

## IV

### Satie, *musique d'ameublement*

Non è questione di volontà, questa cosa, ossia prestare attenzione al suono di forchette e coltelli, ai rumori per strada, questo lasciarli entrare? (Chiamateli pure nastro magnetico, *musique concrète*, musica arredo. È la medesima cosa: lavorare in termini di tonalità, non solo in termini di convenzioni scelte in maniera discreta).

Perché è necessario prestare attenzione ai rumori delle forchette e dei coltelli? Satie dice questo, e ha ragione. Altrimenti la musica dovrà erigere pareti per difendersi, pareti che non soltanto avranno un costante bisogno di manutenzione ma che si dovranno attraversare anche solo per avere un bicchier d'acqua, propiziando la catastrofe. È evidentemente questione di mettere in relazione le azioni che si intendono compiere con quelle involontarie dell'ambiente. Il denominatore comune è zero, là dove batte il cuore (nessuno ha *intenzione* di far circolare il sangue). (John Cage, *Silence*)

Erik Alfred Leslie Satie, nato nel 1866 a Honfleur, è certamente la figura più atipica e per certi versi più ambigua tra tutti i compositori nell'intera storia della musica occidentale. Fino agli anni settanta, la stravaganza della sua creatività lo fece additare dagli ambienti accademici come *music analphabet*.

Fu proprio questo atteggiamento antiaccademico ad alimentare in John Cage l'interesse e l'entusiasmo nei confronti dell'arte del compositore francese. Queste le sue parole: “Per interessarsi a Erik Satie occorre cominciare non avendo interessi, accettare che un uomo sia un uomo, lasciar perdere le nostre illusioni sull'idea di ordine, di espressione dei sentimenti e tutti gli imbonimenti estetici di cui siamo gli eredi. Non si tratta di sapere se Satie è valido. Egli è

indispensabile”.

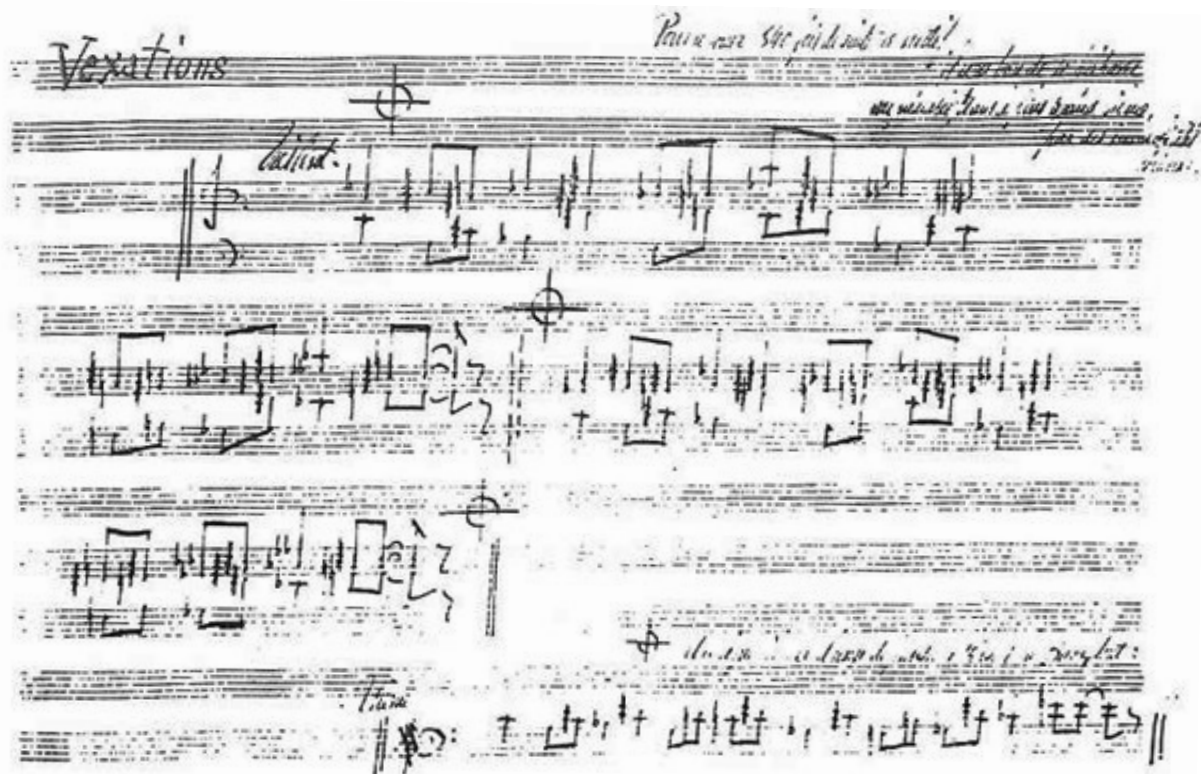
Lo stesso Satie, nella sua introduzione all'opera *Mémoires d'un amnésique* del 1912, dichiarò: “Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C'est juste!”.

