

# POULENC FRANCIS

Compositore e pianista francese

(Parigi 7 I 1899 - 30 I 1963)



Fu membro del Gruppo dei Sei, con Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Durey e Germaine Tailleferre.

## La famiglia

I genitori di **Francis Poulenc** erano l'industriale Emil Poulenc (Aveyron, 1855 - 1917) e la borghese Jenny Royer (Parigi, 1865 - 1915). Il padre fu uno dei fondatori della *Poulenc Frères*, che diventerà poi la nota casa farmaceutica *Rhône-Poulenc*.

La famiglia paterna proveniva da Espalion in Alvernia mentre quella materna da Nogent sur Marne. Jenny Royer Poulenc, figlia di un orticoltore e discendente da una modesta famiglia di tappezzieri e operai, era una pianista di talento i cui gusti spaziavano dai grandi classici apprezzati dalla borghesia francese di fine Ottocento (Mozart, Fryderyk Chopin, Schumann, Couperin ecc.) fino ai grandi operisti francesi e italiani che condivideva soprattutto con uno dei suoi fratelli, l'eclettico zio *Papoum*, così com'era stato soprannominato da Francis che da piccolo non riusciva a pronunciare l'esatta parola "padrino" (*parrain*); zio *Papoum* fu una persona fondamentale nella crescita del piccolo Francis, che lo vedeva come ultimo esponente della borghesia ottocentesca, abituale frequentatore di teatri e caffè, pittore nello stile di Toulouse-Lautrec e uomo di mondo.

In seguito Poulenc racconterà che da bambino era incantato dal modo in cui la madre suonava Mozart, Fryderyk Chopin, Schubert e Schumann.

## L'infanzia

Poulenc nacque il 7 gennaio 1899 in Place des Saussaies 2, a Parigi. Fu precocemente attratto dalla musica, tanto da comporre a sette anni i primi piccoli pezzi, avviato allo studio del pianoforte dalla madre (a partire dal 1904).



A otto anni cominciò a studiare pianoforte con un'insegnante professionista, Mlle Boutet de Monvel, una nipote di Cesar Franck. Un'amica di famiglia propose a Francis di entrare nella *Schola cantorum* di Vincent d'Indy, proposta che venne rifiutata dalla madre, che poco apprezzava il rigido accademismo della scuola di d'Indy.

A quell'età ebbe l'occasione di ascoltare per la prima volta le "*Danses sacrée et profane*" di Debussy che gli rimasero impresse nella mente per via di quelle strane sonorità a cui lui non era abituato. Provò a lungo a suonare al pianoforte i brani di Debussy, senza riuscirci fino all'età di 14 anni. Ciò che invece riuscì a suonare furono alcuni dei brani del "*Winterreise*" di Schubert ascoltati nel 1910 in un negozio di musica. Nel 1914, all'età di 15 anni, entrò al Liceo Condorcet, allora come oggi, uno dei più prestigiosi di tutta Parigi.

## La gioventù

Nel 1914 Genevieve Sinkiewicz, amica della madre di Poulenc, presentò al giovane il pianista Ricardo Viñes, all'epoca uno dei più importanti esponenti del pianismo francese. La Sinkiewicz fu una grande mecenate di musica e arti: nel suo appartamento (che in seguito fu acquistato da Iannis Xenakis) teneva ogni domenica concerti ed esposizioni. Fra il 1914 e il 1917 studiò dunque privatamente pianoforte con Viñes; riguardo al suo maestro Poulenc dichiarò:

« Questo incontro è stato di fondamentale importanza per me »

Il rapporto che legò i due non fu solamente quello di maestro-allievo, ma si instaurò una reciproca relazione di stima e affetto. All'inizio infatti Poulenc avrebbe ricevuto solo mezz'ora di lezione a settimana, ma in seguito la mezz'ora diventò un'ora e poi due a settimana, fino a che i due presero a frequentarsi anche oltre gli orari di lezione. Alla prima lezione Poulenc suonò brani di Schumann e di Debussy. Attraverso Viñes conobbe parte del mondo musicale dell'epoca fra cui gli amici del suo maestro Erik Satie e Claude Debussy; i suoi allievi Georges Auric e Marcelle Meyer e diverse altre personalità di spicco del mondo musicale.

Nel 1917 Poulenc chiese al suo maestro una lettera di raccomandazione per poter entrare in contatto con Maurice Ravel. Disgraziatamente, poco dopo il suo arrivo a Parigi, perse la madre Jenny nel 1915 e il padre nel 1917. In questo stesso anno andò ad abitare con la sorella maggiore Jeanne e con il cognato. Grazie alla sua amica d'infanzia Raymonde Linossier, Poulenc entrò nei circoli culturali di Parigi. In questo periodo, dunque, cominciò a frequentare gli intellettuali più importanti presso la libreria di Adrienne Monnier ("*La Maison des Amis des Livres*" ossia "*La casa degli amici dei libri*" in Rue de l'Odéon n°7): conosce Aragon, Paul Éluard, André Breton, Apollinaire.



Frequentò anche Montparnasse e il locale *La gaya*, fondato proprio nel 1917, che diventerà il quartier generale del Gruppo dei Sei. L'11 dicembre di quell'anno, infine, si ebbe la prima esecuzione pubblica di un suo brano: si tratta della "*Rapsodie nègre*", sua prima composizione, dedicata a Satie, per baritono e ensemble strumentale flauto, clarinetto, quartetto d'archi e pianoforte.

A 18 anni, rimasto orfano, ma ormai quasi adulto, tentò di iscriversi al Conservatorio di Parigi, ma sia a causa dei gravi lutti familiari succitati, sia per l'opposizione di una certa élite musicale parigina, non vi entrò mai. Era visto infatti essenzialmente come un esponente di quei musicisti anticonformisti e "irragionevoli" legati ad Erik Satie e alle avanguardie culturali dell'epoca. Ricorda lo stesso Poulenc che quando si presentò dall'insegnante di composizione Paul Vidal, questi gli oppose un secco rifiuto:

« Raccomandato da un mio amico, che è anche molto vicino a Paul Vidal, sono andato a chiedere a quest'ultimo se ci fosse una possibilità per entrare al conservatorio. All'inizio è stato anche cordiale, chiedendomi chi fossero stati i miei insegnanti fino ad oggi e altre cose. Poi mi ha chiesto se gli avessi portato un manoscritto. Allora gli ho dato la parte di "*Rapsodie Negre*. Lui l'ha letta attentamente, ha alzato il sopracciglio e vedendo la dedica a Erik Satie, si è infuriato e ha gridato queste esatte parole: "Il tuo lavoro puzza, non è altro che un mucchio di palle. Stai cercando di farmi passare per uno scemo con queste quinte parallele dappertutto? E che cavolo è questa Honolulu? Ah! Vedo che ti sei unito al gruppo di Stravinskij, Satie & Co. Bene allora, addio! »

(da una lettera a Ricardo Viñes)

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Poulenc era ancora troppo giovane per essere chiamato alle armi. Venne arruolato nel gennaio 1918 nel 63° reggimento di artiglieria contraerea di stanza presso Vincennes, dove rimase fino al luglio dello stesso anno. Ad ottobre venne inviato vicino Chalons sur Marne e in seguito assegnato ad un posto impiegatizio presso il Ministero dell'aviazione a Parigi. Prima di venire

smobilitato, nell'ottobre 1921, passò diversi giorni in carcere per aver prolungato senza permesso la libera uscita concessa dall'esercito.



