

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica

Scuola di dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

Ciclo XXI

Scrittura e riscrittura in Erik Satie

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Supervisore: Ch.mo Prof. Sergio Durante

Dottorando: Pietro Dossena

Indice

Introduzione	p. 4
1. Uno sguardo ai contemporanei: Ravel e Debussy	p. 7
2. Le esplorazioni giovanili (1884–97)	p. 20
DOSSIER 1: <i>Le Fils des étoiles</i> (dall’Atto I)	pp. 26–37
DOSSIER 2: <i>Kyrie</i> , dalla <i>Messe des pauvres</i>	pp. 39–105
3. Un vicolo cieco e alcune vie di uscita	p. 110
DOSSIER 3: <i>Poudre d’or</i>	pp. 118–37
4. Dentro e fuori dalla Schola	p. 141
DOSSIER 4: <i>Le Golf</i> , da <i>Sports & divertissements</i>	pp. 158–84
5. Intorno al <i>Socrate</i>	p. 185
DOSSIER 5: batt. 46–59 di <i>Le Banquet</i> , dal <i>Socrate</i>	pp. 195–224
6. Gli ultimi anni	p. 225
DOSSIER 6: <i>Le Médecin malgré lui</i> (dall’Atto III, scena 7)	pp. 230–52
Conclusioni e nuove prospettive	p. 256
Bibliografia	p. 262
Ringraziamenti	p. 267

Introduzione

Nel 1955 il regista francese Henri-Georges Clouzot realizzò un documentario significativamente intitolato *Le mystère Picasso*, in cui l'artista veniva filmato nell'atto di dipingere. Clouzot, già autore di thriller e film polizieschi, era interessato a mostrare il processo creativo in tutta la sua enigmatica complessità: all'inizio del film, la sua voce fuori campo parla infatti di “ce mécanisme secret qui guide le créateur dans une aventure périlleuse. [...] Le peintre avance, en tâtonnant comme un aveugle, dans l'obscurité de la toile blanche; et la lumière qui naît peu à peu, c'est le peintre qui la crée, paradoxalement, en accumulant les noirs”. Coerentemente con queste parole, Clouzot ricorre a un immaginario visivo quasi espressionista, in cui le tele di Picasso si stagliano, luminose, sullo sfondo scuro dell'atelier in penombra. Il pittore, in piedi e a torso nudo, sta come un titano o un demiurgo: con i suoi gesti dà forma, distrugge, modifica, ritocca; ma in definitiva il funzionamento della sua magmatica immaginazione resta imperscrutabile.

Il presente studio è focalizzato su un amico di Picasso, il compositore Erik Satie (1866–1925), e intende fornire un contributo alla comprensione dei suoi processi creativi. Al contrario di Clouzot, che si affidò alla pura suggestione delle immagini, cercherò tuttavia di esplorare quanto si cela sotto al “mistero” dell'invenzione artistica, nell'intento di svelarne alcuni meccanismi e di formalizzarne la logica. L'approccio adottato in questo studio è quello “genetico”, che prende il nome dalla *critique génétique* – la disciplina che studia la genesi di un testo (o, più in generale, di un'opera di qualunque tipo). Come un detective raccoglie tutte le tracce sulla scena del delitto, così il genetista, una volta trovati e repertoriati i dati rilevanti, si chiude nel proprio laboratorio per analizzarli. Entrambi cominciano formulando ipotesi sulla sequenza cronologica degli eventi, anche se nella genesi testuale nessuno è stato ucciso e il ‘colpevole’ è già noto. Invece che macchie di sangue, si devono osservare segni in matita o a inchiostro – indubbiamente più igienici, ma a volte altrettanto indecifrabili.

Satie è un oggetto di studio eccellente per chi si occupa di genesi testuale: di lui sopravvivono numerosissime fonti manoscritte, che includono i suoi quaderni di abbozzi – tipicamente nella forma di album pentagrammati oblungi. A differenza di altri compositori (come Ravel), Satie non era incline a distruggere i propri appunti: l'insieme dei suoi manoscritti preparatori copre quindi gran parte della sua parabola esistenziale e artistica. La maggior parte di questi materiali è conservata in due fondi: il più cospicuo si trova alla Bibliothèque nationale de France, a Parigi; l'altro è presso la Houghton Library di Harvard (Cambridge, MA, Stati Uniti). A queste condizioni eccezionalmente favorevoli va aggiunta la

particolare chiarezza della grafia di Satie, evidente persino negli schizzi più frettolosi: questo rende la decifrazione relativamente agevole, anche se, come si vedrà, non mancano le difficoltà dovute soprattutto alla presenza di correzioni stratificate.

L'analisi degli abbozzi punta in primo luogo a mostrare *come* è avvenuta la composizione di un determinato brano. In tal modo, aggiunge una dimensione diacronica – lo 'spessore' della storia – alla dimensione sincronica della versione definitiva. Ma il genetista non si ferma alla superficie dei segni: si sforza anche di interpretare ciò che questi rivelano, nel tentativo di gettare luce sul significato dell'opera compiuta. Il paragone tra gli stadi successivi della composizione gli permette di seguire le scelte e i ripensamenti dell'autore, le sue esitazioni e scoperte: compito dello studioso è quindi formulare ipotesi sui processi mentali sottesi ai dati sensibili. Ovviamente, la sensazione di divinare l'operato della mente di qualcun altro è illusoria, ma questo non rende inutile l'approccio genetico. Al contrario, quest'ultimo rappresenta uno strumento privilegiato con cui accedere a quella strana dimensione che conduce al testo definitivo (e che sfugge all'analisi tradizionalmente intesa): la scrittura nel suo divenire.

L'approccio genetico può anche rappresentare un proficuo punto di osservazione delle modificazioni stilistiche, considerate sia nel breve che nel lungo periodo. Se le versioni definitive dei pezzi di un autore si paragonassero a delle fotografie che, nel corso degli anni, documentano le modificazioni del suo linguaggio musicale, allora le ricostruzioni della genesi di questi brani si potrebbero rappresentare come una sequenza di radiografie, che mostrano cosa si cela dietro alle apparenze esteriori. Fuor di metafora, l'analisi musicale consente di individuare i cambiamenti stilistici tramite la comparazione di varie opere finite, mentre la *critique génétique* è in grado di intravedere tali cambiamenti *en cours de route*.

Infine, in alcuni momenti di questa ricerca si proveranno a stabilire delle relazioni tra la meccanica del processo compositivo e il linguaggio musicale utilizzato; in altri termini, *come* un autore scrive può avere ripercussioni su *cosa* scrive, e viceversa.

Questa ricerca si struttura come un'alternanza di due momenti complementari: da un lato, una rassegna in ordine cronologico dei procedimenti di scrittura e riscrittura nei manoscritti di Satie; dall'altro, una collezione di dossier, in ognuno dei quali viene approfondita la genesi di un particolare pezzo – o di un passaggio al suo interno. Data la mole dei materiali esistenti, è stato necessario effettuare una drastica selezione: a influenzare le mie scelte sono stati di volta in volta la mia personale curiosità verso determinati aspetti dell'attività di Satie, oppure la convinzione che alcuni brani necessitassero più di altri, di

essere trattati dal punto di vista dell'indagine genetica. Poiché il mio lavoro si inserisce nella scia di altri studi essenziali (soprattutto *Satie the Composer* di Robert Orledge e *Satie the Bohemian* di Steven Whiting), ho cercato di non replicare analisi già realizzate, dedicandomi preferibilmente a colmare le lacune presenti nella letteratura.

Nel primo capitolo verrà delineato un quadro delle consuetudini di scrittura dei due principali compositori francesi contemporanei di Satie, ovvero Debussy e Ravel. Dal secondo capitolo in poi, la mia metaforica cinepresa sarà costantemente rivolta verso Satie, realizzando una sorta di carrellata interrotta da alcune zoomate.

1. Uno sguardo ai contemporanei: Ravel e Debussy

“[...] un tout petit dandy dodinant”, così Satie definì Ravel in una rubrica pubblicata nel 1922,¹ con caustica ironia. Per Maurice Ravel l'esistenza era una continua, estenuante ricerca di perfezione estetica. L'immagine da mostrare in pubblico doveva essere sempre impeccabile, a cominciare dal vestiario: abiti esclusivi dal taglio raffinato riempivano il suo vasto guardaroba. Fin da giovane, si distingueva per la ricercata eleganza, mai espressione di ricchezza volgare, ma sempre indice di un gusto infallibile, lievemente esibizionista. Seguendo l'esempio biografico-romanzesco di Jean Echenoz,² possiamo immaginare il complesso rituale con cui iniziava ogni giornata del compositore. Dapprima, igiene personale e toeletta: dopo un bagno caldo, una rasatura senza sbavature. La scelta dei calzini più adatti rivestiva un'importanza analoga a quella della scelta di pantaloni, camicia, cravatta, scarpe, giacca, soprabito. L'abbigliamento definitivo veniva individuato dopo vari tentativi: ogni ripensamento portava a un nuovo tentativo, ogni nuovo accostamento ne richiamava altri possibili, in un complesso gioco di alchimie vestimentarie. A volte, però, la fretta o l'exasperazione aveva la meglio, e Ravel si risolveva a interrompere la selezione: in fin dei conti, se la perfezione è irraggiungibile, la naturale sicurezza del suo gusto non avrebbe lasciato spazio a soluzioni pienamente insoddisfacenti. Il piccolo uomo che usciva dalla residenza di Montfort-l'Amaury ogni giorno era uno splendido dandy, senza un capello fuori posto, dritto come un fuso, di inarrivabile distinzione e impareggiabile grazia.

Tra i doveri dell'autentico dandy, uno dei più importanti è la dissimulazione di ogni difficoltà, in nome dell'*understatement* e dell'*aisance*: il dandy è a suo agio in ogni situazione, trova tutto perfettamente naturale, non sembra minimamente toccato dai mille intoppi che rendono greve la vita quotidiana. Ovviamente, ciò che il dandy ricerca (con auto-imposizione) è solo l'apparenza della naturalezza: le imprescindibili costrizioni della corporeità e della concretezza non si possono eliminare, ma vengono appunto dissimulate dietro a una maschera. Non si deve tuttavia pensare che questo adeguamento a un modello di astratta perfezione si traduca in comportamenti sociali monocordi e prestabiliti: al contrario, il dandy preserva gelosamente la propria indipendenza, e, come un attore consumato, struttura la propria personalità in modo dinamico, arricchendola di sfumature e sfaccettature sempre nuove e imprevedibili. Questa enfasi posta sull'originalità e sull'individualità accomuna il

¹ Erik Satie, *Écrits*, a cura di Ornella Volta, Paris: Champ libre, 1977, p. 29. La citazione proviene dalla rivista «Le Cœur à barbe», n. 1, aprile 1922, p. 5.

² Jean Echenoz, *Ravel: Un romanzo*, trad. it. di Giorgio Pinotti, Milano: Adelphi, 2007 (ed. orig.: *Ravel*, Paris: Minuit, 2006).

dandy all'artista: come ha espresso Barbey d'Aurevilly nel saggio *Du dandysme et de George Brummell* (1845), il dandy è un artista la cui opera d'arte è "la sua stessa vita".³ È evidente che un simile tentativo, di plasmare la propria vita come se si trattasse di un oggetto esterno all'individuo, contiene una forte dose di artificiosità, *scilicet*, di teatralità. Il fascino che le azioni del dandy suscitano negli 'spettatori' è simile all'incantamento di una rappresentazione teatrale.

In un recente saggio intitolato *Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's Daphnis et Chloé (1909-1912)*,⁴ Michael J. Puri ravvisa in gran parte della letteratura su Ravel la categoria interpretativa della sublimazione, e la pone in relazione con la figura del dandy, che secondo Baudelaire "aspira a essere sublime senza interruzione":⁵

[Dandyism] is a comprehensive and queer orientation toward the world that installs sublimation at the center of an individual's life [...]. [...] investigating dandyism in Ravel's music promises to shed light upon sublimity as both a guiding poetic principle and a means of interrelating the artist and his art.⁶

La sublimazione va quindi intesa non solo in chiave biografica e psicologica, ma anche in chiave estetica e critica: non riguarda solo l'uomo Ravel, ma anche la sua opera. A questo punto, vale la pena citare la più completa dichiarazione di estetica di Ravel. Nel 1928 Roland-Manuel realizzò un'intervista al compositore, di cui era allievo e amico, al termine della quale Ravel vinse momentaneamente l'abituale reticenza ed espresse i principi della propria concezione estetica:

Je n'ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui soit pour moi-même, les principes de mon esthétique. Si j'étais tenu de le faire, je demanderais la permission de reprendre à mon compte les simples déclarations que Mozart a faites à ce sujet. Il se bornait à dire que la musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle charme et reste enfin et toujours la musique.

On s'est plu parfois à me prêter des opinions, fort paradoxales en apparence, sur le mensonge de l'art et les dangers de la sincérité. Le fait est que je me refuse simplement mais absolument à confondre la *conscience* de l'artiste, qui est une chose, avec sa *sincérité*, qui en est une autre. La seconde n'est d'aucun prix si la première ne l'aide pas à se manifester. Cette conscience exige que nous développons en nous le bon ouvrier. Mon objectif

³ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris: Balland, 1986, p. 65.

⁴ Michael J. Puri, *Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's Daphnis et Chloé (1909-1912)*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 60, n. 2 (summer 2007), pp. 317-72.

⁵ "Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption" (Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes*, a cura di Y.-G. Le Dantec e Claude Pinchois, Paris: Gallimard, 1961, p. 1273).

⁶ Michael J. Puri, *op. cit.*, p. 320.

est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est d'en approcher toujours davantage.

L'art, sans doute, a d'autres *effets*, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but.⁷

L'enfasi posta sulla ricerca della perfezione tecnica indica implicitamente il lavoro correttorio; il medesimo concetto viene ripreso nella seguente dichiarazione:

Io congedo un'opera solo quando ho la certezza che non posso in alcun modo migliorarla ancora. E quello è un momento davvero magico. Ma a quel punto l'abbandono definitivamente.⁸

Il compimento di un'opera è quindi un momento magico: quando il pezzo è perfetto, la magia è riuscita. Il dandy, sempre sul palcoscenico, assume le sembianze di un illusionista. Ma ogni illusione, per riuscire pienamente, presuppone un occultamento: a nessuno spettatore può essere permesso accedere al *backstage*. Per questo, nessuno ha mai visto matite, gomma o carta da musica sul pianoforte di Ravel: lo sfibrante lavoro del compositore deve essere nascosto, non tanto per conservare gelosamente i trucchi del mestiere, quanto per preservare intatto l'incanto del prodotto finito.⁹

Non stupisce quindi che Ravel fosse solito distruggere i propri schizzi e abbozzi. Come un assassino sul luogo del delitto, fece sparire centinaia di schizzi autografi, ossessionato dalla volontà di non lasciare tracce compromettenti, che mostrassero le difficoltà con cui scriveva musica. Ciononostante, gli schizzi superstiti gettano luce sulle modalità con cui Ravel organizzava il processo compositivo. Il punto di partenza – dopo una fase di “gestazione conscia” del nuovo pezzo – era molto spesso una melodia con un basso numerato.¹⁰ Gli stadi cronologici successivi avevano come finalità l'eliminazione degli elementi considerati superflui, alla ricerca della massima chiarezza. In queste fasi di graduale affinamento entrava in gioco anche la perizia artigianale del Ravel strumentatore e orchestratore, profondo conoscitore della tecnica strumentale e fantasioso inventore di texture sonore. La versione definitiva, che soppiantava e insieme sublimava le precedenti, era il

⁷ Maurice Ravel e Roland-Manuel, *Lettres de Maurice Ravel et documents inédits*, «Revue de musicologie», n. 38 (luglio 1956), p. 53.

⁸ Maurice Ravel, *Ravel: Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, ed. it. a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT, 1995, p. 72. Questo testo comparve per la prima volta in «La Petite Gironde», 12 luglio 1931, p. 1.

⁹ Arbie Orenstein definisce questo atteggiamento “infantile”: “If the childlike side of his personality demanded that a visitor see no pencil, eraser, or music paper on his piano, the fact is that the smallest creative act required an immense amount of labor, and this largely accounts for his small oeuvre as well as his many incomplete projects. In this one area of creativity, Ravel was closer to Beethoven than to Mozart” (Maurice Ravel, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, a cura di Arbie Orenstein, New York: Dover, 2003, p. 24 – prima ed. New York: Columbia University Press, 1990).

¹⁰ Cfr. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York: Dover, 1991, pp. 208–9 (prima ed. New York: Columbia University Press, 1975).

risultato di un procedimento teleologicamente orientato, i cui momenti costitutivi erano tipicamente derivati l'uno dall'altro in una sequenza di connessioni logiche 'lineari'. Naturalmente questa non è che un'astratta generalizzazione, che tuttavia non deve essere molto lontana dalla realtà della routine compositiva di Ravel. Una conferma della plausibilità di questo rudimentale modello descrittivo viene proprio dall'analisi e dall'ascolto delle composizioni di Ravel, in cui l'apoteosi della tecnica non nasconde mai la purezza delle linee melodiche e la ricercatezza dell'armonia: in altre parole, le idee melodico-armoniche iniziali sono ancora visibili – sia pur rifinite e levigate – nella versione definitiva. Ecco come Ravel parla del proprio metodo compositivo:

[...] io sono incapace di parlare più diffusamente delle mie opere e dei metodi che le hanno portate alla luce. Una volta scritto il primo abbozzo di un lavoro e iniziato il processo di eliminazione, lo sforzo rigoroso verso la perfezione avanza con mezzi quasi impercettibili, apparentemente diretti da forze interiori dal carattere sufficientemente intimo e complesso da eludere ogni analisi.¹¹

Tra i manoscritti di Ravel conservati alla Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi "BNF"),¹² la partitura di *Jeux d'eau* per pianoforte (BNF 15198) è particolarmente interessante: si tratta di un manoscritto autografo completo, datato 11 novembre 1901, impreziosito da un'epigrafe di mano di Henri De Régnier ("Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille",¹³ immagine poetica che ispirò Ravel) e da una dedica di Ravel a Jean Aubry in data 23 dicembre 1914. Questo documento rappresenta uno stadio compositivo intermedio tra gli schizzi – perduti – e la bella copia, custodita alla Pierpont Morgan Library di New York. Sul *recto* di 7 fogli (numerati da Ravel) si trova la partitura vera e propria, già molto vicina alla versione definitiva, ma con correzioni di vario tipo; sul *verso* di 5 di questi fogli si trovano invece alcuni schizzi, destinati alla risoluzione di problemi specifici.¹⁴ La [Fig. 1.1](#) mostra il passaggio del manoscritto (f. 3r, ossia p. 9) corrispondente alla batt. 31 dell'edizione a stampa. Insoddisfatto, Ravel prova diverse possibilità nella pagina a fronte (f. 2v, p. 8): questo schizzo, riportato in [Fig. 1.2](#), rappresenta in modo esemplare l'instancabile acribia notazionale del perfezionista Ravel. Al di là di piccole modifiche armoniche, ritmiche e di articolazione, l'attenzione del compositore è tutta rivolta all'esplorazione di minime

¹¹ Maurice Ravel, *Ravel: Scritti e interviste*, p. 17 (conferenza *Contemporary Music* tenuta da Ravel il 7 aprile 1928 al Rice Institute di Houston, Texas).

¹² *Menuet, en ut dièse mineur* (BNF 17650, titolo non originale) per pianoforte, recentemente pubblicato da Salabert con notevoli imprecisioni (EAS 20151); varie prove di concorso per il Prix de Rome (anni 1900–3, 1905); *Une barque sur l'océan*, da *Miroirs* per pianoforte (manoscritto per la stampa).

¹³ Tratto dalla poesia di Régnier *Fête d'eau*, in *La cité des eaux*. Il pezzo venne dedicato da Ravel al suo maestro Gabriel Fauré.

¹⁴ Cfr. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, p. 213.

variazioni grafiche. Con meticolosità combinatoria, Ravel prova diversi orientamenti delle stanghette verticali e dei raccordi diagonali; la disposizione individuata nei pentagrammi 5–6 di Fig. 1.2 verrà conservata nella versione definitiva. Questa ricerca della massima chiarezza visuale non è però un vuoto esercizio calligrafico, ma aiuta l'esecutore a cogliere con più facilità la trasparente logica polifonica sottesa alle preziose trame di *Jeux d'eau*.

Fig. 1.1: M. Ravel, *Jeux d'eau*, partitura autografa (BNF 15198, p. 9; inchiostro + scarsi segni a matita)

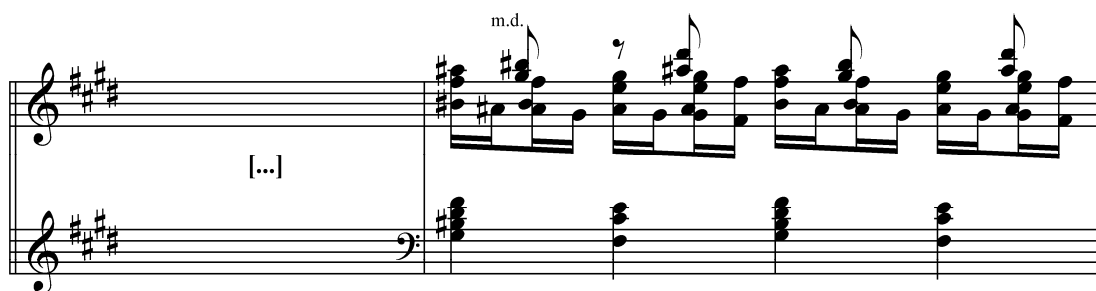


Fig. 1.2: M. Ravel, *Jeux d'eau*, schizzo (BNF 15198, p. 8; inchiostro)



Curiosamente, in un quaderno di Erik Satie degli stessi anni (BNF 9598)¹⁵ si trova un analogo interesse per minime varianti grafiche, applicate tuttavia non alla notazione musicale, ma al proprio monogramma. Questa pagina manoscritta, riportata in [Fig. 1.3](#), non va però interpretata come un esempio di *rêverie* narcisistica, né va liquidata come un semplice accostamento di scarabocchi; piuttosto, ci mostra un Satie attento a definire – e rifinire – la propria immagine sociale e artistica. Come in un gioco di scatole cinesi, una persona fisica viene identificata con il suo nome; il nome viene personalizzato nella firma autografa, che a sua volta può essere condensata nel monogramma. Quest’ultimo, tipicamente calligrafato da Satie con la cura di un miniaturista medievale, rappresenta simbolicamente la persona di partenza, ma in modo mediato dal soggetto stesso: al tempo stesso biglietto da visita, da esibire in società, e rappresentazione di sé a uso personale. Nel corso degli anni, Satie sviluppò diverse versioni della firma e del monogramma, forse alla ricerca di corrispettivi grafici della maturazione biologica e artistica; la presenza della firma (e della data) nei suoi manoscritti riveste sempre una funzione importante, infatti certifica il compimento di un’opera. Un’ulteriore conferma di questo notevole interesse per il nome, inteso quasi come *brand*, viene dalla scelta deliberata di modificare il nome di battesimo Eric-Alfred nel più incisivo e ‘nordico’ Erik: il primo pezzo da lui composto, *Allegro* (1884), è infatti firmato “Erik Satie”.¹⁶

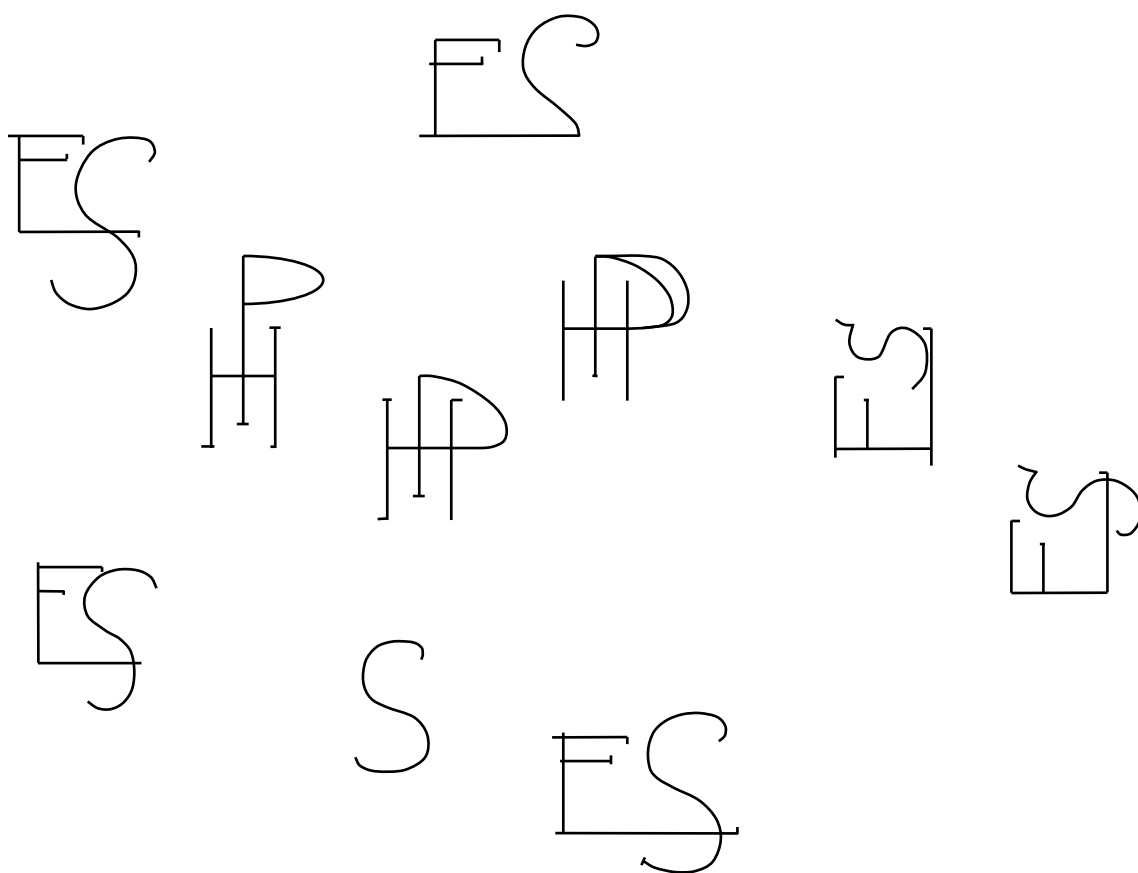
Le iniziali “HP”, associate a quelle di Satie, sono con ogni probabilità quelle di Henry Pacory, autore del testo del fortunato valzer *Je te veux* con musica di Satie. Pacory e il pittore Augustin Grass-Mick erano diventati grandi amici di Satie negli anni a ridosso del cambio di secolo e lo accompagnarono a stipulare il contratto d’affitto della stanza al 22 rue Cauchy di Arcueil, in cui Satie traslocò nell’ottobre 1898. In quell’occasione, Grass-Mick e Pacory entrarono nell’appartamento – e furono peraltro gli unici a mettervi piede, durante la vita di Satie.¹⁷

¹⁵ In questo quaderno si trovano schizzi di pezzi databili intorno agli anni 1899–1904: *Le Bœuf Angora* (pp. 4, 6–8, 10–11), *Chanson barbare* (p. 4), *Impérial-Napoléon* (p. 5), *Le Veuf* (pp. 14–16, 20), *La Diva de l’Empire* (pp. 18–21, 43), *Le Piccadilly* (pp. 247, 50). Nei titoli dei brani, qui e *infra*, l’uso delle lettere maiuscole rispecchia quello originale di Satie.

¹⁶ Satie continuò a utilizzare il nome Eric fino al 1906, ma solo in documenti diversi dalle proprie composizioni (cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. xx). Si ricordi inoltre il ricorso a pseudonimi quali «Virginie Lebeau», con cui Satie (probabilmente) firmò articoli pubblicati sul settimanale *La lanterne japonaise* (cfr. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 101–6).

¹⁷ Cfr. Ornella Volta, *Satie Seen Through his Letters*, trad. ingl. di Michael Bullock, Londra: Marion Boyars, 1989, p. 70.

Fig. 1.3: E. Satie, BNF 9598, p. 2 (matita)



Anche Claude Debussy nutriva una particolare passione per il proprio monogramma, e infatti lo si ritrova su partiture, oggetti personali (portasigarette, sigillo, tagliacarte, *pochette*, valigia) e persino sulla sua pietra tombale, nel cimitero parigino di Passy. Ma ora è più opportuno soffermarsi sul Debussy compositore e sulle sue consuetudini, in modo da completare questa breve panoramica sui principali contemporanei di Satie. Partiamo dall'opera che lo assorbì per molti anni, *Pelléas et Mélisande*.

La prima rappresentazione del *Pelléas et Mélisande* ebbe luogo nel 1902, ma Debussy iniziò a lavorarvi nel 1893: non sorprende constatare come esistano più materiali preliminari per il *Pelléas* che per qualunque altra opera di Debussy. Secondo la classificazione proposta da Carolyn Abbate¹⁸ e ripresa da David Grayson,¹⁹ i materiali musicali superstiti si possono dividere in vari gruppi, a seconda del grado di rifinitura: *preliminary drafts*, *developed drafts*,

¹⁸ Carolyn Abbate, *Tristan in the Composition of Pelléas*, «19th Century Music», vol. 5, n. 2 (autumn 1981), pp. 117–41.

¹⁹ David Alan Grayson, *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.

piano-vocal score e *full score*. I *preliminary drafts* si trovano nel cosiddetto “manoscritto Meyer”, pubblicato in fac-simile a cura di François Lesure nel 1977.²⁰ Come ci informa Grayson, si tratta di schizzi scritti in fretta, usando una notazione molto incompleta, tuttavia sufficiente a permettere a Debussy di stendere in seguito un *developed draft* più dettagliato. In questa fase preliminare, il *layout* prevede generalmente due o tre pentagrammi per la riduzione orchestrale, uno o due pentagrammi per le voci. Nelle linee vocali non compaiono quasi mai né il nome del personaggio, né le parole cantate; solo di rado Debussy scrive l’iniziale del personaggio o alcune parole del testo. A volte manca la melodia vocale, altre volte l’accompagnamento. Non ci sono chiavi, armature di chiave o indicazioni di metro; le alterazioni sono indicate in modo non sistematico, e persino le altezze sono posizionate sui pentagrammi con così poca cura che è spesso difficile identificarle con sicurezza. Da tutto questo deriva che la scrittura di Debussy, nel *preliminary draft*, è di ardua decifrazione, e richiede una buona esperienza specifica da parte degli studiosi. Al contrario, come vedremo, i manoscritti di Satie sono quasi sempre chiari e vergati con cura, anche al livello degli schizzi; nel suo caso, le difficoltà di lettura sono solitamente causate dalla sovrapposizione di strati successivi.

Caratteristico del metodo di lavoro di Debussy per il *Pelléas* è l’utilizzo di fogli in grandi formati verticali, con molti pentagrammi per pagina (nel ms. Meyer, 20, 28 o 30): fin dai primi schizzi, Debussy vuole avere un colpo d’occhio complessivo su quello che sta scrivendo. L’attività di scrittura procede spedita, senza soffermarsi su dettagli o passaggi problematici. I fogli sono tipicamente singoli e scritti solo sul *recto*; un’importante eccezione è rappresentata dai primissimi schizzi conservati, quelli per l’Atto IV scena 4.²¹ In questo caso Debussy utilizza anche dei *bifolia* (fogli doppi), probabilmente per godere di una visione più ampia, che comprenda due pagine contigue invece di una alla volta. Quanto agli strumenti di scrittura, la varietà è sorprendente: matita nera, blu, arancione o verde, inchiostro nero. L’osservazione dei colori consente di chiarire questioni di carattere micro-cronologico: per esempio, le parti scritte con lo stesso colore usato per tracciare le stanghette di battuta sono verosimilmente quelle scritte per prime. Ci sono passaggi in cui Debussy chiaramente scrive prima la parte orchestrale e poi aggiunge le voci – che quindi ne perdono in indipendenza, acquistando un carattere più da recitativo. Carolyn Abbate sostiene questa interpretazione degli abbozzi: “In *Pelléas* the vocal line was extracted from, or laid over, an orchestral

²⁰ Claude Debussy, *Esquisses de Pelléas et Mélisande*: (1893-1895), a cura di François Lesure, Genève: Minkoff, 1977.

²¹ Precisamente, a partire dal punto in cui Pelléas canta “On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps !” (p. 245 batt. 8 dello spartito).

composition. Or, to reverse the construction: *Pelléas* is indeed a text spoken over an instrumental continuum [...].²² Grayson sottoscrive l'importanza dell'elemento orchestrale, che spesso costituisce la forza dominante: in vari passaggi Debussy sembra pensare in senso orchestrale, tanto che utilizza pentagrammi addizionali (probabilmente per separare le linee dei vari strumenti) e in rari casi specifica persino la strumentazione. Tuttavia, Grayson spiega come le fasi della composizione possano essere scambiate: a volte è la melodia vocale a essere scritta per prima.²³ A questo proposito risulta illuminante un'intuizione di Grayson che, sulla scia di un saggio di Pierre Boulez sul *Pelléas*, attualizza il classico dualismo recitativo/aria e lo trasferisce nella dimensione del processo compositivo: è probabile che, nei passaggi dell'opera in cui predomina l'aspetto "informativo", Debussy abbia scritto prima le voci; viceversa, la parte orchestrale pare essere stata definita per prima laddove predomina la "riflessione".²⁴

Vediamo ora la ricostruzione cronologica della composizione del *Pelléas* fornita da Carolyn Abbate. Quello che più colpisce è che gli abbozzi preliminari non costituiscono complessivamente uno stadio distinto da e precedente gli abbozzi sviluppati. Debussy lavorò separatamente alle varie scene dell'opera, secondo la sequenza mostrata nella Tab. 1.1.²⁵

Tab. 1.1: cronologia della composizione del *Pelléas et Mélisande*

Atto: scena	tipo di abbozzo (PD = <i>preliminary draft</i> ; DD = <i>developed draft</i>)
IV: 4	PD
IV: 4	DD1
(I)	frammenti
I: 1, 2, 3	DD
III: 1, 2, 3	DD
IV: 3	DD
V	PD
	DD
IV: 1, 2	DD
IV: 4	DD2
II: 1, 2, 3	PD
	DD
IV: 4	DD3

²² Carolyn Abbate, *op. cit.*, p. 126.

²³ Non è dato sapere se queste considerazioni riguardino veramente l'ordine di composizione, o piuttosto quello di ricopiatura: non siamo sicuri che il manoscritto Meyer sia realmente il primo abbozzo dell'opera.

²⁴ David Alan Grayson, *op. cit.*, p. 144.

²⁵ Carolyn Abbate, *op. cit.*, p. 123.

Al livello della macro-cronologia, si nota una continuità ‘verticale’ tra gli stadi genetici: infatti, per ogni scena dell’opera in cui entrambi gli stadi esistono, il *preliminary draft* precede sempre il *developed draft*, senza che si verifichi un complesso andirivieni tra i due documenti. Allo stesso tempo, nella dimensione ‘orizzontale’, la costruzione della struttura sintagmatica dell’opera avviene in modo discontinuo, non sequenziale: basti solo osservare come Debussy inizi dall’Atto IV scena 4, invece che dall’inizio del libretto. Si tratta in effetti di una scena cruciale dell’opera, quella dell’ultimo incontro tra Pelléas e Mélisande. Dopo la reciproca, ellittica dichiarazione d’amore, la pervasiva simbologia oppositiva luce/tenebre entra in risonanza con i sentimenti dei due amanti; le porte del castello si chiudono, Pelléas esclama “Tout est perdu, tout est sauvé !”; Pelléas e Mélisande si baciano appassionatamente, ma Golaud, fino ad allora nascosto nell’ombra, esce allo scoperto e con la spada colpisce a morte Pelléas.

Tale duplice concetto di continuità verticale e discontinuità orizzontale si ritrova anche in livelli strutturali inferiori: a questo proposito, consideriamo l’Atto V. Secondo la ricostruzione della Abbate,²⁶ Debussy compose per prima la luminosa cadenza conclusiva dell’atto (e dell’intera opera), per poi procedere a ritroso. Come la traiettoria di una freccia può essere ben indirizzata solo conoscendo l’esatta posizione del bersaglio da raggiungere, così Debussy sente l’esigenza di definire in primo luogo il punto di arrivo – la morte di Mélisande. Questo estremo esempio di stravolgimento della continuità orizzontale non inficia però la continuità verticale tra i livelli cronologici successivi del *preliminary draft* e del *developed draft*.

In un articolo del 1977, Denis-François Rauss si sofferma sulla travagliata genesi del finale della *Sonate* per violino e pianoforte, composta nel 1916–17.²⁷ Debussy attraversò notevoli difficoltà, testimoniate dalle continue richieste di proroga della data di consegna, inviate all’amico editore Jacques Durand.²⁸ Paul Dukas racconta che Debussy gli avrebbe menzionato l’esistenza di ben sei versioni diverse del finale – il che sembra trovare conferma negli schizzi.²⁹ L’atteggiamento problematico di Debussy verso questo lavoro trapela anche dall’epistolario: “[...] j’ai travaillé, terminé une *Sonate pour Violon et piano*, dont le final s’est défendu comme plusieurs Boches. Jusqu’ici, je n’ai pas d’opinion sur ce qu’elle vaut...”

²⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 127–8.

²⁷ Denis-François Rauss, “*Ce terrible finale*”: *Les sources manuscrites de la sonate pour violon et piano de Claude Debussy et la genèse du troisième mouvement*, «Cahiers Debussy», vol. 2 (1978), pp. 30–62.

²⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 59–60.

²⁹ Cfr. *ibidem*, p. 48.

(lettera a Louis-Pasteur Vallery-Radot, 21 maggio 1917),³⁰ “[...] je n’ai écrit cette sonate que pour m’en débarrasser” (lettera a Robert Godet, 7 giugno 1917).³¹ Al di là delle evidenti differenze stilistiche e della distanza temporale rispetto al *Pelléas*, il processo compositivo sembra però seguire un’analoga logica binaria fatta di discontinuità orizzontale e continuità verticale: questi termini infatti non sono di mia invenzione, ma sono introdotti efficacemente dallo stesso Rauss, durante la descrizione degli schizzi contenuti nel cosiddetto “petit cahier rouge” (BNF 17726). Leggiamo le parole di Rauss:

Le bilan de ce survol ? A première vue, il n’y a pas de continuité horizontale. (Nous appelons *continuité horizontale* la composante “linéaire” d’une ébauche, c’est-à-dire l’existence d’un cheminement formel suffisamment établi, sans ruptures majeures ; il ne faut pas nécessairement qu’il y ait convergence vers l’œuvre). [...] Il y a cependant quelques fois l’ébauche d’une continuité verticale sous l’aspect de nouveaux départs, d’essais greffés l’un sur l’autre. (Nous appelons *continuité verticale* la succession sans lacune grave de diverses strates, divers paliers qui correspondent à des états de plus en plus élaborés, des reprises de travaux transformant le matériau des couches plus anciennes avec une certaine conséquence. [...]).³²

Se volessimo trarre da questa parziale rassegna alcune conclusioni, che identifichino le peculiarità dei processi compositivi di Debussy, potremmo affermare che la sua scrittura tende a configurarsi come un montaggio sintagmatico di ‘blocchi’ non sempre originariamente scritti in ordine sequenziale, e, al tempo stesso, come una serie di ‘colonne’ omogenee al proprio interno. Un tentativo di rappresentare un ipotetico processo compositivo caratteristico di Debussy si trova nella [Fig. 1.4](#), dove ogni percorso verticale verso il basso indica un processo di riscrittura o di correzione.

Il diagramma, deliberatamente stilizzato e intuitivo, mostra gli elementi scartati (barrature), la continuità delle connessioni tra stadi genetici successivi (freccette verticali), la presenza di ‘vicoli ciechi’ (percorsi che conducono a un elemento eliminato), l’eventuale somiglianza tra elementi appartenenti a diversi ‘flussi compositivi’ (linee tratteggiate), e il ri-montaggio sintagmatico nella dimensione orizzontale (freccette curve).³³ Questo schema è tanto generico quanto malleabile, e può essere riferito indifferentemente a processi micro-strutturali o macro-strutturali.

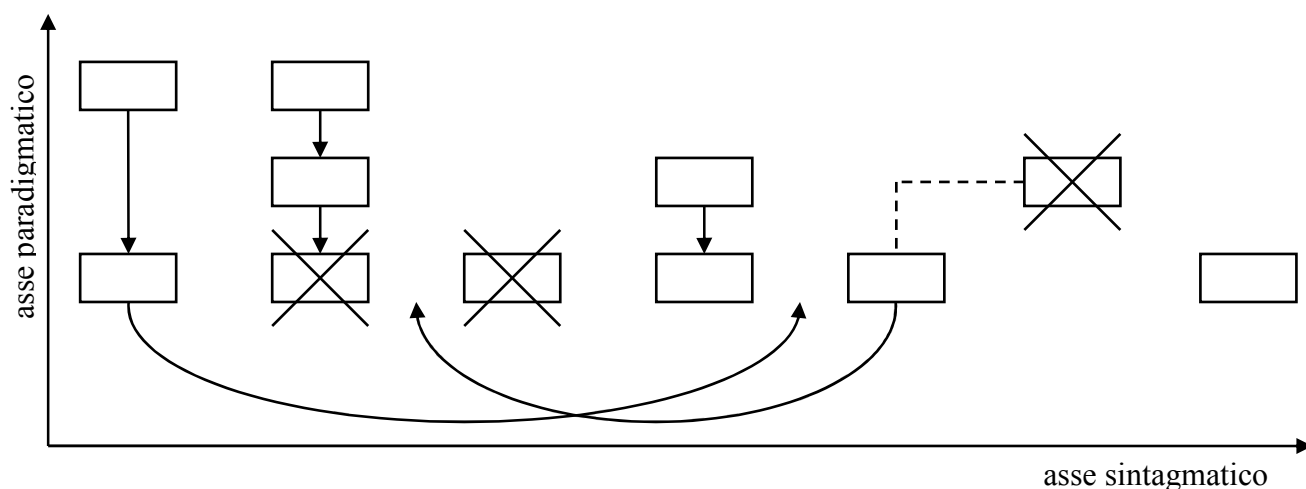
³⁰ Claude Debussy, *Correspondance: 1872–1918*, a cura di François Lesure, Denis Herlin e Georges Liébert, Paris: Gallimard, 2005, p. 2115. “Boche” è termine spregiativo per “tedesco”, per ovvie ragioni molto popolare durante la prima guerra mondiale.

³¹ *Ibidem*, p. 2117.

³² Denis-François Rauss, *op. cit.*, p. 45.

³³ I termini “asse paradigmatico” e “asse sintagmatico” sono mutuati dalla linguistica. L’asse paradigmatico acquista qui una valenza cronologica (salendo in verticale si indietreggia nel tempo), che si aggiunge a quella alternativa (ogni colonna verticale rappresenta varie possibilità alternative). Si tenga presente che gli elementi rettangolari, uniformati in figura, possono avere dimensioni (ossia lunghezze) variabili.

Fig. 1.4: ipotetico processo compositivo caratteristico di Debussy

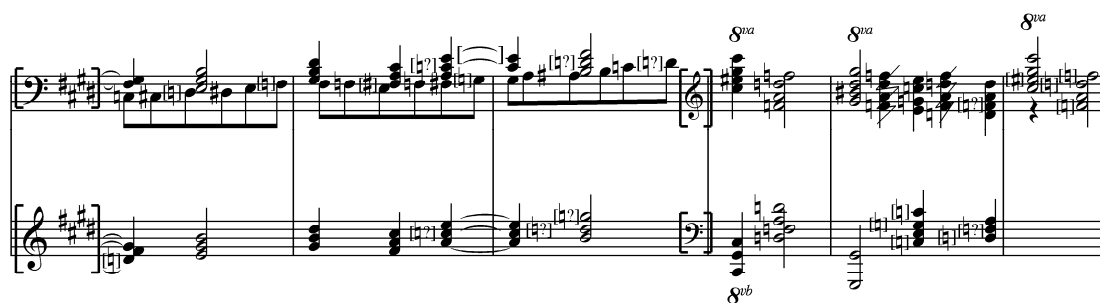


Prima di passare alla presentazione dettagliata dei procedimenti di riscrittura nei manoscritti di Satie, consideriamo un ultimo esempio di schizzo debussiano (Fig. 1.5), una pagina scartata della *Étude pour les Sonorités opposées* per pianoforte (1915), sul cui verso compare la seguente iscrizione di mano di Emma Debussy: “Les sonorités remplacées – ou expulsées” (BNF 17973).³⁴ Si tratta di un frammento corrispondente alle battute 16–segg. della versione definitiva. Oltre alle tipiche ellissi notazionali, che rendono la mia trascrizione particolarmente incerta, ritroviamo qui procedimenti compositivi ormai piuttosto familiari: alla batt. 4 in figura, Debussy reintroduce *ex abrupto* le “sonorità opposte” dell’inizio del brano;³⁵ ma questo elemento è subito rigettato, infatti Debussy lascia questa pagina incompleta, e il montaggio del brano nella sua forma definitiva verrà ripensato. L’immaginazione musicale non è imbrigliata in schemi costruttivi predefiniti e immutabili; a ogni istante, invece, il libero corso della fantasia può condurre potenzialmente in mille luoghi diversi, come in un continuo susseguirsi di intersezioni stradali.

³⁴ Questa pagina di musica è riprodotta in Claude Debussy, *Études pour le piano: Fac-similé des esquisses autographes (1915)*, a cura di Roy Howat, Genève: Minkoff, 1989, p. [61]. Si vedano anche le pp. 8 e 10 dell’introduzione.

³⁵ Si confronti questo passaggio con le prime battute della partitura a stampa.

Fig. 1.5: C. Debussy, *pour les Sonorités opposées*, schizzo (BNF 17973; inchiostro)



Gli schizzi delle *Études* (pubblicati in fac-simile a cura di Roy Howat), e in particolare i passaggi più ricchi di correzioni, risultano insieme affascinanti e destabilizzanti: testimoniano infatti quanto sia labile e contingente la nozione di ‘versione definitiva’, su cui l’analisi musicale tradizionalmente intesa ha basato la propria ragion d’essere; eppure, paradossalmente, forniscono anche una dimostrazione cristallina di come un compositore in stato di grazia (nell’estate del 1915, oltre alle *Études* videro la luce la *Sonate pour violoncelle et piano*, *En blanc et noir* e la *Sonate pour flûte, alto et harpe*) sappia scegliere con misteriosa sicurezza uno solo tra infiniti mondi possibili.

2. Le esplorazioni giovanili (1884–97)

In questo capitolo si tratta un lungo e importante arco temporale della produzione di Satie, che si spinge fino agli ultimi anni del secolo. Sono anni di esplorazioni e scoperte importantissime, in cui la personalità di Satie appare in tutta la sua complessa originalità. Può sembrare assurdo ammassare in un unico contenitore pezzi così diversi come le cristalline *Gymnopédies*, le suadenti *Gnossiennes*, l'esoterico *Le Fils des étoiles*, le autopunitive *Vexations*, la granitica *Messe des pauvres* e le fluenti *Danses de travers*. Eppure, i manoscritti relativi alle opere di quegli anni sono in numero piuttosto limitato e, ciò che più conta dal nostro particolare punto di vista, sono relativamente scarsi di riscritture significative, che possano gettar luce sui processi compositivi messi in atto. In altre parole, l'approccio genetico risulta qui poco proficuo e non costituisce uno strumento insostituibile, né per gli agguerriti analisti alla ricerca di chiavi nascoste, né per i brillanti biografi a caccia di inattese connessioni tra vita personale e opera. Per queste ragioni, il presente capitolo si struttura come una rapida rassegna senza pretese di esaustività, che tuttavia non mancherà di soffermarsi sui brani di cui sono conservate correzioni degne di nota.

Prima di iniziare il nostro percorso sulle orme di Satie, è necessario un breve chiarimento terminologico. In questo studio i termini “riscrittura” e “correzione” saranno usati come sinonimi, e il secondo sarà frequentemente preferito, per pure ragioni di comodità dell'enunciazione. Tuttavia, la parola “correzione” porta con sé una connotazione teleologica, addirittura quasi morale, legata a giudizi di valore (si corregge un errore, al fine di ottenere qualcosa di migliore), tanto che una specialista della *critique génétique* letteraria quale Almuth Grésillon opta decisamente per la più neutra “réécriture”:¹ invitiamo quindi il lettore a spogliare questo vocabolo di ogni connotazione semantica discutibile.

Satie non si può definire un compositore particolarmente precoce, infatti scrisse il suo primo pezzo nell'estate del 1894, all'età di 18 anni: un *Allegro* leggero e spensierato, in cui si rintracciano automatismi compositivi ancora in stato embrionale, che troveranno un più consapevole utilizzo in opere successive, e una correzione interessante. Ma procediamo con ordine. Nel 1865 Jules Alfred Satie, di professione agente mediatore navale nella ventosa Honfleur, sulla costa della Normandia, sposò Jane Leslie Anton, nata a Londra da madre scozzese. I due si erano incontrati solo tre volte, prima del matrimonio, ma tutto lasciava

¹ Si veda per esempio Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique: Lire les manuscrits modernes*, Paris: P.U.F., 1994.

presagire che l'unione sarebbe stata felice, visto che Jane soddisfaceva tutti i requisiti della perfetta moglie di estrazione borghese: in una lettera all'amico Albert Sorel, Alfred la descrive infatti come una donna distinta, colta, buona musicista, abile nel disegno.

Eric-Alfred Leslie Satie nasce a Honfleur il 17 maggio del 1866, e con ogni probabilità trascorre un'infanzia tutt'altro che priva di musica, ma funestata dalla morte della madre nel 1872. Eric e il fratello Conrad vengono quindi affidati temporaneamente ai nonni paterni, ed è probabilmente il nonno a mandare Eric a lezione di musica presso Gustave Vinot, organista diplomatosi alla prestigiosa École Niedermeyer, che univa alla conoscenza approfondita del repertorio gregoriano un attivo interesse per la musica d'intrattenimento, tanto che componeva valzer per i concerti della società filarmonica di Honfleur. La prima formazione musicale del giovane Satie avviene così all'insegna di questa intrigante polarità estetica; a questo si aggiunge l'assidua frequentazione dello zio Adrien, soprannominato "Uccello marino", personaggio eccentrico e anticonvenzionale che sicuramente esercitò una notevole influenza sul ragazzo: le incursioni di zio e nipote nel dietro le quinte degli spettacoli di passaggio devono aver stimolato la naturale empatia di Eric con il mondo del teatro.

La permanenza a Honfleur si interrompe nel 1878, quando Eric raggiunge il padre a Parigi, città vivacissima che per alcuni mesi si trasforma in una scuola a cielo aperto per il ragazzo: in luogo di una regolare formazione scolastica, Eric assiste con Alfred a conferenze presso il Collège de France e la Sorbonne durante il giorno, a spettacoli di operetta alla sera. Questa nuova situazione di spensieratezza si interrompe però bruscamente nel gennaio 1879, quando il padre si risposa con Eugénie Barnetche, pianista concertista e compositrice, verso cui Eric manifesta ostilità. Prevedibilmente, in conseguenza del matrimonio, la musica entra a far parte della vita familiare in modo più consistente, rivestita ora di un'aura di professionalità. Nel novembre dello stesso anno Eric viene infatti iscritto al Conservatorio, dove frequenta classi di pianoforte con scarso zelo e risultati piuttosto deludenti. Alfred inizia intanto un'attività di editore di musica, pubblica brani salottieri della moglie e si cimenta lui stesso nella composizione di canzoni da music-hall e pezzi pianistici.² I primi contatti di Eric con l'insegnamento accademico della composizione avvengono alla fine del 1883, quando viene ammesso ad assistere come uditore alle lezioni di armonia di Antoine Taudou, considerato da Gabriel Fauré il miglior insegnante di armonia del conservatorio in quegli anni.³

² Per informazioni più approfondite, si consulti il dettagliato articolo di Robert Orledge *The Musical Activities of Alfred Satie and Eugénie Satie-Barnetche, and Their Effect on the Career of Erik Satie*, «Journal of the Royal Musical Association», vol. 117, n. 2 (1992), pp. 270-97.

³ Cfr. Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, Boston: Twayne Publishers, 1988, p. 11.

Nell'estate del 1894 Eric trascorre le vacanze a Honfleur e in quell'occasione crea la sua prima composizione, riprodotta nella Fig. 2.1.⁴ Si tenga presente che le trascrizioni presenti in questo studio non possono essere qualificate come trascrizioni diplomatiche, infatti la disposizione nella pagina – il *layout* – non viene preservata.

Fig. 2.1: *Allegro* (BNF 10050(2); inchiostro)

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking *Allegro* and a dynamic marking *f*. The second system features a dynamic marking *p* and a *dimin.* marking. The third system concludes with the title *Erik Satie Honfleur le 9. 7bre 84.*

La grafia di Erik (d'ora in poi lo chiameremo così) è sicura e meticolosa: molto spesso le stanghette sono incolonnate con assoluta precisione tra la mano destra e la sinistra. Alcune caratteristiche notazionali sono piuttosto curiose: per esempio gli accenti ribaltati, riprodotti in figura, e l'orientamento obliquo dei tagli addizionali (non preservato nella mia trascrizione); divertente è pure l'abbreviazione “7^{bre}” per “septembre”. Alcuni stilemi sembrano

⁴ L'intuizione di Ornella Volta, secondo cui la melodia dell'*Allegro* sarebbe ripresa dalla *romance* di Frédéric Bérat intitolata *Ma Normandie* (in una sorta di omaggio alla regione natale), è particolarmente affascinante. Si veda in proposito Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 64.

premonitori: l'ottava conclusiva *épatante*, l'uso di varie tipologie di accordi di settima, l'andamento danzante. Il ritmo giocoso, l'articolazione saltellante e i moti melodici poco convenzionali conferiscono a questo breve pezzo una freschezza tutta particolare. Ma ciò che più salta all'occhio è la correzione alle batt. 6–7:⁵ a batt. 6, giunto alla dominante, Satie sembra tentare uno sviluppo cellulare, che prende l'avvio da una semplice oscillazione e si slancia gradualmente verso l'acuto, per ricollegarsi alla breve ripresa finale lievemente variata. Tuttavia questa sezione di raccordo lo lascia insoddisfatto, e viene barrata. L'intenzione evidente è quella di introdurre un elemento nuovo, a livello sia dinamico (*p* dimin.) sia di articolazione (staccato), ma il tentativo suona poco convincente: meglio passare subito alla ripresa, senza transizioni di sorta. Steven Whiting ha visto in questo esempio una dimostrazione lampante dell'incapacità di Satie di sviluppare le idee musicali;⁶ effettivamente, il giovane Erik sembra avere il fiato corto, dato che alla batt. 7 ritorna prontamente a materiale già utilizzato; ma un'interpretazione più in positivo potrebbe sottolineare la ricerca di essenzialità, per cui un'intera battuta viene eliminata all'interno di un brano già brevissimo.

Nonostante il ricorso alla ripetizione possa apparire come una scorciatoia espressiva che fa di necessità (leggi: carenze tecniche) virtù, si noti l'inserimento di piccole variazioni melodiche, ognuna delle quali è il risultato di una scelta musicale convincente: il *re*₅ a batt. 7 è più efficace del *mi*₅ già utilizzato a batt. 1, infatti quello serviva a evitare una piatta ornamentazione con nota di volta inferiore (*re-do-re*), mentre questo serve a richiamare per un attimo la dominante *re*₄ di batt. 6; anche le variazioni a batt. 8 (nel registro più acuto, *fa#-mi, re* in luogo del duplice *mi, mi* a batt. 2) acquistano una valenza melodica più spiccata. In breve, il Satie diciottenne dell'*Allegro* non teme la ripetizione, perché sa come variare.

Non esistono manoscritti disponibili dei pezzi composti da Satie negli anni 1885–6, né alla Bibliothèque nationale né altrove. Sia la *Valse-ballet* che la *Fantaisie-valse*, pubblicate nel 1887 ma composte due anni prima, compaiono come supplementi musicali alla pubblicazione di Alfred Satie *La musique des familles*. Sono pezzi concepiti per un'esecuzione domestica, e tradiscono un'organizzazione a sezioni priva di fluide transizioni, insaporita però da rapide svolte armoniche e melodiche: Erik dimostra già una musicalità più viva e originale di quella di Alfred e Eugénie. La *Fantaisie-valse* è dedicata “à mon ami J. P. Contamine de Latour”, pseudonimo di José Maria Vicente Ferrer Francisco de Paula Patricio

⁵ L'anacrusi iniziale non rientra nel computo delle battute. La linea verticale a batt. 3 funge da separatore, non da stanghetta di battuta.

⁶ Cfr. Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, pp. 64–5.

Manuel Contamine, scrittore e poeta originario di Tarragona, di dieci mesi più giovane di Satie. I due si erano conosciuti nel 1885,⁷ e tra il 1886 e il 1887 Satie musicò cinque poesie dell'amico, pure pubblicate da Alfred. L'immaginario poetico di Contamine, intriso di un certo sentimentalismo stucchevole di ispirazione simbolista e decadente, viene sonorizzato 'per sottrazione', in evidente controtendenza rispetto a ogni post-wagnerismo: lente concatenazioni accordali fanno da sfondo a minimalistiche linee melodiche modaleggianti, dal sapore arcaico.

È probabile che il manoscritto delle quattro *Ogives* per pianoforte (1886) – sorta di corrispettivo musicale delle architetture neo-gotiche implementate da Eugène Viollet-le-Duc nella cattedrale di Notre Dame – fosse quel misterioso manoscritto che, secondo Pierre-Daniel Templier, Satie offrì in omaggio a Emmanuel Chabrier dopo l'ascolto dell'opera *Le Roi malgré lui* il 18 maggio 1887: una splendida partitura decorata con una dedica in inchiostro rosso,⁸ che Satie lasciò all'usciera di Chabrier; ma quest'ultimo non gli fece mai pervenire una risposta.

I primi brani per i quali disponiamo di un dossier genetico rilevante sono le tre *Sarabandes*, composte nel settembre del 1887 ma riviste nel 1911 in occasione della pubblicazione presso Rouart, Lerolle & Cie.. Infatti il 16 gennaio 1911 Ravel suonò la seconda *Sarabande* in prima esecuzione assoluta, al primo concerto organizzato dalla neonata Société musicale indépendante, inaugurando così la 'riscoperta' di Satie, tardivamente celebrato come precursore della musica moderna. Le *Sarabandes* sono l'unica opera di Satie della quale esistono varie versioni, definite in momenti insolitamente lontani nel tempo. Più precisamente, Orledge cataloga le versioni di ognuno dei tre brani: la prima *Sarabande* esiste in 5 versioni cronologicamente successive,⁹ la seconda pure in 5 versioni, e la terza in 3.¹⁰ Tutti questi stadi genetici risalgono al 1887 o al 1911.

