

## L'umorismo è ovunque, anche nella musica [Humour is everywhere, even in music]

Ilaria Barontini

*Liceo Artistico e Musicale "F. Palma", Massa*  
E-mail: ilaribaron@gmail.com

Original article

Ricevuto l'8 maggio 2022; accettato il 28 settembre 2022

---

### ABSTRACT

**IT** La musica offre un ampio ventaglio di possibilità espressive, di cui l'umorismo è un aspetto importante, anche se difficilmente traducibile e classificabile. Come può il comico scaturire dai suoni? Se sganciata dalla parola o dalle immagini, la musica "pura", "assoluta", ovvero sciolta da ogni vincolo, non può esprimere precisi contenuti umoristici, ma può trasmettere sensazioni indefinite, tra cui l'allegria e la leggerezza. Si osserva come Haydn, Mozart, Rossini, Satie, Berio e Kodály riescano a veicolare aspetti umoristici, utilizzando in modo imprevedibile particolari procedimenti, tra cui l'effetto sorpresa, la disattesa aspettativa, l'accentuazione delle dinamiche, l'impiego di ritmi asimmetrici o, al contrario, tanto regolari da apparire meccanici o caricaturali... Di ogni autore si cercano elementi caratteristici, utili per un primo passo verso un'ipotesi di linguaggio comico in musica, per evidenziare nessi che collegano le esperienze storico-musicali all'espressione della comicità, tenendo presente che le realizzazioni dell'umorismo musicale dipendono sicuramente dalle varianti contestuali.

**Parole chiave:** musica, attesa disattesa in Haydn, opera buffa e Rossini, effetto sorpresa in Mozart, ironia in Satie, Berio e la deformazione, la caricatura in Kodály.

**EN** Music offers a wide range of expressive means, among which humour is an important aspect, even if it can hardly be translated and classified. How can comic quality spring out from sounds? "Absolute", "pure" music – unfastened from words and therefore freed from any bond – cannot express specific humorous contents, but it can convey indefinite sensations such as cheerfulness and lightness. Haydn, Mozart, Rossini, Satie, Berio and Kodály manage to express humour by using particular processes in unpredictable ways. These processes are, for instance: a surprise effect, disregarded expectation, emphasized dynamics, asymmetrical rhythms or, on the contrary, rhythms that are so regular as to seem mechanical and caricatural... This paper aims to highlight the connections between historical musical experiences and humorous expressions, to find the typical elements of each of the authors mentioned above, in the belief that they can be useful as a first step towards a hypothesis of a comic language in music.

**Keywords:** humour and music, disregarded expectation in Haydn, comic opera and Rossini, surprise effect in Mozart, irony in Satie, Berio and deformation, caricature in Kodály.

## 1. La forza immaginativa della musica

Il tema dell'umorismo è di una tale ampiezza da diventare metafora delle vicende umane, veicolo per un approccio al mondo e alle arti. La musica afferra la realtà non attraverso elementi ordinati, ma come massa impalpabile, simile a ciò che avviene nei sogni, grazie alla sua capacità di tradurre il reale in modo onirico-favolistico. Essa è collegata a tutte le misteriose oscillazioni dell'animo umano, in modi altrettanto misteriosi e su cui è difficile pronunciarsi. In più occasioni, Federico Garcia Lorca ha affermato che, per sentire veramente la musica, abbiamo bisogno di un'immaginazione *loca y nerviosa*, cioè folle e vivace. La forza carismatica della musica e la sua capacità evocativa risvegliano l'immaginazione che, come cita un celebre aforisma anonimo, è quella qualità che è stata data all'uomo per compensarlo di ciò che egli non è, mentre il senso dell'umorismo gli è stato dato per consolarlo di quello che è. Oltre a consolarci, emozionarci e rilassarci, la musica sa anche divertirci e sorprenderci, trasmettendo sensazioni di felicità e perfino di comicità, anche senza l'aiuto delle parole, attraverso la melodia, l'armonia, il ritmo, la ricerca dei contrasti, l'effetto sorpresa, le citazioni decontestualizzate, l'impiego dell'onomatopea. Ciò che risulta umoristico è in tal caso una sorta di caricatura musicale<sup>1</sup>, che mette in luce un elemento, una caratteristica di un oggetto, di un personaggio, di un animale..., deformandolo o isolandolo dal contesto originario, pur mantenendolo riconoscibile.

Nel momento in cui, però, si tenta di definire il rapporto musica/umorismo, con l'intento di fornirgli una veste concettuale e interpretativa convincente, si presentano parecchie difficoltà. Il riso, il sorriso, l'umoristico hanno alimentato le arti, dalla letteratura alla pittura, dal teatro al cinema, dalla danza alla musica. Gli studi filosofici, psicologici, psicoanalitici sull'umorismo a cavallo tra Ottocento e Novecento hanno mostrato come l'argomento sia un tema senza fondo, un'area inesauribile di idee e teorie. Ma l'umorismo in musica non è stato altrettanto scandagliato. Eppure, la musica offre un ampio ventaglio di possibilità espressive, di cui l'umorismo è un aspetto importante, anche se difficilmente traducibile e classificabile.

### 1.1. Tratti umoristici nell'opera comica

È complesso trasporre in ambito musicale ciò che sappiamo sul riso. Di certo possiamo affermare che la musica si lega indissolubilmente ai vissuti personali dei fruitori, che in buona parte ne determinano il significato e la fortuna. Come osserva Rognoni (1977), il pubblico di allora, di fronte a certe scene comiche dei melodrammi di Gioacchino Rossini, «si smascellava effettivamente dalle risa [...] Il nostro "consumo" del teatro d'opera in genere ha perso quel mordente sociale d'un tempo [...] Noi ridiamo ugualmente, anche se il nostro riso è "intellettuale" od è addirittura un sorriso alienato di fronte ad una forma di fruizione "collettiva" ormai congelata; tuttavia Rossini riesce ed ha talvolta su di noi una azione catartica [...]»

