

Valerio Ciarocchi

Parodia e musica La serietà del gioco sonoro contro la seriosità

Abstract: Fillide's call for paper 2024 proposes the theme of parody (and its surroundings). Appropriately it specifies the surroundings of the theme: it ranges through every field of knowledge and music is no exception. It is, therefore, pertinent to propose a contribution that focuses on parody and music. The intent is to offer the reader, in the context of this monograph, a broad overview, perhaps not exhaustive but clarifying, of the characteristics and peculiarities of musical parody, over the centuries and the different musical genres: sacred, profane, melodrama of film music.

Parole Chiave: parodia musicale, quodlibet, parodia e musica sacra, parodia e musica profana.

Il call for paper 2024 di Fillide propone il tema della parodia (e dei suoi dintorni). Opportunamente esso precisa che si spazia attraverso ogni campo del sapere e la musica non fa eccezione. È, quindi, pertinente proporre un contributo che si concentri su parodia e musica. L'intento è di offrire al lettore, nel contesto di questa monografia, una panoramica ampia, fors'anche non esaustiva ma chiarificatrice, delle caratteristiche e delle peculiarità della parodia musicale, lungo i secoli e i diversi generi musicali: sacro, profano, del melodramma, della *popular music* e della musica da film.

Una definizione di parodia musicale

L'idea di parodia musicale sovente si trova in antitesi con l'utilizzo linguistico che se ne fa in altri contesti, ancor più con l'idea mediamente accettata, fuor d'accademia, che si tratti di qualcosa di satirico, di pungente ironia, una sorta di macchiettistica mancanza di rispetto verso qualcosa di serio. Siamo dinanzi, piuttosto, a pluralità di concetti e significati.¹ Nelle altre espressioni artistiche per parodia

s'intende la trasformazione in chiave umoristica, satirica, comica o caricaturale di un'opera seria o comunque legata a certa spiritualità del pensiero. Benché tale concetto possa talvolta essere presente nella parodia musicale, qui il principio fondamentale segue maggiormente l'idea della trasformazione di un'opera musicale in un'altra opera musicale, nella quale la primitiva formulazione appare conservata nei suoi tratti salienti.²

In sostanza l'opera d'arte musicale, nella sua forma, subisce un rifacimento, risultandone qualcosa di nuovo conio, per riprendere liberamente l'espressione di Francesco Luisi.³ È su questo cardine, che è una tecnica compositiva, che poggia il processo compositivo di una parodia musicale. Partendo da questo dato, troviamo che ci sono "atteggiamenti" compositivi, anche molto diversi tra loro, che sono espressioni di parodia musicale: adattamento a

¹ Cfr. ROBERT 2006, 48-66.

² LUISI 1989, 547.

³ LUISI 1989, 547.

una composizione strumentale, sostituzione del testo di una composizione vocale con testo diverso, elaborazione di un brano strumentale in altro brano strumentale.⁴

Dei tre, il più diffuso è quello vocale. L'atto compositivo si discosta dall'antica unità delle arti tipica della *Mousiké* e si rifà piuttosto all'idea medievale per la quale testo e musica si considerano unità separate o, meglio, «una liberazione del suono dalla parola che consentisse il trasferimento di melodie da un modello testuale a un altro».⁵ Fino al XVI secolo questa è stata, sostanzialmente, la parodia musicale. Successivamente intervennero nuovi approcci compositivi tali da circoscrivere la tecnica parodistica giungendo all'area stilistica della cosiddetta contraffattura. La parodia musicale si approssimerà, in qualche modo, all'idea più comune su esposta, partendo dall'imitazione di una tecnica compositiva, uno stile o un genere ben definito, «nel momento in cui la stessa definizione stereotipa dei vari prodotti dell'arte musicale stimolerà i musicisti a atteggiamenti “parodistici” e critici, sfociando spesso in una sfera di comicità che non sempre distingue nettamente tra comico, ironico, satirico o grottesco».⁶

Per eguali ragioni la delimitazione di questo concetto parodistico-musicale non fu sempre netta nei *quodlibet* e nelle villanelle del Cinquecento,⁷ benché in questo caso soccorrano le definizioni di Willi Apel (*paraphrase*)⁸ e di Walter H. Rubsamen (*elaboration*),⁹ sia pur in senso orientativo e senza pretesa di autenticità storica documentata. Al riguardo si può affermare che la parodia sia stata una tecnica compositiva tipica della polifonia vocale fino al XVII secolo e tuttavia per i suoi significati intrinseci e collaterali il concetto è applicabile ed estensibile fino al Neoclassicismo, nel senso di un rifacimento di genere musicale.¹⁰

