



Anteprima Lemus Edizioni

Luca Boero

RIDA SENZA DARE NELL'OCCHIO
ERIK SATIE TRA UMORISMO E IRONIA

Prefazione di Elisabetta Piras

Anteprima LeMus Edizioni

© 2020 LeMus Associazione

Luca Boero

Rida senza dare nell'occhio. Erik Satie tra umorismo e ironia

Prefazione di Elisabetta Piras

I edizione cartacea novembre 2020

ISBN 978-88-31444-04-0

Prezzo € 18,00

L'Editore si dichiara a disposizione per eventuali testi e immagini di cui non è stato possibile rintracciare gli aventi diritto.

Le illustrazioni e gli esempi musicali vengono riprodotti a norma dell'art. 70 L. 633/1941 e successive modifiche, a scopo scientifico e illustrativo, non intendendo costituire concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; la versione integrale delle immagini e delle opere musicali rimane di proprietà dei rispettivi autori ed editori.

Associazione LeMus / LeMus Edizioni

via delle Germane 11 – 10015 Ivrea (TO)

www.lemusedizioni.com – info@lemusedizioni.com

FB @LeMusEdizioni - TW @EdizioniLemus - IG lemusedizioni

Sommario

Prefazione	7
RIDA SENZA DARE NELL'OCCHIO	
UMORISMO E IRONIA	13
Umorismo e ironia come concetti sovrapposti?	14
Umorismo come "fare" del comico: ironia come forma di umorismo?	17
Umorismo contro ironia: relazioni e distinzioni	21
UMORISMO E IRONIA IN MUSICA	24
L'umorismo musicale	25
Ironia in musica	29
L'UMORISMO DI SATIE	38
Il periodo umoristico	43
<i>Véritables préludes flasques (pour un chien)</i> 47; <i>Descriptions automatiques</i> 50; <i>Embryons desséchés</i> 54; <i>Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois</i> 58; <i>Chapitres tournés en tous sens</i> 59; <i>Vieux sequins et vieilles cuirasses</i> 65; <i>Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté</i> e <i>Heures séculaires & instantanées</i> 66; <i>Sports & Divertissements</i> 71.	
Il doppio fondo dei brani umoristici	77
L'IRONIA DI SATIE	87
Ironia contro gli altri: <i>L'insidia di Medusa</i>	94
Conformismo ironico	100
Autoironia	105
Il traguardo dell'ironia	108
Cronologia della vita	113
Bibliografia	117
Indice dei nomi	121

Prefazione

«Non c'è da interrogarsi sull'importanza di Satie, egli è indispensabile» (CAGE 1961, p. 82, trad. nostra), così scrive John Cage negli anni '50 del Novecento, e con lui concordano compositori, musicisti, musicologi, artisti e letterati dal tempo in cui Erik Satie animava la vita culturale parigina, sino ai giorni nostri. Certo non sono mancati detrattori e indifferenti, così come al giorno d'oggi non stupisce che il fascino innovativo della musica di Satie sia scoperto e valorizzato – in ambiti accademici e non – solo occasionalmente e, comunque, sia spesso forzatamente incasellato in un'ampia e generica poetica francese di inizio Novecento. Non stupisce nemmeno che solo alcune pagine del nostro siano divenute realmente famose, come le delicatissime *Trois Gymnopédies*, anche e soprattutto grazie alle trascrizioni di Claude Debussy, oltre che all'abbondante uso mediatico, senza indagarne il mondo sotteso, dall'originale concatenazione accordale alla suggestiva concezione melodica, che risolve sottilmente e senza clamori la ancora vivida dicotomia tra apollineo e dionisiaco nell'allusione ambigua del titolo a torbidi riti spartani o, forse, solamente a una semplice ginnastica.

Il problema non si pone esplicitamente per Satie che – in una Parigi di fine Ottocento costellata di spinte propulsive tra saperi accademici, originalità, innovazione e competizione – non ha remore a presentarsi come *gymnopediste* (incurante dell'effetto che tale non meglio precisata qualifica avrebbe potuto suscitare) in ambienti ben

lontani dalle manifestazioni monumentali che in quell'epoca determinano successo e autorevolezza di un compositore.