Con la stessa ironia, nell' articolo *Mes trois candidatures*, commenta i tre rifiuti consecutivi ricevuti da parte dell' *Académie des Beaux Arts*: “[...] Bien que n'étant pas très observateur, il me semble que les Précieux membres de l'Académie des BA usaient, devers ma personne, d'un entêtement, d'un voulu frisant l'obstination la plus calculée. Et cela me fit grosse peine!”.

Una definizione particolarmente calzante fu quella espressa nei confronti di Satie dal suo grande amico Claude Debussy nel 1892: “un musicien médiéval et doux égaré dans ce siècle”.

Se tuttavia, nei suoi riguardi risulta del tutto inappropriato l'appellativo di analfabeta musicale, è ancora più discutibile l'attribuzione, per quanto ironica, di padre della *Muzak*, per il solo fatto di avere coniato, alla fine degli anni '10, il termine *musique d'ameublement*, concependo un nuovo genere musicale apparentemente senza pretese, “qui ferait partie des bruits ambiants, qui en tiendrait compte”.

Nel 1893 Satie aveva già pubblicato *Vexations*, una sequenza di quattro frasi musicali da ripetere 840 volte. Come *Vexations*, ciascun brano di *musique d'ameublement*, è incentrato su un unico breve frammento musicale, da ripetere *ad libitum*. Intrinsecamente e deliberatamente monotoni, possono mantenere viva l'attenzione dell'ascoltatore solo per un breve periodo, prima che la noia inevitabilmente irrompa. Il fine è costruire un meccanismo sonoro capace di ingannare il passare del tempo, mediante l'assenza di qualsiasi climax o movimento in direzione di un obiettivo. Il principio su cui si fonda la *musique d'ameublement* è sempre lo stesso, la meccanica ripetizione che elude la risoluzione, ossessiva ciclicità priva di sviluppo.



*Vexations*, manoscritto, 1893 (collezione Claude Rostand di Ginevra)

Satie compie i primi esperimenti di *Musique d'ameublement* nel 1917, componendo *Carrelage Phonique* e *Tapisserie en fer forgé*. Ma è l'8 marzo 1920, presso la Galleria Barbazanges, che rivela al pubblico il suo nuovo concetto musicale, con la complicità di Darius Milhaud. Durante i due intervalli della pièce *Ruffian toujours, Truand jamais* di Max Jacob, Satie espone la sua “*musique qui n'est pas faite pour être écoutée, mais pour décorer*”, con i due brani *Chez un bistrot* e *Un salon*.

Quella sera, il pubblico venne invitato a camminare, parlare, bere, mentre alcuni strumentisti, disseminati ai quattro angoli della sala eseguivano senza sosta queste due composizioni, che riprendevano alcune battute di *Mignon* di Ambroise Thomas (1811-1896) e la *Dance Macabre* di Camille Saint-Saëns (1835-1921).

Tuttavia, il pubblico non reagì come Satie aveva previsto.

Secondo la testimonianza dello stesso Milhaud: “[...], aussitôt que la musique commença, les auditeurs se dirigèrent rapidement vers leurs places. Satie eut beau leur crier: « Mais parler donc! Circulez! N'écoutez pas! » Ils se

taisaient. Ils écoutaient. Tout était raté.”[...]”<sup>55</sup>

Persino l'organizzatore dell'evento Pierre Bertin si era prestato a questo esperimento, raccomandando al pubblico di non prestare importanza alla musica, ma comportarsi come se questa non esistesse, precisando a tutti i presenti: “Elle[...] prétend contribuer à la vie, au même titre qu'une conversation particulière, qu'un tableau de la galerie, ou que le siège sur lequel on est, ou non, assis” [...].<sup>56</sup>

I due brani eseguiti durante la serata, erano scritti nello spirito musicale dei *café-concert*, differenziandosi in termini formali dai precedenti *Carrelage Phonique* e *Tapisserie en fer forgé*. La *Musique d'Ameublement* è immobile, ripetitiva e decorativa, caratterizzata dalla semplicità della sua scrittura e dal materiale musicale non sviluppato. Nella produzione di Satie, troviamo caratteristiche analoghe in precedenti brani, come *Gymnopédies* (1888), *Le Fils des étoiles* (1891), *Vexations* (1895), *Prélude en tapisserie* (1906), *Socrate* (1918).

Secondo Vladimir Jankélévitch, il metodico rifiuto di qualsiasi sviluppo del materiale musicale, nasceva da una scelta volontaria di agire mantenendo un'estrema discrezione nell'espressione dei sentimenti. Era il modo con cui Satie intese porsi contro lo stile romantico del XIX secolo.