Fino al XV secolo: uno scambio tra sacro e profano

Si accennava più su alla contraffattura. Il termine, derivante dal latino *contrafactum*, esprime un concetto già antecedente all'anno Mille.¹¹ Era tipico della contraffattura il sostituire un testo sacro con uno profano, o viceversa, con il “travestimento” della melodia, in una commistione tra sacro e profano che destava evidentemente particolari riserve. Esempi tipici sono l'ode saffica oraziana *Est mihi nonum* (IV, 11), presente nel Codice di Montpellier (MS 425) in notazione neumatica aquitana (XI secolo) per adattamento della melodia gregoriana dell'inno giovanista *Ut queant laxis* (attribuito a Paolo Diacono, VIII secolo). O, ancora, le odi saffiche oraziane *Iam satis terris* (1, 2) e *Nullus argento* (11, 2) nei codici MS lat. 8214 e MS lat. 8072 della Biblioteca Nazionale di Parigi, entrambe in notazione neumatica aquitana del secolo XI. O, infine, alla melodia innica romea *O Roma nobilis* è riferito il testo *O admirabile Veneris ydolum*.¹² Gli esempi sono tanti e i citati sono appena chiarificatori. Vale a dire che la musica restava la stessa e cambiava il testo. Peraltro anche con scopi più che nobili: ovvero facilitare la memorizzazione di un testo sacro tramite la musica di una canzone profana molto nota, orecchiabile e di sicura presa mnemonica. La pratica avrà fortuna fino alla Controriforma e fu trasversale alle confessioni religiose, trovando uso sia tra i luterani e i calvinisti (Martin Lutero e Giovanni Calvino se ne servirono per alcuni corali e inni religiosi) sia tra i cattolici (Filippo Neri ne fece ampio uso per la pratica religiosa del suo oratorio). Lo stesso, si accennava, vale al contrario, tra genere sacro e profano. Per cui si scorgono antiche melodie liturgiche in alcuni testi in lingua d'oil tra XII e XIII secolo.

⁴ TILMOUTH – SHERR 2001a.

⁵ LUISI 1989, 547.

⁶ LUISI 1989, 547.

⁷ Cfr. CARDAMONE – DI BENEDETTO 1977.

⁸ APEL 1984, 11. Cfr. DELLA CORTE 1962.

⁹ RUBSAMEN 1972, 81.

¹⁰ LUISI 1989, 547.

¹¹ TILMOUTH 2001b.

¹² LUISI 1989, 547.

In senso più moderno, le formulazioni compositive della parodia musicale si riscontrano in *Gloria* e *Sanctus* delle *Messe di Besançon* a metà del XIV secolo. Pare, con alcuni dubbi sulla cronologia delle fonti, che il *Gloria* utilizzi per le prime cinque battute un materiale sonoro del *Credo* di Ivrea, il *Sanctus* è una chiara rielaborazione di un analogo *Sanctus*, sempre di Ivrea. Ad ogni modo, si deve giungere alla metà del XV secolo per riscontrare vere e proprie composizioni parodistiche e la scelta preferita ricade sulla Messa. Nel Quattrocento si avrà propriamente la pratica della Missa parodia, con esiti eccellenti anche nel secolo successivo, ad opera di insigni autori: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Philippe de Monte. La produzione franco-fiamminga eccelse nella parodia musicale, specialmente per l'*Ordinarium Missae*. Josquin Desprez, Pierre de La Rue e Jean Mouton ne furono campioni. Potrebbe sembrare che

al musicista necessiti l'idea musicale al momento dell'avvio, ma è impensabile che egli la cerchi fuori della propria ispirazione per incapacità creativa. L'atteggiamento compositivo è rapportato al concetto di elaborazione che domina lo strutturalismo di impianto polifonico nell'arte franco-fiamminga, e sembra aderire a un'aspirazione dottrinale dell'arte (o della scienza) musicale non raggiungibile attraverso la pura invenzione tematica.¹³

Ne deriva una molteplicità di atteggiamenti compositivi per cui le citazioni rimangono integre, ma la tecnica parodistica, arricchita da una certa libertà d'inventiva, culmina in quelle combinazioni sonore, come un gioco complicato, che sono una caratteristica di certe Messe del periodo.¹⁴ Anche la celeberrima *Missa l'homme armé* di Guillaume Dufay è un esempio di parodia musicale, a partire dalla melodia della *chanson l'homme armé*. Addirittura il tema musicale ebbe tale fortuna che fece da *cantus firmus* per oltre quaranta Messe. Parimenti si può dire del mottetto parodistico. Jacob Obrecht scrisse l'*Ave Regina* riprendendo il *tenor* e la forma del *refrain* dell'omonimo mottetto di Walter Frye, *Omnium bonorum plena* di Loyset Compère mutua il *tenor cantus firmus* dalla *chanson De tous bien plaine* di Hayne van Ghizeghem e altri frammenti melodici da altre composizioni dello stesso van Ghizeghem.

XVI secolo: il trionfo del “travestimento spirituale” tra Riforma e Controriforma

Con le premesse del secolo precedente, il Cinquecento vide il proseguire della parodia musicale, ancor più netta nell'uso di melodie profane entro l'ambito se non strettamente liturgico, almeno sacro e religioso, soprattutto per quanto riguarda le attività oratoriali. Un punto esteticamente elevato si riscontra nelle Messe di Jacobus Gallus, quasi un compendio delle elaborazioni parodistico-musicali, per seguire l'espressione di Francesco Luisi.

La musica strumentale e vocale profana sentì forte l'influsso della Messa-parodia. Si spazia dalla tecnica parodistica alla contraffattura.¹⁵ Quest'ultima si riscontra maggiormente nella lauda e nel corale, quasi un'emulazione del medievale *contrafactum*; luterani e calvinisti fecero ampio uso di questo procedimento.¹⁶ Il repertorio di laudi, rifiorito specialmente ad opera di Filippo Neri e della sua Congregazione dell'Oratorio,¹⁷ è decisamente basato «sul “travestimento spirituale” di più antichi canti profani di soggetto amoroso o anche triviale (numerose sono le mutazioni dal canto carnascialesco), con testi di carattere pio o edificante».¹⁸ Di contro, nel genere profano si riscontra qualche contraffattura del genere sacro, in spesso “parafrasando” un versetto liturgico. Ne è esempio il canone a tre voci *Quam pulchra es, amica mea*, che in ambito liturgico è rivolto alla Vergine Maria (a sua volta parafrasi del libro vete-

¹³ LUISI 1989, 547.