Rognoni (*op. cit.*) rileva inoltre come appaia strano il fatto che Bergson (2001), che ha così bene approfondito il comico nelle manifestazioni dell'uomo, si sia limitato a rintracciarlo solo nel teatro e nello spettacolo e non abbia mai fatto riferimenti all'opera comica<sup>2</sup> o a Rossini, in cui gli automatismi e le meccanizzazioni risultano l'elemento portante.

<sup>1</sup> L'arte caricaturale, come afferma Bergson (2001), nasce dalla liberazione di una "rigidità" che si contrappone alla grazia, all'armonia. Anche in musica l'effetto caricatura sta nel saper vedere, sotto le armonie superficiali della forma, le disarmonie profonde della materia, rese con particolari effetti musicali, spesso incongrui e svincolati dai canoni accademici.

<sup>2</sup> L'opera comica, nata in alternativa all'opera lirica di argomento tragico o drammatico, ebbe un grande sviluppo nel XIX secolo proprio con Rossini, il cui *Barbiere di Siviglia* (1816) è stata l'opera buffa più rappresentata in tutto il mondo.

Le opere rossiniane mettono in risalto e amplificano sentimenti, qualità, vizi e situazioni con la musica, con i colori, con le scene, con le parole, con i silenzi e con la mimica, giocando con i personaggi e con le emozioni. L'umorismo musicale non nasce con l'opera comica. Fin dall'antichità, troviamo musiche vocali e strumentali allegre e divertenti sia in ambito colto che popolare: le canzoni destinate al ballo, al corteggiamento, all'euforia amorosa, alla festa, alla tavola, al vino. Molta della musica, sia colta che popolare, ha avuto chiare finalità nella direzione dell'intrattenimento piacevole, della satira, del motteggio. Certo, quando alla musica si unisce la parola, l'immagine, un "programma", non c'è più alcun dubbio sulle sue intenzioni ludiche. Dal punto di vista emotivo-espressivo i confini fra generi musicali, come quelli fra tristezza e gioia, possono essere sfumati.

L'equazione *colto* = *serio*, *popolare* = *basso* porterebbe a far credere che il *colto* o *serio* escluda il divertimento, ma non è così! Benché "seria", la musica cosiddetta *classica* si è sempre confrontata con l'umorismo, il comico, lo scherzoso. Le indicazioni stesse del lessico musicale, come *allegro*, *divertimento*, *scherzo*, *capriccio*, *vivace*, *spiritoso*, *con brio*, attestano la stretta vicinanza della musica con gli stati d'animo "leggeri".

## 2. Come ride la musica?

Come può il comico scaturire dai suoni? Ci si imbatte nella questione della capacità della musica di significare e delle sue capacità denotative e semantiche. Il discorso musicale si arricchisce, rispetto alle parole, di autonome possibilità espressive, ottenute con l'intensità e la molteplicità timbrica delle voci e dei colori degli strumenti. Se sganciata dalle parole o dalle immagini, la musica "pura", "assoluta", ovvero sciolta da ogni vincolo (il cui senso è da ricercare unicamente in sé stessa, fuori da riferimenti extramusicali), non può esprimere precisi contenuti umoristici, ma può trasmettere sensazioni indefinite, dove l'allegria, la leggerezza, gli aspetti comici sono vissuti a livello profondo, in cui coesistono la realtà apparente delle cose e il loro mistero.

Sulla comicità implicita della musica pura ci sono stati studi in lingua tedesca che hanno indagato quali caratteristiche debba avere un brano musicale per innescare un senso di comicità. Tali studi si fondano sull'analisi della biografia dell'autore, sull'analisi strutturale delle opere e sulle competenze dello studioso. Hans Heinrich Eggebrecht (1951) analizza le varie sfumature che può assumere la comicità musicale presso gli scrittori tedeschi del Settecento. Egli rileva, studiando gli scritti di Johann Joachim Quantz che, attorno alla metà del secolo, la musica comica era un vero e proprio genere, perfino con precise norme esecutive.

«L'Italia era considerata la culla di questo [...] genere/stile leggero, disimpegnato, superficiale, piatto, popolare, plebeo, basso, giovanilistico e pazzo, ma Eggebrecht osserva con qualche malizia che i teorici da cui attinge le sue citazioni sono tutti di area nord-tedesca, mentre gli esempi discussi provengono dal sud del paese – da Mannheim o da Vienna – o magari dall'Italia stessa, per cui non è da escludere che il tono negativo degli attributi sia dovuto a campanilismi di scuola.» (Dalmonte, 1995)

### 3. Umoreismo musicale d'autore

Le musiche con tratti umoristici che si potrebbero citare e analizzare sono moltissime. Per meglio esemplificare le tecniche musicali che inducono al riso, verranno qui osservati alcuni brani da Haydn, Mozart, Rossini, Satie e Berio.