Ecco come Satie definì il suo nuovo *produit de consommation* in una lettera del 1° marzo 1920 indirizzata a Jean Cocteau:

La Musique d'Ameublement est foncièrement industrielle. L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n'a rien à faire. Là, on joue des « Valses », des « Fantaisies » d'Opéras, & autres choses semblables, écrites pour un autre objet.

Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins utiles.  
L'Art n'entre pas dans ces besoins.

La Musique d'Ameublement crée de la vibration;

---

<sup>55</sup> Trad.: “Non appena l'esecuzione ebbe inizio, gli spettatori si diressero rapidamente ai loro posti. A nulla servirono le esortazioni di Satie: "Ma parlate! Muovetevi! Non ascoltate!". Tutti tacevano, e ascoltavano, tutto era stato vano.”

<sup>56</sup> Trad.: “Questa musica intende contribuire alla vita come fosse una conversazione speciale, un quadro dalla Galleria, o il sedile su cui si è, o non si è, seduti?”.)

elle n'a pas d'autre but;

elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes.

La Musique d'Ameublement remplace avantageusement les Marches, les Polkas, les Tangos, les Gavottes, etc. Exigez la Musique d'Ameublement.

Pas de réunions, d'assemblées, etc., sans Musique d'Ameublement.

La Musique d'Ameublement n'a pas de prénom.

Pas de mariage sans Musique d'Ameublement.

N'entrez pas dans une maison qui n'emploie pas la Musique d'Ameublement.

Celui qui n'a pas entendu la Musique d'Ameublement ignore le bonheur.

Ne vous endormez pas sans entendre un morceau de Musique d'Ameublement, ou vous dormirez mal. <sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> (Satie Erik, *Correspondance presque complète*, Ornella Volta éd., Paris, Fayard/IMEC, 2000)

Trad.: La "Musique d'ameublement" è in sostanza un prodotto industriale. L'abitudine, l'uso, vogliono che si faccia musica in circostanze con le quali la musica non ha niente a che vedere. Si suonano in codeste occasioni "Fantasie d'Opera, valzer e simili, composti per tutt'altro fine. Noi vogliamo produrre una musica dichiaratamente "utilitaria". L'Arte è un'altra cosa. La "Musique d'Ameublement" crea una vibrazione; non ha altro scopo. Ha la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme. Sostituisce vantaggiosamente Marce, Polke, Tanghi, Gavotte e via dicendo. Esigete la "Musique d'Ameublement". Niente più riunioni, assemblee e simili, senza "Musique d'Ameublement" per notai, banche e via dicendo. La "Musique d'Ameublement" non ha identità. Niente più matrimoni senza "Musique d'Ameublement". Disertate le case che non adottano la "Musique d'Ameublement". Chi non ha mai ascoltato "Musique d'Ameublement" ignora la felicità. Non addormentatevi senza ascoltare un brano di "Musique d'Ameublement", se volete dormire sonni tranquilli.

1<sup>er</sup> Essai de Musique d'ameublement"  
(Son industry)

Divestissement mobilier organisé par le groupe des  
musiciens "Nouveaux Jeunes" pour Jove, couturier-  
décorateur. ~~CONFÉCTION & SUR MESURE~~

---

La Musique d'ameublement, pour soirées, réunions,  
etc ... Le qu'est la Musique d'ameublement? - un plaisir!

La Musique d'ameublement remplace  
les "valse",

les "fantaisies sur les opéras", etc....

Ne pas confondre! C'est autre chose!!!

Plus de "fausse musique": du mobilier musical!

La Musique d'ameublement complète le mobilier;

Elle permet Tout; Elle vaut de l'Or; elle est  
nouvelle; Elle ne dérange pas les habitudes;

Elle ne fatigue pas; Elle est Française;

Elle est inusable; Elle n'ennuie pas.

L'adopter c'est faire mieux!

Ecouter sans vous gêner.

CONFÉCTION  
& SUR  
MESURE

Questa è la testimonianza riportata dal pittore Fernand Léger (1881-1955):

Abbiamo pranzato, amici e lui in un ristorante. Costretti a sopportare una musica rumorosa, insopportabile, lasciamo la sala e Satie dice: “Bisogna ancora inventare una *musique d'ameublement*, vale a dire, una musica che sia parte del rumore di fondo, che ne tenga conto. La immagino melodiosa, che ammorbidisca il suono di coltelli e delle forchette, senza dominare né imporsi. Riempierà i silenzi che a volte pesano tra i commensali, mascherando le loro banalità. E neutralizzerà allo stesso tempo i rumori della strada che entrano in gioco senza discrezione. Ciò servirà a rispondere ad un bisogno”.

