realizzazione delle laterali: l'alveolare /l/, pronunciata in italiano come un postalveo-palatale [ɭ] prima di [tʃ, dʒ, ʃ], e la palatale (generalmente autogeminanta) [ʎ]. Gli apprendenti giapponesi, se non accuratamente istruiti, sostituiscono sistematicamente i cinque distinti suoni [r, r̄, l, ɭ, ʎ] con l'unico disponibile nella loro L1: la laterale non sonora [J]:

- (12) O dolci stelle è l'ora di morire / un più divino amor dal ciel vi sgombra.
 [o 'doɭtʃi 'stelle 'ɛ 'l_ora di mo'ri:re/ 'zgombr̄a (it.)] vs. [σ 'doɭɯtɕi suw'tɛɭɭɛ 'ɛ 'ɭ_ooɭɛ di mo'ɭiiɛ / 'suɔgoɯbɯɭɛ (jp.)] (Tosti, *L'alba separa dalla luce l'ombra*)
- (13) Lui perderà suo figlio... ['fiʎɭo (it.)] vs. ['ɸiɭio (jp.)] (Puccini, *Turandot*)

In alternativa, quando riescono ad pronunciare correttamente la /r/, per ipercorrettismo alcuni cantanti nipponofoni possono indiscriminatamente realizzarla come un suono polivibrante geminato [rr]. Si può assistere, infine, alla sostituzione di /r/ con /l/, o viceversa, qualora i due fonemi occorran in posizione di prossimità.

Tratti microlinguistici

Nello studio dell'italiano dell'opera e del canto lirico in generale, il “sapere la lingua,” ovvero la capacità di padroneggiarne «le grammatiche fonologica e grafemica, la morfologia e la sintassi, i meccanismi della testualità e il lessico» (Balboni 2006: 31), costituisce un presupposto non una meta. Una meta fondamentale, insieme alla capacità di pronunciare correttamente i suoni della lingua target, è l'acquisizione di *competenza microlinguistica*. L'italiano del canto lirico è una variante di lingua classificabile come “microlingua.” Il termine definisce un codice caratterizzato da lessico ricorrente e stile convenzionale, impiegato da specialisti per scopi specifici in un preciso campo di studio o in un determinato settore professionale. Il genere microlinguistico di cui qui ci occupiamo costituisce una “lingua d'arte” con caratteristiche peculiari, tra cui risaltano, in senso diacronico, la collocazione delimitata tra Seicento e Ottocento, e dal punto di vista diamesico la presenza nella sola dimensione scritta. Si tratta quindi di un vero e proprio codice cristallizzato all'interno di un corpus testuale finito e non soggetto a evoluzione che, con Balboni (1994: 15), potremmo addirittura definire “lingua classica.” A livello formale, questa microlingua può essere incorporata nella variante di *italiano letterario standard* tradizionale, con cui condivide determinati tratti di stile che è necessario discernere, comprendere e confrontare con le equivalenti forme dell'italiano standard scritto.²⁾ Di seguito schematizzo le particolarità stilistiche più ricorrenti (cfr. Dardi & Soldà 2007).

Variazioni lessicali In questa categoria vengono raggruppati gli arcaismi assoluti (14), gli arcaismi fonetici e morfologici (15/16), e gli arcaismi semantici, i quali assumono significati

diversi nel passaggio dall'italiano letterario tradizionale all'italiano standard (17 a-b).