¹⁴ *Missa Je ne demande* di Jacob Obrecht, *Missa Alles regrets* di Loyset Compère.

¹⁵ Cfr. DAPELSEN 1997.

¹⁶ Cfr. BASSO 1989, 680-683.

¹⁷ Ricca è la bibliografia al riguardo: ALALEONA 2017; BONADONNA RUSSO 1986; CASADEI TURRONI MONTI 2018; DAMILANO 1986; MOMPPELLIO 1965.

¹⁸ LUISI 1989, 549. Cfr. BRIDGMAN 1989, 665-669.

rotestamentario del *Cantico dei Cantici*) musicato da Iachet de Berchem. Talora accade di riscontrare contraffatture di uguale genere, vale a dire profano con profano, sacro con sacro. È di Bartolomeo Tromboncino una *frottola* che talora è intitolata *Quella serena fronte*, talvolta è *La bianca neve*.

Il *Quodlibet*: un cenno a parte

Il genere si diffuse ampiamente sul finire del Quattrocento e con particolare fortuna in Germania. «Composizione di carattere spesso faceto e satirico, costituita dalla combinazione, scritta o realizzata in modo estemporaneo, di melodie (o frammenti di esse) e testi popolari talvolta privi di senso, con giochi di parole».¹⁹ La tecnica compositiva muove dal terreno comune della parodia musicale, con un effetto “parodistico” finale da potersi intendere anche in senso moderno e comune. Il compositore raggruppa quattro parti, inserendo in ciascuna materiale melodico preesistente che assume una nuova impostazione, creando nuove situazioni armoniche in base alla tecnica della “incatenatura”. Ad esempio, il brano di un autore di nome Musicola, presente nel *Magliabechiano* di Firenze (164-167), si serve al contempo di quattro temi musicali di canzoni preesistenti: *J’ai pris amour*,²⁰ *Scaramella*,²¹ *Non dormite o cacciatori*,²² *Ma buce rit*. Si riscontrano altre incatenature anonime nello stesso manoscritto, con i temi di *Fortuna desperata*,²³ *Vidi la forosetta*, *Voi m’avete svergognie*, *Mangia biscotto*, *Donna tu pur invecchi*, *Diventerò zanzaro*, *Ognun fugha et pigli*, *Dall’armata*. Altro esempio si trova nel manoscritto B.R. 229 di Firenze, attribuito a un compositore di nome Isaac, che mette insieme: *Donna di dentro della tua casa*,²⁴ *Fortuna d’un gran tempo*,²⁵ *Damene un pocho di quella maçacrocha* (questa in due versioni).

Ludovico Fogliano utilizza una tecnica compositiva “a mosaico”. Il brano inizia con *Fortuna d’un gran tempo*, nell’alto *Che fa la ramacina*,²⁶ nel tenore *E sí son, sí son, lassame esser*, nel basso *Dagdun, dagdun vetusta*, riunendo più frammenti melodici popolari e assumendo un carattere di centone che ha un deciso valore parodistico.

Risulta agli studiosi che il *Quodlibet* avesse almeno quattro tipi: catalogatorio, con descrizione di oggetti o animali, con medesimo testo e apparente mancanza di citazioni melodiche preesistenti; centonico monotestuale, con più citazioni di frammenti melodici e unico testo per tutte le voci; centonico politestuale, con diversi testi nelle diverse voci; polifonico, con l’intreccio di diverse melodie affidate alle varie voci.

Gianfranco Vinay riporta che «già la *chanson avec des refrains* trobadorica con citazione di ritornelli di melodie popolari si può considerare una forma di *Quodlibet ante litteram*. È tuttavia con la nascita della polifonia che vengono a crearsi le premesse per la nascita e lo sviluppo del *Quodlibet* propriamente detto».²⁷

Nel ventesimo secolo Kurt Weill riprenderà la tecnica del *Quodlibet* in *Eine Unterhaltungsmusik* op. 9 del 1926, e anche Charles Edward Yves vi si richiamò con alcune sovrapposizioni collagistiche, specialmente nell’ultimo movimento della seconda sinfonia e nel secondo movimento della quarta sinfonia.

¹⁹ VINAY 1989, 52.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=FVR3B3c1dp4>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=LSmw8jHLgs8>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=HWN-JqaTMIU>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=rtn-kKLSnDs>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SFftTV5xTWM>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8kUWYKXoX64>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=1QTqv2qr1Ek>

²⁷ VINAY 1989, 52.