Satie, nel suo estro visionario, percepiva la necessità di una componente sonora che accompagnasse in maniera discreta, quasi ovattata, le attività quotidiane della sua società. Una musica da utilizzare in circostanze specifiche, per sviluppare ed arredare lo spazio sonoro.

Ad esempio, *Tapisserie en fer forgé*, dal carattere meno marcato, era indicata “dans un vestibule, pour l'arrivée des invités”, mentre *Carrelage phonique*, che prevedeva un'interpretazione più ricca a sottolineare la portata sociale dell'occasione, sarebbe servito “pour un lunch ou un contrat de mariage”.

Della produzione di musica d'arredamento di Satie sono pervenute cinque composizioni, presentate al pubblico tra il 1917 e il 1923, in tre set così suddivisi:

- 1917: *Tapisserie en fer forgé* e *Carrelage Phonique*
- 1920: *Sons industriels: Salon* e *Chez un bistrot*
- 1923: *Tenture de cabinet préfectoral*

Il suo concetto di *Musique d'Ameublement* acquisterà piena completezza solo nel 1924 con *Cinéma*, accompagnamento sonoro per il film *Entr'acte* di René Clair: una successione di motivi semplici e ripetitivi, bruscamente fusi tra loro senza transizioni, per accompagnare con discrezione le scene del film, mantenendo un ruolo del tutto marginale. Ciò che conta sono le immagini, lo

spettatore non si deve concentrare sulla musica, che serve solo da tramite per amplificare l'emozione cinematografica.

**CARRELAGE PHONIQUE**

ORDINAIRE (à mouvement)

ERIK SATIE

The image shows a handwritten musical score for 'Carrelage phonique' by Erik Satie. The score is for six instruments: Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, 2nd Violoncello, Alto, and Cello. It features a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The music is characterized by simple, repetitive rhythmic patterns and block chords, typical of Satie's 'musique d'ameublement' style. The score is written in a clear, handwritten style with some corrections and markings.

*Carrelage phonique*, manoscritto, 1917

Nella sua eccentrica concezione, “Esotérik” Satie, come fu soprannominato, propone di integrare la musica nella vita quotidiana. Questo rompe completamente con il consueto atteggiamento di ascolto dei suoi contemporanei. A quel tempo, quando si voleva ascoltare musica, si era soliti recarsi nei luoghi preposti a tale funzione (le sale da concerto, l'Opera), nei quali ciascuno pagava il proprio posto a sedere per ascoltare, contemplando in religioso silenzio. Ma la *musique d'ameublement* non ha bisogno né di essere ascoltata con attenzione né di essere contemplata, ma solo di essere parte accessoria della vita stessa, inserita in determinate circostanze delle nostre consuetudini, come si farebbe per



qualsiasi altro oggetto che ci circonda nella nostra quotidianità. In tale prospettiva, il compositore intendeva volutamente esautorare l'atto dell'ascolto della sua sacralità.

TRÈS RICHE

Flûte

Clar. en si b

Trumpette en ut

1<sup>ers</sup> Violons

2<sup>ds</sup> Violons

Viola

Cellos

**TAPISserie EN FER FORGÉ**

ERIK SATIE

E. Satie, *Tapisserie en fer forgé*, manoscritto, 1924

Questo tipo di musica non deve attirare l'attenzione, è presente pur senza pretendere alcuna concentrazione sull'ascolto. Ecco perché si basa su semplici modelli di poche battute, con una sequenze armoniche tonali, cadenze, riprese, melodie molto orecchiabili, ripetizioni prive di qualsiasi sviluppo, da eseguire

solitamente da ensemble strumentali molto ridotti. Queste musiche non rientrano in alcun modo nel concetto tradizionale di *art*, poiché non hanno nulla a che vedere con le vere opere musicali, le quali richiedono e pretendono un ascolto attento, in quanto create specificamente per essere contemplate, e che pertanto mai andrebbero svilite alla stregua di musica di sottofondo. Secondo Satie, la *Musique d'ameublement* ha lo scopo di soddisfare un bisogno secondario; al contrario “*la grande musique*”, ovvero l’arte, non può essere ridotta ad un semplice oggetto di consumo destinato all’appagamento di esigenze effimere. Si noti tuttavia che, in entrambi i casi, tale necessità è di ordine secondario e non di ordine vitale, in quanto la musica, come tutte le arti, non rientra tra le componenti essenziali per la nostra sopravvivenza come mangiare, respirare, o riprodursi, ma ha la capacità, in qualche modo, di rendere più significativa la nostra esistenza, arricchendola e impreziosendola così come fanno edifici, mobili, dipinti, decorazioni, oggetti.