Non smise comunque di scrivere e, già nel 1918, vennero pubblicate dalla *Chester editions* di Londra le sue prime composizioni, grazie all'aiuto dell'amico Igor Stravinskij. Durante la sua permanenza nell'esercito scrisse diverse opere poi andate perse o distrutte: una "*Sonata per violino e pianoforte*" (non l'omonima del 1942), una "*Sonata per violino, violoncello e pianoforte*" e un preludio per sole percussioni intitolato "*Les Jongleurs*" ("*I giocolieri*").

Al 13 settembre 1918 risale l'inizio ufficiale della duratura collaborazione fra Cocteau e Poulenc, invero amici da tempo: il poeta inviò al compositore la poesia *Toreador*, poi musicata per pianoforte e voce; di poco dopo è un altro grande successo dei due, il ciclo di *chansons* "*Cocardes*" (per canto e ensemble strumentale, Théâtre des Champs-Élysées, 1920).

Nella primavera del 1919 scrisse una delle sue tuttora più conosciute composizioni, *Le Bestiaire* su testi di Apollinaire, eseguiti per la prima volta nel giugno di quell'anno, ad una serata di beneficenza per la vedova del poeta, recentemente scomparsa a causa dell'influenza spagnola.

Questi primi anni del giovane Poulenc furono costituiti da un intenso lavoro su composizioni da camera: fra i primi lavori ci furono i "*Mouvements perpetuels*" (première durante la serata per Apollinaire), le "*Trois pastorales*" (1918), la "*Suite in Do*" (1920) e l'"*Impromptus*" (1920), tutti per pianoforte, oltre alla "*Sonata per due clarinetti*" (1918) elogiata da Stravinskij e Bartok.

## Il Gruppo dei Sei

L'inizio delle attività con il Gruppo dei Sei non è segnata da una data precisa: Poulenc frequentava da diverso tempo questi giovani compositori, insieme a molti intellettuali (Jean Cocteau sopra tutti, ma anche Picasso, Modigliani, Paul Claudel, Paul Valery ecc.) e musicisti (Marcelle Meyer, Jean Wiener ecc.) parigini.



Insieme agli altri 5 componenti, Poulenc scrisse prima dei brani per pianoforte inseriti nell'"*Album des six*" e poi tre movimenti per il balletto "*Les Mariés de la Tour Eiffel*" (1921). Questo fu l'ultimo lavoro collettivo dei Sei, ma non segnò la fine della grande amicizia che fino alla morte legò questi compositori. Poulenc infatti, fin dall'epoca delle lezioni con Viñes aveva stretto un'intensa amicizia sia con Auric che con Darius Milhaud. Dagli amici era spesso chiamato con il soprannome di *Poupoul*, come testimoniano le lettere a lui indirizzate.

In questo periodo sperimentò la prima delle sue crisi compositive: dopo un'accoglienza non pienamente favorevole ai suoi brani contenuti in "*Les Mariés de la Tour Eiffel*" cominciò a studiare attentamente i lavori di Stravinskij, che aveva appena scritto "*Renard*". I lavori orchestrali di Poulenc non riuscivano ad avere l'effetto che il compositore desiderava. In ogni caso, i movimenti per il balletto al momento erano le sue uniche composizioni per grande orchestra, oltre ad un'ouverture per un dramma di Cocteau. Nello stesso 1921 si dedicò per la prima volta al teatro scrivendo un atto unico su testo di Raymond Radiguet e Cocteau, intitolato "*Le gendarme incompris*", per tre cantanti e piccolo ensemble da camera.

Dopo l'esperienza del balletto scritto insieme ai Sei, Poulenc, a partire dal 1921 cominciò a studiare composizione con Charles Koechlin, non avendo potuto approfittare degli insegnamenti di Paul Vidal e del grande Maurice Ravel. Con Koechlin, di cui frequentò le lezioni fino al 1924, raffinò la sua tecnica compositiva soprattutto attraverso lo studio delle opere di Johann Sebastian Bach.

Nel 1922 tornò alla musica da camera, scrivendo "*Quatre Poèmes de Max Jacob*" (per baritono e pianoforte), la "*Sonata per clarinetto e fagotto*", e la "*Sonata per corno, tromba e trombone*". In questo stesso anno incontrò il giovanissimo Henri Sauguet e, insieme a Milhaud, conobbe Alban Berg, Arnold Schoenberg e Anton Webern a Vienna, grazie all'intercessione della vedova di Mahler.

## **Il successo**

Un periodo di grande tristezza per Poulenc e tutti gli amici del Gruppo dei Sei, fu dato dalla precoce scomparsa di Raymond Radiguet, compagno di Cocteau, morto all'età di 20 anni nel 1923.

## **POULENC E WANDA LANDOWSKA**



Ciononostante, Poulenc alla fine dello stesso anno portò a termine la composizione del suo primo balletto, "*Les Biches*" commissionato da Serge Diaghilev per i suoi Balletti russi, che ottenne un enorme successo alla sua prima esecuzione a Montecarlo, il 6 gennaio 1924. Dalla testimonianza dello stesso Poulenc si viene a sapere che

« la première di *Les Biches* è stata, se posso dirlo, un trionfo. Ci sono state otto chiamate alla ribalta, cosa rarissima per Montecarlo.»

Da lì in poi la sua vita fu un continuum di successi, che lo porteranno a scrivere prima il *Concert champêtre* per clavicembalo e orchestra (1928), dedicato alla leggendaria Wanda Landowska e poi il *Concerto per due pianoforti e orchestra*, eseguito per la prima volta insieme all'amico Jacques Février a Venezia nel 1932, accompagnati dall'orchestra del Teatro alla Scala.

Entrambi questi ultimi concerti furono commissionati dalla principessa de Polignac, sua strettissima amica e protettrice. Attraverso di lei conoscerà Manuel de Falla, con il quale avverrà un lungo e proficuo scambio musicale e artistico. Gli anni '30 furono per Poulenc di grande successo: nel 1933 compose il "*Sestetto*" e nel 1935 cominciò ad eseguire lui stesso le proprie composizioni. In quello stesso anno conobbe Pierre Bernac, il baritono per il quale compose circa 90 canzoni (ad es. "*Cinq Poèmes de Paul Éluard*" ecc.) e con il quale eseguì concerti in tutto il mondo.

La perdita di alcuni amici intimi e un pellegrinaggio alla Madonna Nera di Rocamadour nel 1936, lo portarono a riscoprire la fede cattolica, in conseguenza della quale il suo stile compositivo si trasformò notevolmente, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione della musica sacra. Il rapporto con la morte fu molto complesso per Poulenc, amante della buona vita e della spensieratezza. La dipartita di Raymond Radiguet nel 1923 lo sconvolse così tanto che per due giorni non riuscì a fare nulla. Dopo di Radiguet, nel 1930, la perdita di Raymonde Linossier, l'unica donna con la quale avrebbe voluto sposarsi, fu per Poulenc veramente terribile.

Ma fu nel 1936, con la morte dell'amico e compositore Pierre-Octave Ferroud che Poulenc si avvicinò veramente alla dimensione mistica del

cristianesimo: si recò in pellegrinaggio presso il Santuario della Madonna Nera di Rocamadour, al ritorno dal quale compose le "*Litanies à la vierge noire*" per coro femminile e orchestra (1936).

In un periodo in cui era ancora alle prese con la composizione del "*Concerto per organo, orchestra e timpani*", commissionatogli nel 1934 dalla principessa de Polignac, interruppe quel grandioso lavoro per dedicarsi alla spiritualità riversata in musica. Gli apici del suo pensiero cristiano vennero raggiunti però negli anni '50, con la creazione del "*Gloria*", della "*Messa in Sol minore*" e dello *Stabat Mater* (scritto nel 1951 dopo la perdita del caro amico Christian Bérard, a cui è dedicato).