- (14) Oh! siate per me faci ferali! (fiamme mortali) (Bellini, *I capuleti e i Montecchi*)
(15) Innanzi al guardo mio si posa. (sguardo) (Puccini, *Manon Lescaut*)
(16) Amore aita! (aiuto) (Puccini, *Manon Lescaut*)
(17) a. Come sfavilla la sua pupilla! (occhio) (Verdi, *Un ballo in maschera*)
b. Cruda sventura mi stringe ahimé a languir ... (crudele) (Verdi, *La forza del destino*)

Variazioni fonetiche Le più comuni occorrenze sono: apocope di sillabe finale, (18) aggiunta di sillaba finale –te, –de (19), elisione di vocale e comparsa di vocale in luogo di dittongo (20):

- (18) a. Sempre con fé sincera ... (fede) (Puccini, *Tosca*)
(19) a. Perdono, pietate! (pietà) (Verdi, *Rigoletto*)
(20) a. Tu ch'hai l'alma gentil come il core ... (gentile/cuore) (Verdi, *Rigoletto*)

Variazioni morfologiche Nella profusione di casi, menziono solo i più consueti: *ei* in luogo di *egli* (21), “imperativo tragico” (con occorrenza del pronome enclitico davanti al verbo) (22), omissione di –v– nella desinenza dell'imperfetto indicativo (23):

- (21) Ei perderà suo figlio... (egli) (Puccini, *Turandot*)
(22) Un sol bacio mi dà poscia ten va. (dammi/vattene) (Tosti, *Estate addio*)
(23) Agli astri e al ciel che ne ridean più belli ... (ridevano) (Puccini, *Tosca*)

Variazioni sintattiche Tra i cambiamenti sintattici si riscontra una maggiore libertà di movimento di soggetto, predicato, complementi e avverbi (24), l'inversione dei costituenti (25), l'occorrenza della subordinata davanti alla frase reggente (26):

- (24) Caro nome che il mio cor festi primo palpitar...
(Caro nome che per primo facesti palpitare il mio cuore ...) (Verdi, *Rigoletto*)
(25) SV[Diedi] SN[gioielli] SP[[della Madonna]al manto] ...
(Diedi gioielli al manto della Madonna ...) (Puccini, *Tosca*)
(26) Chi profanare ardisce il sacro loco? (Chi ardisce profanare il sacro luogo)
(Verdi, *La forza del destino*)

Implicazioni pragmatico-interculturali

Il terzo aspetto che qui prendo in esame riguarda la dimensione extratestuale. Un adulto mediamente colto, che fruisca di un testo lirico (es. un'opera di Puccini, una romanza di Tosti) in qualità di prodotto della propria cultura, realizza in modo naturale, e solitamente inconscio, l'ingresso a un *common ground* di mondi possibili compatibili con le informazioni e con le cornici mentali che i nativi di quella stessa cultura condividono. Se però il testo viene fruito

come prodotto di una cultura molto diversa, come è il caso dei testi lirici studiati dai cantanti giapponesi, l'attribuzione di senso può essere ostacolata da una serie di fattori tra i quali spicca il mancato accesso a quel sostrato di conoscenze presupposte senza il cui possesso il significato rischia di restare in parte, o del tutto, avvolto nell'oscurità.

Soprattutto nei casi in cui a rappresentare il testo è un libretto d'opera, è opportuno considerare il contenuto linguistico non esclusivamente come un ordito semanticamente coeso di parole con un significato stabile, ma come un vero e proprio *discorso interculturale*, dove a parlare è il testo, e a interpretare sono i lettori. Gli enunciati costituiscono fenomeni d'azione linguistica dotati di un contenuto non solo semantico ma anche retorico e socio-pragmatico, da rapportare a un tessuto di conoscenze enciclopediche che, nello scenario didattico, non può essere dato per scontato. Poiché in contesti LS questo *background* di conoscenze del mondo è limitato, o del tutto insussistente, è spesso necessario che l'insegnante aiuti gli apprendenti a (ri)costruirlo.

In due precedenti lavori incentrati sulla lettura del libretto di *Cavalleria Rusticana* in classi universitarie (Zamborlin 2010 e in uscita) ho spiegato che numerosi aspetti della storia rimanevano oscuri poiché gli studenti non riuscivano a collegare i significati che decodificavano attraverso la lettura "linguistica," con i significati rinvenibili oltre la lingua, e al di fuori del testo. L'oscurità di molti enunciati non era determinata da incomprensioni di natura linguistica (morfo-sintattica o semantica) ma da fattori culturali, e quindi di natura extra-linguistica.