Partendo da un presupposto di questo genere, Erik Satie intriga e affascina per i suoi aspetti più bizzarri; la sua biografia pullula di relazioni e situazioni ambigue e conflittuali, che spaziano da aneliti religiosi totalizzanti a caustici giudizi su personaggi e ambienti, senza tema di effetti controproducenti. L'aneddotica prolifera, qualsiasi sua frase è immediatamente "citazione", lo si identifica come "il Socrate di Arcueil" che vive in una casa di piccole dimensioni (da lui definita "armadio") dove, in una stanza chiusa a chiave, custodisce una preziosa collezione di ombrelli.

Se si vuole ci si può fermare a tali stravaganze; la lettura del suo *Quaderni di un mammifero* offre la possibilità di interpretare il personaggio nella sua volatilità più estrema, di assaporare le sue amenità più radicali calandosi nel vivace contesto interdisciplinare che anima con le sue collaborazioni, di ascoltare la sua musica selezionando le pagine che si distinguono per cantabilità e immediatezza, e sorridendo per le insolite indicazioni riportate in partitura.

Si tratta di uno dei tanti modi di conoscere Satie, in un'interpretazione ingenua e diretta della celebre frase di Jean Cocteau: «Satie insegna il gran coraggio del nostro tempo: essere semplici» (COCTEAU 1918, p. 38).

Probabilmente, però, in questa frase si possono individuare significati estremamente profondi, soprattutto nell'ottica in cui si voglia guardare il concetto di semplicità non come basso contenuto di complessità, ma come quintessenza della "schiettezza".

Come ci insegna la storia della musica, il "fenomeno Satie" è figlio di un movimento di potente messa in discussione dei linguaggi musicali, oltre che di coordinate antropologiche, sociologiche e culturali, che il vicino periodo romantico aveva cristallizzato in tutta Europa. Nel caso di Satie siamo al di là di una espressione musicale e umana da raggiungersi attraverso l'esplorazione di esperienze estetiche, siamo invece davanti a un sentimento pregnante, definibile come «delusione nei confronti della tradizione romantica» (BARONI 2001, p. 15), che si manifesta nella piena schiettezza dell'emancipazione. Lo spirito della reale modernità e del senso innovativo del nostro, affondano quindi profonde radici in una critica lucida

UMORISMO E IRONIA

Umorismo e ironia sono due termini complessi. È sufficiente scorrere qualcuno dei numerosissimi studi dedicati per rendersi conto della molteplicità dei significati attribuiti a queste due parole. Soprattutto, ci si accorge di come, di volta in volta, si possano considerare ironia e umorismo in accezioni più o meno vaste o, all'opposto, più o meno ristrette, così da avere una separazione netta fra i due concetti oppure, al contrario, la loro fusione con uno dei due compreso nell'altro. Di fronte a questa situazione si può essere tentati di tagliare corto e considerare, in definitiva, umorismo e ironia non quali concetti stabiliti una volta per tutte, ma come risultanti dei diversi significati attribuiti ai due termini in diverse situazioni.

Vero è che il problema si presenta solo nel momento in cui si voglia tentare di costruire una teoria generale che funzioni una volta per tutte, fornendo una definizione fissa e stabile dei termini. Per il resto, l'oscillazione dei significati non impedisce di portare avanti un discorso proficuo nella misura in cui venga chiarito *in che senso* si utilizzino umorismo e ironia in un particolare contesto. Detto questo, non voglio certo intendere che umorismo e ironia possano essere plasmabili a piacimento nelle più varie accezioni, senza alcun ritegno. Questa premessa serve solo per sfuggire da subito all'ingenua pretesa di poter proporre delle definizioni certe e non problematiche di due vocaboli – e due concetti – fra i più instabili e discussi che sia dato d'incontrare.

