

La fine di un mondo nei balletti “realisti” di Cocteau (1917-1921)

Alessandro Maras

ABSTRACT The End of a World in Cocteau's “realist” ballets (1917-1921)

Between 1917 and 1921, Jean Cocteau conceived and produced three ballets, *Parade* (with Satie and Picasso), *Le boeuf sur le toit* (with Milhaud) and *Les mariés de la Tour Eiffel* (with Les Six). These three works would have stemmed from a well-known challenge issued to him by Serge Diaghilev, «Étonne moi!» To this request the poet responded on the one hand by implementing strategies of risk in the aesthetic and artistic spheres, and on the other by interpreting the era of change and imminent doom in which he operated. The three ballets will be investigated in light of the benjaminian concept of “threshold” and the category of *ludus* formulated by Caillois.

KEYWORDS Cocteau, Diaghilev, ballet, threshold, ludus.

I. Introduzione: una sfida

Le premier son de cloche d'une période qui commence en 1912 et ne se terminera qu'avec ma mort, me fut sonné par Diaghilev, une nuit, place de la Concorde. Nous rentrions de souper après le spectacle. Nijinsky boudait, à son habitude. Il marchait devant nous. Diaghilev s'amusait de mes ridicules. Comme je l'interrogeais sur sa réserve (j'étais habitué aux éloges), il s'arrêta, ajusta son monocle et me dit: «Étonne-moi»¹.

Che sia un episodio reale o piuttosto metaforico, romanzato al modo di altri celebri aneddoti della vita di Cocteau², resta comunque certo che si tratta di un momento fondamentale nella biografia del poeta³. È in effetti essenziale per com-

1. J. Cocteau, *La difficulté d'être*, Éditions du Rocher, Parigi 1989, pp. 39-40.

2. Si guardi ad esempio alla celebre narrazione delle ore successive alla prima del *Sacre du printemps* di Stravinskij, sconfessata anche dal compositore stesso. Cfr. F. Steegmuller, *Cocteau, a biography*, Little, Brown and Co., Toronto 1970, pp. 88-90.

3. Ne trattano più o meno estesamente moltissimi fra i biografi e gli esegeti di Cocteau. Cfr. ad es., Steegmuller, *Cocteau, a biography*, cit., pp. 82-90; F.W.D. Ries, *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, Umi Research Press, Ann Arbor 1986, pp. 31-55; T. Gordon, *Efforts to Astonish*, in «Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes», XXII, 1, 2001; C. Arnaud, *Jean Coc-*

prendere e collocare – o meglio ri-collocare – quei tre balletti che, seguendo il sottotitolo del primo, possono essere denominati “realisti”: *Parade* (1917), *Le bœuf sur le toit* (1920) e *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921)⁴. Il racconto di questo aneddoto servirà a Cocteau per spiegare e insieme giustificare retrospettivamente un cambiamento radicale nel modo in cui lui stesso si pose per rappresentare il mondo – da *prince frivole* ad avanguardista – e nelle qualità stesse del mondo rappresentato – dalla *Belle époque* al primo dopoguerra.

In quest’episodio si incontrano alcuni elementi fondamentali e radicalmente emblematici dell’epoca: anzitutto vi si ritrova un anno, il 1912, e un concetto, la *surprise*. Il primo ha un ruolo particolare nella carriera di Cocteau, poiché è l’anno della *débâcle* di *Le dieu bleu*, scritto per i Balletti russi con le scene di Léon Bakst, la musica di Reynaldo Hahn e le coreografie di Michel Fokine⁵; questo fiasco segnò un vero e proprio spartiacque nella sua vita e nella sua produzione artistica poiché lo spinse ad allontanarsi dal *côté* borghese e ad avvicinarsi a quello avanguardista. Ma il 1912 è anche, secondo Hans-Robert Jauss, la “soglia di un’epoca”⁶, in quanto da lì in poi una serie di notevoli opere d’arte, letterarie e musicali cambiò drasticamente il mondo occidentale. In anticipo di poco sull’*annus mirabilis* 1913, storiograficamente considerato da molti come il vero inizio di una nuova era⁷, Cocteau volle forse aggiudicarsi la precedenza sul debutto del *Sacre du printemps* di Stravinskij (1913), lavoro che lo condizionerà notevolmente soprattutto attraverso la nozione di “scandalo”⁸. Lo scandalo in quest’epoca è spesso apparentato proprio all’idea di *surprise* la quale, benché spesso chiamata in causa da Cocteau, talvolta non rappresentò altro che un ritornello utilizzato da lui come da molti suoi contemporanei per motivare o incoraggiare particolari invenzioni poetiche o artisti-

teau. *A life*, Yale University Press, New Haven e Londra 2016 (2003), pp. 122 ss.; C. Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau: intermédialité et esthétique*, Classiques Garnier, Parigi 2012, pp. 120-123.

4. È Cocteau stesso, fra l’altro, a raggrupparli quasi come una trilogia in *Préface* (1924) a *Les mariés de la Tour Eiffel*, in Id., *Théâtre*, Gallimard, Parigi 1948, vol. I, p. 49.

5. Il balletto debuttò il 13 maggio 1912 al Théâtre du Châtelet di Parigi, direttore d’orchestra fu Désiré-Émile Inghelbrecht. Vaslav Nijinsky vestì i panni del Dio blu, mentre altri interpreti furono Tamara Karsavina, Lydia Nelidova, Max Frohman, Bronislava Nijinska e Michel Federov. Sui Balletti russi, data la vastità della letteratura sull’argomento, rimando solo ai seguenti fondamentali contributi: *The Art of Enchantment. Diaghilev’s Ballets Russes, 1909-1929*, a cura di N. Van Norman Baer, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco 1988; L. Garafola, *Diaghilev’s Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford 1989; *Diaghilev and the Ballets Russes 1909-1929: When Art Danced with Music*, a cura di J. Pritchard, Victoria and Albert Museum, Londra 2013; *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di P. Veroli e G. Vinay, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013.