L’idea di musica di Satie si avvicina, con atteggiamento critico e ironico, al concetto di *produit de consommation*, fungendo da prezioso fondamento per le teorie sviluppate da Hannah Arendt nel saggio *La crisi della cultura nella società e nella politica* (1960).

L’arte, come la politica, offre lo spettacolo ai propri consumatori, è fatta per essere vista, valutata, apprezzata. L’arte e la politica sono connesse da un elemento comune: entrambe appartengono alla sfera pubblica e quindi entrambe sono fenomeni mondani esposti alla vista. In altri termini, “a dispetto di conflitti e contrasti, arte e politica sono correlate, anzi sono in reciproca dipendenza”. In quest’ottica l’arte non dovrebbe essere trattata come un oggetto di consumo. Se infatti fosse creata per essere consumata, finirebbe per perdere la sua funzione più imprescindibile, quella di sconfiggere il tempo sopravvivendo nei secoli.<sup>58</sup>

La profonda avversione di Satie per i modelli e le forme musicali che imperversavano ai suoi tempi è una connotazione che non va circoscritta alla

---

<sup>58</sup> Hannah Arendt, *La crisi della cultura nella società e nella politica*, 1960

mera stravaganza che gli storici sono soliti attribuirgli. Lo spirito che animava la *Musique d'ameublement*, così come furono le sue provocatorie composizioni “in forma di pera” (*Trois Morceaux en forme de poire*, 1903), era piuttosto una sorta di ribellione da parte di una mente spiccatamente avanguardistica, artisticamente e socialmente delusa ed insoddisfatta. Ribellione ai modelli rappresentativi tipicamente borghesi, al ruolo cristallizzato e stantio della musica, svilita al rango di mero intrattenimento e privata del suo imprescindibile compito di legante sociale.



Man Ray, *Poire d'Erik Satie*, 1969

Del resto, sempre nei primi anni del Novecento anche le composizioni firmate dal Arnold Schönberg, oltre che dai suoi allievi Alban Berg ed Anton

Webern, avevano suscitato scalpore per la loro provocatorietà. Queste composizioni, costruite secondo le ferree leggi della dodecaфонia, erano contraddistinte da un'atonalità “sconvolgente e terrificante” per le orecchie di ascoltatori abituati alle sinfonie classiche. Simili innovazioni non nascevano solo da un'esigenza stilistica:

In tal senso, l'accostamento dell'opera di Satie al prodotto *Muzak* non può che risultare superficiale e fuorviante: la voluta prevedibilità e la staticità esasperante della *Musique d'ameublement* non vanno interpretate come un dispositivo anestetico di indebolimento della funzione speculative che la musica dovrebbe invece stimolare nelle menti degli ascoltatori. Al contrario, *Muzak* è progettata e commercializzata come prodotto di consumo che non solo non debba pretendere alcuno sforzo intellettuale, ma che anzi faccia dell'annichilimento dello spirito critico dell'ascoltatore il suo primario auspicato traguardo; non è previsto né richiesto alcun feedback da parte del consumatore di tale musica, poiché essa nasce e muore come prodotto di consumo, esaurendo pertanto la sua funzione nell'atto stesso del suo essere consumata.

Nella dicotomia tra cultura e consumo, Satie ha saputo ideare una forma di intrattenimento innovativa e reazionaria di fronte all'*establishment* pseudoculturale, proprio perché inconsumabile nel tempo e nello spazio.

La cultura non è un servizio. È la colla legante essenziale di qualsiasi società umana. È il carburante che alimenta la sua crescita e prosperità. Non è unidirezionale, è omnidirezionale: mentre alcuni esseri umani possono essere più “culturalmente” produttivi di altri, la formazione della cultura richiede che tutti gli esseri umani ad esso collegati siano capaci di formulare prospettive individuali su di esso. Non tutte queste prospettive possono essere ugualmente interessanti, ma è la loro interazione che è la quintessenza della produzione culturale.

La musica è forse l'archetipica attività umana per illustrare questa opposizione (cfr. [Blacking, 1973]). Può certamente essere usata per intrattenere (nella misura in cui oggi è la sua funzione quasi esclusiva), ma può essere ed è stata usata per produrre speculazioni intellettuali, per identificare urgenze espressive e intenzioni di determinate comunità in determinati periodi e per creare l'identità culturale di intere società - in breve: creare cultura.<sup>59</sup>

