

Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*

Elisabetta Fava

Preambolo per dire di che cosa non si parlerà

Nella storia musicale per 'parodia' si intende comunemente il riuso di melodie preesistenti, 'parodiate' solo in quanto contraffatte, ossia trasportate in contesti diversi o adattate a parole differenti. Questo è il caso di melodie profane che vengono associate a testi liturgici, come succede spesso alle origini del corale evangelico; ma analogo procedimento si incontra anche, poco più di un secolo dopo, col riutilizzo di arie d'opera ritoccate per testi e personaggi nuovi; o con lo spostamento di arie da una cantata all'altra, a cui ricorre abitualmente Johann Sebastian Bach riprendendo materiali preesistenti in funzione di un testo diverso.

In tutto ciò, però, manca un elemento determinante del concetto usuale di parodia: manca cioè il riso, lo scatto umoristico che proprio la trasformazione dovrebbe provocare con il suo 'déplacement' dell'originale. In questo intervento ci occuperemo soprattutto di quel tipo di parodia musicale che implica anche questo secondo aspetto, e non semplicemente lo slittamento da un contesto a un altro: tenendo presente, tuttavia la coesistenza dei due significati. È vero anche che il semplice riutilizzo appena citato a proposito del catalogo bachiano, abituale e consolidato anche nella prassi dell'opera italiana, comporta già di per sé una modificazione: modificazione spesso non segnata

* Gli esempi musicali sono stati realizzati da Luca Rossetto Casel.

sulla carta, ma indotta spontaneamente dal testo e dal contesto mutati. Lo spostamento di un brano da una vicenda a un'altra, da un genere a un altro, da un testo a un altro, implica infatti uno spontaneo riassetto dell'esecuzione, per meglio aderire alla nuova 'versione'; più il brano è decontestualizzato, più il risultato sarà differente dall'originale. Questa differenza, tuttavia, recupera alla nuova 'versione' una propria autonomia: quando per esempio un brano non aveva circolato come avrebbe meritato, l'autore ne tentava il riscatto adattandolo a una nuova occasione e dandogli una nuova vita; meglio era, anzi, se nessuno si ricordava dell'utilizzo precedente.

Ci sono casi, invece, in cui è l'autore stesso a farsi carico del lavoro di trasformazione, inserendo varianti intenzionali che deformano il valore originale del brano e gli imprimono uno slittamento di carattere, di trattamento, di effetto; solo allora la parodia-riuso diventa parodia riso, presupponendo questa volta la conoscenza dell'originale. In entrambi i casi si tratta di forme di "intertestualità", per usare il termine codificato da Julia Kristeva (1969), ossia di testi che coesistono l'uno dentro l'altro; ma a ben vedere la parodia-riuso si emancipa dal testo a cui attinge, si costruisce una vita parallela e tende a nascondere l'originale, come in un palinsesto il secondo testo copre il primo. La parodia-riso, invece, ha assoluto bisogno che il modello sia identificato: se il pubblico non percepisce la deformazione, infatti, non può cogliere l'intento caricaturale che sta alla base del brano; per usare la terminologia di Gérard Genette, l'ipertesto che stiamo leggendo o ascoltando presuppone dunque una conoscenza dell'ipotesto a cui fa, anche solo indirettamente, riferimento. Mentre l'imitazione è tendenzialmente celata, la parodia è quindi il più possibile dichiarata; nella pratica musicale a questo modello corrisponde soprattutto la parodia-riso, benché le grandi voci delle più prestigiose enciclopedie

specialistiche¹ sotto il lemma “parodia” si concentrino per i tre quarti della trattazione sulla parodia-riuso in atto fra Cinque- e Settecento².

Storicamente ci sono stati generi e periodi particolarmente propensi all'idea di contraffazione parodistica: un caso esemplare è quello che si verifica nella Francia del Settecento, quando quasi ogni titolo di successo andato in scena all'Opéra viene riprodotto in parodia come ‘opéra comique’ (Grout 1941a; Grout 1941b); qualcosa di analogo si verifica con Johann Nestroy nella Vienna del primo Ottocento; d'altra parte l'opera buffa ha al suo interno un filone solidissimo che nasce come presa in giro dell'opera stessa, dal *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720) all'*Opera seria* di Floriano Gassmann, dalla *Prova di un'opera seria* di Francesco Gnecco (1805) alle *Convenienze e inconvenienze teatrali* di Sografi/Donizetti (1827), passando per *L'impresario in angustie* di Cimarosa (1786) e *Prima la musica poi le parole* di Casti/Salieri (1786), a cui ancora si rifà Richard Strauss col suo *Capriccio* (1942)³; e questo per citare solo alcuni casi, i più celebri. Un altro momento importante nella ripresa musicale di musiche preesistenti è il Novecento, dove il fenomeno infittisce le sue ricorrenze, tornando però al concetto antico di parodia come riscrittura e non come caricatura.

Nel senso comunemente inteso, quello dell'eroe detronizzato di Michail Bachtin, la parodia si fa beffe di qualcosa e quindi esercita una critica, porta a galla dei limiti, capovolge il senso e i valori espressi dall'originale (cfr. Bachtin 1979); tuttavia la parodia è anche un aspetto

¹ Cfr. Luisi 1989 (*DEUMM – Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*); Dapelsen et al. 1997 (*MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*); Tilmouth – Sherr 2001 e Tilmouth 2001 (*The New Grove*).

² Proprio alla fine del Cinquecento nasce una tradizione di “parodia seria” che accantona ogni intento di degradazione del modello; benché le “Messe-Parodia” siano preesistenti, si sa che la codificazione segue generalmente lo stabilizzarsi di una prassi. Sull'argomento cfr. Robert 2006.