## RICARDO VINES INSEGNANTE DI PIANOFORTE DI POULENC



Nel corso degli anni fu anche un pianista molto amato, sia come solista, sia in duo con il violoncellista Pierre Fournier che con il pianista Jacques Février o con il già citato baritono Pierre Bernac. Il primo concerto con quest'ultimo avvenne il 3 febbraio 1937 presso la Salle Gaveau di Parigi e la loro collaborazione durò fino al ritiro dalle scene del baritono, avvenuto nel 1960. Le sue prime esibizioni pubbliche in qualità di pianista ebbero luogo a partire dal 1933 quando cominciò a proporre le proprie composizioni per pianoforte, a partire dalle prime 6 "*Improvisations per pianoforte*".

### La guerra

Gli anni '40 furono per Poulenc molto impegnativi dal punto di vista della composizione, che lo impegnò soprattutto dal punto di vista vocale: di questi anni si ricordano "*L'Histoire de Babar*" (la storia per bambini dell'elefantino Babar), il ciclo di canzoni "*Banalités*" su testi di Apollinaire, due Mottetti per coro misto a cappella ("*Salve Regina*" e "*Exultate Deo*"), "*Fiançailles pour rire*", "*Les Chansons villageoises*", "*Métamorphoses*", su testi di Louise de Vilmorin, e "*C*", su poesie di Louis Aragon.

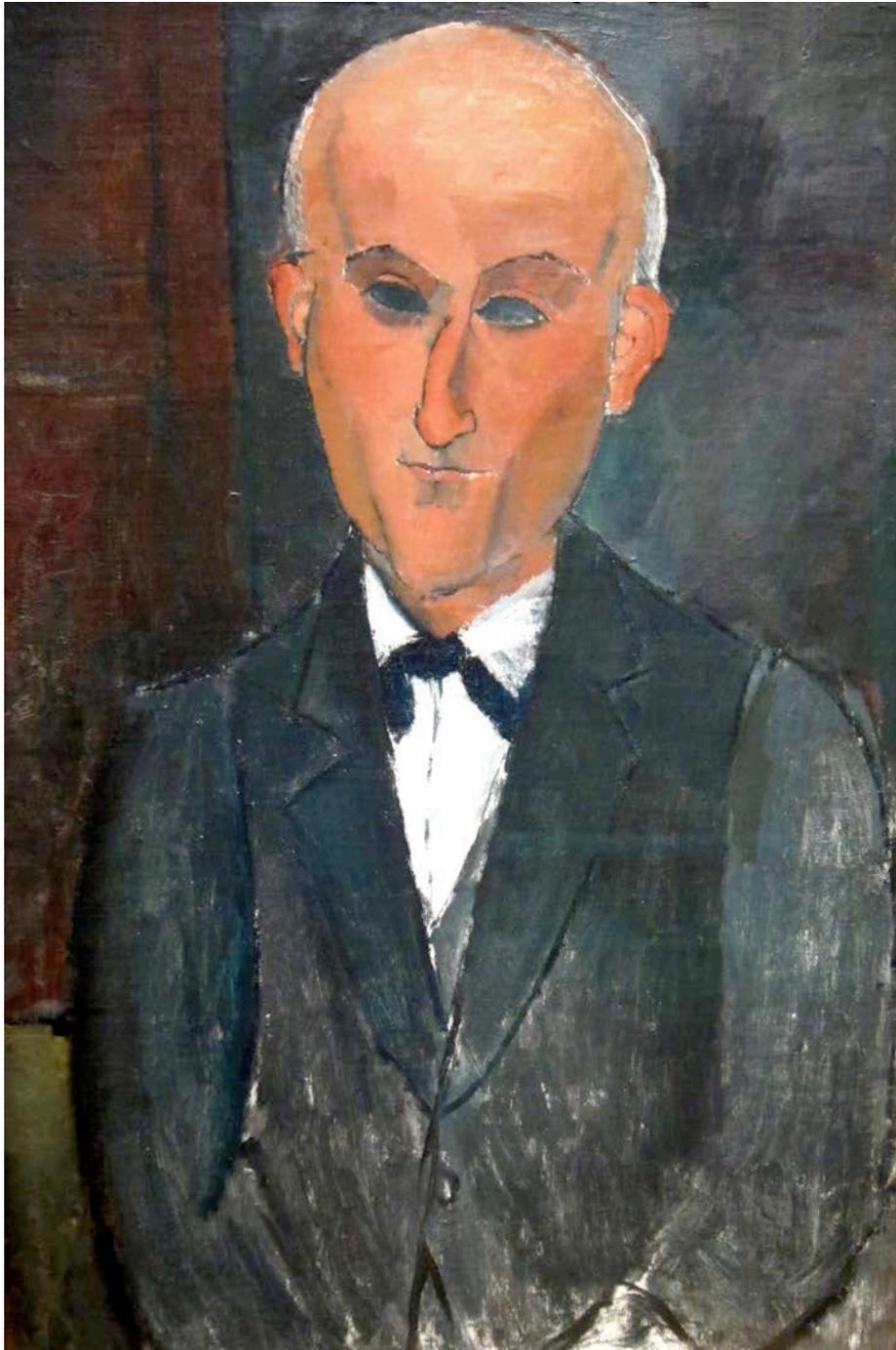
Ma gli anni '40 furono anche gli anni in cui la Francia venne invasa dalla Germania nazista. Allo scoppio della guerra, il compositore aveva appena raggiunto i 40 anni ed era dunque ancora arruolabile nell'esercito: venne chiamato sotto le armi per un anno nei pressi di Bordeaux. In seguito il Ministero della Cultura francese richiese lui e Bernac per un progetto di *propaganda musicale*.

Se dapprima Poulenc rimase su posizioni neutre, in seguito prese le parti della Resistenza francese. Nel 1943, simbolicamente, dedicò la sua "*Sonata per violino e pianoforte*" alla memoria di Federico García Lorca; si attivò poi, insieme a molti altri intellettuali come Sacha Guitry e Jean Cocteau, per la liberazione dell'amico Max Jacob, arrestato dalla Gestapo e poi morto in un campo di concentramento nel 1944.

Nel 1943 inoltre venne eseguito per la prima volta il suo secondo balletto "*Les animaux modèles*" nella Parigi occupata dalle armate tedesche; questo balletto conteneva espliciti riferimenti alla musica patriottica

francese. Negli stessi anni inoltre compose una cantata profana, "*Figure Humaine*" su testi di Paul Eluard (poeta molto attivo nella Resistenza francese), nella quale il contenuto anti-bellico è molto esplicito; la cantata però rimase ineseguita fino alla fine della guerra, a causa del suo carattere eccessivamente partigiano.

## POULENC RITRATTO DA MODIGLIANI



## La fama mondiale

Dopo il tiepido successo della sua prima opera lirica "*Les mamelles de Tirésias*", nel 1947 Poulenc sbarcò, insieme a Bernac, per un lungo tour negli Stati Uniti dove ebbe la possibilità di far conoscere la sua musica e dove, il 7 novembre ricevette un'ottima accoglienza dopo un recital presso il Town Hall di New York. Nel 1949 cominciò a scrivere il suo "*Concerto per pianoforte e orchestra*" che verrà eseguito per la prima volta dalla Boston Symphony Orchestra, nel gennaio 1950.