La necessità di utilizzare i concetti di ironia e umorismo è suggerita dall'oggetto stesso della ricerca: la figura e la musica di Erik Satie. Proverò, quindi, a spiegare in che senso li intendo, tentando di definirli nella maniera meno arbitraria possibile senza, però, stabilire dei punti fermi, validi necessariamente in senso assoluto, ma cercando solo di mettere a fuoco degli strumenti di indagine.

Umorismo e ironia come concetti sovrapposti?

Alla radice del termine “umorismo” sta chiaramente “umore”, inteso come “umidità”, “fluido”, dal latino (*h*)*umor*. Alla parola latina si rifà il termine *humour*, di origine anglosassone, in un primo tempo (XVI sec.) utilizzato con riferimento all'antica scienza medica – la nota “patologia umorale” – sviluppata nei secoli da Ippocrate a Galeno, a Paracelso, a Robert Fludd.

È nel XVII secolo, con il teatro di Ben Jonson, che il termine *humour* viene associato direttamente alla sfera del comico. Se già la “patologia umorale” trascendeva ampiamente i confini della scienza medica (peraltro assai labili per via della componente mistico-esoterica che la permeava ancora i secoli XVI e XVII), nei lavori di Ben Jonson essa diventa un fattore di comicità. Dal disequilibrio degli umori associato con lo stravagante, lo smisurato, il bizzarro dell'epoca barocca, si passa al “tipo fisso” del personaggio da commedia, in cui la predominanza di un umore, e quindi di un particolare tratto caratteristico o di un vizio, diventa ridicola: l'Avaro, il Geloso, ecc.

Alla fine del Seicento, in Inghilterra, il termine *humour* è ormai emancipato dal suo primo significato medico-filosofico e appare definitivamente associato al comico. A sua volta, lo *humour* come concetto estetico oltrepassa i confini della terra d'origine e diventa di dominio europeo, diffondendosi in tutto il mondo occidentale nel corso del Settecento.

Nel XVIII secolo il senso che viene dato al termine *humour* si presenta come un dualismo fra un “ottimismo triste” e un “pessimismo lieto”. Come figura esemplare di *humour* potrebbe essere indicato il Falstaff di Shakespeare che, per far ridere il principe, suggerisce la strategia di “raccontare una facezia con aria triste” (<a jest with a sad

SPORTS & DIVERTISSEMENTS

Questo lavoro potrebbe sembrare a prima vista il cuore dell'intera produzione umoristica di Satie. In realtà rappresenta un caso particolare, un lavoro, cioè, nato su commissione e non destinato propriamente alla dimensione concertistica, quanto piuttosto all'esecuzione privata e casalinga. Si tratta di una raccolta di ventuno brevi brani, venti dei quali accompagnati ciascuno da un'illustrazione del disegnatore Charles Martin. Venti illustrazioni contro ventuno composizioni musicali, poiché Satie fa precedere la serie di pezzi dedicati agli sport e agli intrattenimenti borghesi da un autonomo *Choral inappétissant*. Come nota Ornella Volta, una scelta presa «senza dubbio per affermare la supremazia della musica sulle immagini e allo stesso tempo per ottenere nel complesso un numero multiplo di 3, la sua cifra-feticcio» (VOLTA 1987, p. 46).

Del resto, la stessa stesura dell'opera rispetta una scansione ternaria, dal momento che i vari brani vennero consegnati all'editore Vogel dal 27 marzo al 20 maggio 1914 per gruppi di tre pezzi, al ritmo di un gruppo alla settimana.

All'origine della raccolta vi è l'iniziativa di Lucien Vogel, fondatore de «La Gazette de Bon Ton», desideroso di allacciarsi alla moda dell'album musicale illustrato, oggetto grazioso da esporre in salotto sul pianoforte, raffinata merce da regalo per la buona società dell'epoca. Il nome di Satie, però, rappresentò una seconda scelta: per primo fu infatti interpellato Stravinskij, ormai ben noto a Parigi dopo il successo-scandalo de *Le sacre du Printemps* nel 1913. Tuttavia, Stravinskij rifiutò, trovando il compenso troppo basso. A quel punto il lavoro venne proposto a Satie che, in un primo tempo, rifiutò ugualmente, giudicando la somma (peraltro ancora inferiore a quella offerta a Stravinskij) troppo alta!