#### 3.1. Haydn e le “attese disattese”

Il tema dell'umorismo nella musica strumentale di Franz Joseph Haydn è stato affrontato in molti studi, sia recenti che passati, in cui si evidenziano due peculiari qualità: l'arguzia e l'umorismo. La prima (in inglese *wit*, in tedesco *witz*) scaturisce dall'ingegno e dall'artificio; la seconda (in inglese *humour*, in tedesco *laune*) designa una predisposizione naturale. Molti critici dell'epoca di Haydn sono ricorsi al parallelo con lo scrittore Laurence Sterne, per spiegarne il comune carattere ironico. Bonds (1999) riporta numerosi esempi di questo parallelo, di cui il più antico, apparso anonimo sul *Musikalischer Almanach* (1782), definisce Haydn «un burlone in musica, ma come Yorick [figura centrale e voce narrante del *Viaggio sentimentale* di Sterne] di una comicità non volgare, ma elevata: cosa terribilmente difficile in musica. Ecco perché così pochi si accorgono che Haydn scherza, quando sta scherzando [...]. Si distinguono due stili o due periodi nelle composizioni haydniane. Nelle prime Haydn rideva spesso di cuore; in quelle del secondo periodo accenna appena al sorriso. È comprensibile, l'età rende più seri.»

Il raffronto Haydn-Sterne degli studiosi dell'epoca si riferisce alla commistione di sentimento e ironia presente nelle opere di entrambi. Haydn è infatti capace di riunire in una stessa composizione “umori” leggeri e seriosi. La mescolanza di arguzia e sentimentalismo è propria della tecnica ironica, anche se in musica è molto meno esplicita rispetto alle altre arti, prima fra tutte la letteratura. Come si può in musica dire una cosa per significarne un'altra? Si può rispondere solo assumendo un punto di vista più alto, caratterizzato dal distanziamento tra autore/opera/fruitoro: in tal senso in Haydn l'atteggiamento ironico richiede al fruitore un impegno continuo, una riflessione sulle strutture formali e una coscienza delle convenzioni stilistiche.

Un saggio di Junker<sup>3</sup> (1776) e anche numerosi studi degli anni '80-'90 del Novecento sull'umorismo in musica alla fine del XVIII sec., come riporta Bonds (*op. cit.*), pongono in luce quanto, ad esempio, Haydn riesca a essere ironico attraverso idee musicali che non si susseguono l'una all'altra come ci si aspetterebbe in base alle convenzioni o a un consolidato decorso delle armonie e delle modulazioni; al contrario, sono impiegate transizioni inaspettate, accostate in modo stravagante, o un accentuato contrasto tra *piano* e *forte*, o fra *presto* e *andante*. Nella *Sinfonia* n. 60 *Il distratto*<sup>4</sup>, Haydn non solo dipinge l'ambiente in cui si svolge la vicenda, ma pare illustrare particolari episodi attraverso il ricorso a stilemi

<sup>3</sup> Carl Ludwig Junker (1748-1797), musicografo e compositore tedesco, studiò teologia ma si occupò di musica per tutto l'arco della sua vita. Lo ricordiamo soprattutto per i suoi scritti sui musicisti a lui contemporanei.

<sup>4</sup> Composta ad Eisenstadt nel 1774. La sera dell'Epifania del 1776, al teatro Kärntner di Vienna andò in scena *Der Zerstreute*, commedia in 5 atti, traduzione in prosa tedesca della commedia francese *Le distrait* di Jean François Regnard (basata in gran parte su *Les caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688 di Jean de La Bruyère), presentata per la prima volta nel 1697 e fondata sulle continue distrazioni del protagonista, di cui si evidenzia la sbadataggine con una vena comica. Tra un atto e l'altro fu eseguita una sinfonia, in 6 movimenti, composta appositamente dal «famoso Joseph Haydn Kapellmeister, al servizio del principe Esterhazy», come riportò un giornale del tempo. La suddivisione inusuale in 6 brevi movimenti, anziché i consueti 3 o 4, si è resa necessaria perché il primo movimento serviva da *ouverture*, l'ultimo come *finale*, gli altri da intermezzi tra un atto e l'altro della commedia.

appartenenti alla musica popolare<sup>5</sup> e a trovate di sicuro effetto: ad esempio, per rendere l'episodio in cui il distratto protagonista deve annodarsi il fazzoletto per ricordare le proprie nozze, l'orchestra, anch'essa distratta, impiega ben 22 battute del finale *Prestissimo* per accorgersi che i violini sono accordati in Fa invece che in Sol. In tutta la sinfonia, Haydn “gioca”, adoperando queste tecniche: svolgimenti incongruenti, sorprese e successioni imprevedibili di idee musicali, come il contrasto tra temi lirici e motivi di fanfara militari (II e V movimento); le frasi non simmetriche (III movimento); l'impiego di materiali di diversa provenienza: convenzionali, esotici, popolari (II e IV movimento); l'infrazione delle convenzioni formali e tonali (IV, V e VI movimento). Tali tecniche portarono gli studiosi del tempo, come Junker e Michaelis (in Bonds, *op. cit.*), a ritenere Haydn come l'unico “compositore umoristico”.<sup>6</sup>

Un compositore umoristico si distingue proprio per le trovate estrose e divertenti e ci sorprende con effetti insoliti e inattesi che sovvertono le aspettative dell'ascoltatore, basate su codici convenzionali.

### 3.2. Effetto sorpresa in Mozart

Il celebre *Musikalischer Spass* (Divertimento musicale) in Fa maggiore K522<sup>7</sup> di Wolfgang Amadeus Mozart (dal sottotitolo *Dorfmusikantensextett* = Sestetto di musicanti di paese, che non sembra riferibile a Mozart, ma a qualche editore di epoca successiva) è visto da Einstein (1951) come un campionario di tutto ciò che è da evitare in una composizione appartenente allo stile classico; la maggior parte degli studiosi mozartiani concorda nell'individuare in Mozart l'intenzione di divertirsi, apportando continue infrazioni alle norme con voluti errori. Circa il Sestetto, il critico Hermann Abert (1956) ha affermato:

«Raramente in musica si è adoperato tanto ingegno per fingerne la mancanza. [...] È veramente un capolavoro nel suo genere, una satira deliziosa, dietro le cui burle si percepisce continuamente la mano sicura del maestro.»