³ Tutto incentrato sull'uso della citazione, autocitazione e parodia è il saggio di Maehder 2002. Sull'uso della metatestualità nell'ultimo Strauss recenti apporti si possono trovare in Satragini 2015.

particolare dell'imitazione; e l'imitazione in senso più lato si rifà spesso a qualcosa di alto, di nobile, tenta di assimilare un modello di cui riconosce il valore o la portata storica⁴; proprio in questo nodo critico sta la differenza fra le due tipologie di parodia musicale. Già Pjotr Ilič Čajkovskij aveva usato più volte musiche parasettecentesche, rifacendosi quindi a uno stile storicamente ben connotato: nella *Dama di Picche* (1890) lo stile antichizzante gli serve per ricreare il clima della corte di Caterina II; ma nelle *Suites* strumentali riflette nel modo più puro e diretto la venerazione per un tipo di scrittura snello, limpido, aggraziato. Una pratica non esclude l'altra, beninteso: l'aria in forma di minuetto cantata dal maestro di danza nell'*Eugenio Onegin* (1878) ha nella parte vocale alcune piccole forzature che ne fanno un cameo affettuoso, ma anche vignettistico. In ogni caso la pratica del riutilizzo "impegnato" di musiche di fattura antica si consolida addirittura come prassi abituale in alcune correnti del Novecento ed è intesa da un lato come argine alla disgregazione tonale, dall'altro come modo per non lasciare che il passato tramonti. Soprattutto in questa seconda prospettiva vanno intese composizioni come le trascrizioni bachiane di Ferruccio Busoni o le tante riscritture in chiave modernizzata di pagine più o meno lontane nel tempo; la più celebre è probabilmente la suite *Gli uccelli* (1928) di Ottorino Respighi, che adatta all'orchestra moderna pagine varie del repertorio sei-settecentesco, ma non meno importanti sono le riscritture "monografiche" coeve, come *Scarlattiana* (1927) di Alfredo Casella, *Cimarosiana* (1921) e *Vivaldiana* (1952) di Gianfrancesco Malipiero, *Tartiniana I e II* di Luigi Dallapiccola (1951 e 1956), che creano "montaggi" dichiarati di temi ricavati dalle musiche dei compositori a cui rendono omaggio fin dal titolo del lavoro.

Non si possono passar sotto silenzio, inoltre, il Ravel del *Tombeau de Couperin*, il Britten delle *Variazioni su un tema di Purcell*, una parte

⁴ Si veda anche il celebre passo di Aristotele in cui definisce la tragedia come imitazione dei migliori e la commedia come imitazione dei peggiori: «Omero ha imitato uomini migliori, Cleofonte uomini come noi e Egemone di Taso, il primo a scrivere parodie, uomini peggiori» (Aristotele 1987: 122-123).

cospicua della produzione di Igor Stravinskij: dove si scrive 'à la manière de', ma senza citazioni precise e identificabili (Ravel), si parte da una melodia antica trattandola in modo moderno (Britten), oppure si calano elementi timbrici, armonici e ritmici dentro forme inequivocabilmente datate (Stravinskij). Il riuso in ambito strumentale non punta affatto a farci ridere, bensì a rendere più vive e moderne le opere del passato: per quanto le 'restauri' secondo una strumentazione più moderna o le insaporisca con tocchi armonici anacronistici, non mette alcun intento ironico nell'operazione. Quando invece a servirsi di codici del passato o persino di citazioni letterali è il teatro musicale, l'obiettivo è spesso proprio quello di potenziare l'effetto buffo, creando un voluto squilibrio fra la citazione e il contesto in cui viene inserita, oppure esasperando a bella posta qualche caratteristica dell'originale.

Citazione 'en passant' e autoparodia

Proprio su questo fenomeno concentreremo da qui in avanti la nostra attenzione: quello cioè in cui un lavoro che ha in sé un'autonomia compiuta si ferma per strada a riprendere temporaneamente uno stile, un tema, una modalità espressiva per ammiccare all'ascoltatore e mandargli un messaggio che vada oltre la lettera della partitura, facendo scattare il meccanismo contrastivo del comico e in qualche modo tirando fuori lo spettatore dall'illusione scenica e dalla finzione linguistica. Gli esempi potrebbero naturalmente moltiplicarsi: in linea di principio, tuttavia, va tenuto presente che, per la sua stessa natura caricaturale, questo tipo di parodia sarà difficilmente riscontrabile in un brano "serio" e piuttosto frequente, invece, nel contesto dell'opera buffa o semiseria, dei generi vocali non tragici, del brano "caratteristico". Così Wagner cita nei *Meistersinger* (1868) una melodia di Rossini, "Di tanti palpiti" dal *Tancredi* (1813), e un proprio celeberrimo tema, quello su cui si apre *Tristan und Isolde* (1865); ma lo fa nel primo caso per assicurare un moto di simpatia ai personaggi che in quel momento passano sulla scena, nel secondo per sdrammatizzare la situazione con una citazione iper-tragica che sortisce l'effetto di riportarci coi piedi per terra. Il medesimo tema del