Fra il 1953 e il 1956 scrisse "*I dialoghi delle carmelitane*" su commissione dell'editore italiano "Ricordi", da un testo di Georges Bernanos. Dopo un tour in Egitto sempre con il fedele Bernac, nel 1957 presso il Teatro alla Scala di Milano si tenne la prima de "*I dialoghi delle carmelitane*", seguito, a distanza di tre mesi, dalla prima francese. Fu un enorme successo, accompagnato dalle grandi emozioni regalate anche dalla "*Sonata per flauto e pianoforte*" eseguita per la prima volta nello stesso anno da Jean-Pierre Rampal e Poulenc stesso, e dall'ultima opera lirica del nostro compositore, "*La voce umana*" (1959) su testo di Jean Cocteau.

Anche dopo il ritiro di Bernac, continuò la sua attività assieme alla soprano Denise Duval sulla cui vocalità aveva modellato la parte solistica de "*La voce umana*" e il ruolo di Blanche ne "*I dialoghi delle Carmelitane*". Nel 1961 Poulenc suonò per l'ultima volta negli Stati Uniti, avendo però l'occasione di far eseguire al Carnegie Hall di New York la prima del suo "*Gloria*".

Del 1962 furono invece le sue ultime composizioni: "*Sept Répons pour les ténèbres*", (commissionatagli da Leonard Bernstein per l'apertura del Philharmonic Hall del Lincoln Center) per coro, la "*Sonata per clarinetto e pianoforte*" (dedicata ad Arthur Honegger e scritta per Benny Goodman e Leonard Bernstein, che la eseguirono per la prima volta poco dopo la morte dell'autore) e la "*Sonata per oboe e pianoforte*" (dedicata a Sergej Prokofiev, anch'essa eseguita postuma).

Il suo ultimo concerto si tenne il 26 gennaio 1963 nei Paesi Bassi, a Maastricht, insieme alla Duval. 4 giorni dopo, il 30 gennaio un infarto letale lo colse a casa, in Rue de Médicis n°5, a Parigi. Per sua stessa richiesta, il funerale fu celebrato nella più grande semplicità,

accompagnato dalla sola musica di Bach. La morte giunse in un periodo in cui, con il vecchio amico Jean Cocteau, stava progettando un'opera dal titolo "*La macchina infernale*". Fu sepolto nel cimitero di Père Lachaise, nella tomba di famiglia.

## CHARLES KOECHLIN INSEGNANTE

### DI COMPOSIZIONE DI POULENC



#### **La personalità**

Poulenc ebbe a dichiarare una volta che "la sua musica è il suo ritratto". Il contrasto fra il suo carattere da "disinvolto bon viveur" e il "gentile e devoto Poulenc" fu stigmatizzato da una dichiarazione dell'amico Benjamin Britten:

« Per il medio inglese, la musica di Francis Poulenc potrebbe apparire come quella del tipico compositore francese: spiritosa, audace, sentimentale, maliziosa. In realtà però Francis era molto spesso depresso, impressionabile, insicuro e soggetto al panico. [...] Dava un grande significato alla sincerità: era troppo innocente per essere ipocrita »

Gli aperti contrasti nel suo carattere si riflettevano anche nell'apparente dicotomia fra la sua pubblica omosessualità (da lui definita "*sessualità parigina*") e la sua profonda fede cattolica. Il suo animo sornione lo spinse a comprare nel 1927 una grande tenuta chiamata *Le Grand Coteau* nei pressi del villaggio di Noizay nella regione dell'Indre e Loira, per fuggire alla grande confusione della capitale che, se lo gratificava in quanto compositore, spesso lo mortificava in quanto persona omosessuale ma cattolica.

A Noizay trovò l'amore attraverso il suo primo compagno ufficiale, l'autista Raymond Destouches, al quale dedicò la sua prima opera lirica "*Les mamelles de Tirésias*" (1947). In seguito, fondamentale nella sua prima maturità, fu il rapporto con il pittore Richard Chanlaire al quale dedicò il suo "*Concert champêtre*". Dalla fine della guerra fino alla prima de "*I dialoghi delle Carmelitane*" la vita privata di Poulenc non fu per nulla facile.

Innanzitutto si dovette scontrare per i diritti d'autore del testo, originariamente di Bernanos ma poi comprati da un intellettuale statunitense; la stessa scrittura dell'opera lo portava a scontrarsi con le tendenze della musica contemporanea che andava in tutt'altra direzione, rispetto alla sua opera tonale e post-wagneriana; oltre a ciò il suo compagno dell'epoca Lucien Roubert decise di porre fine alla loro storia d'amore, cominciata nel 1948.

La depressione si appesantì ulteriormente, quando, nel 1955 a Roubert venne diagnosticato un tumore: il suo amico si spense nello stesso giorno in cui lui terminava di copiare l'abbozzo del finale de "*I dialoghi*". La sua vita però prese una giusta piega in seguito allo sfolgorante successo della sua ultima opera lirica, alla serie di concerti insieme a Bernac e a Jean-Pierre Rampal, dedicatario della sua "*Sonata per flauto e pianoforte*" (1956) e alla ritrovata serenità insieme al suo ultimo compagno, Louis Gautier.

Nella sua intera vita desiderò una sola donna quale compagna: si trattava della sua amica d'infanzia Raymonde Linossier (1897-1930), che lo aiutò anche nei suoi primi anni di vita parigina. Desiderò sposare questa sua amica, pur non riuscendo a confidarglielo direttamente, per paura di perdere la sua amicizia. Linossier però morì (in circostanze mai chiarite) prima che lui potesse rivelarle i suoi veri sentimenti; dopo questo

terribile avvenimento, Poulenc non riuscì a comporre per un anno intero. A Raymonde, Poulenc aveva dedicato il suo primo balletto "*Les biches*", la cui partitura inserirà nella bara dell'amica, defunta il 30 gennaio 1930.

## SANTUARIO DELLA MADONNA NERA DI RACAMADOUR



Nel corso degli anni ebbe una sola successiva storia d'amore con una donna, chiamata semplicemente *Frédérique* dalla quale, nel 1946 ebbe una figlia, Marie-Ange.

## Lo stile

La sua musica raccoglie tutte le influenze esercitate dalla Belle Époque in uno stile semplice, che risente fortemente del dadaismo, scherzoso e umoristico ma anche melanconico, senza escludere legami col neoclassicismo francese. Parigino fino al midollo, della città amò e rappresentò musicalmente l'eleganza, l'energia e lo spirito.

La sua musica, anti-romantica ma anche anti-impressionista, costituisce l'altra faccia del mondo rispetto sia a Wagner che a Debussy, e rimanda piuttosto allo stile popolare e vivace del music-hall e del cabaret, all'estetica di Satie e di Cocteau. Poulenc fu sempre consapevole di non essere un innovatore, ma non si preoccupò mai di questa sua posizione poiché ritrovava in lui i tratti di un compositore che può scrivere belle opere senza cambiare il linguaggio. A tal proposito, nel 1942 ebbe a scrivere:

« Sono ben conscio di non essere quel tipo di musicista che porta innovazioni armoniche, come Igor [Stravinskij] o Ravel, o Debussy, ma io penso veramente che ci sia un posto nella musica contemporanea che si accontenta di usare gli accordi di altra gente. Non era questo forse il caso di Mozart e di Schubert? E, in ogni caso, con il tempo, la personalità del mio stile armonico diventerà evidente. Non era forse anche Ravel a lungo reputato niente più che una figura minore e un imitatore di Debussy? »

Da giovane indicò 3 compositori la cui eredità aveva accolto: Debussy, che lo aveva risvegliato alla musica, Stravinskij, che aveva preso come guida, e Satie, il cui insegnamento fu più estetico che prettamente musicale. Oltre a questi tre, la sua musica è grandemente e dichiaratamente influenzata da quella di Emmanuel Chabrier. Nel 1919, appena superati i vent'anni, aveva sostenuto che:

« i miei quattro compositori preferiti, i miei soli maestri, sono Bach, Mozart, Satie e Stravinskij. Non mi piace per nulla Beethoven, detesto Wagner. In generale sono veramente eclettico, ma, pur riconoscendo che l'influenza è una cosa necessaria, odio quegli artisti che rimangono sulla scia dei grandi. Adesso, un punto cruciale, non sono nè un musicista cubista, nemmeno un futurista e, chiaramente, neanche un impressionista. Sono un musicista senza un'etichetta. »

Innegabile quindi la sua ascendenza classica, da Bach, che aveva poi riscoperto attraverso gli insegnamenti di Koechlin, a Mozart, che citerà non poche volte in molti suoi lavori.