Nel primo movimento, *Allegro*, un serio incipit tematico dà il via ad una serie di spassose caricature, che vogliono ironizzare su compositori e interpreti contemporanei mediocri e presuntuosi (non necessariamente “di paese”). Il contrappunto è zoppicante, gli slanci lirici artificialmente zuccherosi e maldestri, le stonature dei corni volutamente grossolane.

Buscaroli (1976) sottolinea alcune abili contraffazioni mozartiane:

«L'attacco falsamente marziale dell'*Allegro* col suo ciabattare di idee confuse, il marasma degli sviluppi, il procedere pedante [...], gli aborti di riprese che ricadono giù col peso di tacchini che abbiano tentato di spiccare il volo.»

Mozart scherza con la banalità dei temi, gli sviluppi anemici, le modulazioni ottenute con rigidi collegamenti, gli accompagnamenti in basso albertino posti in primo piano anziché come sfondo, la pesantezza del *Minuetto*, le scarse linee dell'*Adagio cantabile*, cambi improvvisi di registro, salti intervallari

<sup>5</sup> Tutta la brillante sinfonia, in 6 movimenti, è ricca di trovate e *gag* musicali. Spesso vi si ritrovano spunti di temi della tradizione popolare, che conferiscono alla sinfonia un carattere goioso e giocoso (nel *Trio* del III movimento compare una linea melodica tipica di musiche popolari balcaniche o slave; nel IV movimento è citata una melodia slava).

<sup>6</sup> Christian Friedrich Michaelis (1807, in Bonds 1999, *op. cit.*): «Il compositore umoristico si distingue per le trovate estrose che provocano il riso; egli si colloca sopra e oltre l'ordinario».

Dopo Haydn, in ogni arte sono diventati comuni procedimenti mirati a dissolvere il contesto retorico che paradossalmente dà loro un senso: Mann, Musorgskij, Debussy, Poulenc, Milhaud, Magritte, Chagall, Stravinskij, Bartók, Brecht, Cage, Berio, Sanguineti, Carmelo Bene, Giorgio Gaber, Dario Fo... hanno enormemente sviluppato le tecniche di straniamento.

<sup>7</sup> Scritto a Vienna, nel giugno 1787, mentre componeva il *Don Giovanni*, presenta il seguente organico: due corni, due violini, viola e contrabbasso. È diviso in quattro movimenti: 1. *Allegro*; 2. *Minuetto. Maestoso*; 3. *Adagio cantabile*; 4. *Presto*.

esageratamente ampi, incongruenze formali, goffi tentativi imitativi nel *Presto* finale. La chiusa del *Divertimento* è realizzata con accordi completamente “fuori” armonicamente (l'ultimo accordo è proprio la “battuta finale”, in cui si scontrano ben sei tonalità differenti). Il *Divertimento* di Mozart dimostra che anche la musica pura può assumere tratti umoristici, contraffacendo, per eccesso o per difetto, il suo apparato formale, evidenziando a bella posta errori di costruzione.

L'ascolto dell'*Allegro* e del *Presto* di questo Sestetto può essere emblematico di una simulazione di degrado musicale capace di generare il riso, tramite quell'*abbassamento* (Bachtin, 1979), che è il riconoscimento di un'imperfezione che convoglia una più autentica attenzione alla vita quotidiana con i suoi elementi informali e grotteschi.

### 3.3. Il realismo comico di Rossini

Gioacchino Rossini può apparire come il diretto continuatore del melodramma settecentesco, ma lo spirito che scaturisce dal suo linguaggio lo rende più coinvolgente e innovativo, per la travolgente comicità satirico-musicale delle sue opere buffe. Il comico in Rossini scaturisce da un senso realistico del quotidiano, di cui l'autore coglie il ritmo, lo trasferisce negli schemi e nelle situazioni stereotipate e lo traduce in un meccanismo linguistico-musicale capace di suscitare il riso. L'espressione comico-musicale rossiniana si fonda sul ritmo, che è l'elemento principale delle sue opere buffe. Rossini non adatta il ritmo alle parole, ma sottopone queste alle leggi del ritmo: la parola viene interrotta, frammentata, ridotta spesso alla scansione di quelle note ribattute che costituiscono una delle formule più frequenti del comico rossiniano. L'opera buffa settecentesca già usava formule ritmiche tipiche e note ribattute, ma in Rossini tali procedimenti sono portati all'estremo, con grande effetto comico.

La celebre cavatina<sup>8</sup> *Largo al factotum* (Atto I, Scena III, Figaro) dell'opera buffa in due atti *Il barbiere di Siviglia*<sup>9</sup>, si basa su tre idee generatrici (*a*, *b*, *c*, in tempo 6/8), che non seguono uno schema tradizionale, ma sembrano sgorgare spontaneamente l'una dall'altra. L'idea *a* corrisponde alle parole del testo «Largo al factotum della città, largo»; l'idea *b*: «Ah, che bel vivere, che bel piacere». L'idea *c*: «Pronto a far tutto, la notte e il giorno sempre d'intorno, in giro sta».