6. H.-R. Jauss, *1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire’s Zone and Lundi Rue Christine*, in «Yale French Studies», 74 (*Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History*), 1988.

7. Numerosi sono i riferimenti alla preminenza di questo anno, dall’ormai fondamentale *L’année 1913*, a cura di L. Brion-Guerry, Klincksieck, Parigi 1971, 2 voll. fino a D. Kalifa, *The Belle Époque: A Cultural History, Paris and Beyond*, Columbia University Press, New York 2021, in part. pp. 35-40.

8. Si veda ad es. J. Cocteau, *Scandales*, in «The Criterion», IV, 1, 1926 (nuova ed. Faber & Faber, Londra 1967). Cfr. anche N. Oxenhandler, *Scandal & Parade. The Theater of Jean Cocteau*, New Brunswick 1957, p. 24 et *passim*.

che⁹. Infine c'è Diaghilev, non solo fondatore dei Balletti russi, ma uomo-epoca che ha rivoluzionato la Parigi d'inizio secolo e persona che, come confessò Cocteau stesso, «non si sorprende in due settimane»¹⁰. Non sembra che con il suo imperativo l'impresario fosse in cerca di opere ideate ancora secondo il paradigma estetico d'inizio Novecento – opere che in ogni caso in seguito produrrà: si guardino ad esempio *L'après-midi d'un faune* (1912) e *Jeux* con Debussy (1913) o *Le coq d'or* da Rimskij-Korsakov (1914)¹¹ – quanto piuttosto di un radicale cambio di strada. Anzi, possiamo credere, con Cocteau, che Diaghilev non potesse essere stupito se non con l'assunzione di un vero e proprio rischio.

Se messa a reagire con la situazione socio-culturale francese ed europea alle soglie della Grande Guerra, la richiesta dell'impresario assume a metafora delle esigenze di un'intera generazione: ritrovatasi sull'orlo di un baratro sospinta dall'accelerazione del progresso, da relevantissime tensioni socio-economiche, da conflitti culturali non risolti, la società non riusciva più a trovare saldi punti di riferimento nel presente né la sicurezza nel passato¹². «La leggerezza degli anni ante-1914, dei quali è facile tracciare un ritratto brillante e superficiale, ha spesso nascosto un senso acuto dell'abisso, una coscienza dolorosa del misterioso e dell'indicibile»¹³. Sosteneva un astronomo francese nel 1913: «nella vita delle società, come in quella degli individui, ci sono momenti di malessere morale in cui la disperazione e la stanchezza stendono le loro ali plumbee sulle persone. [...] Le recenti controversie tra gli scienziati sulla morte dell'Universo sono forse il riflesso di una di queste ore grigie»¹⁴. È questa la condizione in cui versa chi negli anni Dieci è consapevole dei rischi di una civiltà che già presagisce (o desidera) la catastrofe imminente. Lo scoppio della Grande Guerra fu per molte delle parti coinvolte una «guerra di liberazione», espressione che non è da intendersi solo in termini geopolitici bensì in una prospettiva più ampia: l'esigenza principale fu di liberarsi dalle pastoie del lungo Ottocento in termini economici, sociali e culturali, ponendo in atto la maggiore causa di rischio per la sopravvivenza di una società

9. Benché in alcuni, come ad esempio in Apollinaire, rivesta un ruolo di non marginale importanza: «La surprise est le grand ressort du nouveau»; G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes* (1918), in Id., *Œuvres en prose complètes*, t. II, Gallimard, Parigi 1991, p. 949. Per una ricognizione sulla controversia diffusione di questo concetto si veda A. Rodriguez, *Du nouveau dans la «surprise»? Une notion conventionnelle devenue emblématique de l'année 1917*, in «Littérature», CLXXXVIII, 4, 2017.

10. Cit. in Steegmüller, *Cocteau, a biography*, cit., p. 82. Le traduzioni, se non diversamente specificato, sono dello scrivente.

11. Sulle scelte estetiche dei Balletti russi in quest'epoca (e in particolare fino a *Le Coq d'or*) si veda D. Caddy, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris*, Cambridge University Press, New York 2012.

12. Una valida benché breve ricognizione sulla situazione ante-guerra è quella di A. Biagini, *La prima guerra mondiale. Le origini del conflitto*, in *La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti*, a cura di S. Cirillo, Bulzoni, Roma 2016.

13. *L'année 1913*, cit., p. 11.

14. C. Nordmann, *La Mort de l'univers*, in «Revue des deux mondes», LXXXIII, 16, 1913, p. 216, cit. in M. Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Houghton Mifflin, New York 1989, p. 54.

– lo scoppio di una guerra –, determinando così la fine di un secolo e, con essa, la necessaria ridefinizione di un’epoca¹⁵.

E tuttavia, in ambito socio-culturale e artistico, fra la fine del secolo lungo e l’inizio di quello breve non si può stabilire con certezza un’unica data, quanto, con Jauss e con Koselleck, l’inizio di una “epoca di soglia”, di una *Sattelzeit* che dal 1912 durerà forse un decennio – fino al fatidico 1922 considerato da alcuni momento decisivo nella nascita del modernismo¹⁶ – forse poco più – fino al 1924 con il primo manifesto surrealista¹⁷ – ma che comunque ci «permette di cogliere la natura non sincronizzata di ciò che coesisteva nella differenza ermeneutica tra il non ancora e il non più, cioè come un progressivo cambiamento di orizzonti»¹⁸. La richiesta di un’intera civiltà ai suoi artisti, diventata metafora con l’imperativo di Diaghilev, pretende che l’artista-Cocteau da una parte assolvà al suo tradizionale lavoro di interpretazione della realtà, ma dall’altra si assuma anche la responsabilità di produrre un’arte nuova, cancellando, di fatto, quella precedente¹⁹. Tanto è alta la posta in gioco, che i rischi più prosaici, connaturati al mestiere dell’artista e dell’imprenditore, come quello dell’insuccesso commerciale²⁰ oppure dell’inefficacia estetica o comunicativa, non furono al centro della riflessione di Cocteau, che dovette invece impegnarsi a mettere «alla prova i limiti della costruzione estetica»²¹, e cercare di varcare la soglia oltre la quale l’attendeva la fine del mondo precedente. Quella “soglia” non era in effetti solo uno spazio temporale ma anche concettuale o addirittura metafisico, da esperirsi quasi come “rito di passaggio”, secondo la formulazione di Walter Benjamin:

Rites de passage – così sono dette nel folclore le cerimonie connesse alla morte, alla nascita, al matrimonio, al diventare adulti ecc. Nella vita moderna questi passaggi sono

15. È questa la tesi centrale di Eksteins, *Rites of Spring*, cit..

16. Si guardi ad esempio il recente convegno – i cui contributi sono in corso di pubblicazione – «1922/2022 – Total Modernism. Continuity, Discontinuity and the Experimental Turn», Centro Studi Arti della Modernità, Torino, 18-20 maggio 2022.

17. Altre ancora potrebbero essere le periodizzazioni: si veda ad esempio C. Prochasson, A. Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale, 1910-1919*, La Découverte, Parigi 1996, che propone di raccogliere nel decennio 1910-1919 il periodo di soglia fra un’epoca e l’altra. Da un punto di vista storiografico la questione può diventare ancor più complessa se si prendono in considerazione gli effetti socio-politici della Grande Guerra: cfr. *Sortir de la Grande Guerre. Le monde et l’après-1918*, a cura di S. Audoin-Rouzeau e C. Prochasson, Tallandier, Parigi 2008.

18. Jauss, 1912: *Threshold to an Epoch*, cit., p. 58.

19. Non si dimentichi tuttavia che una parte della storiografia indicò negli anni della Grande Guerra una retrocessione rispetto alle posizioni d’anteguerra. Cfr. J.M. Winter, *Catastrophe and Culture: Recent Trends in the Historiography of the First World War*, in «The Journal of Modern History», LXIV, 3, 1992.

20. Rischio peraltro molto pressante per il Diaghilev dei primi anni Dieci; sulle condizioni economiche dei Balletti russi si veda S. Scheijen, *Diaghilev. A life*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 251-332.

21. «Il modernismo è una messa alla prova dei limiti della costruzione estetica»; D. Albright, *Putting Modernism Together: Literature, Music, and Painting, 1872-1927*, John Hopkins University Press, Baltimora 2015, p. 5.

divenuti sempre più irricognoscibili e impercettibili. Siamo diventati molto poveri di esperienze della soglia. [...] La soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine. La *Schwelle* (soglia) è una zona. La parola *schwellen* (gonfiarsi) racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire²².

Accettare la sfida di Diaghilev, dunque, comportava e insieme descriveva la perdita della sicurezza, dell'identità, dei riferimenti passati ossia, in altre parole, spingeva Cocteau a mettere in atto ciò che Ulrich Beck ha definito "discorso del rischio", il quale ha inizio «laddove termina la nostra fiducia nella sicurezza e finisce di essere rilevante allorché la potenziale catastrofe si verifica»²³.

Cocteau mise in scena proprio il rischio della fine, rinunciando a ogni previsione sugli effetti futuri delle sue azioni – attraverso, per esempio, una narrazione metaforica, assertiva o profetica – ma attendendone comunque di nefasti. Assistendo ai balletti o semplicemente leggendone i soggetti, non vi si ritrova alcuna morale, alcun messaggio, alcuno scopo narrativo. Afferma ad esempio Richard Taruskin che con *Parade* «[Cocteau] era riuscito a stupire Diaghilev e il pubblico proprio evitando qualsiasi tentativo *convenzionale* di stupire o impressionare. Così come la partitura primitiva, maldestramente orchestrata ed emotivamente distaccata di Satie»²⁴. Tant'è vero che lo scopo e la funzione del singolo balletto diventano, per i suoi spettatori, incomprensibili o fraintendibili: «pensavano che stessi attaccando tutto, ed era un gioco. [...] Ma alla fine non era un lavoro aggressivo e lo è diventato per colpa del pubblico e anche per colpa dei nostri compagni [...] che hanno preso questo balletto buffo [*Les mariés de la Tour Eiffel*] come un attacco contro le macchine»²⁵.

Appare qui un elemento fondamentale per l'arte del Novecento, del quale Cocteau si servirà proprio per esplorare la soglia: il gioco. Non tuttavia (solo) nella forma del divertimento infantile, del passatempo goliardico – elementi talvolta più che presenti in questi balletti²⁶ – bensì in quella del *ludus*, quel tipo di gioco nel quale, secondo la tassonomia proposta da Roger Caillois, ci si ritrova a «superare una difficoltà creata di proposito, deliberatamente, e arbitrariamente definita, tale, insomma, che il fatto di venirne a capo non comporta altro vantaggio se non l'intimo compiacimento di averla risolta»²⁷. Quella difficoltà, per Cocteau tanto

22. W. Benjamin, *Opere complete*, vol. IX, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 555. Sul concetto di soglia in Benjamin, si vedano i seguenti contributi in lingua italiana: M.T. Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Quodlibet, Macerata 2008; A. Lazzarini, *Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia*, in «Intersezioni», XXXVI, 1, 2016.

23. U. Beck, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Carocci, Milano 2000, p. 327.

24. R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 562. Corsivo nostro.

25. J. Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, Union Générale d'Éditions, Parigi 1965, pp. 32-33.

26. Cfr. ad es. la lettura di J.C. Rogers, *Resonant Recoveries: French Music and Trauma Between the World Wars*, Oxford University Press New York, 2021 nel capitolo *Rire as Release and Rapport. Pleasure and Laughter in French Interwar Musical Theater*.