## Cenni sulle composizioni

La sua produzione comprende molti lavori per pianoforte ("*Huit Nocturnes*", "*Concerto per pianoforte e orchestra in Do diesis minore*", "*Concerto in Re minore per due pianoforti e orchestra*", la suite "*Napoli*", la "*Sonata per due pianoforti*" e molti altri) e anche una notevole produzione di musica sacra (sono famosi il *Gloria* e lo *Stabat Mater*) in cui un contrappunto statico ma allo stesso tempo innovativo nel complesso crea una nitidezza mistica come nel Requiem di Gabriel Fauré.

Altra opera monumentale tra tutti i lavori di Poulenc è il "*Concerto in Sol minore per organo, orchestra d'archi e timpani*" che con la sua violenza brutale, seppur in maniera molto distante, prelude per quanto riguarda i colori e gli assoli dell'organo al "*Concerto per organo e orchestra*" di Paul Hindemith di quasi vent'anni dopo. L'interesse per l'antico di Poulenc culmina nel "*Concert champêtre*", per clavicembalo e orchestra, (1927–1928), una delle prime riprese del clavicembalo in concerto insieme al Concerto per clavicembalo e sei strumenti di Manuel De Falla, di cui condivide l'atmosfera neoclassica.

Si dedicò anche alla musica da camera, progettando di scrivere una *Sonata* per ogni ancia, sebbene sia riuscito a scriverne solamente tre: per *clarinetto, oboe e flauto* oltre alla *Elegie* per corno. Il corpus compositivo nella musica da camera, se si eccettua la musica vocale, comprende essenzialmente musica per strumenti a fiato. Lo stesso autore affermò nel 1956:

« [Mi sento] più a casa con gli strumenti a fiato che con gli archi »

Nel suo corpus compositivo infatti si trovano solamente due *Sonate per strumenti ad arco* (una per violino e una per violoncello) a fronte di dieci *per strumenti a fiato*.

Realizzò anche 3 *opere liriche* e 2 *balletti* più diverse collaborazioni ad opere collettive (come i balletti "*Les Mariés de la Tour Eiffel*" o "*L'éventail de Jeanne*"). Al contrario di diversi suoi colleghi del Gruppo dei Sei (in particolare Auric) si dedicò pochissimo alla musica per film.

## **Contrasti con la musica contemporanea**

Nel dopoguerra, Poulenc, in aperta polemica con i sostenitori della nuova musica creata da Olivier Messiaen e da suoi studenti come Pierre Boulez, difese il suo ruolo all'interno della musica francese e soprattutto l'importanza della musica di Stravinskij, osteggiato dalla Scuola di Darmstadt attraverso gli scritti di Theodor Adorno.

Dal suo canto rispettò le teorie di Messiaen e riuscì a costruirsi un ruolo preminente nel panorama musicale francese sebbene nei primi momenti molti fossero i dubbi e i momenti di depressione.



## I DIALOGHI DELLE CARMELITANE

L'esecuzione di 16 carmelitane, avvenuta il 17 luglio del 1794, suggerì a Gertrud von Le Fort l'argomento per un romanzo che intitolò *Die Letzte am Schafott* (L'ultima al patibolo, 1931).

Alcuni anni più tardi, nel 1947, padre Bruckberger decise di elaborare quel romanzo in una riduzione cinematografica e chiese a Georges Bernanos di scriverne i dialoghi; lo scrittore vi lavorò per tutto l'inverno 1947-48.

Al termine il film non venne girato, e il materiale preparato da Bernanos fu pubblicato un anno dopo a cura di Albert Béguin, a cui si deve il titolo attuale del dramma e la sua articolazione in cinque quadri.

Il successo dei *Dialogues* fu straordinario: rappresentato postumo nel 1952 a Zurigo, venne dato novecento volte nella città svizzera e portato in Francia in due lunghe tournées.

## FOTO DI SCENA



La vicenda dell'opera di Poulenc ha inizio nel 1953, quando l'editore Ricordi propone al compositore un balletto per il Teatro alla Scala incentrato sulla figura di Santa Margherita da Cortona.

Poulenc mostra però di preferire l'idea di un'opera e Ricordi gli suggerisce i *Dialogues* di Bernanos, che tanto successo stavano riscuotendo in tutta Europa. Dopo un paio di giorni Poulenc decise di accettare la commissione, stimolato dalla possibilità di tratteggiare complesse figure femminili, in particolare quella della protagonista, Blanche de la Force, per la quale pensò subito al soprano Denise Duval.

La composizione dei *Dialogues* avrebbe richiesto tre anni, dall'agosto del 1953 al giugno del 1956. Il lavoro iniziò rapidamente, e a settembre Poulenc poté scrivere a Pierre Bernac di avere già tratteggiato le prime tre scene e di essere fiducioso di poterle completare in breve.

## FOTO DI SCENA



Ma a partire dal marzo 1954, quando il lavoro aveva superato il traguardo della metà del secondo atto, il compositore precipitò in una crisi nervosa, legata a travagliate vicende sentimentali.

Riprese a comporre all'inizio del 1955 terminando l'opera in agosto; gli occorreranno ancora dieci mesi per l'orchestrazione.

La prima rappresentazione avvenne al teatro alla Scala il 26 gennaio 1957 nella versione italiana di Testi, mentre il 21 giugno del 1957 vi è la "prima" francese" all'Opéra di Parigi, con Denise Duval protagonista nei panni di Blanche.

L'intreccio dell'opera è un articolarsi di eventi psicologici più che in azioni vere e proprie. In altre parole Bernanos ha cura di sviluppare, in un contesto storico che appare forse secondario ma non pretestuoso, una trama scarna negli accadimenti ma ricca di travagli individuali, che diviene un giustapporsi di corrispondenze affettive e stati d'animo tra i personaggi della vicenda.

## FOTO DI SCENA



Nel trattare il dramma Poulenc mostra di aver inteso sollevare i personaggi femminili dalla stretta partecipazione all'intreccio che, a differenza di quanto fosse nelle intenzioni di Bernanos, diviene quasi un pretesto: il senso della morte, del dolore, la paura, si sedimentano e si sottraggono alla vicenda, pur permeando il dramma nel suo insieme.

## FOTO DI SCENA



In altri termini, il linguaggio musicale sembra ignorare volutamente la dimensione temporale, per sottolineare l'immobile mondo interiore dei personaggi femminili, tutti proiettati fuori dai fatti concreti in una sofferta esperienza spirituale.

## FOTO DI SCENA



Il compositore ha potuto così affidare l'esercizio della sua propensione al mistero ad un testo che preferisce l'indugio generato dall'attesa mistica della rivelazione, piuttosto che quello della verità razionale differita.

Non si è limitato ad articolare dei riferimenti a Debussy, Mussorgskij, Monteverdi o Verdi, come potrebbe far pensare la dedica dell'opera; né a muovere semplicemente da certi prestiti stilistici o di colore.