La logica che guida il percorso del testo verso la versione definitiva è di tipo derivativo, fatta di aggiustamenti e modifiche applicati all'ultimo stadio preesistente. Tra tutti questi materiali, particolare interesse rivestono i primi abbozzi realizzati per le prime due sarabande (MS Guérin),¹¹ che mostrano come la prima concezione dei due pezzi differisse da quella degli stadi successivi per diversi aspetti, tra cui i seguenti: l'indicazione metronomica iniziale prevedeva un movimento più rapido, semiminima = 104, in seguito modificato in 84;

⁷ Cfr. Mary E. Davis, *Erik Satie*, London: Reaktion Books, 2007, p. 21.

⁸ Cfr. Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Paris: Rieder, 1932, p. 14. Si veda anche Robert Orledge, *Satie's Sarabandes and Their Importance to His Composing Career*, «Music & Letters», vol. 77, n. 4 (novembre 1996), pp. 555–65, in particolare p. 557, nota 13.

⁹ In questo computo vengono considerate anche le edizioni a stampa.

¹⁰ Cfr. Robert Orledge, *Satie's Sarabandes*, pp. 560–1.

¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 556, nota 9.

la forma era bipartita con ritornelli,¹² con tanto di cadenza alla dominante al termine della prima parte (nella prima e nella seconda *Sarabande*), a testimonianza di come Satie pensasse già in quegli anni a una musica francese svincolata dall'influenza wagneriana, e rivolta invece alla tradizione nazionale delle suite di Couperin e Rameau. Limitando l'osservazione alle sole versioni scritte nel 1887, l'immagine del compositore che ne risulta sbaraglia senza problemi qualunque accusa di ingenuità istintiva, o di balbettante dilettantismo: Satie lavora con motivi armonico-melodici disposti in strutture sintagmatiche complesse, in cui giocano un ruolo fondamentale le ripetizioni, le giustapposizioni, i rimandi analogici all'interno del medesimo pezzo o tra pezzi diversi del trittico – in una parola, la dialettica del discorso formale.¹³ Se l'abilità di un compositore si misura in base al controllo coscientemente esercitato sul materiale, Satie a 21 anni lavora già come un compositore professionista; il suo statuto anomalo consiste nel mancato adeguamento a un linguaggio già disponibile e codificato. Difatti, fin dagli esordi Satie dimostra una testarda indipendenza e refrattarietà alle buone maniere della composizione accademica: la sua carriera parte da un isolamento estetico perseguito volontaristicamente, quasi un'auto-costrizione che rende necessaria l'individuazione di nuovi principi di organizzazione musicale.

Gli anni successivi al 1887 sono quelli delle *Gymnopédies* e *Gnossiennes*, che hanno garantito a Satie eterna fama presso i pianisti dilettanti e i creativi pubblicitari, alla ricerca rispettivamente di pezzi facili vagamente sentimentali, e di melodie orecchiabili capaci di indurre sensazioni rassicuranti nei potenziali acquirenti. A ben vedere, entrambe le categorie (e molte altre, ugualmente attratte da quei brani) fraintendono completamente il significato musicale delle due serie di pezzi, riducendo degli arditi esperimenti di essenzialità impassibile (le *Gymnopédies*) o di arcano esotismo (le *Gnossiennes*) al rango di sdolcinati pezzi da salotto. Purtroppo, sul versante dei manoscritti, non ci sono pervenuti importanti schizzi o abbozzi in grado di gettare luce sul processo compositivo o su precise scelte stilistiche osservate in divenire. Non resta quindi che affidarsi all'analisi dei testi definitivi, per combattere il luogo comune (sfortunatamente troppo diffuso) secondo cui si tratterebbe di pezzi composti miracolosamente da un selvaggio dotato di orecchio (e cuore?) sensibile, in seguito incapace di replicare tale magica bellezza.

¹² Questa annotazione si riferisce anche al primo abbozzo della terza *Sarabande*.

¹³ Per un'analisi dettagliata delle *Sarabandes* si veda l'articolo di Orledge sopra citato.

DOSSIER 1: *Le Fils des étoiles* (dall'Atto I)

Ci sono però altre composizioni, per le quali gli *sketch studies* hanno diritto di parola nel 'processo' all'imputato Erik Satie – che, sia detto per inciso, non sarà sempre prosciolto da tutte le accuse nel corso di questo studio. Sfogliando il catalogo delle opere di Satie, si deve arrivare fino al 1891 per trovare un manoscritto che mostri il compositore nell'atto di correggere una partitura:¹⁴ BNF 10052(1), in cui si trovano le musiche di scena per *Le Fils des étoiles*, "pastorale Kaldéenne" di Joséphin Peladan. Personaggio pittoresco, proveniente da una famiglia imbevuta di passione per l'esoterismo, Peladan fondò nel 1890 il "Tiers Ordre esthétique de la Rose+Croix catholique" e, incline al protagonismo, si autoproclamò Gran Maestro dell'Ordine assumendo il titolo assiro di Sâr [re] Mérodack, dal nome del protagonista del suo romanzo *Le Vice suprême*. Il progetto artistico più ambizioso di Peladan fu infatti una serie di 21 romanzi intitolata complessivamente *La Décadence latine, éthopée* – inaugurata proprio da *Le Vice suprême*, pubblicato nel 1894 – che tratta appunto dei gravi sintomi di decadenza da lui ravvisati nella civiltà latina. Il mondo di Peladan è un coacervo di ispirazioni provenienti dalle direzioni più disparate, genericamente accomunate da un idealismo arcaizzante ed esoterico: nel suo calderone estetico-filosofico entrano la fascinazione per antiche civiltà come la babilonese e l'assira, il misticismo cristiano più *flamboyant*, lo studio della cabala, nonché sceltissime preferenze artistiche tra le quali prevedibilmente svetta Wagner, per la cui arte Peladan si infervorò a partire dal 1888, quando visitò Bayreuth. Esotismo, erotismo ed esoterismo si mescolano nell'infervorata prosa di Peladan, e anche i confini tra opera ed esistenza personale vengono volontariamente assottigliati, in un onanistico autobiografismo. A completare questo breve ritratto, vanno ricordati elementi più esteriori come l'abbigliamento e i modi stravaganti, che contribuirono a renderlo una presenza inconfondibile tra le vie e nei cabaret di Montmartre.

Satie, sempre interessato a nuovi incontri, non tardò a fare la sua conoscenza, e si ritrovò ben presto insignito del titolo di maestro di cappella dell'Ordine appena fondato. Delle musiche di scena per il dramma *Le Fils des étoiles*, solo i tre preludi d'atto vennero eseguiti il 19 e il 22 marzo 1892, strumentati per arpe e flauti, in occasione della prima Soirée

¹⁴ Alcune correzioni di un certo interesse si trovano nel manoscritto dell'inno *Salut Drapeau* (BNF 10053), ultimato il 2 novembre 1891. Qui le riscritture più significative consistono nell'adattamento del testo e della melodia vocale al piano formale stabilito: tre strofe di lunghezza lievemente diseguale sono 'spalmate' su quattro ripetizioni di una medesima sequenza accordale (cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, pp. 153–7).

Rose+Croix.¹⁵ Il testo di Peladan racconta una vicenda ambientata in Caldea intorno al 3000 a.C., che vede come protagonista un giovane poeta-pastore, l'androgino Oelohil, “figlio delle stelle”; iniziato ai segreti sacerdotali, dopo aver dimostrato di saper resistere alle tentazioni della carne, ottiene di sposare la casta e pura Izel.¹⁶ Nonostante gli unici pezzi eseguiti nel marzo 1892 (e poi pubblicati nel 1896) siano i tre preludi, nel manoscritto BNF 10052(1) si trova anche l'accompagnamento musicale dei tre atti, nella forma di un abbozzo mai completato: soprattutto il terzo e ultimo atto appare incompleto, infatti la musica delle ultime pagine del manoscritto è puramente monofonica. Appare convincente l'ipotesi di Whiting secondo cui Peladan probabilmente considerò “impractical or undesirable” utilizzare le musiche di scena durante la rappresentazione.¹⁷ Tra le 24 pagine di musica dell'autografo, destano particolare curiosità i fogli 9v–12r, appartenenti all'Atto I, riportati nella [Fig. 2.2](#): lo stile è qui nettamente diverso da quello dei preludi e del resto dell'abbozzo, ed è in tutto simile a quello delle *Gnossiennes*, a cominciare dal caratteristico ritmo sincopato della mano sinistra. Nella trascrizione del manoscritto, i pentagrammi di dimensioni ridotte mostrano, in corrispondenza di ogni battuta, gli eventuali stadi cronologici precedenti: avvicinandosi (dall'alto o dal basso) al sistema centrale, ci si avvicina temporalmente all'ultima versione. I numeri di battuta non compaiono nel testo originale.

¹⁵ Il 19 marzo ebbe luogo la prova generale, aperta al pubblico, e il 22 la serata vera e propria.

¹⁶ Cfr. Alan Gillmor, *Erik Satie*, p. 79.

¹⁷ Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 146.

Fig. 2.2: *Le Fils des étoiles*, Atto I (BNF 10052(1), ff. 9v–12r; inchiostro e matita)

The image displays a musical score for the opera *Le Fils des étoiles*, Act I. The score is written in ink and pencil on aged paper. It consists of several systems of music. The first system at the top shows a vocal line with a few notes and rests. Below it, the word *Calme* is written in a cursive hand. The main body of the score is a multi-staff system. The top staff is a vocal line with notes and rests. The middle two staves are a piano accompaniment, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. The bottom staff is a basso continuo line with notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some corrections or additions in pencil, particularly in the piano accompaniment. The overall style is that of a historical manuscript.

Fig. 2.2 cont.

Musical score for measures 11-15. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 11 begins with a treble clef staff containing two eighth notes (F#4 and G#4) and a bass clef staff with a whole rest. Measure 12 shows a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 13 features a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 14 has a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 15 shows a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). A small treble clef staff with a whole rest is positioned below measure 15. The word "si" is written above the treble clef staff in measure 13, with a line pointing to the F#4 note.

Musical score for measures 16-20. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 16 begins with a treble clef staff containing two eighth notes (F#4 and G#4) and a bass clef staff with a whole rest. Measure 17 shows a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 18 features a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 19 has a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). Measure 20 shows a treble clef staff with a quarter note (F#4) and a bass clef staff with a quarter note (F3). A small treble clef staff with a whole rest is positioned below measure 20. The word "si" is written above the treble clef staff in measure 18, with a line pointing to the F#4 note.

Fig. 2.2 cont.

21

Musical score for measures 21-25. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes. The middle staff contains a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

A single musical staff containing a single note with a stem and a flag, positioned on the second line of the staff.

26

Musical score for measures 26-30. The score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#). There are some complex chordal structures in the bottom staff, including a double bar line and a fermata.

Fig. 2.2 cont.

Musical score for measures 31-35. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. Measure 31 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass clef accompaniment features a series of chords: F#4-A4-C5, G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F#5, C5-E5-G5, D5-F#5-A5, E5-G5-B5, F#5-A5-C6. A slur covers the first two chords in the bass clef. Above the staff, there are two short musical fragments: a treble clef with a sharp sign and a bass clef with a sharp sign.

Musical score for measures 36-40. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. Measure 36 begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of eighth notes: Bb4, C5, D5, E5, F#5, E5, D5, C5, Bb4. The bass clef accompaniment features a series of chords: Bb4-D5-F#5, C5-E5-G5, F#5-A5-C6, Bb4-D5-F#5, C5-E5-G5, F#5-A5-C6, Bb4-D5-F#5, C5-E5-G5, F#5-A5-C6. A slur covers the first two chords in the bass clef. Above the staff, there are two short musical fragments: a treble clef with a flat sign and a bass clef with a flat sign. The dynamic marking *[fa]* is present below the first two chords in the bass clef.

Fig. 2.2 cont.

42

2 fois

2 fois

Fig. 2.2 cont.



53

A musical score for measures 53-57. It consists of a main staff with a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The rhythm is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.



58

A musical score for measures 58-62. It consists of a main staff with a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The rhythm is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fig. 2.2 *cont.*

63

Musical score for measures 63-67. The score consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (two staves) with a harmonic accompaniment. The melodic line features eighth-note runs and quarter notes. The accompaniment uses chords and single notes. A separate line of chords is shown below the grand staff.

68

Musical score for measures 68-72. The score consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (two staves) with a harmonic accompaniment. The melodic line features eighth-note runs and quarter notes. The accompaniment uses chords and single notes.

Fig. 2.2 cont.

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, there is a single staff with a melodic line consisting of a few notes. Below it, the main score begins at measure 73. It features a complex harmonic structure with multiple staves. The upper staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staves contain a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score ends with an ellipsis [...].

Il processo compositivo è qui focalizzato sull'armonia. La prima stesura sembra costruita sul modello delle *Gnossiennes* dell'anno precedente:¹⁸ le acciaccature nella melodia ricordano quelle della *Gnossienne* n. 1 e della *Chanson Hongroise* ispirata dall'Exposition Universelle del 1889 (BNF 10054(1), f. 2v), mentre le coppie di note ribattute si ritrovano anche nella *Gnossienne* n. 3; l'accompagnamento, giocato sull'alternanza di un numero ridotto di accordi, resta in secondo piano. Le riscritture successive, effettuate *in loco*, mostrano però la ricerca di una maggiore varietà armonica: Satie introduce molti nuovi accordi e li concatena in modi interessanti, mettendo a frutto il proprio ottimo orecchio musicale. Dato che la melodia rimane fundamentalmente la stessa, l'intervento correttivo si può definire come una vera e propria riarmonizzazione dell'intero brano. Questo è il primo esempio in cui si può osservare Satie nell'atto di 'illuminare' variamente un dato profilo melodico, attitudine costante in tutta la sua produzione, tanto da essere esposta nell'unica dichiarazione di estetica da lui mai formulata – di cui qui riporto il passaggio più pertinente:

La matière (Idée) & la main d'œuvre (écriture). La «main d'œuvre» est souvent supérieure à la matière.

Avoir le sentiment harmonique c'est avoir le sentiment tonal.

L'examen sérieux d'une mélodie constituera toujours, pour l'élève, un excellent exercice *harmonique*.

¹⁸ Per una discussione della datazione delle *Gnossiennes*, si veda Ornella Volta, *Dossier Erik Satie: L'os à moelle*, «Revue Internationale de Musique Française», vol. 8, n. 23 (giugno 1987), pp. 33–6.

Une mélodie n'a pas *son harmonie*, pas plus qu'un paysage n'a *sa couleur*. La *situation* harmonique d'une mélodie est infinie, car une mélodie est une expression dans l'Expression. N'oubliez pas que la mélodie est l'Idée, le contour ; ainsi qu'elle est la forme & la matière d'une œuvre. L'harmonie, elle, est un éclairage, une exposition de l'objet, son reflet.¹⁹

Le modifiche armoniche più ingegnose si trovano forse alle batt. 59–67 della mia trascrizione, dove Satie escogita fluidi collegamenti tra accordi eterogenei. Le concatenazioni armoniche alle batt. 60–2 sembrano poco ortodosse sulla carta, ma a ben vedere il movimento delle parti presenta una sua logica interna che convince l'orecchio: il *do#* e il *mib* a batt. 60 convergono sul *re* di batt. 61, e i due *fa#* in quest'ultima battuta risolvono sui *sol* di batt. 62, *climax* della breve sequenza armonica. E ancora, la sesta aggiunta *do#* a batt. 63 risolve sul *re*, ma il prevedibile *fa#* che ci si attenderebbe a batt. 64 è invece sostituito da un più interessante *sol#*. Infine, il movimento ascendente per grado congiunto del basso alle batt. 65–7 viene ripreso per moto retto dalle altre due voci situate nel pentagramma inferiore, però il *sol#* di batt. 66, invece di procedere sul *la*, retrocede sul *sol* di batt. 67: grazie a questo inatteso accordo di *do* maggiore, Satie evita un poco efficace secondo rivolto di *la* minore – accordo che intende usare due battute più avanti (dove riprende la rassicurante alternanza di *la* minore e *mi* minore).

A Satie non mancò mai uno spiccato senso di autocritica, che lo indusse a non pubblicare brani compiuti ma reputati insoddisfacenti, come ad esempio i *Préludes flasques (pour un chien)*; tuttavia, questa *Gnossienne* senza titolo inserita in *Le Fils des étoiles* dovette godere di buona considerazione, tanto che Satie decise di riutilizzarla (o, per meglio dire, di utilizzarla, dato che non era mai stata eseguita) come movimento iniziale dei *Trois Morceaux en forme de poire* (1903), adattata per pianoforte a quattro mani e lievemente ampliata con l'aggiunta di un'introduzione e di una breve coda.

Gli esempi di riscrittura che si trovano nel manoscritto di *Le Fils des étoiles* sono tutti di tipo locale, effettuati nella stessa pagina – in inchiostro o a matita – a mo' di stratificazioni cronologiche del tracciato:²⁰ Satie aggiunge o modifica alterazioni, indica raddoppi in ottava o la ripetizione di un determinato passaggio; a volte riscrive immediatamente, 'a fil di penna'; più spesso, riscrive in un secondo momento, ma sempre nello stesso punto del manoscritto, senza inaugurare pagine nuove. Una tale prassi correttoria si può paragonare, in ambito letterario, a quella di uno scrittore che effettua riscritture senza cambiare pagina: questo tipo

¹⁹ Questo testo si trova sulla terza di copertina del quaderno BNF 9611, in cui si trovano appunti per il *Socrate* (1917–18).

²⁰ Questa osservazione vale anche per la genesi della *Gnossienne*, i cui livelli cronologici sono stati separati artificialmente nella mia trascrizione.

di correzioni indica una certa sicurezza da parte dell'autore, che si sente già molto vicino alla versione definitiva.

Il 12 giugno 1892 Satie ultimò il *Prélude du Nazaréen*, musiche di scena per il dramma *Le Nazaréen* di Henri Mazel. Contrariamente all'interpretazione finora tramandata, un'intuizione di Ornella Volta suggerisce giustamente che non si tratta di due pezzi ma di uno solo,²¹ come confermano diversi indizi: la doppia stanghetta tratteggiata (tipica del Satie di quegli anni) si trova solo all'inizio e alla fine, mentre in vari punti nel corso del brano (inclusa la fine del presunto primo preludio) si trovano doppie stanghette continue; le due chiavi (di violino e basso) e l'indicazione 'Assez lent' si trovano all'inizio e in altri due punti, incluso l'inizio del presunto secondo preludio; la data e la firma, che certificano allo stesso tempo lo stato di finitezza del brano e la sua unicità, sono apposte da Satie solo alla fine. Questa precisazione non inficia però in alcun modo la chiara divisione del pezzo in due sezioni costruite con materiali musicali differenti.

Il manoscritto del *Prélude du Nazaréen* (BNF 1037(1), BNF 1037(bis)) presenta piccole riscritture locali – e splendidi disegni di castelli ed elementi architettonici medievali, nonché un'auto-caricatura.²² Orledge spiega che Satie con ogni probabilità “copied out the hands separately, from an earlier draft that has unfortunately not survived”,²³ e la mano destra era tipicamente copiata per prima, sul pentagramma superiore. Gli accordi in semiminime venivano scritti equidistanti l'uno dall'altro, e il ritmo era solitamente aggiunto in un secondo momento; la ‘punteggiatura’ (le “punctuation phrases” di cui parla Orledge *d'après* Patrick Gowers)²⁴ fu probabilmente inserita (o ritoccata) al momento della copiatura, intervallando la ‘prosa musicale’ già stabilita nell'ipotetico manoscritto precedente.²⁵ Nonostante Satie si conceda la possibilità di eventuali ripensamenti, il processo compositivo del preludio – e, in generale, dei pezzi Rose+Croix – appare quindi piuttosto rigido e predeterminato: Orledge parla di “calculated and abstract approach to composition at this early stage in his career”.²⁶

²¹ Conversazione con l'autore, Parigi, Fondation Satie, 24 luglio 2007.

²² Riproduzioni di alcune pagine del manoscritto si trovano in Robert Orledge, *Satie the Composer*, pp. 43, 149, 151. In quest'ultima pagina, la parola 'Assez' potrebbe risultare dalla correzione immediata di '[Prélude]', in una sorta di fulmineo ripensamento che avviene mentre Satie sta scrivendo la prima lettera 'P'. Si confronti infatti la 'A' di p. 151 con la 'A' e la 'P' dell'inizio del brano (p. 43).

²³ *Ibidem*, p. 352 nota 11.

²⁴ Cfr. Patrick Gowers, *Satie's Rose Croix Music (1891–1895)*, «Proceedings of the Royal Musical Association», vol. 92, n. 1 (1965–6), pp. 1–25.

²⁵ Cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, pp. 146–53.

²⁶ *Ibidem*, p. 150.

I manoscritti di *uspud*, di *Eginhard. Prélude* e delle *Danses Gothiques* custoditi alla Bibliothèque nationale (BNF 9631, 10038, 10048) sono estremamente rappresentativi della perizia calligrafica di Satie, ma non sono di grande rilevanza dal punto di vista genetico, dato che si tratta di copie in bella con rarissime correzioni. Tra questi, colpisce il layout sensazionale delle *Danses Gothiques*, composte nel marzo 1893 durante la breve e travagliata relazione con la pittrice-modella Suzanne Valadon: i sistemi non coprono sempre l'intera estensione orizzontale dei righi; anzi, spesso Satie li interrompe e salta al sistema successivo, senza iniziarlo necessariamente dall'estrema sinistra della pagina. Nei casi più estremi di rarefazione visuale, uno o due soli sistemi sono 'annegati' all'interno di una pagina con 12 pentagrammi. Questa ricerca di un'impaginazione raffinata e anticonvenzionale fa pensare al Mallarmé di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, pubblicato per la prima volta nel 1897. Riporto qui uno stralcio particolarmente interessante della prefazione di Mallarmé (1897), riferito precisamente all'insolita distribuzione spaziale del testo poetico:

Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte.

Qualcosa di simile a "suddivisioni prismatiche dell'Idea" si ritrova nelle *Danses Gothiques*, il cui flusso di motivi è continuo e omogeneo come un'unica idea musicale,²⁷ ma viene frazionato da Satie in nove sezioni (le nove danze del titolo, appunto), ognuna delle quali è a sua volta suddivisa in vari segmenti dispersi nelle pagine manoscritte come si è detto.

A questo capolavoro di arte grafica si accompagna un altro singolare esperimento di quegli anni, che sembra precorrere le eterodossie tipografiche del poeta e. e. cummings (Edward Estlin Cummings): la lussuosa *brochure* di *uspud*, pubblicata a Parigi nel 1893 presso l'Imprimerie Artistique, include il libretto, tutto scritto in caratteri minuscoli.

²⁷ Orledge lo definisce "continuous chunk of motivically interrelated music" (Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 276).

DOSSIER 2: *Kyrie*, dalla *Messe des pauvres*

La *Messe des pauvres*, una delle opere più problematiche di Satie, fu presumibilmente destinata ad accompagnare le funzioni della chiesa che Satie fondò il 15 ottobre 1893 ad uso privato: quell'Église Métropolitaine d'Art de Jésus conducteur di cui Satie fu "Parcier", maestro di cappella... e unico adepto. Si presume che Satie lavorò alla Messa dal luglio 1893 al 1895, ma l'opera rimane incompleta.

La più importante testimonianza riguardo alla composizione viene da Conrad Satie, fratello minore di Erik, con il quale intrattenne stretti rapporti per la maggior parte della vita – che ricordano quelli tra Théo e Vincent van Gogh. Conrad pubblicò infatti un articolo intitolato *Erik Satie* sulla rivista mensile *Le Cœur* (vol. 2, n. 10, giugno 1895) curata da Jules Bois, in cui viene descritta fra l'altro la struttura della *Messe*. Conrad (ma Ornella Volta ritiene che il vero autore fosse Erik stesso)²⁸ spiega che la Messa si apre con "un preludio molto caratteristico", che con ogni probabilità corrisponde alla parte iniziale del *Kyrie*, prima dell'ingresso delle voci; viene fatta menzione anche di un *Gloria*, di cui però non restano tracce. Quando Conrad scrive, il lavoro è ancora *in progress*, e così rimarrà. Infatti, se alcuni movimenti della messa furono pubblicati separatamente tra il gennaio e il giugno 1895 – *Dixit Dominus*, *Prière des Orgues* e *Commune qui mundi nefas* – la Messa completa non venne mai pubblicata Satie vivente.

Questo dossier è dedicato alla ricostruzione della genesi del *Kyrie*, che è il movimento più lungo e dalla composizione più elaborata. Il *Kyrie* è il primo brano di Satie per il quale disponiamo di un vasto corpus avantestuale,²⁹ e quindi riveste notevole importanza: per la prima volta possiamo osservare riscritture non locali, che coinvolgono un vasto numero di pagine manoscritte. I materiali a noi pervenuti si possono dividere in due gruppi: le varianti genetiche propriamente dette, e delle raccolte di motivi che chiamerò "serbatoi". Quelle che d'ora in avanti chiamerò "varianti genetiche", o semplicemente "varianti", non sono altro che ognuno degli stadi cronologici successivi in cui il processo compositivo – per definizione continuo – può essere frazionato. L'individuazione delle varianti come entità distinte non è

²⁸ Cfr. Erik Satie, *Correspondance presque complète*, a cura di Ornella Volta, Paris: Fayard / IMEC, 2000, p. 1107 (d'ora in avanti: Ornella Volta, *Correspondance*).

²⁹ Il termine "avantesto" (in francese "avant-texte") è mutuato dalla *critique génétique*, nella quale si distingue appunto l'*avant-texte* (materiale preparatorio) dal *texte* definitivo. La definizione precisa di queste due ampie categorie è tutt'altro che a-problematica, ma in questa sede ci basti affidarci al loro chiaro significato intuitivo.

sempre agevole, ma è assolutamente necessaria per poter descrivere e analizzare la meccanica compositiva.

Riporto nella Fig. 2.3 l'edizione Salabert del *Kyrie*, che riprende la prima edizione Rouart-Lerolle del 1920, con la segmentazione in motivi realizzata da Gilbert Delor nella sua tesi di dottorato (da cui l'esempio musicale è tratto).³⁰ Tale segmentazione può non essere universalmente condivisibile (si veda per esempio la differenza tra *a* e *a'*, o il motivo $\frac{1}{2}b'$ la cui armonia non si ritrova in *b'*), ma è indubbiamente utile e perspicace, e merita di essere preservata nella mia analisi – che mira a integrare le considerazioni di Delor.

³⁰ Gilbert Delor, *Le langage musical d'Erik Satie: Une singularité construite*, thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris IV Sorbonne, 2001, Volume Annexe, pp. 3–7.

Fig. 2.3: *Kyrie*, versione pubblicata (segmentazione di Gilbert Delor)

motivi: a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b d e f e b d g h d e c c h f a b h g d i b' h c c j ½b'
 ½b k g i d i k ½b' ½b h h

3

Messe des pauvres

[Kyrie]

[Lent]

MANUALE

PÉDALE

a b a' b' c c ½b' ½b d e f e b d g h d e c c h f a b h g d i b' h c c j ½b'
 ½b k g i d i k ½b' ½b h h

C $\frac{1}{2} b'$ $\frac{1}{2} b$

d e F e
DESSUS
Ky - ri - e e - lé - - i - son Ky -
BASSES
Ky - ri - e e - le - i - son
ORGUE DU CHŒUR (→)

b d g
- ri - e e - lé - - i - son
GRAND ORGUE

ORGUE DU CHCEUR

BASSES

Chris.té e

-lé - i - son

c h F

DESSUS

Chris - té e - lé - i - son

a b h

BASSES *g*

Christé e - lé - i - son

GRAND ORGUE *i*

This system contains three staves. The top staff is for Basses, with a dynamic marking of *g*. The middle staff is for Grand Orgue, with a dynamic marking of *i*. The bottom staff is a continuation of the Basses part. The lyrics "Christé e - lé - i - son" are written below the Basses staff. The music is in a key with one flat and a common time signature.

b' *h* ORGUE DU CHŒUR *c*

This system contains three staves. The top staff is for Orgue du Chœur, with dynamic markings of *b'* and *h*. The middle staff is for Grand Orgue, with a dynamic marking of *c*. The bottom staff is a continuation of the Basses part. The lyrics "Christé e - lé - i - son" are written below the Basses staff. The music is in a key with one flat and a common time signature.

BASSES *j*

Ky - ri - e e - lé - i - son

c

This system contains three staves. The top staff is for Basses, with a dynamic marking of *j*. The middle staff is for Grand Orgue, with a dynamic marking of *c*. The bottom staff is a continuation of the Basses part. The lyrics "Ky - ri - e e - lé - i - son" are written below the Basses staff. The music is in a key with one flat and a common time signature.

$\frac{1}{2} b'$ $\frac{1}{2} b$ *k* GRAND ORGUE *g*

Musical score for Grand Orgue. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). Handwritten annotations above the first two staves indicate dynamics: $\frac{1}{2} b'$ (half piano), $\frac{1}{2} b$ (half mezzo-forte), and *k* (forte). The label "GRAND ORGUE" is written above the grand staff, and a handwritten *g* (grand) is written above the right-hand part of the grand staff.

BASSES *i*
Ky - ri - e e - lé - i - son *d* *i*

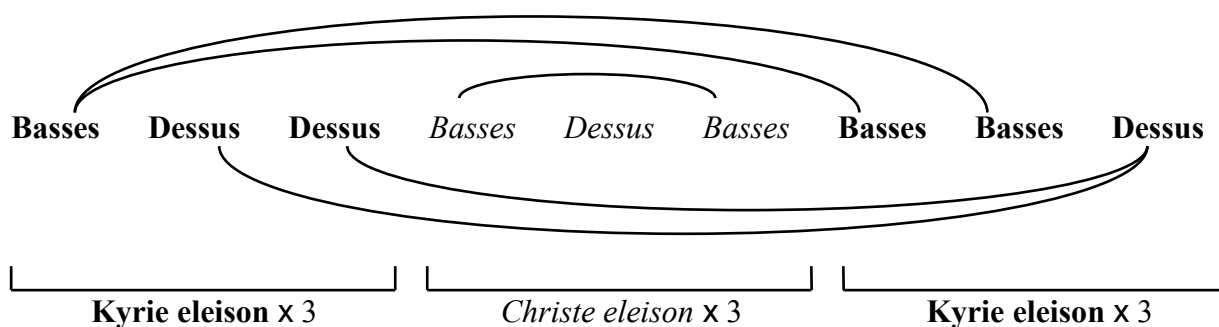
Musical score for Basses. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The lyrics "Ky - ri - e e - lé - i - son" are written below the grand staff. Handwritten annotations above the grand staff include *i* (piano) above the first measure, *d* (mezzo-forte) above the middle section, and *i* (piano) above the final measure.

k $\frac{1}{2} b'$ $\frac{1}{2} b$ DESSUS *h* *h*
ORGUE DU CHŒUR Ky - ri - e e - lé - i - son

Musical score for Orgue du Chœur. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The lyrics "Ky - ri - e e - lé - i - son" are written below the grand staff. Handwritten annotations above the first two staves include *k* (forte), $\frac{1}{2} b'$ (half piano), and $\frac{1}{2} b$ (half mezzo-forte). The label "ORGUE DU CHŒUR" is written above the grand staff, and handwritten *h* (fortissimo) annotations are placed above the right-hand part of the grand staff.

Come si vede, il brano pare incompleto: manca la doppia stanghetta finale, e l'ultimo motivo non ha un carattere spiccatamente conclusivo. In effetti la struttura formale (risultante dall'accostamento di motivi trasponibili ma non modificabili) sembra particolarmente libera e aperta, e questo dossier mostrerà appunto le difficoltà incontrate da Satie nel definire una sequenza motivica soddisfacente; tuttavia, un'osservazione ravvicinata consente di individuare fin d'ora almeno due dettagli che sottintendono scelte compositive attentamente calibrate. In primo luogo la struttura del testo, schematizzata nella Fig. 2.4, mostra precise simmetrie all'interno di un piano ternario: dopo l'inizio solo strumentale, le frasi vocali si articolano in tre sezioni ad arco ("Kyrie eleison", "Christe eleison", "Kyrie eleison"), ognuna delle quali è a sua volta tripartita.

Fig. 2.4: struttura del testo del *Kyrie*



Questa pervasività del numero 3 in un contesto religioso non può che essere associata alla Trinità, dogma di fede che nella Parigi *fin de siècle* venne modificato e declinato nei modi più bizzarri: il giornalista e satanista Jules Bois, alle cui idee esoteriche Satie aderì temporaneamente, era infatti fautore di una Trinità eretica in cui lo Spirito Santo era sostituito dalla Vergine Maria, dietro la cui maschera si celava però la divinità egizia Isis.³¹

L'altro elemento presente in partitura, che conferma la presenza sottostante di un pensiero compositivo ben definito, è l'accordo di *do* maggiore, che apre e conclude (ammesso che quella sia davvero una conclusione) il brano, e che si ritrova – nella stessa identica disposizione – come *incipit* comune dei seguenti motivi nella loro formulazione originaria: a, c, d, h, j.³² Questa presenza, definita da Delor come “une sorte de pivot”³³ o punto di riferimento percettivo, consente a Satie di controbilanciare la frammentarietà della giustapposizione motivica, ottenendo così una maggiore coesione formale.

³¹ Per ulteriori informazioni si veda Ornella Volta, *Correspondance*, pp. 847–8.

³² Cfr. Gilbert Delor, *op. cit.*, p. 463.

³³ *Ibidem*, p. 464.

Torniamo ora alla genesi del brano, iniziando con una tabella riassuntiva (Tab. 2.1) delle varianti genetiche, numerate in ordine cronologico. Per ognuno dei manoscritti in questione ho elencato i motivi che vi compaiono, preservando (come si è detto) la nomenclatura di Delor. Sulla scia di alcune teorizzazioni dello stesso Delor,³⁴ ho utilizzato i seguenti criteri di segmentazione e identificazione dei motivi: la ripetizione (il ritorno di un motivo più avanti nel testo), l'autonomia (garantita solitamente dalla presenza di una chiusa quasi cadenzale) e la coerenza interna (melodica/armonica).

Tab. 2.1: varianti genetiche del *Kyrie*

variante (stadio genetico)	motivi	totale motivi
1) BNF 9597(2), p. 40 ³⁵	a b a' b' c c a b a' b' i	3
2) BNF 9597(1), p. 1	a b_{inc.}	2
3) BNF 9597(1), pp. 5–10	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b <u>l e m m n f o k</u>³⁶ k h ½b' p q ½f ½n o' l n' ½b' ½b ½f r c c s i o'' k o''' t e m ½b' h o n'' r ½b' ½b g c c l u ½b' v ½m ½n o'''' w x ½b' ½b	22
4) bMS Mus 193 (64), ³⁷ f. 4r-v	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b <u>l e m m n f o k</u>	10
5) BNF 9597(2), pp. 7–9	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b g f e b' k [y] g h k d f a b ½b' g i b' c c h [z]	10
6) BNF 9597(1bis), ff. 6r–7r	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b d e f e b d g h d e c c h f a b h g d i b' h c_{inc.}	9
7) BNF 9597(1), pp. 28–22 ³⁸	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b d e f e b d g h d e c c h f a_{inc.} b_{inc.}	8
8) BNF 9597(2), pp. 11–25	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b d e f e b d g h d e c c h f a b h g d i b' h c c j ½b' ½b k g i d i k ½b' ½b h h	11
v.p. (versione pubblicata)	a b a' b' c c a b ½b' c c ½b' ½b d e f e b d g h d e c c h f a b h g d i b' h c c j ½b' ½b k g i d i k ½b' ½b h h	11

³⁴ Cfr. Gilbert Delor, *op. cit.*, pp. 422–3.

³⁵ Il motivo i si trova dopo la doppia stanghetta di battuta, quindi non appartiene alla variante propriamente intesa. Questa pagina è scritta rovesciata alto/basso.

³⁶ La sequenza di motivi sottolineata si trova anche nello stadio genetico 4).

³⁷ I manoscritti “bMS Mus 193” sono custoditi alla Houghton Library di Harvard.

³⁸ Queste pagine sono scritte rovesciate alto/basso.

I motivi indicati in grassetto sono quelli che si ritrovano, in ordine identico, nella versione pubblicata. Per ogni variante viene riportato anche il numero totale di motivi (contraddistinti da lettere diverse) ivi presenti. I motivi racchiusi tra parentesi quadre sono stati barrati da Satie; gli apici indicano le variazioni di uno stesso motivo; “inc.” sta per “incompleto”.

Nella Tab. 2.2 si trovano invece i cosiddetti “serbatoi” di motivi, da cui Satie attinse in momenti diversi durante la composizione della *Messe*. I motivi contrassegnati con i numeri 1–3 (fusi da Satie in un unico blocco 1+2+3) non si ritrovano né nelle varianti del *Kyrie* né in altre parti della *Messe*. Ho racchiuso tra parentesi tonde quelle sezioni di musica che non confluirono nel *Kyrie*, bensì nella *Prière des Orgues*; le lettere greche indicano la successione di tali sezioni nella versione definitiva della *Prière des Orgues*.

Tab. 2.2: serbatoi di motivi

serbatoio	motivi
S1) bMS Mus 193 (64), f. 6r-v	g k e “le 33” h d j “le 34” “et le 35” i q f
S2) BNF 9597(1), pp. 11–14	g k k e e e h h h [d] d d j j i q f f f c i q g [1] [2] [3] 1+2+3 1+2+3 (<i>Prière des Orgues</i> γ)
S3) BNF 9597(1bis), f. 9r-v	$\frac{1}{2}b'$ $\frac{1}{2}b$ c (<i>Prière des Orgues</i> β) d j 1+2+3 (<i>Prière des Orgues</i> α)

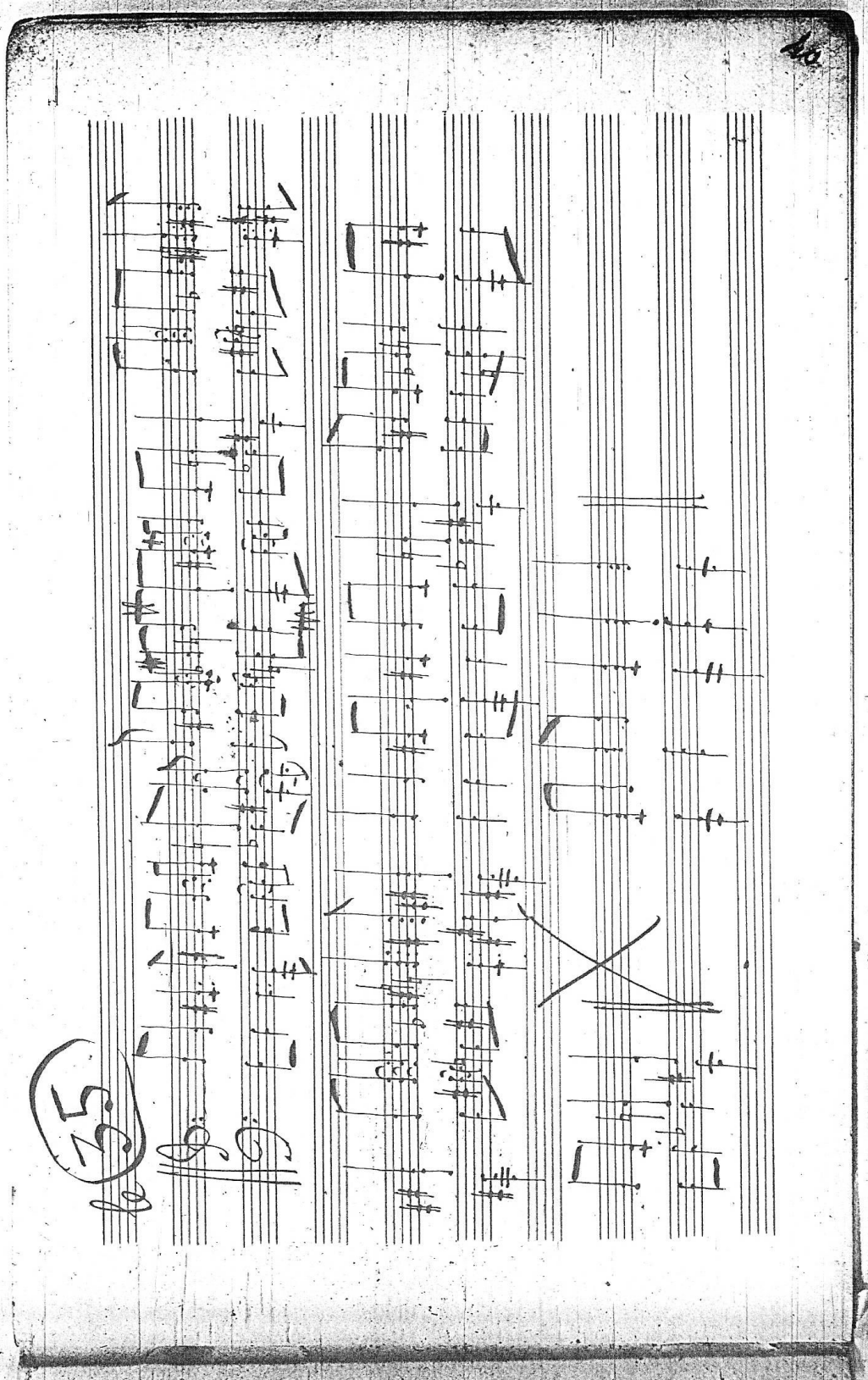
Si tenga presente che la numerazione dei tre serbatoi non ha alcun significato di ordine cronologico, contrariamente a quanto avviene per le varianti.

Osserviamo ora da vicino tutti questi materiali, qui riprodotti a partire dai microfilm della BNF; la loro leggibilità è garantita dall’uso esclusivo dell’inchiostro nei documenti originali. Per meglio seguire questa ricognizione degli autografi, invito il lettore a paragonare gli esempi musicali tra loro, muovendosi avanti e indietro nel testo.

Varianti genetiche del Kyrie

1) BNF 9597(2), p. 40

motivi: a b a' b' c c a b a' b' || i



Questa è la prima variante, contrassegnata da Satie come “le 35”. Cosa significa questo numero? Simili riferimenti numerici si trovano in **S1**, **S3** e **5**), ma stranamente i numeri utilizzati vanno solo dal 33 al 35. La soluzione dell’enigma sembra essere piuttosto semplice: ognuno di questi numeri rappresenta la durata totale di un dato passaggio, espressa in semiminime.³⁹ Il fatto che qui Satie annoti “le 35” nonostante si contino 40 semiminime prima della doppia stanghetta non deve trarre in inganno: le numerose correzioni di ordine ritmico lasciano supporre che, in un determinato momento, questa variante avesse effettivamente una durata totale pari a 35 semiminime. Una conferma dell’esattezza di questa interpretazione si trova in **S3**), dove Satie contrassegna con il numero “34” un passaggio (appartenente alla *Prière des Orgues*) di 34 semiminime totali, che si estende fino alla fine della pagina. Esempi analoghi si trovano in **5**), alle pp. 8–9: il passaggio delimitato dalle due croci cerchiato, tra p. 8 e p. 9, è lungo precisamente 34 semiminime; il numero corretto in “34” alla fine di p. 9, invece, indica che Satie intendeva identificare un altro segmento di 34 semiminime; ma la variante venne interrotta e Satie si dedicò ad altro. Osservando la raccolta di motivi **S1**), in cui compaiono “le 33”, “le 34” “et le 35”, si può ipotizzare che Satie considerasse ognuno di questi segmenti alla stregua di un lunghissimo motivo. Dato che non ho individuato “le 33” in nessuno dei manoscritti da me esaminati, doveva trovarsi in qualche altro documento avantestuale andato perduto.

È probabile che Satie attribuisse a questi numeri significati specifici; ma simili questioni di carattere numerologico esulano dalla mia competenza. Ugualmente oscura è per me la funzione di quei numeri “3” di cui la variante **3**) è costellata (pp. 6–8): non indicano ripetizioni di sorta (per le quali Satie usa la chiara simbologia “x bis x”); forse fungevano da promemoria formale, o da cifra identificativa iniziale accanto alla quale apporre al bisogno un’altra cifra, per formare un numero tra 30 e 39?

Tornando a **1**), si noti come la sequenza dei primi motivi sia già identica a quella ‘definitiva’,⁴⁰ mentre gli evidenti ritocchi apportati al ritmo mostrano come i lavori siano solo all’inizio.

³⁹ Questa ipotesi mi è stata suggerita da Marinella Garzini.

⁴⁰ Le virgolette sono necessarie, vista la probabile incompiutezza del brano.

2) BNF 9597(1), p. 1

motivi: a b_{inc.}

1A

hemi des saurus

Ms. 9597 (1)

LIBRARY
MUSEUM

Questa variante, in cui per la prima volta compare il titolo *Messe des Pauvres*, potrebbe sembrare la prima scritta da Satie, eppure così non è. La prova che **2)** viene dopo **1)** viene dall'osservazione della spaziatura tra la quarta e la quinta semiminima, in corrispondenza della legatura di valore: in **2)** la spaziatura è equilibrata, mentre nello stesso punto in **1)** l'accordo legato viene visibilmente inserito tra due accordi preesistenti. Infatti gli accordi di **1)** sono stati tutti scritti inizialmente come semiminime, e il ritmo è stato aggiunto successivamente – proprio come si è visto a proposito del *Prélude du Nazaréen*.

Non è chiaro perché Satie interruppe subito questa variante. Probabilmente il motivo è del tutto contingente, legato alla mancanza di un numero adeguato di pagine bianche: forse la p. 3 di questo quaderno BNF 9597(1) era già stata scritta, e Satie fu costretto a ricominciare sulla p. 5 con quella che ho chiamato variante **3)**.

3) BNF 9597(1), pp. 5-10

motivi: p. 5: a b a' b' c c a b 1/2 b' c c

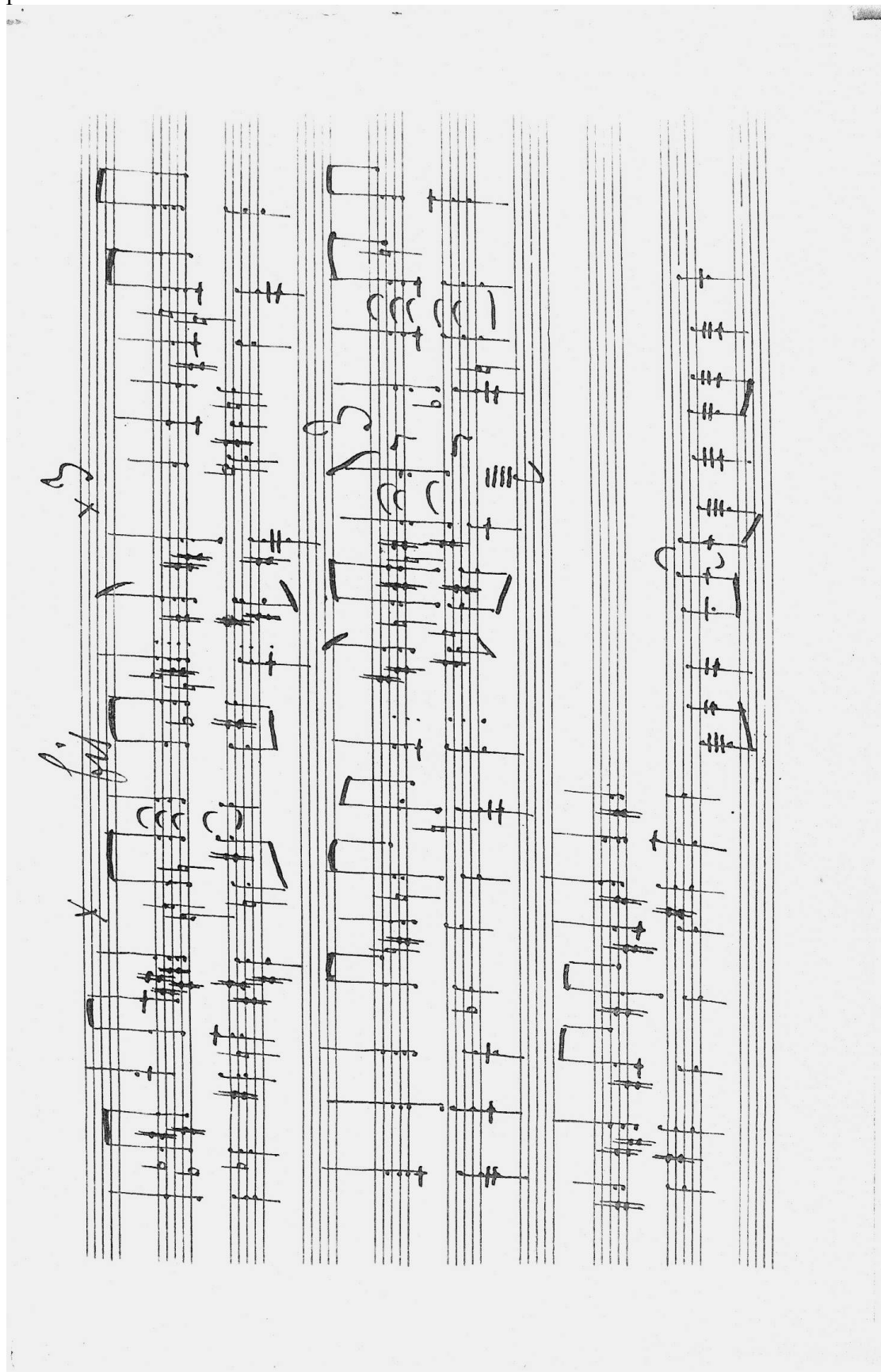
5

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '5' in the top left corner. The notation is written on several staves. At the bottom left, there are three staves with the following text written below them: 'die', 'a metras', and 'Grandioso.'. The notation itself is highly complex, featuring many notes, rests, and other musical symbols. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text 'BIBLIOTECA' and 'MUSEO'. The page is otherwise blank.

The image shows a handwritten musical score on a page of manuscript paper. The score is written in black ink and consists of three systems of staves. The top system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The middle system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The bottom system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano accompaniment is written in a style that uses many square notes and rests, suggesting a specific rhythmic pattern. There are some corrections and scribbles in the middle system. The text 'piano accompaniment of Chant.' is written vertically on the left side of the page.

p. 7: $\frac{1}{2}b'$ p q $\frac{1}{2}f$ $\frac{1}{2}n$ o' l n' $\frac{1}{2}b'$ $\frac{1}{2}b$ $\frac{1}{2}f$

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A large '7' is written in the top left corner. At the bottom left, there is a signature and the word 'arrange' written vertically. On the right side, there is a circular library stamp that reads 'BIBLIOTHEQUE' and 'C.N.M.D.'.



⁴¹ Alle pp. 8 e 9, il motivo c va eseguito due volte ("bis").

p. 9: e m $\frac{1}{2}b'$ h o n'' r $\frac{1}{2}b'$ $\frac{1}{2}b$ g c c l

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and brackets. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTHEQUE C.N.M.D.". The page is numbered "9" in the top right corner.

p. 10: u 1/2b' v 1/2m 1/2n o'''' w x 1/2b' 1/2b

The image shows a handwritten musical score on page 10. The score is written on multiple staves, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is organized into several systems, with some parts enclosed in brackets. A large, dark scribble is present in the middle-right section of the page, obscuring some of the notation. The handwriting is clear and legible, with some corrections and erasures visible. The page number '10' is written in the bottom left corner.

Prima di tutto, una spiegazione di ordine cronologico: **3)** va collocata dopo **2)** perché le note alla mano sinistra del quinto accordo sono prive di ritocchi, presenti invece – benché difficili da scorgere a prima vista – sia in **1)** che in **2)**.

Questa variante rappresenta il primo esempio a me noto di tipica ‘variante precoce’ satieana: una peculiarità dei processi compositivi di Satie lungo tutta la sua carriera consisteva nello stendere un lungo abbozzo come variante iniziale (se non la prima, generalmente una delle prime), quasi sempre destinato a essere modificato radicalmente negli stadi genetici successivi.⁴² Molti motivi presenti in questa variante sono infatti degli *hapax* (uniche occorrenze), il che rende la segmentazione particolarmente difficile e criticabile. Per esempio, ho considerato come variazioni di una medesima idea motivica i motivi o, o', o'', o''', o''''', accomunati dalla presenza di quinte giuste alla mano sinistra (fatta eccezione per il penultimo accordo di o, che però presenta una quarta giusta). In ogni caso, la caratteristica più evidente di **3)** è proprio la sua eterogeneità: dopo la compattezza della parte iniziale – i motivi in grassetto – i ritorni di materiale già udito si fanno più rari, mentre motivi sempre nuovi vengono aggiunti.

Dal punto di vista delle informazioni esecutive leggibili sul manoscritto, la variante è definita come un’“idea [per la] Messa” (non per il solo *Kyrie*, quindi); la sezione iniziale sarà da assegnare al “Grand orgue”, e ha tutta l’aria di coincidere con quel preludio introduttivo a tutta la Messa di cui parla Conrad. Il seguito del brano prevede invece una compresenza di “Accompagnamento” e “Canto” – idea ripresa e meglio definita nelle varianti successive.

La scrittura di **3)** non è ancora prettamente organistica, come si vede nel terzo sistema di p. 6, dove gli accordi legati e le note basse singole suggeriscono piuttosto una realizzazione al pianoforte. Infine, curiosa è l’indicazione “thuriféraire” a p. 7: parola suggestiva e profumata d’incenso, ma involontariamente storpiata nell’ortografia.

⁴² Per altri esempi di questa prassi rinvio alla mia tesi di laurea (Pietro Dossena, *Labirinti compositivi tra avant-texte e texte: Sulla genesi del Socrate di Erik Satie*, tesi di laurea, relatore Emilio Sala, Università degli Studi di Milano, 2005).

4) bMS Mus 193 (64), f. 4r-v

motivi: f. 4r: a b a' b' c c

The image shows a page of handwritten musical notation from a manuscript. The page is oriented vertically but contains horizontal staves. There are approximately 12 staves in total, arranged in two columns of six. The notation is highly complex and dense, featuring a variety of symbols, including vertical stems, horizontal lines, and some circular or rectangular shapes. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. At the bottom of the page, there are some additional markings, including a large '11' and some scribbled-out text.

~~Orgue~~
p' orgue d'accablement de suite.
repartit au grand orgue.
Grand orgue.
Orgue d'accablement.
Grand orgue.

Una delle prove più inequivocabili che consente di collocare la variante **4)** dopo **3)** si trova nel f. 4v di **4)**, dove, nel terzo sistema, il motivo o (semiminime 3-7½) non presenta correzioni, che si trovano invece in **3)** (p. 6, terzo sistema). A sua volta, **4)** viene con ogni probabilità prima di **5)** perché nel f. 4v di **4)**, nella metà di destra del primo sistema, compare un motivo (da me chiamato l) che già si trovava in **3)**, ma che scomparirà in **5)** e in tutte le varianti successive.

La variante **4)**, intitolata “Messe. / Notes.”, ricopia la successione motivica di **3)**⁴³ e chiarisce l’alternanza timbrica tra “grand orgue” e “orgue d’accompagnement”. Tuttavia si interrompe proprio in corrispondenza del motivo k, la cui scrittura era piuttosto pianistica: Satie avverte la necessità di ripensare questo motivo da una prospettiva organistica, e infatti lo ritroveremo in **5)** (p. 8) opportunamente modificato con l’eliminazione della nota bassa di risonanza.

⁴³ L’unico motivo lievemente modificato in **4)** rispetto a **3)** è o (durata dell’ultimo accordo).

5) BNF 9597(2), pp. 7-9

motivi: p. 7: a b a' b' c c a b $\frac{1}{2}$ b' c c

The image shows a page from a medieval manuscript, identified as BNF 9597(2), pages 7-9. The page contains four systems of musical notation, each consisting of a single staff with square neumes. The notation is written in black ink on a parchment-like background. A large, circled letter 'A' is written at the bottom left of the page. On the right side, there is a circular library stamp that reads "BIBLIOTHEQUE" at the top and "C.N.M.I.D." at the bottom. The page is numbered '7' in the top left corner.

p. 8: $\frac{1}{2}b'$ $\frac{1}{2}b$ g f e b' k [y] g h k d

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is divided into three systems of staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and brackets. There are several instances of scribbled-out text, most notably at the top of the second system and at the bottom of the third system. A circled cross symbol is present in the middle of the second system, and a circled number '175' is at the bottom of the third system. The handwriting is somewhat irregular, suggesting a working draft or a composer's sketch.

p. 9: fab 1/2b' gib' cch [z]

9

The image shows a page of handwritten musical notation on three staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations: a circled cross on the first staff, a circled 'S' on the second staff, and a circled '15' on the third staff. A circular stamp is located on the right side of the page, containing the text 'BIBLIOTHEQUE' and 'C.N.M.D.'. The page is numbered '9' in the top left corner.

L'interruzione di **4)** induce Satie a riconsiderare l'efficacia formale e, per così dire, retorica delle varianti scritte fino a quel momento. La risposta alle sue domande è una nuova variante, **5)**, in cui Satie si disinteressa dei dettagli timbrici legati ai registri organistici, per dedicarsi invece alla ricerca di una sequenza motivica soddisfacente. La soluzione, benché provvisoria e evidentemente incompleta, è una variante più breve di **3)**, ma anche più compatta: gli unici due nuovi motivi introdotti vengono barrati, cosicché **5)** risulta formata integralmente da motivi già sperimentati negli stadi genetici precedenti, evitando così l'eterogeneità di **3)** – in cui le continue aggiunte di nuovo materiale suonavano come inutili divagazioni.

6) BNF 9597(1bis), ff. 6r-7r

motive: f. 6r: a b a' b' c c a b 1/2b' c c 1/2b' 1/2b

6

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the number '6' is written. The page contains a single staff of music with a complex rhythmic pattern. The notation is dense and includes various note values and rests. A circular stamp is visible in the upper right quadrant of the page.

f. 6v: d e f e b d g h d e c c

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as folio 6 verso (f. 6v). The notation is organized into three systems, each consisting of multiple staves. The notation is highly complex and appears to be a form of early printed or handwritten notation, possibly related to lute tablature or a specific type of mensural notation. It features a variety of symbols, including vertical stems, horizontal lines, and various shapes that may represent notes, rests, or other musical parameters. The notation is dense and fills most of the page.

f. 7r: h f a b h g d i b' h c inc.

Handwritten musical score on a page with a large handwritten '7' in the top left corner. The score consists of several staves of music, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'E. Crute' and 'Or.' with a melodic line and lyrics 'e-b-'. The piano accompaniment includes markings such as 'G.D.', 'Crute en-lains', and 'G.D.'. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text 'GUTHRIE' and 'C.N.M.D.'. The manuscript is written in ink on aged paper.