L'uscita in scena di Figaro è, secondo Piana (2008), «un autentico torrente in piena di musica e parole [...]. Si tratta forse di un brano la cui fama ha valicato i confini dell'opera invadendo altri territori: se da una parte frammenti di testo («Figaro qua, Figaro là», «Uno alla volta, per carità», eccetera) sono diventati luoghi comuni dell'espressione verbale sfruttati come è ovvio anche nel campo cinematografico e pubblicitario, dall'altra la musica è diventata un patrimonio così trasversale da trasformarsi anche in una sorta di *cover* per il genere leggero, sfruttata da gruppi come il Quartetto Cetra sino a Elio e le Storie Tese. Rossini riesce a creare tale dirompente flusso musicale ricorrendo a un'abilissima combinazione di alcuni incisi melodici, esposti nell'introduzione orchestrale, tutti basati sulle terzine di crome [...]. Il lungo testo viene sciorinato con una linea vocale sillabica sempre basata sulle crome terzinate, interrotta per un momento, verso la metà, da un'efficace e ben calibrata pausa musicale e teatrale, dove l'incedere ritmico si fa un po' più libero e meno stringente (la strofa «V'è la risorsa poi del mestiere», che si trova solo in partitura). È un breve respiro, che evidenzia ancora di più il rinnovato incalzare della musica che, da quando Figaro evoca la folla che lo cerca, diventa [...] sempre più inarrestabile: è come se il compositore lanciasse la sua macchina musicale a velocità folle e

<sup>8</sup> Col termine *cavatina* si indica il brano con cui un personaggio si introduce sulla scena.

<sup>9</sup> L'opera buffa è stata composta nel 1816, su libretto di Cesare Sterbini, tratto dalla commedia di Beaumarchais. Il titolo, come precisano gli autori sul libretto, è stato cambiato in *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* in segno di rispetto verso Paisiello, autore di un altro immortale *Barbiere di Siviglia*, rappresentato per la prima volta nel 1782.

incontrollabile. È una conclusione che riesce, nonostante il ritmo tenuto altissimo sin dall'inizio, a imprimere un'accelerazione ulteriore.»

Il brano non ha precedenti nella storia dell'opera, sia per la violenza ritmica e timbrica, sia per la complessità della forma. Figaro non è un personaggio caricaturale, non è lui l'oggetto del riso, ma lo provoca negli spettatori attraverso le sue azioni e le sue *gag*; dotato di una vitalità irrefrenabile, è annunciato dall'orchestra con più di quaranta battute, che creano attesa, mentre la sua voce ci raggiunge canticchiando da fuori scena «La ra la lera», quasi in un dialogo surreale e senza parole con gli strumenti.

Nella cavatina sono presenti le principali e innovative caratteristiche dell'arte rossiniana, segni distintivi della sua *vis comica*:

- canto sillabico (in cui ad ogni sillaba corrisponde una sola nota), per rendere il parlato;
- note ribattute, ripetizioni e microvariazioni di cellule ritmico-melodiche;
- prevalenza dell'aspetto ritmico su quello melodico;
- accentuazione delle dinamiche, tecnica dell'*incalzando* e impiego del *crescendo* finale;
- giochi di contrasto: ironici squarci lirici («Ah, che bel vivere, che bel piacere per un barbiere»)

alternati a episodi ritmici («di qualità»).

La carriera operistica di Rossini, iniziata a Venezia nel 1810 con la «farsa comica in un atto» *La cambiale di matrimonio*, si concluse nel 1828 con il *Guillaume Tell* (*grand-opéra*), opera che segna il suo abbandono dalle scene teatrali. Da allora, Rossini si dedicherà a composizioni sacre (tra cui lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe Solennelle*) e a un gran numero di brani vocali e pianistici, raccolti in 14 fascicoli con l'autoironico titolo di *Péchés de vieillesse* (Peccati di vecchiaia), eseguiti nel suo salotto parigino.

### 3.4. Satie e l'ironia

Un sottile *fil rouge* collega idealmente i *Péchés* rossiniani con le composizioni 'umoristiche' di Erik Satie (1866-1925). Tratti comuni ai due compositori sono infatti l'atteggiamento umoristico, la sottile ironia, i brevi motivi ritmico-armonici, le rapide citazioni, le caricature, le onomatopee. Satie si è rivelato un compositore originale e antiaccademico, particolarmente apprezzato da importanti artisti e intellettuali dell'ambiente parigino, come Claude Debussy e Jean Cocteau e, in epoca più recente, da John Cage, che lo considerava un insostituibile provocatore.

Satie da giovane aveva vissuto esperienze diverse, suonando il pianoforte nei *cabaret*, lontano da quegli ambienti "colti" che si divertiva a sbeffeggiare. Il *nonsense*, nella vita e nell'arte, è stato per lui una specie di *leitmotiv* che ha accompagnato tutta la sua vita, condotta da spirito libero, sciolto dai movimenti artistici dell'epoca.

«L'ironia è [...] connaturata in Satie, si sviluppa e prende forma dai tipici atteggiamenti bohémien della Parigi decadente [...]. Ma si rafforza e diventa addirittura programmatica con la produzione umoristica degli anni dieci [del Novecento]. [...] Fin dai suoi esordi [...] Satie ha fatto della brachilogia la sua cifra stilistica prediletta: brani brevi, melodie scarne e sospese, riduzione dei mezzi musicali ai minimi termini.» (Boero, 2020)

Satie definì «umoristiche» le sue miniature pianistiche composte tra il 1912 e il 1914; queste opere presentano brevi testi verbali e note esplicative per l'esecuzione, che aggiungono senso ai suoni, volutamente scarni e inusuali per l'epoca. Il testo verbale, secondo una precisa puntualizzazione di Satie, non è però destinato agli ascoltatori, ma pensato come «un segreto confidato esclusivamente all'interprete».