27. R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 1981 (1967), p. 47.

quanto per Diaghilev, è rappresentata proprio dalla soglia – epocale, simbolica, artistica, estetica – fra la perdita di un’identità e il pericolo di non trovarne una nella quale riconoscersi. Ciò che David Le Breton tematizza come “ordalia” («l’abbandono di se stessi al “giudizio di Dio”»²⁸ attraverso il rischio della vita) riappare in Cocteau precisamente nel momento in cui si mette a giocare “d’azzardo” costruendo balletti il cui destino, il cui scopo e messaggio, e il cui rapporto con la realtà segnalano l’imminenza della catastrofe. «A chi accetta di perdere tutto, sottolinea Le Breton, molto può essere dato, e in particolare, nella prova, la possibilità di rinascere a se stessi sotto auspici più favorevoli, con una maggiore consapevolezza del sentimento di esistere, con maggiore lucidità»²⁹. Cocteau stesso lo aveva ammesso dopo quell’episodio del 1912: «da quel momento decisi di morire e di nascere di nuovo»³⁰.

Tanto quanto i volontari si arruolarono per il fronte nel 1914, tanto quanto i giocatori scommettono tutti i loro averi, così Cocteau provò a creare qualcosa di nuovo, al contempo descrivendo e prescrivendo i rischi della realtà nella quale visse. D’altronde il poeta spesso si identificò con chi gioca con il rischio ad esempio

evocando un acrobata del circo. Il poeta deve operare su molti livelli diversi, deve bilanciare molte forze contrarie se vuole salvarsi da una caduta fatale. L’artista (che sia un acrobata o una donna che entra in una sala da cocktail) rischia sempre di perdere il precario equilibrio che è il segreto della sua capacità di stupire il pubblico ostile. [...] Tutta la sua carriera è stata un tentativo di tradurre questa immagine visiva di equilibrio [...], in un atteggiamento morale e metafisico. [...] Il performer è molto simile a un bambino che vuole vedere quanto pericolosamente può giocare senza farsi male³¹.

L’interesse di questa nostra indagine pertanto non sarà tanto per l’efficacia delle opere che il poeta presentò all’impresario (nei termini della *surprise*, dello scandalo o del successo), quanto per le modalità con le quali Cocteau riuscì a realizzarle e di cui queste sono insieme prodotto e specchio. Con questi tre balletti il poeta mise in scena la possibilità (o la paura?) che al di là della soglia dell’estetica e dell’arte tradizionali non ci potesse essere più nulla, l’eventualità che la realtà nella quale viveva si potesse totalmente disintegrare. A ben guardare, si vedrà come i balletti presentino precisamente una dimensione che preannuncia la totale rovina di un mondo e di un’arte, pur non inscenandola ma segnalandone comunque l’imminente avvento per allusioni o allegorie. Tanto, dunque, le soglie e i giochi saranno luogo e modalità di creazione, tanto giochi e soglie prolifereranno a diversi livelli e in diversi registri nei tre balletti “realisti” di Cocteau.

28. D. Le Breton, *Passions du risque*, Métailié, Parigi 1991, p. 18.

29. Ivi, p. 57.

30. Cit. in Steegmuller, *Cocteau, a biography*, cit., p. 82.

31. N. Oxenhandler, *Scandal & Parade: The Theater of Jean Cocteau*, Rutgers University Press, New Brunswick 1957, p. 45. Ma si veda anche il fondamentale contributo di J. Starobinski, *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984 (1970).

2. Soglie e giochi

Il primo risultato scaturito dall'imperativo di Diaghilev, se si escludono gli abortiti progetti di *David* (con Stravinskij, 1914-15)³² e del *Sogno di una notte di mezz'estate* (con Varèse, 1915), fu *Parade*, balletto costruito insieme a Pablo Picasso (scene e costumi), Erik Satie (musica) e Léonide Massine (coreografia) per i Balletti russi (1917)³³. Da qui iniziano a esplicitarsi, per simbolo o metafora, allusione o allegoria, «i rischi vissuti [i quali] presuppongono un orizzonte *normativo* di sicurezza perduta, di fiducia infranta»³⁴ e che prospettano la possibilità di un disastro imminente. La trama stessa del balletto comincia a delineare quelle figure simboliche che si diffonderanno anche negli altri due lavori con intensità diverse: giocatori che abitano, esplorano, testano soglie. In *Parade* due manager di una compagnia circense, insieme a un prestigiatore cinese, una ragazzina americana e degli acrobati, invitano il pubblico a entrare all'interno del loro teatrino ambulante. Si trovano, dunque, su una soglia che cercano di far superare agli astanti: nessuno la varcherà, né è concesso di sapere cosa vi si trovi al di là. Se è vero, come affermò Cocteau stesso, che *Parade* è la «histoire du public qui n'entre pas voir le spectacle intérieur malgré la réclame et sans doute à cause de la réclame qu'on organise à la porte»³⁵, ciò è vero perché le avvisaglie di un pericolo imminente sono rappresentate a diversi livelli. Da una parte si ritrovano i due acrobati, simboli per eccellenza del rischio, ma anche i manager, i quali, vestiti da Picasso con ingombranti strutture cubiste, battendo minacciosamente per terra i piedi e i bastoni, restano in precario equilibrio durante le loro rumorose evoluzioni, ma saranno destinati a cadere nel finale³⁶. Dall'altra c'è la musica, la quale, pur inevitabilmente procedendo nel tempo, «occupa il tempo senza sembrare di avanzare nel tempo. Anche quando gli accordi non sono strani, anche quando le progressioni degli accordi non sono strane, la musica di Satie è apertamente priva della spinta in avanti tipica della musica tonale occidentale»³⁷. È una partitura che non porta da nessuna parte e propone piuttosto meccanismi della ripetizione e del vortice, mettendo così in mostra la possibilità della fine del progresso e dunque della storia in quanto tale. Esempio è il

32. In merito si veda Gordon, *Efforts to Astonish*, cit.

33. Per una completa introduzione a *Parade*, si legga D. Menaker Rothschild, *Picasso's Parade. From Street to Stage*, Sotheby's, Londra 1991. La prima del balletto ebbe luogo il 18 maggio 1917 al Théâtre du Châtelet di Parigi. Direttore d'orchestra fu Ernest Ansermet; fra gli interpreti principali si trovano lo stesso Léonide Massine (il prestigiatore cinese), Maria Chabelska (la ragazza americana), Lydia Lopokova e Nicolas Zverev (gli acrobati).