Tristan ricorre in un brano di Claude Debussy, incluso nella raccolta *Children's Corner* (1908): quelle poche note, con l'indimenticabile sonorità del "Tristanakkord", avevano acquisito ormai una portata simbolica fuori del comune, paragonabile solo a passi come l'attacco della Quinta Sinfonia o la *Freudenmelodie* di Beethoven. Sentirle irrompere dentro il *Golliwogg's Cake Walk*, un brano tutto basato su ritmi jazz e dedicato al bambolotto nero della bimba, ha un effetto senza dubbio irridente e persino straniante, data la distanza astrale rispetto al contesto in cui viene ricollocato. Sopra le battute che contengono la prima occorrenza della citazione (bb.61-62) Debussy aggiunge anche un'indicazione beffarda: «avec une grande émotion», con la quale si assicura che l'esecutore enfatizzi l'inserito: precoce conoscitore di Wagner, Debussy ormai aveva "attraversato" e metabolizzato il pericoloso modello, e poteva guardarlo con il distacco ironico di chi ha saputo andar oltre, per vie proprie (Holloway 1979; Austin 1982). Non molti anni dopo, nel 1921, Paul Hindemith presentò a Stoccarda un atto unico di appena mezz'ora, *Das Nusch-Nuschi*, che fece scandalo proprio per la parodia dissacratoria che conteneva, di nuovo ai danni del *Tristan und Isolde*.

Succede anche che la parodia diventi a tratti un 'pastiche', un divertito centone di riferimenti multipli, che tuttavia possiede una validità artistica autonoma e anche uno stile personale ben rilevato. Questa compresenza di "eteroglossia" e originalità inventiva si riscontra per esempio in una singolare opera di Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* (1925), che usa la parodia in modo amabile, come strumento per animare di senso il mondo incantato dell'infanzia. Una parodia fra le più gustose è quella in cui la tazza cinese duetta con la teiera in ceramica Wedgwood: la prima melodizzando su scale pentafoniche, che rendono immediatamente percepibile la provenienza orientale, e per giunta sopra le risonanze esotiche della celesta, allora di ascolto rarissimo; la seconda slanciandosi in spericolati ritmi jazz, complice il fatto che è di color nero: così l'oggetto-culto della vita sociale nella vecchia Inghilterra si trapianta nella modernità dei locali afroamericani. Qui la parodia non è usata per dissacrare l'oggetto parodiato, ma per rendere anzi più attrattivo e simpatico il

personaggio che la usa, per farne una sorta di “vecchio amico” con cui subito ci si intende.

Anche in musica il senso da attribuire all'impiego della parodia risulta spesso ambiguo: «le régime spécifique [...] reste souvent indéterminé, sauf détermination externe par le contexte, ou le paratexte» (Genette 1982: 92); è quindi comprensibile che i casi di parodia si moltiplichino in presenza di un testo verbale, meglio ancora se drammatico. Nella musica strumentale il riuso di testi altrui è sempre in sospetto di plagio: a meno che l'autore non riesca a metterlo, idealmente, così “tra virgolette” da far comprendere l'omaggio o la volontà di riallacciarsi a un modello. Un compositore come Gustav Mahler, che la professione di direttore d'orchestra portava ad assimilare e introiettare un'enorme quantità di musica, viveva con imbarazzo la presenza di possibili reminiscenze involontarie nelle proprie sinfonie; eppure era lui stesso a usare la parodia con disinvoltura e piena consapevolezza, tanto da farne un personale contrassegno. È comunque soprattutto nel teatro d'opera che si sviluppa il gusto per le allusioni, tenendo conto anche del fatto che il testo e il contesto aiutano lo spettatore a cogliere prontamente un rimando anche fuggevole e sanciscono il riferimento con qualche riferimento esplicito, ricavabile dall'analogia della situazione o da coincidenze più o meno esplicite all'interno del testo. Tutti ricordano la cena nel finale del *Don Giovanni* (1787), con l'orchestrina privata che accenna brani di Giuseppe Sarti, di Martin y Soler e infine l'aria del "Farfallone amoroso" dalle *Nozze di Figaro* (1786) di Mozart stesso. Mozart non si accontenta di citare in partitura Sarti e Soler, ma mette in bocca a Leporello la chiave della citazione: è lui stesso, dopo aver ascoltato poche battute, a commentare ad alta voce svelando il titolo di ciò che ascolta; quanto all'autocitazione, è sempre Leporello a commentare: «Questa poi la conosco pur troppo». Contando sul fatto che il pubblico di Praga avrebbe immediatamente riconosciuto uno dei brani più amati delle *Nozze di Figaro* che tanto l'avevano entusiasmato nella passata stagione, Mozart gioca sull'associazione Cherubino-Don Giovanni: e il «Non più andrai, farfallone amoroso» detto

scherzosamente da Figaro al giovinetto in pubertà diventa tra le righe l'ultimo monito al libertino incallito e prossimo al 'redde rationem'. La presenza del testo, quindi, permette di selezionare esplicitamente la citazione pura o di farla slittare verso la parodia, intesa ora come contraffazione, ora come espediente per far comprendere meglio i sottintesi della vicenda.

Qualche volta un brano musicale può anche fare il verso a se stesso: beninteso, in questo senso tutta la musica potrebbe essere considerata parodistica, se si pensa alla vicenda dei temi per esempio nella forma sonata, basata appunto sull'elaborazione e spesso sulla derivazione dei temi stessi l'uno dall'altro. Il principio elaborativo sonatistico, però, non è concepito come parodia, ma come vicenda narrativa; è il corrispettivo del divenire di un personaggio in un dramma o un romanzo. Quel che interessa al nostro discorso, invece, sono i casi in cui un personaggio riporta parole dette (da lui stesso o da altri) contraffacendone l'inflessione. Qualcosa del genere succede nel *Tristan und Isolde* di Richard Wagner (1868), quando nel primo atto Kurwenal riferisce a Isotta le parole di Tristano, riproducendone melodia e inflessione (e la fedeltà della resa suona derisoria); oppure, ancora in Wagner, nel lungo passo in cui Sigfrido fa il verso a Mime, ripetendo la tiritera udita già mille volte in precedenza e accentuandone il tono querulo con intento caricaturale (Daub 2008: 175); mentre in *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns (1875) la protagonista ripete beffarda il suo canto d'amore a Samson ormai accecato e ridotto in catene: la ripetizione accelera la melodia che era sembrata tanto avvolgente e seduttiva, e ne smaschera l'impostura. Ci possono essere poi casi come quello del cantante italiano nel *Rosenkavalier* (1911) di Richard Strauss, la cui l'aria non cita nulla di preciso, ma è in sé una fedele imitazione della vocalità operistica del Settecento: per giunta non la esagera né la storpia; anzi, la riscrive stupendamente, usando grammatica e sintassi del passato. È la situazione a dirci l'intento caricaturale dell'autore: un cantante di professione deve intrattenere la marescialla durante la 'toilette' mattutina, in un vestibolo affollato di visitatori che ricreano realisticamente una condizione tipica del musicista settecentesco

