

Daniele Trucco

Attorno all'*Ave Maria* di Charles Gounod. Un 'canto simile' che va oltre la parodia

Abstract: From etymology to practical application, the effect aroused by parody in a user is not univocal: the article analyzes an example of the author taken from the parodic transformation of Charles Gounod's Ave Maria in which the detorsio in comicum used, valid for other cases, it does not cause the desired effect; we also reflect on the phenomenon of the exact copy of a work with parodic purposes starting from the hyper-novel Se una notte d'inverno un viaggiatore by Calvino.

Se l'etimologia del termine *παρωδία* è risaputa,¹ l'uso che di *παρά* si volle fare *ab origine* è in verità discusso perché può essere letto come «presso» (e quindi «a imitazione di») o come «contro». Sta di fatto che al centro della questione c'è l'idea di un canto e dunque di qualche cosa che rimanda alla musica.

Il rapporto che intercorre tra un lavoro parodiante e l'originale parodiato non è mai di banale imitazione: il gioco consiste nel modificare un originale attraverso una deformazione (la cosiddetta *detorsio in comicum*), e proprio questa modifica implica un atto di per sé artistico che allontana il risultato dall'idea originaria portandolo in altre direzioni. Si badi bene però che le deformazioni non sono tutte uguali: ad esempio la forma musicale del 'tema con variazioni' nasce per discostarsi sempre più da un originale ma non per questo ha intento necessariamente parodistico ed ecco perché la *detorsio in comicum* è l'importante discriminante per una trasformazione che sia percepita come tale.

Il giudizio che Aristotele diede della parodia, parlando di 'tradimento' con effetto di degradazione dal sublime al volgare, non fu particolarmente lusinghiero (*Rb.* 1412a 30) ma esplicita l'interesse filosofico per il genere, già ampiamente diffuso al tempo dello stagirita.² Alludere a un modello alto porta con sé una volontà di contrasto che, ovviamente, non traspare quando si ricorre a una semplice citazione: ricopiare è plagio, modificare per dire la stessa cosa o è mancanza di originalità (soprattutto se il tono rimane uguale) o parodia (se ci si sposta verso un contrastante ossimorico o un contrario ironico). La ricontestualizzazione di elementi originali spiazza il fruitore che accetta il gioco con sottile compiacimento, oltretutto beandosi dell'averlo compreso attraverso un'operazione culturale che affonda nel suo background, ma contemporaneamente sviluppando un giudizio critico immediato sul valore della parodia in essere. Il bambino che legge *I promessi papi* di Walt Disney segue la storia senza conoscere l'originale e la apprezza senza sapere che si tratti di parodia; l'adulto la accetta con benevolenza perché sa che il fine dell'operazione è il divertimento dei più piccoli. Ben diverso il caso ad esempio del *Pulcinella* di Stravinskij: dopo la prima all'Opera di Parigi del 15 maggio 1920, il pubblico la giudicò un'abile trascrizione della musica di Pergolesi che dimostrava, per molti, una banale cleptomani del compositore russo. Peccato che negli anni *Pulcinella* ottenne un grande successo e diede il via al suo periodo neoclassico. Si tratta di parodia o

¹ Si vedano a tal proposito questi studi specifici: DELEPIERRE 1870; H. GRELLMANN 1928, 630-653; DEGANI 2004.

² Si considerino ad esempio la *Gigantomachia* parodica di Egemone di Taso (V sec. a.C.) e il poemetto gastronomico *Delizia* di Archestrato di Gela (IV sec. a.C.).

della nascita di un nuovo genere totalmente autonomo perché riplasmato?