Per fornire un esempio tratto dal libretto di *Cavalleria Rusticana*, nel canto in dialetto siciliano che dopo il preludio il protagonista maschile, Turiddu, eleva all'amata Lola, s'afferma:

(27) a. *Biatu cui ti dà lu primu vasu!* (Beato chi ti dà il primo bacio!).

b. その唇に最初のキスをした男は幸せものだ！ (Mascagni, *Cavalleria Rusticana*)

Il problema è stato determinare che cosa significasse '*lu primu vasu*' ('il primo bacio'). La traduzione in (27b), che i discenti hanno prodotto aiutandosi con varie versioni giapponesi del libretto, non coglie nel segno. Anzi, risulta in assoluta contraddizione con l'intera economia della trama. Il vero senso dell'enunciato non può essere afferrato se il gesto viene interpretato come un'azione compiuta da qualcuno nel passato (il verbo al presente indicativo, in ogni caso, non consente il riferimento. La traduzione in 27b è pertanto assolutamente arbitraria). In (27) l'azione è proiettata, come desiderio, nel futuro. L'espressione si riferisce all'usanza di salutare di primo mattino, baciando, la persona amata. In (27) pertanto, il protagonista maschile esprime lo struggimento che prova per la donna che ama, e con cui ha appena trascorso la notte, nonché il desiderio ardente e irrealizzabile, trattandosi di una donna sposata, nella Sicilia dell'Ottocento, di continuare a dormire con lei nel futuro. È interessante notare che, nell'immaginario degli studenti, l'associazione "bacio = forma abituale di saluto" non si è prodotta. La causa dell'incomprensione va quindi rintracciata oltre il dominio della competenza linguistica, ossia nell'insufficiente padronanza d'informazioni sulle consuetudini operanti nella cultura d'arrivo.

Quando si affronta lo studio di un libretto d'opera italiano con giapponesi (l'osservazione è

chiaramente applicabile in senso speculare al caso d'italiani alle prese con una rappresentazione di *kabuki*), la dinamica degli eventi e gli stili di retorica interpersonale dei personaggi acquistano senso compiuto se sono rapportati a un *background* storico-sociologico di categorie concettuali, di valori, e di idee che in contesti interculturali devono sovente essere esplicitamente spiegati. Nel caso di *Cavalleria Rusticana*, ad esempio, è necessario situare fatti, azioni, gesti ed enunciati nella società rurale della Sicilia ottocentesca, contestualizzando l'intera storia in rapporto ai parametri della mentalità di quella società, condizionata dall'etica del "codice d'onore." Nelle mie classi ho notato che la mancanza parziale, o totale, d'informazioni inerenti a questo sfondo ha ostacolato l'interpretazione di numerosi passaggi. Nell'esplicitazione dei "significati nascosti" mi sono avvalsa di strumenti interpretativi mutuati dalla teoria della pertinenza (Sperber & Wilson 1986). L'aspetto di questa teoria che si è dimostrato utile allo scopo didattico, è stato il constatare che un qualsiasi *imput* risulta tanto meno pertinente quanto più grande è lo sforzo richiesto nella sua elaborazione. Qualsiasi cosa, infatti, può dirsi pertinente solo quando si connette a uno sfondo d'informazioni già in possesso dell'interpretante, e questo incontro produce un «positive cognitive effect», una differenza saliente nella rappresentazione del mondo (Wilson & Sperber 2004: 608). A titolo d'esempio menziono il rifiuto che Santuzza, la protagonista femminile di *Cavalleria Rusticana*, sedotta e abbandonata da Turiddu, contrappone all'invito a non restare sull'uscio che la madre di Turiddu le rivolge, trovandola di primo mattino fuori della sua casa:

(28) Non posso entrare in casa vostra, sono scomunicata. (Mascagni, *Cavalleria Rusticana*)