34. Beck, *La società del rischio*, cit., p. 37.

35. J. Cocteau, *Avant "Parade"*, in «Excelsior», 18 maggio 1917, p. 5.

36. Sulla coreografia di *Parade*, cfr. Menaker Rothschild, *Picasso's Parade*, cit., pp. 89-99.

37. D. Albright, *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*, University of Chicago Press, Chicago 2000, pp. 190-191. Il comparatista statunitense cita, in modo forse eccessivamente anacronistico, la qualità "anti-teleologica" di questa musica, espressione notoriamente coniata da L.B. Meyer, *The End of the Renaissance?*, in «The Hudson Review», XVI, 2, 1963. Sulla ciclicità di diverse composizioni del tardo Satie, si veda N.S. Josephson, *Cyclical Tendencies in the Later Music of Erik Satie (1866-1925)*, in «Musicologica Olomucensia», XXXII, 2020.



Figura 1. *Parade*, tema dei Manager.

tema dei Manager³⁸ caratterizzato da una cellula ritmico-melodica (Fig. 1) formata da una seconda discendente (Mi – Re) che ritornerà variata diverse volte nel corso del balletto, e che da una parte «rispecchia i ripetuti e variegati tentativi dei Manager di attirare la folla all'interno»³⁹, ma assolve anche al ruolo della meccanica ripetitività del pendolo (*pendulum figure*, secondo l'espressione di Nancy Perloff)⁴⁰, quasi fosse una sorta di conto alla rovescia. Negato lo sviluppo armonico, esplicitata l'incapacità di una risoluzione, la partitura mostra semplicemente una sovrapposizione di strati sonori, ultimo dei quali, estremo segnale di rischio, è il suono di una sirena, tratta direttamente dal crudele dato della quotidianità bellica. Viene così a coincidere con quel campanello che secondo Benjamin sta su ogni soglia e al quale è impossibile resistere⁴¹; da qui in poi è dunque necessario correre ai ripari se non si desidera incorrere nella catastrofe.

In altre soglie si collocano le vicende narrate in *Les mariés de la Tour Eiffel*, uno spettacolo assolutamente non convenzionale di balletto-pantomima, scritto per i Balletti svedesi⁴² con le musiche del Gruppo dei Sei (ad esclusione di Durey), gli apparati scenici di Irène Lagut, i costumi e le maschere sovradimensionate di Jean Hugo, e le coreografie di Jean Börlin (1921)⁴³. Le immagini che si osservano oltre le

38. Analisi di questo importante tema si trovano in R. Orledge, *Satie the composer*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 172-176 *et passim*; N. Perloff, *Art and the Everyday. Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Clarendon Press, Oxford 1994, pp. 126-128; in Albright, *Untwisting the Serpent*, cit., pp. 193-194 e 206 è analizzato specialmente in riferimento al quadro del prestigiatore cinese.

39. Perloff, *Art and the Everyday*, cit., p. 128.

40. Cfr. *ivi*, pp. 115-125.

41. «Sedie e fotografie che fiancheggiano una soglia o la cornice di una porta sono penati decaduti, e la violenza che sono chiamati a placare ci colpisce al cuore ancora oggi, sotto forma dello squillo del campanello. Si provi a resistere a tale violenza. Si provi, cioè, a non rispondere a uno squillo insistente, quando si è da soli in un appartamento. Ci si accorgerà che è tanto difficile quanto un esorcismo». Benjamin, *Opere complete*, vol. IX, I «passages» di Parigi, cit., p. 226.

42. Sui Balletti svedesi e le loro produzioni anti-convenzionali, si legga *Paris Modern: the Swedish Ballet, 1920-1925*, a cura di N. Van Norman Baer, University of Washington Press, Seattle 1995, e in particolare il saggio della curatrice, *The Ballets Suédois: A Synthesis of Modernist Trends in Art*, pp. 10-37.

43. La prima del balletto ebbe luogo il 18 giugno 1921 presso il Théâtre des Champs-Élysées di Parigi; direttore d'orchestra fu Désiré-Émile Inghelbrecht; oltre ai due narratori (Jean Cocteau e Pierre Bertin), che raccontano e talvolta recitano i dialoghi della complessa narrazione, fra gli interpreti principali si trovano Margit Wahlander (la sposa), Paul Eltorp (lo sposo), Therese Petterson (lo struz-



Figura 2. *Les mariés de la Tour Eiffel*, fondale.

soglie rappresentate in questo spettacolo non possono far altro che mettere in guardia lo spettatore dai rischi della nuova arte, del nuovo mondo. Non c'è modo in effetti di separare la realtà di un imminente pericolo dalla sua immediata percezione, poiché, come sottolinea Beck, «i rischi non possono essere compresi al di fuori delle loro materializzazioni»⁴⁴. La loro materializzazione sta sulla prima piattaforma della Torre Eiffel, monumento che è porta, simbolo, simulacro di Parigi e di chi è «las de ce monde ancien», come disse Apollinaire in *Zone*, e attraverso la quale si può osservare tutta la moderna capitale a volo d'uccello (secondo le prescrizioni scenografiche; Fig. 2)⁴⁵. Lì, una festa di matrimonio è interrotta dai personaggi che continuamente varcano un'ulteriore soglia rappresentata dall'obiettivo di una macchina fotografica, simbolo della tecnologia, della modernità e delle

zo), Kaj Smith (il cacciatore), Axel Witzansky (il fotografo), Carina Ari (la bagnante di Trouville). Immagini di scena, bozzetti dei costumi e diversi documenti storici sul balletto (di Cocteau, Radiguet, Hugo ecc.) possono essere trovati in B. Häger, *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*, H.N. Abrams, New York 1990, pp. 139-156.