Pretesto dell'album fu una serie di acqueforti di Martin nel 1914, non immediatamente pubblicate a causa del conflitto mondiale. Alla fine della guerra il disegnatore giudicò passata di moda la produzione di cinque anni prima e decise di rivederla integralmente secondo i dettami di una nuova estetica. Un confronto fra due illustrazioni dello stesso soggetto (ad esempio il picnic) rende evidente il mutamento di gusto. Sembra trovare conferma la tesi di Apollinaire, se-

L'IRONIA DI SATIE

L'umorismo di Satie, lungi dall'essere un pretesto o una maschera per nascondere dei limiti come musicista, attraverso il suo impiego sistematico a partire dal 1912, «assume le forme di un programma rigoroso, condotto secondo la massima coerenza e continuità, tanto da farne un “caso unico” nella storia della musica» (CANO 2016, p. 84). L'atteggiamento umoristico, del resto, connoterà sempre la figura di Satie, dal momento in cui, dismessi gli abiti da misconosciuto bohémien di fine Ottocento, diventerà un personaggio del panorama artistico della Parigi del XX secolo. In particolare l'*habitus* umoristico di Satie sembra per certi versi essere in linea con quello tipico delle avanguardie artistiche nella Parigi dei primi anni '20. Non a caso, l'ultima serie di articoli pubblicati in vita da Satie compariva sulle riviste degli ambienti dadaisti come «Le Cœur à Barbe», ispirato sostanzialmente da Tristan Tzara, e «391», pubblicato da Francis Picabia. Anzi, di una generazione precedente a quella dei dadaisti, Satie potrebbe essere considerato addirittura un precursore delle nuove tendenze esplose all'indomani della Prima guerra mondiale. D'altronde, i dadaisti «inventavano degli scherzi per togliere il sonno alla borghesia» (cfr. ARP 1971, p. 28-29); e se non proprio con l'intento di *épater les bourgeois*, è certo che anche Satie, con le sue composizioni umoristiche, finiva per ridicolizzare quella buona società che in apparenza sembrava voler divertire.

Nel 1924, con uno dei primi protagonisti del Dada, Francis Pi-

Cronologia della vita

- 1866 Éric-Alfred-Leslie Satie nasce il 17 maggio a Honfleur (Calvados) da padre normanno e madre scozzese. Battesimo protestante.
- 1872 Morte della madre. Battesimo cattolico.
- 1874 Primi studi di musica con l'organista della chiesa Saint-Léonard di Honfleur, diplomato della scuola Niedermeyer che si proponeva il ripristino del gregoriano.
- 1878 Si iscrive al Conservatoire national de musique di Parigi per armonia e pianoforte. Otto anni dopo si dimetterà senza aver ottenuto un diploma.
- 1884 Prima opera conosciuta, un *Allegro* per pianoforte.
- 1887 Prima opera pubblicata, un *Valse-Ballet*. Conosce Contamine de Latour con cui passa molto tempo a condividere esperienze artistiche e a progettare opere comuni. Satie compone alcune *mélodies* su poesie dell'amico e, insieme, i due compongono il balletto cristiano *Uspud*.
- Inizia la frequentazione del celebre cabaret artistico Le Chat Noir presso il quale Satie si presenta come *gymnopédiste*. Compose le *Ogives* in seguito a lunghe meditazioni a Notre-Dame e le *Sarabandes*.
- 1888 Compose le *Gymnopédies*. Collabora anonimamente alle riviste pubblicate dallo Chat Noir e da altri cabaret artistici quale, ad esempio, il *Divan Japonais*.