Il participio passato in (28) può essere agevolmente reso nella corrispettiva espressione giapponese '*hamon sareta* (破門された),' ma il vero significato dell'enunciato non può essere colto se il termine è interpretato al di fuori di un contesto valoriale dominato dai concetti di "onore-pudore vs. vergogna-disonore" (Cassar 2002). Tale sostrato culturale costituisce lo sfondo d'informazioni necessarie a rendere l'enunciato sensato a livello socio-pragmatico. Solo attraverso la perlustrazione di questo sottofondo informativo, gli allievi hanno potuto comprendere e giustificare la psicologia del personaggio, dalla cui azione linguistica, incidentalmente, scaturisce l'intero dramma.³⁾

La pertinentizzazione di *imput* attraverso la (ri)costruzione di conoscenze presupposte può essere effettuata anche a livello estetico, esplicitando quel «deposito inconscio» (Renzi 1985: 26) di immagini evocate dalle parole che sono fonte di grande suggestione poetica. Per rimanere nell'ambito del libretto di *Cavalleria Rusticana*, ho notato che il senso di una copiosa quantità d'immagini altamente evocative veniva totalmente ignorato dagli allievi. Il canto corale "*Gli aranci olezzano sui verdi margini*" rappresenta un esempio all'evenienza. In esso le immagini di fiori (aranci), piante (mirto, grano), e animali (allodole) posseggono un significato simbolico inconfondibile riferito alla sfera semantica dell'amore puro, che nella vicenda è allegoricamente rappresentato dal coro, in contrasto con l'amore illecito dei protagonisti Turiddu e Lola. Il messaggio del canto corale è stato recepito a livello linguistico. Poiché, però, ad una prima

lettura i referenti simbolici sono rimasti avvolti nell'oscurità, la comprensione è stata limitata. Solo l'esplicitazione dei significati racchiusi nei simboli, intimamente legati a valori specifico-culturali, ha rivelato la possibilità mondi inaspettati, nemmeno lontanamente ravvisabili se l'interpretazione del testo avviene ignorando i parametri che regolano un contesto comunicativo di più vasto raggio.

Per concludere

Al di là dei limiti di questo contributo (tra gli aspetti fonetico-contrastivi la carenza più evidente riguarda, ad esempio, la mancanza attuale di un'analisi dei tratti soprasegmentali; sul piano pragmatico-interculturale sarebbe interessante approfondire le ripercussioni pedagogiche che i libretti d'opera possono offrire nella comparazione di valori e di categorie concettuali), nel breve quadro qui predisposto ho cercato di richiamare l'attenzione sulla necessità di un approccio integrato alla didattica dell'italiano del canto lirico e operistico come LS, soprattutto in ambiti culturali molto distanti.

Con Colomi (1996: 2-3) possiamo concludere che per un cantante straniero impegnato nello studio dell'italiano del *bel canto* la corretta pronuncia della lingua target ha indubbiamente un'importanza equiparabile a quella di una bella voce. Tuttavia, l'acquisizione di un'adeguata abilità ortoepica, ovvero sia l'abilità di riprodurre adeguatamente i suoni della LS attraverso lo sviluppo di consapevolezza fonetico-contrastiva, non esaurisce le mete pedagogiche. Un'ulteriore competenza, comprensibilmente inderogabile, è costituita dal saper comprendere i testi, presupposto indispensabile alla capacità di riuscire a veicolare esteticamente i significati. La comprensione testuale, a sua volta, non può ridursi al solo livello linguistico e microlinguistico. È importante che l'interpretazione avvenga osservando il testo in una prospettiva più ampia. L'analisi non può trascurare i principi socio-pragmatici che, a seconda dell'evento comunicativo in atto, regolano l'azione linguistica nella lingua target. Non può neppure ignorare concetti, valori e archetipi che nella cultura target definiscono una determinata mentalità e un determinato immaginario.