44. Beck, *La società del rischio*, cit., p. 328.

45. Sulla simbologia della Torre Eiffel, anche in riferimento a questo balletto, si veda W. Thompson, "The Symbol of Paris": *Writing the Eiffel Tower*, in «The French Review», LXXIII, 6, 2000.

ignote modificazioni che questa può portare alla realtà⁴⁶. Alle parole del fotografo «Un petit oiseau va sortir» («guardate l'uccellino!») ne uscirà dapprima uno struzzo inseguito da un cacciatore, poi una bagnante, un famelico leone (che divorerà uno degli invitati), e infine il futuro figlio degli sposi, che comincerà a sparare sugli invitati in un *jeu de massacre* con i propri genitori e parenti⁴⁷. Seppur vissuta e rappresentata in senso tragicomico e proto-surrealista, questa trama riduce le previsioni del futuro a un costante monito sui suoi pericoli, condannando infine gli sposi e i loro invitati a essere inghiottiti da quell'obiettivo fotografico – quella soglia – dalla quale erano usciti quei grotteschi personaggi, senza che tuttavia l'autore ne mostri o ne conosca il destino. Il fotografo, sotto il quale si nasconde Cocteau stesso⁴⁸, dichiara in effetti: «Encore, si je savais d'avance les surprises que me réserve mon appareil détraqué, je pourrais organiser un spectacle. Hélas! Je tremble chaque fois que je prononce les maudites paroles. Sait-on jamais ce qui peut sortir? Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur»⁴⁹. È dunque un continuo giocare d'azzardo, accettando il rischio che ogni nuova esperienza possa comportare la fine.

È questo l'ambiente nel quale si muovono anche i compositori della partitura, che mescolano e rimescolano livelli sonori ed estetici, giustapponendo o sovrapponendo oggetti musicali, e creando così una sottilissima rete di rimandi e allusioni, la cui opacità scombina e ricombina la leggibilità del balletto tradizionale, in modo simile al tipografo di Gregory Bateson che insegnava come «per pensare idee nuove e dire cose nuove, dobbiamo disfare tutte le idee già pronte e mescolare i pezzi»⁵⁰. È necessario distaccarsi dunque dalla lettura *nonsense*, parodistica, umoristica di questo balletto⁵¹, per vederne invece le strategie di azzardo – precisamente quelle che consentono a quest'opera di entrare nella soglia di rischio – che avvicinano questo *ludus* con l'*alea*, quel tipo di gioco simile al solitario nel quale, ancora secondo Caillois, ogni partita non è una sfida contro un avversario ma «una

46. I rapporti fra tecnologia, modernità e musica in questo balletto sono esplorati in L. Miller Gottlieb, *Images, Technology, and Music: The Ballets Suédois and "Les mariés de la Tour Eiffel"*, in «The Musical Quarterly», LXXXVIII, 4, 2005.

47. Perloff, *Art and the Everyday*, cit., pp. 30 e 187.

48. Cfr. Cocteau, *Préface a Les mariés de la Tour Eiffel*, in Id., *Théâtre*, cit., 42.

49. Cocteau, *Les mariés de la Tour Eiffel*, in Id., *Théâtre*, cit., p. 57.

50. G. Bateson, *Dei giochi e della serietà* (1953), in Id., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 2000, p. 47.

51. È quella data, ad esempio da Perloff, *Art and the Everyday*, cit., pp. 186-190, che pure approfondisce in dettaglio diversi dei significati della partitura, e in parte, ma con ramificazioni più complesse, da Rogers, *Resonant Recoveries*, cit., pp. 293-297 *et passim*. Esiguo sono, in ogni caso, le ricerche che analizzano dettagliatamente questo balletto, né è disponibile, a mia conoscenza, una sua registrazione video; oltre alla ricerca di Miller Gottlieb, *Images, Technology, and Music*, cit. segnalo comunque Albright, *Untwisting the Serpent*, cit., pp. 278-291 e J. Harbec, *Le ballet chez Cocteau: vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois*, in «Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes», XXII, 1, 2001. Rimando a Ries, *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, cit., pp. 70-82 per una ricostruzione di genesi e prima ricezione del balletto.

bien en dehors et très chanté

Tuba *mf*

3

Tuba

Violino I solo *8^{va}*

tres chaud (syrupeux)

30

Tuba

Violino I solo *(8^{va})*

Figura 3. *Les mariés de la Tour Eiffel*, tema “nuziale” (Milhaud poi Honegger).

consultazione del destino»⁵². Pur seguendo l’illogica evoluzione della trama, ogni movimento cerca di porre sul tavolo un’accurata combinazione musicale o semantica tale da risultare in un’effettiva situazione di instabilità musicale o semantica⁵³. Si guardi ad esempio al parallelo creato dalla *Marche nuptiale* (Milhaud) e dalla *Marche funèbre* (Honegger), costituite dallo stesso materiale melodico ma scomposto e riassembleato in funzioni differenti. In Milhaud il tema “nuziale” (Fig. 3) è esposto dalla tuba fuori registro, alla quale è paradossalmente abbinato il violino primo solo “syrupeux”, come dice lo spartito. In Honegger il tema è rovesciato al modo minore ed è eseguito all’inizio dal violino primo solo (Si minore) e nel finale dal fagotto primo (Sol minore): al centro il tema “nuziale”, trasportato in altra tonalità rispetto a Milhaud (Sol maggiore), viene suonato a grande orchestra, ma sovrapposto al celebre valzer del *Faust* di Gounod⁵⁴.