Dal 1600 in poi

La parodia continuò ad avere un ruolo di punta anche nel genere profano, ma tendendo a identificarsi con la contraffattura. Il madrigalismo italiano e la musica per danza diedero spunti rielaborativi in tutta Europa, con modelli preferibilmente desunti da Luca Marenzio, Orazio Vecchi e Giovanni Giacomo Gastoldi. In Inghilterra la *Ballad Opera* accostava antiche melodie inglesi e scozzesi a celebri arie d'opera sia italiana che francese. Si può parlare di una continuità rispetto al passato, con una connotazione di arricchimento delle melodie preesistenti. A questa prospettiva possiamo associare la Messa-parodia *In illo tempore* di Claudio Monteverdi,²⁸ su modello di Nicolas Gombert, la *Megalyndia Sionia* di Michael Praetorius, che si rifà ai modelli mottettistici di Orlando di Lasso e madrigalistici di Luca Marenzio. Uguale approccio, con l'uso di modificazione e inserzione di melodie antiche, è seguito dalla produzione cembalistica e organistica.²⁹

Di spicco risulta la tecnica della parodia musicale in Johann Sebastian Bach. Egli spaziava, utilizzando materiale profano in ambito profano, strumentale per cantate, vocale per corali d'organo. Tutto, tranne che opere sacre per parodie profane. Si riscontrano particolarmente due modalità: un tipo di parodia poetica, mirante al riuso di una melodia su cui è calcolata la stesura di un testo *ex novo* che impone al compositore un adattamento piuttosto che una parodia; un secondo tipo, che si muove da presupposti diversi: la poesia è scelta prima della musica e il compositore opta se riutilizzare, e in che misura, una melodia preesistente. Si ritrova anche il *Quodlibet*, in Bach. Ne è esempio noto la parte finale delle *Goldberg-Variationen* BWV 988, in cui si riconoscono celebri melodie popolari: *Ich bin so lange nicht bei dir g'west*,³⁰ *ruck her* e *Kraut und Rüben haben mich vertrieben*.³¹ Ma si riscontrano tecniche parodistiche anche in diverse cantate: BWV 248a come modello per la sesta parte di *Weihnachts-Oratorium* BWV 248, BWV 249a come prototipo dell'*Oster-Oratorium* BWV 249, nella *Messa in si minore* e nelle *Missae breves*. Una parodia bachiana in senso comune può intendersi la *Cantata dei contadini* BWV 212 (*Mer hahn en neue Oberkeet*),³² in cui sbeffeggia certi virtuosismi delle arie col da capo.³³ Bach parodiò anche lo *Stabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi³⁴ nel *Salmo 51* BWV 1083³⁵ e si diede così avvio a simili parodie musicali di altri autori italiani, in particolare Antonio Vivaldi.³⁶

Anche Georg Friedrich Händel si accostò alla parodia, ma tendendo a rendere il testo concordante con quello originale e adattandovi la musica; Joseph Haydn se ne servì per il *Benedictus* della *Mariazellermesse*,³⁷ dall'aria *Il mondo della luna*,³⁸ e l'ampliamento corale delle *Sieben Worte des Erlösers am Kreuze*. Wolfgang Amadeus Mozart riprese la parodia musicale in *Davidde penitente*³⁹ dalla *Messa* K 427 e troviamo un *Quodlibet* mozartiano: il *Galimathias Musicum* K 32 a 17 voci.⁴⁰

Nel Novecento è degna di menzione la parodia musicale nel balletto *Pulcinella* di Igor Stravinskij (1919) da temi di Giovanni Battista Pergolesi.⁴¹ A rifarsi a modelli del passato, con

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1UFayVvyH7k>

²⁹ Cfr. SCOTT 2005.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=YWk5tP6NmVQ>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JGPA0pkyIKI>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=KGMZaPYm-T4>

³³ Cfr. BOYD 2000, 178-180.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ufy4AGOFVAI>

³⁵ Cfr. PLATEN 2018. https://www.youtube.com/watch?v=K_vRAQD1xnA

³⁶ Cfr. BUSCAROLI 2017.

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Tk1aDPr_YJs

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=DP1-Efiamgs>

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cWC8oPr1LL4>

⁴⁰ Cfr. SCHNEIDER 1998. https://www.youtube.com/watch?v=2AjmqB0_-z0

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=pVEcJnlHUMM>

raccolte “monografiche” sono stati anche Alfredo Casella con *Scarlattiana* (1927)⁴² Gianfrancesco Malipiero con *Cimariosiana* (1921)⁴³ e *Vivaldiana* (1952),⁴⁴ Luigi Dallapiccola con *Tartiniana I* (1951)⁴⁵ e *Tartiniana II* (1956)⁴⁶ in cui presentano rimontaggi melodici di brani degli autori che danno il nome alle raccolte.⁴⁷ Anche Ottorino Respighi, con *Gli uccelli* (1928)⁴⁸ richiama sonorità e melodie barocche e neoclassiche.