arruolato fra i domestici; quando attacca la seconda strofa, il brusio di fondo aumenta e anzi si scatena un vero litigio fra il notaio pignolo e il barone Ochs. Col suo vocione di basso sempre più iracondo quest'ultimo finirà per sovrastare del tutto il canto (quello intradiegetico) del cantante, azzittendolo: una situazione che Strauss riproporrà in un'opera del 1935, *Die schweigsame Frau* su libretto di Stephan Zweig, quando la moglie silenziosa del titolo intona durante la lezione di canto un'aria dall'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, badando bene a disturbare il più possibile il marito che non tollera suoni e rumori, e che infatti alla fine irrompe nella stanza e interrompe l'esibizione.

Parodia del sacro e distacco parodico nello “stile ultimo”

Questa capacità di decontestualizzare brani, stili, generi, tipi espressivi preesistenti e riconoscibili per ridicolizzarli nasce in tempi relativamente recenti, dicevamo, e fiorisce specialmente nel teatro d'opera: proprio perché a teatro testo e contesto scenico consentono di precisare meglio il riferimento, facendo leva anche su allusioni più sottili; mentre in campo strumentale o sinfonico il riuso, per farsi identificare, deve ricorrere a esplicite sottolineature e a pagine celebri. Quando Ravel nell'*Heure espagnole* (1911) alle parole «O la pitoyable aventure» usa la stessa frase che si trovava nella *Cendrillon* di Massenet (1899) in analoga situazione di stupore, sull'esclamazione «O la surprenante aventure», può utilizzare un inserto musicale di per sé non memorabile, perché la cornice del testo e della scena si incaricano di aiutare la memoria del pubblico; mentre in una pagina priva di testo bisogna far leva su citazioni di più evidente celebrità; a meno di non volerle usare come cifratura nascosta per addetti ai lavori, non necessaria per comprendere il brano, ma solo per gustarne un particolare o svelarne un ascendente.

Fermiamoci ora ad analizzare più da vicino i meccanismi che presiedono ad alcune parodie nel contesto dell'opera buffa. Come

primo esempio scegliamo il *Falstaff* di Verdi (1893), che potrebbe essere studiato esclusivamente per approfondire gli aspetti di riscrittura, citazione e parodia contenuti al suo interno: *Falstaff* è il lavoro di un artista ormai ritiratosi dalle scene, che lancia un ultimo lungo sguardo indietro, divertendosi a usare quello che per tutta una vita è stato il proprio stesso linguaggio tragico, ma cambiandogli il segno. Selezioniamo un caso particolarmente significativo, ossia la parodia del sacro, già anticipata d'altra parte fin dalla prima scena dell'opera, con l'Amen salmodiato a canone da Bardolfo e Pistola. Un passo della scena in cui, nell'ultimo quadro, i finti folletti assalgono Falstaff è costruito ricalcando l'alternanza responsoriale tipica delle litanie, visibile a partire dalla grafica stessa del libretto di Arrigo Boito:

DONNE

Domine fallo casto!

FALSTAFF

Ma salvagli l'addomine.

DONNE

Domine fallo guasto!

FALSTAFF

Ma salvagli l'addomine.

DONNE

Fallo punito Domine!

FALSTAFF

Ma salvagli l'addomine.

DONNE

Fallo pentito Domine!

FALSTAFF

Ma salvagli l'addomine.

In questo caso, fra l'altro, la parodia verbale è addirittura duplice: da un lato la struttura del passo si riferisce allo schema delle litanie, dall'altro le parole usate non sono altro che una parodia del *Decameron*, dove si incontra l'esclamazione «Domine, fallo tristo» (VII, 8) e anche il femminile «Domine falla trista!» (III, 8; cfr. d'Angelo 2015: 341). Verdi naturalmente sta al gioco e lo potenzia, usando per questo passo una

scrittura improntata allo stile sacro: l'andamento rallenta («Un poco meno»), la rapidità e la mutevolezza ritmica delle battute precedenti sono accantonate in favore di una scrittura in accordi liscia come olio, senza più staccato, anzi, molto legata; il colore dell'orchestra, svuotata di colpo degli archi, si fa angelico nella sezione affidata a flauto, oboe e voci femminili, ma con un sottofondo simultaneo di corno inglese, clarone (ossia clarinetto basso), fagotti e corni che nel loro insieme ricreano una sonorità simile a quella dell'organo, una sorta di alone liturgico. Infine la stessa sequenza armonica, con la sua semplice solennità, con la ripresa simmetrica della responsorialità anche nelle linee del canto, con l'uso dell'unisono per le voci femminili, come si fa nelle intonazioni gregoriane, rimanda al sacro in generale, e alle litanie in particolare; il contrasto fra le tre voci femminili (Alice, Meg, Quickly) e il vocione di Falstaff si incarica di creare un ulteriore corto circuito buffo, che basterebbe di per sé a smascherare l'uso ludico del sacro:

Un poco meno ♩ = 100

ALICE
Do - mi-ne fal-lo ca - sto!