I suoi *Embryons desséchés* (Embrioni disseccati, 1913) per pianoforte<sup>10</sup> sono un esempio di composizione musicale umoristica, in cui Satie ironizza nei confronti degli “artisti” mediocri e privi di talento e dei borghesi ottusi e superficiali, paragonandoli a embrioni di organismi come il cetriolo di mare (oloturia) e ad altri animali marini immaginari.

Il primo brano *d'Holothurie* (*Allez un peu*) nella parte iniziale si rifà alla canzonetta dell'epoca *Mon rocher de St. Malo* (Il mio scoglio di St. Malo). Oltre a questa citazione, troviamo una mescolanza di stili diversi e la ripetizione ossessiva dei luoghi comuni del pianismo romantico. Il cetriolo di mare, da buon borghese, riflette sulle condizioni climatiche e trova uno scoglio su cui oziare tutto il giorno. La spuma dell'acqua lo solletica e la musica sottolinea la scena con uno strampalato passaggio ascendente di semicrome arpeggiate (ripetuto quattro volte), seguito da una risata, resa con sprazzi di suono, frammentati da pause. Il cetriolo di mare si rende conto di non avere tabacco, ma sorride nel ricordarsi che in realtà non è un fumatore. La musica sottolinea il *nonsense* con passaggi musicali volutamente illogici. Una coda definita «*grandiose*» chiude il brano, ripetendo insistentemente lo stesso accordo in diversi registri per ben diciotto volte.

Pur impiegando in molte sue opere ironia, parodia, titoli umoristici, *nonsense*, Satie attribuisce alla sua produzione artistica finalità morali: usa la satira per prendere le distanze dagli stili musicali o dal materiale impiegato nelle citazioni.

Per Boero (*op. cit.*), l'ironia di Satie consiste «nel permanente distacco dalla propria opera, nel saper sempre rendere percepibile il *contrario* di ciò che viene affermato in superficie.»

### 3.5. Berio e la deformazione

Dagli anni Cinquanta del Novecento si è soliti vedere un progressivo distacco del pubblico da quella che, all'interno della musica classica, è definita “musica contemporanea”, che viene seguita e compresa sempre meno mentre, a loro volta, i compositori che la praticano si dimostrano sempre meno interessati a realizzare opere per tutti. Tale repertorio è volutamente innovativo e libero dalle convenzioni, ma destinato a una comprensione in larga parte solo storicizzata (col “senno di poi”) e ad attirare critiche e dileggio di un pubblico coevo. Un esempio tratto dal repertorio contemporaneo è rappresentato dalla *Sequenza V* per trombone (1967) di Luciano Berio. Il brano, in cui il rapporto fra la tecnica compositiva e quella esecutiva/interpretativa diventa interdipendente, esemplifica non solo una ricca esplorazione sonora e sperimentazione formale, ma anche una straordinaria multiforme forza espressiva, che veicola e amplifica divertimento, lirismo, malinconia, stupore. Riguardo all'opera, l'autore ha dichiarato:

«Può essere intesa come un saggio di sovrapposizione di gesti e di azioni musicali: l'esecutore combina e trasforma vicendevolmente il suono della voce e il suono propriamente strumentale.» (Basso, 1999)

<sup>10</sup> Gli *Embryons desséchés* si compongono di tre movimenti. Oltre all'oloturia gli altri brani hanno nomi di due animali di fantasia: 2. *d'Édriophthalma* e 3. *de Podophthalma*.

In *d'Édriophthalma* (*Sombre*) compare il tema del trio della *Marchia funebre* della Sonata op. 35 di Chopin, con una melodia banalizzata da collegamenti per grado congiunto e arpeggi semplificati. L'oggetto della sua satira non è certo Chopin (uno dei suoi autori preferiti), ma il gusto borghese che esso rappresenta. In *de Podophthalma* (*Un peu vif*) Satie deforma il ritornello della *Chanson de l'orang-outan* tratta dall'operetta *La Mascotte* di Edmond Audran e presenta una coda che insiste sull'accordo di tonica, imitando il finale dell'Ottava Sinfonia di Beethoven.



Berio ha dedicato la *Sequenza V*<sup>11</sup> alla memoria del clown-musicista Grock<sup>12</sup> (Charles Adrien Wettach), che il compositore conobbe dall'infanzia, e al suo inquietante *warum?* (perché?) che era solito rivolgere al pubblico, interrompendo la sua esibizione. Berio fa della domanda (in inglese, *why?*) il nucleo generativo del pezzo: essa è posta nella *Sequenza* alla fine della prima parte e nella coda e innesca un'interazione sonora con il suono dello strumento. Il brano usa tecniche inconsuete, ardue, quasi istrioniche, che stravolgono l'immagine del trombone classico, col suo suono rotondo, vibrato e squillante, deformandolo come in una caricatura.

Per Berio il musicista non è mai un semplice esecutore di segni scritti, ma è anche attore: la partitura diventa una sorta di copione, in cui leggere azioni e dialoghi. Il brano è una sorta di *work in progress* ed esplora tutte le possibilità dello strumento (come avviene anche nelle altre *Sequenze*), scandagliandone le sonorità e i timbri più reconditi, alla scoperta di nuovi sensi e significati. Nella *Sequenza V* è richiesta all'esecutore, oltre ad una tecnica avanzata, una grande capacità performativa, non solo strumentale, ma anche interpretativa e mimico-corporea, al confine col clownesco. L'articolazione musicale riesce a richiamare immagini plastiche e oniriche a un tempo. L'ironia volge talvolta verso il sarcasmo, talaltra verso una malinconica e sorridente tenerezza, proprio come in Grock. Ironia, sorpresa, rischio, peripezia, complicità attore/spettatore: riso e tristezza scivolano l'uno nell'altra e si fanno portavoce di una più vasta possibilità di comunicare, non in un'unica direzione, ma in una dimensione dilatata e variegata.