Parodia e melodramma

Con un significato più comunemente inteso, diremmo caricaturale, riferiamo della parodia nel melodramma. «Il carattere di derisione della mediocrità compositiva, di critica satirica alla condizione dell’arte o a una moda musicale sono i caratteri più evidenti di una produzione parodistica abbastanza copiosa quanto modesta».⁴⁹ Qualche esempio: la fuga *Qui-qua-quod* di Claudio Merulo e i madrigali satirici di Benedetto Marcello sulle condizioni degli *evirati cantori*, *Ein Musikalischer Spaß* K 522⁵⁰ di Wolfgang Amadeus Mozart. Fatti segno di scherno furono la *tragédie-lirique* francese, ma anche l’opera seria in Inghilterra presa di mira da *Beggar’s Opera* di John Gay e Johann Christoph Pepusch,⁵¹ che Bertolt Brecht riprenderà con la sua *Die Dreigroschenoper*. Indubbiamente Parigi e la Francia rimasero il centro nevralgico di questa tendenza, con la parodia di opere Daniel Auber, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Charles Gounod e Jules Massenet. Gli stessi autori di “musica seria” si diletтарono in tal senso. Camille Saint-Saëns compose *Le carnaval des animaux* per diletto suo e dell’uditorio, con chiare allusioni ai virtuosismi pianistici nel brano *Pianistes*,⁵² o *Tortoises*,⁵³ in cui si ironizza sul *can-can* di Jacques Offenbach, trasformando il ritmo da veloce a lento, o *L’Éléphant*,⁵⁴ che riprende il brano *La danza delle silfidi* di Hector Berlioz: alla leggiadria delle silfidi si oppone la pesantezza del pachiderma.

Johann Nestroy ebbe successo in Germania e Austria parodiando Carl Maria Weber e Richard Wagner.

In Italia, a ridosso della cosiddetta “riforma di Gluck e Calzabigi” e anche dopo di essa,⁵⁵ si riscontrano parodie di testi e musiche di Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa, Gaetano Donizetti.⁵⁶

Lo stesso Mozart parodiò l’opera seria con la sua *Così fan tutte*, e lui stesso fu parodiato con il suo *Die Zauberflöte*. È appena il caso di ricordare che Gioachino Rossini fu un maestro nel parodiare soprattutto sé stesso, autocitandosi talvolta al punto da scontentare il pubblico che riconosceva nettamente melodie rossiniane già fin troppo note.

Citazioni parodistiche tra operisti se ne riscontrano diverse. In *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) Richard Wagner cita Gioachino Rossini con il suo *Tancredi* (1813) e l’aria *Di tanti palpiti*,⁵⁷ o ancora se ne avverte l’eco in *Tristan und Isolde* (1865).⁵⁸ Claude Debussy cita parodisticamente *Tristan und Isolde* nel suo *Children’s Corner* (1908) e precisamente con inediti e originali

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=l5GM5K42a_4

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=YOkjgXeMKOw>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=uL3hXy65UVw>

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Adsb2HokV6I>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ADqAareCDaw>

⁴⁷ Cfr. FAVA 2016, 4.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=s3Pfdy9Kxps>

⁴⁹ LUISI 1989, 551-552.

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=wzaQixVGoQg>

⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=Lq7g_NRKHU0

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=gySAYYECPHY>

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=wPHqJTpgo-U>

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=k_PAsokjhFk

⁵⁵ Cfr. HORTSCHANSKY 1973.

⁵⁶ Cfr. COLETTI 2006, D’ANGELO 2015.

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=IuH3wETPEy0>

⁵⁸ Cfr. FAVA 2016, 5.

colori *jazz* in *Gollivogg's Cake Walk*.⁵⁹ L'opera wagneriana venne ancora citata, stavolta da Paul Hindemith, con un certo intento dissacratorio, con l'atto unico *Das Nusch-Nuschi* (1921).⁶⁰ Una forma più sottile di parodia è offerta da Richard Strauss e la sua *Der Rosenkavalier* (1911); in questo caso il tenore ricorda nell'impostazione della scrittura dedicatagli, la tipica vocalità operistica settecentesca.⁶¹

Tipico del XVII e del XVIII secolo è il *pastiche*, cioè un'opera lirica composta da arie prese a prestito da altre opere. Alberto Basso distingue due tipologie: una composta da un centone di composizioni precedenti di uno o più autori, l'altra costituita da un compendio di contributi inediti di più autori. Nel primo caso si è

in stretta relazione con le consuetudini del teatro d'opera settecentesco, specialmente della prima metà del secolo, allorché non la musica, ma il libretto o l'interprete costituivano l'elemento unificatore dello spettacolo; il ricorso al cambiamento di parti musicali era dunque larghissimo, anche in lavori non qualificati come pasticci.⁶²

In Francia questa prima tipologia fu definita come *fragments*. Ne sono esempio i *fragments* di André Campra.

Al secondo tipo appartengono opere con musiche di Händel, Bononcini e Mattei. Risultano anche testi della zarina Caterina II, musicati da Vassili Alekseievich Paškevič.

Per quanto riguarda la librettistica, il testo poteva essere modificato o lasciato in originale.⁶³ Infine, anche l'operetta è presa di mira dalla parodia. Un esempio abbastanza noto e moderno è *Little Mary Sunshine* (1959).⁶⁴

Popular music, musica da film

La musica pop conosce da sempre la tecnica della parodia.⁶⁵ Quanto già descritto per la musica colta, può valere per la *popular music*. Anche le canzoni di guerra hanno conosciuto questa tecnica. *Johns Browns' Body*, marcia simbolo degli unionisti durante la Guerra di Secessione, era un adattamento di *work song*. Si trovano casi simili anche durante la prima guerra mondiale. Risulta che i soldati cantassero *When this lousy war is over*,⁶⁶ che origina da *What a Friend We have in Jesus* e *We are Fred Karno's Army*⁶⁷ che prende le mosse da *The Church's One Foundation*. Il *folk* segue volentieri la pratica di rifarsi ad altri brani, con alcune modifiche più o meno rilevanti. Bob Dylan scrisse *Blowin' in the Wind* rifacendosi allo *spiritual* afroamericano *No more Auction block for me*.⁶⁸ Negli anni Quaranta e Cinquanta gli Stati Uniti conobbero un certo fiorire della parodia. Ne sono esempio Spike Jones & City Slickers che parodiavano celebri canzoni popolari aggiungendovi una personale *vis* comica,⁶⁹ o il *musical Jamaica*,⁷⁰ un *cult* di Broadway, che parodiava il *calypso*.