A questo punto del processo compositivo, l'unica certezza di Satie è la struttura dell'*incipit* (o preludio che dir si voglia), ormai immutata fin dalla variante **3**). La prima pagina di **6**) presenta infatti il medesimo preludio; il seguito viene invece modificato ancora una volta, ma ormai Satie appare più sicuro, avendo fatto tesoro degli esperimenti precedenti: tutta la variante **6**) espone i motivi nello stesso ordine della versione pubblicata. Come per celebrare questo passo avanti, Satie appone il pomposo titolo “grande Messe de l'Église métropolitaine d'Art”, piccolo gioiello di calligrafia gothicizzante.

Nel f. 7r, le parole del testo e le indicazioni di registro organistico devono essere state aggiunte al momento della stesura di **7**).

7) BNF 9597(1), pp. 28-22

motivi: p. 28: a b a' b' c c a b

The image shows a page of handwritten musical notation on five-line staves. The notation is written in a cursive, historical style. The score is organized into three systems, each with three staves. The first system is labeled 'Grand Orgue' on the top staff, 'Manual' on the middle staff, and 'Ped.' on the bottom staff. The second system continues the notation for the same three parts. The third system also continues the notation. A circular stamp is located on the right side of the page, containing the text 'BIBLIOTHEQUE' at the top, 'C.M.M.D.' in the center, and '1875' at the bottom. The paper shows signs of age and wear.

p. 27: $\frac{1}{2}b'$ c c $\frac{1}{2}b'$ $\frac{1}{2}b$

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The page is divided into two systems of staves. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The notation is written in black ink on a light-colored background. The page number '27' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for a Kyrie. The score is written on multiple staves. The vocal parts are labeled "Hommes" (Men) and "Ensemble" (Ensemble). The lyrics are "Ky-ri-e e-lei-son ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son". The organ part is labeled "Organe du chœur". The score includes a large initial letter "H" at the beginning of the vocal line. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTHÈQUE" and "S.C.N.M.U.". The manuscript is written in ink on aged paper.

The image shows a page of handwritten musical notation. The top staff is a vocal line with the lyrics "a-le...i-son" written below it. The music consists of several notes with stems and beams. The tempo marking "Grandioso" is written in a cursive hand above the piano accompaniment. The piano part is written on two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The page number "25" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for the hymn "Christe eleison". The score is written on ten staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Christe eleison" written below it. The remaining staves are for organ accompaniment, with the label "Organo da chiesa" written vertically on the left side. The organ part consists of two systems of four staves each. The music is in a simple, homophonic style. A circular library stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTECA" and "C.N.M.D.". The page is numbered "75" in the bottom right corner.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various note values, rests, and dynamic markings. A circular stamp is located on the left side of the page, containing the text "STUBBS" and "C.N.M.D.M." around a central emblem. The word "Grandioso" is written in a cursive script across the middle of the staves. The page number "23" is written in the bottom right corner.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The first staff contains the lyrics "Cris-te e-le-son" written in a cursive hand. Below the first few notes of the first staff, the words "Agnus dei" are written. The notation consists of vertical stems and dots on the staves. A circular stamp is located on the sixth staff, containing some illegible text. The page is otherwise blank.

Tra gli indizi che consentono di collocare **7)** dopo **6)**, uno dei più evidenti è la modifica del motivo c, che in **7)** viene distribuito tra il manuale e i pedali. Questa nuova variante presenta dettagli interessanti: oltre alla definizione delle parti vocali (suddivise tra “Hommes” e “Enfants”) e dell’alternanza dei registri organistici, si noti la doppia stanghetta tratteggiata (frequente nei manoscritti di Satie di quegli anni) che separa il preludio strumentale dal *Kyrie* vero e proprio. La variante si interrompe prima che tutti i motivi di **6)** siano ricopiati; forse è a questo punto che Satie decide di riscrivere il brano con tutte le durate raddoppiate – la variante **8)**.

8) BNF 9597(2), pp. 11-25

motivi: p. 11: a b a' b' c c

11

Musica da Camera

Manuale

Pedale

Pulsatore

BIBLIOTHEQUE
GENÈVE

p. 12: a b 1/2 b' c c

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The page is divided into two systems of staves. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The notation includes various note values, rests, and some markings that appear to be dynamic or performance instructions. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear, including some smudges and discoloration. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's sketch.

13

Handwritten musical score for a piece titled "Desma". The score is written on ten staves. The first three staves contain vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Tenor (Tenor). The lyrics for the vocal parts are "Desma", "BOANA", and "Ki-ri-e e-le-i-son". The piano accompaniment is written on the remaining seven staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p". A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BROTHERS SC.M.D.".

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The top staff contains a vocal line with lyrics: "u-e e le i-son" and "Key-... en-le...". The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a bass clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The sixth staff has a treble clef and a key signature of two flats. The seventh staff has a bass clef and a key signature of two flats. The eighth staff has a treble clef and a key signature of two flats. The ninth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The tenth staff has a treble clef and a key signature of two flats.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The word *Andante* is written in cursive on the fifth staff, and *Allegretto* is written on the sixth staff. A large section of the sixth staff is heavily scribbled out with dark ink. A circular library stamp is located on the eighth staff, containing the text "BIBLIOTHEQUE" and "G.N.M.D.". The page number "15" is written in the top left corner.

A page of handwritten musical notation for a bass part. The page contains ten staves. The first staff is labeled "Basses" in large, cursive handwriting. The second staff contains the lyrics "Eh-ri-to" written above the notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There is a significant ink smudge or correction in the middle of the second staff. The paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score on a page with a dark border. The page contains several staves of music. The notation includes notes, stems, and accidentals. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTHEQUE" and "G. N. M. P.". The word "Grand opus" is written in cursive on the lower left side of the page. The page is numbered "17" in the top left corner.

17

Grand opus

BIBLIOTHEQUE
G. N. M. P.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes the word "Jesus" written vertically on the fourth staff, the word "Bona" written horizontally on the fifth staff, and the word "Christi" written vertically on the sixth staff. The notation consists of various notes, rests, and accidentals across the staves.

191

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is numbered '191' in the top left corner. The notation consists of several staves. The first staff contains a melodic line with notes and rests, with the word 'Gandogque' written vertically below it. The second staff contains a series of notes. The third staff contains a series of notes. The fourth staff contains a series of notes. The fifth staff contains a series of notes. The sixth staff contains a series of notes. The seventh staff contains a series of notes. The eighth staff contains a series of notes. The ninth staff contains a series of notes. The tenth staff contains a series of notes. The eleventh staff contains a series of notes. The twelfth staff contains a series of notes. The thirteenth staff contains a series of notes. The fourteenth staff contains a series of notes. The fifteenth staff contains a series of notes. The sixteenth staff contains a series of notes. The seventeenth staff contains a series of notes. The eighteenth staff contains a series of notes. The nineteenth staff contains a series of notes. The twentieth staff contains a series of notes. The twenty-first staff contains a series of notes. The twenty-second staff contains a series of notes. The twenty-third staff contains a series of notes. The twenty-fourth staff contains a series of notes. The twenty-fifth staff contains a series of notes. The twenty-sixth staff contains a series of notes. The twenty-seventh staff contains a series of notes. The twenty-eighth staff contains a series of notes. The twenty-ninth staff contains a series of notes. The thirtieth staff contains a series of notes. The thirty-first staff contains a series of notes. The thirty-second staff contains a series of notes. The thirty-third staff contains a series of notes. The thirty-fourth staff contains a series of notes. The thirty-fifth staff contains a series of notes. The thirty-sixth staff contains a series of notes. The thirty-seventh staff contains a series of notes. The thirty-eighth staff contains a series of notes. The thirty-ninth staff contains a series of notes. The fortieth staff contains a series of notes. The forty-first staff contains a series of notes. The forty-second staff contains a series of notes. The forty-third staff contains a series of notes. The forty-fourth staff contains a series of notes. The forty-fifth staff contains a series of notes. The forty-sixth staff contains a series of notes. The forty-seventh staff contains a series of notes. The forty-eighth staff contains a series of notes. The forty-ninth staff contains a series of notes. The fiftieth staff contains a series of notes. The fifty-first staff contains a series of notes. The fifty-second staff contains a series of notes. The fifty-third staff contains a series of notes. The fifty-fourth staff contains a series of notes. The fifty-fifth staff contains a series of notes. The fifty-sixth staff contains a series of notes. The fifty-seventh staff contains a series of notes. The fifty-eighth staff contains a series of notes. The fifty-ninth staff contains a series of notes. The sixtieth staff contains a series of notes. The sixty-first staff contains a series of notes. The sixty-second staff contains a series of notes. The sixty-third staff contains a series of notes. The sixty-fourth staff contains a series of notes. The sixty-fifth staff contains a series of notes. The sixty-sixth staff contains a series of notes. The sixty-seventh staff contains a series of notes. The sixty-eighth staff contains a series of notes. The sixty-ninth staff contains a series of notes. The seventieth staff contains a series of notes. The seventy-first staff contains a series of notes. The seventy-second staff contains a series of notes. The seventy-third staff contains a series of notes. The seventy-fourth staff contains a series of notes. The seventy-fifth staff contains a series of notes. The seventy-sixth staff contains a series of notes. The seventy-seventh staff contains a series of notes. The seventy-eighth staff contains a series of notes. The seventy-ninth staff contains a series of notes. The eightieth staff contains a series of notes. The eighty-first staff contains a series of notes. The eighty-second staff contains a series of notes. The eighty-third staff contains a series of notes. The eighty-fourth staff contains a series of notes. The eighty-fifth staff contains a series of notes. The eighty-sixth staff contains a series of notes. The eighty-seventh staff contains a series of notes. The eighty-eighth staff contains a series of notes. The eighty-ninth staff contains a series of notes. The ninetieth staff contains a series of notes. The ninety-first staff contains a series of notes. The ninety-second staff contains a series of notes. The ninety-third staff contains a series of notes. The ninety-fourth staff contains a series of notes. The ninety-fifth staff contains a series of notes. The ninety-sixth staff contains a series of notes. The ninety-seventh staff contains a series of notes. The ninety-eighth staff contains a series of notes. The ninety-ninth staff contains a series of notes. The hundredth staff contains a series of notes.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is written in dark ink on aged, slightly textured paper. The first three staves contain a melodic line with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. The fourth staff contains a series of vertical strokes, possibly representing a rhythmic pattern or a specific instrument's technique. The remaining seven staves are mostly blank, with some faint markings and a few scattered notes, suggesting a continuation of the piece or a section that is mostly empty. The page is framed by a dark border, and there are some small stains and marks on the paper, particularly near the top and bottom edges.

21

Orgel du chœur

The image shows a page of handwritten musical notation for organ. It consists of ten horizontal staves. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as notes, stems, beams, and rests. The first staff contains the title *Orgel du chœur*. The notation is organized into two systems of five staves each. The first system contains the main melodic and harmonic lines, while the second system contains shorter, possibly figured bass or accompaniment lines. The handwriting is somewhat dense and characteristic of early 20th-century manuscript notation.



The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is written in black ink on aged, slightly textured paper. The first staff contains the word "Lento" written in a large, cursive hand. The second staff contains the lyrics "Krit-ur-e x-len-ci-um" written in a smaller, cursive hand. The musical notation consists of notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The dynamic markings are placed below the notes. The overall appearance is that of a handwritten manuscript page.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. The word "Grandioso" is written in cursive on the second staff. The word "Cantata" is written vertically on the fifth staff. A circular stamp is present on the sixth staff, containing the text "BROTHERS C.N.M.D.M." around a central emblem. The manuscript shows signs of age and wear.

The image shows a page of handwritten musical notation. The page is titled "p. 24: dik" in the top left corner. The notation is written on 12 staves. The first four staves contain musical notation, including notes, rests, and accidentals. The notation is somewhat dense and appears to be a single melodic line. The remaining eight staves are empty. The paper is aged and shows some wear and tear, particularly at the edges.

25

Declaro

Key-signature e-n-l-e-i-n-d-o-n

Allegretto scherzoso



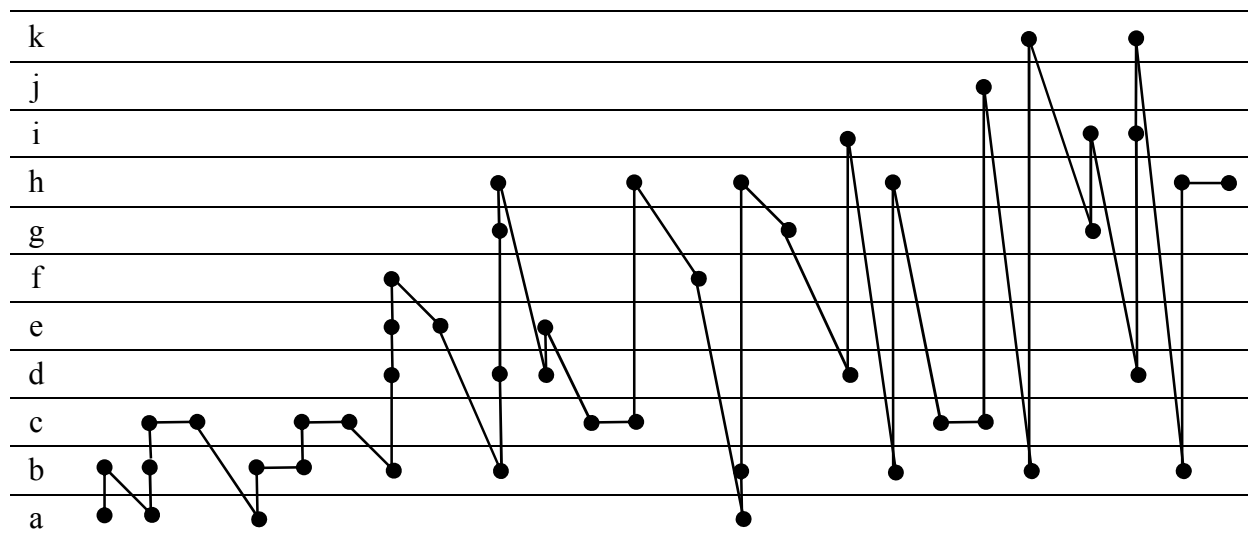
Musical score with multiple staves. The top staff contains a melodic line with notes and accidentals. Below it are several staves with rhythmic patterns and notes. The notation includes various note values, stems, and accidentals (flats and naturals).

La variante **8**) è l'ultima, quella da cui è stata tratta la prima edizione. Non si tratta di una bella copia; anzi, varie imperfezioni e incoerenze lasciano supporre che Satie non apportò ulteriori (necessarie) revisioni. Per esempio, si trova una svista nella melodia vocale a p. 14 (*mi* invece di *do#*); all'inizio di p. 18 Satie dimentica "Orgue du chœur". Di conseguenza, non meraviglia trovare errori anche nella partitura a stampa: alcune discrepanze rispetto al manoscritto, relative principalmente all'alternanza dei registri organistici, derivano con ogni probabilità da un legittimo desiderio di uniformità.

In **8**) Satie riprende tutti i motivi di **6**), implementa le novità di **7**) e vi aggiunge altri motivi, così completando la versione 'più definitiva' del brano a noi nota. Nei capitoli 17–18 della sua tesi, Delor espone convincenti argomentazioni riguardo alla logica di organizzazione motivica del *Kyrie*, che vanno ora integrate con le informazioni ricavate dallo studio del processo compositivo. Le varianti genetiche mostrano in tutta evidenza le insidie di una forma derivante dal puro assemblaggio di motivi autoconsistenti: si ha infatti la sensazione che "tous les motifs sont compatibles entre eux",⁴⁴ ovvero che un dato motivo possa essere seguito da un qualunque altro, senza si possano stabilire relazioni univoche di consequenzialità. Durante la genesi dell'opera, l'esigenza principale è quindi quella di controbilanciare la disgiunzione dei motivi tra loro, con procedimenti atti a rafforzare la coesione globale del pezzo. Tra questi procedimenti rientrano, come si è visto, la struttura simil-palindromica del testo e l'utilizzo di un accordo ricorrente; ma anche al livello dell'organizzazione motivica Satie escogita una soluzione efficace: nell'ultima variante stabilisce un equilibrio tra materiali vecchi e nuovi, accostando alla comparsa di motivi non ancora uditi il ritorno di motivi già esposti. Vale la pena replicare in [Fig. 2.5](#) un diagramma che si trova a p. 455 dello studio di Delor.

⁴⁴ Gilbert Delor, *op. cit.*, pp. 430–1.

Fig. 2.5: diagramma della successione dei motivi nell'ultima variante del *Kyrie*



Serbatoi

I serbatoi di motivi **S1)–S3)** si trovano attualmente in tre manoscritti distinti, ma comparando i documenti ho scoperto che il foglio che costituisce **S1)** apparteneva al quaderno BNF 9597(1) e precedeva la p. 11; è stato poi strappato ed è finito in bMS Mus 193 (64). Questa deduzione è il risultato dell’osservazione dei seguenti indizi principali: la perfetta coincidenza del profilo dello strappo nei due documenti, e la presenza di una parola (“Seuls”) che attraversa lo strappo. Il titolo esatto del foglio 6r di **S1)** è pertanto “Seuls motifs pour la Messe”. La paginazione originaria nel quaderno BNF 9597(1) era la seguente: BNF 9597(1), p. 10; bMS Mus 193 (64), f. 6r; bMS Mus 193 (64). f. 6v; BNF 9597(1), p. 11. Quest’ultima pagina è intitolata “Motifs et Notes”.

S1) bMS Mus 193 (64), f. 6r-v

motivi: f. 6r: g k e "le 33" h d j "le 34" "et le 35"

The image shows a page of handwritten musical notation on a page with multiple staves. The notation is written in black ink on aged paper. The score consists of several systems of staves. The first system has a diagonal line through it with the text "motivo principal" written above it. The second system contains a circled number "33". The third system contains a circled number "34". The fourth system contains a circled number "35". There are various musical notations including notes, rests, and bar lines. The page is numbered "96" at the bottom left.

f. 6v: i q f

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is organized into several systems. The first system consists of two staves with notes and rests. The second system has two staves with notes and rests. The third system has two staves with notes and rests. The fourth system has two staves with notes and rests. The fifth system has two staves with notes and rests. The sixth system has two staves with notes and rests. The seventh system has two staves with notes and rests. The eighth system has two staves with notes and rests. The ninth system has two staves with notes and rests. The tenth system has two staves with notes and rests. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes grouped by brackets.

S2) BNF 9597(1), pp. 11-14

motivi: p. 11: g k k e e h h h [d] d

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '11' in the top left corner. The notation is written on ten five-line staves. The first staff has some scribbled-out text at the beginning. The notation consists of various note heads, stems, and rests, with some notes grouped by brackets. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text 'BIBLIOTHEQUE DE LA CANTIERE'. The paper shows signs of age and wear, with a tear at the bottom edge.

p. 12: djjiqfff

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 12 with the dynamic marking 'djjiqfff'. The score is written on three systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a large bracket under the first two staves. The second system has an 'X' under the first staff. The third system has an 'X' under the first staff and a large bracket under the last two staves. The notation is highly detailed and appears to be a complex piece of music.

13

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and complex, with many notes, stems, and beams. There are several large, sweeping lines that appear to be part of the notation or perhaps corrections. A circular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "BIBLIOTHEQUE" and "G.N.M.D." around a central emblem. The paper is aged and slightly yellowed.

p. 14: 1+2+3 1+2+3 (*Prière des Orgues* γ)

The image shows a handwritten musical score for three staves, oriented vertically. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The top staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff has a similar pattern but with some corrections and a large scribble. The bottom staff is more sparse, with some notes and rests. There are several circled areas and a large scribble on the right side of the page, indicating corrections or deletions. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

S3) BNF 9597(1bis), f. 9r-v

motivi: f. 9r: $\frac{1}{2}b'$ $\frac{1}{2}b$ c (*Prière des Orgues* β)

9

34

on n'aura jamais

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is numbered '9' in the top left corner. The notation consists of several staves of music. The first staff on the left contains a complex sequence of notes and rests, with some notes beamed together. Below this, there is a large circled number '34'. To the right of the circle, the text 'on n'aura jamais' is written in cursive. The rest of the page is filled with musical notation, including various note values, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink and appears to be a historical manuscript.

f. 9v: dj 1+2+3 (*Prière des Orgues a*)

A page of handwritten musical notation for three voices, labeled 'f. 9v: dj 1+2+3 (Prière des Orgues a)'. The score is written on three systems of staves. The first system consists of three staves with complex rhythmic notation, including many beams and flags. A circular library stamp is located on the left side of the first system, containing the text 'BIBLIOTHEQUE DE CHAMPIGNY'. The second system also consists of three staves with similar notation. The third system consists of three staves with simpler notation, primarily consisting of vertical stems and horizontal lines. The handwriting is in black ink on aged paper.

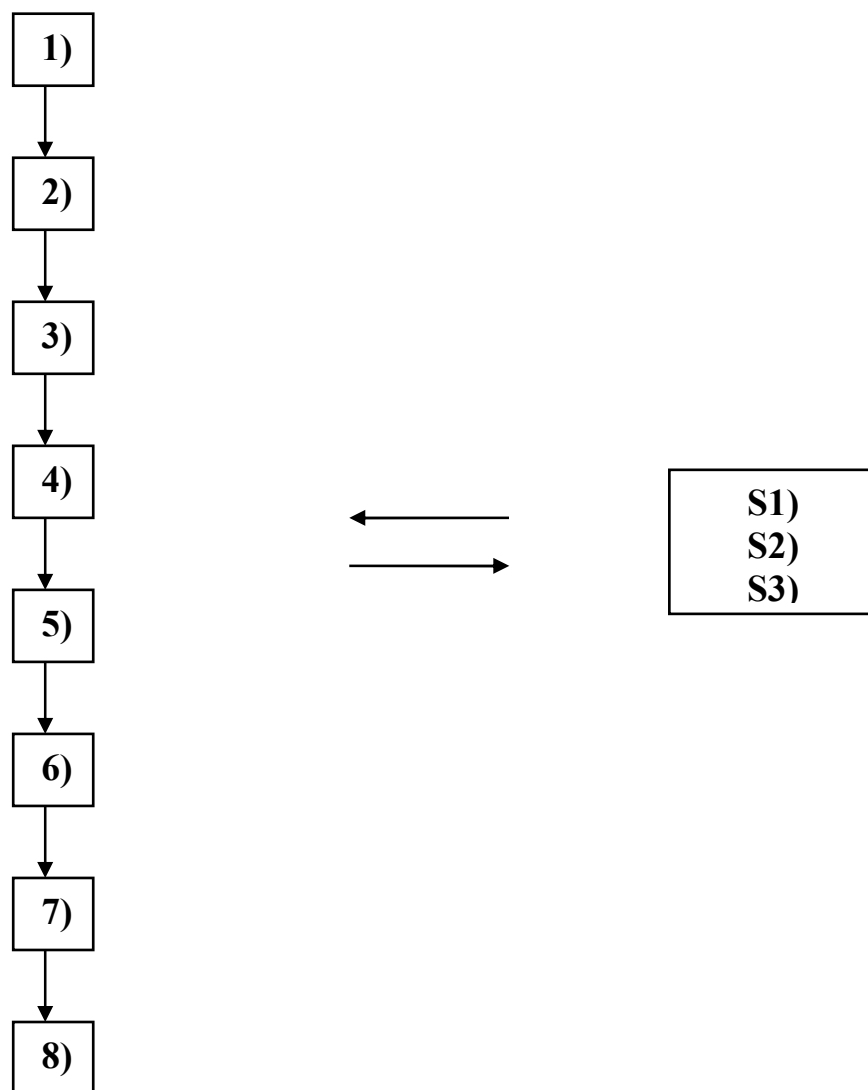
Questi serbatoi sono stati compilati in momenti diversi; a dimostrazione di ciò si vedano le modificazioni del motivo d, che probabilmente seguirono questo itinerario cronologico: **S1**), f. 6r; **S3**), f. 9v; **5**), p. 8; **S2**), pp. 11–12; **6**), ff. 6v–7r. Questo piccolo esempio dimostra che ci fu un andirivieni tra le varianti e i serbatoi, e non una successione cronologica dai serbatoi alle varianti. Un dettaglio interessantissimo, che testimonia la consapevolezza delle scelte operate da Satie: il primo accordo di d venne modificato da *re* minore in *do* maggiore, che è proprio l'accordo-cardine di cui si è detto.

Colpisce vedere come il motivo g, definito in **S1**) “motif principal”, sia presente come motivo iniziale in **S2**): nonostante il processo compositivo abbia poi portato Satie a ridimensionare l'importanza di questo motivo, può darsi che questa sia stata una delle sue prime idee motiviche. La melodia superiore di g ha del resto un sapore gregoriano (e un ritmo compatibile con le parole “Kyrie eleison”, caratteristica che però vale anche per altri motivi del *Kyrie*).⁴⁵

Considerando ora il processo compositivo nella sua globalità, appare chiaro come le varianti siano derivate l'una dall'altra ‘a cascata’: ogni variante riprende infatti quella precedente e la sottopone a modifiche di vario tipo. A questa discendenza lineare si affianca il contributo ‘laterale’ – per così dire – dei serbatoi. Lo schema riassuntivo si trova nella Fig. 2.6.

⁴⁵ Cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 352 nota 16.

Fig. 2.6: genesi del *Kyrie*, diagramma riassuntivo



L'esempio del *Kyrie* mostra come un processo compositivo in sé piuttosto elaborato e travagliato possa però sottendere una struttura genetica di grande semplicità. Come si vedrà in seguito, questo non si verificherà in tutte le situazioni.

Negli anni dal 1895 al 1897 Satie, che un'eredità inaspettata libera temporaneamente dalla povertà, sembra più preoccupato di rafforzare la sua immagine di *bohémien* che non quella di compositore attivo: sotto l'egida della sua *Église Métropolitaine* pubblica *brochures* e due numeri dell'autoprodotto *Cartulaire de l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur*, e inonda di lettere la Parigi 'che conta'. Armato di sigilli di legno personalizzati e di carta pregiata, invia bolle di scomunica a esponenti del mondo intellettuale. La sua attenzione si concentra ben presto sul critico musicale, letterario e teatrale Henry Gauthier-Villars, detto Willy, che Satie considera irrispettoso e incompetente:⁴⁶ l'irascibile compositore lo tempesta di messaggi offensivi, la cui aggressività è però stemperata dallo stile aulico e arcaizzante, infarcito di locuzioni di carattere infervorato e misticheggiante; se si aggiunge a questo stile bizzarro la pregevole realizzazione grafica di queste missive, si comprende come per Satie la lettera di scomunica rappresentasse un genere letterario vero e proprio e assurgesse all'importanza di un'opera d'arte. Come in molte manifestazioni dello spirito *montmartrois*,⁴⁷ il confine tra misticismo e mistificazione, tra *farce* e seria presa di posizione si assottiglia tanto da scomparire, cosicché le due dimensioni diventano totalmente indistinguibili. Lo stesso Willy, stando alla testimonianza della moglie Colette, espose nel suo ufficio due epistole di Satie, debitamente incorniciate,⁴⁸ così confermando l'ambiguità di tutta l'operazione.⁴⁹

Nel 1896 Satie avanza per la terza volta la propria candidatura all'Académie des beaux-arts, in occasione della morte del membro Ambroise Thomas – candidatura prevedibilmente rigettata anche questa volta. Nella lettera di candidatura del 14 aprile, Satie cita come proprie opere rappresentative *Le Fils des étoiles*, il *Prélude de La Porte héroïque du ciel*, la *Messe des Pauvres* e una fantomatica *Messe de la Foi* andata perduta o mai iniziata.⁵⁰ Il fatto che Satie preferisca pubblicizzare brani già composti piuttosto che comporne di nuovi – il catalogo delle composizioni dello stesso anno 1896 è infatti vuoto – è indice di un singolare (e nuovo?) approccio alla professione di compositore nel mondo moderno: l'autopromozione e la visibilità sui mezzi di comunicazione sono due tra i principali lasciapassare per la notorietà. A dire il vero, la principale aspirazione di Satie non è mai stata

⁴⁶ Cfr. Ornella Volta, *Correspondance*, p. 61.

⁴⁷ Tra i numerosi studi del singolarissimo *milieu* della Montmartre *fin de siècle*, mi limito a segnalare la già citata monografia di Steven Whiting *Satie the Bohemian* e il saggio di Emilio Sala *Dalla bohème all'avant-garde: ancora nel segno dei fumisti*, in *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Lucca: LIM, 2001, pp. 29–44.

⁴⁸ Cfr. Ornella Volta, *Correspondance*, p. 850.

⁴⁹ Ma il 10 aprile 1904 Satie e Willy si sarebbero scontrati fisicamente, in un duello a colpi di bastone che vide Satie allontanato dai gendarmi. Il lieto epilogo della lunga "lotta corsara" tra i due avrebbe avuto luogo nel 1914, con una trepidante stretta di mano (cfr. *ibidem*, pp. 850–1).

⁵⁰ Cfr. *ibidem*, p. 72. Le stesse opere sono citate anche in una precedente lettera di candidatura all'Académie, del 30 aprile 1894 (cfr. *ibidem*, p. 51).

la fama né la ricchezza, bensì la possibilità di esercitare l'attività di compositore con orgogliosa dignità. Tuttavia questo “self-advertisement through eccentricity” (per usare le parole di Whiting)⁵¹ non aprì nessuna rilevante prospettiva professionale, anzi, acuì solamente le inclinazioni paranoiche di un Satie che ormai volgeva alla trentina, prigioniero di un paradossale binomio di intensa vita sociale e solipsistico rimuginare.

La notoria generosità verso gli amici *bohémien* causò ben presto il collasso pecuniario. I suoi averi più ‘preziosi’ erano velocemente elencati: un ritratto di de Feure, uno di La Rochefoucauld, numerosi disegni, un tavolo, due panche, un baule...⁵² e sette abiti identici di velluto marrone che gli conferirono il soprannome di “Velvet Gentleman” presso gli amici di Montmartre. Nel 1896 Satie propose al suo padrone di casa in rue Cortot (a due passi dalla basilica del Sacro Cuore) di affittargli un'altra stanzetta, minuscola e ancora più economica, che chiamerà ironicamente “le Placard” (“l'armadio”), in cui c'era spazio a malapena per un letto, priva di riscaldamento. Vista la rigidità degli inverni parigini, il titolo *Pièces froides* applicato nel 1912 a due serie di tre brani composti nel marzo 1897 (gli *Airs à faire fuir* e le *Danses de travers*) appare particolarmente appropriato.⁵³ Con questi pezzi Satie inaugura una nuova vena musicale, che Orledge sintetizza così: “greater rhythmic and textural flexibility, developing repetition on a broader basis”.⁵⁴ Questa maggiore flessibilità non si ritrova soltanto nella musica stessa, ma informa di sé anche il processo compositivo. Nell'abbozzo continuativo delle *Danses de travers* (BNF 9575(1), pp. 9–12) si leggono infatti indicazioni di ‘montaggio’ che, pur confermando la persistenza della forma a micro-sezioni nel pensiero musicale di Satie, mostrano un'inedita libertà nella gestione del materiale, che lascia dietro di sé le rigide sistematizzazioni e le scelte ponderate della “musique à genoux” degli anni precedenti. Eccone alcuni esempi: “partie à sauter et à jouer avant”, “On continue sans faire cette partie”, “Voir plus loin. Faire ici la partie indiquée”, “on reprend ici pour finir jusqu'au signe...”, “À transporter au signe...”, “un ton plus haut”.⁵⁵ La presenza di correzioni del genere, apportate a un abbozzo già virtualmente compiuto, lascia trasparire una sicurezza operativa priva di titubanze, che certamente contribuì alla freschezza di questi pezzi, ricchi di soluzioni armoniche e ritmiche di estrema modernità. Ma anche un rapido sguardo alle prime fasi della composizione può essere illuminante. In alcuni schizzi per la prima *Danse* si

⁵¹ Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 171.

⁵² Cfr. Ornella Volta, *Correspondance*, p. 73 (lettera a Conrad Satie, forse del 22 luglio 1896).

⁵³ Il titolo collettivo *Pièces froides* fu scelto da Satie al momento della pubblicazione, nel 1912, da parte di Rouart-Lerolle. Per un'interpretazione del significato del titolo, cfr. *ibidem*, p. 1128.

⁵⁴ Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 3.

⁵⁵ Quest'ultima indicazione è a matita, mentre tutte le altre sono in inchiostro rosso.

trovano frasi musicali numerate a mo' di cellule,⁵⁶ però decisamente più estese e di maggior respiro rispetto ai motivi visti nel *Kyrie*: al pennino del miniaturista si sostituisce gradualmente il pennello del pittore.

Un'ulteriore sorpresa proviene dall'*avant-texte* del secondo *Air à faire fuir*, di cui ricorderò qui solo gli aspetti più importanti, integrando ove necessario la dettagliata descrizione di Orledge (*Satie the Composer*, pp. 190–2). La primissima variante del brano è la canzone folkloristica della Northumbria *The Keel Row*, che funge da struttura sottostante e *fil rouge* di tutto il processo compositivo. Ecco l'elenco delle varianti principali che precedono la versione definitiva.⁵⁷

1) BNF 10054(2), f. 2v: *The Keel Row* (à la Satie), in *do* maggiore.

2) *ibidem*: ritmo di *The Keel Row*, estratto da 1). Una serie di numeri, scritta sopra a questo modello ritmico, è presumibilmente riferita a possibili associazioni tra determinate figure ritmiche e armonie corrispettive.

3) *ibidem*: prima armonizzazione del modello ritmico, con melodia cromatica e accordi in numero ridotto rispetto a quanto previsto in 2).

4) *ibidem*, f. 1v: riscrittura di 3), con modifiche.

5) BNF 9575(1), p. 29: nuova variante, più estesa, strutturata come segue: seconda armonizzazione del modello ritmico, con nuova melodia diatonica in *do* maggiore; riscrittura di 4), con modifiche, barrata (e quindi espunta); ripetizione della seconda armonizzazione, metà in *la* e metà in *sol*.

5 bis) BNF 9575(2), p. 6: orchestrazione dell'inizio di 5), subito interrotta.

6) BNF 9575(1), p. 24: abbozzo in cui Satie studia come concatenare i tre *Airs à faire fuir* tra di loro. Qui il secondo *Air* è indicato sinteticamente con il solo *incipit* melodico di 5), seguito dall'abbreviazione “etc. ...” e da uno schizzo della coda del brano.

Come già nel *Kyrie*, anche qui si percorre un'unica linea di varianti principali, derivate l'una da quella precedente.

Il chiarissimo ricorso a una fonte musicale esterna come *The Keel Row* è un'importante novità, un indizio di apertura a una realtà condivisa, non più esclusivamente individuale. Forse Satie si era reso conto che la sua utopica ricerca di una grammatica musicale personale, autosufficiente e indipendente da ogni altra, stava diventando sterile e

⁵⁶ bMS Mus 193 (91), f. 7r-v.

⁵⁷ In questo caso ho considerato solo i manoscritti custoditi alla BNF, da me consultati personalmente. Com'è noto, altri schizzi del brano si trovano infatti in bMS Mus 193 (69).

potenzialmente manieristica; una salutare boccata d'aria poteva invece provenire dalla musica popolare e di consumo, che già aveva fatto capolino nelle *Gnossiennes*, nei pezzi salottieri degli esordi e, secondo alcuni, addirittura nell'*Allegro* del 1884⁵⁸ – e che sarebbe tornata a ravvivare la fantasia di Satie a varie riprese nel corso della sua vita.

Il 1897, anno di questa singolare svolta stilistica, vide anche un altro successo, più tangibile: due *Gymnopédies* vennero eseguite alla Salle Érard il 20 febbraio, nell'orchestrazione di Debussy. Tuttavia, la 'ripartenza' creativa delle *Pièces froides* si rivelò illusoria: tutti i tentativi di orchestrazione di quei brani fallirono miseramente, e nessun pezzo nuovo vide la luce né nella parte restante del 1897, né durante tutto il 1898.

⁵⁸ Cfr. la nota 4 in questo capitolo.

3. Un vicolo cieco e alcune vie di uscita

Nell'inverno del 1898 Satie si trasferisce ad Arcueil-Cachan, nella periferia sud di Parigi, in una camera ben più grande del "Placard" ma ugualmente priva di ogni confort, in precedenza occupata dal pittoresco *clochard* Bibi-la-Purée. La distanza notevole da Montmartre non lo intimorisce, e ogni giorno si reca nel quartiere prediletto – quasi sempre a piedi – per trascorrervi il pomeriggio e la sera. Tra le nuove frequentazioni, quella con il disegnatore e scrittore umorista Jules Dépaquit si rivela piuttosto proficua. Nel 1898 i due pensano a una prima versione di quello che diventerà l'atto unico *Le Piège de Méduse* (1913), e l'anno seguente Satie scrive le musiche di scena per una pantomima dello stesso Dépaquit dal titolo *Jack in the Box*.

Il manoscritto di *Jack in the Box* (bMS Mus 193 (28), costituito dai tre brani *Prélude*, *Entr'acte* e *Final*), che Satie sosteneva di aver smarrito su un autobus, venne ritrovato da Darius Milhaud nella tasca di uno degli abiti di velluto di Satie,¹ nell'appartamento-tana di Arcueil, quando questi vi entrò dopo la morte di Satie. Non si tratta di un brano prettamente pianistico, bensì di uno spartito (partitura sintetica) destinato a essere orchestrato, come dimostrano alcune indicazioni di strumentazione apposte in vari punti del *Prélude*. La copertina del manoscritto chiarisce che si trattava di una *pièce* in due atti, che Satie definì a varie riprese come "pantomime", "clooonerie" [*sic*], "pantalonnade": una "smorfia agli uomini cattivi che popolano il nostro mondo", come Satie scrisse al fratello il 4 luglio 1899.² Le informazioni superstiti riguardo al testo di Dépaquit – andato perduto dopo la rappresentazione postuma realizzata nel 1937 alla Salle d'Iéna – delineano una trama che Whiting definisce "proto-Dadaist",³ infarcita di situazioni stralunate (un personaggio conta fino a 100 000) e di comicità disarmante (un misterioso personaggio, che trasporta orologi avanti e indietro, si scopre essere un semplice fabbricante di orologi).

Gli abbozzi di *Jack in the Box* mostrano Satie alle prese con un linguaggio musicale estroverso, dove secche armonie rapidamente cangianti svisano melodie brillanti, di stampo popolare. Satie definisce inizialmente (e con pochi sforzi) le melodie principali – tre per ognuno dei tre brani, lunghe ognuna otto battute;⁴ si dedica poi alle sperimentazioni armoniche, preparando i segmenti da assemblare nella versione definitiva. L'originalità del processo compositivo di *Jack in the Box* è così riassunta da Whiting:

¹ Cfr. Ornella Volta, *Correspondance*, p. 1111.

² "[...] ma grimace aux méchants hommes peuplant notre monde" (*ibidem*, p. 92).

³ Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 248.

⁴ Fanno eccezione la terza melodia dell'*Entr'acte* (lunga 6 battute) e le sezioni introduttive o di chiusura dei brani, di lunghezza variabile.

When it came time to construct actual pieces from the variously harmonized segments, Satie adopted the same principles of formal extension he had followed during the 1890s: literal and transposed repetition of discrete building blocks. Only now, the building blocks were eight-bar phrases rather than motifs of irregular length.⁵

Nonostante le difficoltà di cui si è detto alla fine dello scorso capitolo, le innovazioni delle precedenti *Pièces froides* non sono dunque rimaste lettera morta: anche in *Jack in the Box* Satie lavora con sezioni melodiche di una certa estensione, e il ricorso a sonorità da danza popolare ha un'immediata ripercussione sull'estrema regolarità metrica delle frasi. Quello che Satie concede alla tradizionale quadratura fraseologica (a livello melodico) viene controbilanciato nell'accompagnamento da un uso massiccio di dissonanze risolte nei modi più inaspettati, che rendono *Jack in the Box* una polveriera piena di sorprese scoppiettanti. Sfortunatamente il progetto di rappresentarlo alla Comédie parisienne nell'ottobre 1899 non andò a buon fine, e di conseguenza l'orchestrazione venne subito interrotta; ma Milhaud, estimatore della partitura ritrovata, provvide a realizzare una propria orchestrazione dei tre pezzi, eseguiti nel 1926 dai Ballets Russes di Diaghilev.

La vena giocosa di *Jack in the Box* si ritrova nell'operina *Geneviève de Brabant*, "Pièce en vers et en prose en 3 actes" di Lord Cheminot (pseudonimo di Contamine de Latour), dove il lacrimevole racconto leggendario di ambientazione medievale viene stravolto in chiave parodistica. E così, con straniante autoreferenzialità, il coro iniziale (n. 2) canta "Nous sommes la foule compacte / Qu'on met toujours au premier acte" e si perde in comici *nonsense* fonetici come "Pour donner de l'œil et du ton / Tonton tontaine et tonton". La trama stessa è pesantemente modificata, con l'inserzione di falsi storici (il marito di Geneviève – secondo la tradizione contemporaneo di Carlo Martello – è presentato come nipote di Federico Barbarossa, che nella realtà visse secoli dopo) e di un lieto fine che prevede per Geneviève non la morte, ma l'acclamazione popolare suggellata dalle parole del coro conclusivo: "L'affaire s'est bien passée, / La vertu récompensée, / Le crime dûment puni".

La partitura di Satie, per voci, coro e pianoforte, è deliberatamente basata su un numero ridotto di idee musicali, ripetute e accortamente variate nel corso dei 15 numeri che compongono questo breve *opéra bouffe*: per esempio, i numeri 1, 3, 4, 7, 8, 11 e 13 utilizzano tutti lo stesso materiale, con piccole variazioni.⁶ La comicità scaturisce non solo dal testo, ma anche da scelte specificamente musicali: formule di accompagnamento convenzionali del tipo "um-pa, um-pa" entrano in collisione con irregolarità fraseologiche e metriche (frasi 'troppo

⁵ Steven Whiting, *op. cit.*, p. 249.

⁶ Cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 284.

corte' o formate da un numero dispari di battute; frequenti cambi di metro), così producendo un *décalage* tra aspettative e ascolto. Ulteriori distanziazioni ironiche provengono dall'uso di armonizzazioni eccentriche – non immemori di *Jack in the Box* – applicate a spunti melodici di convenzionale diatonismo, e da divertenti stramberie come quella in Fig. 3.1, dove lo scardinamento del rapporto tradizionale tra accentuazione delle parole e metro musicale produce effetti esilaranti – e intuizioni avanguardiste come l'intonazione della sola consonante “n”.

Fig. 3.1: *Geneviève de Brabant*, dal *Chœur final* (n. 15; BNF 15333)



I manoscritti di *Geneviève de Brabant*, non datati, seguono quelli per *Jack in the Box* (finito nel luglio 1899) e precedono quelli per *La Mort de Monsieur Mouche* (ultimato nell'aprile 1900), e consentono pertanto di datare *Geneviève* presumibilmente in quell'intervallo di tempo.⁷ Il manoscritto definitivo di *Geneviève* (BNF 15333, scritto in inchiostro rosso e nero) presenta pochissime correzioni, con un'eccezione rivelatrice che costringe a spostare in avanti la data degli ultimi interventi effettuati da Satie sull'operina: il *Petit air de Geneviève* (n. 14) è stato rivisto e riscritto massicciamente al momento della composizione di *The Dreamy Fish* (datato “marzo 1901”). Quest'ultima composizione per pianoforte, intesa come accompagnamento all'omonimo racconto di Lord Cheminot, fu uno dei rompicapi più estenuanti per Satie, quasi una battaglia con sé stesso, conclusa con un armistizio insoddisfacente – tanto che il brano non venne mai pubblicato. Nella sezione centrale, di carattere lirico, Satie ricorre a un apparente autoimprestito proprio dal *Petit air de Geneviève*, come mostrato sinteticamente nella [Tab. 3.1](#).

⁷ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 255.

Tab. 3.1: punti di contatto tra il *Petit air de Geneviève* e *The Dreamy Fish*

<i>Petit air de Geneviève</i>	introduzione	strofa 1
	↓	↓
<i>The Dreamy Fish</i>	batt. 89–90; batt. 111	batt. 94–101; batt. 102–8 ⁸

Un'osservazione ravvicinata chiarisce però che il rapporto tra i due pezzi non fu a senso unico (dall'aria al pezzo per pianoforte) ma biunivoco: in altre parole, i due brani vennero modificati contemporaneamente. La dinamica delle correzioni reciproche è intricatissima, e riguarda principalmente le seguenti pagine manoscritte:

BNF 15333 (bella copia di *Geneviève de Brabant*):

f. 7v: *Petit air de Geneviève*, con molte correzioni

f. 8v: schizzi per *The Dreamy Fish*

BNF 9587 (abbozzo continuativo di *The Dreamy Fish*):

f. 3v: una riga di musica, da inserire nell'abbozzo del f. 4r (batt. 90–4, fino alla seconda semiminima inclusa)

f. 4r: abbozzo continuativo di *The Dreamy Fish*

f. 5r: abbozzo continuativo di *The Dreamy Fish*

La prova più convincente della contemporaneità e biunivocità di queste correzioni si trova alle batt. 100–1 di *The Dreamy Fish* (BNF 9587, f. 4r, pentagrammi 7–8), corrispondenti alla fine della prima strofa del *Petit air de Geneviève* (BNF 15333, f. 7v): qui l'andirivieni tra i due manoscritti è provato dalle numerose riscritture micro-strutturali che avvengono in entrambe le direzioni.

Dato che Satie iniziò a comporre *The Dreamy Fish* dopo aver 'completato' *Geneviève de Brabant*, l'ipotetica sequenza delle sue azioni può essere così riassunta: durante la composizione di *The Dreamy Fish*, alla ricerca di una sezione centrale contrastante con il nervosismo spigoloso del resto del brano, Satie si rivolse al *Petit air*; tuttavia, al momento di riutilizzare alcuni passaggi dell'aria, iniziò a modificarla e a ripensarla. Per esempio, è molto

⁸ Le batt. 89–90 e 111 differiscono leggermente, così come le batt. 94–101 e 102–8. Orledge (cfr. *op. cit.*, p. 342, nota 38) afferma che le batt. 94–101 e 102–8 sono riprese rispettivamente dalle strofe 1 e 2 dell'aria, ma la strofa 2 non è che la ripetizione ritornellata della 1 (le due strofe differiscono solo per la conclusione).

probabile che la ripetizione dell'aria tramite ritornello sia stata introdotta contestualmente alla scrittura di *The Dreamy Fish*. L'aria di Geneviève divenne quindi una sorta di laboratorio in cui Satie fece esperimenti per il pezzo pianistico, e alla fine del processo l'aria stessa ne uscì trasformata rispetto alla prima stesura.

L'abbozzo continuativo di *The Dreamy Fish* (BNF 9587) rappresenta un caso unico in tutta la produzione di Satie, in quanto somiglia a un campo di battaglia, traboccante di correzioni e ripensamenti: barrature a inchiostro rosso o nero o con pastello blu, rimandi, correzioni *in loco* su strati sovrapposti. È evidente che Satie incontra qui problemi di due tipi, entrambi sostanziali: problemi sia formali, riferiti a elementi già composti (dove disporli, come trasporli o svilupparli), sia compositivi in senso stretto (come e che cosa scrivere, in quale 'stile', pensando in senso orchestrale oppure pianistico). In quanto allo stile, *The Dreamy Fish* è la composizione di Satie in cui l'influenza dell'amico Debussy si fa più sentire, soprattutto a livello delle scelte armoniche:⁹ per esempio, in uno schizzo in BNF 9600, f. 7r Satie usa scopertamente la scala per toni interi, e la variante derivata (BNF 9587, f. 4v)¹⁰ somiglia a una partitura sintetica debussyana. La ricerca di corrispondenze puntuali tra il racconto di Lord Cheminot e la partitura potrebbe chiarire il significato di varie scelte musicali, ma è purtroppo impraticabile, dato che il testo è andato perduto. Sta di fatto che Satie sembra avventurarsi caparbiamente in territori a lui non congeniali, come le armonie *à la* Debussy e la scrittura *durchkomponiert*, probabilmente per mettersi in discussione e saggiare i propri limiti; ma il risultato non è privo di goffaggini, e l'eleganza con cui i singoli passaggi sono condotti non basta a mascherare la macchinosità dei percorsi armonici su scala medio-grande. Forse non è un caso che Satie, ritrovandosi in un vicolo cieco compositivo, abbia cercato una possibile via di uscita nella partitura leggera e scanzonata di *Geneviève*, per far interagire la corrucciata riflessione stilistica di *The Dreamy Fish* con un mondo musicale al quale si era accostato in quegli anni, quello del cabaret.¹¹ Ma la reazione chimica non riuscì, e la partitura di *The Dreamy Fish* rimane costellata di furiose riscritture.

All'inizio del 1899 Satie era stato ingaggiato dallo *chansonnier* Vincent Hyspa come pianista accompagnatore: una lettera di Satie a Hyspa (febbraio 1899?) lascia trapelare – sotto

⁹ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 259–61.

¹⁰ Quest'ultimo schizzo è stato trascritto e commentato da Orledge (cfr. *op. cit.*, p. 54).

¹¹ Non si veda in questa considerazione un'assimilazione *tout court* di *Geneviève de Brabant* al mondo del cabaret: la musica dell'operina mescola infatti stili diversi. "The work [...] blends Satie's two established musical styles, with the Prelude and other instrumental sections invoking cabaret idioms, while the solo airs are more in keeping with the meditative and fluid nature of the works he composed while involved with the Rosicrucian sect" (Mary Davis, *Erik Satie*, p. 67).

la manierata affettazione da Parcier della Chiesa Metropolitana – l’entusiasmo per una proposta di lavoro che gli avrebbe consentito di sfuggire alle eterne ristrettezze economiche.

Dimanche, dans Notre palais épiscopal d’Arcueil

Regardant de tous côtés si personne ne Nous voit, Nous Vous embrassons, Très Cher Ami ; [...] Nous sommes heureux d’accepter tout ce que Vos propositions ont d’honnête et de profitable.

Que le Seigneur Vous tienne sur ses genoux, ainsi que Nous le faisons Nous-mêmes.

Erik Satie¹²

Hyspa, assunto alla celebrità fin dall’esordio allo Chat Noir con il monologo *Le Ver solitaire*, divenne uno degli *chansonnier* più popolari di Parigi e rappresentò per Satie non solo un gradito datore di lavoro, ma anche un buon amico.¹³ La loro collaborazione professionale fu prolungata, e tra il 1899 e il 1908 Satie “compose almeno dodici canzoni per Hyspa [...] e fece un 50% in più di arrangiamenti”.¹⁴ Suona quindi convincente l’argomentazione di Whiting secondo cui l’attività professionale come *tapeur à gages* di Hyspa allontanò Satie dall’esoterismo musicale degli anni ’90 e favorì l’emergere dello stile *pop* – per così dire – di *Jack in the Box* e *Geneviève de Brabant* (e di certi passaggi di *The Dreamy Fish*).

Ciononostante, due lettere di Satie al fratello Conrad smentiscono ogni ipotesi di un suo coinvolgimento entusiastico nel mondo del cabaret e del *café-concert*. Nella prima, scritta il 14 marzo 1899 all’indomani dell’ingaggio da parte di Hyspa, Satie chiarisce subito di aver accettato un tale lavoro “di grande bassezza” per pure ragioni economiche:

Des travaux d’une grande bassesse (accompagnements) m’ayant été offerts, j’ai perdu mon bon temps, mais j’ai gagné quelque argent à ce commerce.

C’est le vieil Hyspa que j’ai suivi dans plusieurs soirées.¹⁵

Si potrebbe al limite interpretare questo messaggio come riferito esclusivamente all’attività di pianista accompagnatore, non a quella di compositore di canzoni originali; ma una seconda lettera del 17 gennaio 1911 esprime un disprezzo ancora maggiore verso il suo lavoro nel mondo del *café-concert*, definito “più stupido e sporco di ogni cosa”:

¹² Ornella Volta, *op. cit.*, p. 89.

¹³ Si legga per esempio la lettera inviatagli da Satie il 28 settembre 1903, in cui Hyspa viene chiamato affettuosamente “Vieux Pépère Amical” e “camarade ami” (*ibidem*, p. 111).

¹⁴ “[...] composed at least twelve chansons for Hyspa [...] and made half again as many arrangements” (Steven Whiting, *op. cit.*, p. 244).

¹⁵ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 89.

Tu sais que j'ai fait du Caf'Conc' ?¹⁶
J'ai renoncé à ce genre il y a longtemps.
Je n'avais rien à faire par là. C'est plus bête et plus sale que nature.¹⁷

Proprio nel 1911 Erik aveva riallacciato i rapporti con Conrad, interrottisi per ragioni sconosciute qualche tempo dopo la morte del padre Alfred avvenuta alla vigilia di Natale del 1903. Nella lettera appena citata, Erik tenta un riassunto-bilancio degli anni trascorsi nel silenzio reciproco: alla consueta ironica lucidità si accompagna la schietta franchezza *sans masque* che riserva al fratello-mentore.

Questi due giudizi *tranchant* vanno però ridimensionati sottolineando le importanti ripercussioni di queste attività ritenute di poco valore sulla pratica compositiva di Satie. L'essenziale monografia di Whiting *Satie the Bohemian* esplora estensivamente il versante popolare della produzione di Satie e mostra come Satie affrontasse con identica meticolosità sia le composizioni più 'serie' (ovvero quelle da lui tenute in alta considerazione) che le canzoni. Whiting determina per esempio che il processo compositivo di una canzone come *Le Veuf* si articola in molte stesure preparatorie – distribuite tra almeno tre quaderni diversi e su un arco di almeno tre anni – e sfocia in due versioni distinte.¹⁸ La prassi della riscrittura nelle canzoni è determinata da esigenze diverse, che spaziano dalle costrizioni più concrete alle sperimentazioni più astratte. Nel caso di *Le Veuf*, le revisioni consistono principalmente nell'adeguare la tessitura alla limitata estensione vocale di Hyspa, mediante opportune modifiche melodiche o la trasposizione dell'intera canzone. Ma sono frequenti anche le riscritture determinate da ragioni più prettamente compositive: nella raccolta di quattro canzoni *Petit Recueil des Fêtes*, depositata da Satie e Hyspa alla SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) il 16 gennaio 1904 ma presumibilmente iniziata tre anni prima insieme a *The Dreamy Fish*, Satie sperimenta armonizzazioni di notevole complessità, che eludono le formule preconfezionate del repertorio.¹⁹

¹⁶ "Caf'Conc'" è abbreviazione di "café-concert", una delle tre tipologie principali di spettacoli – insieme al *music-hall* e al cabaret – diffuse nella Parigi del secondo Ottocento. Il *café-concert* (teatro di varietà autoctono francese) era caratterizzato da un programma diviso tra una parte di *vaudeville* (*tours de chant* di interpreti singoli) e una parte costituita da una o più rappresentazioni teatrali (rivista, commedia in un atto, operetta). Tipica del *music-hall* era invece l'eterogeneità degli spettacoli: *tours de chant* erano alternati con attrazioni da circo e numeri di balletto, e in chiusura veniva collocata una sfarzosa *revue à grand spectacle*. Nell'ambiente intimo ed esclusivo del *cabaret artistique* confluiva un pubblico con più alte pretese intellettuali, per ascoltare poesie e canzoni e assistere a piccoli numeri teatrali (cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 9–10 e, per una più ampia panoramica, tutta la Part I).

¹⁷ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸ La prima di queste versioni entrerà a far parte dei *Trois Morceaux en forme de poire* (II, alla sezione "De moitié"). Per queste informazioni su *Le Veuf* si veda Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 214–18.

¹⁹ Va precisato che una tale libertà di azione era concessa nel cabaret, ma non nel più popolare *café-concert* (cfr. *ibidem*, p. 351).

Nei primi anni del secolo nessuno dei progetti più ambiziosi di Satie approdò all'esecuzione pubblica: né *Jack in the Box*, né *Geneviève de Brabant*, né un'altra *pièce* progettata con Contamine de Latour dal titolo *La Mort de Monsieur Mouche*²⁰ vennero rappresentate sulla scena, e *The Dreamy Fish* – ispirato a un racconto dello stesso Contamine – non ebbe certo miglior fortuna. Gli unici luoghi in cui si poteva ascoltare la musica di Satie erano invece cabaret quali i Tréteaux de Tabarin, il Quat'z Arts e la Boîte à Fursy. Hyspa, specializzato nel genere della *chanson parodique*, trovava in Satie un valido alleato, pronto a citare la Marsigliese a fini parodici in una marcia come *Un dîner à l'Élysée*, a dileggiare la *romance* sentimentale in *Le Veuf* (dove la donna amata ha “ciglia nere come tutte le bionde”), ad accompagnare gli indiatolati scapicollamenti verbali dello *chansonnier* in canzoni in stile sillabato stretto sulla scia di *Sorcière...* e, all'occorrenza, a metabolizzare l'essenza del valzer nell'adorabile *Tendrement*. Quest'ultimo pezzo è particolarmente rappresentativo della multiformità degli approcci di Satie alla musica di intrattenimento: esiste infatti in una versione solo strumentale per orchestra di brasserie o pianoforte solo, dal titolo originario *Illusion*,²¹ e nella forma di *valse chantée* su testo (insolitamente zuccheroso) di Hyspa. In bMS Mus 193 (23), f. 20r, accanto a schizzi per *Tendrement* Satie annota le tonalità più adatte all'estensione vocale non solo di Hyspa, co-autore della canzone, ma anche di un'altra cantante con cui Satie collaborò: Paulette Darty.

Presentata al *music-hall* La Scala come “la reine de la valse lente”, la Darty era infatti specializzata in canzoni sentimentali, e all'editore Jean Bellon di Bellon & Ponscarne dovette sembrare l'interprete ideale di alcuni brani di Satie da lui pubblicati nel novembre 1902: i valzer *Tendrement* e *Je te veux*. Bellon e Satie si recarono a casa della Darty nel gennaio 1903,²² per farle ascoltare *Je te veux*. Deliziata dal fascino della canzone, la Darty la cantò subito con Satie al pianoforte, e in quel momento ebbero inizio una fruttuosa collaborazione professionale e una sincera amicizia. Come la stessa Darty racconta, “Depuis j'ai chanté partout *Je te veux*, *Tendrement*, et cette adorable *Diva de "l'Empire"* [dedicato da Satie alla Darty] qui faisait partie d'une revue de Dominique Bonnaud, partout avec le même succès”.²³

²⁰ Di questo progetto Satie scrisse solo il preludio introduttivo, in cui compare il primo esempio in assoluto di sincopazione *ragtime* realizzata da un compositore europeo (cfr. *ibidem*, pp. 256–8).

²¹ Non faccio qui riferimento alla prima versione del brano, depositata alla SACEM con il titolo *Tendrement* il 29 marzo 1902 (cfr. *ibidem*, pp. 219–20).