Note

- 1) In italiano le possibili combinazioni per CC sono: (a) /p b k g f/+r/ o /l/; (b) /s/+p b k g tʃ dʒ f v l r m n/; (c) /s/+t/; (d) /d/+r/; per CCC: /s/+le occorrenze in (a) (Vincent 1990: 286).
- 2) Il termine italiano "standard" definisce la lingua che comunemente troviamo nei moderni sussidi per l'insegnamento dell'italiano, la quale tende a replicare l'uso che la comunità dei parlanti italiani riconosce come corretto. La morfologia e la sintassi dell'italiano scritto sono sostanzialmente conformi alle regole fissate nelle grammatiche (cfr. D'Achille 2003: 203-223). Nell'italiano parlato, diversamente, è più difficile individuare uno standard, soprattutto sui piani fonetico e tonetico (cfr. D'Achille 2003: 190-198).
- 3) In Zamborlin (in uscita) propongo un'interpretazione di queste categorie valoriali basata sull'analisi antropologica di Cassar (2002) relativa al senso dell'onore nel Mediterraneo.

Riferimenti bibliografici

- Balboni, P. E. (1994). *Didattica dell'italiano a stranieri*. Perugia, Bonacci Editore.
- Balboni, P. E. (2006). *Italiano lingua materna*. Torino: UTET.
- Cassar, C. (2002). *Il senso dell'onore*. Milano: Jaca Book.
- Canepari, L. (1999). *Manuale di pronuncia Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- Canepari, L. (2005). *A Handbook of Phonetics*. Monaco: Lincom Europa.
- Canepari, L. (2006). *Pronunce straniere dell'italiano*. Monaco: Lincom Europa.
- Canepari, L. (2007). *A handbook of pronunciation*. Monaco: Lincom Europa.
- Colorni, E. (1996). *Singers' Italian. A Manual of Diction and Phonetics*. San Francisco: Schirmer Thomson Learning.
- D'Achille, P. (2003). *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Dardi, A. & Soldà, M. A. (2007). Didattica dell'italiano per cantanti lirici in prospettiva multidisciplinare. *Itals* 13: pp. 7-36.
- Kubozono, H. (2002). Mora and Syllable. In N. Tsujimura (a cura di). *The handbook of Japanese Linguistics*. Malden: Blackwell, pp. 30-61.
- Lovins, J. B. (1975). *Loanwords and the Phonological Structure of Japanese*. Bloomington: Indiana University Linguistic Club.
- Okada, H. (2007). Japanese. In: AAVV, *Handbook of the International Phonetic Association*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 117-119.
- Renzi, L. (1985). *Come leggere la poesia*. Bologna: il Mulino.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vincent, N. (1990). Italian. In B. Comrie (Ed.). *The world's major languages*. New York: Oxford University Press: 279-302.
- Wilson, D. & Sperber, D. (2004). Relevance Theory. In Laurence R. Horn & Gregory Ward (a cura di) *The Handbook of Pragmatics*. Malden MA: Blackwell, pp. 607-631.
- Zamborlin, C. (2008a). Improving Lyric Diction of Japanese Singers of Italian Opera: Microlinguistic Competence and Contrastive-Phonetic Awareness. 『名古屋芸術大学研究紀要』第29巻、pp. 121-156.
- Zamborlin, C. (2008b). Sulle note di Bellini, Verdi e Puccini: Una mappa fonetico-contrastiva ad uso di cantanti lirici nipponofoni. *Itals* VI-17, pp. 95-116.
- Zamborlin, C. (2008c). *Gianni Schicchi*: A diction map for Japanese singers of Italian. In K. Bradford-Watts (a cura di). *JALT2007 Conference Proceedings*. Tokyo: JALT, pp. 1139-1153.
- Zamborlin, C. (2010). 『カヴァッレリア・ルスティカーナ』における愛の有様と明暗～異文化間理解を目指したオペラ台本解釈～ 『名古屋芸術大学研究紀要』第29巻 (in corso di stampa).
- Zamborlin, C. (in uscita). Interpretare i libretti d'opera in Giappone: *Cavalleria Rusticana* oltre l'oscurità. Una lettura pragmatico-interculturale.