Analoga situazione ma in ben altro contesto storico culturale fu quello dei travestimenti musicali³ operati dal vescovo fossanese Giovenale Ancina (1545-1604): il progetto che aveva in mente («pretendo smorbar l'Italia o Roma almeno dalla contagiosa peste [...] delle maledette canzoni profane, oscene, lascive et sporche per cui si conducono le centinaia et migliaia di anime peccatrici et miserabili al profondo baratro infernale»⁴), oltre a rientrare in un'ottica controriformistica tipica del periodo, richiese l'intervento di una tecnica molto spesso utilizzata in passato non soltanto in ambito musicale: il *contrafactum* o 'travestimento'. Essa consisteva nell'avvalersi di una melodia famosa composta sovente da autorevoli musicisti alla quale «toltene via le parole vane et profane, sopra l'istessa lor musica di prima poco o niente alterata, stesovi altre parole buone, honeste, devote et pie [...] puotesse ogni uomo, eziandio Religioso, liberamente et sicuramente senza scrupolo [...] goder della suddetta musica et onestamente trastullandosi, ricrearsi in quella».⁵ La sua raccolta il *Tempio Armonico* fu interamente concepita sfruttando le possibilità offerte dal 'travestimento': si può parlare di parodia in questo caso? Se l'operazione fosse stata inversa (dal sacro al profano) non ci sarebbero stati dubbi a connotarla come tale tacciandola probabilmente di blasfemia; viceversa l'aura che i brani (identici) acquistano rivestiti con un semplice testo religioso non concede l'appellativo di parodia. Come avviene con l'antifrasi, si gioca anche qui sul senso del contrario ma la spiegazione dell'effetto ha radici che affondano nei meandri del substrato culturale di un popolo: a un non cristiano l'operazione inversa a quella di Ancina apparirebbe blasfema? La considererebbe una parodia?

Ricapitolando la parodia diventa tale anche in base all'età del pubblico a cui è destinata o al suo grado di religiosità; di certo funziona o non funziona a seconda della capacità di discernimento dovuta alla *forma mentis* culturale di chi la interpreta.

Quelli che seguono sono due esempi tratti da altrettanti miei lavori utili per comprendere quanto complesso sia classificare in modo univoco il concetto che si sviluppa a posteriori dalla creazione di una parodia: quando mi interessai al genere iniziai a svilupparne le potenzialità applicandola prima alla narrativa⁶ e poi al campo musicale.⁷ L'intento voleva essere quello di verificare con i lettori o gli ascoltatori l'effetto – estetico e psicologico – suscitato dopo la sua fruizione: i pareri (soprattutto sui *social network*) sono stati molto discordanti ma il primo bivio significativo lo incontrai tra coloro che hanno considerato le operazioni una inutile perdita di tempo di pessimo gusto e coloro invece che hanno apprezzato il gioco e lo hanno ritenuto intelligente tanto da seguirlo fino al suo termine. Se non si accetta il *ludus* è inutile andare avanti, come è inutile leggere un racconto di fantasmi se non si crede, durante tutta la lettura, che possano esistere. Vediamo la pratica.

Esempio primo: parodia e paradosso

C'è un racconto di Borges contenuto in *Finzioni* (1944) dal titolo *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*. Vi si narra di uno scrittore che ha tentato la folle impresa della riscrittura di alcune parti del capolavoro di Cervantes. Si badi: «Non volle comporre un altro *Chisciotte* – ciò che è facile – ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre

³ TRUCCO 2001, 32-36.

⁴ Punti del P. G. Ancina esposti in un memoriale esibito ai RR. PP. Dell'Oratorio intorno al negozio del Salterio e del Tempio Armonico; li 16 di luglio 1598, Roma, Biblioteca Vallicelliana, cod. vall. 0,27 a cc. 111.

⁵ G. ANCINA, *Tempio Armonico della Beatissima Vergine Nostra Signora*, Roma 1599, Basso, c, c 2 v.