²² Cfr. *ibidem*, p. 222, nota 68.

²³ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 775.

DOSSIER 3: *Poudre d'or*

Tra i manoscritti preparatori dell'ennesimo progetto 'serio' naufragato nei primi anni del secolo, dal doppio titolo inglese e francese *The Angora Ox / Le Bœuf Angora*, si trova un'indicazione alquanto bizzarra: in fondo alla p. 11 di BNF 9598 Satie scrive "en or" a inchiostro rosso barrato in nero, e alla p. 16 di BNF 9629, in alto a sinistra, si trova l'identica indicazione "en or" (pure a inchiostro rosso) accanto ad altri schizzi del brano. Può darsi che questi riferimenti all'oro trovassero un chiarimento nel racconto di Lord Cheminot a cui il pezzo di Satie avrebbe dovuto essere associato – come indica il sottotitolo "Musique sur un conte de Lord Cheminot" apposto alla partitura orchestrale. Ma del racconto non restano tracce e i dubbi rimangono insoluti. Forse Satie voleva semplicemente indicare che quella data sezione del brano lo soddisfaceva: in francese, "en or" è una locuzione familiare che sta per "excellent, parfait", così come in italiano si può definire un'occasione (o un marito) "d'oro".

Lo stesso metallo pregiato si ritrova nel titolo di un valzer solo strumentale pure pubblicato nel 1902 presso Bellon & Ponscarne, *Poudre d'or*. Viste le sue condizioni economiche precarie e la passione per i giorni di pioggia, a Satie non sarebbe forse dispiaciuto trovarsi sotto a una "Pluie d'or", come recitava un titolo provvisorio di *Poudre d'or* (BNF 9614, p. 3).²⁴ Non sarà qui fuori luogo ricordare il romanzo di Peladan *Le Panthée*, per il quale Satie scrisse un Leitmotiv monodico nel 1891, il cui protagonista Bihn Grallon (che Gillmor propende a identificare con lo stesso Satie)²⁵ è uno squattrinato compositore appassionato di occultismo, autore di un *Cantique de l'or*. Sul tema della fascinazione per l'oro, Orledge²⁶ ricorda le scoperte analitiche di Howat e Gillmor relative all'uso della sezione aurea in Debussy fin dal 1881²⁷ e nella prima *Sonnerie de la Rose+Croix* di Satie (1891),²⁸ e cita un passaggio di una lettera di Satie a Henry Prunières del 21 marzo 1916, che riporto di seguito:

²⁴ Whiting ipotizza un possibile tributo alla suite di valzer *Pluie d'or* di Émile Waldteufel, op. 160 (Steven Whiting, *op. cit.*, p. 274).

²⁵ Cfr. Alan Gillmor, *Erik Satie*, p. 271, nota 12.

²⁶ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 42.

²⁷ Cfr. Roy Howat, *Debussy in Proportion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 134–5.

²⁸ Cfr. Alan Gillmor, *op. cit.*, pp. 87–8.

Demain, chez Debussy, je compte feuilleter le « *Roi au Masque d'Or* ».

Je n'ai pu le faire samedi, bien que je l'aie vu dans la bibliothèque du bon Claude. Il m'a fait l'effet d'un brave type de livre. Lirai.²⁹

Il libro che Satie ha intenzione di leggere non è propriamente un'opera alchemico-esoterica, ma una raccolta di 21 racconti a dominante fantastica, pubblicata nel 1892 dallo scrittore vicino ai simbolisti Marcel Schwob. Il racconto che dà il titolo alla raccolta, quasi un *conte philosophique*, narra di un misterioso re il cui viso è perennemente nascosto da una maschera d'oro; la visita inaspettata di un mendicante cieco insinua nel re dubbi relativi all'identità sua e dei cortigiani – tutti obbligatoriamente mascherati. Turbato, il re esce dal castello e, una volta rimossa la maschera, scopre con sgomento la propria condizione di lebbroso. Tornato al palazzo, ordina a preti, buffoni e donne di rivelare il loro vero volto; vedendo apparire sotto alle maschere espressioni di carattere opposto rispetto a quelle viste fino a quel momento, il re si sente profondamente tradito. Leva a sua volta la maschera e si cava gli occhi con i ganci di quella, per punirsi del suo stato di lebbroso e di bugiardo, per non vedere più l'apparenza del nostro mondo e dirigere invece lo sguardo verso le cose oscure. Parte da solo a piedi e cammina per giorni, finché incontra una lebbrosa (che non riconosce come tale essendo cieco) che lo tratta con dolcezza e lo conduce verso la città dei Miserabili; ivi giunti, il re muore senza poter baciare la donna per non contagiarla. La donna piange, osservando il viso puro e limpido del re, guarito dalla lebbra probabilmente grazie al sangue colato dagli occhi: la vera malata era lei, a insaputa di lui. Il racconto si chiude con questo geniale, tragico gioco di rifrazioni sul tema dell'identità e dell'apparire.

La curiosità di Satie verso il libro di Schwob sembra essere stata motivata in primo luogo dal titolo suggestivo scorto nella biblioteca dell'amico compositore, a conferma di un pluridecennale interesse per tematiche legate all'oro. Ma è impossibile sfuggire al fascino dell'ipotesi intrigante di un Satie, uomo dalle molte facce e dalla personalità inafferrabile, attirato da un racconto che parla di maschere. Quanto a Debussy, vero re della musica francese del primo Novecento, nel 1916 conviveva già da anni con il cancro che lo avrebbe portato alla morte due anni dopo.

Un'atmosfera ben più distesa emana da *Poudre d'or*, esistente in due versioni distinte. La prima, inedita, consiste in una suite di valzer che accosta sette temi principali (A–G), presumibilmente concepita da Satie per l'esecuzione orchestrale in una sala da ballo imprecisata (della seconda versione si dirà più avanti). I manoscritti della suite di cui si ha conoscenza sono i seguenti: un abbozzo con 'istruzioni di montaggio' (BNF 9600, ff.

²⁹ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 232.

14v–18v); tre fogli appartenenti a parti d'orchestra probabilmente rigettate (bMS Mus 193 (72)); quattro parti d'orchestra (non tutte complete) provenienti da una collezione privata, messe all'asta nel 1995.³⁰ Questi materiali, evidentemente risalenti a diverse fasi del processo compositivo, forniscono informazioni lacunose e discordanti riguardo alla struttura della suite (successione dei temi e relative tonalità), e in questo rispecchiano le esitazioni di Satie in corso d'opera. Nella Fig. 3.2 ho tentato di ricostruire la partitura completa di *Poudre d'or: Suite de valse*, seguendo le indicazioni fornite da Whiting alle pp. 274–6 della sua monografia: lo studioso americano ha infatti comparato tutti i materiali avantestuali venuti finora alla luce e ha stilato uno schema della struttura della suite, in cui sono elencate le sezioni principali (“Introduction”; quattro valzer concatenati, numerati appunto 1–4; “Coda”) e la loro articolazione interna: per esempio, il valzer n. 1 è costituito dai temi A (16 batt.), A' (16 batt.), B (16 batt.), A (16 batt.).

Nella mia ricostruzione della suite mi sono basato in primo luogo sull'abbozzo in BNF 9600 (l'unico documento da me visto personalmente), da cui proviene tutto il materiale musicale in figura; a questo lavoro di trascrizione e montaggio (in cui ho anche sciolto le abbreviazioni notazionali di Satie) ho dovuto sovrapporre un lavoro di sintesi, infatti l'abbozzo andava adeguato al piano strutturale di Whiting: pertanto ho effettuato trasposizioni di tonalità e ho inserito le ripetizioni opportune. Ma l'intera operazione ha posto problemi di non poco conto: da un lato, le informazioni di cui disponiamo relativamente alla versione definitiva sono incomplete (infatti ci sono pervenute solo quattro parti orchestrali, come si è detto), e dall'altro l'abbozzo costituisce uno stadio genetico ancora provvisorio, dunque difficile da assimilare alla struttura compiuta.

Ecco un elenco di alcuni punti particolarmente problematici della Fig. 3.2:

- batt. 11–12 del tema B: la melodia superiore è stata aggiunta da me, per analogia con passaggi precedenti;
- batt. 16 del valzer n. 2 (raccordo tra C e D): in BNF 9600, f. 16v si trovano due versioni di questa battuta, ma nessuna di queste conduce al tema D (collocato da Whiting dopo C);
- seconda ripetizione di D, ultime 4 batt. (ritornello “2ème”), e batt. 8–16 di G: in BNF 9600 questi passaggi sono scritti su due soli pentagrammi, quindi la ripartizione fra melodia e accompagnamento è opera mia.

³⁰ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 274–7.

Fig. 3.2: *Poudre d'or: Suite de valse*

Introduction
Temps de marche

à la Valse

[No. 1]

[A]

Fig. 3.2 cont.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The first system includes a vocal line with a repeat sign and a bracketed section labeled [B]. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment.

Fig. 3.2 cont.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system is marked with [A] and features a long melisma in the vocal line. The second system continues the vocal line with a melisma. The third system is marked with [No. 2] and [C], indicating a new section or measure. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Fig. 3.2 cont.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The first system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with chords and a bass line. The second system includes a double bar line and a repeat sign in the vocal line, with a [D] chord marking below the piano part. The third system continues the melodic and accompaniment lines.

Fig. 3.2 cont.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

- System 1:** The vocal line begins with a melodic phrase. A bracket above the staff spans the final two measures, labeled "1ère fois". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.
- System 2:** The vocal line starts with a repeat sign. A bracket above the staff spans the first two measures, labeled ".2ème". A fermata is placed over the final note of the first phrase. A second phrase begins with a measure marked with a [C] time signature change. The piano accompaniment includes a complex chordal texture in the right hand and a bass line with some sixteenth-note patterns.
- System 3:** This system continues the piano accompaniment from the previous system, showing a consistent rhythmic and harmonic pattern.

Fig. 3.2 cont.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The middle staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests. The bottom staff contains a bass line with fewer notes, including some rests. The word "Suivez" is written above the middle staff towards the end of the system. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The middle staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests. The bottom staff contains a bass line with fewer notes, including some rests. The word "[No. 3]" is written above the top staff at the beginning of the system, and "[E]" is written below the top staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The middle staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests. The bottom staff contains a bass line with fewer notes, including some rests. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

Fig. 3.2 cont.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. A bracket above the first two measures of the treble staff indicates a phrase. A chord label [F] is placed below the first measure of the treble staff. The second system continues the melodic and accompaniment lines. The third system features a treble staff with a melodic line and a grand staff with a piano accompaniment. A chord label [G] is placed below the first measure of the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings.

Fig. 3.2 cont.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#). The first system shows a vocal line with eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system includes a fermata and a measure with the letter "[F]" below the vocal staff, indicating a first ending. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The third system concludes the piece with a final cadence in both parts.

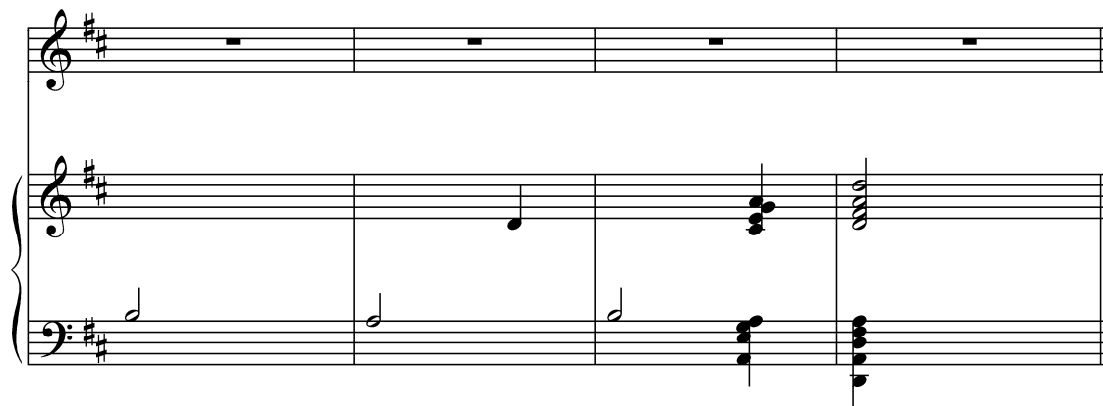
Fig. 3.2 cont.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. A bracketed chord symbol [E] is placed below the first measure. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the melodic and accompaniment lines from the first system.

Third system of musical notation, concluding the piece. The treble clef staff features a melodic line that ends with a double bar line and a repeat sign. Above the staff, the text "[No. 4 = No. 2]" and "[Coda = No. 1]" is written. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The word "Coda" is written above the final measure of the piano part, which is followed by a double bar line and a repeat sign.

Fig. 3.2 cont.



Fatta eccezione per alcune felici idee melodiche, nella Fig. 3.2 non si rintracciano molte pagliuzze d'oro: le concatenazioni accordali sono generalmente convenzionali e i raccordi tra le sezioni sono poco fluidi. Ma va ricordato ancora una volta che il testo musicale così assemblato conserva le caratteristiche di un abbozzo ancora da rifinire: l'auspicabile rinvenimento di ulteriori manoscritti appartenenti a uno stadio genetico avanzato aiuterebbe a definire i dettagli mancanti (tra cui proprio alcune transizioni tra temi successivi) e a dissipare vari dubbi relativi alle tonalità e alle ripetizioni.

La dimostrazione che Satie era perfettamente capace di cesellare un valzer pluritematico viene invece dalla seconda versione di *Poudre d'or*, per pianoforte od orchestra, che ha in comune con la suite solo il primo tema di valzer A. Qui Satie gestisce con abilità una scrittura pianistica che combina melodia e accompagnamento in modo non banale, e soprattutto mette in gioco la propria sensibilità armonica. Adriana Guarnieri Corazzol identifica in *Poudre d'or* (e in *Je te veux*) una duplice derivazione popolare e romantica.³¹ alla piacevolezza e prevedibilità dei percorsi tonali si sovrappone infatti il lieve contorcimento languoroso dei passaggi più cromatici. Riporto di seguito alcuni esempi di riscritture che mostrano un'attività compositiva teleologicamente orientata da armonizzazioni totalmente convenzionali verso soluzioni più interessanti.

³¹ Cfr. Adriana Guarnieri Corazzol, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Venezia: Marsilio, 1979, pp. 60–1.

Fig. 3.3: *Poudre d'or*, esempi di riscritture (BNF 9614, p. 4; inchiostro nero e rosso)



La gamma delle correzioni va da rapidi ritocchi come quello in [Fig. 3.3](#) a interventi più massicci come quello mostrato nella [Fig. 3.4](#), dove le due ripetizioni della frase ritornellata sono differenziate mediante modifiche melodiche (cromatismo *mi-mi#* nella prima ripetizione) o armoniche (cromatismo *sol-sol#* al basso nella seconda ripetizione).³²

Fig. 3.4: *Poudre d'or*, esempi di riscritture (BNF 9614, pp. 4–5; inchiostro nero e rosso)

³² In questo esempio, le modifiche alla seconda ripetizione (nel sistema inferiore) precedono e suggeriscono quelle alla prima ripetizione (sistema superiore).

Altri esempi particolarmente rivelatori riguardano la definizione del delizioso tema in *mi* maggiore del *Trio*, tra i momenti più riusciti del brano. Il processo compositivo prende le mosse da un semplice schizzo in *re* maggiore, che alterna esitanti frammenti melodici in *hemiola* e dolci frasi cantabili (Fig. 3.5).

Fig. 3.5: *Poudre d'or*, esempi di riscritture (BNF 9600, f. 18r; inchiostro nero e marrone)

(2) en mi

The image displays two musical staves, each consisting of a treble clef and a bass clef. The first staff shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in D major. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes crossed out. The bass line consists of a series of chords, also in D major. The second staff shows a similar melody and bass line, also in D major. The melody is more fluid and cantabile, while the bass line consists of a series of chords. The score is written in a simple, sketchy style with some notes crossed out.

Il promemoria per la trasposizione in *mi*, aggiunto in un secondo momento, conduce a una variante successiva, già nella tonalità definitiva (Fig. 3.6),³³ dove la melodia viene preservata e lo scheletro armonico viene rivestito di sontuosi accordi costruiti per terze (settime, none, undicesime), ingentiliti da morbide appoggiature.

³³ In figura, le note barrate da Satie alle batt. 3, 12 e 20 sono di lezione incerta; quelle alla batt. 7 sono invece quasi del tutto illeggibili (e quindi le altezze indicate sono da intendere come approssimative). La variante nel suo complesso è stata barrata in inchiostro nero da Satie.

Fig. 3.6: *Poudre d'or*, esempi di riscritture (BNF 9614, p. 6; inchiostro nero e rosso)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a more complex, rhythmic accompaniment in the lower staff. A large bracket spans across the lower staff, indicating a specific section. At the end of the system, the notes 're' and 'la' are written below the bass staff.

The second system of the musical score continues the two-staff format. The upper staff shows a melodic line with some red markings, possibly indicating corrections or specific performance instructions. The lower staff continues the accompaniment. A large diagonal slash is drawn through the first two measures of both staves, suggesting a deletion or a specific editorial intervention.

The third system of the musical score continues the two-staff format. The upper staff shows a melodic line with some red markings. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a final chord in the lower staff.

Fig. 3.6 cont.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Both systems are in the key of A major, indicated by three sharps (F#, C#, G#) in the key signature. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. A specific note in the bass staff is marked with a slur and the label 'ré' above it and 'la' below it. The second system continues the musical piece with similar notation, showing further development of the melodic and harmonic material.

La versione definitiva di questo passaggio (edizione Baudoux & Cie., 1902) è riportata nella Fig. 3.7.³⁴ Si noti l'ulteriore affinamento contrappuntistico dell'accompagnamento e la più efficace disposizione delle ripetizioni – con alternanza della melodia in note singole e in ottave ogni 8 battute, invece che ogni 16.

³⁴ Una variante intermedia tra la Fig. 3.6 e la Fig. 3.7 si trova in BNF 9614, p. 7. Li Satie aggiunge anche indicazioni di strumentazione.

Fig. 3.7: *Poudre d'or*, tema D (batt. 121–segg.)

The musical score for 'Poudre d'or', Thema D (measures 121-130) is presented in three systems. The first system is marked 'très doux' and 'p'. The second system is marked 'a Tempo' and 'f', with a 'reten.' marking. The third system is marked 'a Tempo' and 'Langoureux', with a 'reten.' marking and first/second endings.

In momenti come quello riprodotto nella Fig. 3.7 Satie sembra abbandonarsi dolcemente alla *rêverie*,³⁵ e volteggia virtualmente insieme alle coppie di danzatori per le quali ha composto il valzer. Solo nel finale del brano, con l’inserimento di stentoree cadenze conclusive in una struttura metrica irregolare,³⁶ Satie strizza l’occhio all’ascoltatore più avvertito; ma l’ironia è qui giocosa e lieve, non corrosiva.

Con *Poudre d'or* Satie fornisce un sentito e personale contributo al genere del valzer strumentale, tanto convincente da far sospettare che le sue concezioni estetiche sempre critiche verso gli eccessi ottocenteschi³⁷ celassero in realtà un animo non esente da tentazioni romantiche. Se Satie riuscì sempre a sfuggire alla ‘pericolosa’ attrazione del romanticismo, il merito fu della sua insopprimibile aspirazione a creare opere eleganti, in cui l’emotività doveva sempre essere attenuata per lasciare spazio allo *chic*.

³⁵ “Satie n’a jamais parlé explicitement de sa propension à la rêverie, sauf pour cette remarque, notée dans son carnet : « L’homme est aussi fait pour rêver que moi pour avoir une jambe de bois »” (Ornella Volta, *op. cit.*, p. 1121).

³⁶ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 274.

³⁷ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 7.

Quest'ultima parola ricorre in varie occasioni nell'epistolario, soprattutto nell'ultimo decennio della sua vita, a significare gioioso apprezzamento in un registro colloquiale:

« *Parade* » est composée *entièrement* : Chic ! [1° gennaio 1917, a Jean Cocteau]

Bonjour... Je saute de joie – à la pensée du retour de la famille Derain ; – je saute comme un petit poulet sauté... très cuit...

Quelle veine !... Chic !... [17 ottobre 1921, a Madame André Derain (Alice Géry)]

Auric m'a remis des cigares rudement « chics ». [a Paul Collaer, 18 febbraio 1923]

Vous allez bien ? Et la revue si jolie ?...

Elle est réellement très « chic ». Oui. [a Wieland Mayr, 19 febbraio 1923]³⁸

Il termine “chic” sembra quindi appartenere a quel vasto arsenale di locuzioni banali e garbate, quasi svuotate di significato, dietro alle quali Satie (sorridente sotto i baffi) è solito nascondere le proprie idee; in alcuni casi, però, viene utilizzato per esprimere sinteticamente giudizi estetici molto precisi, come nella seguente lettera a Conrad:

Arcueil, le 27 juin 1902

Gros Pouillot,

Je n'en écrirai pas long mais ce sera bien senti.

Tu me demandes des nouvelles de *Pelléas et Mélisande* ?

Je te dirai simplement ceci : très chic ! absolument époilant.

Cette appréciation est assez courte ; mais aussi, combien elle exprime bien ma pensée !

Erik Satie³⁹

Qui Satie sottolinea a più riprese che la duplice aggettivazione “chic” e “époilant” (cioè “étonnant, surprenant”) è tanto succinta quanto studiata. Dato che viene impiegata a proposito di un capolavoro come l'opera di Debussy, che aveva debuttato il 30 aprile all'Opéra-Comique e che causò in Satie uno sconvolgimento tale da spronarlo a rimettersi in questione ripartendo da zero,⁴⁰ viene da pensare che le due categorie dello *chic* e del sorprendente siano tra le preferite di Satie.

³⁸ Le lettere citate si trovano rispettivamente alle pp. 271, 463 e 523 della *Correspondance* a cura di Ornella Volta.

³⁹ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*, p. 1115.

Visto lo stato di degrado in cui fu trovato l'appartamento di Arcueil dopo la sua morte, è evidente che lo *chic* va rintracciato in prima istanza nella sua produzione artistica, e non nel suo stile di vita. Per Satie, “chic” sembra essere sinonimo di “elegante senza affettazione”: un antenato beneducato dell’odierno e pervasivo “cool”.⁴¹ La dimensione del sorprendente potrebbe invece suggerire paralleli con la bizzarria barocca, ma la costante tendenza di Satie a spogliare le proprie composizioni di ogni elemento decorativo esorbitante invita piuttosto a dirigere l’interpretazione verso il campo semantico dell’inatteso, e quindi del nuovo, dello sperimentale.

In questa prospettiva, la seconda versione di *Poudre d’or* non è particolarmente innovativa, ma costituisce una delle più chiare dimostrazioni della finezza dell’‘orecchio’ di Satie, che ricerca lo *chic* anche all’interno dei precisi confini di un genere fortemente convenzionale come il valzer ballabile.

Un significativo utilizzo del termine “chic” compare in una lettera inviata all’amico belga Paul Collaer il 5 gennaio 1924. Satie scrive da Monte-Carlo, dove si trova per un’importante *première*: quella stessa sera debutterà *Le Médecin malgré lui* di Gounod, con recitativi composti *ex novo* da Satie su commissione di Djagilev per i Ballets Russes. Satie si concede un’auto-encomio che suona liberatorio, dopo mesi di lavoro frenetico e stressante:

Monte-Carlo, le 5 janvier 1924

Cher Ami.

Je suis ici où je travaille ferme au « *M.m.l.* » [*Médecin malgré lui*]
Bon orchestre. Très content de mon orchestration. Elle sonne « chic ». Oui.
[...]⁴²

Uno dei pezzi più citati (e meno ascoltati) di Satie è la brillante serie di sette movimenti per pianoforte a quattro mani intitolata paradossalmente *Trois Morceaux en forme de poire* (1903), che spicca nel panorama piuttosto desolante di quegli anni. Il progetto originario, indicato in una lettera a Debussy del 17 agosto 1903,⁴³ comprende solo due pezzi – che diventeranno i *Morceaux I* e *II* (o *I* e *III*?)⁴⁴ della serie definitiva. Una volta composti questi *Deux Morceaux en forme de poire*, Satie decide di aggiungerne un altro, assecondando

⁴¹ Cfr. la voce “Cool” in Wikipedia ([http://en.wikipedia.org/wiki/Cool_\(aesthetic\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cool_(aesthetic))), consultato nel novembre 2009).

⁴² *Ibidem*, p. 581.

⁴³ Cfr. *ibidem*, p. 110.

⁴⁴ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 264, nota 37.

la sua passione per le forme tripartite; poi espande simmetricamente il trittico fino a raggiungere un totale di sette brani, presentati come se fossero “parts of a mock-formal disquisition”.⁴⁵

La caratteristica più sorprendente di questi pezzi non è però la loro disposizione formale, ma la loro derivazione: tutti i brani, con l’eccezione di *I*, attingono infatti a opere precedenti (v. Tab. 3.2); la percentuale di materiale musicale riciclato in ogni pezzo varia da un minimo di 24% in *III* (25 battute su 104) a quasi il 100% in *En plus* (dove gli unici elementi nuovi sono “short punctuating figures [...] [that] do not extend the piece”).⁴⁶

Tab. 3.2: autoimprestiti nei *Trois Morceaux en forme de poire* (1903)

<i>Manière de commencement</i>	<i>Le Fils des étoiles, Gnossienne</i> dall’Atto 1 (1891) ⁴⁷
<i>Prolongation du même</i>	<i>Le Roi soleil de plomb</i> (c. 1901) ⁴⁸
<i>I</i>	
<i>II</i>	<i>Impérial-Napoléon</i> (c. 1902) ⁴⁹ <i>Le Veuf</i> (prima versione, c. 1899)
<i>III</i>	abbozzo di <i>Danses de travers – II</i> , BMS Mus 193 (91) (1897) ⁵⁰
<i>En plus</i>	<i>Danse</i> per orchestra (1890)
<i>Redite</i>	<i>Le Bœuf Angora</i> (c. 1902)

Satie riduce al minimo necessario gli interventi effettuati sulla musica preesistente, e si limita a distribuire le note tra il primo e il secondo pianista, senza introdurre modifiche rilevanti. Naturalmente compone anche nuova musica, sottoforma di sezioni di introduzione,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 263. I movimenti *Prolongation du même* e *Redite* sono gli ultimi aggiunti.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁷ Cfr. DOSSIER 1, cap. 2. La datazione “1891” è fornita dallo stesso Satie nell’edizione a stampa dei *Trois Morceaux en forme de poire*.

⁴⁸ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁹ Cfr. cap. 1, nota 15.

⁵⁰ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 264.

raccordo o chiusura, e si occupa di portare a compimento quei pezzi che erano rimasti a uno stadio genetico poco avanzato (è il caso soprattutto di *Le Veuf* e *Le Roi soleil de plomb*);⁵¹ ma in generale considera inutile tentare di ‘migliorare’ quello che ha scritto negli anni passati. Persino un brano come la *Danse*, datato 5 dicembre 1890, quando viene rispolverato, non gli sembra mostrare segni di invecchiamento né necessitare di alcun restauro.

Satie si dimostra una volta di più compositore estremamente coscienzioso, memore di ogni prodotto (anche oscuro o incompleto) della propria attività presente e passata, e allo stesso tempo consapevole della relativa perfezione di ciò che ha fissato su carta – a patto che non si tratti di varianti iniziali. Lontanissimo da compositori come Pierre Boulez, la cui ricerca di perfezione assoluta passa attraverso la riscrittura (modifica, aggiornamento) di quanto ha già scritto, in un processo utopico prolungabile all’infinito, Satie compone al tempo presente e, quando (raramente) si rivolge all’indietro, non prova la tentazione di adeguare il vecchio al proprio linguaggio attuale (per quanto quest’ultimo possa essere tecnicamente più sapiente). Perciò non è possibile applicare modelli interpretativi di tipo evolucionistico alla carriera di Satie: in lui il concetto di “superamento” ha un significato meramente cronologico, avulso dal valore estetico, e il presente non migliora il passato ma vi si aggiunge, lo completa.⁵² Ora, è evidente che la riscrittura del *Petit air de Geneviève* contestuale alla composizione di *The Dreamy Fish* – di cui si è parlato all’inizio di questo capitolo – contraddice queste considerazioni; ma si tratta a mio parere di un’eccezione dovuta a condizioni particolari: Satie innescò quel ‘cortocircuito’ compositivo nel disperato tentativo di raggiungere l’inafferrabile “pesce sognatore”.

Da un punto di vista più concreto, Satie dà qui prova di sapersi muovere abilmente tra le pagine di quaderni scritti a distanza di molti anni l’uno dall’altro: la prassi di utilizzare quaderni differenti per una stessa opera diviene in questo caso altamente virtuosistica. A questo proposito, non si può che auspicare lo svolgimento di future ricerche relative al tipo di memoria di Satie, da attuare in cooperazione con le scienze cognitive.

I *Trois Morceaux en forme de poire* sono una *compilation* di composizioni che fino a quel momento avevano avuto scarsa o nessuna visibilità, ma che Satie doveva considerare particolarmente valide. Nel 1903 nessuna delle fonti indicate in tabella aveva ancora ottenuto un’esecuzione pubblica, né era mai stata pubblicata. A dire il vero nemmeno i *Trois Morceaux en forme de poire* vennero pubblicati prima del 1911, e la prima esecuzione in pubblico avvenne solo nel 1916; cionondimeno costituiscono un punto fermo della carriera di

⁵¹ Cfr. *ibidem*, pp. 266–7.

⁵² A conferma dell’assenza di qualsivoglia linearità evolutiva, Orledge sottolinea che le *Sarabandes* del 1887 sono armonicamente più sofisticate dell’ultimo balletto *Relâche* (cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 1).

Satie e, al di là della sovraccitata presentazione intitolata *Recommandations* (peraltro non inserita nell'edizione a stampa), piacquero a Satie, che di sicuro li mostrò a Debussy e con lui li dovette eseguire a quattro mani.

Più che un nuovo punto di partenza, i *Trois Morceaux en forme de poire* sono quindi un compendio scritto con occhio retrospettivo. I problemi stilistici e formali incontrati da Satie all'inizio del Novecento e deflagrati in *The Dreamy Fish* non trovano qui una soluzione nel nome di una sintesi convincente; al contrario, Satie si limita a giustapporre stili diversi (il che è un'immediata conseguenza della varietà degli autoimprestiti), in una sequenza resa unitaria da un titolo collettivo dal significato ancora poco chiaro.⁵³

⁵³ L'origine del titolo è tradizionalmente fatta derivare da un'osservazione critica di Debussy, che avrebbe rimproverato a Satie carenze formali (cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 268, nota 46). La parola "poire" era però termine *argot* per "zuccone, sciocco" (cfr. Mary Davis, *op. cit.*, p. 71).

4. Dentro e fuori dalla Schola

Ornella Volta ipotizza che il titolo *Trois Morceaux en forme de poire* potesse essere uno sberleffo rivolto a Vincent d'Indy, “qui, à la première de *Pelléas et Mélisande*, avait affirmé que cet opéra de Debussy n'allait pas durer parce qu'il « n'avait pas de forme »”.¹ Intorno al settembre 1905, tuttavia, Satie inviò una rispettosa richiesta formale allo stesso d'Indy, direttore della prestigiosa Schola cantorum: presentandosi come “un artiste pauvre aux prises avec les difficultés de la vie”, Satie spiegava che gli era impossibile pagare la retta e fece domanda per una borsa di studio che gli consentisse di frequentare i corsi di contrappunto di Albert Roussel.² La richiesta fu probabilmente accolta, visto che Satie frequentò le lezioni di Roussel per tre anni, fino all'ottenimento del diploma di contrappunto nel giugno 1908.³ La motivazione principale per cui Satie decise di iscriversi alla Schola cantorum è sinteticamente esposta dallo stesso Satie nell'importante lettera al fratello Conrad del 17 gennaio 1911, già citata nel cap. 3:

En 1905, je me suis mis à travailler avec d'Indy.

J'étais las de me voir reprocher une ignorance que je croyais avoir, puisque les personnes compétentes la signalaient dans mes œuvres.⁴

Com'è noto, Satie continuò poi a studiare alla Schola fino al 1912, seguendo i corsi di orchestrazione e di composizione tenuti da d'Indy. Il *Cours de composition musicale* completo prevedeva 10 anni di studio, ma a Satie non importava frequentarlo nella sua interezza, bensì approfondire gli argomenti in cui si sentiva meno preparato. In questo d'Indy si rivelò un insegnante illuminato, disponibile ad assecondare gli interessi di uno studente non più giovanissimo (nel 1905 Satie compì 39 anni) ma particolarmente diligente.

I quaderni di esercizi degli anni della Schola consentono di seguire passo dopo passo i progressi dell'allievo Satie,⁵ che fece pratica nelle varie specie di contrappunto iniziando con quello a due parti, fino a raggiungere una notevole padronanza del contrappunto fiorito a sei parti intorno all'aprile 1907;⁶ gli argomenti trattati da Roussel includevano anche il

¹ Ornella Volta, *Correspondance*, p. 912.

² Cfr. *ibidem*, p. 119.

³ Ma negli ultimi mesi prima dell'esame Roussel fu probabilmente sostituito da Auguste Sérieyx (cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 89). Orledge ipotizza inoltre che Satie abbia frequentato come uditore alcune lezioni di d'Indy parallelamente agli studi con Roussel (cfr. *ibidem*, pp. 91-2).

⁴ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 145.

⁵ BNF 9634-68 e 10033, BMS Mus 193 (14, 16-20, 22) (cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 345, nota 4).

⁶ Nel cap. 6 del suo *Satie the Composer*, Orledge riporta significativi esempi di esercizi per la Schola.

contrappunto doppio, il canone e il corale bachiano.⁷ Il maggiore problema che Satie si trovò a fronteggiare consisteva nel bilanciare il suo ben sperimentato talento di armonista con la pratica del contrappunto di nuova acquisizione: i primi esercizi furono prevedibilmente criticati da Roussel poiché la dimensione armonico-verticale predominava ancora su quella melodico-orizzontale. Orledge spiega infatti che in alcune prime stesure di esercizi del 1906, che si trovano in *bMS Mus 193* (20), Satie ricorreva a bassi numerati per armonizzare il canto dato (*chant donné*), persino quando questo si trovava in una voce diversa dal basso; stranamente, però, non impiegava il basso figurato per armonizzare i corali.⁸ Ma il principale obiettivo a cui Satie mirava frequentando la Schola era precisamente il rafforzamento della propria tecnica contrappuntistica, e la menzione “très bien” conseguita all’esame del giugno 1908 certificava il raggiungimento di ottimi risultati.

L’iscrizione alla Schola, peraltro sconsigliata da Debussy, costituiva una ferma presa di posizione estetica che, avvicinando Satie ai banchi di scuola, lo avrebbe gradualmente allontanato dai tavoli del cabaret. Gli studi non impedirono comunque a Satie di continuare a lavorare per Hyspa e la Darty: le ultime canzoni scritte per Hyspa, *Une réception à Rambouillet*, *Les Oiseaux* e *Clemenceau à Marienbad*, risalgono presumibilmente alla fine del 1907,⁹ e nell’autunno del 1909 Satie compose quella che probabilmente fu l’ultima canzone per la Darty, intitolata *La Chemise*.¹⁰ I processi compositivi di *Clemenceau à Marienbad* e di *La Chemise* attirano l’attenzione perché non si strutturano come un’unica sequenza lineare di varianti derivate l’una dall’altra, ma presentano al contrario varianti tra loro indipendenti. In *Clemenceau à Marienbad* (il cui *incipit* testuale è “Il portait un gilet ouvert jusqu’à la panse”) Satie parte da una prima variante in 6/8 e ne scrive poi un’altra in 2/4 completamente diversa; ancora insoddisfatto, ricorre a una melodia già usata dallo *chansonnier* Jacques Ferny (e probabilmente sentita al Cabaret des Quat’z Arts) e da quella deriva la melodia definitiva.¹¹ Anche il processo compositivo di *La Chemise* è curioso: Whiting ha individuato tre varianti con melodie e metri diversi, ovvero una *patter song* in 6/8, una marcia e un valzer; la scelta finale di Satie cade sulla marcia (Satie scrive “Temps de Polka”).¹² Questi processi compositivi poli-direzionali sono strutturati in modo piuttosto semplice, infatti ogni ‘strada’ conserva una propria autonomia; negli anni seguenti, però, si sarebbero verificate situazioni più intricate, come si vedrà nel corso di questo capitolo.

⁷ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 87.

⁸ Cfr. *ibidem*, p. 82.

⁹ Cfr. Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 238.

¹⁰ Cfr. *ibidem*, pp. 331, 338. La Darty si sarebbe ritirata dalle scene nel giugno 1910, in occasione del matrimonio con il ricco industriale Édouard Dreyfuss.

¹¹ Cfr. *ibidem*, pp. 239–41.

¹² Cfr. *ibidem*, pp. 338–9.

Nell'*avant-texte* di *Les Oiseaux*, una delle ultime tre canzoni composte per Hyspa, si trova invece un esempio di interazione tra la pratica di autore di canzoni e quella di contrappuntista: in una variante iniziale della canzone, la condotta delle parti rivela preoccupazioni di ordine polifonico e a tratti somiglia a un esercizio di contrappunto fiorito.¹³

Simili contaminazioni stilistiche si riscontrano fin dal titolo di una *Fugue-Valse* che Orledge data al 1906 circa,¹⁴ e che Satie avrebbe riutilizzato nel 1924 come *Danse de tendresse* nel balletto *Mercur*.¹⁵ La prima variante, in tempo quaternario, è strumentata per clarinetto e fagotto (Fig. 4.1, in cui la parte del clarinetto va trasposta un tono sotto),¹⁶ ma si interrompe subito, forse per evitare la quarta giusta *sib-mib* (che si formerebbe continuando la discesa del basso), intervallo sconsigliato nel contrappunto tradizionale.

Fig. 4.1: *Fugue-Valse*, prima variante (BNF 9635, p. 1; matita)

Clar. sib

Basson

La variante successiva (Fig. 4.2)¹⁷ riprende la melodia superiore della prima variante ma in un nuovo metro (12/8), e vi accompagna una contro-melodia pure giocata sugli intervalli alternati di quarta ascendente e terza discendente, in un incastro contrappuntistico per moto contrario; l'interruzione della progressione dopo due ripetizioni del modello non basta però a insaporire una così scialba successione di ottave (o unisoni, se si rivolta il contrappunto doppio).

Fig. 4.2: *Fugue-Valse*, seconda variante (BNF 9635, p. 1; matita)

¹³ Cfr. *ibidem*, pp. 241-4.

¹⁴ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 232, 290.

¹⁵ Come nei *Trois Merveilles en forme de poème*, anche in questo caso l'autoimpresisto fu conservativo, infatti Satie si limitò a trasporre il brano da *sib* a *fa* e ad ampliarne le dimensioni tramite ripetizioni. Orledge ipotizza che la scelta di riutilizzare un brano di molti anni prima fosse dovuta alla fretta (cfr. *ibidem*, p. 232).

¹⁶ Nel pentagramma superiore, a sinistra della parentesi graffa, Satie scrive una chiave di tenore tra parentesi, presumibilmente per indicare di leggere un tono sotto. Tutta la variante è barrata in matita.

¹⁷ Le note piccole a batt. 1 sono state cancellate a gomma; il secondo *sib* al contralto a batt. 2 dovrebbe essere una croma; tutta la variante è stata barrata in matita.

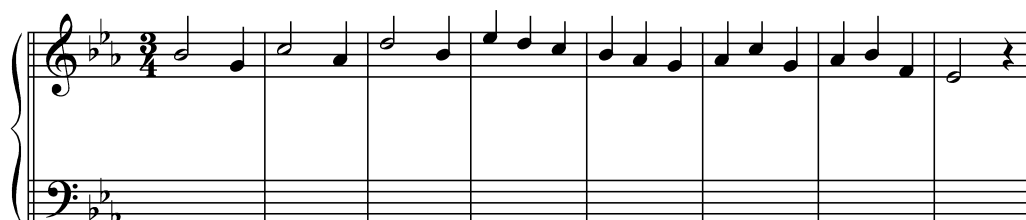
Il soggetto e il controsoggetto della fuga vengono rifiniti in tre ulteriori varianti, che si trovano nelle due pagine successive dello stesso quaderno BNF 9635. La prima (Fig. 4.3, che reca l'inequivocabile annotazione "Sujet") accosta alla melodia superiore della Fig. 4.2 un nuovo controsoggetto, contrappuntisticamente ineccepibile, i cui 'respiri' conferiscono all'insieme un carattere più danzante.

Fig. 4.3: *Fugue-Valse*, terza variante (BNF 9635, p. 2; matita)



Il primo chiaro riferimento al tempo di valzer si trova nella variante seguente, in 3/4 (Fig. 4.4).¹⁸ Qui Satie raddoppia la lunghezza del soggetto, bilanciando la rigida progressione melodica iniziale con una linea melodica più scorrevole e cantabile: una simile logica di alternanza era stata messa in atto nel tema D del valzer (privo di episodi fugati) *Poudre d'or* (cfr. Fig. 3.5).

Fig. 4.4: *Fugue-Valse*, quarta variante (BNF 9635, pp. 2-3; matita)



¹⁸ La variante è scritta a cavallo delle due pagine. Alle batt. 5-6 si intravedono note cancellate a gomma, risalenti a uno stadio genetico precedente. Questa cancellatura rende probabile il posizionamento della variante in Fig. 4.4 prima di quella in Fig. 4.5, nell'ordinamento cronologico: quest'ultima variante è infatti scritta in inchiostro, ed è priva di correzioni alla melodia del soggetto.

Il soggetto in Fig. 4.4 non verrà più modificato e si ritrova identico nella versione definitiva del brano, che è ugualmente in tempo ternario semplice 3/4. Prima di procedere con la composizione, Satie deve allungare corrispondentemente anche il controsoggetto: il risultato si legge nella Fig. 4.5, che tuttavia preserva il metro quaternario composto 12/8.¹⁹

Fig. 4.5: *Fugue-Valse*, quinta variante (BNF 9635, p. 2; inchiostro e matita)



L'intuizione di Whiting secondo cui Satie avrebbe derivato il soggetto della fuga da un passaggio della Sonata op. 110 di Beethoven (iii movimento, "Fuga", batt. 107–9) è convincente:²⁰ il profilo melodico del soggetto ha molti punti di perfetta coincidenza con il presunto modello, e persino un intervallo caratteristico nel controsoggetto (la quarta diminuita discendente *lab-mi*) trova un identico corrispettivo nel passaggio beethoveniano; gli schizzi appena mostrati forniscono un'ulteriore conferma, infatti il metro 12/8 (utilizzato nell'*avant-texte* ma non nella versione definitiva) è affine al 6/8 in cui scrive Beethoven.

A p. 3 di BNF 9635 Satie definisce la risposta (tonale, con mutazione dopo la prima nota del soggetto), scrive due battute di risposta + controsoggetto (sempre in 12/8) e decide di collegarle con le due battute di soggetto + controsoggetto di Fig. 4.5, che già si trovano nella pagina di fronte.²¹ Le quattro battute risultanti (2 batt. sogg. + controsogg., 2 batt. risp. + controsogg.) costituiranno l'esposizione della fuga, che è atipica in quanto la prima comparsa del soggetto è già accompagnata dal controsoggetto. Una volta stabiliti questi elementi basilari della fuga a due voci, Satie stende l'abbozzo continuativo di tutto il brano alle pp. 4–9. La *Fugue-Valse* è davvero una curiosa miscela dei due stili: le lievi inflessioni cromatiche dell'introduzione (inserita da Satie prima dell'esposizione) non sfigurerebbero in

¹⁹ Lo schizzo in Fig. 4.5 è scritto a inchiostro nero, che in molti punti ricalca segni a matita sottostanti; una freccia collega queste due battute (soggetto + controsoggetto) a due battute nella pagina a fronte (risposta + controsoggetto).

²⁰ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 525–6 (in particolare l'Ex. 15.1).

²¹ Satie traccia una freccia per indicare il collegamento stabilito (v. nota 19). I problemi di connessione melodica tra i due frammenti vengono risolti raddoppiando in ottava entrambe le linee in contrappunto doppio.

una *valse chantée* sentimentale, e il rigore contrappuntistico delle riproposizioni tematiche è stemperato dal carattere cantabile dei divertimenti – e del soggetto stesso.

Se con la *Fugue-Valse* Satie si avvicina per la prima volta alla fuga, nel *Prélude en tapisserie* (ultimato il 21 ottobre 1906) ritorna invece a una forma a lui particolarmente congeniale, ovvero quella motivica. Il processo compositivo segue binari già molte volte percorsi: Satie scrive i motivi separatamente, poi li monta a mo' di *patchwork* (come suggerisce il titolo “Preludio in tappezzeria”) assegnando loro dei numeri d'ordine.²² Importanti elementi di novità si trovano invece nella scrittura, che aspira a farsi contrappuntistica e non più accordale come nei pezzi motivici dei primi anni '90. Ma si tratta appunto di un'aspirazione, scarsamente in sintonia con la natura musicale intrinseca dei motivi utilizzati, che non hanno una spiccata articolazione polifonica, anzi, sono ancora fortemente ancorati a un pensiero armonico ‘verticale’; eppure Satie cerca ostinatamente di renderli più interessanti dal punto di vista contrappuntistico, al limite modificandone solo l'aspetto meramente notazionale.

E così, in uno schizzo di quello che diventerà il motivo iniziale del brano ([Fig. 4.6](#)),²³ Satie scinde i bicordi alla mano sinistra per formare un contrappunto a due parti di prima specie (“nota contro nota”). I salti di ottava del basso con incrocio delle parti, decisamente estrosi in questo contesto, possono trovare una motivazione nelle regole apprese alla Schola: nella casistica delle quinte e ottave nascoste (cioè raggiunte per moto retto) consentite, che Satie riporta in BNF 9613, p. 3, la quinta per moto retto tra una parte intermedia e un'altra parte qualunque è permessa quando la voce più acuta procede per intervalli congiunti, ma è solo tollerata qualora fosse la voce inferiore a muoversi di grado, ed esclusivamente approdando all'accordo di tonica o di dominante.²⁴ Nel pentagramma inferiore della [Fig. 4.6](#) i salti di ottava mirano appunto a scongiurare questo ‘errore’, in un attacco di iper-correttismo tipico di uno studente preciso e scrupoloso come Satie. Si verifica qui un singolare conflitto tra linguaggi con diverso grado di normatività, poiché Satie appare preoccupato di non

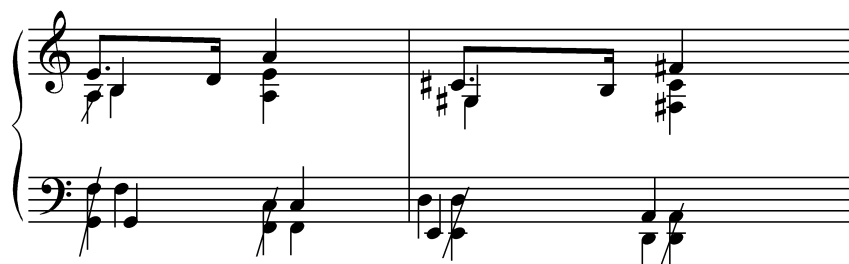
²² Uno schema della costruzione motivica del brano si trova in Robert Orledge, *op. cit.*, p. 164.

²³ Nella trascrizione in figura, il primo la_3 a batt. 1 è di lezione molto incerta, in quanto nascosto da barrature.

²⁴ A giudicare da quanto si legge nella pagina manoscritta in oggetto, la quinta per moto retto tra una parte intermedia e un'altra qualunque è consentita anche se raggiunta procedendo per intervalli disgiunti nelle due parti, alle due condizioni che una delle due note che formano la quinta sia comune ai due accordi che si concatenano, e che il secondo accordo sia di dominante. Nell'esempio in [Fig. 4.6](#) la condizione delle note comuni viene soddisfatta (infatti le note comuni sono *fa* nella prima battuta, *re* nella seconda), ma la presenza della settima maggiore non consente di attribuire una funzione dominantica al secondo e al quarto accordo – ammettendo che abbia senso parlare di tonalità nella progressione armonica in questione. Nel *Traité d'harmonie* di Théodore Dubois, direttore del conservatorio di Parigi dal 1896 al 1905, le regole relative alle quinte per moto retto tra una parte intermedia e un'altra qualunque sono un poco meno restrittive: per esempio, la regola delle note comuni vale su tutti i gradi, non solo sul V (cfr. Théodore Dubois, *Traité d'harmonie: Théorique et pratique*, Paris: Au Ménestrel / Heugel, 1921, pp. 14–15).

trasgredire regole del contrappunto “di scuola” in un contesto armonico del tutto moderno e libero, dove le dissonanze non sono preparate né risolte in modo tradizionale.

Fig. 4.6: *Prélude en tapisserie*, esempi di riscritture (BNF 9617(2), p. 28; inchiostro)



Nell’*avant-texte* del preludio – che peraltro è un pezzo pregevole, nonostante Satie non l’abbia pubblicato in vita – si trovano altri esempi di riscritture in cui Satie modifica o differenzia l’orientamento dei gambi verticali delle note: uno di questi è riportato nella Fig. 4.7.²⁵ La prima versione (BNF 9617(2), p. 27) prevede una chiara divisione in tre livelli: melodia in semiminime, accompagnamento di crome in levare e basso tenuto. Il passaggio corrispondente nell’abbozzo continuativo (BNF 9617(1), p. 13) viene ritoccato in vari punti: in particolare, alle batt. 3-4, Satie modifica le armonie nel pentagramma inferiore e decide di aggiungere le gambette verso il basso alla parte intermedia, in modo da creare una melodia in sincopi di andamento cromatico (*mib-re-do#-re*), in moto contrario con il cromatismo *la-sib-si* nel pentagramma superiore – anch’esso trasformato in sincopi. In questo caso, una lieve modifica grafica innesca un ripensamento di ordine ritmico, che porta all’introduzione di un quarto livello contrappuntistico, quello delle sincopi – che comunque non sostituisce completamente quello delle crome in levare. Questa riscrittura riveste un’importanza specificamente musicale, infatti le note prolungate formano un controcanto di contenuto lirismo, che guida l’armonia verso la risoluzione consonante su *sol* maggiore.

²⁵ Nei pentagrammi più piccoli, come altrove in questo studio, si trova lo stadio genetico precedente. Cfr. per es. la Fig. 2.2.

Fig. 4.7: *Prélude en tapisserie*, esempi di riscritture

(BNF 9617(2), p. 27; inchiostro)

(BNF 9617(1), p. 13; inchiostro)

(BNF 9617(2), p. 27; inchiostro)

Imbevuti di contrappunto sono anche i tre brani del 1907 *Sur un mur*, *Sur un arbre* e *Sur un pont*, riuniti da Satie sotto il titolo *Pièces froides*, « suite pour un chien ». ²⁶ *Sur un mur* e *Sur un arbre* sono infatti due diverse realizzazioni armonico-contrappuntistiche di una stessa melodia: un vero e proprio canto dato, che Satie evidenzia in inchiostro rosso nella prima versione di *Sur un mur*. ²⁷ L'affinità tra *Sur un mur* e *Sur un arbre* riguarda anche le brevi sezioni di introduzione e chiusura, che presentano un importante elemento comune nei due brani, ovvero il profilo melodico superiore a zigzag, caratterizzato da intervalli di quarta discendente. Simili intervalli si trovano anche all'inizio della melodia ricorrente in *Sur un pont*, a dimostrazione dell'ingegnosa concezione di questi "pezzi freddi", la cui coesione su larga scala viene ottenuta grazie ad artifici prettamente contrappuntistici.

Tra gli appunti di una lezione con d'Indy relativa alla strutturazione della sonata classica, si legge un'annotazione curiosa, relativa a una famosa sonata di Beethoven: "Sonate l'Aurore (écrite 7 fois, Trois mois de travail)" (BNF 9643, p. 8). Se Beethoven necessitò di 7 tentativi per terminare la grandiosa sonata op. 53, Satie ne impiegò almeno 5 (in BNF 9650, pp. 31, 35, 49–50) per definire la concisa introduzione lenta della sua *Petite Sonate*, scritta nel

²⁶ I primi due pezzi della serie furono suonati da Satie a Florent Schmitt nell'aprile 1907 (cfr. Ornella Volta, *op. cit.*, p. 126). Il trittico venne pubblicato postumo presso Salabert, nel 1968, con il titolo *Nouvelles Pièces froides* (cfr. *ibidem*, p. 1127).

²⁷ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 291. La melodia è costituita da una frase principale ripetuta, sottoposta a variazioni e trasposizioni (peraltro identiche nei due brani).

1908–9 con la supervisione del maestro.²⁸ Nel corso della stessa lezione, alla p. 11 di BNF 9643, fa capolino per la prima volta un termine che quasi dieci anni dopo rivestirà un ruolo centrale nella dichiarazione di estetica di Satie (citata nel cap. 2): “Développement : ne doit contenir d'idées inutiles. Le développement dépend de l'idée”. E poco più avanti: “Réexposition : les deux idées reviennent au ton principal”. La parola “idée” ritorna molto frequentemente in questi appunti e, come si vede, è per Satie (e per d'Indy?) sinonimo di “tema”, “idea melodica”.

La naturale propensione di Satie all'armonizzazione – e alla riarmonizzazione – di idee melodiche trovava alla Schola cantorum un nuovo e più vasto campo di azione: *chants donnés*, melodie di corale e soggetti di fuga sono infatti materiali melodici destinati, per la loro stessa natura, a essere inglobati in un contesto armonico e contrappuntistico. Satie non tardò ad accorgersi di come il corale e la fuga fossero forme a lui potenzialmente congeniali, e vi si dedicò con tanta passione da farli diventare gli elementi costitutivi predominanti nei due lavori più originali e riusciti degli anni della Schola: negli *Aperçus désagréables* (1908–12), una serie di tre brani per pianoforte a quattro mani, il secondo e il terzo movimento (composti nel 1908) sono rispettivamente un corale e una fuga;²⁹ *En Habit de cheval* (1911), pure per pianoforte a quattro mani o per orchestra, è invece costituito da due corali e due fughe alternati – *Choral*, *Fugue litanique*, *Autre choral*, *Fugue de papier*. Poco dopo aver terminato *En Habit de cheval*, Satie scrive al fratello Conrad una lettera traboccante di soddisfazione per i risultati ottenuti:

J'ai trouvé là la fugue moderne qui n'existait pas. La forme de la fugue était considérée comme incompatible avec nos idées modernes. J'ai mis huit ans à réaliser la nouvelle fugue. [6 settembre 1911]³⁰

In un'altra lettera Satie spiega brevemente in cosa consiste tale “idée nouvelle de fugue : tout pour les expositions”.³¹ L'attenzione del compositore è quindi rivolta principalmente alle sezioni tematiche, dove l'idea (ovvero il soggetto) è rivestita di tessuti armonico-contrappuntistici ogni volta diversi. Particolare cura viene riservata alla composizione dei soggetti stessi, che in Satie hanno sempre caratteristiche morfologiche accentuate al limite

²⁸ Questa introduzione, lunga 10 battute nella sua versione definitiva, venne pubblicata da Robert Caby nel 1968 presso Salabert, come dodicesimo corale della raccolta *Douze petits chorals*. In BNF 9650, pp. 10–11 si trova un'altra variante corrispondente alle prime 8 battute della versione definitiva, notate nelle quattro chiavi antiche e trasposte alla quarta inferiore.

²⁹ Il corale esiste anche in un arrangiamento originale per quartetto d'archi. La *Pastorale* venne composta nel 1912 e aggiunta al *Choral & Fugue* preesistente, formando così una suite intitolata appunto *Aperçus désagréables* nel novembre 1912 (cfr. Ornella Volta, *op. cit.*, pp. 1011–12).

³⁰ *Ibidem*, p. 155.

³¹ Lettera a Roland-Manuel, 4 agosto 1911 (*ibidem*, p. 154).

dell'exasperazione. Evidente è il caso della fuga degli *Aperçus désagréables*, il cui soggetto è un vero e proprio concentrato di sincopi ritmiche, che rendono mobilissima una melodia costituita da tre segmenti discendenti. Emblematico è anche il soggetto della *Fugue litanique*, davvero "litanico", deliberatamente inespressivo e ripetitivo: è infatti formato da tre sole altezze, di cui una (il *re*) è ripetuta per ben cinque volte su un totale di sette note (*re-re-re-re-mi-do-re*). Il tentativo – riuscito – è quello di elevare all'ennesima potenza la ieraticità del canto gregoriano, distillarla in un soggetto il più possibile noioso, e poi servirsi di artifici armonici e contrappuntistici per farlo sembrare sempre nuovo e fresco a ogni ricomparsa. Il soggetto della *Fugue de papier*, ottenuto tramite una semplice catena di quattro varianti derivate l'una dall'altra (BNF 9592, p. 13),³² è insaporito da una quarta lidia e non si può certo definire noioso, ma ha l'andamento dondolante e frivolo di una canzoncina per bambini, e in definitiva suona decisamente lezioso. Un altro soggetto monotono è invece quello della *Fugue à tâtons*, secondo movimento delle *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* per violino e pianoforte (1914): delle otto varianti totali individuate da Orledge,³³ la quarta ha l'andamento imperturbabile di un canto dato e sovrappone già soggetto e controsoggetto; altre due varianti includono una citazione della canzone popolare *Au clair de la lune*; altre ancora insistono su incisi melodici di assoluta piattezza, che si muovono appunto "à tâtons" tra i gradi della scala maggiore; la versione definitiva è anch'essa infarcita di banali scale e arpeggi, talmente triti e poco interessanti da rendere il soggetto un capolavoro di comicità – ottenuta con mezzi puramente musicali.³⁴

L'entusiasmo percepibile nella lettera a Conrad sopra citata è motivato: nelle due fughe di *En Habit de cheval* (la *Fugue litanique* e la *Fugue de papier*) Satie raggiunge esiti di alto livello artistico, perché riesce a inserire in modo convincente il proprio linguaggio in una struttura formale tradizionale (se non tradizionalista). Entrambe le fughe rispettano infatti le regole costruttive della fuga detta "di scuola", ma la personalità del compositore emerge, inconfondibile, nei raddoppi in ottava al basso, nei frequenti movimenti armonici deviati *in extremis* (e che pertanto non finiscono quasi mai 'dove dovrebbero'), nonché nell'esibita meccanicità dei passaggi con moduli ritmici ripetuti.

³² È probabile che sotto alla prima variante ce ne fosse un'altra precedente, in seguito cancellata a gomma e coperta.

³³ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 96–100, dove l'autore mostra le varianti genetiche e analizza il processo compositivo con la consueta perspicacia. In BNF 9573(1), pp. 7–8 si trovano però anche altre varianti, non presentate da Orledge.