### 3.6. Botti iniziali e finali

Per concludere con il botto (anzi con due) possiamo citare la *suite* sinfonica di Zoltán Kodály *Hàry János* op. 15 (1925-26), che si apre con uno starnuto gigante dell'orchestra, una sorta di "botto iniziale" che stupisce il pubblico. L'effetto sorpresa è amplificato dall'incongruità che a starnutare non sia un essere umano, ma un'orchestra, che ne diviene la caricatura sonora. Un altro esempio di effetto sorpresa unito all'onomatopea è *La danza della zanzara* (*Mosquito dance*, 1935) per orchestra di Paul White, basata sull'imitazione del ronzio dell'insetto, fino al "botto finale", che scatena il riso. Il ritmo monotono della musica prepara l'imprevedibile gesto finale: il colpo che schiaccia la zanzara. La musica improvvisamente non imita più il suono dell'insetto, ma rappresenta l'exasperazione di chi ne è infastidito e il suo grande sollievo, quando riesce ad interromperne l'irritante volo. Il botto finale costituisce l'elemento incongruo, che fa ridere poiché sposta l'attenzione dalla zanzara all'individuo che la subisce, col quale chi ascolta è portato a simpatizzare e a identificarsi.

---

<sup>11</sup> Le 14 *Sequenze* di Berio, dalla prima (*Sequenza I* per flauto, 1958) all'ultima (*XIV*, per violoncello, 2002), non sono da considerare solo sperimentazioni o studi, ma opere con una progettualità e una valenza artistica ormai ampiamente riconosciute, tanto da essere da molto tempo inserite a pieno diritto nei repertori classici da concerto.

<sup>12</sup> La carriera di Grock (1880-1959) attraversa il Novecento e si svolge sia nel mondo del circo che nel teatro di varietà. È considerato il più grande clown di tutti i tempi, capace di inventare nuovi generi di spettacolo, abbinando musica e clownerie e facendo vivere gli strumenti musicali sul palcoscenico come veri e propri personaggi. Nato in una famiglia di orologiai e albergatori svizzeri, fu musicista, comico, mimo, atleta, attore e anche scrittore (a 68 anni ha scritto la sua autobiografia, dal titolo *La mia carriera di clown*, trad. it. M. Locuratolo, Mursia, Torino 2006, ed. or. 1951).

## 4. Conclusioni

Al termine di questa trattazione, possiamo osservare che molteplici sfumature del comico e dell'umoristico in musica risultano spesso, in varie epoche e generi musicali, legate a innovazioni programmatiche e tecnico-espressive, rispetto a ciò che era codificato fino al momento in cui esse compaiono e che, per quanto riguarda la musica cosiddetta “classica” o “seria”, opere come quelle qui citate di Satie o Berio (musicisti “classici”) hanno suscitato incomprensioni e critiche anche aspre da parte del pubblico e talvolta da parte di chi ha una formazione accademica. Il processo di stravolgimento del codice sottinteso alle composizioni e il suo continuo ridefinirsi testimoniano, invece, la natura dinamica e vitale della musica.

I compositori che hanno dimostrato intenti umoristici, oltre alla “distanza ironica”, straniante, come quella osservata in Haydn, esprimono la loro intenzionalità di opera comica con lettere, scritti, diari e con espressioni verbali usate per indicazioni tecniche rivolte all'interprete. In tutti, pur in forme diverse, notiamo la tendenza alla stilizzazione di stati d'animo vicini al comico, resi musicalmente con l'effetto caricatura, ossia la deformazione dell'immagine originaria (come nei brani citati di Berio, di Kodály e di White); l'esagerazione rapsodica, ottenuta con il disequilibrio delle parti (come nel *Musikalischer Spass* di Mozart, o nella coda, spropositatamente lunga, del primo degli *Embryons desséchés* di Satie); la ricerca dei contrasti (come nei brani osservati di Haydn, Mozart, Rossini); la citazione ironica (in Satie e Rossini) e l'effetto sorpresa e l'attesa disattesa (caratteristiche comuni ai brani citati, anche se in misura e con modalità diverse). In particolare, possiamo sottolineare come l'effetto sorpresa riesca ad annullare la possibilità di anticipare ciò che verrà dopo, stravolgendo le convenzioni formali, tonali, dinamiche, timbriche e ritmico-agogiche. Il compositore umoristico sposta l'attenzione dell'ascoltatore verso l'artificio, ponendosi di colpo come protagonista e manipolatore; deviando dalle convenzioni egli le pone al centro dell'attenzione e al tempo stesso afferma la propria presenza, introducendo un distacco fra sé e l'opera. Nel mostrare i trucchi del suo mestiere, ricorda all'ascoltatore la loro natura artificiosa.

Per ricercare un umorismo puramente musicale, ci possiamo riallacciare alla teoria di Leonard B. Meyer (1992), che considera la musica significativa, senza bisogno di rimandi esterni, ma grazie a meccanismi di attesa, inibizione e soddisfazione di tendenze proprie ad un particolare contesto stilistico. Per Meyer, nell'ascolto di un brano, la disattesa di un'aspettativa provoca una risposta emotiva, stimolata dall'incongruenza, dall'effetto sorpresa, tratti caratteristici del comico. Per cogliere l'aspetto umoristico è necessario conoscere il contesto stilistico del brano in questione; solo così è possibile svelarne il meccanismo di attese e disattese e riconoscerne le incongruenze e le deviazioni.