I due movimenti a loro volta sono inseriti in due sequenze – verrebbe da dire “mani”, come nei giochi di carte – di carattere completamente diverso: il primo fra

52. Caillois, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 211. L’accezione del termine è chiaramente molto differente da quella attribuitagli in ambito musicale.

53. Questa la sequenza dei movimenti: *Ouverture. Le 14 juillet* (Georges Auric), *Marche nuptiale* (Darius Milhaud), *Discours du général* e *La Baigneuse de Trouville* (Francis Poulenc), *Fugue du massacre* (Milhaud), *Valse des dépêches* (Germaine Tailleferre), *Marche funèbre* (Arthur Honegger), *Quadrille* (Tailleferre), *Sortie de la noce* (Milhaud). A questi si aggiungono i tre *Ritournelles* (Auric), che vengono suonati a più riprese.

54. Una trascrizione comparativa delle due melodie si trova in Miller Gottlieb, *Images, Technology, and Music*, cit., p. 547.

due brani per così dire militareschi (l'*Ouverture. Le 14 Juillet* di Auric e il *Discours du général* di Poulenc), il secondo fra due movimenti di danza composti da Tailleferre, il *Valse des dépêches* e la *Quadrille*. Difficile capire a quale esito estetico o semantico si pervenga con queste combinazioni: alcuni commentatori parlano di *nonsense*, altri di parodia, altri ancora propongono interpretazioni basate maggiormente sull'incoerente logica della trama e sui rapporti fra i suoi elementi costitutivi piuttosto che sulla musica⁵⁵. È forse allora più produttivo supporre che qui *ludus* e *alea* si combinino perfettamente e che la musica si ponga di fronte a un esito potenzialmente fallimentare, e allo stesso tempo rifletta quel periodo di rischio dal quale è sorta. Gli autori mescolano gli elementi a loro disposizione con perizia e secondo regole di volta in volta diverse, lanciandosi attraverso quella soglia di pericolo che è sia spirito dei tempi sia inconsapevolezza dell'esito delle loro azioni.

Abitano una soglia anche i protagonisti di *Le bœuf sur le toit*, quella specie di balletto-pantomima-acrobazia che si situa cronologicamente fra *Parade* e *Les mariés* (1919-20) e che Cocteau – sia drammaturgo sia regista-coreografo – mise in piedi a partire da un'elaborata partitura politonale di Darius Milhaud su temi brasiliani, con l'ausilio delle scene di Raoul Dufy e le gigantesche maschere di Guy-Pierre Fauconnet. Si tratta ancora una volta di un esperimento che si pone alle soglie della fine di ogni esperienza di teatro coreutico tradizionalmente inteso. Esseri antropomorfi dalla testa enorme, pagliacci e non attori, acrobati e non ballerini russi o svedesi (ma artisti del Cirque Médrano, compresi i celebri Fratellini) che si muovono a ritmo rallentato rispetto alla musica all'interno di un bar statunitense durante il neonato proibizionismo (Fig. 4) danno vita a una storia che ancora una volta procede senza dare il senso di sviluppo e che mette in scena nuovamente il rischio di varcare una soglia. Il contesto è costituito da una molteplicità di registri, che causano la progressiva dissoluzione dell'idea di spettacolo di danza *à la* Diaghilev: music-hall, circo, cinema muto⁵⁶. Eppure, in un ambito di divertimento o intrattenimento, interviene nuovamente la violenza che, mascherata grottescamente, è allegoria della fine incipiente. Se già lo è il bar di epoca proibizionista, che poi diverrà un *cliché* di rischio per il repertorio cinematografico, gli effetti dell'attraversamento della soglia sono evidenti nel momento in cui il poliziotto la varcherà: morirà decapitato da una trappola del barista – e risorgendo si dovrà confrontare con il lunghissimo conto lasciato dagli avventori. Morte nuovamente, dunque, e una rinascita che non può altro che essere miracolosa, poiché causa razionale non ve n'è.

La partitura di Milhaud si colloca in questo contesto prospettando la completa annichilazione della realtà, simboleggiata dal sistema tonale⁵⁷, e, pur non spin-

55. Cfr. nota 51.

56. Per una ricostruzione dello spettacolo di debutto all'interno del quale venne offerto *Le bœuf sur le toit*, si vedano Ries, *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, cit., pp. 57-70; e M. Haine, *Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts*, in *Musique et modernité en France*, a cura di S. Caron, F. de Medicis e M. Duchesneau, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2006.

57. Sul rapporto fra tonalità e realtà in quest'epoca cfr. N. Slonimsky, *Music and surrealism* (1966), in Id., *Writings on music*, a cura di E. Slonimsky Yourke, Routledge, New York 2005, vol. IV, p. 139.



M. CYRILLO (Le boxeur nègre) M. BODA (Nègre qui joue au billard) M. François FRATELLINI (La dame rousse) M. PINOCCHIO (Le monsieur en habit) M. Albert FRATELLINI (La dame décolletée) M. Paul FRATELLINI (Le barman) M. BOSBY (Le policeman)
 "LE BŒUF SUR LE TOIT" — L'Entrée du Policeman.

Figura 4. *Le bœuf sur le toit*, scena con personaggi.

gendosi oltre la soglia, si configura, al modo di *Parade*, come una costante ripetizione del medesimo, nell'attesa che qualcosa accada. Il compositore mette in fila circa una ventina di temi di origine sudamericana, sovrapponendoli in diverse tonalità e intervallandoli, in forma di rondò, con un ritornello originale, ripetuto e stratificato in molteplici registri, timbri e tonalità, per quindici volte⁵⁸. Cionon-dimeno, questa apparente varietà, sottolinea Daniel Albright, «è una sorta di stasi, una rotazione meccanica piuttosto che una progressione»⁵⁹, poiché il ritornello, partendo dal Do maggiore vi ritornerà dopo aver percorso tutte le tonalità. Dopo *Parade* riappare così l'idea di vortice, di movimento auto-conclusivo che riecheggia l'imminente fine del progresso. Piuttosto che appoggiarsi a dinamiche di sviluppo, Milhaud costruisce una partitura stratificata e basata sul linguaggio politonale, la cui simbologia è fra l'altro un tratto caratterizzante del balletto. Sebbene il compositore stesso facesse coincidere la politonalità con il superamen-

58. Sulla musica di questo balletto si veda M. Aranha Corrêa do Lago, *Brazilian Sources in Milhaud's "Le Boeuf sur le Toit": A Discussion and a Musical Analysis*, in «Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana», XXIII, 2002, 1.