³⁴ In occasione di una visita al fratello nel luglio 1914, Conrad Satie ha segnato su un quaderno alcuni appunti relativi alle *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*. Riguardo alla *Fugue à tâtons*, Conrad (presumibilmente dietro dettatura di Erik) scrive: "forme respectée, le violon tâtonne, il est victime du piano" (Ornella Volta, *op. cit.*, p. 1064).

Satie andava molto fiero anche dei suoi corali, tanto da apporre la seguente dichiarazione in esergo alla partitura delle *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*: “Mes Chorals égalent ceux de Bach avec cette différence, qu’ils sont plus rares et moins prétentieux”. Il primo movimento delle *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* è infatti un corale, così come un altro movimento poi non inserito nella serie definitiva di tre brani. Significativo è pure il fatto che, nella raccolta di 21 pezzi per pianoforte *Sports & divertissements* (1914), l’unico brano la cui collocazione in sede di esecuzione rimane fissa (al numero 1, cioè come pezzo introduttivo) è proprio un corale, il *Choral inappétissant*; invece, l’ordine in cui vanno suonati gli altri 20 brani non fu mai definito in modo univoco da Satie.³⁵ E ancora cinque anni dopo, nel 1919, Satie compose un corale da utilizzare come nuovo movimento di apertura del balletto *Parade*, in occasione della ripresa alla Salle Gaveau due anni dopo la *première* del 18 maggio 1917.

Il 1911 è un anno di svolta nella carriera di Satie. Maurice Ravel, appoggiato da critici e giovani compositori (i cosiddetti “Jeunes Ravêlites”) diede il via alla riscoperta di Satie suonandone alcuni pezzi giovanili in un concerto della Société musicale indépendante (16 gennaio).³⁶ Ravel, amico ed estimatore di Satie, era mosso anche da ragioni di interesse ‘politico’: promuovendo Satie e presentandolo come un precursore della musica francese contemporanea, puntava infatti a minare l’egemonia del suo principale antagonista nell’arena musicale, Claude Debussy. La scelta di eseguire un pezzo tutt’altro che recente come la seconda *Sarabande* (1887) non era casuale, ma mirava probabilmente a evidenziarne le somiglianze con la *Sarabande* che Debussy scrisse quasi dieci anni più tardi (nel 1896) e, più in generale, a suggerire che la paternità del cosiddetto “impressionismo musicale” non andava necessariamente attribuita a Debussy.³⁷ Quest’ultimo, all’oscuro di tali manovre, diresse nel marzo dello stesso anno le *Gymnopédies* da lui orchestrate, ma il successo con cui vennero accolte suscitò la sua gelosia; fu questa una delle prime incrinature dell’amicizia tra Satie e Debussy, che si sarebbe rotta definitivamente nel 1917.³⁸

Satie, dal canto suo, assisteva a questi recenti avvenimenti con sentimenti altalenanti tra la comprensibile felicità per le lodi rivolte alle sue opere giovanili e il genuino sconcerto per la svalutazione dei suoi lavori più recenti. Infatti Ravel e i suoi giovani seguaci consideravano Satie “le génial précurseur qui parlait, voici un quart de siècle, l’audacieux

³⁵ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 304.

³⁶ I brani di Satie eseguiti in quel concerto sono la terza *Gymnopédie*, la seconda *Sarabande* e il preludio al primo atto di *Le Fils des étoiles* (cfr. Ornella Volta, *op. cit.*, p. 1116)..

³⁷ Questa sarabanda di Debussy venne in seguito riutilizzata come secondo movimento della suite *Pour le piano* (pubblicata nel 1901).

³⁸ Cfr. Ornella Volta, *op. cit.*, pp. 270, 282.

jargon musical de demain” – come si legge nelle note di sala del concerto del 16 gennaio 1911 – e di conseguenza adoravano soprattutto le sue opere più datate, da loro considerate le più avanzate e profetiche. Al contrario, detestavano la figura di d’Indy, associata indissolubilmente a due istituzioni tradizionaliste (a loro parere) come la Société nationale de musique e la Schola cantorum. Ravel era membro della Société nationale, ma si dimise nel 1909 vedendovi rifiutate tre opere di suoi studenti, che a suo avviso non soddisfacevano i requisiti di incoerenza e noia apprezzati invece in seno alla Schola cantorum.³⁹ Partecipò quindi alla fondazione della Société musicale indépendante, nominandone come presidente onorario il suo maestro Gabriel Fauré, che dal 1905 dirigeva il conservatorio parigino attuando una coraggiosa politica progressista che gli valse il soprannome di “Robespierre”. Se i Jeunes Ravêlites erano convinti “antidindystes”, Satie tributava invece al maestro una stima assoluta e priva di cedimenti. La lettera a Conrad del 17 gennaio 1911, già più volte citata, aiuta a capire meglio i pensieri di Satie riguardo a d’Indy e ai Jeunes Ravêlites:

Trois ans après un rude labeur, j’obtins à la Schola Cantorum mon diplôme de contrepoint, paraphé de la main de mon excellent maître, lequel est bien le plus savant et le meilleur homme de ce monde.

Me voilà donc, en 1908, avec, en mains, une licence me donnant le titre de contrapuntiste. Fier de ma science, je me mis à composer.

Ma première œuvre de ce genre est un *Choral & Fugue* à quatre mains. J’ai été bien engueulé dans ma pauvre vie, mais jamais je ne fus autant méprisé. Qu’est-ce que j’avais été faire avec d’Indy ? J’avais écrit avant des choses d’un charme si profond ! Et maintenant ? Quelle barbe ! Quelle jambe!

Là-dessus, les « Jeunes » [viennent] d’organiser un mouvement anti-d’indyste, et de faire jouer les *Sarabandes*, le *Fils des Étoiles*, etc., œuvres jadis considérées comme fruit d’une grande ignorance, à tort, suivant ces « Jeunes ». Voilà la vie, mon vieux !

C’est à n’y rien comprendre.⁴⁰

Satie aveva ben diritto a sentirsi disorientato: il *Choral & Fugue* di cui parla (che diventerà *Aperçus désagréables*) era da lui percepito come una riuscita dimostrazione dell’arte appresa alla Schola, ma venne criticato da Debussy – al cui apprezzamento Satie teneva più di ogni altra cosa.⁴¹ Inoltre, le riserve dei Jeunes Ravêlites nei confronti della sua attuale produzione contrappuntistica dovettero instillare nella sua mente dubbi di non secondaria importanza. Così, dopo aver completato *En Habit de cheval*, percependo forse il rischio di un’*impasse*, effettuò una nuova e imprevedibile ‘sterzata’ stilistica, che condusse all’insieme di pezzi

³⁹ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 346. La citazione originale, dall’evidente tono sarcastico, si trova in una lettera di Ravel a Charles Koechlin del 16 gennaio 1909.

⁴⁰ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 145.

⁴¹ Cfr. *ibidem*, pp. 791, 1059. Secondo la Volta, il titolo *Aperçus désagréables* si riferisce precisamente al mancato consenso da parte sia di Debussy che di Ravel (cfr. *ibidem*, p. 163).

pianistici comunemente denominati “umoristici” – il cui linguaggio venne definito “fantaisiste” dallo stesso Satie.⁴²

In questi brani, inaugurati dai *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* nell’agosto 1912, si verifica un’interessantissima commistione stilistica: il cabaret, invitato gentilmente a uscire dalla Schola, rientra di soppiatto sottoforma di melodie popolari – che prendono il posto degli austeri *chants donnés* degli esercizi scolastici – e di procedimenti parodici già sperimentati con Hypsa. “Satie, le célèbre contrapuntiste” (così definito da Debussy in una dedica del gennaio 1906),⁴³ si spoglia di ogni paludamento polveroso e si riscopre umorista: forte di una tecnica compositiva ormai divenuta più duttile e solida, apre il proprio mondo musicale all’ironia e ne permea ogni dimensione delle sue opere, a partire dai titoli e dalle indicazioni per l’esecuzione. Da un punto di vista più strettamente musicale, le idee (il termine non è casuale) su cui lavora sono molto spesso modelli melodici preesistenti, dalle provenienze più disparate (canzoni popolari, pezzi del repertorio classico, musica di intrattenimento), variamente trasformati e criptati ma sempre ammiccanti all’ascoltatore pronto a (o capace di) coglierne le argute implicazioni. Le principali modalità di citazione, modifica o imitazione dei modelli sono così riassunte da Whiting:

Beginning with stylistic allusion (*Véritables préludes flasques*), Satie moved on to the quotation of single phrases, then to the reworking of entire tunes, and finally to something like Hypsa’s composite parodies, in which he juggled quotations from more than one source. Frequently, he extracted a single motif from the model – a motif not immediately recognizable as a quotation – and treated it as an ostinato figure before the ‘formal’ quotation, which thereby would seem to grow directly from the materials that preceded it while clarifying their status retrospectively.

Hypsa frequently ‘deranged’ the melodies he asked Satie to arrange; [...]. Satie carried out his own musical ‘derangements’ in either of two ways. His models usually have (or, in the case of folk-songs, imply) simple, diatonic harmony; yet he couches his quotations in an incongruously complex, even bitonal harmonic idiom. His other strategy is to distort the intervals of the quoted melody, through chromatic alteration or through pitch substitution, while retaining the original rhythmic pattern.⁴⁴

Questa ventata di aria fresca ebbe importanti ripercussioni anche sul processo compositivo. Già durante gli anni della Schola, l’implementazione della linearità melodica nella dimensione armonica portò a un arricchimento dell’immaginazione musicale: esemplari in tal senso sono le caleidoscopiche trasformazioni del soggetto nelle due fughe di *En Habit de cheval*. Sul versante più prettamente genetico, queste conquiste tecniche si tradussero in

⁴² Cfr. *ibidem*, p. 163.

⁴³ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁴ Steven Whiting, *op. cit.*, p. 355.

una strutturazione più libera del processo compositivo: in conseguenza della moltiplicazione delle possibilità alternative tra cui scegliere, la logica genetica divenne sempre più spesso pluri-direzionale invece che lineare-derivativa. Come si è visto, le ultime canzoni scritte per Hyspa e la Darty andavano già in questa direzione, e nei pezzi umoristici del 1912–15 tale tipo di logica ricorre sempre più frequentemente e con caratteristiche sempre più pronunciate.

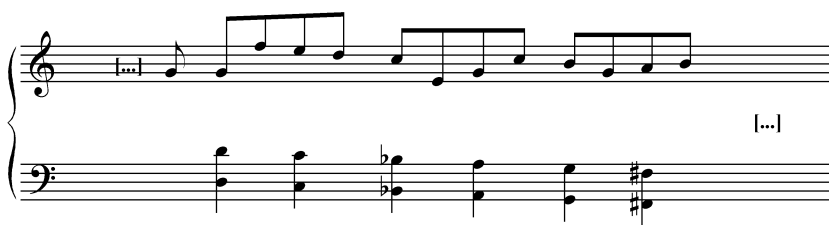
Nel secondo dei *Préludes flasques (pour un chien)* del 1912, intitolato *Idylle cynique*, le cinque varianti genetiche delle prime due battute (BNF 9674, pp. 6, 8) condividono uno stesso profilo ritmico-melodico, ma sono ancora interpretabili come derivate ‘a cascata’ l’una dall’altra (la derivazione è tale quando due varianti presentano almeno un elemento in comune, che nella seconda viene modificato). Nell’avantesto delle *Descriptions automatiques* (1913), invece, si trovano sei riscritture della canzoncina per bambini *Maman, les p’tits bateaux*, che costituiscono il primo esempio a me noto di una logica genetica dalle proprietà mai così accentuate nelle composizioni precedenti ([Fig. 4.8](#)).⁴⁵ La prima variante appartiene a uno schizzo chiaramente apparentato alla terza delle *Descriptions automatiques* (*Sur un casque*), ma la citazione della melodia infantile entrerà invece solo nella versione definitiva della prima “descrizione automatica”, *Sur un vaisseau*, ultimata il 21 aprile 1913.⁴⁶ Questo dimostra che, all’inizio del processo compositivo, Satie non sapeva ancora quale sarebbe stata la destinazione precisa della citazione, ma era comunque intenzionato a servirsene. Si trovò così di fronte a un problema compositivo specifico, puntuale, per la cui risoluzione non disponeva ancora di elementi musicali certi sui quali fare affidamento. Le varianti genetiche in [Fig. 4.8](#) servirono pertanto a esplorare un buon numero di possibili presentazioni della stessa idea melodica, il cui inoffensivo diatonismo si presta a innumerevoli “illuminazioni”; la versione definitiva fu raggiunta dopo aver attraversato un processo compositivo particolarmente variegato.

⁴⁵ Nella figura si possono confrontare le varianti, incolonnate dall’alto verso il basso in ordine cronologico (ricavato semplicemente dalla paginazione del quaderno BNF 9586(1)).

⁴⁶ Essendo il pezzo privo di stanghette di battuta, i riferimenti in partitura vanno indicati in altro modo: contando le semiminime a partire dall’inizio del brano, la citazione in questione si trova alle semiminime 70–8.


Fig. 4.8: passaggio chiave, da *Sur un vaisseau*

a
(BNF 9586(1), p. 2; matita)



System a shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. A sharp sign is placed on the bass line, indicating a key signature change. The notation includes a bracketed ellipsis [...].

b
(*ibidem*, p. 3; matita)



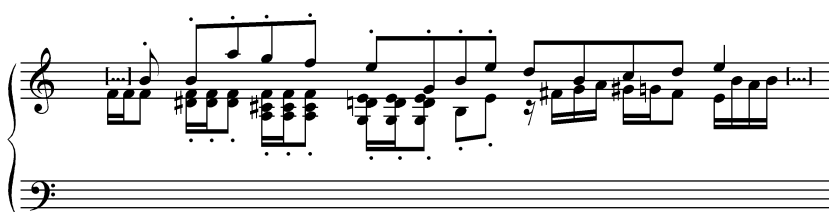
System b continues the musical passage with a treble and bass staff. A sharp sign is placed on the bass line, indicating a key signature change.

c
(*ibidem*, p. 5; matita)



System c shows the continuation of the musical passage with a treble and bass staff. A sharp sign is placed on the bass line, indicating a key signature change.

d
(*ibidem*, p. 6; matita)



System d continues the musical passage with a treble and bass staff. A sharp sign is placed on the bass line, indicating a key signature change.

e



System e shows the continuation of the musical passage with a treble and bass staff. A sharp sign is placed on the bass line, indicating a key signature change.

Fig. 4.8: passaggio chiave, da *Sur un vaisseau*

a
(BNF 9586(1), p. 2; matita)

b
(*ibidem*, p. 3; matita)

c
(*ibidem*, p. 5; matita)

d
(*ibidem*, p. 6; matita)

e
(*ibidem*, p. 7; matita)

f (versione definitiva)
(*ibidem*, pp. 12–13; inchiostro su matita)

A ben vedere, alcune varianti presentano elementi in comune: le note 1, 3, 5 e 7 della mano sinistra di **b** richiamano l'andamento delle ottave discendenti di **a**, tanto che **b** si può interpretare come derivata da **a**; analogamente, l'inusuale bicondotta *re#-fa* appena accennato in **c** viene ripreso in **d**, quindi **d** si può considerare derivata da **c**. Questa stessa coppia di note

(*re# e fa*) si trova anche alla fine della variante **e**, la quale risulta così apparentata con **c** e **d** – pur senza essere derivata direttamente da nessuna delle due. La presenza delle due relazioni derivative appena descritte non impedisce però alle varianti di disporsi ‘a ventaglio’, formando ben quattro ‘strade’ alternative e diversificate: quella di **a** e **b**, quella di **c** e **d**, quella (ancora differente) di **e** (costituita da due tentativi scritti ‘a fil di penna’), e infine la versione definitiva **f**, totalmente diversa da tutte le varianti precedenti.

Procedimenti genetici del genere, che iniziarono a manifestarsi con questa evidenza proprio a partire dall’aprile 1913, erano tipicamente utilizzati da Satie per comporre singoli passaggi o pezzi brevi, e sono appunto contraddistinti da una logica debolmente teleologica, in cui vengono sondate differenti direzioni prima di indirizzare la traiettoria compositiva verso la versione definitiva. Un’interpretazione affrettata potrebbe tacciare questi procedimenti di ingenuità o scarsa professionalità: a qual pro accumulare varianti senza imbrigliarle in un pensiero autoriale sicuro e ben direzionato? Il compositore sembra procedere a tentoni – una tecnica tutt’altro che efficace per afferrare un oggetto sfuggente. Eppure, esaminando gli abbozzi di Satie dal 1913 in poi, si nota che ogni utilizzo di tale logica genetica ha portato alla soluzione dello specifico problema compositivo in oggetto. Si tratta quindi di una procedura molto potente, che ha permesso a Satie di affrontare con successo la composizione di passaggi particolarmente problematici: una sorta di *passepourtout* compositivo, adatto ad aprire ‘porte’ di cui il compositore non possiede la chiave, ma che sente di dover necessariamente varcare.

Questa tipologia di processi genetici è da me definita “logica genetica dei passaggi chiave”; ogni occorrenza in casi concreti viene chiamata sinteticamente “passaggio chiave”. Un chiarimento terminologico è ora necessario. Propriamente, un passaggio chiave appartiene alla versione definitiva di un testo e non va confuso con la logica con la quale esso è stato composto; tuttavia, per comodità enunciativa, sovrappongo i due concetti – il che mi pare lecito, data la loro inscindibilità: un passaggio chiave è così definito solo quando è stato composto con quella particolare logica. La locuzione “passaggio chiave” è stata scelta per due motivi: da un lato, sottolinea l’importanza del passaggio in questione nella versione definitiva del brano; dall’altro, evoca il ruolo di ‘chiave universale’ rivestito dalla logica genetica tramite cui tale passaggio è stato definito.

Un passaggio chiave è un modello concettuale la cui definizione è necessariamente fluida: può infatti presentare caratteristiche diverse da caso a caso, ma queste devono essere sempre riconducibili al modello stesso. Le descrizioni verbali finora fornite saranno presto

integrate da analisi approfondite di importanti passaggi chiave, le quali aiuteranno a comprenderne meglio le peculiarità (v. *infra*). Prima di continuare, è opportuno tentare di contestualizzare la logica genetica dei passaggi chiave nell'insieme delle tipologie possibili di processi creativi.

Nella vita quotidiana, ognuno di noi ha costantemente a che fare con questioni di genesi testuale, se non altro nella pratica della scrittura di e-mail o di testi di vario genere. Ci sarà probabilmente capitato di notare come portare a compimento un testo sia spesso più complicato del previsto: una palude di tentativi rigettati, ripensamenti, vicoli ciechi. È quindi comprensibile essere indotti a ritenere che i sentieri della creazione formino *patterns* complessi, sempre mutevoli, differenti da individuo a individuo. Al contrario, la mia personale esperienza di analisi di numerosi tipi di testi (e di opere d'arte in generale) mi spinge a credere che la grande maggioranza dei processi genetici si conformi a un modello piuttosto semplice, che si potrebbe definire come una sequenza principale di eventi (le varianti genetiche) derivati l'uno dall'altro, circondata da alcune idee scartate.⁴⁷

In questo contesto, i passaggi chiave di Satie – soprattutto quelli più intricati ed elaborati – rappresentano un'eccezione notevolissima e meritano un'attenzione particolare: sono infatti passaggi avvertiti come cruciali dal compositore stesso, che li affronta facendo appello a tutte le proprie risorse compositive. Pertanto, la presente panoramica dei procedimenti di riscrittura nei manoscritti di Satie si soffermerà spesso sui passaggi chiave, che costituiscono – proprio per la loro eccezionale anomalia – un punto di osservazione privilegiato del pensiero compositivo satiano.

Dopo aver completato le *Descriptions automatiques* nell'aprile 1913, Satie dedicò l'estate e l'autunno a comporre di buona lena altre serie di brevi pezzi pianistici, forte dell'appoggio dell'editore Demets e del pianista Ricardo Viñes, definito da Ornella Volta "l'interprete-complice qu'il recherchait"⁴⁸ – e al quale le ironiche indicazioni per l'esecuzione disseminate nei brani umoristici sono primariamente rivolte. Dal punto di vista della genesi testuale, gli abbozzi per *Españaña* (terzo dei *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*) spiccano per la loro frammentazione in numerosi blocchi che saranno poi selezionati (o scartati) e ri-montati nella dimensione sintagmatica; nonostante la varietà dei tentativi, non ci si trova in presenza di un problema compositivo 'localizzato' (e quindi di un possibile

⁴⁷ Non conosco altri studi di *critique génétique* che abbiano affrontato la questione della logica intrinseca dei processi di scrittura al fine di individuarne le tipologie. La mia ipotesi trova per il momento una conferma nei casi specifici di Ravel e Debussy, presentati nel cap. 1. Per ulteriori considerazioni al riguardo, cfr. il paragrafo 2 delle "Conclusioni e nuove prospettive".

⁴⁸ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 180.

passaggio chiave), ma il processo compositivo è comunque dominato da una libertà (verrebbe da dire ‘elasticità’) che sarebbe stata inimmaginabile una decina di anni prima. Un bell’esempio di passaggio chiave si trova invece in *d’Holothurie*, il primo degli *Embryons desséchés*: Whiting ha dimostrato che in questo brano Satie cita (e deforma) la canzone ottocentesca *Mon rocher de Saint Malo* di Loïsa Puget, presa nella sua interezza;⁴⁹ tuttavia il passaggio chiave vero e proprio riguarda solo l’*incipit* melodico del ritornello, corrispondente alle parole “À tout je préfère le toit de ma mère”. Le varianti genetiche di questo passaggio chiave sono già state presentate da Orledge, quindi non saranno descritte in questa sede.⁵⁰

Il dossier di questo capitolo è piuttosto dedicato a un capolavoro del 1914, *Sports & divertissements*, che è stato così definito da Gillmor:

[...] not only Satie’s most ambitious piano work but arguably his finest creative achievement, a superb marriage of style and idea, a crystallization of virtually everything that had preceded it, the purest distillation of an aesthetic ideal toward which he had been groping for a quarter century.⁵¹

DOSSIER 4: *Le Golf*, da *Sports & divertissements*

Lo studio dettagliato della genesi dei 21 pezzi pianistici intitolati *Sports & divertissements* mostra che almeno quattro di loro possono essere legittimamente definiti passaggi chiave (o, in questo caso, “pezzi chiave”): *La Chasse*, *Le Tango*, *Le Réveil de la Mariée* e *Le Golf*. Ancora più interessante è notare che la maggior parte di questi quattro pezzi appartiene alla fase più tarda della composizione della serie, infatti occupano rispettivamente i numeri 9, 18, 20 e 21 nella sequenza cronologica complessiva. (L’ordine di composizione è noto, poiché Satie firmò e datò ogni brano una volta completato.) Questo sembra indicare che la logica dei passaggi chiave sia stata affinata e impiegata sempre più estensivamente durante la composizione di *Sports & divertissements*. Una possibile spiegazione potrebbe risiedere nella natura multimediale del lavoro, i cui intricati riferimenti incrociati tra forme d’arte differenti possono aver favorito l’insorgere di questioni complesse durante la composizione: da questo punto di vista, i passaggi chiave possono rivelarsi molto utili, dato che richiedono che il compositore ponderi una vasta gamma di scelte possibili.

⁴⁹ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 368–73.

⁵⁰ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 161–4.

⁵¹ Alan Gillmor, *Erik Satie*, p. 176.

Sports & divertissements è effettivamente un'opera multi-stratificata, una sorta di frivolo *Gesamtkunstwerk* concepito nel 1914 da Lucien Vogel, giornalista di riviste di moda rinomate come *La Gazette du Bon Ton*. Satie venne presentato a Vogel dalla giovane amica Valentine Gross, un'artista di talento che Satie incontrò nel 1913 e che faceva parte dello *staff* artistico della *Gazette*.⁵² Vogel pianificò l'opera come una pubblicazione di lusso, un album che rappresentasse 20 passatempi dell'*élite* parigina, spaziando dalle attività sociali ai giochi e agli sport – come appunto il golf. A Satie fu commissionata la creazione della componente musicale, nella forma di 20 pezzi brevi (ai quali aggiunse un austero – ma stranamente seducente – corale di introduzione); la controparte visuale fu invece fornita dall'illustratore francese Charles Martin, che realizzò nel 1914 una serie di tavole. Non è possibile stabilire con certezza quale forma d'arte comparve per prima, nel corso della preparazione dell'album. È tuttavia probabile che i disegni di Martin siano stati il punto di partenza: nel 1914 Martin stava già collaborando con Vogel da tempo, perciò può darsi che l'artista abbia iniziato a lavorare a questo progetto prima che Satie venisse contattato.⁵³ In ogni caso, il musicista e l'artista certamente si influenzarono a vicenda, come risulterà evidente dall'analisi di *Le Golf*.

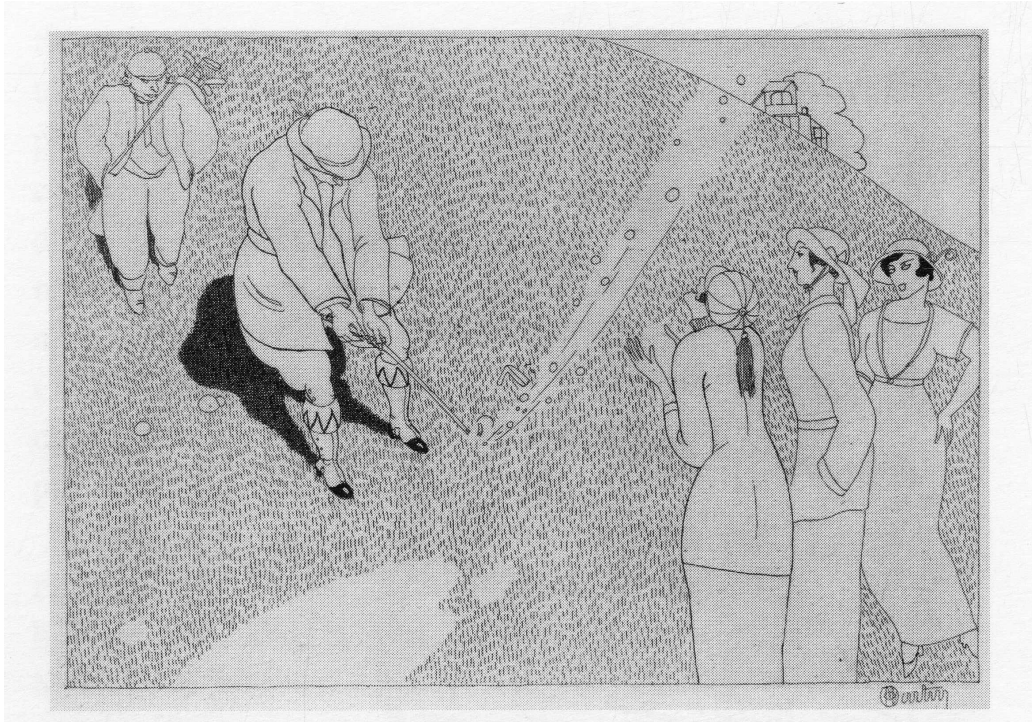
Alcuni indizi sembrano tradire l'entusiasmo che Satie deve aver provato per questo progetto: non solo scrisse il *Choral inappétissant* (“Corale inappetitoso”) iniziale e lo dedicò orgogliosamente “à ceux qui ne m'aiment pas”, ma preparò anche una divertente prefazione verbale all'album e, a perpetuo diletto dei suoi estimatori, arricchì la sua partitura elegantemente manoscritta di corti *prose poems* di sua stessa invenzione, che accompagnano umoristicamente ogni brano e costituiscono la terza componente artistica dell'opera.

Fig. 4.9: *Le Golf*, illustrazioni di Charles Martin:

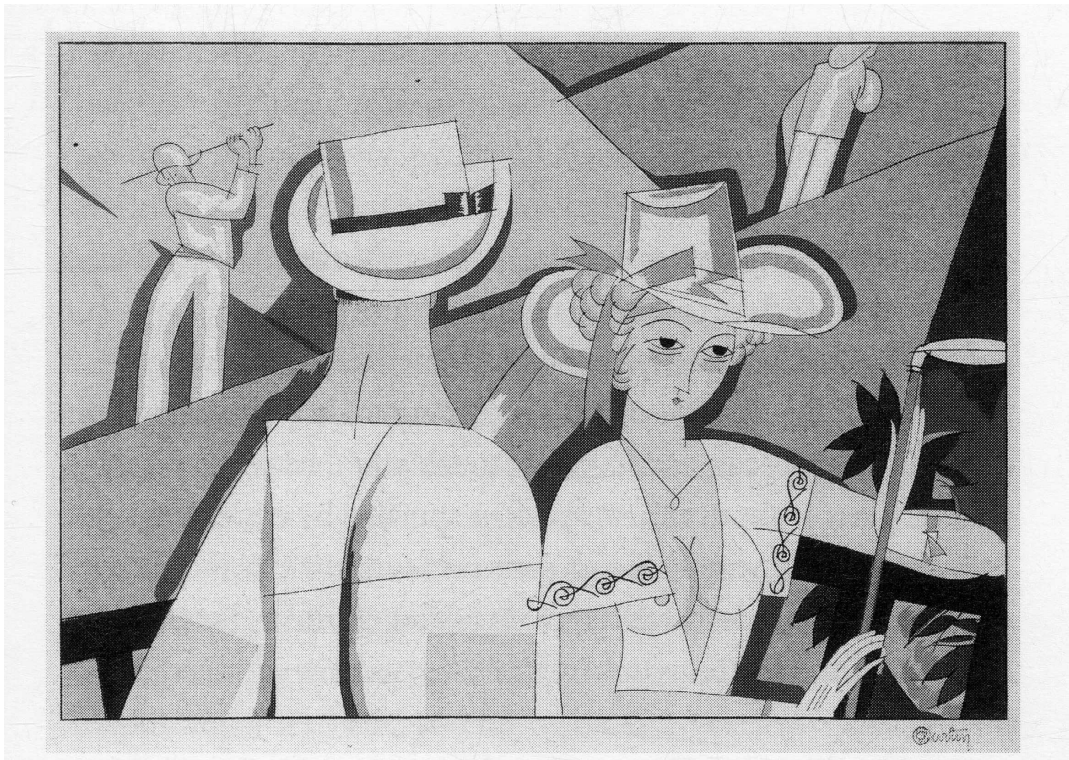
1914

⁵² Cfr. Mary Davis, *Erik Satie*, p. 93.

⁵³ Per ulteriori informazioni sulla genesi di *Sports & divertissements*, si consulti Orledge, *op. cit.*, pp. 204, 214–17, 305, 360.



1922



Sebbene l'album risultante fosse virtualmente pronto per l'estate del 1914, lo scoppio della prima guerra mondiale costrinse a posticiparne la pubblicazione; quando Martin ritornò dal fronte, rendendosi conto di quanto la moda nel frattempo fosse cambiata, decise di rivedere e aggiornare i suoi disegni: di conseguenza, una seconda serie di illustrazioni – dal carattere decisamente più cubista – fu approntata nel 1922. Satie invece non modificò la

partitura, e *Sports & divertissements* andò finalmente in stampa nel 1923, nove anni dopo la data di pubblicazione originariamente prevista. Vennero preparate tre edizioni di lusso, che differiscono per piccoli dettagli: due di queste riportano solo illustrazioni realizzate nel 1922, le cui connessioni con i pezzi di Satie sono molto vaghe. Ma fortunatamente un'edizione molto rara di dieci copie numerate (Lucien Vogel, 1923) presenta sia le illustrazioni del 1922 che quelle del 1914, permettendo così un'analisi più serrata delle relazioni originariamente concepite tra la musica, i *prose poems* di Satie e i disegni di Martin del 1914.⁵⁴

Le Golf non è solo l'ultimo brano della serie a essere stato completato (il 20 maggio 1914), ma anche quello con la genesi più complessa e interessante, infatti il processo compositivo si articola in ben dieci varianti della musica e sei varianti del testo verbale. Nel seguito di questo dossier analizzerò le mutue influenze tra le varianti di Satie – di entrambi i tipi – e il disegno di Martin del 1914.⁵⁵ Le varianti genetiche sono state tutte riportate alla fine del dossier, ordinate cronologicamente; le scelte che hanno condotto all'ordinamento cronologico non saranno spiegate nel dettaglio, ma sono essenzialmente una conseguenza della paginazione nei quaderni. Le due illustrazioni di Martin (del 1914 e del 1922) si trovano nella [Fig. 4.9](#); la [Fig. 4.10](#) è la versione definitiva della partitura di Satie, che include sia la musica che il testo. Prima di procedere, è necessaria una spiegazione della metodologia da me adottata in questa e in tutte le mie analisi genetiche più dettagliate.

Dato che nell'ambito della *critique génétique* non è mai stato definito nessun modello analitico-interpretativo generale, ogni studioso di solito fabbrica alcuni 'attrezzi' metodologici adatti all'oggetto di cui si occupa. A questo proposito non faccio eccezione: ho infatti inventato i miei strumenti personali, piuttosto semplici e intuitivi, che si sono dimostrati particolarmente malleabili ed efficaci se applicati a diversi autori, o persino a diverse forme d'arte.

Fig. 4.10: *Le Golf*, versione definitiva

⁵⁴ Due di questi disegni del 1914 sono stati riprodotti nel *Dossier Erik Satie: L'os à moelle* di Ornella Volta (pp. 41–53).

⁵⁵ La rara illustrazione di *Le Golf* del 1914, riportata in [Fig. 4.9](#), è stata tratta da *Erik Satie* di Mary Davis, p. 100. Lo stesso disegno si trova a p. 214 della monografia di Orledge *Satie the Composer*.

Le Golf

Scale

Il sera victorieux.

Le Colonel est vêtu de "Scottie Tweed" d'un vert violent.

Son "caddie" le suit portant les "bags".

Les nuages sont étonnés.

Le Colonel est là!

Le voici qui assure le coup:

Les "holes" sont tout tremblants!

Son "club" vole en éclats!

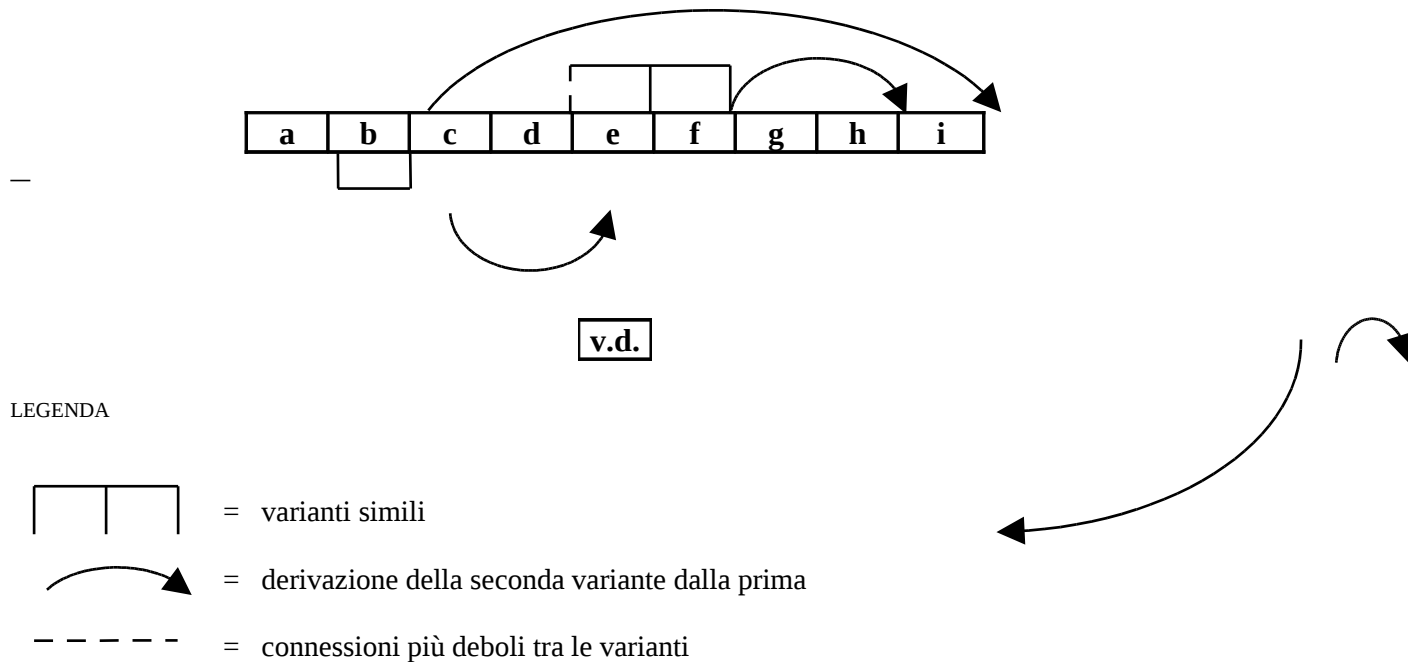
ga.....

ERIK SATIE
20 Mai 1914

Prima di tutto, il processo compositivo deve essere suddiviso in unità distinte e cronologicamente consecutive (le varianti), in modo da essere agevolmente descritto e

analizzato.⁵⁶ L'individuazione delle varianti, anche se difficile e spesso non condivisa universalmente (specialmente nei casi più complessi), è sempre utile in quanto consente di visualizzare tutti gli stadi genetici in uno schema allo stesso tempo sinottico e interpretativo sul modello di quello (esemplificativo) in Fig. 4.11.

Fig. 4.11: esempio di schema sinottico-interpretativo generico



Ogni rettangolo in figura, indicato con una lettera dell'alfabeto, rappresenta una variante; l'abbreviazione "v.d." sta per "versione definitiva". Le varianti sono allineate da sinistra a destra nell'ordine cronologico più probabile – che non è mai del tutto evidente negli abbozzi ma deriva da ipotesi personali dell'analista. Gli elementi più interessanti dello schema sono i collegamenti tra i rettangoli, che forniscono una descrizione bidimensionale della logica genetica. Sono infatti di due tipi diversi, che riflettono le due relazioni più comuni tra le varianti: i raggruppamenti disegnati con linee ad angolo retto sono non-direzionali e collegano varianti simili; due o più varianti sono considerate simili se hanno almeno un elemento in comune. Le frecce sono invece connessioni direzionali tra coppie di varianti, dove la seconda è derivata dalla prima; affinché si verifichi una derivazione devono essere soddisfatte le seguenti due condizioni: le due varianti devono avere un elemento comune, e questo elemento deve essere ripreso nella seconda variante, sottoposto a un qualche tipo di modifica. Il concetto di "elemento" è deliberatamente elusivo e generale, così che può essere riferito a oggetti di vari tipi e dimensioni – sebbene questa formalizzazione sia

⁵⁶ Cfr. la definizione di variante genetica fornita nel Dossier 2, cap. 2.

particolarmente adatta a processi di piccola scala. Utilizzando una descrizione più immaginifica, si potrebbe paragonare ogni raggruppamento non direzionale a un insieme di percorsi simili (o strade parallele), in qualche modo alternativi e interscambiabili. Ogni collegamento direzionale, invece, mostra l'autore nell'atto di seguire un percorso che sembra promettente, ma che potrebbe ugualmente rivelarsi una strada senza uscita.

La seguente analisi del processo compositivo è condensata in due diagrammi sinottico-interpretativi della genesi (rispettivamente) della musica e del testo verbale di *Le Golf*, che si trovano anch'essi alla fine del dossier, dopo le varianti, e sono accompagnati da tabelle che spiegano nel dettaglio il significato di ogni connessione; questi schemi fungeranno da utile punto di riferimento nel corso della lettura delle prossime pagine. Nel diagramma della genesi del brano musicale, gli stadi genetici sono raggruppati in due blocchi orizzontali distinti: i rettangoli contrassegnati da lettere minuscole rappresentano le varianti vere e proprie e sono affiancati in ordine cronologico, mentre i rettangoli contrassegnati da numeri sono piccoli frammenti musicali la cui posizione nella sequenza cronologica è difficile da stabilire.

Osservando il disegno di Martin (d'ora in poi ci si riferirà sempre a quello del 1914) non si può non notare qualcosa di strano: la mazza del giocatore si rompe in mille pezzi dopo il colpo; questa stessa immagine è presente nella prima variante **A** del testo verbale (v. *infra*). Come si può vedere nello schema sinottico della genesi del testo, **F** è derivato da **A**: l'elemento comune è la rottura della mazza, ma mentre in **A** c'è solo il desiderio di romperla, in **F** si frantuma veramente. La stessa idea si trova anche in tutte le varianti complete del pezzo musicale: **c**, **f** e **j** (v. *infra*). Martin disegnò il “disastrous swing” del colonnello⁵⁷ nella forma di una striscia ascendente, e Satie decise di rappresentarlo in musica come un arpeggio dissonante ascendente. La prima versione di questo arpeggio, nella variante **c**, consiste nella sovrapposizione di una triade di *mi* maggiore con sesta aggiunta e di una settima di terza specie sulla sensibile *re#* (*re#*, *fa#*, *la*, *do#*; nell'esempio musicale, v. il pentagramma piccolo); poi Satie modifica questa settima di sensibile suonata dalla mano sinistra in una settima di dominante sul *si*. Lo stesso arpeggio si trova nella variante **f** (che coincide parzialmente con **c**) ed è successivamente modificato in una versione preliminare di **j**, dove entrambe le mani suonano una triade di *mi* maggiore con sesta aggiunta, partendo da altezze differenti. Ma l'ultima versione della variante **j** ripristina la sovrapposizione degli accordi di tonica e settima di dominante già apparsa in **f**; come si legge nel diagramma sinottico, **j** è derivato da **f**, perché Satie riprende un elemento comune (l'arpeggio) ma lo modifica tramite

⁵⁷ Robert Orledge, *op. cit.*, p. 216.

l'aggiunta di segni di dinamica. Nella partitura pubblicata (Fig. 4.10), la forma disegnata da Martin viene enfatizzata ancora di più dai segni di crescendo e dalle due legature che racchiudono l'arpeggio.

Una caratteristica tipica dei passaggi chiave è la loro natura duale: da un lato, la pervasività di alcuni elementi ricorrenti (rappresentati dalle connessioni squadrate) conferisce una certa solidità a questa struttura genetica; dall'altro, il numero limitato di relazioni derivative (le frecce) contribuisce a sottolineare l'autosufficienza di ogni variante. Per esempio, il ritmo puntato ricorre in molte varianti e frammenti musicali (**a**, **b**, **c**, **d**, **e**, **f**, **i**, **j**, **2**, **4**), ma ogni volta acquista un carattere leggermente diverso. La variante **a** termina con note ribattute di qualità marziale, probabilmente influenzate dal seguente passaggio nella seconda variante **B** del testo: "Ce jeu semble appartenir de droit aux anciens officiers. C'est un sport d'homme mur [sic], de retraité. Les vieux colonels anglais y excellent. Sur deux joueurs de golf, deux sont anglais, tous deux colonels honoraires de l'Armée de Sa Majesté le King. C'est donc un jeu anglais & militaire, ou militaire & anglais". L'impertinente ritmo puntato nella variante **b** enfatizza la leggerezza della melodia, simile nello spirito a una canzone popolare; la variante **c**, con i suoi saltellanti accordi staccati, suona invece più simile a una danza. In **d** Satie fa un uso estensivo di figurazioni a zig-zag nella melodia, che saranno richiamate nell'ultima variante **j** (batt. 1-4 e 14-15). La melodia con cui **j** inizia testimonia il talento di Satie come inventore di melodie fresche e memorabili: questo motivo oscillante è stato spesso associato al brano di successo *Tea for Two*, composto da Vincent Youmans per il suo musical del 1925 *No, No, Nanette*. La variante **e** potrebbe essere derivata da **a**, da cui sembra prendere in prestito le note ribattute a mo' di marcetta. Un'altra variante con il ritmo puntato, **i**, merita attenzione: l'accompagnamento è qui un accordo di *mi* decorato da una melodia ad arco nella parte inferiore; questo elemento è ripreso nell'ultima variante **j** alle batt. 1-2 e 3-4, modificato in un disegno "um-pa um-pa". Ma una figurazione simile era già stata utilizzata nel frammento **1**: la parte inferiore ascendente inserita in un accompagnamento "um-pa um-pa", presente in **1**, viene ripresa in **j** (batt. 1-2 e 3-4), prolungata in modo da disegnare un profilo ad arco. Pertanto, come mostrato nello schema sinottico, **j** è derivata sia da **i** che da **1**.

Perché Satie si concentra sul ritmo puntato in tutti questi tentativi musicali? Nel suo mondo musicale, questo ritmo era tipicamente associato a canzoni folkloriche inglesi o scozzesi, almeno da quando compose *Jack in the Box* nel 1899 (si ascolti per esempio l'inizio dell'*Entr'acte*), e la Scozia è davvero un'importante fonte di ispirazione per il testo di *Le Golf*. Per esempio, la parola "links" nella variante **A** è un termine scozzese che significa

“dune”, usato nella lingua francese per indicare un campo da golf in prossimità del mare. Inoltre, i colonnelli inglesi nella variante **B** indossano “Scotch Tweeds”, e uno Scotch Tweed verde è anche menzionato nelle varianti **C**, **E** e **F**. Si rammenti infine che Satie aveva ascendenze scozzesi da parte della madre Jane Leslie Anton.

Lo Scotch Tweed manca nel disegno, ma altri elementi compaiono sia nel disegno che nelle varianti verbali: il giocatore nell’illustrazione è seguito da un caddie che porta la sacca con le mazze, e Satie, evidentemente intrigato dal gioco e dalle sue origini britanniche, impiegò giocosamente tutta questa terminologia tecnica in inglese: la parola “caddie” è usata nelle varianti **B**, **C**, **D**, **E** e **F**; “bags” compare nelle varianti **B**, **D**, **E** e **F**, e “club” (o “clubs”) in **A**, **B**, **D**, **E** e **F**. Altre parole sono analogamente ripetute in molte varianti: “holes”, in cinque varianti, e “colonel” (o “colonels”), pure in cinque varianti. La genesi del testo è dunque molto simile a quella della musica, allo stesso tempo compatta e non teleologica. Ci sono ovviamente connessioni derivative nella genesi del testo, ma, come per la musica, il loro posizionamento fa sì che l’intera struttura somigli più a un labirinto che a un’unica strada principale con eventuali deviazioni. Tra i collegamenti genetici direzionali nel testo, due fanno riferimento alle condizioni di salute del colonnello: in **B** il golf è definito come uno sport praticato da vecchi colonnelli, e nella variante derivata **E** il colonnello è in effetti descritto come vecchio e sofferente di reumatismi; secondo quanto viene detto in **C**, il colonnello gioca per perdere peso, e nella variante derivata **D** è grasso come un barile e gioca per motivi di igiene. Anche una delle varianti musicali è collegata alla cattiva salute del colonnello: **g** porta l’indicazione “Asthmatiquement”, comicamente realizzata con ansimanti come in levare. La versione definitiva è invece focalizzata sulla boria del colonnello. L’indicazione esecutiva “Exalté” si attaglia bene all’eccessiva fiducia in se stesso del personaggio: sarà sicuramente vittorioso, e persino il colore del suo Scotch Tweed è violento... ma il suo *swing* decisivo si tramuta in una disfatta. Se si pensa che la prima guerra mondiale sarebbe scoppiata circa due mesi dopo, l’umorismo di *Le Golf* suona improvvisamente sinistro.

Tornando ai diagrammi, è impossibile sminuire l’originalità di questi processi compositivi, caratterizzati da un vasto numero di percorsi alternativi che contraddicono apertamente la logica derivativa, dominante nelle procedure dei contemporanei Debussy e Ravel. Inoltre, la somiglianza strutturale tra i due diagrammi prova che Satie era in grado di applicare la stessa logica genetica a discipline artistiche tanto diverse come la musica e la letteratura. A questo riguardo, *Le Golf* rappresenta un esperimento importantissimo sulla meccanica del processo compositivo in sé e per sé.

Azzardando un parallelo tra stile e processo compositivo, si potrebbe affermare che la logica erratica dei passaggi chiave si dimostrò efficace per Satie in quanto si sposava perfettamente con il suo stile nel 1914, caratterizzato da frammenti musicali giustapposti in sequenze sintagmatiche imprevedibili. In effetti, la versione definitiva di *Le Golf* scaturisce da un complicato processo di ricombinazione di elementi minuscoli, selezionati dalle varianti genetiche precedenti. La diversificazione delle varianti permise a Satie di raggiungere gli obiettivi estetici della ricchezza e della varietà, sapientemente condensate in una miniatura musicale: il pezzo pubblicato è insieme più vario e più sfaccettato di ognuno dei tentativi che lo precedono e fornisce così un insostituibile contributo alla natura interdisciplinare di *Sports & divertissements*.

Nel 1912 Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris condussero il cubismo in una nuova fase, generalmente definita “cubismo sintetico”: per la prima volta i collage assunsero al ruolo di opere d’arte e come tali iniziarono a essere percepiti. Satie, che dichiarava di aver imparato la musica molto meglio dai pittori che dai musicisti,⁵⁸ aveva una visione molto chiara del cubismo, come testimonia Fernande Olivier, compagna di Picasso tra il 1904 e il 1912:

L’unico che io abbia mai sentito ragionare, in modo chiaro e semplice, sul cubismo, è stato Erik Satie. Credo che soltanto lui, se avesse scritto sul cubismo, avrebbe potuto farlo capire con facilità, ma probabilmente in modo tale che i pittori interessati l’avrebbero rifiutato. Sarebbe stato troppo chiaro!⁵⁹

Orledge aggiunge che “the parallel between Satie’s disinclination to write about Cubism and his refusal to discuss the way he composed suggests that the two were of equal importance in his mind”.⁶⁰ A ben vedere, i processi compositivi di Satie in *Le Golf* vantano sorprendenti somiglianze con i collage cubisti: questi ultimi hanno origine infatti dall’accumulo di molti materiali, che vengono poi accuratamente selezionati, ridotti alla loro essenza bidimensionale e infine disposti organicamente sulla tela. I collage musicali e verbali di Satie ambiscono alla massima densità travestita da estrema leggerezza – e raggiungono una distillata essenzialità.

Fig. 4.12: varianti genetiche della musica di *Le Golf*⁶¹

⁵⁸ Cfr. Ornella Volta (a cura di), *Erik Satie à Montmartre*, Paris: Musée de Montmartre, 1982, p. 8.

⁵⁹ Satie, Erik, *Quaderni di un mammifero*, a cura di Ornella Volta, Milano: Adelphi, 1980, p. 233. La citazione (del 1933) è qui riportata nella trad. it. di Ornella Volta.

⁶⁰ Robert Orledge, *op. cit.*, p. 226.

⁶¹ Come sempre in questo studio, la trascrizione delle varianti è semi-diplomatica. I numeri di battuta, dove presenti, sono quelli originali di Satie.

1 (BNF 9627(9), p. 13; inchiostro)

Musical score for exercise 1, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are some rests and accidentals in the bass staff.

2 (BNF 9627(9), p. 13; inchiostro)

Musical score for exercise 2, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are some rests and accidentals in the bass staff.

3 (BNF 9627(9), p. 19; matita)

Musical score for exercise 3, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The bass staff contains a sequence of notes: a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. There are some rests and accidentals in the bass staff.

4 (BNF 9627(9), p. 13; matita, con scarsi segni a inchiostro)

Musical score for exercise 4, showing a single staff with a treble clef and a single staff with a bass clef. The music consists of several measures of chords and intervals, with some notes highlighted by boxes.

a (BNF 9627(9), p. 12; inchiostro)

Le Golf

Musical score for exercise a, titled "Le Golf". It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The title "Le Golf" is written to the left of the treble staff.

b (BNF 9627(9), pp. 14–15; matita)

Musical score for exercise b, showing a single staff with a treble clef and a single staff with a bass clef. The music consists of 14 numbered measures of rhythmic patterns, with some notes highlighted by boxes.

C (BNF 9627(9), pp. 16–17; matita, con scarsi segni a inchiostro)

Musical score for a piano piece, measures 1 through 16. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked with a 'C' time signature. The score is divided into measures 1 through 16, with some measures containing multiple systems of notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as mf and 8^{va} . The score is written in a style that suggests it is a transcription or reconstruction, as indicated by the section header.

d (BNF 9627(9), pp. 18–19; matita)

The musical score is presented in two systems. Each system contains two measures of music. The first system is enclosed in a large oval. The second system is also enclosed in a large oval. The score is written for two staves, treble and bass clef, and includes a vocal line. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

C (BNF 9627(9), pp. 20-1; inchiostro)

Le Golf

Musical score for 'Le Golf'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with eighth notes. A large bracket on the left side of the treble staff indicates a specific section of the music. A large 'C' symbol is positioned above the treble staff, with a line pointing to the beginning of the section.

Musical score for 'Le Golf'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with eighth notes. A large bracket on the left side of the treble staff indicates a specific section of the music. A large 'C' symbol is positioned above the treble staff, with a line pointing to the beginning of the section.

f (BNF 9627(9), pp. 20–1, 16–17; matita, con scarsi segni a inchiostro)

Le Golf

The musical score is written for two staves, Treble and Bass clef. It consists of 16 measures, numbered 1 through 16. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure 1 starts with a forte 'f' dynamic. Measures 2 and 3 are grouped together with a slur. Measures 4, 5, 6, 7, and 8 are grouped together with a slur. Measures 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are grouped together with a slur. There are some handwritten annotations, including '8va' above measures 15 and 16, and '8va' below measures 15 and 16. The score is written in a style that appears to be a photocopy of a handwritten manuscript, with some ink bleed-through and faint markings.

g (BNF 9627(10), p. 1; matita, con scarsi segni a inchiostro)

Le Golf

Asthmatiquement.

Musical score for the letter 'g'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The piece is marked 'Asthmatiquement.' and features several slurs and accents.

h (BNF 9627(10), p. 2; matita)

Musical score for the letter 'h'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The piece is marked 'h' and features several slurs and accents, including a triplet of eighth notes in the treble clef.

i (BNF 9627(10), p. 6; inchiostro)

Musical score for the letter 'i'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The piece is marked 'i' and features several slurs and accents.

j (BNF 9627(10), pp. 4–5, 8–9; inchiostro)

The image shows a musical score for a piece titled 'j' (BNF 9627(10), pp. 4–5, 8–9; inchiostro). The score is written in a single system with two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures, numbered 1 through 4. Measure 1 contains the lyrics 'Le colonel est vêtu de Scotch Tweed'. Measure 2 contains the lyrics 'd'un vert incroyable.'. Measure 3 contains the lyrics 'Il rit dans sa barbe'. Measure 4 contains the lyrics 'Il rit dans sa barbe'. The music consists of a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clean, black-and-white format.

j cont.

7 La victoire
8 L'attend.
9 Son «caddie»
10 le suit,
11 portant
12 les «bags»
13

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in French. The piano accompaniment is written in two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is divided into measures 7 through 13. Measure 7 contains the lyrics 'La victoire'. Measure 8 contains 'L'attend.'. Measure 9 contains 'Son «caddie»'. Measure 10 contains 'le suit,'. Measure 11 contains 'portant'. Measure 12 contains 'les «bags»'. Measure 13 is the final measure of this section. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

j cont.

Les nuages sont étonnés.
Les «holes», eux, sont tout tremblants:

pp *f*

Arret

j cont.

Arrête [BNF 9627(9), p. 12]

18 19 20 21 22 23 24 25 26

18 19 20 21 22 23 24 25

ff Le colonel terrible *pp* arrive il a vu l'ennemi.
L'ennemi est là!! Il ajuste son coup. Le colonel assure le coup.
Le colonel est là!! Il ajuste le coup: Son «club» vole en éclats.

[BNF 9627(9), pp. 12-13]

8^{va}

[BNF 9627(9), p. 12]

Fig. 4.13: varianti genetiche del testo di *Le Golf*

LEGENDA:

- le parole racchiuse tra due parentesi tonde sono state coperte da altre parole scritte nella stessa posizione; nella mia trascrizione, le parole coperte sono posizionate sopra (o più raramente sotto) alle parole che ne hanno preso il posto;
- le parole in grassetto sono state scritte successivamente rispetto a quelle circostanti;
- le barrature e il posizionamento interlineare sono stati preservati.

A (BNF 9627(6), pp. 4–5; matita)

Que fait-il sur les links ? Il veut sans doute briser son club. Peut-être est-il en colère ? Qu'il se cache dans les holes

B (BNF 9627(9), p. 10; matita)

Ce jeu semble appartenir

((colonels))
de droit aux anciens officiers.

C'est un sport d'homme mur,

~~ame~~ [?] de retraité.

Les ~~eolon~~ vieux colonels anglais y

excellent. Sur deux joueurs de

golf, deux sont anglais, tous deux ~~sont~~ colonels

honoraires de l'Armée de Sa Majesté le ~~King~~
((Quing))
King.

C'est donc un jeu anglais & militaire, ou

militaire & anglais. Ces messieurs s'habillent de

«~~Sh~~ «Scotch Tweeds» aussi vert que possible

Ils sont accompagnés d'un «caddie» qui porte

les «bags». Les «bags» sont des sacs

contenant les «clubs». Les «clubs» sont

de braves morceaux de bois servant

à projeter les balles dans les «holes».

Les «holes» sont de pauvres trous:

inoffensifs.

C (BNF 9627(9), p. 11; matita)

Vêtu de «Scotch Tweeds» aussi vert que possible, le colonel

~~Le joue[ur]~~ est suivi de son «caddie». ~~Où vont-ils ? Ils se dirigent~~
~~vers les «holes»~~. Il joue pour maigrir

~~Le vent emporte les «bags»~~.

Cet effort emporte la graisse du ~~et~~ [?] colonel.

D (BNF 9627(9), p. 11; matita. L'intera variante è barrata a inchiostro)

Le colonel est gros comme une futaille. Par hygiène, il

joue au golf. Suivi ~~de~~ d'un «caddie» ^{portant des «bags»} il envoie des balles

dans des «holes» à grands coups de «clubs».

E (BNF 9627(9), p. 11; inchiostro, con scarsi segni in matita)

((de))
((d'un))

Vêtu de «Scotch Tweeds» aussi vert que possible

((Le)) vieux ^{paraît} colonel ^{& pour remuer ses douleurs} est gros comme une futaille. Par hygiène, [/] il manie le «club».

Suivi d'un «Caddie» porteur des «bags», ^{il va à} ~~C'est~~ [?] la chasse aux «holes», aux bons «holes».

((L))
((Et le)) ^{croit voir} ~~sur~~ Le soir, il ^{croit voir} ~~survit~~ [?] ses rhumatismes, ^{s'envolent [?] prennent le vol} ~~qui s'envolent~~ ^{tout envolés} ~~/~~ avec, un petite rire ^{de frituré} ~~crystalin~~

((s'envoler))

vers une autre contrée militaire – vers un autre ~~colonel~~. vieux colonel.