Nei *Dialogues* si avverte il senso di un teatro come luogo di manifestazione d'interiorità, in particolare di interiorità femminili, e la musica si sedimenta attraverso la riflessione sul singolo evento spirituale più che sulla sua vicenda.

## FOTO DI SCENA



Ogni prestito linguistico è il tentativo di evocazione di uno stato d'animo o di un pensiero, ed esiste perché crea corrispondenze ed assume in modo inequivocabile l'aspetto che Poulenc ha saputo conferire a tutta la sua produzione teatrale: non un'escursione tra i sentieri della storia della musica, ma una personalissima indagine sulla possibilità di evocare ciò che più è suggerito dall'intensità espressiva di una parola o di una frase.

## FOTO DI SCENA



## Fuga nel surreale

Nel 1944, musicando il *drame surréaliste* di Apollinaire del 1917, Poulenc creò il prototipo dell'opera surrealista, in cui si manifesta la follia reale del mondo, che viene condotta *ad absurdum* per sfociare, alla fine, in una risata liberatoria.

Tuttavia, alla prima rappresentazione del 1947 Poulenc fu contestato per aver messo in musica un'opera tanto leggera nel duro periodo del dopoguerra.

## FOTO DI SCENA



In effetti il pezzo è spiritoso, ed è basato su parodie stilistiche: polka, valzer, ariette.

Il coro si sovrappone in modo apertamente casuale, e numerosi rumori accentuano l'effetto disorientante.

Con il passare del tempo, quest'opera ha ottenuto un riconoscimento generale.

Le intime paure e l'inclinazione, sorrette da motivazioni filosofico-politiche, per il cattolicesimo, portano l'attenzione di Poulenc alla vicenda di una monaca titubante che trova la pace dello spirito solo sacrificando la vita insieme alle consorelle del convento.

## FOTO DI SCENA



È questa - come pure la *pièce* teatrale da cui essa è tratta - una delle poche opere francesi per la scena in cui la Rivoluzione viene valutata negativamente.

## La trama

### ATTO I

*Aprile 1789, un mese prima della riunione degli Stati Generali a Versailles. Nella biblioteca del marchese de la Force.*

Il Cavaliere de la Force, figlio del marchese, irrompe nella biblioteca preoccupato per la sorella Blanche, che sarebbe stata vista nella sua carrozza circondata da una moltitudine inferocita.

Il marchese cerca di tranquillizzare il figlio, ma non può fare a meno di ricordare ciò che accadde anni prima quando egli stesso e la madre di Blanche vennero inseguiti dalla folla prima di essere portati in salvo dall'intervento provvidenziale dei soldati.

## FOTO DI SCENA



La marchesa rimase scossa a tal punto da dare alla luce Blanche prematuramente, soccombendo al parto. Il dialogo tra il Cavaliere e il marchese sottolinea il carattere timoroso ed insicuro di Blanche, che al suo arrivo è incolume ma assai agitata.

La giovane scompare per qualche minuto nella sua stanza ma appare gridando, terrorizzata dall'ombra di una candela.

Si decide così ad annunciare al padre la sua decisione di abbandonare un mondo in cui si sente disorientata e gravata di troppe responsabilità, per entrare in un convento di carmelitane a Compiègne.

Alcune settimane dopo, nel parlatoio del convento di Compiègne, l'anziana e malata priora, Madame de Croissy, interroga Blanche a proposito della sua vocazione, precisando come un convento non possa essere considerato un rifugio dal mondo, un luogo dove si possa fuggire le responsabilità della vita.

## FOTO DI SCENA



Il primo scopo dell'ordine, che ha regole severe, è infatti la preghiera. Blanche sembra accettare con consapevolezza il monito della priora e propone per sé il nome di suor Blanche dell'agonia di Cristo.

### FOTO DI SCENA



Presta il suo servizio nella dispensa del convento assieme ad un'altra giovane consorella, Constance de Saint-Denis, il cui buon umore la irrita perché le pare una mancanza di rispetto nei confronti della priora, che versa in gravi condizioni fra tante sofferenze.

Constance ha una sorta di visione profetica: lei e Blanche moriranno presto ed insieme.

Qualche tempo dopo, nell'infermeria del convento la priora sta agonizzando assistita da madre Marie dell'incarnazione.

La priora avverte la morte che si approssima ma è colta da una paura che le fa dire di non sentirsi pronta ad abbandonare la vita; pensa in una solitudine nella quale avverte l'assenza di Dio.

## FOTO DI SCENA



Può così avvertire una particolare corrispondenza con la fragilità che aveva scorto negli occhi e nelle parole di Blanche, e raccomanda perciò la giovane novizia alle cure di Marie.

La scena si chiude con Blanche al capezzale della priora morente che, in preda ad un lucido delirio, profetizza la profanazione della cappella del convento e lascia alla giovane novizia il proprio dolore in testimonianza.

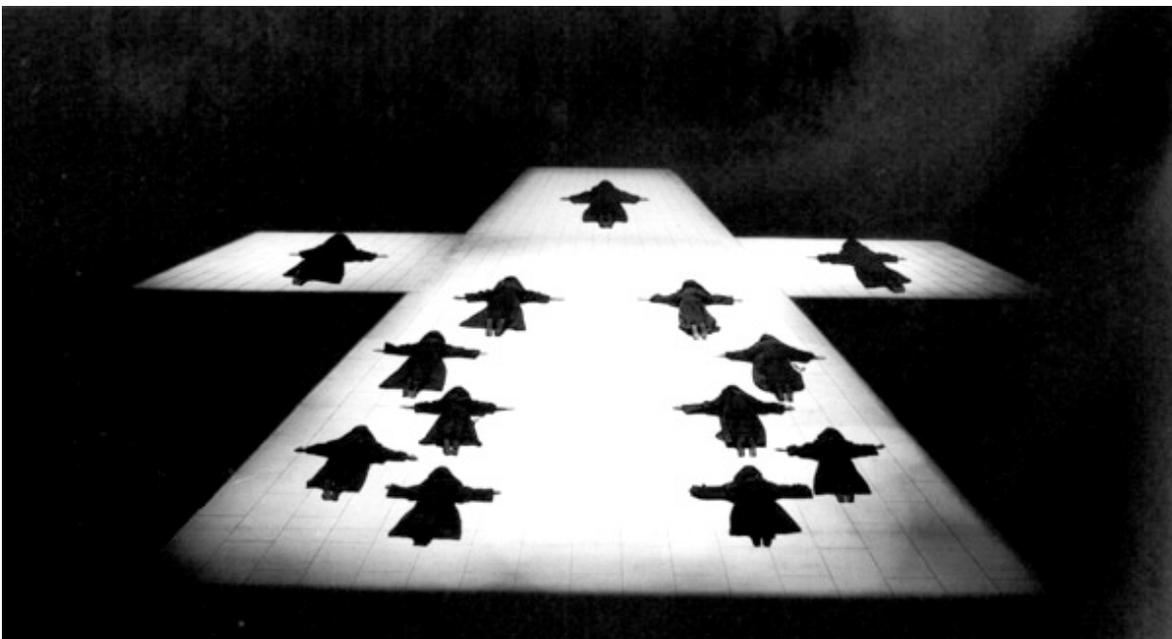
## ATTO II

### Scena I

*La cappella del convento di Compiègne.*

Constance lascia Blanche sola per cercare le consorelle che dovranno sostituirla nella preghiera. Mentre Blanche, terrorizzata dalla solitudine, si dirige verso la porta, Madre Marie entra nella cappella e la rimprovera per essersi alzata, anche se ne comprende lo stato d'animo e l'accompagna subito alla sua cella, abbracciandola.