MEG
Do - mi-ne fal-lo ca - sto!

QUICKLY
Do - mi-ne fal-lo ca - sto!

FALSTAFF
-vi-ta! Ma sal - va-gli l'ad - do-mi-ne.

pp dolcissimo

Giuseppe Verdi, *Falstaff*, Milano, Ricordi s.d. p. 382 s.

Falstaff, dicevamo, è un caso particolare di parodia 'multipla', in cui l'autore, facendo il verso all'opera seria, fa in realtà il verso a se stesso, stando al gioco avviato dal librettista Boito (Coletti 2006: 560); certo, quando scrive *Falstaff* Verdi è un compositore non solo a fine carriera, ma addirittura "oltre" la carriera; tuttavia il fatto che un artista ormai "maturo" scriva opere che fanno l'occholino alla sua stessa scrittura non è certo isolato, né in letteratura né in musica, e potrebbe rappresentare un capitolo a sé nella storia dell'ipertesto. Nella terza e ultima delle opere italiane su testo di Da Ponte, ossia *Così fan tutte*, Mozart mette in atto meccanismi analoghi: lo stile "alto" e aulico sulle labbra di Fiordiligi e Dorabella realizza un continuo doppio gioco, facendoci capire l'esagerazione enfatica e la simulazione retorica, ma qualche volta dimenticandosi di proseguire nel gioco di contraffazione e lasciandoci intuire la verità che convive con la menzogna, il nodo umano di luci e ombre che sta dietro quelle note e quegli

atteggiamenti. *Falstaff* e *Così fan tutte* sono esempi di opere teatrali in cui la parodia è diffusa capillarmente lungo tutta la partitura, con la complicità di espressioni verbali mirate a sollecitarla. Questa ramificazione di citazioni e capovolgimenti parodistici è possibile soltanto nel contesto del teatro musicale. Torniamo ancora per un attimo al raffronto tra opera teatrale e lavoro strumentale per ribadire la tendenziale differenza nel ricorso alla parodia. Un compositore come Dmitrij Šostakovič, che ha sempre avuto il gusto della parodia, ne fa un uso vistoso, ma anche circoscritto a mo' di citazione, nella sua ultima sinfonia, la *Quindicesima* (1972): in cui riprende in bella evidenza la Sinfonia del *Guglielmo Tell* di Rossini e un tema del *Ring* di Wagner, tema etichettato comunemente come "Enigma del Destino"⁵: citando quest'idea wagneriana, Šostakovič vuole dirci qualcosa di preciso, richiamandoci al senso che essa acquisisce nel *Ring*; la citazione diventa quindi una chiave di lettura, un modo per rendere 'parlante' la partitura in assenza di testo; al tempo stesso nel corso della sinfonia l'idea si modifica e viene a coincidere con il motto "DSCH", che identifica l'autore (Dmitrij Schostakovitsch nella grafia tedesca) usando le note musicabili del suo nome secondo l'uso anglosassone. Citazione, allusione e parodia convivono quindi strettamente: e si tratta di nuovo di un uso della parodia fatto da un autore che guarda l'opera sua e dei predecessori ormai dall'alto, congedandosi; come aveva fatto nel 1839 un altro autore a fine carriera, Ludwig Spohr, divertendosi a comporre una *Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* (la sua Sesta), i cui quattro movimenti, anziché inseguire quell'originalità che ormai era diventata l'imperativo del genere sinfonico, ricostruivano la storia della musica, della sonorità orchestrale, del tematismo e della forma degli ultimi cento anni: il primo movimento 'à la manière' di Bach e Händel, il secondo modellato sui cantabili lenti di Haydn e Mozart, poi uno Scherzo inconfondibilmente beethoveniano, imitando l'attacco coi timpani

⁵ Si tratta del tema che compare la prima volta quando Brunilde scende da Siegmund per annunciargli la morte vicina; cfr. Richard Wagner, *Die Walküre*, II, 4, Leipzig, Peters, s.d. [1910], Partitur p. 329.

contenuto nella Nona Sinfonia, e finalmente un finale contemporaneo, che si riprende la propria autonomia. Quindi mentre sovente nel teatro musicale la parodia dilaga e si sprigiona dal testo stesso, nella musica strumentale “assoluta” la parodia è più delimitata e funziona essa stessa come messaggio chiarificatore, quasi fosse una sorta di ipotesto.

Il belcanto giù dal piedestallo

Abbiamo già citato diversi casi di opere buffe italiane che volgono in burla i modelli seri; spesso ci si diverte ancor di più se il modello è straniero. Un caso gustoso nell'opera italiana potrebbe essere quello del *Socrate immaginario* di Paisiello (1775), in cui per la scena della pazzia il compositore attinge alla musica scritta da Christoph Willibald Gluck per le Furie di *Orfeo ed Euridice*: pagina celeberrima, in quell' momento fra le più parodiate in assoluto. Ma più spesso è stata l'opera straniera a farsi gioco dell'italiana, prendendosi anche un po' di rivincita, visto che sulle scene di tutto il mondo gli italiani rendevano la vita difficile ai musicisti locali e ai vari tentativi di produrre opere nella lingua e nel gusto del luogo. Così in un delizioso atto unico del 1858, *Der Barbier von Bagdad* di Peter Cornelius, il protagonista, un barbiere logorroico, canta con il linguaggio dell'opera seria settecentesca: che notoriamente rallenta l'azione e sommerge le parole in un diluvio di colorature e melismi. La situazione è fatta apposta per mettere in risalto i limiti del belcanto: il barbiere sta rasando un giovanotto che ha premura e vuole quindi un servizio rapido. Ma il barbiere comincia a esporgli i propri talenti, e più la parlantina cresce più l'atto della rasatura rallenta: finché, preso dalla vertigine del proprio stesso eloquio, «Abul dimentica del tutto il lavoro, avanza verso il proscenio con coltello e bacinella e si perde completamente nell'invenzione delle sue roulades, compiacendosi con evidente soddisfazione della propria voce»⁶. In questo caso, fra l'altro, Cornelius ci fa passare dal canto-convenzione