---

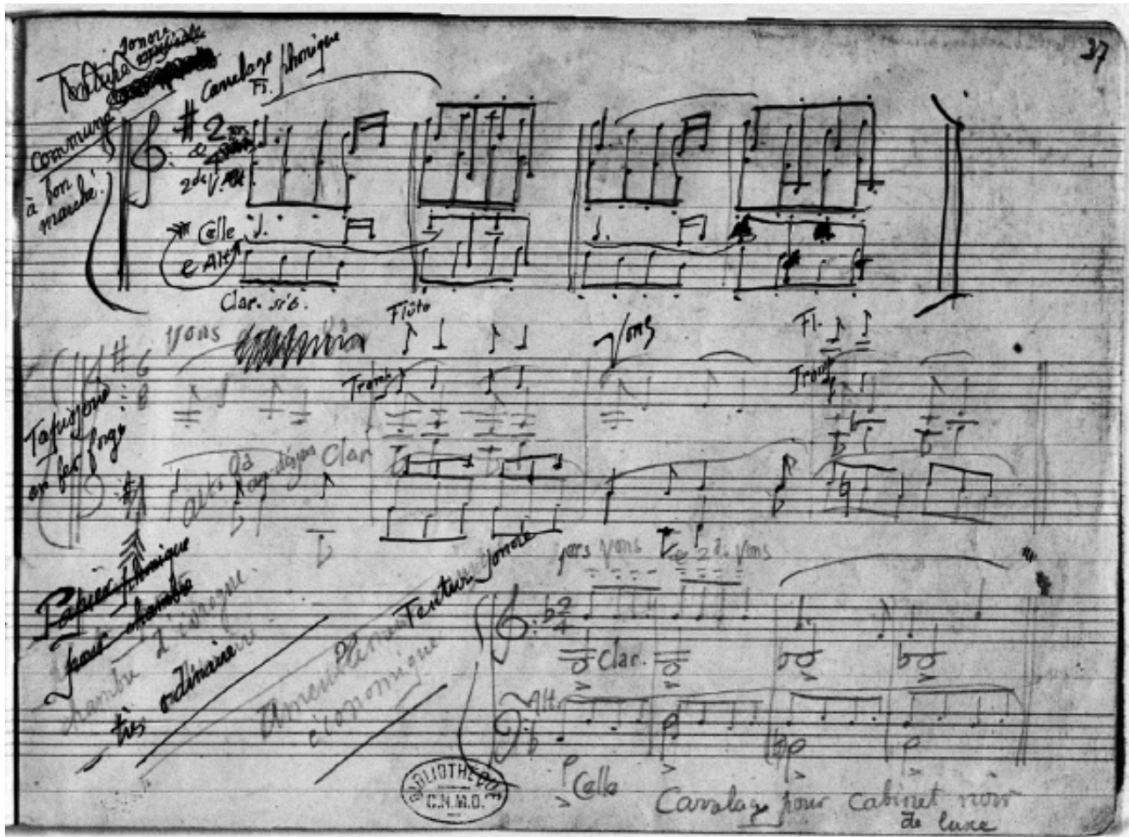
<sup>59</sup> Nicola Bernardini, *Erik Satie's Musique d'Ameublement, someninty years later*; 2008 [[https://www.academia.edu/166786/Erik\\_Satie\\_s\\_Musique\\_d\\_Ameublement\\_some\\_ninty\\_years\\_later](https://www.academia.edu/166786/Erik_Satie_s_Musique_d_Ameublement_some_ninty_years_later)]

Con l'avvento della società di massa del ventesimo secolo, la cultura è diventata un hobby, e le opere d'arte vengono consumate come un qualsiasi bene di consumo, con il solo scopo di intrattenere e di occupare il tempo libero. In una cultura di massa, l'arte, identificata con l'intrattenimento, ha la funzione di intrattenere, camuffata in un fenomeno della vita atto a soddisfare le esigenze dell'uomo. Eppure l'opera d'arte non nasce per il consumo, nasce per il mondo, per arricchire il patrimonio culturale di cui l'umanità sarà erede, e per questo motivo ben lontana dal processo vitale, in quanto, così come tutta la cultura, essa ha il solo preciso compito di plasmare il nostro pensiero e il nostro tempo. Nessuna funzione utilitaristica le può dunque essere attribuita. Ecco la genialità dell'idea di *musique d'ameublement*: un succedaneo artistico che, pur senza adattarsi ai criteri di "Arte", ne colma le lacune in termini di utilitarismo e di funzione di intrattenimento. A differenza della musica d'arte, la *musique d'ameublement* rende la contemplazione impossibile, confondendosi tra gli arredi di una stanza, il vociare dei presenti e tutti i rumori circostanti.

Nel corso del XX secolo, il concetto di *musique d'ameublement* si diffuse. Come sostiene Adorno, l'avvento del cinema muto ha finito con l'assegnare alla musica una funzione di sottofondo, inizialmente nei film, poi nella nostra stessa vita quotidiana. I supporti di memorizzazione, sempre più innovativi, consentono alle masse di ascoltare i loro brani preferiti sempre e ovunque tutte le volte che lo desiderano. Infatti, con il fonografo e la radio, lo stato della musica è stato relegato al rango di *furniture music*. I processi di registrazione, di "riproducibilità tecnica" dell'arte, hanno fatto della musica un *object* funzionale a rendere la nostra vita più confortevole.