((envoler)) [?]

envoles

F (BNF 9627(10), pp. 4–5, 8–9; inchiostro. Questo è il testo della variante **j**)

Le colonel est vêtu de Scotch Tweed d'un vert incroyable.

Il rit dans sa barbe

La victoire l'attend.

((.)

Son «caddie». le suit, portant les «bags»

Les nuages sont étonnés.

eux,

Les «holes», sont tout tremblants :

((est)

~~Le colonel devient terrible : il a vu l'ennemi.~~

~~L'ennemi~~ est là.

Le colonel est là !!

~~H ajuste son coup.~~

Le voici qui H ajuste le coup : Son «club» vole en éclats.

~~Le colonel H assure le coup~~ :

v.d.

Le colonel est vêtu de «Scotch Tweed» d'un vert violent.

Il sera victorieux

Son «caddie» le suit portant les «bags».

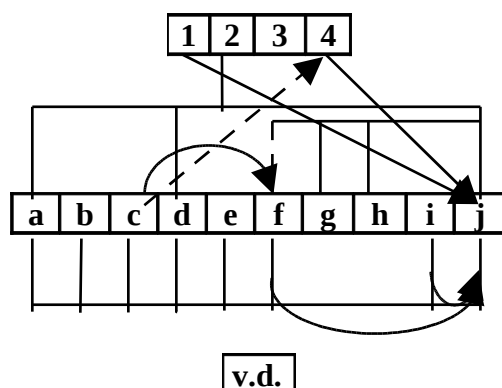
Les nuages sont étonnés.

Les «holes» sont tout tremblants :

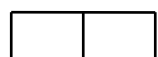
Le colonel est là !

Le voici qui assure le coup : son «club» vole en éclats !

Fig. 4.14: genesi del testo musicale



LEGENDA



= varianti simili



= derivazione della seconda variante dalla prima



= connessioni più deboli tra le varianti

Elementi condivisi in ogni raggruppamento

RAGGRUPPAMENTO	ELEMENTO COMUNE
a, b, c, d, e, f, i, j	ritmo puntato (almeno due figure puntate consecutive)
a, d, j, 2	terze oscillanti (in j , v. batt. 16)
f, g, h, j	crome in levare

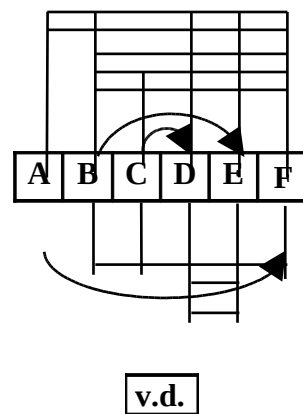
Derivazione tra varianti

DERIVAZIONE	ELEMENTO UTILIZZATO ⁶²	TIPO DI MODIFICA
da c a f	batt. numerate 9-16	inserimento in un nuovo contesto musicale, perché le altre battute sono diverse
da c a 4	armonie nella prima metà della batt. 3	rivolti
da f a j	(1) batt. 13; (2) batt. 14-16	arrichita (melodicamente e armonicamente) e ripetuta come batt. 21-2 di j ; inserimento di segni di dinamica, alle

⁶² Ci si riferisce qui all'elemento della prima variante ripreso nella seconda.

		batt. 23-5 di j
da i a j	melodia ad arco nella parte inferiore, su un accordo di <i>mi</i>	modifica ritmica (“umpa umpa”), alle batt. 1-2 e 3-4 di j
da 1 a j	parte inferiore ascendente, all’interno di un accompagnamento “um-pa um-pa” (metro binario)	prolungato in modo da disegnare un profilo ad arco (batt. 1-2 e 3-4 di j)
da 4 a j	sequenza di tre accordi	trasposta (v. j , batt. 20)

Fig. 4.15: genesi del testo verbale



Elementi condivisi in ogni raggruppamento

RAGGRUPPAMENTO	ELEMENTO COMUNE
A, B, D, E, F	“club(s)”
A, B, D, E, F	“holes” [in B, E, F le buche sono definite rispettivamente come inoffensive, buone, tremanti – di paura]
B, C, D, E, F	“caddie”
B, C, D, E, F	“colonel(s)”
B, C, E, F	Scotch Tweed(s) verde [“aussi vert que possible” in B, C, E]
B, D, E, F	“bags”
D, E	“gros comme une futaille”
D, E	“par hygiène”

Derivazione tra varianti

DERIVAZIONE	ELEMENTO UTILIZZATO	TIPO DI MODIFICA
-------------	---------------------	------------------

da A a F	desiderio di rompere la mazza	la mazza va in pezzi dopo il colpo
da B a E	sport praticato da vecchi colonnelli	il colonnello è vecchio e soffre di reumatismi
da C a D	il colonnello gioca per perdere peso	il colonnello è grasso come un barile e gioca per motivi igienici

5. Intorno al *Socrate*

In uno dei suoi rarissimi allontanamenti da Parigi, nell'aprile del 1921, Satie pronunciò a Bruxelles una *Conférence sur les « Six »*, come presentazione a un concerto del Gruppo dei Sei. Quando Satie redigeva un testo in funzione della lettura in pubblico, era solito infarcirlo di puntini di sospensione che servivano a suggerire le pause e il ritmo generale della lettura. Nella *Conférence sur les « Six »*, i puntini di sospensione sembrano aver risucchiato il nome di Jean Cocteau: Satie, con tipica ostinazione, decide di non nominarlo mai, ignorando il suo ruolo essenziale nella formazione del gruppo. Forse fu per ripicca, visto che la conferenza gli fu affibbiata dopo il precipitoso, impreveduto ritiro di Cocteau. Ma la cosa non sorprende, infatti i rapporti fra i due – incontratisi per la prima volta nell'ottobre del 1915 – furono sempre piuttosto instabili, viziati dai labirintici sotterfugi di Cocteau, desideroso di essere sempre alla ribalta.¹

Significativamente, anche se per ragioni diverse, né il primo né l'ultimo progetto comune a Satie e Cocteau andarono a buon fine: *Le Songe d'une nuit d'été*, adattamento di Cocteau dello shakespeariano *A Midsummer Night's Dream*, si arenò nel 1915 senza mai giungere sulla scena, mentre l'opera *Paul & Virginie*, concepita nel 1920, venne abbandonata da Satie nel 1923.² Per *Le Songe d'une nuit d'été* Satie compose, come musiche di scena, *Cinq Grimaces* per orchestra che, fin dal titolo (“Cinque smorfie”), tradiscono una vena comico-grottesca particolarmente accentuata. Le melodie sono infatti volutamente triviali, ma inserite in contesti armonici che ne deformano i tratti – come in una serie di smorfie, appunto. Alle pp. 8–18 del quaderno BNF 9525(1), che ospita schizzi per le *Cinq Grimaces*, Satie cerca combinazioni dissonanti usando quasi esclusivamente – in sistemi di due pentagrammi – note diesizzate (o naturali) nel pentagramma superiore, e note bemollizzate (o naturali) in quello inferiore; all'inizio di p. 8 la contrapposizione delle alterazioni è indicata addirittura in chiave (tre diesis alla mano destra, tre bemolli alla sinistra), il che rende le intenzioni di Satie ancora più esplicite. Coerentemente con questi appunti, anche nelle *Cinq Grimaces* Satie ricorre al bitonalismo, o, più genericamente, allo scontro di diversi ‘ambienti’ armonici. Per esempio nell'ultimo dei cinque brani, *Pour sortir*, Satie enuncia per due volte il tema militare della “ritirata”, in *fa* maggiore, citato integralmente e senza modifiche melodiche: nella prima

¹ Il più completo studio delle complesse relazioni tra Satie e Cocteau è di Ornella Volta, *Satie/Cocteau: Les malentendus d'une entente*, Paris: Le castor astral, 1993.

² Secondo i partecipanti al progetto, *Le Songe d'une nuit d'été* non venne mai completato per i seguenti motivi: la guerra in corso; la mancanza di fondi; il rifiuto degli attori di lavorare insieme a dei clown (cfr. Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 466). Alla base dell'abbandono di *Paul & Virginie* sta invece il deterioramento dei rapporti tra Satie e Cocteau – che si interruppero all'inizio del 1924.

esposizione, questa melodia (sorprendentemente assegnata non alla tromba bensì al flauto) viene accompagnata con accordi che gravitano piuttosto attorno a *sol* minore, creando così una distorsione percettiva che tiene l'ascoltatore sempre all'erta.³ Ma anche nelle varianti genetiche precedenti, Satie aveva provato diverse armonizzazioni (bitonali o variamente dissonanti) del tema della ritirata:⁴ il processo compositivo di questo tema armonizzato assunse in effetti le sembianze di un passaggio chiave.

Ulteriori conferme della persistenza della logica dei passaggi chiave nei brani di quegli anni vengono, per esempio, dall'analisi dei *Trois Poèmes d'amour* per voce e pianoforte (1914), dei quali il secondo e il terzo sono appunto passaggi chiave. In particolare quest'ultimo, dal titolo *Ta parure est secrète*, ebbe una genesi laboriosa e ricca di varianti, illustrata da Orledge in uno studio pionieristico del 1984-5.⁵

Tornando alle *Cinq Grimaces*, gli abbozzi testimoniano una particolare attenzione per la scelta dei timbri orchestrali, in cui l'assoluta nettezza è sempre preferita all'impasto coloristico: la strumentazione alterna momenti chiassosi e quasi 'bandistici' ad altri più delicati, ma la quasi completa assenza di raddoppi all'unisono rende il timbro sempre molto trasparente. L'anima brillante e un po' fracassona delle *Cinq Grimaces* avrebbe contribuito a formare – solo pochi mesi dopo – la componente 'circense' (o meglio, da *music-hall*) di *Parade*, "ballet réaliste" che debuttò al Théâtre du Châtelet il 18 maggio 1917.

Parade fu notoriamente la collaborazione più fruttuosa (ma non priva di attriti e intrighi) tra Satie e Cocteau. Arcinote sono pure le partecipazioni di Picasso in qualità di scenografo e costumista e di Massine come coreografo, nonché l'egida di Djagilev e dei suoi Ballets Russes. La vicenda di *Parade* non è altro che la rappresentazione di un equivoco, di un fallimento: in una fiera, tre Managers pubblicizzano uno spettacolo di teatro, ma la parata pubblicitaria, imperniata su tre numeri di *music-hall*, viene scambiata dagli astanti per il vero spettacolo. A nulla serve il tentativo disperato dei Managers di salvare la situazione: nessuno entra. La musica di Satie, che suo malgrado contribuì al memorabile scandalo della *première*, non ha perso niente della sua freschezza: eccone una rapidissima descrizione, senza alcuna pretesa di esaustività.

Nel *Choral* (aggiunto nel 1919 per la ripresa di *Parade* alla Salle Gaveau) e nel *Prélude du Rideau rouge* iniziali riconosciamo il Satie contrappuntista; la melodia ripetitiva, metricamente sghemba, dell'*Entrée des Managers*, viene valorizzata da imprevedibili

³ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, p. 464.

⁴ Si vedano in particolare le pp. 4, 9-10 di BNF 9625(5).

⁵ Cfr. Robert Orledge, *Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24)*, «Proceedings of the Royal Musical Association», vol. 111 (1984-5), pp. 158-63.

travestimenti ritmici e armonici; la musica del *Prestidigitateur chinois* mostra tutta la fantasia del Satie orchestratore; il numero della *Petite fille américaine* è insaporito da richiami alla musica di intrattenimento, che tanto appassionava Cocteau; un vero e proprio *ragtime*, il *Ragtime du Paquebot*, precede l'ingresso degli *Acrobates*, le cui evoluzioni suggeriscono a Satie un andamento di danza in tempo ternario. Del resto, la naturale empatia di Satie con la danza è evidente in tutto il pezzo: difficile ascoltare *Parade* senza essere tentati di battere il tempo. Le sezioni conclusive (che includono un *Finale* pure composto nel 1919) riprendono episodi precedenti e li ricombinano, in un montaggio che verrebbe da definire cinematografico; ma l'apparente libertà degli accostamenti non deve trarre in inganno, dato che la struttura generale dell'opera rivela importanti e precise simmetrie.⁶

Il corpus di manoscritti di *Parade* è ponderoso, ma non sarà discusso approfonditamente in questo studio: il dossier del presente capitolo sarà infatti dedicato al *Socrate*, l'altra opera capitale della seconda metà degli anni '10, che a mio parere necessita, più di *Parade*, di una trattazione dettagliata nella prospettiva della *critique génétique*. Tra gli abbozzi di *Parade*, mi limiterò a segnalare alcuni momenti che rivestono particolare interesse dal punto di vista del rapporto tra scrittura e riscrittura.

Una funzione strutturalmente importante ha la scelta di riprendere, nel *Choral* introduttivo (1919), il profilo melodico del tema dell'*Entrée des Managers* (batt. 45–segg. della partitura). Nella seconda parte del corale (batt. 9–19), abbozzata per prima, la melodia dei Managers viene trasformata in un canto lento e tranquillo – presente in tutte le varianti genetiche di quelle battute – che tocca le prime 26 note del tema originario (trasposto a partire da *do*). Il solo *incipit* della melodia viene invece ripreso nella prima parte del corale: alle batt. 1–2, nel basso (*do-fa-mi-si*), e alla batt. 3, nella voce superiore (*do-fa-mi*). L'intenzionalità di questi richiami tematici trova conferma negli abbozzi: nella prima variante delle battute iniziali, il basso esegue infatti una porzione più lunga del tema (*do-fa-mi-si-fa-mi*), il che rende la citazione inequivocabile.⁷

Rivelatori sono anche gli abbozzi che si trovano nelle prime pagine di BNF 9603(3), risalenti al 1916, dove si possono seguire i passaggi successivi che hanno condotto all'individuazione dell'*Entrée des Managers*: fin dalle prime varianti la melodia dei

⁶ Relazioni di simmetria tra le sezioni sussistono sia nella versione del 1917 che in quella (ampliata) del 1919. Cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, pp. 172–7. Per un interessantissimo paragone tra la struttura di *Parade* e quella dei *Trois Morceaux en forme de poire*, cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 474–5.

⁷ Le varianti genetiche del *Choral* sono in BNF 9602(4), pp. 18–21. Per ulteriori informazioni sul processo compositivo del *Choral*, cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 130–2.

Managers, con struttura metrica binaria, viene messa in relazione con un accompagnamento in metro ternario.⁸

La gigantesca onda che fa colare a picco il Titanic (pp. 61–2 della partitura a stampa), invece, rappresenta uno dei rari passaggi in cui si può osservare Satie alle prese con un gesto orchestrale di particolare complessità: imperturbabile, Satie accumula varianti genetiche derivate l’una dall’altra,⁹ che lo conducono senza troppe difficoltà alla versione definitiva, dove l’onda viene rappresentata musicalmente sotto forma di un ampio arpeggio ‘sui tasti bianchi’ (per così dire), sovrapposto a un ostinato ‘sui tasti neri’. Satie dà prova di conoscere molto bene la scrittura strumentale per l’orchestra: infatti, per esempio, le rapide figurazioni assegnate agli archi sono costituite da brevissime cellule trasposte immediatamente a distanza di quinta, che si possono eseguire comodamente spostandosi sulla corda contigua.

Infine, un ennesimo esempio della passione di Satie per la riarmonizzazione compare alle pp. 5–12 e 22–4 di BNF 9602(4), dove si trovano le numerose varianti genetiche della ripresa del *Rag-time du Paquebot* (pp. 101–3 della partitura), composte nel 1919. Si tratta in questo caso della riscrittura di una riscrittura, poiché il ragtime di Satie (1917) era a sua volta tratto da *That Mysterious Rag* di Irving Berlin (1911).¹⁰

La *Sonatine bureaucratique* del 1917, per pianoforte, rappresenta allo stesso tempo “the culmination and also the end of Satie’s humoristic piano music”,¹¹ e un (primo?) esempio di neoclassicismo musicale – che precede di un paio d’anni *Pulcinella* di Stravinsky.¹² Anche nel *Socrate* (1917–18), come si vedrà tra poco, si possono rintracciare elementi riconducibili al neoclassicismo, ma in un contesto espressivo del tutto diverso, dove l’ironia cede il posto alla serietà e la brillantezza viene riassorbita nella purezza dell’astrazione linguistica – tutt’altro che priva di lirismo, infatti Adriana Guarnieri Corazzol ci ricorda che “il rigore, l’asciuttezza, l’«oggettività» dell’opera [...] non ne infirmano il carattere manifestamente lirico, «espressivo»”.¹³

Queste caratteristiche del *Socrate* si ravvisano in almeno due altre opere degli stessi anni, una precedente e una successiva: *Daphénéo* (la seconda delle *Trois mélodies*, 1916), e la

⁸ Un’imprevedibile pista interpretativa di questa sezione del brano viene suggerita dalla presenza, tra gli abbozzi del tema dei Managers, del tema principale (in tempo ternario) della *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns: Satie lo riporta (nel modo maggiore e con lievi modifiche) a p. 4 di BNF 9585 e, identico, a p. 4 di BNF 9603(3). Alle pp. 4–5 di BNF 9585 Satie scrive anche altri frammenti melodici tratti dalla *Danse macabre*.

⁹ Cfr. BNF 9672, pp. 6–12; BNF 9603(4), p. 2; BNF 9602(2), pp. 18–19.

¹⁰ Cfr. Steven Whiting, *op. cit.*, pp. 476–80.

¹¹ Steven Whiting, *op. cit.*, p. 488.

¹² Una lucida analisi – musicale e concettuale – della *Sonatine bureaucratique* si trova in un saggio di Gianfranco Vinay, *Satie, la Sonatine bureaucratique e il neo-classicismo ‘diabolico’*, in *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Lucca: LIM, 2001, pp. 101–9.

¹³ Adriana Guarnieri Corazzol, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, p. 125.

serie dei *Nocturnes* per pianoforte (1919). Il testo di *Daphénéo*, scritto dalla diciassettenne Mimi Godebska già dedicataria del raveliano *Ma mère l'oye*, è un breve dialogo di atmosfera lieve, giocato su un equivoco fonico, che sembra provenire da un luogo e un tempo lontani e misteriosi: Chrysaline domanda a Daphénéo quale sia quell'albero i cui frutti sono degli uccelli piangenti.¹⁴

Questo immaginario onirico e insieme bambinesco suggerisce a Satie sonorità spoglie e figurazioni ripetitive, cantilenanti, che ricordano un carillon. La melodia vocale oscillante, utilizzata sia per la domanda di Chrysaline (batt. 5–9) che per l'ultima frase di Daphénéo (batt. 30–6), ha un carattere sospeso e privo di direzionalità, che accresce le suggestioni enigmatiche provenienti dal testo. Melodie di andamento simile compaiono anche nel *Socrate*, per esempio, alle batt. 77–84 e 164–5 del terzo movimento *Mort de Socrate*. Inoltre, la struttura dialogica di *Daphénéo* ricorda la conversazione tra Socrate e Fedro di *Bords de l'Ilissus*, secondo movimento del *Socrate*; anche in quel caso, forse per coincidenza, si parla di un albero – sotto alla cui ombra i due si fermano a riposare.

La parentela estetica ed espressiva tra *Daphénéo*, il *Socrate* e i *Nocturnes* trova una curiosa conferma in un minuscolo 'motivo ritmico' che ricorre, con piccole variazioni, negli abbozzi dei tre pezzi: una sorta di *fil rouge* ritmico, che riporto nella [Fig. 5.1](#). Le caratteristiche morfologiche di questo breve motivo sono presto elencate: una nota iniziale piuttosto lunga, solitamente prolungata con una legatura di valore ed eventualmente seguita da una pausa, funge da punto di appoggio; tre note successive, più brevi, conducono a una quarta nota, tenuta, seguita a sua volta da una pausa con funzione di cesura rispetto a quanto verrà dopo. Questo tipo di struttura ritmica è modellato sulla cadenza di una frase parlata (o cantata), in cui ci si sofferma su una sillaba iniziale (preferibilmente una parola monosillabica) per poi attraversare rapidamente altre tre sillabe e, infine, fermarsi su un'ultima sillaba (tipicamente accentata).

Nella versione definitiva di *Daphénéo*, questo motivo si trova alle batt. 2–3 (con due note 'lunghe' iniziali, per accordarsi al testo "Dis-moi, Daphénéo") e 27–9 ("Oui, Chrysaline"); la stessa struttura ritmica compare più volte anche nelle varianti genetiche (BNF 9584, pp. 2–13).

Nel *Portrait de Socrate*, primo movimento del *Socrate*, quel motivo occupa una posizione importantissima, infatti è associato alla frase di apertura dell'intero brano: "Or, mes chers amis, [...]". Nei primi abbozzi, Satie progetta di musicare questa parte del testo come una "Forme chanson / Faire une chanson / à plusieurs couplets" (BNF 9623(4), seconda di

¹⁴ Cfr. anche Ornella Volta, *op. cit.*, pp. 832–3.

copertina) e, coerentemente, appone il titolo “Chanson fantaisie” accanto alla porzione iniziale del testo, ricopiata sulla p. 5 di BNF 9623(4). Il motivo ritmico in questione è presente nella parte vocale di tutte le varianti genetiche della frase “Or, mes chers amis” (BNF 9623(4), pp. 5–6, 8–9, 12), comprese le primissime – ispirate appunto alla forma canzone.

La presenza di questo motivo sia in *Daphénéo* che nel *Portrait de Socrate* potrebbe essere una semplice coincidenza, dovuta alla somiglianza metrico-ritmica di frammenti testuali come “[Dis-]moi, Daphénéo” (in *Daphénéo*) e “Or, mes chers amis” (nel *Socrate*). Ma l’osservazione dell’*avant-texte* dei *Nocturnes* riserva interessanti sorprese laddove, sotto al titolo “Notes pour un Nocturne”, Satie scrive diversi accompagnamenti a una stessa melodia, che inizia precisamente con quel motivo (BNF 9609(3), pp. 4–7).

Fig. 5.1: ricorrenza di una struttura ritmica (1916–19)

Daphénéo, prima variante (BNF 9584, p. 4; matita)

Oui, _____ Chry - sa - li - ne,

Daphénéo, seconda variante (*ibidem*, p. 9; matita)

Oui, _____ Chry - sa - li - ne

Daphénéo, v. d. (*ibidem*, p. 12; matita)

Oui, _____ Chry - sa - li - ne _____

Portrait de Socrate, variante (BNF 9623(4), p. 5; matita)

[Or, _____ mes chers a - mis]

Andante

Portrait de Socrate, variante (*ibidem*, p. 8; inchiostro)

Or, mes chers a - mis

Portrait de Socrate, v. d. (*ibidem*, p. 12; inchiostro)

Or, _____ mes chers a - mis

Notes pour un Nocturne, variante (BNF 9609(3), p. 4; matita)

Notes pour un Nocturne, variante (*ibidem*, p. 6; matita)

Le somiglianze mostrate nella [Fig. 5.1](#)¹⁵ non vanno certo interpretate come un'epifania di segrete corrispondenze, ma sono comunque significative in quanto evidenziano la ricorrenza di quell'immagine ritmica nella produzione di Satie tra il 1916 e il 1919; inoltre, suggeriscono una possibile influenza dell'immaginario vocale e verbale su brani prettamente strumentali – ma imbevuti di ispirato lirismo – come i *Nocturnes*.

Passiamo ora al brano a cui è dedicata la maggior parte di questo capitolo: il *Socrate*. Satie cominciò a lavorare al *Socrate* all'inizio del 1917; questo pezzo gli era stato commissionato dalla Princesse Edmond de Polignac (1865–1943) alla fine del 1916, e lo tenne occupato fino alla fine del 1918.¹⁶ Le prime esecuzioni private risalgono al 1918, ma Satie dovette aspettare fino al 1920 per le due *premières* pubbliche – il 14 febbraio con accompagnamento pianistico, e il 7 giugno nella versione orchestrale.

Cinque lettere di Satie ci consentono di accostarci alle sue idee e di comprendere meglio le ragioni del suo genuino entusiasmo per questa composizione:

[i]

J'ai une frousse de « rater » cette œuvre que je voudrais blanche & pure comme l'Antique. J'en suis « tout chose » & ne sais plus où me mettre. [a Valentine Gross, 6 gennaio 1917]¹⁷

[ii]

[...] Je travaille à la « *Vie de Socrate* ». J'ai trouvé une belle traduction : celle de Victor Cousin.

Platon est un collaborateur parfait, très doux & jamais importun. Un rêve, quoi ! [...]

Je nage dans la félicité. Enfin ! je suis libre, libre comme l'air, comme l'eau, comme la brebis sauvage.

Vive Platon ! Vive Victor Cousin !

Je suis libre ! très libre ! Quel bonheur !¹⁸ [a Valentine Gross, 18 gennaio 1917]

[iii]

C'est un retour vers la simplicité classique, avec sensibilité moderne. Je dois ce retour – aux bons usages – à mes amis « cubistes ». Qu'ils soient bénis !¹⁹ [a Henry Prunières, 3 aprile 1918]

[iv]

Je suis très content de mon travail [...].²⁰ [a Valentine Gross, 24 giugno 1918]

[v]

[...] « *Socrate* » (mon œuvre maîtresse. [...]).²¹ [a Henri-Pierre Roché, 1 dicembre 1918]

¹⁵ Nella figura ho riportato soltanto una selezione delle varianti genetiche che presentano quel motivo; inoltre, quest'ultimo è sempre presentato da solo, isolato dal contesto musicale in cui si trova nei manoscritti.

¹⁶ La prima lettera in cui Satie menziona il *Socrate* (“Je m’occupe de la « *Vie de Socrate* »”) è del 6 gennaio 1917; l’ultima, in cui scrive “Je remets l’orchestre au net”, risale al 10 ottobre 1918 (Ornella Volta, *Correspondance*, pp. 273, 341).

¹⁷ *Ibidem*, p. 273.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 277–8.

¹⁹ *Ibidem*, p. 325.

²⁰ *Ibidem*, p. 329.

²¹ *Ibidem*, p. 347.

In un altro testo, presenta alla principessa il lavoro finito come:

« *Socrate* » – Drame symphonique avec 4 voix, ... écrit sur les Dialogues de Platon ...

... La traduction est de Victor Cousin. Cet ouvrage comporte 3 parties : ...

... La première nous donne un portrait de Socrate par Alcibiade, portrait tiré du *Banquet* ; ...

... dans la deuxième partie, nous assistons à une promenade de Socrate & de Phèdre le long des bords de l'Ilissus. Cette partie est tirée de *Phèdre* ; ...

... la troisième partie nous reconstitue la mort de Socrate, tirée de *Phédon*, & racontée par celui-ci ...

... En écrivant cette œuvre, ... je n'ai nullement voulu ajouter à la beauté des Dialogues de Platon : ... ce n'est, ici, qu'un acte de piété, qu'une rêverie d'artiste, ... qu'un humble hommage ...

.....

... L'esthétique de cet ouvrage se voue à la clarté ; ... la simplicité l'accompagne, la dirige ... C'est tout : ... je n'ai pas désiré autre chose ...²²

Il *Socrate*, pubblicato per la prima volta alla fine del gennaio 1920 dalle Éditions de La Sirène (Parigi), consiste di tre parti – *Portrait de Socrate*, *Bords de l'Ilissus* e *Mort de Socrate*.²³ Esiste in due versioni: una per voci (“quatre soprani ; deux aigus, deux mezzo”)²⁴ e pianoforte, e una per voci (*idem*) e piccola orchestra (fl., ob., cor. ingl., cl., fg, cor., tr., arpa, timp., archi). Lo strano sottotitolo, “Drame symphonique”, merita ulteriori spiegazioni: il *Socrate* non è affatto sinfonico in senso tradizionale, poiché non vi si trovano sviluppi convenzionali del materiale e le dimensioni dell'orchestra sono piccole. Non è neppure propriamente drammatico, dato che non c'è un'azione rappresentata sulla scena. Nel primo episodio, l'inizio della melodia di Alcibiade è segnato “Récit (en lisant)”, il che significa che l'autore intendeva che l'intero testo fosse ‘letto’, piuttosto che semplicemente cantato. Inoltre, l'assenza di scenografia e di qualsiasi ovvia identificazione tra i personaggi (uomini) e le cantanti (donne) contribuisce al generale effetto di straniamento: non ci sono azioni esteriori e visibili, ma solo sfumature interiori, udibili.

Il *Socrate* provocò forti reazioni di pubblico e critica, oscillanti tra lodi sperticate (una nota *boutade* di Robert Caby afferma che “une seule œuvre comme le *Socrate* se révèle à l'analyse aussi riche, sinon plus riche, en idées musicales qu'un monument comme la *Tétralogie*”),²⁵ osservazioni più bilanciate, ed espressioni di totale disapprovazione (incluso il

²² Parigi, Bibliothèque nationale de France (fonds Jane Bathori), manoscritto autografo non datato né firmato, riprodotto in Ornella Volta, *Erik Satie*, Paris: Hazan, 1997, p. 139. I puntini di sospensione nel testo sono di Satie.

²³ In questa sede, per brevità e convenienza, userò il titolo francese del dialogo platonico da cui ogni movimento è tratto: *Le Banquet*, *Phèdre* e *Phédon*.

²⁴ Ornella Volta, *Correspondance*, p. 347.

²⁵ Robert Caby, *Erik Satie à sa vraie place*, «La Revue Musicale», n. 214 (giugno 1952), p. 29.

ridicolo). A volte il giudizio estetico precede addirittura il commento dell'opera, come se la dichiarazione d'amore (o d'odio) fornisse le coordinate preliminari necessarie all'osservazione. Fatta salva la diversità delle opinioni, il *Socrate* sembra possedere qualcosa di particolare – molti critici ne sottolineano l'unicità, sia nella produzione di Satie che nell'intera storia della musica – ed è certamente un pezzo problematico, atipico e impossibile da etichettare.

Le circostanze in cui fu composto erano insolitamente favorevoli. Sebbene si trattasse di una commissione, Satie venne lasciato libero di lavorare autonomamente, con un collaboratore ideale e silenzioso come Platone. È quindi un'opera molto personale, in cui il ruolo della Princesse de Polignac passa ben presto in secondo piano. Nel *Socrate* Satie appare 'nudo', più di quanto si fosse mai concesso di essere in precedenza: la categoria dell'interiorità prevale sull'esteriorità che aveva predominato nelle sue composizioni più recenti – di cui *Parade* è l'esempio migliore. Abbiamo quindi l'impressione che il *Socrate* sia la sua creazione più importante fino a quel momento, il che trova conferma nelle lettere citate sopra; ma solo alcuni studiosi sono riusciti a spiegarlo in modo veramente convincente. L'osservazione ravvicinata rivela che dietro al *Socrate* si celano molteplici riferimenti – sia culturali che biografici – che si possono tradurre in altrettante prospettive interpretative, alcune delle quali si sovrappongono. Le più importanti sono: l'*esprit nouveau*, il “cult of restraint” e Guillaume Apollinaire; l'identificazione tra Satie e Socrate; un esercizio di atticismo; il neoclassicismo e il *rappel à l'ordre*; la *musique d'ameublement*; e l'elenco potrebbe continuare. Pertanto, ci sono molte chiavi a nostra disposizione, ma solo una porta da aprire. Nei critici tutto questo ha provocato disorientamento unito a fascinazione. Persino oggi il *Socrate* resta impenetrabile ed enigmatico, come se si trattasse di una questione privata tra Satie, Platone e Socrate: una partita tra Satie e Socrate – due *manches* e la bella²⁶ – con Platone come arbitro.

Alla ricerca di una via di uscita da questo vicolo cieco, tornare alle fonti musicali primarie (i quaderni di Satie) mi sembra salutare, poiché ci sono alcuni aspetti del *Socrate* che solo i manoscritti possono chiarificare. Tutti i materiali avantestuali per il *Socrate* sono contenuti nei sette quaderni oblungi BNF 9623(1–6) e 9611.²⁷ La numerazione dei quaderni

²⁶ “Sulla marcata preferenza di Satie per i trittici [...] sono state formulate diverse ipotesi. [...] Georges-Jean Aubry, 1916, riporta che Satie voleva fare con questi suoi trittici «le due *manches* e la bella»” (Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, p. 193).

²⁷ Un altro documento preparatorio, mai citato in letteratura a mia conoscenza, è BNF 9677(1): si tratta della sola copertina di un “cahier de musique” le cui caratteristiche e dimensioni sono uguali a quelle di BNF 9623(1) e 9623(3) (cm 19,5 x 15). Sfortunatamente tutte le pagine interne del quaderno mancano; sulla prima di copertina si legge l'iscrizione in matita “«Socrate» / Brouillon”. Non credo che sia questo il quaderno a cui si riferisce Templier quando cita “un petit cahier où il [Satie] recopia le texte de *Socrate*” (Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, p. 44): quel quaderno, probabilmente andato perduto, doveva essere più piccolo degli album musicali

non riflette la loro sequenza cronologica, che è particolarmente difficile da definire perché Satie ritornava frequentemente sugli schizzi e utilizzava più di un quaderno allo stesso tempo. Nei quaderni troviamo una grande varietà di segni: note musicali soprattutto, ma anche parti del testo di Platone nella traduzione di Cousin. Ci sono segni verbali di vari tipi, disegni, numeri, abbozzi di lettere e articoli, e altri testi (inclusa la famosa dichiarazione di estetica intitolata *La matière (Idée) & la main d'œuvre (écriture)*).²⁸ Uno studio esauriente dei contenuti musicali mostra la continua alternanza di due diversi atteggiamenti compositivi: lunghi abbozzi continuativi e passaggi chiave. La locuzione “abbozzo continuativo” si riferisce all’abbozzo ininterrotto di una sezione piuttosto estesa del brano. La principale caratteristica di quelli per il *Socrate* è la quasi totale assenza di correzioni significative. Questo significa che sono ‘opachi’ rispetto all’interpretazione genetica, infatti la critica genetica può operare solo dove ci sono varianti che mostrano differenze tra gli stadi del processo compositivo. Nel *Socrate* questi stadi sono pochi e molto simili tra loro, dunque è impossibile inferirne interessanti considerazioni di tipo genetico.²⁹

Dall’altro lato, i passaggi chiave non sono di facilissima individuazione, ma i più evidenti sono sicuramente questi cinque:

- l’inizio di *Le Banquet* (batt. 1–28)
- le batt. 46–59 di *Le Banquet*
- le batt. 164–fine di *Le Banquet*³⁰
- l’inizio di *Phèdre* (batt. 1–12)
- l’inizio di *Phédon* (batt. 1–20)

Il dossier seguente è incentrato sull’analisi dettagliata di uno dei passaggi chiave, le batt. 46–59 di *Le Banquet*: la genesi di questo passaggio è infatti importante sia per la comprensione di quello specifico passaggio della partitura definitiva (che è sempre passato inosservato), sia per l’interpretazione del *Socrate* nel suo complesso.

abituamente usati da Satie. Si noti inoltre che la stessa iscrizione di BNF 9677(1) si ritrova anche sulla copertina di BNF 9623(4), che ospita abbozzi prettamente musicali.

²⁸ Cfr. DOSSIER 1, cap. 2, e *infra*.

²⁹ “La critique génétique reste muette devant des œuvres sans manuscrits comme devant des manuscrits sans réécriture” (Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, p. 30).

³⁰ Questa battute corrispondono alla frase pronunciata da Socrate che chiude *Le Banquet*.

DOSSIER 5: batt. 46–59 di *Le Banquet*, dal *Socrate*

In fondo a questo dossier si trovano tutte le varianti genetiche di questo passaggio chiave; si tenga sempre presente che quanto si offre è solo una delle possibili letture dei materiali. Dato che nei quaderni i segni manoscritti sono spesso distribuiti su due o più strati sovrapposti (segni in matita, cancellature a gomma, segni in inchiostro marrone o rosso, barrature in matita o a inchiostro), la decifrazione delle varianti è stata in alcuni casi particolarmente ardua, e ha posto problemi interpretativi: in quanti strati separati va divisa una pagina piena di un tale groviglio di segni?

L'ordinamento cronologico delle varianti non è incontestabile, ma una spiegazione dettagliata richiederebbe lunghe descrizioni della natura di ogni variante (tipologia degli strumenti di scrittura utilizzati dall'autore, e possibile presenza di stratificazioni successive), che vanno al di là degli obiettivi del presente dossier.³¹

Nelle pagine che seguono tenterò di mostrare come Satie giunse dalla variante **a** alla versione definitiva (**v.d.**). Lo schema complessivo (che comprende 29 stadi genetici) si trova alla fine del dossier, dopo le varianti genetiche, accompagnato come di consueto dalle relative tabelle esplicative. Prima di iniziare il nostro viaggio tra le varianti, è opportuno notare che Satie non scrive sempre tutte le alterazioni in modo coerente (specialmente nelle prime varianti). A volte ripete alterazioni già presenti, come se si riferissero soltanto alla nota davanti a cui sono poste; altre volte sembra presupporre la loro validità per l'intero frammento musicale. Questa carenza di precisione si verifica perché (come vedremo) queste varianti sono armonizzazioni di un *cantus firmus*, che è privo di un metro definito e di linee di battuta. Nelle trascrizioni ho preservato l'ortografia dei manoscritti, ma ho anche aggiunto alcune alterazioni tra parentesi quadre a mo' di chiarificazione.

Le prime varianti (**a–c**) sono semplici sequenze accordali: Satie prova varie armonizzazioni nella prima pagina di BNF 9623(4). La voce superiore in **a** salta su e giù, ma negli stadi successivi (**b–c**) i movimenti melodici sono più uniformi e tutte le parti eseguono la stessa melodia partendo da altezze differenti. Il pomposo titolo “*Système de quartes ou quintes justes*”³² riflette il genuino interesse di Satie per la formalizzazione e la sua passione per i sistemi compositivi. La variante **b** è in effetti costituita da quinte giuste di sonorità quasi orientale, mentre sia **a'** che **c** presentano quarte giuste nel pentagramma superiore.

³¹ Per una discussione particolareggiata di questi aspetti, si veda lo studio di cui questo dossier costituisce un riassunto: Pietro Dossena, *Labirinti compositivi tra avant-texte e texte*.

³² Cfr. *infra*, nota 61.

I tentativi successivi, da **d** a **i**, sono scritti sulla p. 4 dello stesso quaderno. Solo la melodia superiore delle precedenti varianti viene preservata, e diventa l’immutabile voce guida, analoga agli *chants donnés* della Schola cantorum. Il *cantus firmus* *si₄-la₄-si₄-re₅-mi₅-do₅-si₄* è una melodia di norma appartenente al quarto modo – *deuterus plagalis* (anche noto come modo ipofrigio) che ha per *finalis* il *mi*, qui trasposto una quinta sopra, e che è caratterizzato dal semitono tra la *finalis* e la nota immediatamente superiore (*mi-fa*, quindi, nel nostro caso, *si-do*). Tuttavia, una ricerca condotta tra le melodie gregoriane del quarto modo non ha dato risultati apprezzabili: alcune antifone del quarto modo iniziano in modo identico, ma poi continuano con note diverse.³³ In generale, nessun canto gregoriano ripropone tutte le altezze nell’ordine esatto, né utilizzando le altezze effettive né una loro trasposizione.³⁴ Una più convincente somiglianza sussiste invece con la nota sequenza pasquale *Victimæ paschali laudes*: è probabile che Satie abbia preso l’*incipit* di questo canto del primo modo (*re-do-re-fa-sol-fa-mi-re*)³⁵ e lo abbia trasposto diatonicamente una sesta sopra. C’è certamente un’omissione significativa (il secondo *fa*), che forse puntava a mascherare la citazione esatta e a evitare la perfetta simmetria tra i due archi *re-do-re* e *fa-sol-fa*. (Torneremo più tardi sull’importanza di questa scelta).

Nelle mani di Satie, questa melodia diventa una scintilla creativa che ‘accende’ una vasta esplorazione armonica. In **d** e **g** scrive due variazioni della stessa idea contrappuntistica; la variante **e** è più scorrevole, grazie all’inserimento di crome (bachiane?) e all’uso di accordi più convenzionali (anche se collegati in modo da formare cadenze poco convenzionali); **f** è un esperimento con accordi diminuiti, mentre in **h** la melodia (la cui penultima nota è probabilmente diesis) è nascosta nelle parti interne e contrassegnata da gambi rivolti verso l’alto. Ma le armonie eterogenee e l’elaborata scrittura delle parti di **i** sono un segno che la soluzione è ancora lontana. L’ultimo accordo di **i** – uno *slash chord*³⁶ – è evidenziato con una “x”, e Satie lo riprende in **j** e **j’**, che sono formate interamente da tali accordi.

I frammenti da **j** a **k** appartengono a un unico flusso di pensieri compositivi collegati, e formano dunque un blocco coerente: utilizzano tutti diverse armature di chiave su ogni

³³ *Postquam surrexit Dominus* e *Si ego Dominus* iniziano con *mi-re-mi-sol-(sol)-la* ma proseguono con *la-sol-la-sol-sol-la-si-do*. Queste melodie si trovano nel *Graduale triplex* alle pp. 164 e 166 e nel *Liber usualis* alle pp. 660 e 662. La seconda esiste anche in una trasposizione al primo modo, a p. 885 del *Graduale triplex*.

³⁴ Sono grato a Pieter Mannaerts per queste informazioni, confermate dalla consultazione del catalogo *An Index of Gregorian Chant*, a cura di John R. Bryden e David G. Hughes, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1969.

³⁵ Questa melodia è a p. 198 del *Graduale triplex* e a p. 780 del *Liber usualis*.

³⁶ Questo termine è usato soprattutto nel jazz (o, più precisamente, nel jazz-rock): “The simplest definition of a slash chord is «a triad over a bass note»” (Mark Levine, *The Jazz Theory Book*, Petaluma (CA): Sher Music, 1995, p. 104). Uno *slash chord* è scritto (in notazione anglosassone) come segue: *D/C* è una triade di *re* maggiore sovrapposta a un *do* (o, per estensione, alla quinta giusta *do*, *sol*) che funge da basso. L’ultimo accordo di **i** è quindi *Em/D*. Questa notazione simbolica è semplice e ben si adatta a rappresentare l’armonia delle varianti ora in esame.

pentagramma; in **α**, **β** e **k** sono usati solo due tipi di accordi. Inoltre, non solo **j'** è derivata dallo strato sottostante **j**, ma anche **k** deriva da **j'**, dato che i loro pentagrammi superiori sono identici. La variante **k** è distribuita su tre pentagrammi, il che indica che Satie probabilmente intendeva aggiungere una melodia vocale sopra alla parte pianistica.

Invece di iniziare una nuova 'strada', però, Satie ritorna alla logica dei primi tentativi, dove tutte le voci rispecchiano il *cantus firmus*. In **l** lo traspone all'ottava inferiore, forse per lasciare spazio a una melodia vocale che, ancora una volta, è assente. Satie deriva **m1** da **l**, e, da questo punto in poi, inizia a muoversi avanti e indietro tra la p. 7 e le pp. 14–15 di BNF 9623(4), dove sta scrivendo il lungo abbozzo continuativo delle batt. 1–72 di *Le Banquet* (pp. 12–17). Prova ad adattare **m1** alle batt. 46–54 dell'abbozzo, e il risultato è **n1**, la cui melodia vocale è chiaramente derivata dal *cantus firmus*, ma con un'inserzione melodica in corrispondenza delle parole "les deux pièces". Poi Satie decide di allungare la musica di **n1** per adattarla all'ultima parte della frase (batt. 54–9), così torna a p. 7, prolunga gli accordi di **m1** per analogia e vi sovrappone una melodia vocale simile a quella di **n1**, caratterizzata da file di note ripetute. La variante che ne risulta, **m2**, è poi ricopiata come **n2** nell'abbozzo continuativo, con la piccola ma importante modifica della prima nota della voce – che completa la melodia definitiva (v. la versione definitiva) e conferma la plausibilità dell'ordinamento cronologico prescelto.

La variante **o** è scritta (e poi cancellata a gomma) nella stessa posizione occupata da **n1** e **n2**, come accompagnamento alternativo alla melodia vocale che è appena stata completata. Può darsi che l'elementare sequenza accordale delle varianti precedenti sembrasse troppo statica a Satie, in paragone con il flusso di crome quasi ininterrotto dell'abbozzo continuativo circostante.

Le ultime varianti sono scritte su un altro quaderno, BNF 9623(1): **p** si appropria dell'idea di **h** e la inserisce nel nuovo contesto vocale – qui la melodia 'nascosta' è un'evoluzione del *cantus firmus* che segue da vicino la parte vocale – ma l'esautiva ricerca di Satie non è ancora finita. In **q** sembra accorgersi di aver provato molte soluzioni armoniche... trascurando la più semplice – triadi maggiori e minori. La variante **r** si potrebbe addirittura interpretare come un segno di esasperazione, o un ritorno all'iniziale "sistema di quarte o quinte giuste". Viene immediatamente barrata, comunque, e resta incompleta.

La campana dell'ultimo *round* sta per suonare: Satie scrive **s** con fantasia e libertà rinnovate, poi la modifica in **s'**, la cui seconda parte è conservata come batt. 53–9 della versione definitiva. Satie deve ancora trovare una soluzione soddisfacente alla prima parte del passaggio chiave, che viene raggiunta in due soli tentativi ulteriori. Nel primo, **t**, il semplice

modello armonico delle semiminime che si muovono per seste parallele viene interrotto all'inizio della terza battuta, dove l'inaspettato semitono introduce un lieve accento emotivo nella complessiva trasparenza contrappuntistica. Ma la variante decisiva, **u**, non ha relazioni con **t**, fatta eccezione per un possibile prestito del primo accordo di quella. È al contrario una testura a quattro parti, che richiama il flusso di accordi in crome sovrapposti a una nota cardine nella seconda metà di **s'**. La versione definitiva è ora stabilita: Satie deve solo unire **u** e la seconda parte di **s'** per formare **v**, che è scritta a inchiostro nell'abbozzo continuativo, direttamente sopra agli strati di **n1-n2** e **o** in BNF 9623(4).

Il processo compositivo rappresentato nello schema sinottico-interpretativo (v. *infra*) può essere paragonato ai movimenti dell'autore in un 'labirinto compositivo' da lui stesso costruito; il lettore può quindi giocare a seguire le 'impronte' lasciate dal compositore. La soluzione del problema compositivo, ovvero il centro del labirinto, sembra essere raggiunta mediante un ingarbugliato metodo per prove ed errori: il numero elevato di vicoli ciechi suggerisce che Satie sta costantemente rivedendo i suoi obiettivi, come se volesse mantenere una certa immediatezza, o innocenza creativa. Eppure, la presenza di elementi ricorrenti (indicati dai raggruppamenti), e di punti di intersezione tra le diverse traiettorie, mostra che niente è lasciato al caso. Al contrario, Satie è fortemente determinato a provare molte possibilità (non necessariamente collegate tra loro), ognuna delle quali – anche se non sarà ripresa in seguito – potrebbe rivestire una funzione importante nella composizione del passaggio chiave. Soprattutto, i collegamenti direzionali mostrano Satie nell'atto di pensare anche retrospettivamente, per cercare di ricavare conclusioni (o semplicemente di progredire) da quanto ha già scritto.

Il diagramma sinottico mostra una procedura compositiva tutt'altro che naïf: Satie non si lascia guidare – come un raddomante – dal flusso degli eventi, ma procede con atteggiamento empirico: l'esplorazione di percorsi diversificati sembra una scelta consapevole, e le connessioni derivative tra le varianti rappresentano una direzionalità del suo pensiero compositivo, che, anche se non teleologicamente unica, è nondimeno presente. La versione definitiva di sicuro non è un'idea già formata e nascosta nella mente del compositore, che necessita di essere portata alla luce attraverso un processo di introspezione. È piuttosto un oggetto musicale modellato dalle mani dell'autore, come in una serie di reazioni chimiche delle quali solo alcune producono risultati riutilizzabili e raffinabili. L'Erik Satie che emerge da questo dossier si situa a metà strada tra un alchimista medievale e uno scienziato moderno: del primo conserva il gusto per la sperimentazione, l'ascetica ostinazione

al limite dell'ossessione; e con il secondo condivide l'oggettiva e sistematica organizzazione del suo lavoro, l'instancabile senso autocritico e l'economia dei mezzi impiegati. Persino elementi che in un primo tempo possono sembrare insignificanti sono spesso ripresi e modificati in seguito.

Il sorprendente numero di diverse armonizzazioni della stessa melodia (il *cantus firmus*) deve ancora una volta essere considerato in relazione con la dichiarazione di estetica a cui si è fatto più volte riferimento, che non a caso si trova sulla terza di copertina di uno dei quaderni del *Socrate* (BNF 9611). A questo proposito il passaggio chiave in questione è emblematico, in quanto mostra molte illuminazioni diverse dello stesso oggetto musicale: in questo senso, il ruolo di Satie è qui analogo a quello di un moderno *lighting designer*.

Ma perché Satie utilizza un *cantus firmus*? Le parole pronunciate da Alcibiade ci offrono qualche indizio: “Je dis d’abord qu’il [Socrate] ressemble tout à fait à ces Silènes qu’on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs et que les artistes représentent avec une flûte ou des pipeaux à la main [testo delle batt. 29–45], et dans l’intérieur desquels quand on les ouvre, en séparant les deux pièces dont ils se composent, on trouve renfermées des statues de divinités [batt. 46-59]”. Qui Alcibiade paragona Socrate con i sileni – recipienti chiusi, di solito contenenti profumi e spezie, ornati con raffigurazioni grottesche di Sileno (un semi-dio, tutore del dio Dioniso). Come un sileno, Socrate racchiude in sé una dimensione sacra, non visibile a coloro che rimangono ancorati alla mera superficie dell’esistenza. La descrizione dell’apertura dei sileni è dettagliata, persino pedante nella sua lentezza. Dentro ai sileni ci sono statue di divinità; ma quanta fatica per vederle! Satie si sta prendendo gioco di noi? Perché tratta come un passaggio chiave questa descrizione così poco seducente? Forse il punto è che solo attraverso un’accurata esplorazione possiamo raggiungere la dimensione sacra e ‘seria’ di Socrate, e, in un senso più ampio, del *Socrate*. In queste battute di *Le Banquet*, il testo di Platone – che si confronta con il concetto di divinità – richiede una musica appropriata; e c’è forse modo migliore, per suggerire un contesto sacro, che riprendere una melodia gregoriana, modellata dai testi sacri?

L’interesse di Satie per il canto gregoriano è già stato investigato da vari studiosi, e quindi non richiede una discussione dettagliata in questa sede. Sappiamo comunque che Satie possedeva un graduale, forse acquistato a Solesmes il 5 agosto 1893, quando vi si sarebbe recato con Debussy.³⁷ E sicuramente doveva conoscere *Victimæ paschali laudes*, che è una pietra miliare della musica liturgica: per esempio, Léon Guichard ipotizza che la melodia del

³⁷ Cfr. Dom Clément Jacob, *Erik Satie et le Chant Grégorien*, «La Revue Musicale», n. 214 (giugno 1952), pp. 87–8.

primo dei *Trois poèmes d'amour* (1914) sia derivata dalla famosa sequenza pasquale.³⁸ Assumendo quindi, come sospettiamo, che Satie davvero abbia preso e modificato *Victimæ paschali laudes* – perché avrebbe scelto di modellare il suo *cantus firmus* su questa particolare sequenza? La scrupolosità con cui lo armonizzò, senza mai trasformarlo, suggerisce che tenesse particolarmente all'integrità di questa melodia, forse perché rivestiva per lui un significato profondo.

Come abbiamo visto, la sequenza originale è legata al periodo pasquale: i Cristiani innalzano lodi a Cristo, la vittima sacrificale. L'associazione con la figura di Socrate è immediata, poiché anche Socrate, costretto a bere la cicuta, è una vittima. Ma la storia non finisce qui: Satie prese a cuore il tragico destino del filosofo greco, e infatti scrisse "Justice sommaire" sulla prima di copertina del quaderno BNF 9623(1) e confidò a Darius Milhaud "Ho sempre desiderato di dedicarmi a Socrate. È una storia così ingiusta!".³⁹ Inoltre, le vicissitudini di Socrate divennero pericolosamente simili a quelle di Satie, quando questi venne sottoposto a un processo che considerava ugualmente ingiusto: al critico Jean Poueigh, che nel maggio 1917 rigettò *Parade* definendolo "un'offesa per il gusto francese",⁴⁰ Satie rispose con alcune cartoline pesantemente ingiuriose, che gli procurarono una citazione in tribunale. Il processo che ne seguì, il 12 luglio, dapprima lo condannò a otto giorni di prigione e a una multa di 1000 franchi,⁴¹ ma alla fine la sentenza fu sospesa nel marzo 1918.⁴² Durante questi mesi di angosciante attesa, Satie stava lavorando al *Socrate*. In una lettera del 31 luglio 1917 si autodefinì "un vieux condamné",⁴³ mentre il 5 agosto 1917 scrisse a "mes chers amis",⁴⁴ usando le esatte parole dell'esordio di Alcibiade in *Le Banquet*. Il confine tra il *Socrate* e le circostanze della vita personale di Satie si assottiglia così sempre di più.

Pasqua, Cristo, sacrificio, vittima, cicuta, Socrate, processo, Satie... il cerchio si chiude. Grazie all'utilizzo di quel *cantus firmus* in questo passaggio chiave, le figure di Cristo, Socrate e Satie sembrano compenetrarsi. Ma solo l'indagine genetica ci ha permesso di riconoscere e apprezzare questi particolari che sono nascosti sotto alla superficie del *texte*... o dentro a un sileno.

³⁸ Léon Guichard, *Erik Satie et la musique grégorienne*, «La Revue Musicale», n. 169 (novembre 1936), pp. 334–5.

³⁹ Riportato in Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, p. 231.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 263.

⁴¹ Cfr. Ornella Volta, *Correspondance*, pp. 270 e 719.

⁴² Cfr. *ibidem*, p. 317.

⁴³ *Ibidem*, p. 294.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 296, in una lettera a Charles-René, compositore e professore di armonia, insegnante del giovane Ravel.

Come dobbiamo valutare il passaggio dalla prima all'ultima variante di questo passaggio chiave?⁴⁵ Le categorie della semplicità e della complessità sembrano difficili da maneggiare: prima di tutto, è arduo stabilire parametri universalmente condivisi che qualifichino la semplicità. È semplice ciò che è spoglio? Oppure ciò che è uniforme al suo interno? È una questione di trasparenza del contrappunto, di chiarezza delle figure musicali utilizzate? Consiste nel prosciugamento all'estremo, nella decantazione? Se anche si adottasse una più intuitiva idea di semplicità, la sua applicazione al caso concreto delle varianti di *Le Banquet* (e del *Socrate* nella sua totalità) resterebbe problematica. Ogni tentativo di difendere e documentare l'ipotesi del passaggio dalla relativa complessità delle prime varianti alla semplicità della **v.d.**, si trasformerebbe ben presto in un'indagine al microscopio, a rischio continuo di forzature. Del resto, alcune varianti intermedie sembrano spesso più semplici di quella finale, come in questo passaggio chiave dove **n1** e **n2** sono manifestamente più spoglie di **v**.

Se da un lato è facile identificare nette differenze tra le varianti di un dato passaggio chiave, dall'altro è innegabile come non ci siano mai ampi sbandamenti nella scrittura di Satie. In altre parole, tutte le varianti del *Socrate* presentano una sorta di comune denominatore, che si potrebbe definire – certo in modo molto generico – come la ricerca di asciuttezza ed essenzialità: l'ambito di 'oscillazione' entro cui si muovono le varianti è costretto entro limiti ben definiti. Questo non è solo dovuto alle convinzioni estetiche di Satie, ma anche alle sue abitudini scritte e immaginative. I suoi pensieri musicali (non solo nella musica pianistica) sono tipicamente riconducibili all'immagine di due mani che suonano un pianoforte astratto⁴⁶ – come accadeva spesso anche al suo amico Stravinsky. L'eseguibilità pianistica è già di per sé una prima restrizione, che va sommata ad altre di carattere estetico. Tornando alla metafora del labirinto, la sua costruzione è tale che ogni percorso somiglia agli altri: l'esploratore deve quindi aguzzare la vista per notare ogni minima (e potenzialmente peculiare) differenza.

Dunque, quale categoria si può utilizzare per spiegare la dinamica del processo compositivo – e, *si licet*, per fornire un'interpretazione del pezzo finito? Prima di rispondere a questa domanda, sono necessarie alcune precisazioni. Il *texte* può essere considerato una struttura immobile, l'*avant-texte* una struttura mobile. Il primo è come un puzzle, dove ogni pezzo concorre alla definizione della figura complessiva; il secondo è una sorta di proteiforme

⁴⁵ Le seguenti riflessioni si possono applicare anche agli altri due passaggi chiave del *Socrate* che ho avuto modo di analizzare: l'inizio di *Phèdre* e l'inizio di *Phédon*.

⁴⁶ Questa affermazione esprime considerazioni piuttosto generali; riguardo al *Socrate*, si riferisce specialmente alle varianti dell'accompagnamento strumentale, piuttosto che a quelle della melodia vocale. "Pianoforte astratto" è qui usato in riconoscimento del fatto che Satie in realtà non componeva al pianoforte.

multi-puzzle, dove ogni frammento può assumere forme diverse. Estendendo e raffinando il paragone, un passaggio chiave si potrebbe vedere come un tassello di quintessenziale importanza che durante la composizione assume varie forme, ognuna delle quali è una variante. Dato che il puzzle è una struttura, ogni elemento è connesso – direttamente o indirettamente – a ognuno degli altri e, di conseguenza, al tutto. Poiché ogni variante – tautologicamente – varia diacronicamente, il sistema è sottoposto a continui riassetamenti, che causano il mutamento delle sue caratteristiche.

Nel caso specifico del *Socrate*, la ricerca di una generale omogeneità⁴⁷ (o uniformità, attenuazione dei contrasti) tra le tre parti del brano, e anche all'interno di ogni movimento, emerge chiaramente sia dall'analisi della musica che dall'ascolto. È quindi possibile assumere l'esistenza di una sorta di livello mediano del discorso musicale, in relazione al quale va situata ogni protrusione (maggiore enfasi) o ogni depressione (verso una maggiore asciuttezza: si veda per esempio il finale di *Phédon*).⁴⁸

A p. 39 del quaderno BNF 9623(2), Satie scrive a inchiostro “plat – pris dans le sens noble : la ~~rust[ère]~~ splendide platitude de [sic] plaines’.⁴⁹ La ‘superficie’ musicale del *Socrate* è davvero una piatta pianura, impenetrabile a un’analisi in cerca di alte montagne o di rilievi che si stagliano contro l’orizzonte. Ma come una superficie di acciaio perfettamente levigata – o una scultura dell’amico di Satie Brancusi – mostra minuscole crepe se la si osserva al microscopio, così la musica del *Socrate* nasconde minute ma significative increspature. Il nostro principale interesse per le varianti compositive consiste quindi nel considerare come ognuna di esse si pone nei confronti della struttura complessiva, caratterizzata da un livello mediano:⁵⁰ l’alternativa è tra una condizione di vicinanza o di lontananza rispetto a quello. Alcune varianti sono particolarmente levigate, cioè omogenee al complesso degli altri tasselli del puzzle; altre, invece, sono come increspature sulla superficie.