⁶ Così la didascalia della riduzione per canto e pianoforte, Leipzig, Breitkopf, s.d. (ma 1905), p. 87.

(all'opera i personaggi per parlarsi cantano) al canto interno alla vicenda, intradiegetico: facendo leva sul fatto che storicamente il cerusico era per tradizione anche un po' musicista, come già Figaro, ingaggiato dal conte appunto per fare la serenata a Rosina. Nel punto in cui il barbiere si ferma come trasognato e interrompe la rasatura, Cornelius gli fa cantare una lunghissima cadenza: luogo deputato ai virtuosismi del solista, ma anche anticamera della conclusione del brano. La cadenza, infatti, è il prolungamento dello spazio fra due accordi di tensione (quarta e sesta, settima sulla dominante), finalizzato a sottolineare con più enfasi la conclusione, facendola sospirare un po'. Nel caso specifico, suona buffa di per sé l'idea di affidare un passo del genere, alato e volante per definizione, a una voce di basso, spingendola oltretutto verso le regioni estreme della sua estensione; per di più Cornelius si diverte a dilatare il passo in modo abnorme, rinviando sempre la chiusa. Proprio per la posizione strategica della cadenza, non c'è errore peggiore che fallire il momento della conclusione: ed è proprio quello che fa il barbiere Abul, per cui sembra sempre che abbia finito e non finisce mai: le pause, che dovrebbero essere centellate ad arte, si moltiplicano a pioggia, annullando l'effetto di attesa; i cambi di registro esagerati capovolgono l'esibizione di bravura in dimostrazione di incompetenza; il tutto ripetendo «o Margiana!», altra presa in giro delle invocazioni degli amanti.

ABUL
Mar-gia - - - - - na, o - - - - - Mar-

A.
-gia - - - - - na, o - - - - - Mar-

A.
-gia - - - - - na, ah!

A.
ah!

A. *(parlando)*
Mar-gia - na! Mar-

A.
-gia - - - - - na! ah - - - - - Mar-gia - na!

Peter Cornelius, *Der Barbier von Bagdad*, Leipzig, Breitkopf, ca. 1905, pp. 87-88

L'effetto caricaturale è prodotto dall'enfasi sui lati negativi del fenomeno cadenza e dalla collocazione drammaturgica proprio su un punto in cui la sosta immotivata genera per se stessa riso. Questo è un caso in cui la parodia va innanzitutto ai danni dell'esecutore maldestro: un filone che varrebbe un discorso a sé, tanti sono gli esempi che ha collezionato via via, tra cui *Ein musikalischer Spaß K522* (1787) di Wolfgang Amadeus Mozart, un brano del *Carnaval des animaux* di Camille Saint-Saëns intitolato *Pianisti*, la serenata di Beckmesser nei *Meistersinger* di Richard Wagner. Ma è compresente anche un'altra parodia, quella del belcanto e delle sue aberrazioni: virtuosismi esagerati per compiacere il pubblico, dimostrarsi bravi, strappare l'applauso, incuranti del testo, della melodia, dello stile dell'autore;

quando la scrittura belcantistica comincia a mostrare i suoi limiti, a essere messa in discussione, a dover ridurre i suoi spazi, nasce una forma di parodia stilizzata, che non punta necessariamente al riso, ma anzi spesso canalizza quel tipo di scrittura verso esiti di esplicita critica: facendone cioè un'espressione infausta, persino una metafora del male. Nell'Ottocento i requisiti più appariscenti della vocalità belcantistica, spariti quasi del tutto dall'uso corrente, diventano appannaggio dei cattivi, che ne enfatizzano il lato meccanico, aggressivo, innaturale: si pensi a Pizarro nel *Fidelio* di Beethoven (1806), al perfido Kaspar nel *Freischütz* di Weber (1821), al vampiro lord Ruthven nel *Vampiro* di Heinrich Marschner (1829), per citare solo casi celebri.

Questo fenomeno produce ancora in tempi moderni una parodia "al quadrato" in *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij (1951), quando Baba la Turca, nella scena terza del secondo atto, sentendosi trascurata e disamata dal marito, esplode come una tigre: «Scorned! Abused!». Qui le colorature e gli intervalli estremi danno voce alla collera fuori controllo; Baba diventa una primadonna in negativo, e anche una "cattiva" da burla. In questo caso lo spettatore, per avere un godimento estetico completo e apprezzare del tutto l'umorismo della scena, dovrebbe cogliere quindi il riferimento di base al Settecento (punto di fuga dell'intero lavoro stravinskiano), ricordare l'uso ottocentesco della coloratura come espressione disumana e "incantabile" e finalmente divertirsi nel vedere questo armamentario di significati applicato a un personaggio grottesco come Baba la Turca: quindi non più eroi classici, non più malvagi sesquipedali, ma una donna in piena crisi di nervi. E a proposito di parodia del belcanto, non possiamo passar sotto silenzio uno dei casi più celebri, quello che si deve a Jacques Offenbach nei *Contes d'Hoffmann* (1881), dove l'automa Olympie si slancia in una serie di vertiginose acrobazie che sono tuttora una pagina di sicuro trionfo per la cantante, ma al tempo stesso riscrivono le colorature nel senso già dato da Mozart al canto fiorito della Regina della Notte nella *Zauberflöte*: canto astrale e senz'anima, troppo bello per essere anche buono e vero.