Tuttavia, secondo Adorno, il potere di disporre della musica in maniera (apparentemente) arbitraria, potendo riascoltare lo stesso brano quante volte si desidera, è un atteggiamento viziato che genera un meccanismo di "feticizzazione" della musica, e di regressione dell'ascolto. L'ascoltatore adotta un atteggiamento infantile verso la musica: vuole che gli venga servita sempre la

stessa. Il pericolo è che la musica, inclusa la musica d'arte, venga associata al suo valore di mercato. Le masse vogliono avere sotto mano l'oggetto che desiderano tutte le volta che ne hanno voglia. La musica abbandona i suoi luoghi di diffusione privilegiati - la sala da concerti, opera, chiesa, caffè concerto - per divenire vittima di una snaturalizzazione dell'opera d'arte.



Erik Satie, *Musique d'ameublement*, manoscritto

Il lavoro di Erik Satie è ancora oggi enigmatico e vittima di frequenti fraintendimenti, proprio per la sua connotazione a tratti comica, toccante e, soprattutto, provocatoria: la musica è un oggetto, da misurare, manipolare, o utilizzare:

[...] il s'agit bien de superposer des matériaux, des formes, des couleurs, des sujets incompatibles, jusqu'à suggérer une quotidienneté absurde, insensée, mais qui donne

finalément comme en rêve l'impression d'être aussi juste que celle à laquelle nous sommes habitués.<sup>60</sup>

In altre parole, Satie invitò i suoi contemporanei a “[...] transposer dans le domaine de l'oreille ce qu'ils acceptaient depuis des siècles dans le domaine de l'oeil: une simple amélioration de leur cadre de vie”.<sup>61</sup>

L'unica esecuzione di *musique d'ameublement* durante la vita del compositore, si svolse l'8 Marzo 1920, presso la Galerie Barbazanges di Parigi. La sua musica non avrebbe dovuto essere nulla più che parte dell'arredamento della sala. Dopo l'apertura di una mostra dei disegni dei bambini intitolata *Les belles promesses*, il pubblico fu invitato a ascoltare la musica di Stravinsky e dei membri del *Groupe des Six*. La serata prevedeva anche la messa in scena di una *pièce* (ormai perduta) di Max Jacob, intitolata *Ruffian toujours, truand jamais*. Satie aveva scritto, perchè fossero inserite nelle pause della *pièce*, due *musiques d'ameublement*, *Chez un bistrot* e *Un salon*. I titoli di ciascuna *musique d'ameublement* vogliono suggerire un contesto, uno specifico ambiente per il quale ogni dispositivo musicale è stato progettato e dove andrà installato.

La musica d'arredamento di Satie, proprio come accadrà per *Living Room Music* di John Cage nel 1940, si avvaleva in maniera spontanea solo di ciò che già era presente nell'ambiente: gli strumenti e i musicisti utilizzati per eseguire i brani di Stravinsky, Milhaud, Poulenc e altri, le scenografie della *pièce* da Jacob, e il contesto stesso della *soirée*, compresi i limiti temporali stabiliti dal “tempo libero” dei due intermezzi. Mentre per le altre performance tradizionali della serata l'orchestra era disposta sul palco, per i brani di Satie i tre clarinetti e il pianoforte vennero collocati nei quattro angoli della stanza. Questa distribuzione riempiva lo spazio con il suono indebolendo qualsiasi singolo punto di vista visivo o uditivo.

---

<sup>60</sup> Politis Hélène, *Sermons humoristique (les Écrits d'Erik Satie)*, *Écrits pour Vladimir Jankélévitch*, M. Basset, Paris, Flammarion/Sciences humaines, 1978.

<sup>61</sup> Lajoinie Vincent, *Erik Satie*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1985

Tuttavia, nonostante l'attenta orchestrazione di ciò che Volta ha definito “decorazione musicale”, la performance fallì miseramente. Darius Milhaud, che aveva assistito Satie in questo sforzo, ricordava che gli avvertimenti di non prestare ai ritornelli che sarebbero stati suonati più attenzione che al candelabro, ai sedili o al balcone, comportandosi come se non esistessero, non ebbero alcun risultato.

Certamente il pubblico di oggi, completamente immerso in una cultura dominata dalle tecnologie di registrazione e trasmissione che hanno soppiantato in larga misura la tradizionale contemplazione estetica indotta dalla sala concertistica, potrebbe essere facilmente condizionato nell'imposizione di un ascolto attivo o passivo.

