

## *Un coup de théâtre* – Pietro Dossena

Nelle dinamiche della vita musicale parigina intorno al 1920, il computo degli affiliati ai vari gruppi e movimenti di avanguardia è spesso variabile e problematico, e non di rado l'aritmetica vi gioca un ruolo fondamentale. Chi poteva dirsi autenticamente dadaista? Chi apparteneva ai *Nouveaux Jeunes*? Dove si situavano Erik Satie e Jean Cocteau? E soprattutto: i Sei erano davvero sei?

Secondo Satie, i Sei erano in realtà tre, mentre a Cocteau non sarebbe forse spiaciuto aumentare il totale a sette – includendo se stesso, ovviamente.

Nel gennaio 1919 Cocteau pubblicò *Le Coq et l'Arlequin*, in cui esortava dei «giovani» ancora imprecisati a creare «una musica francese di Francia», seguendo la rotta tracciata da Satie. Quest'ultimo aveva però più volte dichiarato il suo rispetto per la libertà di poetica, tanto da scrivere nel 1920 che «in arte, la schiavitù non serve» e che non può esistere una scuola-Satie. Il ruolo di caposcuola, se non interessava Satie, solleticava invece l'ambizione di Cocteau. Nel momento in cui Satie decise di uscire dai *Nouveaux Jeunes* (che in quel momento comprendevano Auric, Durey, Honegger, Tailleferre e Poulenc), Cocteau fu prontissimo a fungere da catalizzatore, inventando le fortunate «cene del sabato» che radunavano poeti, pittori, interpreti e i giovani musicisti, compreso il nuovo arrivato Milhaud. Satie non partecipava a questi ritrovi, ma era ormai diventato il feticcio dell'avanguardia musicale francese, portato in palma di mano da Cocteau.

Fu il critico Henri Collet, informato della prossima pubblicazione (giugno 1920) dell'*Album des Six* (raccolta collettiva voluta da Cocteau) e memore del russo Gruppo dei Cinque, a coniare nel gennaio 1920 il nome Gruppo dei Sei, la cui grande fortuna non sarà, però, commisurata alla reale unità di intenti dei suoi membri. Secondo Milhaud e Honegger, Collet avrebbe potuto annoverare, tra i componenti del gruppo, musicisti diversi dai sei indicati; secondo altri, i Sei avrebbero potuto essere di più, o di meno...

Il parere di Satie in proposito è esposto nella *Conferenza sui Sei*, pronunciata a Bruxelles nell'aprile del 1921 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 *Conferenza sui Sei*, 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, imprevisto ritiro di Cocteau.

Il nome che più spesso ritorna nel discorso è invece quello di Guillaume Apollinaire, poeta e letterato morto nel 1918 all'età di 38 anni. La sua definizione di *esprit nouveau* ne individua l'essenza nell'importanza assegnata all'elemento sorpresa. Il compositore, dal canto suo, preferisce definirlo come «un ritorno alla forma classica – con sensibilità moderna», e rintraccia tale sensibilità solo in tre dei Sei: Auric, Poulenc e Milhaud. Gli altri tre, che considera «impressionisti» e più inclini a ripercorrere strade già battute, non sono per questo svalutati; Satie lascia anzi intendere come l'amicizia e il rispetto della libertà di pensiero siano stati i collanti più efficaci del gruppo, al di là delle differenze individuali.

La collaborazione più fruttuosa (ma non priva di attriti e sotterfugi) tra Satie e Cocteau fu quella per *Parade*, «balletto realista» che debuttò al Théâtre du Châtelet il 18 maggio 1917. Arcinote sono le partecipazioni di Picasso in qualità di scenografo e costumista e di Massine come coreografo, nonché l'egida di Diaghilev e dei suoi Balletti Russi. La vicenda non è altro che la rappresentazione di un equivoco, di un fallimento: in una fiera, tre Manager 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 Manager 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. Nel *Choral* e nel *Prélude du Rideau rouge* iniziali riconosciamo il Satie contrappuntista, che intorno ai quarant'anni decise di

iscriversi alla Schola Cantorum per affinare la propria conoscenza del contrappunto e delle forme classiche; la melodia ripetitiva, metricamente sghemba, dell'*Entrée des Managers*, viene valorizzata da imprevedibili 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 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.

Durante la genesi di *Parade*, Cocteau aveva immaginato di introdurre un commento straniante ai tre numeri spettacolari, affidato a due voci disincarnate provenienti da due scatole situate rispettivamente sopra e sotto la scena. Questa soluzione venne in seguito modificata e le due voci furono ridotte a una sola, diffusa da una sorta di «buco amplificatore» piazzato in scena, «imitazione teatrale di un grammofofono da fiera, maschera antica alla moda moderna» (Cocteau). Fu Picasso a suggerire di sostituire la «Voce» con altri personaggi che diventeranno i Manager...

Alcuni anni più tardi, al momento della stesura del testo teatrale *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Cocteau si ricordò di quelle idee e le riutilizzò. La nuova *pièce*, rappresentata al Théâtre des Champs-Élysées nel 1921 dalla Compagnia dei Balletti Svedesi (antagonista dei Balletti Russi), vede infatti come voci recitanti due attori, situati ai lati destro e sinistro della scena, travestiti da fonografi e indicati nel testo come «*Phono un*» e «*Phono deux*». Più precisamente, le due voci assolvono alle funzioni di narratori, attori e commentatori delle vicende coreografate dai danzatori. Nelle intenzioni dell'autore, la loro parlata deve essere forte, rapida e nettamente scandita. Le musiche, realizzate dai Sei con l'unica defezione di Durey, sembrano avverare alcuni desideri espressi da Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin*: l'ironia parodistica, lo sberleffo sagace, l'estroversione mutuata dalla musica di consumo dominano la partitura. Lo spirito dei partecipanti al progetto è efficacemente riassunto da Cocteau, al quale perdoneremo qualche imprecisione anagrafica: «Di tutte le cospirazioni artistiche a cui ho partecipato o che ho improvvisato, [questa] è la sola, la sola che non sia finita a invecchiare nelle prigioni della moda. Perché? Vai a sapere! Forse perché non facemmo nessuna concessione. Il più vecchio tra noi non aveva ancora venticinque anni!».