Il presente contributo ha tracciato un percorso tra autori e opere che, seppur di epoche e stili diversi, hanno messo in luce procedimenti comuni per cui una musica può dirsi umoristica, tra cui:

- ritmi tali da suscitare l'idea di un contrasto, di un'innaturalità: ritmi asimmetrici, discontinui, frammentati oppure al contrario tanto regolari da sembrare meccanici o scanditi esageratamente in modo da apparire caricaturali;
- sbalzi d'umore, passaggi improvvisi da un'atmosfera ad un'altra, sorprese, colpi di scena;
- rielaborazioni parodistiche<sup>13</sup>, citazioni di brani inserite in un contesto completamente diverso dall'originale;

---

<sup>13</sup> La *parodia* è l'imitazione di uno stile letterario, musicale o artistico o anche l'imitazione caricaturale di un personaggio esistente o immaginario. La parola *parodia* appartiene etimologicamente alla sfera musicale: una traduzione del termine – dal greco *παρωδία*, composto da *parò* (παρά- = simile) e *odè* (ὄδῃ = canto) – potrebbe essere “canto costruito sulla struttura di RISU 6(1) (2023), pp. 6-17

- spropositati e improvvisi contrasti nelle articolazioni (*legato/staccato*) e/o nel fraseggio;
- tecniche, timbri e strumenti particolari, “improbabili”;
- impiego dell’onomatopea, che imita suoni naturali o artificiali, versi di animali e rumori con voci e/o strumenti.

Tali procedimenti giocano sul meccanismo comico dell’incongruità, che stravolge e decontestualizza caratteristiche tipiche di un certo periodo storico o di un certo ambito socioculturale.

Analizzando varie espressioni dell’umorismo musicale, emerge come esso sia una realtà talmente complessa e sfaccettata da rendere difficili conclusioni unitarie. Tutto appare in una dimensione caleidoscopica, della quale si colgono alcuni aspetti, mentre altri restano in ombra. È dunque un’area dai confini incerti, in cui si situano categorie contigue, tra desiderio e capacità, sforzo e risultato, ordine e disordine; qualcosa che capovolge o contraddice la realtà e che va oltre la barriera delle convenzioni. L’umorismo è come una bussola che permette di navigare nel pelago delle soluzioni compositive, che trascinano l’ascoltatore in sinuose e talvolta vertiginose vicende della storia musicale, tra opere vicine e lontane nel tempo, che fluttuano tra affinità e diversità.

---

un altro”. La tecnica della parodia assume particolare importanza nella musica polifonica del Cinquecento, soprattutto nella messa. Si diceva infatti *missa parodia* una messa basata sulla libera elaborazione di un materiale preesistente (per esempio un mottetto, un madrigale, un canto profano...) dal quale prendeva il nome (per esempio la *Missa L’homme armé super voces musicales* di Josquin Des Prez, in cui il compositore usa la nota melodia della canzone profana tardo medievale *L’homme armé*).

## Bibliografia

- Abert, H. (1956). *W. A. Mozart* (vol. II, p. 327). Breitkopf und Härtel (ed. or. 1924).
- Bachtin, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (pp. 24-68, trad. it. M. Romano). Einaudi (ed. or. 1965).
- Basso, A. (diretto da) (1999). Sequenze. In *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti. I titoli e i personaggi* (vol. III, pp. 56-57). UTET.
- Bergson, H. (2001). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Laterza (ed. or. 1900).
- Boero, L. (2020). *Rida senza dare nell'occhio. Erik Satie tra umorismo e ironia* (pp. 176-178; 207). Feltrinelli.
- Bonds, M. E. (1999). Haydn, Laurence Sterne e l'origine dell'ironia musicale. In A. Lanza (cur.), *Haydn* (pp. 179-206). Il Mulino.
- Buscaroli, P. (1976). *La stanza della musica. Cronache e pretesti da un decennio* (p. 140). Fògola.
- Dalmonte, R. (1995). Il comico nella musica seria. In E. Banfi, *Sei lezioni sul linguaggio comico* (pp. 125-163). Labirinti.
- Eggebrecht, H. H. (1951). Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. In *Die Musikforschung* (n. 4, pp. 144-152). Bärenreiter.
- Einstein, A. (1951). *Mozart. Il carattere e l'opera* (p. 207, trad. it. R. Lotteri). Ricordi (ed. or. New York 1945).
- Junker, C. L. (1776). *Zwanzig Componisten. Eine Skizze*, Typographische Gesellschaft.
- Meyer, L. B. (1992). *Emozione e significato nella musica* (pp. 40-121, trad. it. C. Morelli). Il Mulino (ed. or. 1956).
- Piana, S. (2008). Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera. In Aa. Vv., *Il barbiere di Siviglia* (pp. 49-100). Edizioni del Teatro La Fenice.
- Rognoni, L. (1977). *Rossini* (pp. 47-48; 13-14). Einaudi.

## Biografia

### Ilaria Barontini

Flautista e docente di Flauto al Liceo Musicale “Felice Palma” di Massa, svolge attività concertistica in qualità di solista e in gruppi cameristici, con particolare interesse per la musica antica, eseguita sul traversiere. È autrice di diversi articoli e saggi di didattica flautistica, di analisi e critica musicale in ambito colto e popolare e di umorismo in musica, tra cui: *Musica e umorismo. Itinerari di ascolto nella musica 'seria' (ma non troppo) con un'escursione nella musica 'leggera' (ma non troppo)*, ETS, Pisa 2009.