Dovremmo anche tener presente che la struttura complessiva del *Socrate* è di dimensioni variabili, a seconda dell’istante della composizione che stiamo considerando. Per

⁴⁷ È questa la categoria interpretativa che preferisco. Naturalmente possono esistere diversi tipi di omogeneità: per esempio, un’omogeneità nell’eccesso, o un’omogeneità nell’essenzialità. Nel *Socrate* si trova solo la seconda tipologia.

⁴⁸ Potremmo azzardare una relazione tra questo livello mediano e una gradazione media di semplicità: in questo modo, l’omogeneità e la semplicità non sarebbero altro che due facce della stessa medaglia.

⁴⁹ Si noti l’insistente allitterazione, dall’effetto amplificatorio. Come suggerisce Ornella Volta (Erik Satie, *Écrits*, p. 296), questa frase sulla piattezza potrebbe avere un’origine contingente: “Cette réflexion prend place dans un carnet de notes pour *Socrate*, entre l’ébauche d’une lettre d’explications, adressée au critique Jean Poueigh, et un brouillon de l’*Éloge des critiques*, inspiré par le même monsieur. Il est donc possible d’imaginer qu’ES se soit inspiré du nom de son persécuteur pour cet éloge de la platitude, également. En effet, dans son ouvrage sur les musiciens français d’aujourd’hui, Jean Poueigh fait remonter l’origine de son nom au «vocabule *pouey* qui, dans certaines régions des Pyrénées, désigne toute montagne terminée par une plate-forme»”.

⁵⁰ Assumo l’esistenza di un livello mediano non solo nel *texte*, ma anche nell’*avant-texte*. Nell’*avant-texte* tale livello mediano è variabile, ancora in assetamento; invece nel *texte* è stabile, fisso.

esempio, le prime varianti dell'*incipit* di *Le Banquet* (qui non analizzato in dettaglio) sono probabilmente tra le primissime idee musicali per il *Socrate*, perciò la struttura complessiva con cui ogni variante stabilisce relazioni al momento della composizione è molto piccola, o addirittura assente.⁵¹

I giudizi comparativi relativi all'omogeneità possono essere riferiti o alla struttura 'fotografata' in un preciso istante della composizione, o alla struttura definitiva. Nel primo caso, sarebbe auspicabile conoscere con precisione la sequenza temporale di tutti gli eventi compositivi, in modo da definire con esattezza l'oggetto con cui viene messa in relazione la variante in esame. Nel secondo caso, tutto è immobile, ma la vastità della rete di relazioni esistenti può disorientare. In entrambi i casi si devono affrontare notevoli difficoltà.

Una conclusione che si potrebbe trarre da questa ricerca sul *Socrate* è che, pur in assenza di una teleologica linearità delle traiettorie compositive, Satie procede complessivamente nella direzione dell'omogeneità. Questo significa che, in ogni passaggio chiave, le varianti iniziali e intermedie tendono a essere meno omogenee dell'ultima, in rapporto al resto della struttura.⁵² Questa tendenza, che non va interpretata come una legge assoluta, ma nasce da un tentativo di astrarre una tendenza generale da casi particolari, dovrebbe quindi essere verificata ogni volta. La categoria dell'omogeneità, situandosi in relazione dialettica con qualcosa di 'altro' (la struttura complessiva, che funge da termine di riferimento) e non in senso assoluto, può rivelarsi più feconda della mera semplicità. Per esempio, il caso delle varianti **n1**, **n2** e **v** diventa spiegabile in questi termini – **v** è, infatti, più omogenea al resto di *Le Banquet* (e del *Socrate*) che non i tentativi precedenti.

A volte Satie mantiene degli elementi disomogenei nel testo definitivo. Tra i passaggi chiave, l'esempio più chiaro è forse il tetracordo iniziale di *Phédon*, che si impone all'attenzione dell'ascoltatore con il suo lento e immutabile incedere in semiminime. Si tratta appunto di un'increspatura della liscia superficie di *Phédon*: la spiegazione di questa scelta autoriale risiede nella grande importanza rivestita da tale figura musicale nel corso del pezzo.⁵³ Si ha l'impressione che ogni decisione di mantenere un'increspatura – senza levigarla – sia coscientemente calcolata. Del resto, le qualità musicali del *Socrate* vanno trovate

⁵¹ Questa è una possibile causa della non omogeneità delle prime varianti di *Le Banquet* – quelle della "Chanson fantaisie" di cui si è parlato nella prima parte di questo capitolo – in paragone con la 'struttura immobile' finale (il *texte*, o, metaforicamente, il puzzle definitivo).

⁵² Esprimendo il medesimo concetto in termini di semplicità, si può affermare che Satie procede nella direzione di una semplicità mediana.

⁵³ Per ulteriori informazioni sull'uso dei tetracordi in *Phédon*, cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 133, 136–7, e l'illuminante analisi di Oliver Vogel (*Socrate von Erik Satie: Eine Identifikation*, Magisterarbeit, Erstkorrektor Albrecht Riethmüller, Freie Universität Berlin, 1994, pp. XIV–XV), che mostra le trasformazioni e le ricorrenze del motivo iniziale.

soprattutto nell'equilibrio attentamente controllato tra i diversi 'livelli altimetrici': la generale *platitude* permette alle più piccole asperità di apparire, mentre, viceversa, le asperità consentono alla *platitude* di affermarsi come livello mediano di riferimento⁵⁴.

Quali sono le idee alla base di un tale atteggiamento che punta ad attenuare i contrasti evidenti?⁵⁵ Certamente Orledge coglie nel segno quando sottolinea l'importanza della fluidità 'orizzontale' del *Socrate* e cita il "cult of restraint" come una ragione profonda per la composizione dell'opera.⁵⁶ Ma è forse possibile spingersi oltre, nella stessa direzione: il processo di levigatura è anche un modo per 'sotterrare' ogni gesto esteriore, per invitare l'ascoltatore a non fermarsi all'uniformità superficiale e a esplorare invece quei dettagli, quasi invisibili a occhio nudo, che impreziosiscono il tessuto dell'opera.

La figura di Satie è sempre stata caratterizzata da una sorta di continuo bilanciamento tra la sua profonda originalità e la sua passione per il mimetismo. Ognuno dei due elementi acquista senso e spinta propulsiva dalla presenza dell'altro:⁵⁷

Le paradoxe c'est que, tout en faisant mine de se modeler à l'image du plus grand nombre et de s'interdire toute expression subjective, Erik Satie n'a fait qu'attirer les regards sur sa propre singularité.⁵⁸

Analogamente, nella musica del *Socrate*, le increspature sono mimetizzate, ma non cessano di esistere: a questo riguardo, il passaggio chiave di *Le Banquet*, batt. 46–59 mi pare archetipico.⁵⁹

La discrezione dell'enunciato musicale si traduce quindi in un'esortazione a scavare, alla ricerca dei piccoli tesori nascosti disseminati lungo tutta l'opera. In questo senso, la critica genetica rappresenta uno strumento di indagine privilegiato, una specie di *metal detector* che

⁵⁴ Ovviamente, le increspature sono ravvisabili non solo in alcune varianti o nella **v.d.** di un passaggio chiave, ma anche in altri passaggi – dell'*avant-texte* o del *texte*.

⁵⁵ In una lettera a Paul Collaer del 16 maggio 1920, Satie scrive: "En écrivant « *Socrate* », je croyais composer une œuvre simple, sans la moindre idée de combat" (Ornella Volta, *Correspondance*, p. 406).

⁵⁶ Robert Orledge, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁷ A tal proposito si veda Emilio Sala, *Dalla bohème all'avant-garde: ancora nel segno dei fumisti*: in questo saggio si mostrano, tra le altre cose, le radici "fumiste" di ciò che (*d'après* Jankélévitch) viene chiamato "conformismo ironico".

⁵⁸ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ Un'interessante prospettiva sull'argomento si trova in Vladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris: P.U.F., 1950 (edizione italiana: *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova: Il Nuovo Melangolo, 1997), dove l'autore parla dell'ironia socratica in termini applicabili a Satie e all'estetica del *Socrate*: la litote (figura retorica impiegata dal filosofo greco) sminuisce, allude, sottintende, ma la sua finalità è positiva, infatti invita alla riflessione e stimola la conoscenza. Il medesimo concetto è espresso da Marc Bredel, *Erik Satie*, Paris: Mazarine, 1982, pp. 147–56.

aiuta il ricercatore, indirizzandolo verso i luoghi in cui è più probabile trovare qualcosa di notevole.

Un'analoga idea di occultamento con finalità euristiche si riscontra anche al livello delle scelte preliminari alla composizione: la struttura profonda del *Socrate* si dimostra essere una stratificazione di mediazioni successive, che invitano l'ascoltatore a spingersi fino alla loro origine, attraversandole a ritroso. Com'è noto, possiamo conoscere il personaggio storico Socrate solo indirettamente, soprattutto attraverso le parole di Platone. Nell'Ottocento, l'accademico Victor Cousin tradusse i dialoghi di Platone in francese: la 'piattezza' della sua traduzione venne particolarmente apprezzata da Satie,⁶⁰ che prese la versione di Cousin e la modificò, impiegando metodi moderni come il *découpage* e il ri-montaggio. Gli ultimi passaggi della mediazione consistettero nel musicare il testo così ottenuto e, infine, nell'assegnare a voci femminili parole pronunciate da personaggi maschili. Nell'opera finita, la figura di Socrate è nascosta sotto a tutti questi strati: Satie ci rivolge un invito – tocca a noi risalire dal *Socrate* a Socrate.

Fig. 5. 2: varianti genetiche delle batt. 46–59 di *Le Banquet*

BNF 9623(4), p. 1, pentagrammi 5–6, sulla sinistra⁶¹

⁶⁰ Cfr. Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, p. 298.

⁶¹ Alla p. 1, pentagrammi 3–4, sulla destra, Satie scrive “Système de quartes ou quintes justes”.

a

Musical notation for exercise 'a', consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of the notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The final two notes in the bass clef are marked with brackets and question marks: [b?] and [?].

ibidem, p. 1, pent. 5-6, destra

b

Musical notation for exercise 'b', consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of the notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

ibidem, p. 1, pent. 5-6, sinistra⁶²

a^{bis}

Musical score for 'a bis' in G major, piano left hand. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left staff (bass clef) contains a sequence of chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2. The key signature has one sharp (F#).

ibidem, p. 1, pent. 6-7, destra

c

Musical score for 'c' in G major, piano right hand. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left staff (bass clef) contains a sequence of chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2. The key signature has one sharp (F#).

ibidem, p. 4, pent. 1-2, sinistra

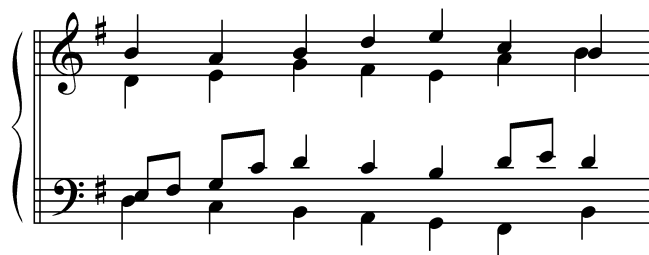
d

Musical score for 'd' in G major, piano left hand. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The left staff (bass clef) contains a sequence of chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2. The key signature has one sharp (F#). A box labeled 'A-A' is positioned above the first measure of the right staff.

ibidem, p. 4, pent. 5-6, sinistra

⁶² Seconda versione di **a**.

e



ibidem, p. 4, pent. 4-5, centro

f



ibidem, p. 4, pent. 6–7, destra

A-B

89

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand part (treble clef) has two measures of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-F5, G4-A4-B4, A4-G4-F4, G4-A4-B4, and G4-B4-D5. The left hand part (bass clef) has two measures of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, G2-A2-B2, A2-G2-F2, G2-A2-B2, and G2-B2-D3. A box labeled 'A-B' is positioned above the first measure of the right hand, and the number '89' is centered above the second measure of the right hand.

ibidem, p. 4, pent. 1-2, destra

h



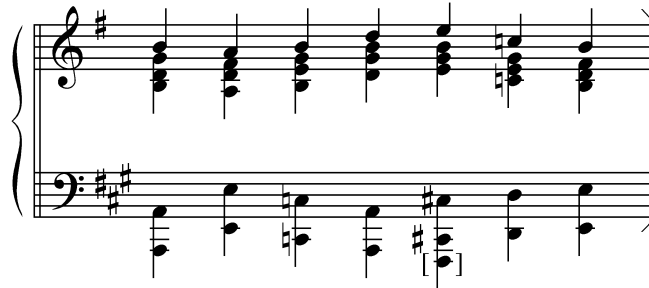
ibidem, p. 4, pent. 4-5, destra

i



ibidem, p. 6, pent. 3-4, destra⁶³

j



ibidem, p. 6, pent. 3-4, destra⁶⁴

j'



ibidem, p. 6, pent. 1-2, destra⁶⁵

⁶³ La nota tra parentesi quadre è stata cancellata a gomma da Satie.

⁶⁴ Le parentesi tonde che racchiudono le diverse armature di chiave sono di Satie.

⁶⁵ Indico i seguenti due frammenti con lettere dell'alfabeto greco perché non rappresentano varianti vere e proprie, ma sono imparentati con alcune varianti (v. *infra*, lo schema sinottico). Le annotazioni "1 #" e "3 #" in α sono di Satie.

α

Musical notation for a pentagramma in G major, consisting of two staves. The upper staff is marked with a box containing "1 #" and the lower staff with a box containing "3 #". The notation shows a sequence of chords: G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D) in the upper staff, and G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D), G major (G-B-D) in the lower staff.

ibidem, p. 6, pent. 6–7, centro⁶⁶

⁶⁶ Secondo me il *sol* nel secondo accordo è bequadro e le lettere “M.” e “m.” sono riferite agli accordi nel pentagramma superiore (rispettivamente *re* maggiore e *re* minore).

β

The image shows two musical staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff (treble clef) contains two chords: the first is a triad of F#, A, and C (F# major), and the second is a triad of F#, A, and B (F# minor). The second staff (bass clef) contains two chords: the first is a dyad of C and F# (C major), and the second is a dyad of C and B (C minor). The labels 'M.' and 'm.' are positioned below the bass staff, corresponding to the first and second chords respectively.

ibidem, p. 6, pent. 5–7, destra⁶⁷

k

Un #

Trois #

ibidem, p. 7, pent. 1–3, sinistra⁶⁸

⁶⁷ Le annotazioni “Un #” e “Trois #” sono di Satie.

⁶⁸ Il *la* nell’ultimo accordo è evidentemente una svista, dovrebbe essere un *si*.

I

A musical score for the first system, labeled 'I'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass clef part contains a sequence of chords and notes, including a half note with a fermata. The treble clef part is empty.

ibidem, p. 7, pent. 5–6, centro-sinistra

m1

A musical score for the second system, labeled 'm1'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part is labeled 'M.G.' and contains a sequence of chords. The bass clef part is labeled 'M.D.' and contains a sequence of chords. The label 'M G' is also present below the bass clef part.

ibidem, pp. 14–15, pent. 5–7⁶⁹

n1

46

& dans l'in - té - rieur des-quels, quand on les ou - vre, en sé - pa -

46 M.G.

M.D.

M.G.

51

rant les deux piè - ces, dont ils se com - po - sent,

51

Detailed description: The image shows a musical score for voice and piano. The top system (measures 46-51) features a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "& dans l'in - té - rieur des-quels, quand on les ou - vre, en sé - pa -" (measures 46-50) and "rant les deux piè - ces, dont ils se com - po - sent," (measures 51-55). The piano accompaniment is shown in two systems. The first system (measures 46-50) has a grand staff with a treble clef labeled "M.G." and a bass clef labeled "M.D." and "M.G.". The second system (measures 51-55) has a grand staff with a bass clef labeled "51".

ibidem, p. 7, pent. 3–4 e 6, destra

⁶⁹ Nei suoi quaderni Satie scrive spesso a cavallo delle pagine doppie, dunque alcune varianti (come questa) si estendono dalla pagina di sinistra a quella di destra. La numerazione delle battute è mia e corrisponde a quella del testo pubblicato (**v.d.**). Il pentagramma 6 di questa variante è indecifrabile, ma potrebbe essere simile al pentagramma superiore di **m1**, almeno nelle battute iniziali.

m2

54

on trou - ve ren - fer - mé - es des sta - tu - es de di - vi - ni - tés

ibidem, p. 15, pent. 5-7, destra

n2

54
on trou - ve ren - fer - mé - es des sta - tu - es de di - vi - ni - tés

54

ibidem, pp. 14–15, pent. 5–6 (e 7?)⁷⁰

⁷⁰ Questa variante è quasi completamente indecifrabile. Alle batt. 48 e 50 le note senza testa indicano semplicemente il ritmo (leggibile o intuibile), lasciando le altezze indeterminate; dove possibile, ho provato a dare un'idea approssimativa delle altezze.

0

46

& dans l'in - té - rieur des-quels, quand on les ou - vre, en sé - pa -

51

rant les deux piè - ces, dont ils se com - po - sent, on trou - ve

56

ren - fer - mé - es des sta - tu - es de di - vi - ni - tés

BNF 9623(1), p. 21, sistemi superiore e inferiore⁷¹

⁷¹ In questo quaderno ci sono 6 pentagrammi per pagina, quindi le locuzioni “sistema superiore”, “sistema inferiore” o “sistema centrale” sono facilmente comprensibili.

p

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment in the grand staff continues with chords and moving lines in both hands.

ibidem, pp. 22–23, sistema inferiore⁷²

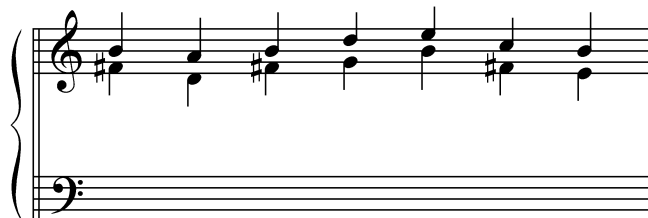
q

The image shows a musical score for the lower system, measures 46-50. It consists of two systems of music. The first system (measures 46-49) and the second system (measures 50-53) each have a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano accompaniment features a steady bass line with chords and some melodic fragments in the right hand. The vocal line consists of eighth and quarter notes. The score is marked with a 'q' above the first system.

⁷² Le note tra parentesi quadre sono di Satie, barrate a inchiostro e sostituite con altre note. In questo caso ho preferito non distinguere due varianti **q** e **q'**, dato che le correzioni sono poche e non particolarmente rilevanti.

ibidem, p. 27, sistema inferiore

r



ibidem, pp. 32 (tutta la pag.) e 33 (sistema superiore, sinistra)⁷³

⁷³ Le note sono molto incerte, specialmente alle batt. 51 e 53–9. Questa variante e la successiva vanno lette sottintendendo un *fa#* in chiave. La legatura tra parentesi quadre alla batt. 58 è stata cancellata a gomma da Satie.

S

46

46

51

51

56

56

ibidem, pp. 32 (tutta la pag.) e 33 (sistema superiore, sinistra)⁷⁴

s'

Musical score for system **s'**, starting at measure 46. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures, with some measures marked with a slash and a percent sign (%).

*** B**

Musical score for system *** B**, starting at measure 51. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features complex textures, including chords and arpeggiated figures, with some measures marked with a slash and a percent sign (%). There are also dynamic markings like accents (>) and slurs.

Musical score for system *** B**, continuing from measure 55. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features complex textures, including chords and arpeggiated figures, with some measures marked with a slash and a percent sign (%). There are also dynamic markings like accents (>) and slurs.

ibidem, p. 33, sistema superiore, destra

⁷⁴ Alla batt. 57, mano sinistra, il diesis al si_3 nel tenore è una svista: la nota è si_3 , non $si\#_3$. Alla batt. 58, mano destra, i do_5 vanno letti come $do\#_5$. Il segno “* B” è di Satie ed è associato a “* A” in **u** (v. *infra*): le due parti A e B sono unite per formare **v** e la versione definitiva.

t

Musical score for the letter 't'. It consists of two systems of staves. The first system has a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts at measure 46 and consists of eighth and quarter notes. The second system is a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff continues the melody from measure 46, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

ibidem, p. 33, sistema inferiore⁷⁵

u

Musical score for the letter 'u'. It consists of two systems of staves. The first system has a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts at measure 46 and consists of eighth and quarter notes. The second system is a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff features a complex texture of chords and arpeggios, with a slur over the first five measures. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score ends with two measures marked with a double slash (/) and an asterisk (*) in the upper right corner.

⁷⁵ Il paragone della mano destra in **u** con il pentagramma superiore di **a'** rivela interessanti somiglianze: in corrispondenza a ogni cambio di nota nel *cantus firmus*, la mano destra in **u** esegue delle quarte, analoghe a quelle in **a'**. Queste affinità sono sufficienti per stabilire una connessione tra le due varianti (che sono lontane nel tempo, essendo rispettivamente la terza e la penultima)? Nello schema sinottico non ho sottolineato questa somiglianza, ma il lettore tenga presente che un'interpretazione più ardita potrebbe azzardare una relazione diretta.

BNF 9623(4), pp. 14–15, pent. 5–7

V

46

& dans l'in - té - rieur des - quels, quand on les ou - vre,

50

en sé - pa - rant les deux piè - ces, dont ils se com - po - sent, on

55

trou - ve ren - fê - mé - es des sta - tu - es de di - vi - ni - tés

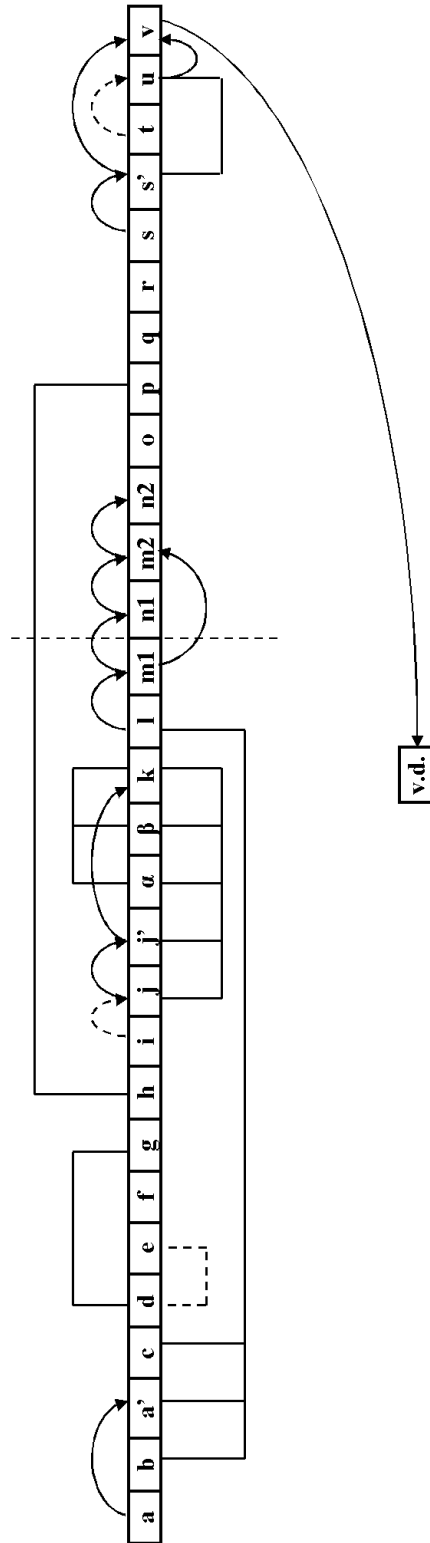
v.d.

The image displays a musical score for voice and piano, spanning measures 46 to 59. The score is written in 2/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are in French and are placed below the vocal line. The first system (measures 46-49) contains the lyrics: "et dans l'in - té - rieur des - quels quand on les ou - vre,". The second system (measures 50-54) contains the lyrics: "en sé - pa - rant les deux piè - ces dont ils se com - po - sent, on". The third system (measures 55-59) contains the lyrics: "trou - ve ren - fer - mé - es des sta - tu - es de di - vi - ni - tés...". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chordal textures and dynamic markings like accents (>) and slurs.

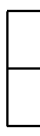

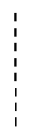
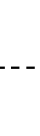
Fig. 5.3: genesi del testo musicale

⁷⁶ Considero come versione definitiva il manoscritto autografo (negli archivi del principe Louis de Polignac, ma esistente anche in una riproduzione facsimile realizzata dall'editore Eschig), congiuntamente alla prima edizione a stampa dello spartito per voce e pianoforte (Éditions de La Sirène, 1920). Gli aspetti problematici legati alla selezione di un testo definitivo (o più testi?) del *Socrate* non inficiano questo studio delle batt. 46–59 di *Le Banquet*.

Genesis del testo musicale



LEGENDA

-  = varianti simili
-  = derivazione della seconda variante dalla prima
-  = connessioni più deboli tra le varianti
-  = divisione delle varianti in due gruppi: 'astratte' (sinistra), e con melodia vocale (destra)

Elementi condivisi in ogni raggruppamento

RAGGRUPPAMENTO	ELEMENTO COMUNE
b, a', c, l	<i>cantus firmus</i> in tutte le parti. ⁷⁷
d, e	idea contrappuntistica che combina una scala complessivamente discendente (nel basso) con il <i>cantus firmus</i>
d, g	idea contrappuntistica che combina tre linee melodiche: <i>cantus firmus</i> , scala ascendente, scala discendente
h, p	<i>cantus firmus</i> nascosto in parti interne
j, j', α, β, k	diverse armature di chiave in ogni pentagramma
α, β, k	utilizzo di solo due tipi di accordi
s', u	utilizzo di una testura a quattro parti, suonabile con mani 'immobili', composta da un flusso di accordi in crome a volte sovrapposti a una nota cardine ⁷⁸

Derivazione tra varianti

DERIVAZIONE	ELEMENTO UTILIZZATO	TIPO DI MODIFICA
da a a a'	1) parte del 'soprano'; 2) terze nella mano sinistra	sostituzione delle altezze sui tempi pari; cambio di alcune alterazioni
da i a j	l'ultimo accordo di i , segnato con "x" (lo <i>slash chord</i> <i>Em/D</i>)	estensione dell'uso di <i>slash chords</i> all'intera seconda variante (j).
da j a j'	il primo, secondo, quarto, sesto e settimo accordo sono identici	inserimento in un nuovo contesto musicale, perché gli altri accordi sono diversi
da j' a k	mano destra	inserimento in un nuovo contesto musicale, perché la mano sinistra in k è diversa da quella in j'
da l a m1	1) raddoppi nel registro basso, mano sinistra (accordi 1 e 2); 2) diversificazione delle durate nei vari accordi	estesi all'intera variante m1 ; sostituzione delle corone in l con minime in m1 .
da m1 a n1	accordi nel pentagramma inferiore (e superiore?)	ripetuti e inseriti in un nuovo contesto musicale, con l'aggiunta di una melodia vocale
da m1 a m2	accordi nel pentagramma inferiore	prolungamento per analogia
da n1 a m2	melodia vocale	prolungamento per analogia
da m2 a n2	1) accordi del pianoforte;	ripetizioni ritmiche;

⁷⁷ Non includo **m1** in questo raggruppamento perché presenta (nel pentagramma superiore) una versione alternativa della mano sinistra, che si differenzia dalla spoglia sequenza accordale presente in **b, a', c e l**.

⁷⁸ In **s'** questa testura compare solo alle batt. 55-6 e 59.

	2) melodia vocale	sostituzione dell'altezza dell'ultima croma alla batt. 54
da s a s'	1) batt. 46-52 dell'accompagnamento; 2) batt. 53 dell'accompagnamento; 3) mano destra dell'accompagnamento, batt. 57-8	sostituzione di alcune altezze (specialmente alle batt. 50-1); arricchimento contrappuntistico; arricchimento contrappuntistico e ricontestualizzazione armonica
da s' a v	batt. 53-9	inserimento in un nuovo contesto musicale, perché sono state introdotte le nuove batt. 46-52 (prese da u)
da t a u	il primo accordo di t	arricchimento armonico
da u a v	l'intera variante u , che diventa le batt. 46-52 di v	inserimento in un nuovo contesto musicale, perché sono state aggiunte le batt. 53-9 (prese da s')

6. Gli ultimi anni

Negli anni della Schola cantorum Satie aveva dedicato numerosi sforzi alla composizione di minuetti per pianoforte, che però rimasero per la maggior parte incompiuti; nei quaderni manoscritti si trovano peraltro alcuni minuetti che si possono considerare completi, ma Satie, significativamente, non ne pubblicò nessuno.¹ Nel giugno 1920, dopo la fondamentale esperienza dei *Nocturnes*, Satie realizzò nuovi abbozzi di minuetti, e in quell'occasione vide la luce il primo (e unico) minuetto da lui pubblicato, intitolato emblematicamente *Premier Menuet*.

La forma del minuetto rappresentava per Satie una sorta di *topos* compositivo, caratterizzato da elementi imprescindibili e non modificabili. Tutte le varianti genetiche dei suoi minuetti (di entrambe le epoche) presentano infatti caratteristiche comuni: il metro in 3/4, prevedibilmente, e soprattutto un'immane cromia (o semicromia) come anacrusi iniziale. Da un punto di vista più specificamente genetico, negli abbozzi di minuetti del 1920 si manifestano procedure ricorrenti di scrittura e riscrittura: le varianti sono generalmente brevi (occupano poche battute) e presentano scarse correzioni di tipo locale, mentre abbondano le barrature di varianti rigettate nella loro interezza.² Satie conserva qui la tendenza a disporre le varianti 'a ventaglio' (in 'strade' alternative) piuttosto che 'a cascata' (secondo relazioni di derivazione lineare).

Indipendentemente da tutti questi tentativi infruttuosi, la versione definitiva dell'*incipit* del *Premier Menuet* venne alla fine individuata con due sole varianti, di cui la seconda deriva dalla prima: nella prima (Fig. 6.1, sistema superiore) Satie trova una melodia promettente, caratterizzata da un modulo di tre note ripetuto in progressione alla terza inferiore (batt. 1-2), e la accompagna con una specie di controsoggetto, ugualmente in progressione. Nella seconda (Fig. 6.1, sistema inferiore) la melodia viene ritoccata lievemente, ma la vera novità riguarda il controcanto, che viene raddoppiato all'ottava superiore (batt. 1-2) e così contende alla melodia originaria il ruolo di voce principale. Le prime due battute della versione definitiva diventano quindi un contrappunto a due parti reali, in cui la gerarchia tra 'melodia' e 'accompagnamento' perde significato: la contro-melodia, in virtù del raddoppio all'ottava, racchiude la melodia 'principale' tra due metaforiche parentesi,

¹ Orledge data tutti questi materiali "c. 1909". Per ulteriori informazioni sui manoscritti dei minuetti di quel periodo, cfr. Robert Orledge, *Satie the Composer*, pp. 293-4; ai manoscritti indicati da Orledge vanno aggiunti BNF 9589(2) e un *Menuet* che si trova in BNF 9661, pp. 4-5.

² Le principali pagine manoscritte in questione sono BNF 9601(1), pp. 10-19; BNF 9605(1), pp. 1-5; BNF 9605(2), pp. 2-5.

e ne attenua la supremazia. Fu probabilmente questa natura ambiguamente duplice dell'*incipit* a soddisfare Satie in ultima istanza.

Fig. 6.1: *Premier Menuet*, abbozzi (BNF 9605(2), p. 2; matita, con scarsi segni a inchiostro)

The image displays two musical sketches for a piece titled "Menuet". The top sketch is a piano introduction, showing a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of a series of eighth notes, while the bass clef provides a simple accompaniment. The bottom sketch is a more developed version of the piece, also in 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef is more complex, with some notes marked with accents and slurs. The bass clef provides a more active accompaniment. Below the sketches, there are four numbered boxes: 1, 2, 3, and 4, each containing a page number: 33, 34, 35, and 36 respectively.

Tra gli abbozzi della “fantaisie sérieuse” *La Belle Excentrique* (1920) si trova un passaggio chiave complicatissimo e particolarmente travagliato, uno dei più impressionanti di tutta la produzione di Satie: si tratta dell’inizio della *Marche Franco-Lunaire*, le cui varianti sono state presentate da Orledge alle pp. 73–7 di *Satie the Composer*. Nelle 25 varianti contate da Orledge, Satie cerca “the right level of dissonance to accompany Caryathis’s first striking appearance on stage as *La Belle Excentrique*”:³ ancora una volta la logica genetica dei passaggi chiave gli viene in aiuto, e gli consente di trovare una soluzione al rompicapo compositivo. Questo passaggio chiave – così come tutti quelli particolarmente ricchi di varianti – comunica un senso di ricerca ossessiva: l’esercizio dell’autocritica è inflessibile e non permette scorciatoie di sorta.

³ Robert Orledge, *op. cit.*, p. 77. Élisabeth Toulemon, detta “Caryathis”, era una “danseuse de caractère” (Ornella Volta, *Correspondance*, p. 708); *La Belle Excentrique* fu scritta appositamente pensando alla sua interpretazione.

Nei mesi successivi alla composizione di *La Belle Excentrique* non si rintraccia nessun passaggio chiave altrettanto eclatante. Le varianti di *Adieu*, l'ultima delle minuscole *Quatre Petites Mélodies* della fine del 1920, si dispongono secondo tre 'strade' alternative: due varianti iniziali (BNF 9574, p. 1),⁴ di cui la seconda è derivata dalla prima; una terza variante, apparentata alla seconda ma non necessariamente derivata da quella (*ibidem*, pp. 2–4); tre ultime varianti, che costituiscono una catena derivativa (*ibidem*, p. 1; *ibidem*, pp. 6–7).⁵ Come si vede, si tratta di un processo compositivo dalla logica relativamente semplice, ma che è comunque più complessa di quella delle altre tre *mélodies* della raccolta.

Negli anni 1921–2 Satie si dedicò soprattutto alla scrittura di articoli e al progetto abortito di *Paul & Virginie*, del quale sopravvivono ben pochi manoscritti. Disponiamo invece di tutti gli abbozzi per il curioso *Divertissement : La Statue retrouvée*, composto per un ballo in maschera tenutosi il 30 maggio 1923 nell'*hôtel particulier* del Comte Étienne de Beaumont. La musica di Satie, per organo (con l'aggiunta della tromba nel finale), doveva accompagnare la coreografia dei danzatori, alcuni dei quali erano semplici amatori, e quindi presenta situazioni musicali di assoluta chiarezza.⁶ Ma in questo caso il talento di Satie nel combinare semplicità e ingegnosità fa difetto: nonostante la 'mano' dell'autore sia riconoscibile, le melodie e le armonie sembrano confondere la fruibilità con la banalità.

Si potrebbe dunque pensare che Satie abbia composto questo brano di malavoglia – nonostante nel progetto fossero coinvolti nientemeno che Cocteau (in qualità di ideatore della situazione danzata), Massine (come coreografo) e Picasso (come autore di scene e costumi).⁷ Al contrario, Satie procedette – come di consueto – con grande cura, tanto da necessitare di molti tentativi per definire una pur brevissima concatenazione accordale: alle pp. 10–11 di BNF 9607 si trovano infatti correzioni pluri-stratificate di una sequenza di tre accordi che conducono al finale del brano, corrispondenti alle batt. 42–5 della versione definitiva. In questo caso le varianti, benché numerose,⁸ non rivelano nulla di particolarmente interessante dal punto di vista strettamente musicale; eppure, mostrano l'ostinazione di Satie nel cercare di migliorare un passaggio armonico in cui si ritrova 'impantanato'. La versione definitiva è tutt'altro che sconvolgente, nella sua linearità, ma è comunque il risultato di un processo

⁴ La prima variante occupa lo strato sottostante (cancellato a gomma) dei pentagrammi 1–2, la seconda è sul pentagramma 4.

⁵ La variante a p. 1 è lo strato superiore dei pentagrammi 1–2; alle pp. 6–7 ci sono invece due varianti scritte su due strati sovrapposti.

⁶ La versione definitiva (BNF 9608, pp. 2–9) è stata trascritta da Orledge (*op. cit.*, pp. 228–9).

⁷ Si ricordi comunque che i rapporti con Cocteau si stavano a quel tempo guastando irrimediabilmente.

⁸ Ne ho individuate circa 7, che precedono la versione definitiva in BNF 9608.

ponderato, che sembra persino eccessivamente elaborato, vista la mediocre qualità del brano nel suo complesso.⁹

Il 3 giugno 1923 Satie si trovava a pranzo con Sergej Djagilev, ma dovette andarsene precipitosamente a causa di una colica improvvisa e dolorosa. Il messaggio di scuse e spiegazioni, spedito da Satie alcune ore dopo, si chiudeva con le parole “À bientôt pour Gounod, n’est-ce pas?”.¹⁰ Fu infatti in quell’occasione che Djagilev gli propose un lavoro importante e ben retribuito: Satie avrebbe dovuto mettere in musica – sottoforma di recitativi – le sezioni parlate dell’*opéra comique* di Gounod *Le Médecin malgré lui* (1858), in modo da trasformarlo in un’opera interamente cantata. L’idea di questo *pastiche* stilistico dovette piacere a Satie, che vi lavorò per tutta la metà del 1923, in funzione della *première* programmata per il 5 gennaio 1924 a Monte-Carlo. Ma i primi mesi non furono facili: già alla fine di luglio, Satie confidò a Djagilev le sue difficoltà: “Je travaille au « *Docteur* », mais cela ne marche pas. Oui. Je suis furieux – contre moi, bien entendu” (26 luglio).¹¹ Lo stesso giorno, in una lettera a Milhaud, conferma che “Ça ne va pas”, e il 3 agosto ribadisce a Poulenc che “Mon « *Gounod* » ne « *marche* » pas très bien”.¹²

Questa insoddisfazione derivava presumibilmente da un dubbio cruciale, di ordine stilistico: scrivere *à la manière de Satie* oppure *à la manière de Gounod*?¹³ Da un lato, l’opzione del totale adeguamento allo stile di Gounod dovette sembrare poco allettante, a un compositore dalla personalità così spiccata come Satie. Dall’altro, un intervento autoriale molto deciso, da parte di Satie, avrebbe certamente spostato il baricentro dell’opera verso l’avanguardia, con il rischio però di sbilanciarla irrimediabilmente. Ma né Djagilev né Satie intendevano prendersi gioco della musica di Gounod: al contrario, i nuovi recitativi dovevano servire a metterne in risalto le qualità drammaturgiche,¹⁴ nonché a sottolineare la leggera ironia dei vivacissimi dialoghi di Molière (l’autore della commedia originale), adattati da Jules Barbier e Michel Carré per l’*opéra comique* di Gounod. Per conseguire questi obiettivi, Djagilev non avrebbe potuto scegliere un compositore più adatto: non solo Satie dovette

⁹ Ma in occasione del medesimo ballo mascherato vennero eseguite per la prima volta anche cinque brevi canzoni su testi di Léon-Paul Fargue, intitolate complessivamente *Ludions*, nelle quali Satie dimostrava di non avere affatto esaurito la propria vena musicale.

¹⁰ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 540.

¹¹ *Ibidem*, p. 552.

¹² *Ibidem*, pp. 552–3.

¹³ A ben vedere, una “maniera Satie” non era mai esistita, data la sua indomita determinazione a rimettersi continuamente in discussione – e neppure l’età ormai matura aveva affievolito questa incessante tensione verso il nuovo.

¹⁴ I recitativi per *Le Médecin malgré lui* rientravano in un progetto più ampio, che puntava a riproporre alcuni *opéras comiques* di Gounod nell’ambito del Festival français di Monte-Carlo organizzato da Djagilev (gennaio 1924): quest’ultimo commissionò infatti la composizione di nuovi recitativi anche per *La Colombe* (a Poulenc) e per *Philémon et Baucis* (a Auric; cfr. Steven Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 520, nota 24).

essere deliziato dallo *humour* del libretto, ma almeno in un'occasione si era già dimostrato un rispettoso estimatore di Gounod, attento a recepirne le suggestioni espressive. Infatti nel 1916, nella *mélodie* per voce e pianoforte *Le Chapelier*, Satie aveva citato con intelligenza e discrezione la *Chanson de Magali*, tratta dall'opera *Mireille* (1864) di Gounod:¹⁵ in quel caso la citazione era concettualmente piena di significati, e puntava a far interagire l'espansività sentimentale della melodia originale con lo sbalordimento del cappellaio matto nel constatare che il suo orologio "retarde de trois jours".

In *Le Médecin malgré lui*, l'esigenza primaria era evidentemente quella di conciliare i nuovi recitativi con la musica preesistente; ma in che modo? Forse tentando una convergenza stilistica a metà strada tra Satie e Gounod? Verso la metà di agosto, Satie sembra aver trovato una soluzione al problema, visto che si dice indaffarato a comporre: "Je travaille [...] d'une façon torrentielle & même diluvienne" (13 agosto), "je suis pris comme un diable" (19 agosto).¹⁶ Un'altra lettera del 19 agosto ci aiuta a capire il suo punto di vista sull'intera questione: "Je « fais » du Gounod comme s'il en pleuvait".¹⁷ In altre parole, Satie dà prova di umiltà e sposta l'ago della bilancia verso Gounod, comportandosi in modo non dissimile da un architetto di oggi che debba realizzare un intervento su un edificio di 65 anni fa: Satie 'fa' Gounod, ma non rinuncia completamente alla propria identità.

Secondo Orledge, in *Le Médecin malgré lui* Satie dimostra "how proficient he was at writing functional chromatic harmony in a nineteenth-century style";¹⁸ ritengo però che non si debba assimilare *tout court* l'intervento di Satie a un semplice "extended exercise in stylistic imitation", come scrive Whiting.¹⁹ Se così fosse, i recitativi di Satie dovrebbero suonare simili a quelli che Gounod stesso compose per alcune delle sue opere (per esempio, *Faust* o *Mireille*): a proposito dei recitativi, Steven Huebner sostiene che "Gounod often went considerably beyond declamation accompanied by punctuating chords in such linking sections",²⁰ e questo vale anche per i recitativi di Satie, che ricercano la varietà testurale e strumentale. Ma i percorsi armonici, fluidamente consequenziali nei recitativi di Gounod,²¹ sono in Satie caratterizzati da maggiore secchezza e spigolosa nervosità. È vero che, come afferma Orledge, "Satie uses the full nineteenth-century vocabulary of chromatic chords [...]"

¹⁵ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 21–4.

¹⁶ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 555.

¹⁷ *Ibidem*, p. 556. Il 15 settembre scrive a Stravinsky: "Je fais du Gounod – ce qui n'est pas plus bête que de faire du Ravel" (*ibidem*, p. 560).

¹⁸ Robert Orledge, *Gounod, Satie and Diaghilev (1923–24): Le Médecin [et le Compositeur] malgré lui*, «Muziek & Wetenschap», n. 3 (1993), p. 115.

¹⁹ Steven Whiting, *op. cit.*, p. 520.

²⁰ Steven Huebner, *Gounod, Charles-François*, in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40694>, consultato nel dicembre 2009.

²¹ Ovviamente, dato che Gounod non mise in musica i dialoghi parlati di nessuno dei suoi *opéras comiques*, queste considerazioni sono speculative, ma comunque riferite alle consuetudini compositive di Gounod.

with perfect ease”, ma in numerose occasioni schiva deliberatamente le risoluzioni consigliate (e persino quelle consentite) nell’armonia funzionale, e così crea situazioni musicali dal sapore inconfondibilmente personale.²²

DOSSIER 6: *Le Médecin malgré lui* (dall’Atto III, scena 7)

Il 20 settembre Satie scrive a Djagilev “J’ai beaucoup à causer avec vous”, e fissa un appuntamento per il 22:²³ dato che ha già completato i primi due atti dell’opera, intende con ogni probabilità parlargli riguardo al terzo e ultimo atto. Il 28 settembre, alcuni giorni dopo quell’incontro, Satie indica più precisamente il punto dell’opera che gli crea le maggiori difficoltà:

J’ai à vous parler de la *Scène VII* (page 42 du livret & page 174 de la partition). Que faire de l’*Andantino* ? et comment traitons-nous les « *trucs* » de flûte & de basson ? J’aimerais vous voir à ce sujet. Oui. Le « parlé sur musique » ne pourrait-il aller sur l’*Andantino* ? Pensez-y, je vous en conjure. Je passerai au « *Savoy* » lundi matin [1° ottobre] à 11h (onze heures). Cette *Scène VII* m’embarrasse un peu. Vous pouvez m’éclairer à ce sujet. Oui.²⁴

La pagina della partitura a cui Satie si riferisce è riprodotta in [Fig. 6.2](#). Si tratta di una pagina particolarmente densa di indicazioni drammaturgiche: il solo del flauto e i tre interventi del fagotto (questi ultimi da sincronizzare con un botta e risposta tra Sganarelle e Géronte) sono menzionati da Satie nella lettera come “les « *trucs* » de flûte & de basson”; ma quello che ora più ci interessa è l’*Andantino*, strumentato da Gounod per soli archi (cfr. l’indicazione tra parentesi “Quat[uor]”). Questo breve pezzo di 16 battute va collocato dopo la battuta di Sganarelle (cfr. [Fig. 6.2](#)), che nel libretto è seguita dalla frase di Lucinde “Non, je ne suis point du tout capable de changer de sentiment”. Dato che nello spartito di Gounod questo intervento di Lucinde non compare, ne consegue che doveva essere parlato in *mélodrame* sull’*Andantino*, e non cantato.

Questo ricorso al *mélodrame* ha una funzione drammaturgica importante, legata agli snodi della trama – che riassumerò brevemente. Il taglialegna Sganarelle, scambiato per un

²² Sfogliando la partitura orchestrale, un esempio lampante di deroga alle convenzioni dell’armonia tonale si trova tra la penultima e l’ultima battuta del N° 7 (appena prima del *Duo* di Sganarelle e Jacqueline), dove si formano due quinte parallele tra le parti estreme dell’accompagnamento (*si, fa# e la, mi*): scelte del genere sarebbero state inconcepibili in Gounod.

²³ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 562.

²⁴ *Ibidem*, p. 563.

medico, viene assoldato per guarire Lucinde (figlia di Géronte) dal suo mutismo. In realt  Lucinde, innamorata di Léandre, si finge muta per cercare di sfuggire a un matrimonio combinato con un uomo che non ama. In questa scena del terzo atto, Sganarelle si lancia in una delirante dissertazione para-scientifica al fine di ottenere l'attenzione di Géronte e distrarlo dalle manovre di Léandre che, d'accordo con Sganarelle, si avvicina a Lucinde fingendosi uno speciale aiutante del gran luminare. In quel momento Lucinde, rivolgendosi a Léandre, esprime verbalmente la propria incapacit  di cambiare le proprie preferenze sentimentali, suscitando cos  lo stupore dell'ignaro padre Géronte – che ringrazia Sganarelle per aver provocato questa guarigione meravigliosa.

Fig. 6.2: Gounod, spartito di *Le Médecin malgr  lui*, dall'Atto III

(SGANARELLE) Je m'étais amus  dans votre cour a..... (bas   l'oreille de Géronte) expulser le superflu de la boisson

Flûte solo.

(GÉRONTE) Qui est cet homme là que vous araez?(SGAN A:)(faisant avec la main le geste pour montrer que

Basson solo.

est un apothicaire) C'est...
Celui...
Qui....

(SGA) Monsieur, c'est une grande et subtile question parmi les Docteurs de savoir si les femmes sont plus faciles à guérir que les hommes. Les uns disent que oui; les autres disent que non; Et moi je dis que oui, et non!

And^{te}

(Quat) stacc il basso.

L'*Andantino*, nel contesto dell'*opéra comique* di Gounod, è quindi associato a un'inattesa epifania di sentimenti. Il brano è imbevuto di quella tenera espressività che caratterizza gran parte della produzione di Gounod: la strumentazione è omogenea (solo archi, come si è detto) e leggera,²⁵ infatti nella partitura orchestrale tutti gli strumenti suonano in pizzicato, eccetto il violino solo che esegue la melodia; le morbide discese di crome, che ornano abilmente un piano cadenzale semplicissimo, contribuiscono alla fluidità dell'insieme. Grazie a questi accorgimenti, la dolce dichiarazione di Lucinde può risaltare, come adagiata sul velluto. Questa delicata parentesi di purissimo lirismo, inserita in un'opera di carattere comico e brillante, ci mostra l'insopprimibile vena sentimentale di Gounod, che affiora appena possibile.

Tuttavia, dal punto di vista di Satie, l'*Andantino* è un momento problematico: il compito di Satie consiste nel mettere in musica tutti i dialoghi parlati, e questo intervento di Lucinde è appunto parlato – per di più sovrapposto a musica di Gounod. Tenterò ora di fornire una ricostruzione plausibile delle tappe che hanno portato alla versione definitiva della partitura di Satie.

Il principale documento di lavoro di cui Satie dispone è il libretto BNF 9595(1), scritto a macchina, in cui sono stati copiati tutti i dialoghi che deve mettere in musica. Qui Satie scrive varie annotazioni ed effettua dei tagli al testo, barrando quelle parti che gli sembrano poco efficaci: nelle [Figg. 6.3](#) e [6.4](#) si vedono alcuni esempi di tagli, volti ad aumentare la rapidità e l'incisività degli scambi dialogici, a scapito della verbosità didascalica.

Fig. 6.3: esempi di tagli (BNF 9595(1), pp. 2–3, Atto I scena 5)

Martine, bas, à part

[...] (Haut) Vous ne pouviez jamais vous mieux adresser pour rencontrer ce que vous cherchez ; et nous avons un homme, le plus merveilleux homme du monde, pour les maladies désespérées.

Valère.

Hé ! ... de grâce ! ... où pouvons-nous le rencontrer ?

Martine.

²⁵ Precisamente, nella partitura di Gounod gli strumenti indicati sono: violino solo, violino I, violino II, viola, 2 violoncelli.

Vous le trouverez maintenant vers ce petit lieu que voilà, qui s’amuse à couper du bois.

Lucas.

Un médecin qui coupe du bois !

Martine.

C’est un homme extraordinaire, qui se plaît à cela ; (~~fantasque, bizarre, quinteux, et que vous ne prendriez jamais pour ce qu’il est ;~~)

Sa folie est plus grande qu’on ne peut croire ; |~~car il va parfois jusqu’à vouloir être battu pour demeurer d’accord de sa capacité ;~~ et je vous donne avis qu’il n’avouera jamais qu’il est médecin, [...]

[...]

Valère.

Comment s’appelle-t-il ?

Martine

Il s’appelle Sganarelle.

~~C’est un homme qui fait des miracles.~~

Valère.

~~Il faut que cet homme-là ait la médecine universelle.~~

Martine.

Qui en doute ? ...)

Fig. 6.4: esempi di tagli (BNF 9595(1), p. 9, Atto III scena 2)

Sganarelle.

Ah ! vous voilà ?

Léandre.

Comment me trouvez-vous ? ~~Il me semble que ce changement d'habit et de perruque est assez capable,~~ je crois, ~~de~~ me déguiser aux yeux du père.

Sganarelle.

Sans doute.

Veniamo però alla parte che ora più ci interessa, ovvero l'Atto III scena 7 (appartenente al N° 8 nella numerazione di Satie):²⁶ nella [Fig. 6.5](#) ho trascritto le pagine pertinenti del documento BNF 9595(1); le barrature e tutti i segni in grassetto corsivo sono stati aggiunti a mano (o in matita o a inchiostro) da Satie al testo battuto a macchina.²⁷ Come si può notare, qui Satie non effettua alcun taglio dei dialoghi che gli vengono assegnati. Al contrario, aggiunge di suo pugno una battuta, presente nel libretto originale ma assente in BNF 9595(1): “Les uns disent que oui, ... etc.”.²⁸ Tuttavia, nella [Fig. 6.5](#) compare un'altra frase, assente nel libretto originale: “Je vous prie d'écouter ceci, s'il vous plaît”. L'origine di questa frase non è chiara (è forse opera di un collaboratore di Djagilev?), così come la sua funzione: serve a introdurre la frase “Les uns [...]” di Sganarelle?

Questa domanda, come molte altre in questo dossier, rimane senza una risposta sicura – almeno allo stato attuale degli studi. Iniziamo ora a considerare i segni autografi in matita e a inchiostro nella [Fig. 6.5](#). Le correzioni formano qui numerosi strati cronologicamente consecutivi, tanto che è difficilissimo ricostruirne la sequenza in modo certo: per esempio, l'indicazione “* Reprendre le récit musical” è scritta a inchiostro che ricalca la matita, ed è anche stata barrata sia in matita che a inchiostro. Mi limiterò quindi a fornire solo una delle tante ricostruzioni possibili di questo rompicapo genetico, ovvero quella che mi sembra più convincente non solo dal punto di vista dei segni grafici sulla carta, ma anche da quello concettuale. Ognuna delle affermazioni che elencherò apoditticamente nei paragrafi seguenti andrebbe preceduta dall'avverbio “forse”, che non apporrò per ovvie ragioni di praticità enunciativa; si tenga però presente il carattere altamente congetturale dell'intero discorso.

²⁶ Satie raggruppa i suoi recitativi (“scènes nouvelles”) in nove numeri.

²⁷ La didascalia tra parentesi nella battuta di Sganarelle è stata barrata a matita, e questa barratura è stata poi cancellata a gomma. Le parole “Monsieur, c'est une grande et subtile question”, che nell'originale occupano la fine di una riga, sono state sottolineate a matita, e questa sottolineatura è stata poi cancellata a gomma.

²⁸ Nel libretto a stampa la frase completa è come segue: “Les uns disent que non, les autres disent que oui ; et moi je dis que oui et non ; d'autant que l'incongruité des humeurs opaques qui ne se rencontrent au tempérament naturel des femmes...” (Jules Barbier e Michel Carré, *Le Médecin malgré lui*, Paris: Billaudot, 1978, p. 103.

Nell'incontro del 22 settembre 1923 tra Satie e Djagilev, quest'ultimo suggerì di realizzare tutto il passaggio da “Monsieur [...]” a “[...] les hommes” come *mélodrame* su musica di nuova composizione. In BNF 9595(1) Satie annota quindi “* Parlé sur musique” e, poco più avanti, “* Reprendre le récit musical”, a indicare il punto in cui si ritorna al normale recitativo. In questo modo, la sgangherata spiegazione di Sganarelle acquista un preambolo parlato (che si presta a essere interpretato con comica solennità), e continua poi come recitativo – fino alla frase “Les uns [...]” compresa. La frase di Lucinde, come nell'*opéra comique* originale, è sovrapposta all'*Andantino*: difatti Satie scrive “(sur Andantino) [...] P. 43 du livret” accanto al nome di Lucinde. Ma non si tratta di *mélodrame* (e infatti non ci sono indicazioni in tal senso), bensì di recitativo: di conseguenza, Satie dovrà aggiungere una melodia vocale all'*Andantino*.

In un momento successivo, Satie decide di inglobare anche “Les uns [...]” nell'*Andantino*. Grazie a questa modifica, l'*Andantino* fa da sfondo a due battute espressivamente così diverse come quella di Sganarelle (ironico capolavoro di acrobazia verbale) e quella di Lucinde: il breve pezzo di Gounod acquista dunque una connotazione ambivalente – parodistica sulla frase di Sganarelle, autenticamente partecipe su quella di Lucinde. Come promemoria, Satie aggiunge “(sur l'Andantino)” subito dopo “Les uns [...]”, e disegna una freccia per indicare che l'*Andantino* inizia prima di “Les uns [...]”. In questo stadio del processo genetico, la frase “Je vous prie d'écouter ceci, s'il vous plaît” dà quindi il via all'*Andantino*, in modo del tutto logico.

Ma questo utilizzo ambiguo dell'*Andantino* non convince pienamente Satie, che il 28 settembre invia a Djagilev la lettera riportata sopra, dove esprime i propri dubbi sull'utilizzo da fare dell'*Andantino* e propone di spostarlo di posizione, portandolo a coincidere con il “Parlé sur musique”. Possiamo immaginare Satie nell'atto di spiegare a Djagilev le sue motivazioni e i suoi crucci, durante l'incontro del 1° ottobre che fece seguito alla missiva. L'*Andantino* potrebbe essere usato in senso straniante, a fini umoristici, associato alla frase di Sganarelle “Monsieur, [...]”. L'effetto comico sarebbe assicurato non solo dalle parole pronunciate da Sganarelle su una musica così soave, ma anche dalle sue azioni mimiche, che mirano a distogliere lo sguardo di Géronte da Lucinde e Léandre (v. la didascalia scenica tra parentesi). Per fissare le idee, Satie aggiunge le parole “(se servir [...] partition)” accanto a “* Parlé sur musique”. Il recitativo riprenderebbe comunque a “* Reprendre [...]” e da lì continuerebbe per tutto il resto della scena – ma ovviamente su musica di Satie, senza ripetizione dell'*Andantino*.

Djagilev e Satie si scambiano opinioni, alla ricerca di una soluzione drammaturgicamente efficace. Varie barrature e riscritture si affastellano su pochi centimetri quadrati di carta: propongono, modificano, ripristinano, contraddicono.²⁹ Sì, l'*Andantino* in quella posizione potrebbe funzionare; ma per evitare uno stacco troppo netto con la prima parte della battuta di Sganarelle (da “Cela [...]” a “[...] sa maladie”), forse sarebbe meglio che Sganarelle continuasse a cantare, mentre parte l'*Andantino*. E così il “Parlé sur musique” viene corretto in “Chanté” – ma sempre sull'*Andantino*. Per separare la fine dell'*Andantino* dalla ripresa dei recitativi integralmente di mano di Satie, la frase “Je vous prie [...]” viene racchiusa tra parentesi e indicata come “Parlé”. Grazie a questo accorgimento, la magia dell'*Andantino* (che accompagna l'affermazione fintamente dotta di Sganarelle) ha il tempo di esaurirsi e prolungarsi per un attimo nella memoria uditiva dell'ascoltatore, mentre la successiva frase “Je vous prie [...]” introduce la seconda parte – buffamente strampalata – del discorso del presunto luminare. La ripresa del recitativo viene quindi spostata un poco più avanti, appena prima di “Les uns [...]”, come dimostra l'indicazione “* ici, la reprise”.

²⁹ Si vedano soprattutto le correzioni contraddittorie e stratificate in fondo alla p. 11 di BNF 9595(1).

Fig. 6.5: BNF 9595(1), pp. 11–12: dall'Atto III scena 7

[p. 11]

SCENE VII.