Ridere del melodramma

Concludiamo con un caso particolarmente articolato e interessante di parodia ai danni del melodramma: quello del *Midsummer Night's Dream* di Benjamin Britten (1960), che non solo si basa sull'omonima tragedia di Shakespeare, ma ne usa il testo direttamente, senza trasformarlo in libretto, ma solo scorciandolo dove indispensabile. Anche in questo caso l'autore presuppone che il pubblico riconosca i riferimenti, che sono ora generici, di tipo stilistico, ora invece a testi ben precisi. La scena che ci interessa è di nuovo una parodia al quadrato, nel senso che vive già come parodia nel testo dell'originale shakespeariano: si tratta del momento in cui, quasi alla conclusione della vicenda, gli artigiani presentano la loro sgangherata versione di *Piramo e Tisbe* davanti al re, alla regina e agli altri personaggi nobili e colti del dramma. Come Shakespeare fa parlare il gruppo di artigiani infarcendo la loro prosa di errori, equivoci, malintesi, così Britten mette in atto una riscrittura sgrammaticata del melodramma italiano, insaporita da una nota di autoironia (Cooke 1993: 264) e da qualche divertita allusione alle tipologie di scrittura più sperimentali: quest'ultimo riferimento è presente nella parte del Muro, che adotta lo 'Sprechgesang' di espressionistica memoria, solitamente associato a momenti di insostenibile violenza drammatica, per declamare un testo a dir poco prosaico. Quando entra in scena Piramo, l'orchestra fa sentire un ritmo fisso, pietrificato, insistente, che fa pensare al Miserere del *Trovatore* di Verdi; su questo 'pattern' inesorabile, Piramo declama il suo recitativo invariabilmente sulla stessa nota, prima di passare, come di prammatica all'aria. Quest'ultima ha un sentimentalismo da romanza di Tosti, ma ripete per ben cinque volte la medesima curva melodica, appena spostandosi sui gradi della scala: monotonia del tutto impensabile in una vera opera teatrale, e che tuttavia ammicca alle tante ripetizioni e "a capo" che facevano mietere applausi.

Il rovesciamento parodistico alza ancora il tiro in due momenti successivi. In ordine, il primo è l'assolo di Piramo che ha trovato il velo insanguinato e si uccide credendo morta Tisbe; qui la parodia va all'abitudine tipica del teatro musicale (non solo italiano) di far

intonare un “canto del cigno” al protagonista morente, creando spesso situazioni al limite dell'umorismo involontario. La battuta del testo shakespeariano («Now am I dead, my soul is in the sky») diventa per Britten invece una magnifica occasione per parodiare le improbabili arie del moribondo, che qui è addirittura un morto, risuscitato apposta per cantar meglio il suo congedo. Subito dopo rientra Tisbe, che trova il cadavere e, disperata, si uccide. Qui i riferimenti si moltiplicano e si fanno più circostanziati: Tisbe è preceduta da un flauto, che intreccia un dialogo sempre più stretto con la voce; nella parte vocale (e nel flauto di rimando) si accumulano volatine rapide di bravura; diversi andamenti si susseguono, un Allegretto in apertura che poi si spezza diventando un recitativo, un Vivace con le colorature di voce e flauto, un Adagio lamentoso. Gli indizi (colore strumentale, tipo di vocalità, dialogo della voce con il flauto, struttura spezzata) e ovviamente il contesto (disperazione per amore) testimoniano in modo concorde: il modello parodiato è una scena di follia fra le più celebri nella storia del melodramma, ossia quella della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (1835), qui trasformata da sublime delirio in pura meccanicità. Ad accentuare la deformazione parodistica, completando la spoetizzazione dell'originale, interviene anche il fatto che nell'opera di Britten, come già nell'originale di Shakespeare, il personaggio di Tisbe sia ovviamente affidato a un uomo; e che per giunta sul bel mezzo delle volatine Britten aggiunga un particolare di sua invenzione, ossia faccia stonare la voce, che continua imperterrita a cantare un semitono sopra rispetto al flauto:

The image shows a musical score snippet for Tisbe and Flauto. The vocal line (TISBE) is in 4/4 time and features a semitone dissonance. The lyrics "dead?" are written below the vocal line. The flute line ([Flauto]) is in 4/4 time and features a semitone dissonance. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Benjamin Britten, *A Midsummer Night's Dream*, London, Hawkes, 1960, p. 294,
batt. 7-8