## FOTO DI SCENA



Il giorno successivo, nel giardino del convento, Blanche e Constance raccolgono fiori per la tomba della priora. Constance spera che Madre Marie venga nominata a dirigere il convento e rivela a Blanche che probabilmente Madame di Croissy è morta tra atroci sofferenze per permettere ad altri di godere di una morte più facile.

## Scena II

L'intera comunità è riunita in assemblea per giurare obbedienza alla nuova priora Madame Lidoine, che nel discorso inaugurale si mostra pessimista sul futuro della comunità, e raccomanda a tutte le carmelitane di non venir in alcun modo meno al loro primo dovere, la preghiera.

## FOTO DI SCENA



Mentre la situazione politica precipita, il cavalier de la Force, prima di fuggire fuori dalla Francia, raggiunge Compiègne e cerca di convincere Blanche a fuggire con lui rimproverandola di rimanere nel convento per paura.

L'atto si conclude in un clima di sgomento: le autorità impediscono alla comunità di pregare e Madre Marie invoca il martirio.

Sarà la volontà di Dio, ribatte Madame Lidoine, a decidere la sorte di tutte quante. Intanto due commissari del popolo irrompono nel convento con l'ordine dell'assemblea legislativa di chiudere l'edificio.

Blanche è terrorizzata. Marie invoca ancora il martirio e la priora fa annunciare a madre Jeanne la sua partenza per Parigi.

## FOTO DI SCENA



## ATTO III

*Nella cappella sconsacrata del convento di Compiègne.*

Madre Marie, che in assenza della priora ha preso la guida della comunità, recita la preghiera dei martiri.

Tutte sono d'accordo nel fare voto di martirio ma, nella confusione del giuramento, Blanche fugge per tornare nella casa del padre, che è stato ghigliottinato.

Lì vi svolge mansioni di servitrice per i nuovi padroni ed è raggiunta da Marie, che cerca di convincerla a seguirla di nuovo a Compiègne; ma Blanche è terrorizzata e si rifiuta di seguirla.

### FOTO DI SCENA



Dopo la partenza di Marie, Blanche apprende da una conversazione ascoltata per strada dell'arresto delle consorelle, che vengono portate a Parigi, imprigionate alla Conciergerie e condannate a morte: è il 17 luglio 1794.

Il patibolo è allestito in Place de la Révolution: la priora è la prima a salirvi, mentre tutte le suore intonano il Salve Regina e ad una ad una la seguono. L'ultima è Constance che, non appena vede Blanche farsi largo tra la folla per riunirsi alle altre carmelitane, avverte che la profezia di qualche tempo prima si andava realizzando.

## FOTO DI SCENA



## LES MAMELLES DE TIRÉSIAS

Tipo: Opéra-bouffe in un prologo e due atti

Soggetto: testo di Guillaume Apollinaire

Prima: Parigi, Opéra-Comique, 3 giugno 1947

Cast: Thérèse/Tirésias (S), il marito (Bar), il direttore (Bar), Lacouf (T), Presto (Bar), la giornalista (S), il gendarme (Bar), il figlio (B), il giornalista (T), la cartomante (S), il signore barbuto (B), una donna grassa (Ms).

Autore: Francis Poulenc (1899-1963)

## FOTO DI SCENA



La composizione della prima opera teatrale di Poulenc risale al periodo compreso tra il maggio e l'ottobre del 1944. La scelta del libretto cadde sul drame surréaliste scritto da Apollinaire nel 1903, e rappresentato nel 1917 al Théâtre René-Maubel, a Montmatre, con le musiche di scena di Germaine-Albert Birot. Apollinaire recupera, per rileggerlo in chiave ironica, il mito greco dell'indovino androgino (Tiresia appunto), che ispirerà nel 1922 anche Thomas Stearns Eliot per 'The Fire Sermon', la sezione centrale di *The Waste Land*.

Era intenzione di entrambi i poeti esplorare il tema dello svilimento della femminilità; d'altra parte Apollinaire (che coniò per il dramma il termine 'surrealista', ripreso sette anni dopo da Breton) intese, se prendiamo alla lettera le sue dichiarazioni, «mettere in evidenza un problema vitale per coloro che capiscono la lingua in cui è scritto: il problema del ripopolamento».

In effetti Apollinaire intendeva parodiare, con il sarcasmo paradossale che gli era proprio, la propaganda che al tempo si diffondeva pressante in Francia per scongiurare un repentino calo demografico, e che portò a istituire uno speciale sistema di licenze per i soldati impegnati in guerra, affinché potessero periodicamente raggiungere il proprio talamo.

Nell'accostarsi all'opera (nell'anno, il 1944, che lo vide impegnato nella composizione del balletto *Le voyageur sans bagages*) Poulenc non poté fare a meno di indirizzarsi a un testo di un autore a lui familiare, anzi dell'autore a lui più congeniale; tutto ciò sebbene il dramma surrealista di Apollinaire avesse ormai perso gran parte della sua novità e del suo valore polemico, sotto il peso di trent'anni di successivi avvenimenti. D'altra parte Poulenc scriveva a Charles Koechlin che non era importante se la sua «opera barocca» venisse o meno rappresentata, quanto che era sua ferma intenzione scriverla. *Les mamelles de Tirésias* venne rappresentata, ma solo tre anni dopo esser stata composta, e in un clima decisamente diverso da quello che nel 1917 aveva accolto il dramma di Apollinaire, quando la stampa parigina inorridì e i pittori cubisti andarono su tutte le furie perché nel testo si ironizzava pesantemente su di loro.

La trama sfugge a un rigido ordine logico, ed è aperta a tutte le divagazioni funzionali alla poetica del surrealismo 'realista' di Apollinaire, così ben riassunto dal poeta: «Quando l'uomo ha voluto imitare la marcia, ha creato la ruota, che non assomiglia affatto a una gamba. Ha fatto così del surrealismo senza saperlo».

## FOTO DI SCENA



## La trama

### Prologo

Il direttore della compagnia, in frac e con il bastone in pugno, chiede la benevolenza del pubblico e introduce con tono serio un dramma «che ha lo scopo di riformare i costumi» e di «infondere uno spirito nuovo nel teatro».

### Atto primo

*La piazza del mercato di Zanzibar: luogo che, suggerisce Poulenc, «si trova da qualche parte tra Montecarlo e Nizza».*

Teresa si ribella fermamente al marito e al ruolo di riproduttrice a cui è destinata da un consolidato costume; si sbottona perciò la camicetta, facendo volar via le mammelle.

Al marito che, incredulo, le chiede spiegazioni, Teresa risponde che d'ora in poi porterà il nome di un uomo, Tiresia. Intanto compaiono da sotto il palcoscenico due personaggi, Presto e Lacouf, che litigano tra loro, impugnando entrambi una pistola di cartone; finiscono per spararsi e uccidersi a vicenda.

Il popolo di Zanzibar depone allora due cartelli, ai lati della scena, sui quali sono scritti gli epitaffi. Nel frattempo Tiresia si spoglia, scambia i propri vestiti con quelli del marito e lo lega. Compare quindi un gendarme che, vedendo il marito legato, lo libera scambiandolo per una donna; intanto Presto e Lacouf resuscitano, ma riprendono a litigare.

Tra il marito, Presto, Lacouf e una venditrice di giornali nascono ora degli equivoci, provocati soprattutto da giochi di parole: il marito promette di riuscire a dare al mondo dei figli anche senza l'aiuto di una moglie.