59. Albright, *Untwisting the Serpent*, cit., p. 277.

to della tonalità stessa⁶⁰, come sottolineò Alfredo Casella essa rappresenta «la compenetrazione di diverse gamme, ma suppone altresì – per forza di cose – la sopravvivenza delle scale originali»⁶¹. La realtà simboleggiata dalla tonalità, pur se mostrata attraverso la perdita della sua identità, si arresta prima della sua completa distruzione (l’atonalità? il rumorismo?). Non è più dunque la realtà per come era conosciuta: ne è una rappresentazione che si arresta sulla soglia del suo annichilimento, poiché la concrezione simultanea di tutto questo materiale sonoro arriva ai limiti dell’indistinguibilità tonale e della sua dicotomia fondativa consonanza-dissonanza.

3. Conclusioni

Secondo la mitopoiesi cocteauiana, al poeta servì la scintilla dell’imperativo di Diaghilev per mettere in scena i rischi della società contemporanea. Non fu l’unico a farlo, e certo ad altri non servì un tale stimolo. Si pensi a Stravinskij e al suo *Sacre*, che perfettamente incarna quei *rites de passage* dei quali parlava all’inizio Benjamin, e che sono rappresentazione esatta della soglia di rischio. Non si tratta di semplici opere di finzione, ma di balletti che interpretano, descrivono e ridefiniscono un’epoca. Tirando in ballo per un’ultima volta il *ludus*, Cocteau stesso affermò: «c’est l’histoire de *Parade* et de toutes les œuvres qui *changent les règles du jeu*»⁶².

Il rapporto con la realtà resta dunque la chiave per comprendere la dimensione in cui queste opere si muovono; si ritorna qui al concetto di “realismo”, stabilito da Cocteau fin da *Parade*, e che qui è necessario riprendere. Se Apollinaire, nelle sue famose note di sala a *Parade*, lo rovesciò nel nuovo concetto di “surrealismo”, la cui fortuna è ben nota, l’aderenza di Cocteau al dato di realtà non dev’essere sottovalutato, soprattutto nella prospettiva affrontata in questa ricerca. La difficilissima *Sattelzeit* nella quale visse il poeta lo rese interprete e insieme fautore di quelle dinamiche di rischio proprie della sua epoca, e dalle quali mai si allontanò. «Je ne supporte pas – sostiene Cocteau – une Œuvre même transportée très loin dans la réalité subjective qui ne prenne pas racine profonde dans la réalité de tous»⁶³, anzi: «la réalité seule motive l’Œuvre d’art importante»⁶⁴. La *surprise* e lo scandalo, invece, che per molti artisti coevi sarebbero dovuti essere generatori di nuove esperienze estetiche, in questi balletti scivolano in fondo all’atto artistico,

60. Fra l’altro accostandola all’atonalità, secondo lui caratteristicamente tedesca. Il riferimento teorico proposto da Milhaud stesso è nell’ormai classico *Polytonalité et Atonalité*, in «La Revue Musicale», IV, 4, 1923. Sulla politonalità nella produzione del compositore si veda B. L. Kelly, *Tradition and style in the works of Darius Milhaud 1912-1939*, Ashgate, Aldershot 2003, pp. 142-168. Cfr. anche Perloff, *Art and the Everyday*, cit., pp. 184-185.

61. A. Casella, *Problemi sonori odierni*, in Id., 21 + 26, Augustea, Roma-Milano 1931, p. 62.

62. Cocteau, *Préface a Les mariés de la Tour Eiffel*, in Id., *Théâtre*, cit., p. 48. Corsivo nostro.

63. J. Cocteau, *A vol d’oiseau sur “Les mariés de la Tour Eiffel”*, in «La Danse», II, 9, 1921, s.p.

64. J. Cocteau, *Le Coq et l’Arlequin*, Éditions de la Sirène, Parigi 1918, p. 50.

non esprimendo altro che esiti laterali rispetto a più radicali scelte artistico-rappresentative.

D'altronde, se *Parade* fu contestata al suo debutto – ma per motivi sostanzialmente diversi rispetto allo scandalo quasi archetipico del *Sacre*⁶⁵ –, e dunque la sfida di Diaghilev è stata vinta⁶⁶, sia *Le bœuf* sia *Les mariés* furono dei successi sia per la critica sia per il pubblico. Questi ultimi non si rendevano conto che, dietro le maschere dei ballerini, acrobati, pagliacci – ulteriore figura pervasiva nei tre balletti e di un'intera generazione di artisti europei d'inizio Novecento – era nascosta un'allerta riguardo la fine imminente.

65. Principalmente per motivi politici e sociali: cfr. J.F. Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 83-84.

66. Fra i molti resoconti cocteauiani, uno di questi racconta: «En 1917, le soir de la première de *Parade*, je l'étonnai. Cet homme très brave écoutait, livide, la salle furieuse. Il avait peur. Il y avait de quoi. Picasso, Satie et moi ne pouvions rejoindre les coulisses. La foule nous reconnaissait, nous menaçait. Sans Apollinaire, son uniforme, et le bandage qui entourait sa tête, des femmes, armées d'épingles, nous eussent crevé les yeux». Cocteau, *La difficulté d'être*, cit., p. 40.