Stan Freberg⁷¹ parodiava le canzoni del dopoguerra e i successi di Elvis Presley (su tutti *Heartbreak Hotel*), Paul Weston e Jo Stafford (coppia artistica e nella vita), formarono un duo

⁵⁹ Cfr. FAVA 2016, 6. Cfr. HOLLOWAY 1979. <https://www.youtube.com/watch?v=UdJvHYHZnZc>

⁶⁰ *Ibid.* Cfr. AUSTIN 1982. <https://www.youtube.com/watch?v=X30NmF89fwU>

⁶¹ Cfr. FAVA 2016, 8. Cfr. MAEHDER 2002, PARTSCH 1991, SATRAGNI 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=VWwmGpZ3zVA>

⁶² BASSO 1989, 564.

⁶³ Cfr. KIMBROUGH 1983.

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vXILEfvQi6Y>

⁶⁵ Cfr. BERTOLONI 2022.

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=zQMl22MMhYo>

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=wSvBzXcw2y0>

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=SfbpsmbxE2c>

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=AY8kvQ074P0>

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IqlU6lHQgNY>

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=As1ir2TIpiA>

voce e pianoforte che parodiava e irrideva il *cabaret*.⁷² In Gran Bretagna spopolarono negli anni Settanta i *Barron Knights*⁷³ per la parodia del *pop* e i *Bar-Steward Sons of Val Doonican*⁷⁴ che rivisitano ancora oggi brani *pop* con strumentazione *folke*. Meritano una menzione altri parodisti contemporanei: Weird Al Yankovic,⁷⁵ Bob Rivers,⁷⁶ che cambiano i testi ma non la musica, *Richard Cheese and Lounge against the Machine*⁷⁷ e le *Lounge Kittens* che viceversa mantengono i testi *rock*, *heavy metal* e *rap*, adattandoli al *lounge*.⁷⁸ Country Yossi rielabora il *country* americano, mantenendo la musica ma sostituendo i testi con altri che gli consentono di comunicare il suo ebraismo ortodosso⁷⁹ e, infine, Mac Sabbath che fanno parodia sulle catene americane di *fast food*.⁸⁰

Anche la musica da film conosce la sua parodia musicale. Nino Rota rielaborò la sua colonna sonora di *Fortunella* per la regia di Eduardo De Filippo (1958)⁸¹ per il celebre brano scritto per *Il Padrino* di Francis Ford Coppola (1972). Il produttore Dino De Laurentiis denunciò il fatto e il compositore non ottenne l'*Oscar*, che tuttavia ricevette per *Il Padrino II*.

Il nostro *Festival di Sanremo* non è esente da parodia musicale. Nel 1954 Gino Latilla e Franco Ricci ottennero il terzo posto con la canzone *E la barca tornò sola*, di Mario Ruccione. Tipica espressione musicale degli anni Cinquanta, raccontava di un naufragio, di cui furono vittime tre fratelli pescatori, accorsi per salvare una bionda straniera alla deriva. Il testo riferisce che i tre avevano una madre bianca (cioè canuta, molto anziana) e una barca nera (probabilmente riferito al catrame che ricopriva il fasciame). Il “clima” del brano è certamente mesto, sia nella musica, sia nel testo, con una netta connotazione melodica, tipica dell’epoca.⁸² Il brano ebbe un certo successo, tale che Renato Carosone e Gegè Di Giacomo ne fecero una parodia, riuscita e originale, sempre nel 1954. Se la musica rimane la stessa, l’arrangiamento è originale e aperto ai ritmi statunitensi più concitati e cari alla scrittura del pianista partenopeo, con alcune variazioni proprie, tipiche dell’espressione musicale della *band* di Carosone. Egli inserì un coretto che tornava a tratti: «E a me che me ne importa?», inframmezzato a un altro coretto, composto dalle tipiche vocine quasi da *cartoon* che erano sovente adoperate dalla *band*, che ripeteva: «Mare crudele». A completare gli effetti sonori sta un intermezzo strumentale in cui uno dei musicisti fa dei gargarismi per simulare il gorgoglio dell’annegamento. Nel testo di Carosone i colori della madre e della barca si invertono: la madre è nera e la barca è bianca, creando un ulteriore effetto parodistico. Esiste un video delle teche Rai con questa singolare *performance*.⁸³ Anche il gruppo *Franco e i G. 5* ne fece una parodia. In questo caso si trova anche una citazione di *Mamma* (1939) e *In una notte di tormento* (1940) successi ampiamente radicati nell’immaginario collettivo italiano del tempo. Riconosciamo anche qui il gorgoglio di un gargarismo, evocativo del naufragio.⁸⁴ Nel 2011 Vinicio Capossela ha scritto *La nave sta arrivando* che richiama la parodia musicale di Carosone e anche melodie di Bob Dylan.⁸⁵

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=Es9Z6lSfCps>

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=TTwXvcD8PxY>

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=eR4ugtP2vwQ>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=lOfZLb33uCG>

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=yQS5nAesfGk>

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZW1HRMHySQk>

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=vEGKtJ3soT8>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Wro6XheRBi4>

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=p7kFfLRcHjU>

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nAsXR3d62Wg>

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=tEOAgbvNw74>

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=HOj8RYI5jR0>. Cfr. CAROSONE – VACALEBRE 2020.