## Atto secondo

Sulla scena sono accatastate delle culle. Il marito è riuscito a dare alla luce 40.049 figli in un solo giorno, e spiega a un giornalista come intende diventare ricco grazie a loro; ma un figlio, alzandosi dalla culla, ricatta il padre con pretese di denaro. Interviene ancora una volta il gendarme, preoccupato per le sorti della nazione, che deve sfamare tutte quelle nuove bocche; il marito suggerisce allora di chiedere a una cartomante delle carte, visto che «sostituiscono tutto». La donna interviene e invita la folla alla procreazione, mentre Tiresia si riconcilia finalmente col marito, ritornando a essere Teresa ma rifiutandosi di tornare a 'indossare' le mammelle.

## BOZZETTO



L'opera deve la sua efficacia al tono scanzonato e disinvolto con cui Poulenc ha saputo rileggere il testo di Apollinaire che, spogliato del clima dell'attualità, assume per il compositore il senso di un'escursione tra le atmosfere effervescenti della Parigi d'inizio secolo.

Poulenc dà il meglio del proprio talento là dove esercita la sua capacità di affrescare complessi stati d'animo, con un linguaggio che evoca le più diverse sfumature affettive, come avverrà nei *Dialogues des carmélites*.

In quest'opera buffa le felici intuizioni melodiche, alcune atmosfere da rivista e le tipiche suggestioni 'barocche' (per usare un aggettivo impiegato da Poulenc stesso) non vanno oltre un certo tono scanzonato, di una lirica e divertita superficialità.

D'altra parte occorre ricordare che la ricerca surrealista di Apollinaire e le escursioni nostalgiche di Poulenc vanno ben distinti dall'umorismo acre, 'filosofico' e dadaista di Erik Satie, che oppose infatti un netto rifiuto alla proposta di Apollinaire di scrivere le musiche per *Les mamelles de Tirésias*, allorché i due si incontrarono, nel 1917, proprio alla 'prima' del dramma surrealista.

## LA VOIX HUMAINE

Tipo: Tragédie lyrique in un atto

Soggetto: dalla tragedia omonima di Jean Cocteau

Prima: Parigi, Opéra-Comique, 6 febbraio 1959

Cast: una donna (S)

Autore: Francis Poulenc (1899-1963)

*Dopo Cocardes, tre canzoni popolari del 1919, e prima della Dame de Monte-Carlo (1961), Poulenc affrontò un altro testo di Jean Cocteau: la pièce che il poeta rappresentò nel 1932 alla Comédie-Française, con Berthe Bovy protagonista.*

## FOTO DI SCENA



A suggerire a Poulenc la possibilità di scrivere un'opera su quel soggetto fu il direttore di casa Ricordi a Parigi, Hervé Dugardin; il compositore accettò di buon grado la proposta e cominciò ad adattare il testo alle proprie esigenze. Cocteau stesso ebbe a dire che il suo dramma stava trovando la definitiva fisionomia a opera di Poulenc.

La sfida rappresentata dalla *Voix humaine* è quella di una perfetta integrazione di scena, parola e musica. Una donna sola, che intercala le proprie parole con quelle di un interlocutore che sta dall'altra parte del filo telefonico, dava la possibilità al compositore di definire una tappa essenziale della sua indagine sulla psicologia femminile che già - si pensi ai tanti brani per voce femminile, a *Les Mamelles de Tirésias* e ai *Dialogues des carmélites* - aveva prodotto esiti convincenti.

## FOTO DI SCENA



La partitura infatti doveva cimentarsi con una vasta gamma di stati d'animo che nel testo si presentano spesso in forme ambigue, tanto che il loro senso non traspare univoco dal linguaggio, ma si arricchisce in base al contesto.

I silenzi, i gesti e il tono della voce della protagonista, le 'aperture' di significato nel discorso si dovevano integrare, nelle intenzioni di Poulenc, con l'elemento musicale, che a sua volta avrebbe potuto produrre corrispondenze nuove e sospendere ancor più il dramma in un'atmosfera di indugio e di mistero. Poulenc venne attratto, d'altra parte, come già nelle *Mamelles*, anche da un dramma così singolare e dalla nostalgia per le atmosfere di una Parigi che si faceva sempre più lontana nel tempo.

## FOTO DI SCENA



Il monodramma di Jean Cocteau *La voix humaine*, nel 1930, ha ispirato anche l'omonimo film di Roberto Rossellini con Anna Magnani. Cocteau era interessato al fenomeno della "comunicazione spersonalizzata". Il telefono consente di dire addio senza implicare alcun contatto personale. Questo rende il distacco più sopportabile per l'amante ideale ed ancor più terribile per la donna lasciata.

## FOTO DI SCENA



## La trama

### *La camera da letto della protagonista.*

Al levarsi del sipario la donna è sdraiata; mentre si alza per dirigersi verso la porta squilla il telefono. È una telefonata che, con alcune interruzioni, si protrarrà per tutta la durata dell'opera. La donna racconta all'uomo, che è lontano da lei da alcuni giorni, la sua giornata trascorsa con un'amica, ma l'atmosfera si fa presto tesa a causa delle risposte che arrivano dall'altro capo del filo. La discussione prende a svolgersi sul doppio registro delle parole e dei toni di voce, facendoci intuire che tra i due è in corso il tentativo di smascherare le reciproche bugie.

## FOTO DI SCENA



A contribuire alle incomprensioni sono i disturbi che la donna afferma di sentire sulla linea, e che sembrano dare il senso di una distanza più affettiva che fisica. Dopo un'interruzione i due riprendono a discutere; adesso la conversazione verte direttamente sulle loro menzogne.

## FOTO DI SCENA



La donna confessa di non essere stata da un'amica la sera prima, ma di non aver fatto altro che attendere una sua telefonata. Poi, nel tentativo di immergersi in un sonno senza sogni, aveva ingerito una dose massiccia di sonniferi; spaventata, aveva chiesto soccorso telefonando all'amica, che era sopraggiunta in suo aiuto con un medico alle quattro del mattino ("Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé").

Mentre racconta scoppia a piangere, e confessa tutto il suo tormento per l'assenza dell'uomo. La conversazione assume sempre più un tono disperato: la donna, dopo aver cercato di coinvolgere emotivamente l'interlocutore nel proprio dolore, capisce che è impossibile ristabilire un vero dialogo con lui. Il legame si è spezzato, e con esso la telefonata, che si chiude con un affranto «je t'aime» della donna, la cui risposta è affidata all'orchestra con un accordo perentorio e definitivo.

### FOTO DI SCENA



Di fronte al compito di indagare il senso drammatico delle parole e dei gesti in relazione al mondo interiore di un personaggio, Poulenc ha sempre cercato di sviluppare una musica che sapesse mettere in discussione le loro corrispondenze più immediate.

### FOTO DI SCENA



In altre parole, ha saputo creare una singolare ‘retorica del legame’ tra la partitura e il testo: la scelta del mezzo espressivo che ne deriva comporta la sospensione delle vicende anche più patetiche in una dimensione paradossale, che conferisce ironia al dramma e dramma all’ironia.

Nella *Voix humaine* si avverte il vuoto che avvolge l’incompiutezza di una comunicazione che per i due protagonisti è priva di gestualità, mentre per il pubblico fa sì che la presenza dell’uomo venga percepita solo attraverso le reazioni fisiche e psichiche della donna. La partitura d’altra parte non si sforza di colmare l’assenza delle parole che restano sottintese, ma si limita a contrappuntare gli stati d’animo della donna; e ai silenzi, che dettano la scansione della vicenda, spetta il compito di evocare quella presenza muta e invisibile.

### FOTO DI SCENA