⁶ TRUCCO 2019, 40-43. Il racconto intero lo si può leggere qui:

<https://danieletrucco.blogspot.com/2023/11/se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore.html>

⁷ Riscrittura in modo minore del primo preludio (BWV 846) del *Clavicembalo Ben Temperato* di Johann Sebastian Bach: <https://www.youtube.com/watch?v=HJzTq4J7YxQ>

alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes».⁸

La cosa certo può sembrare assurda ma mai quanto la fattività della questione: per compiere una simile impresa sarebbe necessario un tempo infinito. L'uguaglianza è infatti un limite irraggiungibile sul piano pratico e giustificabile solo nelle astrazioni matematiche; l'arte necessita di ispirazione, di variazioni e voli in soggettiva che rendono l'impresa della riproduzione impossibile. Al di là del problema estetico, è forse la copia di un quadro meno originale dell'originale? O meno perfetta in se stessa? Se fosse veramente identica sarebbe indiscutibilmente un altro originale, anche se creata da un autore diverso. Va da sé che ciò non sia possibile causa l'irriproducibilità del dettaglio, e poi del dettaglio del dettaglio, e così via, come in un oggetto frattale di Mandelbrot.

Ora, la copia è una parodia? Naturalmente no come si è detto, non aggiungendo né togliendo nulla dell'originale; ma una copia dopo un'introduzione come quella fatta da Borges diverrebbe invece parodia? Penso di sì, ammesso che venga letta immediatamente dopo l'introduzione programmatica: come per il 'tema con variazioni' si scopre così un altro caso che può diventare parodia a seconda del suo tipo di lettura.

Si tenga ora in considerazione quanto detto da Borges ma lo si applichi al Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Lo scrittore ci ha consegnato un iper-romanzo, un'opera aperta già alla base, mutevole e non definitiva: come tutti sanno vi si narra la storia di un Lettore (questo il nome del protagonista) che per un motivo o per un altro deve continuamente interrompere la lettura di un libro intitolato appunto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Questo fa sì che da ogni interruzione affiori un'altra storia interna alla cornice del romanzo: ciò che ne nasce è una complessa riflessione sulla funzione dello scrivere e del raccontare e il 'se' utilizzato nel titolo non è che un rimando esplicito di Calvino a un'altra possibilità di scrittura rispetto a quella da lui già sfruttata.

Come il Pierre Menard di Borges ho agito con l'intento di comporre non un'opera ma l'opera di Calvino; trattandosi però di un iper-romanzo, dall'operazione ne è nato un paradosso: quello che mi ero adoperato a fare non era una riscrittura ma la scrittura di un originale tra le infinite meno una possibili. L'unico testo autentico, proprio perché cronologicamente più attuale, stava diventando il mio primo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a cui, se avessi voluto, avrei potuto far seguire la rimanente parte del romanzo. Improvvisamente Calvino si era trasformato in uno dei tanti autori cimentatisi nella stesura di una variante di un libro ancora da scrivere.

Cosa ne nasce a questo punto? La parodia è quella di Calvino che si prende gioco di un genere (e di se stesso) o la mia, che beffeggia la parodia di Calvino? E può la parodia di una parodia essere ancora tale? Ecco un ulteriore caso di plagio che risveglia nel lettore una attività interpretativa in grado, questa volta, di renderlo protagonista e umorista a sua volta.

Esempio secondo: parodia musicale

Al tempo di Johann Sebastian Bach il preludiare su accordi spezzati era prassi abbastanza diffusa; talora il meccanismo dell'arpeggio veniva addirittura lasciato alla libera volontà dell'interprete e il compositore si limitava a scrivere una sequenza di accordi in successione. Questo è un po' quello che capita nel celeberrimo Preludio n. 1 in do maggiore (BWV 846) tratto dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* (1722), composizione già comparsa in modo meno articolato nel *Klavierbüchlein* scritto per il figlio Wilhelm Friedemann; tanto famoso da essere stato reinterpreto nei modi più disparati: uno fra tutti la versione dei Procol Harum contenuta nel brano *Repent Walpurgis* (1968) e conosciuta in Italia con il titolo un po' meno evocativo di *Fortuna*.⁹

⁸ BORGES 2003, 652-653.