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1ofnbBjCm2E>

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BizZsvswXrg>

La canzone italiana si è ben prestata a casi di parodia musicale, anche con chiari connotati ironici, satirici, di critica del costume, della società, della politica. Il Quartetto Cetra,⁸⁶ ad esempio, ha dato un nuovo successo a *Crapa pelada* nel 1945, con un taglio più “polifonico”. Scritta da Tata Giacobetti nel 1936 e inizialmente interpretata da Gorni Kramer e Alberto Rabagliati, mette insieme il *fox-trot* e lo *swing-jazz*, praticamente citando *It Don't Mean a Thing* di Duke Ellington (1931) e inserendovi il testo di una filastrocca milanese (appunto *Crapa pelada*), addirittura legata a una vicenda meneghina di Caravaggio, creando un brano al limite del *non-sense* e che tuttavia diventa una critica al governo fascista e a Mussolini (che era calvo) nel periodo di maggior consenso al regime che, fra l'altro, vietava la musica d'importazione straniera.⁸⁷ Risulta arguta la soluzione musicale di una melodia discendente allorché il testo recita che «Son già sette mesi che vedo cadere dal capo i capelli pian-pian». Un altro successo del gruppo romano fu *In un palco della Scala* (1952) su testo di Garinei e Giovannini e musica di Gorni Kramer. Il rimaneggiamento in chiave moderna di citazioni operistiche si avverte subito, dalle prime note de *La Traviata* ad *Amami, Alfredo* di Giuseppe Verdi, fino a *Un bel di vedremo* da *Madama Butterfly* di Puccini. Si cita anche *Un americano a Parigi* di George Gershwin, a testimoniare le stagioni liriche che si susseguono con i generi e i gusti musicali che cambiano nella cornice immutata del teatro scaligero, in un clima *swing* che cede il passo al tre quarti quando si canta su note di valzer.⁸⁸ Ritourneranno sulla parodia del melodramma, con *Juanita Banana*,⁸⁹ in cui la voce femminile “cita” *Caro nome che il mio cor*, da *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, e con *Juanita Banana 2*,⁹⁰ dove ricorre *L'amour est un oiseau rebelle*, da *Carmen* di George Bizet. Per quanto riguarda la musica colta più vicina a noi, vanno menzionati Allan Sherman,⁹¹ Tom Lehrer,⁹² Victor Borge,⁹³ che a vario titolo hanno parodiato opere di Amilcare Ponchielli, operette viennesi, musica ragtime. Peter Schickele⁹⁴ si è addirittura inventato il personaggio di *P.D.Q. Bach*,⁹⁵ l'immaginario ultimo figlio del compositore di Eisenach. Con questo pseudonimo ha scritto numerosi brani che coniugano la sua sicura conoscenza musicologica alle convenzioni musicali barocche e una certa tendenza alla *slapstick comedy*. Un rapido cenno va fatto anche a Frank Zappa e al suo *pastiche* musicale,⁹⁶ con cui rielabora *rock*, *jazz*, dodecafonica e serialità.

Concludendo

Il gioco serio dei suoni contro la seriosità: così abbiamo sottotitolato questo contributo. Un gioco, la parodia musicale, ma serio come può essere il gioco, per offrire un'idea “altra”, per rivitalizzare, per attualizzare, talora per “smontare” una certa seriosità. Citando liberamente Elisabetta Fava per ridere, anche senza necessariamente irridere, ma anche facendo scendere dal piedistallo la musica “colta”, “seria”, “accademica”.⁹⁷ Aristofane ci spiegava che la tragedia è imitazione del meglio possibile, la commedia lo è del peggio possibile. La parodia, nell'abbassare, smaschera ciò che si presume superiore ed è anche un commiato dal passato, un guardare avanti, senza passatismi. In tal guisa, la parodia corre lungo la storia della musica:

⁸⁶ Cfr. SAVONA 2022.

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=boC2BTw5Ojk> (versione Gorni Kramer).

<https://www.youtube.com/watch?v=qckWhsw-RZM> (versione Quartetto Cetra).

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jakzIeukGJo>

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=PLFbEeFDWbc>

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=64SPcvncdA8>

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=er50h8W8vWg>

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=yhuMLpdnOjY>

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=desktop&v=RtDX1Vl-Jxk&t=8m40s>

⁹⁴ Cfr. BASSO 1990, 650.

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=u2Hc5F4hJ60>

⁹⁶ https://www.reddit.com/r/Zappa/comments/1kzvzi/have_you_heard_weird_als_zappa_pastiche_with/

⁹⁷ Cfr. FAVA 2016, 14.