Ma all'epoca di Satie, chiedere agli ascoltatori di non tenere conto della musica risultò un insormontabile controsenso. La sola presenza fisica di un'orchestra, per quanto piccola e distribuita spazialmente in modo non convenzionale, richiamava l'idea tradizionale del concerto. E sebbene il carattere fortemente ripetitivo della musica avrebbe dovuto generare in tempi brevi un repentino calo del livello di tollerabilità in termini di ascolto, la semplice presenza dei musicisti si rivelò il principale ostacolo ai propositi di Satie. Questo problema non era nuovo per i commercianti americani del ventesimo secolo, che si avvalevano della musica per promuovere le vendite. All'inizio degli anni '10, avevano iniziato a nascondere le orchestre assunte, poiché i musicisti visibili avrebbero distratto i clienti dai loro acquisti.

La musica programmata, in gran parte intesa come musica di sottofondo e/o funzionale, richiede la separazione assoluta di interpreti e pubblico.

La sfida affrontata da Satie con la sua *furniture music* consisteva nell'inventare un nuovo genere che riformasse la tradizione esistente adattandola al presente, in una veste funzionale capace di affrontare in termini dissacratori una questione cruciale del suo tempo: la funzione dell'artista nella società. In una



nuova concezione che oscillasse abilmente tra la serietà dell'impostazione concettuale di Satie e la sua ironia di stampo dadaista, la *musique d'ameublement* avrebbe avuto così il compito di delimitare i nuovi confini tra l'atavica ambizione dell'artista di contribuire attivamente alla formazione della società moderna e la concretezza della vita quotidiana. È proprio in quest'ottica proiettata verso le esigenze della società industriale che il concetto musicale di Satie può definirsi precursore della *background music*.

La anomia della vita delle città moderne era già stata descritta come efficacia nella inespressiva *musique d'ameublement* di Satie, la prima *Muzak*. Quando Satie compose questo pezzo per l'intervallo di una rappresentazione teatrale tenutasi in una galleria parigina nel 1920 voleva che gli spettatori si comportassero come se la musica non ci fosse, la ignorassero, la considerassero semplicemente una specie di tappezzeria. Sfortunatamente, tutti si fermarono ad ascoltarla. La musica rappresentava ancora, allora, un valore in sé, degno di essere apprezzato; non aveva ancora assunto la sua funzione di insulso sfondo sonoro. E Satie correva qua e là urlando: “ Parlate, parlate!”<sup>62</sup>.

Ripercorrendo la storia della musica del Novecento, una figura altrettanto significativa e per certi versi più rivoluzionaria di Satie è il futurista Luigi Russolo, il quale, nel 1913, pubblicò *L'arte dei rumori*, un manifesto nel quale esponeva il suo progetto di un'orchestra “intonarumori” composta da strumenti da lui stesso inventati, come “crepicatori, gorgogliatori, rombatori, ronzatori, scoppiatori, sibilatori, stropicciatori e ululatori”, ciascuno dei quali comprendeva a sua volta vari registri (soprano, contralto, tenore e basso). Erano trenta “mezzi fonici”, riuniti in un *rumorarmonio*, sufficienti a governare le 6 «famiglie di rumori» dell'orchestra futurista (1: rombi, tuoni ecc.; 2: fischi, sibili ecc.; 3: bisbigli, mormorii ecc.; 4: stridori, scricchiolii ecc.; 5: percosse su metalli, legni, pelli ecc.; 6: voci di bestie e di uomini).

La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, con l'invenzione delle macchine, nacque il rumore. Oggi, il rumore trionfa e domina sovrano sulla

---

<sup>62</sup> M. Schafer, *Il Paesaggio sonoro*

sensibilità degli uomini... Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozioni... Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe metalliche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schiacciare delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, Le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle Fiandre, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee. Nè bisogna dimenticare i rumori nuovissimi della guerra moderna.<sup>63</sup>

Come per Luigi Russolo, e per la *Gebrauchsmusik* di Paul Hindemith, l'arte di Satie si interroga sull'evoluzione dell'orecchio dell'uomo moderno, il quale non trova più appagamento nelle sonorità tradizionali e chiede nuove emozioni acustiche, rifuggendo le convenzioni della musica concertistica in prospettiva di una diversa relazione con il materiale musicale e le nuove esperienze d'ascolto.

Per quanto il concetto di musica funzionale e, per estensione, quello di *musique d'ameublement*, risultasse solo un'aberrazione in una tradizione dominata dall'ideale della musica assoluta, la ricerca di Satie si scagliava con coraggio, attraverso una musica volutamente e ossessivamente ripetitiva, contro la deprimente logica dell'ascolto "ad effetto", tipico del consumatore di musica che, vittima della "sindrome del ritornello", canticchia o fischiotta le parti di una composizione rimastegli più impresse.

---

<sup>63</sup> Russolo, *L'arte dei rumori*