GERONTE, SGANARELLE, LEANDRE, LUCINDE, JACQUELINE. (*Page 42 du livret*)

Jacqueline.

Monsieur, v'là votre fille qui veut un peu marcher.

Sganarelle.

Cela lui fera du bien. Allez-vous en, monsieur l'apothicaire tâter un peu son pouls, afin que je raisonne tantôt avec vous de sa maladie. (En cet endroit, il tire Geronte à un bout du théâtre, et, lui passant un bras sur les épaules, lui rabat la main sous le menton, avec laquelle il le fait retourner vers lui lorsqu'il veut regarder ce que sa fille et l'apothicaire font ensemble, lui tenant cependant le discours suivant pour l'amuser :) * Monsieur, c'est une grande et subtile question entre les docteurs de savoir si les femmes sont plus faciles

Chanté Chanté
* *Parlé sur musique* (se servir de la musique de G. – page 174 de la partition)
Andantino

[p. 12]

* *Reprendre le récit musical* *Parlé :*
à guérir que les hommes. (Je vous prie d'écouter ceci, s'il vous plaît.)

Les uns disent que oui, ... etc (sur l'Andantino). * *ici, la reprise* ← Lucinde, à Léandre. (*sur Andantino*)
M₁ maj. || ¾ ||
(P. 174 de la Partition)
P. 43 du livret

Non, je ne suis point du tout capable de changer de sentiment.

[...]

Questa disposizione degli elementi sembra ben congegnata: Satie la riporta sul quadernetto BNF 9595(2), dove, su pagine affiancate, scrive il ritmo dei recitativi in corrispondenza di ogni battuta dei personaggi (Fig. 6.6). Finalmente, dopo tanti ripensamenti, Satie può fare il punto della situazione.³⁰

Dopo la battuta di Jacqueline, Sganarelle continua in recitativo; Satie, non del tutto convinto dell'efficacia comunicativa della frase "Allez-vous-en [...] maladie", abbozza il ritmo del recitativo omettendo l'antiquata parola "tantôt".³¹ Come previsto, il pretenzioso discorso di Sganarelle inizia come recitativo sull'*Andantino*; il *mi* maggiore dell'*Andantino* dovrà essere preceduto dalla dominante *si* maggiore, come indica il piano tonale scritto accanto al nome di Sganarelle. Satie, meticoloso come sempre, riporta nel testo (v. la p. 55 in Fig. 6.6) i numeri di battuta, in modo da chiarire inequivocabilmente la correlazione tra ritmo e parole. Dopo la fine dell'*Andantino* si colloca la frase parlata "Je vous prie [...]", seguita dalla ripresa del recitativo in *do#* minore, relativo minore di *mi* maggiore. Per evitare che la successiva battuta di Lucinde passi inosservata, Satie decide di chiudere l'intervento di Sganarelle sul *re* maggiore e di fare attaccare Lucinde in *fa* maggiore: lo slittamento di terza (da *re* a *fa*) conferisce alla seconda tonalità un colore differente, senza però discostarsi dalle convenzioni dell'armonia ottocentesca – ricchissima di relazioni tonali di terza.

Riguardando quello che ha appena scritto, Satie si accorge di una lungaggine durante l'*Andantino*: Sganarelle smette di cantare ben cinque battute prima della fine del brano; ma non ha senso aspettare così a lungo prima di fargli pronunciare la frase parlata. Inglobando il "Parlé" nel finale dell'*Andantino* si otterrebbe invece una maggiore scorrevolezza – senza contare la possibilità di declamare la frase "Je vous prie [...]" in tono solenne, sulla cadenza finale in crescendo. Pertanto, sempre in BNF 9595(2), Satie barra l'indicazione "Parlé" e la riscrive sopra alle battute finali dell'*Andantino*.

³⁰ Il 1° ottobre, dopo l'incontro del mattino con Djagilev, Satie gli scrive: "Je suis en train (maintenant : il est 17 h 28) de préparer la Scène VII pour demain..." (Ornella Volta, *op. cit.*, p. 564).

³¹ Ugualmente possibile, ma secondo me meno plausibile, considerare come parole omesse "avec vous", preservando "tantôt".

[p. 54]

C Andantino :

Sganarelle

1 2 3 4 5

6 7 8 (Mi maj.)

(Sur l'Andantino, p. 174 de la partition)

mi maj. || $\frac{3}{4}$ ||

(Parlé :)

9 10 11 12 13 14 15

16 || ~~Parlé~~ ||

D (UT# min. - LA maj - RÉ maj)

1 2 3 4

5 6 7 8

[p. 55]

tantôt avec vous de sa maladie. **C**

(En cet endroit, il tire Géronte à un bout du théâtre, & lui passant un bras sur les épaules, lui rabat la main sous le menton, avec laquelle il le fait tourner vers lui, lorsqu'il veut regarder ce que sa fille & l'apothicaire font ensemble, lui tenant cependant le discours suivant pour l'amuser :) (3) Monsieur, c'est une grande & subtile (6) question entre les docteurs de savoir (8) si les femmes (9) sont plus faciles (10) à guérir que les hommes.

|| (Parlé :) Je vous prie d'écouter ceci, s'il vous plaît. ||

(Chanté :) **D** Les uns disent que non, les autres disent que oui : & moi, je

[p. 56]

Lucinde (FA maj.)

9 10 11 12

13 14

[...]

[p. 57]

dis que oui & non.

Lucinde (à Léandre) :

Non, je ne suis point du tout

(12) capable de changer de sentiment.

[...]

Per Satie è giunto il momento di passare alla composizione della musica vera e propria. In BNF 9595(5), all'interno dell'abbozzo continuativo del terzo atto, Satie abbozza l'accompagnamento per la scena 7 (Fig. 6.7), tralasciando per il momento le melodie vocali (di cui peraltro ha già definito il ritmo). La numerazione delle battute corrisponde in tutto e per tutto a quella in BNF 9595(1), quindi non ci sono modifiche formali apparenti.

Le batt. 1-4 di B realizzano una sorta di *Mickey-Mousing*,³² infatti gli accordi staccati in progressione imitano i passi che si suppone Lucinde stia muovendo mentre Jacqueline parla. Il cambio di personaggio è sottolineato da una cadenza anomala, che gioca con le aspettative di ascolto: in un contesto di *la* maggiore, l'accordo diminuito a batt. 3 risolverebbe normalmente su un accordo di *la*, ma Satie lo dirotta su *do#* minore, così contravvenendo al piano tonale indicato in Fig. 6.6. Le battute che precedono l'*Andantino* non fanno che supportare le considerazioni fatte in precedenza riguardo al parziale adeguamento allo stile di Gounod (o, in generale, ottocentesco): si tratta infatti di puro Satie, riconoscibile per esempio nell'inflessione modaleggiante del *si* naturale a batt. 7, o nel movimento privo di direzionalità alle batt. 9-10. Il rallentamento ritmico della voce, previsto alle batt. 11-14 (cfr. Fig. 6.6), non viene pedissequamente imitato nell'accompagnamento: anzi, gli accordi di semiminime lo anticipano di una battuta (batt. 10-11), in modo da rendere il passaggio meno brusco. La risoluzione armonica volutamente difettosa a batt. 12 sottolinea (con discrezione) la sgangheratezza dei ragionamenti di Sganarelle, abilmente dissimulata sotto alla sua disinvolta parlantina. Gli accordi staccati alle batt. 13-14 lasciano spazio al faticoso arrovellarsi del "médecin malgré lui". La frase "Allez-vous-en, [...] maladie" si chiude con un'accelerazione ritmica nella melodia vocale, accompagnata da trionfanti ottave ascendenti (batt. 15-16): la dominante è raggiunta, e tutto è pronto per l'*Andantino*.

La sezione D inizia, come previsto, in *do#* minore, ma l'utilizzo della scala minore armonica rende le melodie lievemente 'sbagliate' – come la logica di Sganarelle, consequenziale solo in apparenza. Le nette cadenze alle batt. 3-4 e 7-8 di D non sono appesantite dalla melodia vocale, che in quei punti (cfr. sempre la Fig. 6.6) è ritmicamente indipendente dall'accompagnamento. Di ascendenza pseudo-settecentesca sembra invece l'ardita concentrazione armonica alle batt. 5-8, che conduce a una netta cadenza quasi da recitativo secco. Il piano tonale per la sezione D in Fig. 6.6 è parzialmente disatteso, ma la frase di Lucinde rimane in *fa* maggiore come previsto. Lo stacco tra i due personaggi Sganarelle e Lucinde è comunque garantito dal deciso cambio delle figurazioni strumentali:

³² Nel cinema (e specialmente in quello di animazione), il cosiddetto "Mickey-Mousing" consiste nel sincronizzare la colonna sonora con le azioni visualizzate, legando musica e immagini in modo diretto e indissolubile. In questo caso la musica 'mima' l'atto del camminare.

l'accompagnamento alla battuta di Lucinde – che come sappiamo prende il posto occupato dall'*Andantino* nell'*opéra comique* originale – viene realizzato da Satie con particolare delicatezza, sovrapponendo un tranquillo controcanto in semiminime a morbidi accordi mossi internamente.

Fig. 6.7: BNF 9595(5), pp. 16–18; inchiostro

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of three systems of staves. The first system, labeled 'B' in a box, contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 10, with a small staff above measure 7. The third system contains measures 11 through 16, with a small staff below measure 11. The score is written in 2/4 time and features a complex texture of chords and moving lines. At the end of measure 16, the tempo is marked 'à l'andantino. (P. 174)'. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fig. 6.7 cont.

The musical score is presented in three systems. The first system shows a piano introduction in 3/4 time, marked 'Andantino (mi maj.)'. The piano part begins with a chord diagram for C major (1-16) and continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A guitar part is indicated by a box labeled 'D' and a '16 de C' marking. The second system continues the piano part with a box labeled 'D' and a '16 de C' marking. The third system shows a guitar part with a box labeled 'D' and a '16 de C' marking. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

1-16
Andantino (mi maj.)
C
D
1-15
à D
16
16 de C
16 de C
1 2 3 4
5 6 7 8 9

Fig. 6.7 cont.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in the lower register, featuring a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The voice part is in the upper register, with a melodic line that includes some slurs. The score is divided into measures 10, 11, 12, 13, and 14. A small inset at the top right shows a detail of the voice line in measures 13 and 14. The piano part ends with an ellipsis [...].

Una volta scritto questo abbozzo continuativo (e con questo tutti gli abbozzi dei nuovi recitativi),³³ Satie scrive lo spartito definitivo per voce e pianoforte,³⁴ che include ovviamente le melodie vocali, e infine la partitura orchestrale. Il 12 dicembre Satie ha quasi finito l'orchestrazione, e ne va orgoglioso: “Je termine le « *Médecin malgré lui* » (l'orchestration). Je compte avoir fini dans 3 ou 4 jours. Veine ! ... Je m'en lèche les doigts”.³⁵ Nella Fig. 6.8 ho trascritto le pagine della partitura relative alla scena che stiamo analizzando, in modo da mostrare la versione definitiva.³⁶

Inaspettatamente, già nelle prime battute si trova un'importante differenza rispetto agli abbozzi appena visti: Satie ha effettuato un altro taglio, eliminando drasticamente tutta la frase di Sganarelle “Allez-vous-en, [...] maladie” – che fin dall'inizio non lo aveva convinto del tutto. La sua lunga esperienza nel mondo del cabaret, sia come spettatore che come pianista e compositore, doveva certamente avergli insegnato qualcosa sull'importanza della gestione dei tempi comici: nessuna spiegazione verbosa, per quanto ben congegnata, è efficace quanto un subitaneo cambio di registro. In questo caso, alle batt. 5–6 Sganarelle approva il desiderio di Lucinde di sgranchirsi le gambe, ma la successiva frase (in cui si rivolge al finto speziale Léandre) non è veramente necessaria ai fini della chiarezza

³³ Probabilmente Satie si riferisce a questi abbozzi, quando l'8 ottobre scrive a Paul Collaer: “Je termine le troisième acte du « *Médecin malgré lui* » (Ornella Volta, *op. cit.*, p. 565).

³⁴ Completato entro il 3 novembre, visto che in quella data Satie scrive a Sybil Harris: “J'ai terminé le 3^e Acte du bon « *Médecin malgré lui* » (*ibidem*, p. 570).

³⁵ *Ibidem*, p. 575.

³⁶ La partitura autografa, custodita presso la Yale University Library, è anche disponibile nel sito [http://imslp.org/wiki/Scènes_Nouvelles_for_Gounod's_Opera_'Le_Medecin_Malgre_Lui'__\(Satie,_Erik\)](http://imslp.org/wiki/Scènes_Nouvelles_for_Gounod's_Opera_'Le_Medecin_Malgre_Lui'__(Satie,_Erik)) (consultato nel dicembre 2009). Robert Orledge ha realizzato un'edizione della partitura (58 copie numerate). Nel manoscritto, l'*Andantino* (nell'orchestrazione originale di Gounod) è di mano di un copista – ma non gli interventi vocali durante l'*Andantino*, scritti da Satie. Quest'alternanza di ‘mani’ tra Satie e il copista spiega l'assenza di una pausa di croma appena prima dell'*Andantino*.

drammaturgica: Léandre può avvicinarsi a Lucinde senza che Sganarelle lo debba invitare esplicitamente; anzi, in questo modo l'avvicinamento di Léandre risulta più spontaneo. In conseguenza di questo taglio nel testo, l'intera situazione è velocizzata: Sganarelle deve essere pronto a trascinare Géronte lontano dai due innamorati e a distrarlo con il suo farneticare. Dal punto di vista musicale, la melodia di Sganarelle su “Cela lui fera du bien” si chiude su un *re#*, sensibile di *mi* – la tonalità dell'*Andantino*. Il brano di Gounod si può quindi inserire istantaneamente dopo la breve frase di Sganarelle, senza ricorrere alla preparazione armonica (mediante settima di dominante) sperimentata negli abbozzi (cfr. [Fig. 6.7](#)). L'inizio dell'*Andantino* coglie di sorpresa lo spettatore: non solo perché avviene all'improvviso, ma anche perché proviene 'da un altro mondo', che per Gounod era il mondo interiore di Lucinde, mentre per Satie diventa il mondo delicato dell'ironia 'in punta di penna'.

Nell'*Andantino* Satie effettua una piccola modifica al ritmo della voce a batt. 11, rispetto a quanto indicato in BNF 9595(2); ma una modifica ben più importante riguarda la frase parlata “Je vous prie [...]”, che Satie elimina completamente. Ancora una volta, la scelta finale del compositore mira alla massima economia dei mezzi espressivi: quella frase è scarsamente interessante, infatti non ha altra funzione se non quella di introdurre la 'spiegazione' “Les uns [...]”. Sovrapporla al finale dell'*Andantino* significherebbe relegare quest'ultimo in secondo piano; eliminandola, il finale del brano di Gounod può risplendere in tutta la sua purezza.

Ai primi di gennaio del 1924, quando si trova a Monte-Carlo per la *première* dell'opera, Satie assiste alle prove e si dice soddisfatto della propria orchestrazione: “Bon orchestre. Très content de mon orchestration. Elle sonne « chic ». Oui” (5 gennaio).³⁷ Effettivamente, la partitura dei recitativi di *Le Médecin malgré lui* rappresenta al meglio quelle qualità di leggerezza e viva brillantezza che caratterizzano le sonorità orchestrali dell'ultimo Satie. Già nelle prime battute della [Fig. 6.8](#) si può osservare come la base del timbro orchestrale sia sempre affidata agli archi, ma colorata con leggerissimi tocchi dei fiati (in quel caso, flauti e trombe in ottava). Se in *Parade* Satie aveva dato prova di saper gestire con disinvoltura una grande orchestra, in *Le Médecin malgré lui* utilizza un'orchestra molto più ridotta, ma ne cava un timbro non meno personale ed efficace. Un notevole esempio della fantasia di orchestratore di Satie si trova proprio alle batt. 9–14 della sezione D (battuta di Lucinde). Qui le oscillazioni di grado, che muovono gli accordi (batt. 11–14), sono raddoppiate su varie ottave dai legni, usati in diverse combinazioni per ottenere varietà

³⁷ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 581. Questa lettera a Paul Collaer è già stata citata nel cap. 3, a proposito del concetto di “chic”.

timbrica. C'è però il rischio che questo movimento diventi eccessivo (soprattutto quando coinvolge anche i violoncelli alle batt. 12-13) e offuschi il controcanto dei violini I: per scongiurare questa eventualità, Satie ricorre a semplici note tenute dei corni (usati uno alla volta),³⁸ che fungono da elementi di coesione armonica e ridimensionano i movimenti oscillatori al rango di semplici decorazioni non tematiche. Infine, si noti l'accortezza nel variare i pesi relativi, nelle voci ondegianti: a batt. 11 il raddoppio è su due ottave, con i due oboi divisi; a batt. 12 la figurazione si dispone su quattro ottave, ma le due ottave inferiori (due clarinetti in unisono e violoncelli) 'pesano' un poco di più; a batt. 13 i raddoppi occupano ancora quattro ottave, ma stavolta i pesi sono equamente ripartiti, con l'utilizzo dei fiati a due; a batt. 14 si ritorna a due ottave, con predominanza di quella più acuta.

³⁸ Molto elegante è la continuità melodica tra i due corni, ottenuta con un salto di ottava (*fa-fa*, in suoni reali).

Fig. 6.8: partitura autografa, pp. 67–72; inchiostro

→ Voir l'orchestration originale de l'Andantino (p. 174 de la partition piano & chant).

B **C**

2 Flûtes *p*

2 Hautbois [*p*]

2 Clarinettes en SI \flat

2 Bassons

2 Cors en FA

2 Trompettes en UT *p*

Vous Solo *And^{no} express. p*

1^{er}s Violons [*p*] *ppp* *pizz.*

2^{ds} Violons [*p*] *ppp* *pizz.*

Altos [*p*] *ppp* *pizz.*

Lucinde

Jacqueline
Monsieur, v'la vo - tre fil - le qui veut un peu mar-cher

Sganarelle
Ce - la lui fe - ra du bien

Géronte

2 Celli *ppp* *pizz.*

Violoncelles *p* *ppp*

Contrebasses

1 2 3 *p* 4 5 6 1

Fig. 6.8 cont.

The musical score is arranged in a system with 15 staves. The instruments and vocalists are listed on the left side of the staves: Fl., Ht., Clar., Bons, Cors, Tromp., Solo, Vons, Alt., Lucinde, Jacqueline, Sganarelle, Géronte, Celles, and C. B. The Solo part is the first vocal line, followed by Vons and Alt. Sganarelle is the second vocal line with lyrics. The instrumental parts include Fl., Ht., Clar., Bons, Cors, Tromp., and C. B. The Solo part is in treble clef, while the other instrumental parts are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score consists of 8 measures, numbered 2 through 8 at the bottom.

Fl.

Ht.

Clar.

Bons

Cors

Tromp.

Solo

Vons

Alt.

Lucinde

Jacqueline

Sganarelle

Géronte

Celles

C. B.

Mon- sieur, c'est u- ne gran- de& sub- ti- le ques- tion en- tre les doc- teurs de sa- voir si les fem- mes

2 3 4 5 6 7 8

Fig. 6.8 cont.

The musical score is arranged in 15 measures across 15 staves. The instruments and parts are:

- Fl. (Flute)
- Hr. (Horn)
- Clar. (Clarinet)
- Bons. (Bassoon)
- Cors. (Cor Anglais)
- Tromp. (Trumpet)
- Solo (Soloist)
- Vons. (Violoncelle)
- Alt. (Alto)
- Lucinde (Soprano)
- Jacqueline (Soprano)
- Sganarelle (Bass)
- Géronte (Bass)
- Celles (Bass)
- C. B. (Cello/Bass)

Lyrics for Sganarelle: *sont plus fa-ci-les à gué-rir que les hom-mes.*

Performance markings include *cresc.* (crescendo) above the Soloist staff in measures 12-13 and below the Alt. and C. B. staves in measures 13-14.

Fig. 6.8 cont.

D

The musical score is for a scene labeled 'D'. It features the following parts:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the scene.
- Hr.** (Horn): Rests until measure 4, then plays a short phrase in measure 5.
- Clar.** (Clarinet): Rests until measure 4, then plays a short phrase in measure 5.
- Bass.** (Bassoon): Plays a short phrase in measure 1, then rests.
- Cors.** (Cor Anglais): Rests throughout the scene.
- Tromp.** (Trumpet): Rests throughout the scene.
- Solo.** (Soloist): Plays a short phrase in measure 1, then rests.
- Vons.** (Violins): Play a melodic line starting in measure 1, with dynamics *f* and *p*.
- Alt.** (Alto): Play a melodic line starting in measure 1, with dynamics *f* and *p*.
- Lucinde**: Rests throughout the scene.
- Jacqueline**: Rests throughout the scene.
- Sganarelle**: Sings the lyrics: "Les uns di - sent que non, les au - tres di - sent que oui: &".
- Géronte**: Rests throughout the scene.
- Celles** (Cello): Play a melodic line starting in measure 1, with dynamics *f* and *p*, and a *[arco]* marking.
- C. B.** (Cello/Bass): Play a melodic line starting in measure 1, with dynamics *f* and *p*.

The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure numbers 16, 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated at the bottom.

Fig. 6.8 cont.

The musical score consists of the following parts:

- Fl.** (Flute): Rests until measure 11, then plays a sixteenth-note pattern.
- Hr.** (Horn): Rests until measure 11, then plays a sixteenth-note pattern.
- Clar.** (Clarinet): Rests until measure 11, then plays a sixteenth-note pattern.
- Bons.** (Bassoon): Rests until measure 8, then plays a sixteenth-note pattern.
- Cors.** (Cor Anglais): Rests until measure 11, then plays a few notes.
- Tromp.** (Trumpet): Rests throughout.
- Solo.** (Soloist): Rests throughout.
- Vons.** (Vocalist): Starts in measure 6 with a melodic line.
- Alt.** (Alto): Starts in measure 8 with a melodic line.
- Lucinde:** Sings "Non, je ne suis point du tout ca-pa-ble de chan-ger de sen-ti-ment." starting in measure 9.
- Jacqueline:** Rests throughout.
- Sganarelle:** Sings "moi je dis que oui & non." starting in measure 6.
- Géronte:** Rests until measure 14, then sings "Voi-là ma".
- Celles:** Rests until measure 8, then plays a sixteenth-note pattern.
- C. B.** (Cello/Double Bass): Rests until measure 8, then plays a sixteenth-note pattern.

Measure numbers 6 through 14 are indicated at the bottom of the score.

Il 14 dicembre 1923, in una lettera a Djagilev, Satie esprime la propria soddisfazione ed elenca le qualità del proprio lavoro, adottando un tono scherzosamente iperbolico:

Le troisième acte est presque terminé. J'en suis au n° 9. Très content de mon travail. Joli, gras, fin, délicat, supérieur, exquis, varié, mélancolique, extra... etc.... tel est-il, ce travail fruit de mes veillées diurnes, & même nocturnes (mais rarement).³⁹

In questo dossier ho scelto di presentare un lato ancora poco esplorato dell'ultimo Satie, in cui lo si è visto alle prese con questioni di ordine stilistico e drammaturgico. La ricostruzione cronologica fornita – seppur con qualche azzardo interpretativo – somiglia a una partita a scacchi: Satie, con l'aiuto di Djagilev, studia analiticamente ogni mossa, e ne soppesa le conseguenze.

In *Le Médecin malgré lui* Satie, con tipica umiltà, rinuncia a parte della sua personalità autoriale, ma questa *contrainte* stilistica non gli impedisce di raggiungere i suoi ideali estetici: gli aggettivi accumulati nella lettera a Djagilev costituiscono effettivamente un compendio semiserio del Satie anni '20.

Gli ultimi grandi progetti a cui Satie si dedicò, prima che la cirrosi epatica lo conducesse alla morte il 1° luglio 1925, risalgono al 1924: tra febbraio e maggio compose *Mercur*, balletto (o meglio, “poses plastiques”) ideato da Picasso; un altro balletto (definito stavolta “ballet instantanéiste”), *Relâche*, venne ultimato nel mese di ottobre; infine, tra ottobre e novembre scrisse *Cinéma*, musiche per il film *Entr'acte* di René Clair – da proiettarsi come intermezzo tra i due atti di *Relâche*.

L'osservazione dell'*avant-texte* di queste opere riserva alcune importanti sorprese: Satie appare interessato in prima istanza a questioni di ordine formale, quali le durate rispettive delle sezioni e la loro disposizione. Pertanto, sia per *Mercur* che per *Relâche* esistono piani strutturali, dove Satie indica con precisione l'ambito tonale di ogni pezzo e la durata – espressa in numeri di battute e, a volte, in minuti e secondi. Nel corso della composizione, tuttavia, vennero apportate modifiche di diversa entità ai piani formali dei due

³⁹ Ornella Volta, *op. cit.*, p. 575.

pezzi: la lunghezza di *Mercur* venne quasi raddoppiata rispetto a quanto previsto originariamente,⁴⁰ mentre quella di *Relâche* fu ritoccata solo lievemente.⁴¹

Da un punto di vista più strettamente musicale, i procedimenti di riscrittura sono simili in entrambi i brani, e si differenziano significativamente da quelli osservati nelle composizioni degli anni '10. La tendenza generale è quella di riscrivere *in loco*, su uno strato sovrapposto, o comunque in un luogo vicino nello stesso quaderno; l'ordine in cui i brani (o "numeri" dei balletti) sono composti corrisponde tendenzialmente a quello dell'esecuzione; inoltre, le varianti genetiche sono tipicamente in numero limitato. Non a caso, le strategie genetiche 'a ventaglio' sono minoritarie rispetto a quelle di tipo lineare-derivativo (dette anche 'a cascata'): infatti, le riscritture locali consistono di solito in ritocchi di lieve entità, che non snaturano la variante preesistente ma la trasformano in una variante derivata.

Ovviamente, anche in questo caso le considerazioni appena esposte vanno intese come una generalizzazione astratta di avvenimenti concreti e puntuali: è quindi necessario soffermare l'attenzione su quei casi che sembrano non conformarsi alla 'norma'. Negli abbozzi di *Mercur*, il numero 7 (*Bain des Grâces*) presenta varianti genetiche diverse, ma un esame ravvicinato rivela che le 'strade' alternative sono al massimo tre.⁴² Il processo compositivo più elaborato riguarda invece i numeri 10, 11 e 12, che furono concepiti insieme – il che non sorprende, poiché nel n. 12 (*Le Chaos*) vengono sovrapposti i temi dei numeri 10 e 11. L'*incipit* melodico della *Polka des Lettres* (n. 10, batt. 5-segg.), per esempio, attraversa varie modificazioni, che di volta in volta possono essere annoverate tra le varianti del n. 10 o tra quelle del n. 12.⁴³ Questa e altre mutue influenze a livello genetico, sussistenti tra i tre numeri 10, 11 e 12, inducono quindi a considerarli – dal punto di vista del processo compositivo – come un solo 'macro-numero'. Va tuttavia rilevato come, anche in questo caso, le relazioni tra varianti siano prevalentemente di tipo derivativo.⁴⁴

In *Relâche* la tendenza a riscrivere *in loco* si fa ancora più accentuata, e si trovano vari esempi di correzioni 'a fil di penna'.⁴⁵ In molti numeri (tra cui per esempio i numeri 5, 10, 14) non esiste un primo strato completo, in matita, a cui fa seguito uno strato superiore a inchiostro, ma si trova invece una sola stesura, dove matita e inchiostro si avvicendano

⁴⁰ Cfr. Robert Orledge, *op. cit.*, p. 231.

⁴¹ Cfr. *ibidem*, p. 180.

⁴² Cfr. BNF 9596(1), pp. 1, 12–13 (due strati sovrapposti), 14–15 (pentagrammi 1–2).

⁴³ Cfr. BNF 9596(1), pp. 18 (pentagramma 1, vari strati), 19 (pent. 4–6), 22 (pent. 1, vari strati).

⁴⁴ Resta il sospetto che alcuni abbozzi di *Mercur* siano andati perduti (o non siano ancora stati identificati con precisione): il 15 aprile 1924 Satie scrive infatti a Massine "Je recommence le Final (*Rapt de Proserpine*) pour la troisième fois. Zut !.. Il le fallait....." (Ornella Volta, *op. cit.*, p. 608) – ma gli abbozzi del *Rapt de Proserpine* in BNF 9622(2) non includono queste tre riscritture dell'*incipit*.

⁴⁵ Cfr. per esempio BNF 9622(1), p. 10, pent. 5–6. Un esempio di correzione di questo tipo, nel linguaggio verbale, potrebbe essere "correzione", in cui la "t" è barrata e subito riscritta come "z".

continuamente; addirittura, in vari casi (per esempio i numeri 2, 7 e 20) Satie scrive tutto a inchiostro, senza utilizzare la matita. La relativa scarsità di correzioni di questi abbozzi lascia intendere che Satie avesse adottato queste consuetudini a ragion veduta: utilizzare l'inchiostro fin dalle primissime varianti significava infatti confidare nella sicurezza della propria scrittura.⁴⁶

È però legittimo chiedersi se i quaderni BNF 9622(1-5) siano veramente i primi documenti avantestuali di *Relâche*: la risposta è con larga probabilità affermativa, per due motivi. In primo luogo, Satie stesso numerò i cinque quaderni in ordine progressivo come “N° 1”–“N° 5”, il che lascia supporre che non ci fossero quaderni precedenti al “N° 1”. In secondo luogo, questi quaderni ospitano anche schizzi sicuramente iniziali, generalmente di carattere melodico: Satie se ne serviva appunto per fissare alcune melodie, in vista di un loro possibile utilizzo negli abbozzi dei vari numeri.⁴⁷

Anche l'*avant-texte* di *Cinéma* segue questa tendenza, ed è infatti sorprendente per nettezza e linearità: alle pp. 3-21 di BNF 9622(6) Satie scrive l'abbozzo continuativo completo, tutto a inchiostro (con la sola eccezione delle prime 4 battute del brano, abbozzate in matita a p. 6 del quaderno) e già vicinissimo alla versione definitiva, tanto che anche in questa occasione si potrebbe sospettare dell'esistenza di schizzi anteriori andati perduti. Ma l'osservazione delle correzioni locali effettuate sull'abbozzo dissipa ogni dubbio:⁴⁸ è quello il primo stadio del processo compositivo, seguito direttamente dalla partitura definitiva e preceduto solo da schemi formali in cui vengono elencate le situazioni del film di Clair con le relative durate.

Processi compositivi altrettanto compatti si erano già osservati in composizioni quali *Le Fils des étoiles*; ma è opportuno respingere la tentazione di scorgere, negli ultimi pezzi di Satie, un ritorno a prassi compositive di trent'anni prima: troppo cospicua è la lontananza temporale e stilistica. Detto questo, è comunque possibile interpretare le grandi opere del 1924 come un deciso allontanamento da logiche genetiche complesse (e spossanti) come quella dei passaggi chiave. In questo senso, l'ultimo Satie dimostra non solo di riporre fiducia in se stesso e nelle proprie capacità, ma anche di possedere una certa serenità di fondo. Considerati gli altissimi risultati musicali di *Mercure*, *Relâche* (con buona pace dei detrattori

⁴⁶ Questa sicurezza si riscontra non solo nei numeri che riprendono materiali musicali già utilizzati in altri punti del balletto, ma anche nei brani che presentano materiale nuovo. Anche Orledge ha ravvisato caratteristiche insolite (per Satie) negli abbozzi di *Relâche*: “Satie’s sketches [...] show him (unusually) composing mostly in performance order with relatively few second thoughts, which is a tribute to his structural pre-planning and the continuity of his inspiration” (Robert Orledge, *op. cit.*, pp. 180-1).

⁴⁷ Cfr. per esempio BNF 9622(1), pp. 13-17, e BNF 9622(2), pp. 4-5, 12-13.

⁴⁸ Un indizio importante, che conferma questa ipotesi, è la concentrazione delle correzioni nei punti dell'abbozzo in cui appare un nuovo motivo.

della prima ora) e *Cinéma*, il Satie del 1924 aveva davvero trovato un ottimo equilibrio tra la relativa semplicità della meccanica compositiva e la tensione del linguaggio: lungi dall'adagiarsi in uno stile già collaudato, Satie stava infatti ancora sperimentando, ma, appropriandosi del proverbiale detto picassiano, ormai non cercava più – semplicemente, trovava.

E così, in *Mercur*e trionfa una musicalità fuori dal tempo: nella stessa opera coesistono la spensierata modernità del *music-hall* (che fa capolino nella maggior parte dei numeri) e ispirati momenti di nitore neoclassico (evidenti in *La Nuit*, nel *Bain des Grâces* e nella *Nouvelle Danse*), che a tratti sembrano scaturire dal pennino di un compositore settecentesco. *Relâche*, con le sue orchestrazioni fantasiosissime e di rara chiarezza comunicativa, costituisce un modello imprescindibile per qualsiasi compositore intendesse, oggi, rielaborare motivi popolari. Quanto a *Cinéma*, capolavoro della musica per film di ogni epoca, non smette di affascinare a ogni nuova visione di *Entr'acte*.

In questi ultimi brani si afferma una duttilità espressiva forse inedita – e un'inventiva straripante. Ma senza dubbio, se fosse vissuto più a lungo, Satie avrebbe esplorato ancora nuove vie, instancabilmente.

Conclusioni e nuove prospettive

1.

Avant d'écrire une œuvre, j'en fais plusieurs fois le tour, en compagnie de moi-même. (Erik Satie, *Écrits*, p. 143)

Gli album di musica, da cui quasi tutti gli esempi musicali presentati sono stati tratti, venivano spesso ripiegati in due da Satie, per essere facilmente trasportati in una tasca del soprabito: come ha spiegato Orledge,¹ per Satie comporre a tavolino era la prassi e, specialmente da quando si trasferì ad Arcueil, il tavolo coincideva frequentemente con quello di uno dei *cafés* di cui fu cliente abituale. La sua 'bottega' era dunque portatile, leggera; quanto al suo lavoro artigianale, non era meno minuzioso di quello di Ravel. Un'identica cura veniva riservata a tutti i lavori, indipendentemente dal loro genere o dalla loro destinazione: è proprio questa meticolosa ponderazione a caratterizzare la fabbricazione delle opere di Satie, considerate nel loro insieme. La metodicità con cui affrontava il proprio lavoro di "compositeur de musique",² evidenziata soprattutto nei dossier, è indice di un atteggiamento iper-riflessivo, lontanissimo da qualsiasi istintualità creativa di ascendenza romantica. La citazione sopra riportata non va però intesa come un'allusione alla presunta abilità di saper comporre tutto nella sua mente: al contrario, la composizione avveniva soprattutto sulla carta, come testimonia la mole dei suoi documenti avantestuali.

Ma il girovagare parecchie volte attorno a un'opera non gli consentiva sempre di ottenerne una visione chiara: in questo studio ho presentato anche pezzi a mio parere poco riusciti, nei quali Satie si sforza invano di raggiungere i propri obiettivi. Va tuttavia sottolineato come i momenti meno convincenti della sua produzione appartengano generalmente a opere non pubblicate mentre era in vita, a dimostrazione della severità del suo vaglio critico.

È evidente che il valore estetico di un'opera non è in diretta relazione né con l'intransigenza autocritica, né con l'elevato numero di stadi genetici necessari per finalizzarla. In ogni caso, l'esame dei procedimenti di riscrittura in Satie pone in massima evidenza la sua predisposizione per il lavoro minuzioso, che ha come estrema conseguenza l'ossessiva ricerca della nota 'giusta', non sostituibile con una diversa. In effetti, si ha l'impressione che nelle sue composizioni la testura non sia mai un involucro esterno, in cui impacchettare l'essenza

¹ Cfr. il cap. 2 di *Satie the Composer*, in particolare le pp. 11–20.

² Così recita un biglietto da visita da lui stesso disegnato, riprodotto in Ornella Volta, *Erik Satie*, p. 93.

della sua musica, bensì il risultato della sommatoria di elementi minuscoli, pensati e scelti uno per uno.

Ritengo che nelle versioni definitive dei pezzi di Satie (e specialmente di quelli da lui avallati e pubblicati) siano davvero pochi i casi in cui il cambio di alcuni piccoli dettagli (come singole note o accordi) avrebbe consentito di ottenere un migliore risultato musicale: questo vale tanto per le *Trois Sarabandes* quanto per *Cinéma*. Modificare i pezzi di Satie non li renderebbe migliori, ma nella migliore delle ipotesi ne tradirebbe gli intenti – diversi da caso a caso, come si è tentato di spiegare nel corso del testo.

2.

Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon manuscrit complet par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase. (Gustave Flaubert, lettera a Louise Colet, 15 aprile 1852)

Molti studiosi prima di me hanno analizzato vari processi compositivi (o, più in generale, creativi) e ne hanno fornito rappresentazioni più o meno schematiche. Ma non sono a conoscenza di altre ricerche in cui l'attenzione sia stata focalizzata sulla logica intrinseca ai processi compositivi, al fine di fornirne descrizioni astratte che ne individuassero – per così dire – le ‘tipologie genetiche’. Data l'estrema variabilità delle modalità concrete di manifestazione dei processi genetici, la categorizzazione delle logiche genetiche in varie tipologie deve necessariamente essere effettuata ricorrendo a modelli concettuali fluidi, malleabili, più simili a poli di attrazione che a insiemi nettamente delimitati: la mia ‘definizione’ dei passaggi chiave (cap. 4) va appunto in questa direzione.

Questo particolare approccio metodologico, applicato all'intera carriera compositiva di Satie, ci ha consentito di seguire le modificazioni della logica genetica da lui impiegata nel corso degli anni. In estrema sintesi, la meccanica del processo compositivo sembra aver seguito in Satie una traiettoria ad arco: sia le composizioni giovanili che quelle più tarde si conformano al modello lineare-derivativo, mentre le composizioni del periodo centrale della sua attività esplorano estensivamente le possibilità insite nella moltiplicazione delle traiettorie compositive; il culmine di quest'ultima tendenza è rappresentato dalla logica genetica dei passaggi chiave.

Questa schematizzazione va leggermente sfumata laddove, nella parte finale del metaforico arco, la morte di Satie ha impedito ogni possibile sviluppo ulteriore – che avrebbe potuto confermare oppure smentire la tendenza al ‘ritorno’ a logiche compositive di tipo

derivativo. In ogni caso, è soprattutto la parte centrale dell'arco a rendere le procedure di Satie davvero anomale rispetto a quelle messe in atto da Ravel e Debussy: il primo strutturava tipicamente maxi-sequenze derivate, da lui associate a una progressiva sublimazione estetica; il secondo, invece, ricorreva di frequente al ri-montaggio nella dimensione sintagmatica, ma a ben vedere anche questa pratica può essere ricondotta alla logica derivativa, poiché riorganizzando i segmenti interni di una variante si ottiene una variante da questa derivata.

Le mie descrizioni più tecniche (verbali o visuali) della meccanica compositiva satieana sono l'applicazione concreta di modellizzazioni concettuali che, seppur ideate originariamente per adattarsi al compositore in oggetto, sono state da me generalizzate (e a volte semplificate) nel corso di questi ultimi anni, in modo da diventare applicabili ad altri autori, o a forme d'arte diverse dalla musica. Le analisi genetiche più approfondite di questo studio hanno pertanto l'ambizione di proporsi come possibile modello per ricerche analoghe. In particolare ritengo che una descrizione bidimensionale della logica genetica, come quella da me utilizzata negli schemi sinottico-interpretativi,³ possa essere proficuamente applicata a qualsiasi processo creativo: i due tipi di connessioni da me definiti sono infatti sufficientemente semplici e generali da essere applicabili a varianti dei generi più diversi.

Sono inoltre convinto che sia possibile gettare le basi per una sorta di teoria generale dei processi genetici; ma per far questo la *critique génétique* dovrebbe operare in coordinamento con altre discipline, spesso di recente sviluppo, in grado di suggerire metodologie raffinate e punti di vista scientificamente informati: tra queste rientrano per esempio le scienze cognitive, l'intelligenza artificiale e i modelli informatici del *problem solving*.

A proposito di questi ultimi, interessanti sviluppi potrebbero venire dal confronto tra la logica dei passaggi chiave e un algoritmo appartenente all'*evolutionary computing*, detto "algoritmo genetico".⁴ Si tratta di un algoritmo che punta a risolvere problemi mediante un processo 'evoluzionistico' che si ispira alla selezione naturale di darwiniana memoria, alla ricerca della soluzione migliore o, per dirla in termini biologici, dell'individuo più forte (*fittest survivor*). La programmazione genetica si è sviluppata in ambito informatico nei primi anni '90, ma l'algoritmo a cui fa riferimento è stato formalizzato per la prima volta da John Holland nel 1975. I problemi per la cui soluzione l'algoritmo genetico si rivela particolarmente produttivo presentano singolari somiglianze con quelli, di tipo estetico, legati alla creazione artistica: si tratta infatti di problemi molto complessi, per i quali non esiste una

³ Cfr. DOSSIER 4, cap. 4.

⁴ Devo questa intuizione all'ingegnere informatico Pier Paolo Campari.

sola soluzione ricavabile in modo analitico, o comunque non ha senso cercarla, poiché richiederebbe calcoli lunghissimi. Dato che è irragionevole trascorrere moltissimo tempo alla ricerca dell'*optimum* globale, si sceglie quindi di cercare un *sub-optimum* accettabile in un tempo ragionevole: a questo mira l'algoritmo genetico.

I concetti alla base dell'algoritmo sono i seguenti: la funzione di *fitness*, che assegna a ogni possibile soluzione provvisoria (detta anche "cromosoma") un valore che funge da indicatore della sua 'salute' (cioè delle sue *chances* di sopravvivenza);⁵ le operazioni di *crossover* e mutazione, definite come segue. Due cromosomi che combinano i propri alleli,⁶ generando un nuovo cromosoma, effettuano un *crossover*. Un singolo cromosoma che subisce una variazione casuale in una delle sue componenti, ha una mutazione. L'algoritmo nella sua forma più semplice si struttura così:

1. generare in modo *random* una popolazione di cromosomi (possibili soluzioni)
2. valutare la *fitness* di ogni cromosoma
3. iterare i seguenti passaggi finché venga soddisfatta la condizione di END dell'algoritmo (determinata per esempio da una limitazione dei tempi di calcolo, o dal raggiungimento di una *fitness* sufficiente)
 - a) selezionare i cromosomi più adatti alla riproduzione (cioè quelli con più elevata *fitness*)
 - b) generare nuovi individui da quelli, mediante operazioni di *crossover* e/o mutazione
 - c) valutare la *fitness* dei nuovi individui
 - d) sostituire gradualmente i cromosomi con minor *fitness* con quelli di più recente generazione

Questo schema suggerisce l'esistenza di analogie tra gli algoritmi genetici e la logica dei passaggi chiave: anche Satie prende le mosse da un insieme variegato di possibili soluzioni e, nel corso del processo compositivo, crea di volta in volta nuove soluzioni 'temporanee', ottenute combinando variamente gli elementi più 'promettenti'. Ma si tratta per ora di pure ipotesi che, per quanto suggestive, potranno eventualmente essere confermate solo da ulteriori e più approfondite ricerche.

⁵ La funzione di *fitness* determina quindi l'accettabilità di una soluzione, ed è strettamente correlata all'obiettivo dell'algoritmo. Definire la funzione di *fitness* è spesso molto difficile: per ovviare a questo problema si sono escogitati diversi accorgimenti, tra cui la possibilità di utilizzare una funzione non fissa ma mutevole. Si noti come analoghi problemi sussistano nella genesi testuale, nel momento in cui l'autore deve stabilire gli obiettivi del proprio processo creativo.

⁶ Così si possono chiamare, per analogia con la genetica, le componenti di una soluzione-cromosoma.

3.

En Art, il n'y a pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs. Le meilleur moyen pour un musicien d'éviter de devenir chef d'école – c'est-à-dire pion – est de dérouter les suiveurs à chaque nouvelle œuvre, par la forme & par le fond. (Erik Satie, BNF 9605(1), p. 20)

È difficile seguire le orme di Satie senza farsi 'seminare': le sue numerose svolte stilistiche, improvvise e deliberate, depistano gli esegeti e li costringono a frazionare la sua attività in vari 'periodi' distinti. Quello che però restò sempre costante, durante tutta la sua carriera, è la continua messa in discussione del linguaggio musicale tramandato: i cambi di direzione erano appunto motivati dall'insopprimibile esigenza di trasformarlo, anzi, di ripensarlo.

Fin dagli esordi negli anni '80 dell'Ottocento, Satie si pose in termini di discontinuità nei confronti della tradizione musicale: una grammatica del tutto personale era già ravvisabile nelle *Trois Sarabandes* del 1887, e il suo primo, originalissimo sistema compositivo venne impiegato all'inizio degli anni '90, nel brano per pianoforte *Fête donnée par des Chevaliers Normands en l'Honneur d'une jeune Demoiselle (XI^e siècle)*.⁷ Negli anni giovanili, l'eccentricità dello stile satiano fu forse determinata, almeno parzialmente, dall'incompletezza della sua formazione musicale in campo accademico; tuttavia, il suo linguaggio musicale rimase sempre singolare e – come Satie stesso afferma orgogliosamente – impossibile da imitare, proprio perché in continuo divenire.

In Satie, l'atto del comporre è sempre indissolubile dalla definizione della 'lingua' da utilizzare: invece di personalizzare e aggiornare un solo metaforico dizionario a lui preesistente, è pronto a compilarne uno nuovo non appena ne avverta la necessità. La composizione cessa di essere un'attività 'naturale', in relazione dialettica con la tradizione:⁸ il distanziamento critico da ogni canone estetico, a cominciare da quello romantico, la trasforma in un processo artificiale, oggettivato. La riflessione meta-linguistica, percepita come necessaria, accresce l'importanza della componente concettuale nelle sue opere: le sperimentazioni degli anni '90, con la loro spericolatezza stilistico-formale, costituiscono un esempio di proto-arte concettuale. Ma a ben vedere quest'ultima considerazione può essere allargata fino a includere tutta la sua produzione: ogni pezzo nuovo era per lui uno stimolo a creare un *concept* inedito e specifico.

⁷ Robert Orledge (*op. cit.*, pp. 186 e 274) ipotizza che il pezzo risalga al 1892.

⁸ Gilbert Delor (*Le langage musical d'Erik Satie*, p. 626) afferma che "Satie remet en question la naturalité de la relation entre forme et matériau".

Non si scopre certo oggi l'importanza del Satie 'compositore di idee'; credo comunque che questo studio dei processi di scrittura e riscrittura abbia aiutato a comprendere meglio le complesse modalità con cui alcuni di quei *concepts* sono stati definiti man mano, nel vivo della scrittura.⁹

L'interrogarsi sulla 'lingua' musicale è a mio parere una delle prerogative più tipiche della musica contemporanea – o per lo meno delle avanguardie del Novecento. In questa prospettiva, Satie costituisce molto probabilmente il primissimo esempio di compositore che si collocò deliberatamente al di fuori del flusso della storia musicale europea, per discuterne i fondamenti e cercare delle risposte personali. Forse non è un caso che l'era della crisi linguistica sia stata inaugurata da un uomo che, nonostante i mille contatti sociali e artistici, rimase sempre – e volontariamente – non integrato.

⁹ Ricollegandoci ai paragrafi 1 e 2 di queste conclusioni, potremmo accomunare il *concept* di un brano all'individuazione degli obiettivi (estetici e stilistici) del processo compositivo; si tenga presente come sia l'uno che gli altri potessero essere modificati nel corso della composizione.

Bibliografia

Fonti musicali autografe

La maggior parte dei manoscritti musicali di Satie è conservata nelle seguenti due biblioteche:

- Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (2 rue de Louvois), Paris 2^e. Collocazioni: MS 8537, 9573–9678, 10033–74, 11014, 11573, 14457, 15333, 17677, 20314.¹

- Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), U.S.A.. Collocazioni: bMS Mus 193 (14)–(94).²

Ho consultato personalmente quasi tutti i manoscritti della Bibliothèque nationale; quanto ai manoscritti della Houghton Library, ho avuto l'opportunità di esaminarne una buona parte, sottoforma di riproduzioni conservate alla Fondation Satie. Un lavoro di scansione digitale ad alta risoluzione dei manoscritti di entrambe le collezioni appare più che mai necessario, viste le difficoltà di accesso agli originali e la scarsa decifrabilità dei microfilm esistenti.

Altri manoscritti musicali di Satie sono ubicati in varie collezioni pubbliche o private. Il catalogo di riferimento resta quello di Robert Orledge (*Satie the Composer*, pp. 266–335), che include anche i manoscritti avantestuali delle opere. Nella mia trattazione, ho provveduto a correggere o integrare le informazioni fornite da Orledge, ove necessario.

L'importante collezione della Fondation Erik Satie, che comprende manoscritti (in minima parte musicali) e documenti di varia natura, è stata donata alla Direction des Archives de France, che ne ha affidato la gestione all'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Questi materiali sono quindi ora consultabili presso la sede dell'IMEC nell'abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Francia (nei pressi di Caen).³

¹ In questa ricerca, per chiarezza, ho contrassegnato i manoscritti della Bibliothèque nationale de France con la sigla "BNF", al posto del semplice "MS".

² La tabella di corrispondenza tra questi numeri di catalogazione e quelli usati in precedenza si trova in <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou00032#hou00032f26> (consultato nel gennaio 2010). Il sistema di identificazione utilizzato nelle monografie di Orledge e Whiting è "Ho 1–85", che coincide con il vecchio catalogo del Mills College.

³ Informazioni più precise relative a questa collezione si trovano nel sito web dell'IMEC, all'indirizzo http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=SAT.

Opere citate, relative a Satie:

- Bredel, Marc, *Erik Satie*, Paris: Mazarine, 1982.
- Caby, Robert, *Erik Satie à sa vraie place*, «La Revue Musicale», n. 214 (giugno 1952), pp. 27-32.
- Davis, Mary E., *Erik Satie*, London: Reaktion Books, 2007.
- Delor, Gilbert, *Le langage musical d'Erik Satie: Une singularité construite*, thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris IV Sorbonne, 2001.
- Dossena, Pietro, *Labirinti compositivi tra avant-texte e texte: Sulla genesi del Socrate di Erik Satie*, tesi di laurea, relatore Emilio Sala, Università degli Studi di Milano, 2005.
- Gillmor, Alan M., *Erik Satie*, Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Gowers, Patrick, *Satie's Rose Croix Music (1891-1895)*, «Proceedings of the Royal Musical Association», vol. 92, n. 1 (1965-6), pp. 1-25.
- Guarnieri Corazzol, Adriana, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Venezia: Marsilio, 1979.
- Guichard, Léon, *Erik Satie et la musique grégorienne*, «La Revue Musicale», n. 169 (novembre 1936), pp. 334-5.
- Jacob, Dom Clément, *Erik Satie et le Chant Grégorien*, «La Revue Musicale», n. 214 (giugno 1952), pp. 85-94.
- Orledge, Robert, *Gounod, Satie and Diaghilev (1923-24): Le Médecin [et le Compositeur] malgré lui*, «Muziek & Wetenschap», n. 3 (1993), pp. 91-116.
- , *Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24)*, «Proceedings of the Royal Musical Association», vol. 111 (1984-5), pp. 155-79.
- , *Satie the Composer*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- , *The Musical Activities of Alfred Satie and Eugénie Satie-Barnetche, and Their Effect on the Career of Erik Satie*, «Journal of the Royal Musical Association», vol. 117, n. 2 (1992), pp. 270-97.
- Sala, Emilio, *Dalla bohème all'avant-garde: ancora nel segno dei fumisti*, in *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Lucca: LIM, 2001, pp. 29-44.
- Satie, Erik, *Correspondance presque complète*, a cura di Ornella Volta, Paris: Fayard / IMEC, 2000.
- , *Écrits*, a cura di Ornella Volta, Paris: Champ libre, 1977.
- , *Quaderni di un mammifero*, a cura di Ornella Volta, Milano: Adelphi, 1980.
- Templier, Pierre-Daniel, *Erik Satie*, Paris: Rieder, 1932.

- Vinay, Gianfranco, *Satie, la Sonatine bureaucratique e il neo-classicismo 'diabolico'*, in *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turrone Monti, Lucca: LIM, 2001, pp. 101–9.
- Vogel, Oliver, *Socrate von Erik Satie: Eine Identifikation*, Magisterarbeit, Erstkorrektor Albrecht Riethmüller, Freie Universität Berlin, 1994.
- Volta, Ornella, *Dossier Erik Satie: L'os à moelle*, «Revue Internationale de Musique Française», vol. 8, n. 23 (giugno 1987), pp. 5–98.
- , *Erik Satie*, Paris: Hazan, 1997.
- (a cura di), *Erik Satie à Montmartre*, Paris: Musée de Montmartre, 1982.
- , *Satie/Cocteau: Les malentendus d'une entente*, Paris: Le castor astral, 1993.
- , *Satie Seen Through his Letters*, trad. ingl. di Michael Bullock, Londra: Marion Boyars, 1989.
- Whiting, Steven Moore, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

Opere citate, di altro argomento:

- Abbate, Carolyn, *Tristan in the Composition of Pelléas*, «19th Century Music», vol. 5, n. 2 (autumn 1981), pp. 117–41.
- Barbey d'Aurevilly, Jules, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris: Balland, 1986.
- Baudelaire, Charles, *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes*, a cura di Y.-G. Le Dantec e Claude Pinchois, Paris: Gallimard, 1961
- Bryden, John R. e Hughes, David G. (a cura di), *An Index of Gregorian Chant*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1969.
- Debussy, Claude, *Correspondance: 1872–1918*, a cura di François Lesure, Denis Herlin e Georges Liébert, Paris: Gallimard, 2005.
- , *Esquisses de Pelléas et Mélisande: (1893-1895)*, a cura di François Lesure, Genève: Minkoff, 1977.
- , *Études pour le piano: Fac-similé des esquisses autographes (1915)*, a cura di Roy Howat, Genève: Minkoff, 1989.
- Dubois, Théodore, *Traité d'harmonie: Théorique et pratique*, Paris: Au Ménestrel / Heugel, 1921.

- Echenoz, Jean, *Ravel: Un romanzo*, trad. it. di Giorgio Pinotti, Milano: Adelphi, 2007 (ed. orig.: *Ravel*, Paris: Minuit, 2006).
- Grayson, David Alan, *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique: Lire les manuscrits modernes*, Paris: P.U.F., 1994.
- Howat, Roy, *Debussy in Proportion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris: P.U.F., 1950 (edizione italiana: *L'ironia*, a cura di F. Canepa, Genova: Il Nuovo Melangolo, 1997).
- Levine, Mark, *The Jazz Theory Book*, Petaluma (CA): Sher Music, 1995.
- Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, New York: Dover, 1991 (prima ed. New York: Columbia University Press, 1975).
- Puri, Michael J., *Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's Daphnis et Chloé (1909-1912)*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 60, n. 2 (summer 2007), pp. 317–72..
- Rauss, Denis-François, “*Ce terrible finale*”: *Les sources manuscrites de la sonate pour violon et piano de Claude Debussy et la genèse du troisième mouvement*, «Cahiers Debussy», vol. 2 (1978), pp. 30–62.
- Ravel, Maurice, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, a cura di Arbie Orenstein, New York: Dover, 2003 (prima ed. New York: Columbia University Press, 1990).
- , *Ravel: Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, ed. it. a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT, 1995.
- e Roland-Manuel, *Lettres de Maurice Ravel et documents inédits*, «Revue de musicologie», n. 38 (luglio 1956), pp. 49–53.

Bibliografia scelta, relativa alla *critique génétique* e allo studio degli abbozzi

- Bellemin-Noël, Jean, *Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème*, in *Essais de critique génétique*, Paris: Flammarion, 1979.
- de Biasi, Pierre-Marc, *Introduction*, in Flaubert, Gustave, *Trois Contes*, Paris: Flammarion, 1986, pp. 7–39.

- Borio, Gianmario, *Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*, in *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi, Firenze: Olschki, 1999, pp. 1–21.
- Grésillon, Almuth, *La mise en œuvre : Itinéraires génétiques*, Paris: C.N.R.S. Éditions, 2008.
- Hall, Patricia, *A View of Berg's Lulu Through the Autograph Sources*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- e Sallis, Friedemann (a cura di), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Hay, Louis, *La littérature des écrivains : Questions de critique génétique*, Paris: José Corti, 2002.
- Kerman, Joseph, *Lo studio degli schizzi*, in *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 97–107.
- Segre, Cesare, *Petrarca, Ariosto e la critica delle varianti nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, Roma: Salerno Editrice, 2003, pp. 353–67.
- , *Ritorno alla critica*, Torino: Einaudi, 2001.
- Somfai, László, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Berkeley: University of California Press, 1996 (trad. it. del cap. 12: *Le Sacre du printemps: Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky*, Milano: Ricordi, 2002).
- Whelan, Thomas More, *Towards a History and Theory of Sketch Studies*, Ph.D. thesis, Brandeis University, 1990; Ann Arbor (Michigan): U.M.I., 1992.

Ringraziamenti

Ringrazio i bibliotecari della Bibliothèque nationale de France (Département de la Musique) per avermi concesso di consultare a lungo i manoscritti originali di Satie: senza tale opportunità, questo studio sarebbe stato irrealizzabile. Un sentito ringraziamento va al Prof. Robert Orledge, che ha sempre creduto nell'utilità della mia ricerca: la generosità dimostrata nel dispensare incoraggiamenti e consigli lo rende ai miei occhi un riferimento non solo professionale ma anche umano. Ringrazio M.me Ornella Volta per avermi permesso di esaminare vari documenti della Fondation Erik Satie, nonché per le informazioni elargite nel corso di interessanti conversazioni. L'attività svolta con la Prof.ssa Patricia Hall – il mio supervisore durante l'anno trascorso presso la University of California a Santa Barbara – mi ha consentito di perfezionare le conoscenze in materia di *sketch studies* e di ottenere un importante *feedback* sulle prime fasi della redazione. Il mio supervisore presso l'Università di Padova, Prof. Sergio Durante, ha saputo guidarmi con intelligenza e discrezione, lasciandomi libero di condurre le ricerche in modo indipendente ed esprimendo lucide osservazioni nel corso della lettura del testo. Ringrazio il M^o Sonia Bo per gli importanti insegnamenti da lei ricevuti nel campo della composizione – dei quali credo si possano ravvisare alcune tracce anche in questa sede. Ringrazio inoltre il Prof. Emilio Sala per aver guidato le mie prime ricerche su Satie a livello universitario, manifestando un entusiasmo contagioso e una rara finezza concettuale. Infine, al M^o Biancamaria Piantelli spetta il merito di avermi per prima fatto scoprire il mondo musicale di Erik Satie.

Il presente lavoro è dedicato a tutte queste persone e a tutti coloro che mi vogliono bene.