In musica come in tutte le altre arti l'acquisizione di una profondità storica ha moltiplicato le occasioni e le sfumature della parodia: il fatto stesso che oggi si scriva in modo differente consente di maturare il distacco necessario al riuso di materiale precedente, che la crescita del repertorio dovrebbe rendere noto al pubblico e riconoscibile. Se la tragedia è imitazione di ciò che è migliore, e la commedia di ciò che è peggiore (cfr. Aristotele 1987: cap. 5), la parodia è abbassamento o smascheramento di ciò che è migliore o che si crede tale: ma anche addio disincantato a ciò che ormai è uscito dal tempo, come gli stili che pure hanno fatto grande l'arte, riuso distaccato e straniato di materiali preesistenti, tentativo di riavvicinarsi a modelli che non si potranno mai più ricreare. In questo senso vario e sfaccettato la parodia ha innervato tutta la storia della musica, nel doppio senso di parodia-riuso e di parodia-riso: ed è tuttora uno degli elementi più vitali della produzione contemporanea, come d'altra parte ha mostrato ancora, in tempi così vicini a noi, la produzione di Luciano Berio, dove si intrecciano i più diversi aspetti di parodia, dalla ripresa del *Trovatore* in *La vera storia* alla sovrapposizione delle *Quattro versioni originali della Ritirata di Madrid*, fino alla mimesi umile e insieme creativa di Franz Schubert in *Rendering*, dove è lo stile di Berio a tentare di reinventare la scrittura di Schubert, marcando al tempo stesso la distanza: a confermare la difficoltà di tracciare un confine tra imitazione e parodia.

Bibliografia

- d'Angelo, Emanuele, "Falstaff 'dans les jardins du *Decameron*'. Boito mediterraneizza Shakespeare", *La vera storia ci narra. Verdi narrateur*, Ed. Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2015: 331-350.
- Aristotele, *Poetica*, trad. it. di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987.
- Austin, William W., "Debussy, Wagner, and Some Others", *19th Century Music*, 6.1 (1982): 82-91.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.
- Coletti, Vittorio, "Riuso e citazione nell'opera lirica", *E 'n guisa d'eco i detti e le parole: studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Dell'Orso, 2006: 555-564.
- Cooke, Mervyn, "Britten and Shakespeare: Dramatic and Musical Cohesion in *A Midsummer Night's Dream*", *Music & Letters*, 74.2 (1993): 246-268.
- Dapelsen, Georg von, et al., "Parodie und Kontrafaktur", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bärenreiter, Kassel, 1997, VII, coll.1394-1416 ("Opernparodie": 1411).
- Daub, Adrian, "Mother Mime: Siegfried, the Fairy Tale, and the Metaphysics of Sexual Difference", *19th-Century Music*, 32.2 (2008): 160-177.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Grout, Donald J., "Seventeenth-Century Parodies of French Opera – Part I", *The Musical Quarterly*, 27.2 (1941a): 211-219.
- _____, "Seventeenth-Century Parodies of French Opera", *The Musical Quarterly*, 27.4 (1941b): 514-526.
- Holloway, Robin, *Debussy and Wagner*, Eulenburg, London, 1979.
- Kristeva, Julia, *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969.
- Luisi, Francesco, "Parodia", *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Torino, UTET, 1989, III: 547-552 (552: "Parodia operistica").
- Maehder, Jürgen, "Il Settecento fittizio nel 'Capriccio' di Richard Strauss e l'estetico metateatrale di questo tombeau dell'opera", *Richard Strauss. Capriccio*, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2002: 165-185.

- Robert, Jörg, "Nachschrift und Gegengesang. Parodie und *parodia* in der frühen Neuzeit", *'Parodia' und Parodie*, Ed. Reinhold F. Gleis, Berlin, Niemeyer, 2006: 48-66.
- Satragini, Giangiorgio, *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, Torino, EDT, 2015.
- Tilmouth, Michael, "Parody 2", in *The New Grove*, London, Macmillan, 2001, IXX: 147-148.
- Tilmouth, Michael – Sherr, Richard, "Parody 1", in *The New Grove*, London, Macmillan, 2001, IXX: 145-147.

Ulteriore bibliografia di riferimento

- Fava, Elisabetta, "Zwischen Schauspiel und Literaturoper: "Dantons Tod" in der Vertonung von Gottfried von Einem", *Büchner-Rezeptionen : interkulturell und intermedial*, Eds. Marco Castellari, Alessandro Costazza, Bern, Peter Lang, 2015: 167-185.
- Hein, Hartmut (ed.), *Musik und Humor: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in der Musik : Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, Laaber, Laaber Verlag, 2010.
- Hortschansky, "Klaus, Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Gluck", *Analecta Musicologica*, 13 (1973): VIII; 340.
- Hunter, Mary, "Some Representations of opera seria in opera buffa", *Cambridge Opera Journal*, 3 (1991): 89-108.
- Partsch, Erich Wolfgang, "Scherz, Parodie und tiefere Bedeutung: Die Gesangsszene in Richard Strauss' Oper 'Die schweigsame Frau'", *Neue Zeitschrift für Musik*, 153. 7/8 (1991): 50-51.
- Richards, Sam L., "From Quotation, through Collage, to Parody: Postmodernism's Relationship with Its Past", *Perspectives of New Music*, 53.1 (2015): 77-97.
- Schneider, Herbert, "Die Parodie als Verfahren der Opernkomposition. Tanz - Oper - Oratorium", *Beiträge zur Musik des Barock*, Ed. Hans Joachim Marx, Laaber, Laaber Verlag, 1998: 117-142.
- Scott, Derek B., "Mimesis, Gesture, and Parody in Musical Word-setting", *Words and Music*, 3 (2005): 10-27.

L'autrice

Elisabetta Fava

Elisabetta Fava è ricercatrice confermata in Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Torino; suoi campi di ricerca preferiti sono l'opera e il Lied tedesco, ai quali ha dedicato diversi saggi e monografie (tra cui *Paesaggi dell'anima. I Lieder di Hugo Wolf*, 2000; *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca*, 2006; *Voci di un mondo perduto. Mahler e Il corno magico del fanciullo*, 2012). Attualmente sta lavorando a una tesi dottorale con l'Università di Berna sul tema del fantastico nella musica tedesca e russa dell'Ottocento.

Email: lisbeth71@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Fava, Elisabetta, "Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>