⁹ *A latere* ne nasce una considerazione: anche una interpretazione è parodica? Cos'è che la rende tale? Quella dei Procol Harum non lo è sicuramente per tutti gli amanti del genere ma per un cultore di musica classica

Questo preludio fu reso ancora più celebre dal curioso stravolgimento tardo romantico operato dal compositore Charles Gounod che lo sfruttò per fare da base armonica alla melodia della sua *Ave Maria*. L'operazione, se si guarda alla notorietà del brano, fu un successo che perdura tutt'oggi; se la si analizza dal punto di vista estetico forse qualche perplessità può sopraggiungere, data la sua natura di *pastiche* tendente al *kitsch*. Nessuno mai oserebbe pensare però all'*Ave Maria* come a una parodia: ritorna il discorso già affrontato relativo alla sacralizzazione di una melodia grazie a un testo adeguato ed è proprio questa natura ambivalente del brano che oscilla continuamente tra preghiera e sberleffo bachiano a renderlo interessante per un'operazione parodistica.

Pensai pertanto di riscrivere sia il preludio di Bach¹⁰ sia la melodia di Gounod in tonalità minore: l'operazione, non particolarmente complessa, risultò decisamente astrusa all'ascolto, soprattutto per un orecchio abituato a sentire la versione originale. Non so se si possa parlare di *camp* in musica, ma penso che questa versione dell'*Ave Maria* sia ciò che più si avvicini all'amore per l'artificiale e l'esagerato tipico di alcuni movimenti postmoderni. Con questo esempio ho cercato di concretizzare il senso etimologico di 'canto simile' ma l'effetto che ne nasce dall'ascolto non è in realtà quello sperato, probabilmente perché la *detorsio in comicum* (il passaggio dalla tonalità maggiore a quella minore) su questo brano specifico non funziona.¹¹ Ma come è possibile essendo l'espedito che ho utilizzato un classico del repertorio comico-musicale? Che cosa lo rende differente da altri? Di nuovo, probabilmente, il contesto religioso stravolge il meccanismo e lo trascina verso la sfera del sacro, universo che non ammette operazioni antifrastiche di questo genere a meno di non farcirle anche di gestualità e mimiche esageratamente teatrali durante l'esecuzione.

Lo smascheramento

Come si è visto le dinamiche suscitate dalla parodia non sono mai univoche. Come è ovvio, creare una parodia per se stessi è nulla più che un inutile esercizio di stile; proprio per questo è indispensabile che ci sia qualcuno che la smascheri e che la faccia vivere decretandone il successo o il fallimento. L'enigma e il gioco funzionano solo quando le competenze del giocatore sono tali da consentirgli di vincere la partita: non risolverlo o perdere la sfida significa non capire e una parodia non compresa non ha scopo. Se c'è di mezzo il sacro però la questione si complica: anche una volta interpretata si innesca un freno inibitore di matrice culturale che tende a non farla accettare come tale.

Quando si tratta di copia invece lo smascheramento non è sempre possibile e il 'tradimento' aristotelico funziona a patto che a monte siano già state dichiarate le intenzioni: questo perché non si potrebbe percepire altrimenti l'abbassamento di livello tipico del genere e il processo di decifrazione non avrebbe finalità alcuna per cui essere messo in moto.

Bibliografia

- BORGES JORGE LUIS (2003), *Tutte le opere*, Mondadori, Milano
 DEGANI ENZO (2004), *Filologia e storia: scritti di Enzo Degani*, a cura di Maria Grazia Albani et al., 1, Hildesheim-Zürich-New York
 DELEPIERRE OCTAVE, (1870) *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, Trübner, Londres
 GRELLMANN HEINRICH (1928), *Parodie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2, hrsg. von P. Merker - W. Stammler, Berlin

suona di certo come un'offesa o una derisione del modello originale e dunque una parodia.

¹⁰ Qui il Preludio e la Fuga tratti dall'album *Classical Music*.

¹¹ Per curiosità si provi ad ascoltare la trasposizione in minore di *Jingle Bells* che ho realizzato per parodiare non tanto la melodia natalizia quanto il genere musicale conosciuto come *Progressive Rock* e ci si renderà subito conto della sensazione.

TRUCCO DANIELE (2001), *I “travestimenti musicali” del beato Giovenale Ancina*, in “Cuneo Provincia Granda”, Anno L, n. 2

TRUCCO DANIELE (2019), *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in “Inchiostro”, Anno 25, Numero 83, 40-43