«nel doppio senso di parodia-riuso e di parodia-riso [...] a confermare la difficoltà di tracciare un confine tra imitazione e parodia».⁹⁸

Bibliografia

- ALALEONA DOMENICO (2017), *Studi sopra la storia dell'oratorio musicale*, Chapell Hill, Fb&c Limited
- APEL WILLI (1984), *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni.
- AUSTIN WILLIAM (1982), *Debussy, Wagner and Some Others*, in "19th Century Music" 6, 1, 82-91
- BASSO ALBERTO, *Corale*, in DEUMM, *Il lessico*, I, Torino, UTET, 675-688
- BASSO ALBERTO, *Pasticcio*, in DEUMM, *Il lessico*, III, 563-564
- BASSO ALBERTO, *Schickele Peter*, in DEUMM, *Appendice*, 650
- BERTOLONI LUCA (2022), *Commedia, mini-musical e flussi mediali. L'Inferno in sei minuti degli Oblivion*, in "Dante e l'arte" 9, 131-148
- BONADONNA RUSSO MARIA TERESA (1986), *Musica e devozione nell'Oratorio di S. Filippo Neri*, in GRUPPO CULTURALE DI ROMA E DEL LAZIO, *Lunario romano 1986. Musica e musicisti nel Lazio*, Roma, Palombi, 145-166
- BOYD MALCOLM (2000), *Bach*, Oxford, Oxford University Press
- BRIDGMAN NANIE, *Lauda*, in DEUMM, *Il lessico*, II, 665-669
- BUSCAROLI PIERO (2017), *Bach*, Milano, Mondadori
- CARDAMONE DONNA G. – DI BENEDETTO RENATO (1977), *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napoletana*, in "Rivista Italiana di Musicologia" 12, 1, 25-72
- CAROSONE RENATO – VACALEBRE FEDERICO (2020), *Carosone 100. Autobiografia dell'americano di Napoli*, Roma, Albatros Il Filo
- CASADEI TURRONI MONTE MAURO (2018), *I piccoli di san Filippo Neri tra musica e ricreazione, una precoce scuola attiva*, in *Convegno La lauda dell'Oratorio. Aspetti e funzioni*, Roma 10 giugno 2016, Università di Modena e Reggio Emilia, 103-119
- COLETTI VITTORIO (2006), *Riuso e citazione nell'opera lirica. E 'n guisa d'eco e i detti e le parole: studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Dell'Orso, 555-564
- D'ANGELO EMANUELE (2015), *Falstaff "dans le jardin du Decameron". Boito mediterraneizza Shakespeare*, in FAVERZANI CAMILLO (a cura di), *La vera storia ci narra. Verdi narrateur*, Lucca, LIM, 331-350
- DAPELSEN GEORG VON et al. (1997), *Parodie und Kontrafaktur*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VII, Kassel, Bärenreiter, 1394-1416
- DELLA CORTE ANDREA (1962), *La comicità e la musica. Saggio bibliografico e critico*, in *Festschrift für Erich Schenke*, Wien, Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 105-114
- FAVA ELISABETTA (2016), *Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*, in "Between" 12, 6, 1-23
- HOLLOWAY ROBIN (1979), *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg
- HORTSCHANSKY KLAUS (1973), *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Gluck*, in "Analecta Musicologica" 13, 8, 340
- KIMBROUGH ALAN R. (1983), *Macbeth: The prisoner of gender*, in "Shakespeare Studies" 16, 175-191
- LUI SI FRANCESCO (1989), *Parodia*, in DEUMM, *Il lessico*, III, 547-552
- MAEHDER JÜRGEN (2002), *Il Settecento fittizio nel "Capriccio" di Richard Strauss e l'estetico metateatrale di questo tombeau dell'opera*, in *Richard Strauss. Capriccio*, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 165-185

⁹⁸ FAVA 2016, 20.

- PARTSCH ERICH WOLFGANG (1991), *Scherz, Parodie und tiefere Bedeutung: Die Gesangsszene in Richard Straus Oper "Die schweigsame Frau"*, in "Neue Zeitschrift für Musik" 153, 7/8, 50-51
- PLATEN EMIL (2018), *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, in "Bach Jahrbuch" 48, 35-51
- ROBERT JÖRG (2006), *Nachschrift und Gegengesang. Parodie und parodia in der frühen Neuzeit*, in GLEI REINHOLD (ed.), *Parodia und Parodie*, Berlin, Niemeyer, 48-66
- RUBSAMEN WALTER H. (1972), *Literary Sources of Secular Music in Italy*, Boston, Da Capo Press
- SATRAGNI GIANGIORGIO (2015), *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, Torino, EDT
- SAVONA ANTONIO VIRGILIO (2022), *Oltre il Quartetto Cetra. A. Virgilio Savona. Scritti critici e giornalistici (1939-1998)*, curatore Paolo Somigli, Firenze, Nardini
- SCHNEIDER HERBERT (1998), *Die Parodie als Verfahren der Opernkomposition. Tanz, Oper, Oratorium*, in HANS JOACHIM MARX (ed.), *Beiträge zur Musik des Barock*, Laaber, Laaber Verlag, 117-142
- SCOTT DEREK (2005), *Mimesis, Gesture and Parody in Musical Wordsetting*, in "Words and Music" 3, 10-27
- TILMOUTH MICHAEL – SHERR RICHARD (2001), *Parody 1*, in *The New Groove*, London, Macmillan 145-147
- TILMOUTH MICHAEL (2001), *Parody 2*, in *The New Groove*, London, Macmillan 147-148
- VINAY GIANFRANCO (1989), *Quodlibet*, in DEUMM, *Il lessico*, IV, 52-53