Bibliografia

Ultima consultazione delle risorse elettroniche: settembre 2020

- ADORNO T.W. (1980), *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi.
- (2005), *Mahler. Una fisiognomica musicale*, introd. e cura di E. Napoletano, Einaudi, Torino.
- ALLEMANN B. (1971), *Ironia e poesia*, Mursia, Milano.
- APPIGNANESI L. (1976), *Cabaret*, Universe Books, New York.
- ARP H. (1971), *Dadaland*, in *Dadas on Art*, ed. by L. Lippard, Englewood Cliff, New Jersey, pp. 23-30.
- BARONI M. (2001), *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino.
- (2002), *L'ermeneutica musicale*, in *Enciclopedia della musica*, II, Einaudi, Torino.
- BERGSON H. (1982), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari.
- BORIO G., CASADEI TURRANI MONTI M. (a cura di) (2001), *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, LIM, Lucca.
- BRINDEJONT-OFFENBACH J. (1925), *Cinquante ans de l'opérette française*, in *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, ed. par L. Rohozinski, Éditions musicales de la Librairie de France, Paris, vol. I, pp. 199-232.
- BURKHOLDER J.P. (1994), *The uses of exixting music: musical borrowing as a field*, in «Notes», 50/3, pp. 851-870.
- CAGE J. (1961), *Erik Satie*, in *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, pp. 76-82.
- CAIRNS D. (2001), *Irony in music before Mahler*, in CASTAGNÉ *et al.* (2001), pp. 27-44.
- CANO C. (2016), *Erik Satie: calligramma e nonsenso*, in *Erik Satie. L'idea non ha bisogno dell'arte*, Haze Auditorium, Milano, pp. 81-94.

Indice dei nomi

- Addison, Joseph 15
Adorno, Theodor W. 31
Alighieri, Dante 21
Allais, Alphonse 91, 92
Allemann, Beda 16
Antistene di Atene 101
Apollinaire, Guillaume 71, 72
Aristofane 109
Aristotele 20
Audran, Edmond 57
Auric, Georges 100
- Balguerie, Suzanne 110
Bataille, Eugène 91, 92
Bathori, Jane 110
Baudelaire, Charles 20
Baudoux, Emile 62
Beethoven, Ludwig van 36, 39, 58
Bellon, Jean 62
Bergson, Henri 17
Berlioz, Hector 29, 35
Bertin, Pierre 103, 105
Bertrand, Eugène 90
Bizet, Georges 59, 74
Boiorix, re 66
Bois, Jules 114
Breton, André 17
Brindejont-Offenbach, Jacques 61
Bussine, Romain 79n
- Caby, Robert 46
Cage, John 7, 9
Cano, Cristina 97
Chabrier, Emmanuel 59
Chalupt, René 80
Chopin, Fryderyk 57, 81, 82, 88, 100
Clair, René 115
- Cocteau, Jean 8, 45, 64, 67, 101, 109, 110, 115
Combes, Pauline Joséphine 40, 107, 114
Comelade, Pascal 28
Contamine de Latour, Patrice 90, 113
- D'Indy, Vincent 41, 67, 79n, 115
Dagobert, re (Dagoberto I) 65, 66
Darty, Paulette *vedi* Combes, Pauline Joséphine
Debussy, Claude 40, 41, 43n, 47, 48, 59, 61, 62, 63, 64, 67, 76, 79n, 114
Delgrange, Félix 103
Demets, Eugène (editore) 39, 47, 51, 52, 56, 57, 59, 60, 62
Diaghilev, Sergej 64, 115
Diogene 101
Duchamp, Marcel 88
Durand, Jacques 47
- Encausse, Gérard (Papus) 89n
Erode 34
- Fauré, Gabriel 79n
Féraudy, Maurice de 40n
Fludd, Robert 14
Fragerolle, Georges 92
Franck, César 48, 79n
Freud, Sigismund 20
- Galeno di Pergamo 14
Genette, Gerard 28
Giona (profeta) 61, 64
Giovanni Battista (santo) 34
Goudeau, Émile 90
Gounod, Charles 65
Grasmick, Augustin (Grass-Mick) 40