

# POULENC FRANCIS

Compositore e pianista francese (Parigi 7 I 1899 - 30 I 1963).



FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE

Studiò il pianoforte sotto la guida di Riccardo Vines (che considerò sempre come il suo "maestro" in senso totale) e la composizione con Ch. Koechlin.

All'età di 18 anni, il successo della *Rhapsodie nègre* per baritono ed alcuni istrumenti, segna l'inizio della sua notorietà: due anni dopo, con *Le Bastiaire*, raccolta di sei liriche vocali su testi di G. Apollinaire, si pone d'un tratto in prima linea fra i giovani compositori francesi.

La creazione del gruppo dei Sei, del quale fa parte, giova alla diffusione della sua produzione, che sarà d'ora innanzi costante e copiosa.

Ma accanto alle voci più autorevoli di Milhaud e di Honegger, quella di Poulenc risuona fievole: le sue opere di breve respiro (numerose quelle per una voce e pianoforte) sono considerate come frutti di gradevole sapore ma di scarsa sostanza.

Anche a causa delle agiate condizioni della sua famiglia, non gli sono risparmiate le accuse di diletantismo.

Poulenc sembra un gaudente svogliato e distratto, ma sotto le apparenze nasconde una natura incline alla meditazione, più facile alla malinconia che alla gaiezza; il suo umorismo è sempre venato di amarezza e l'inclinazione "melanconica" si ritrova in testa ai tempi centrali di quasi tutte le sue pagine strumentali.

Frequenti gli echi di formule tipiche dell'Ottocento, sia pure assaporite da particolari armonici di gusto moderno: ma escluse in modo assoluto le atmosfere suggestive dell'Impressionismo, in conformità al programma tracciato da Cocteau nel suo noto pamphlet *Le Coq et l'Arlequin*, e al vagheggiamento di una musica "di tutti i giorni".

Le opere più rappresentative di questo aspetto della personalità di Poulenc sono il balletto *Les Biches* (1924), uno dei maggiori successi della compagnia di S. de Diaghilev, il *Concert champêtre* per clavicembalo ed orchestra (1928), il concerto coreografico *Aubade* per pianoforte e 18 istrumenti (1929), e il *Concerto in re minore* per due pianoforti ed orchestra (1932).

In queste pagine, che si ascoltano dilettevolmente, le molte reminiscenze che la critica ha segnalato, da Schubert a Chabrier, da Chopin a Gounod, si compongono con inimitabile grazia secondo un gusto sicuro e personale per cui il fascino nasce anche dall'accostamento e anche le parole "usate" sono fatte rivivere nel loro essenziale valore poetico, secondo la sensibilità dell'arredatore, come scrisse lo Schaeffner senza alcuna intenzione svalutatrice.

Con la maturità, il dualismo cui s'è accennato fra la tendenza meditativa della natura dell'artista ed il piacere dello scherzo, si fa più evidente, sfociando ad un certo momento nel prevalere di una seriosità che trova il suo punto d'appoggio nella crisi religiosa, che ha inizio attorno al 1936 e si rivela decisamente in opere come le *Litanies à la Vierge noire*.

Nato nel cuore di Parigi, Poulenc amò considerarsi stracittadino e volteriano per l'educazione ricevuta dalla madre, montanaro e credente per l'ascendenza paterna.

Il Dio di Poulenc non è un dio temibile e folgorante ma ha un aspetto umano e benigno e la forma della sua preghiera musicale ci richiama all'umiltà e alla severità delle chiese romantiche della Borgogna e dell'Alvernia, più che allo splendore gotico-fiammeggiante delle grandi cattedrali.

## ILGRUPPO DEI CINQUE



Dalla *Messa* (1937) e dalle composizioni di poco posteriori, come i *Motets* e la *Petites prières de saint-Francois d'Assise*, si giunge alle pagine religiose di maggior respiro, quale lo *Stabat Mater* (1950) e il *Gloria* (1959), entrambi per soprano, coro ed orchestra.

Nello stesso clima spirituale trova le sue origini l'opera *Dialoghi delle carmelitane*, scritta fra il 1953 e il 1956, nella quale l'intelligenza dello spettacolo, che già aveva vivificato l'arguta opera buffa *Le mammelle di Tiresia* (da Apollinaire), riesce a giustificare, sul piano drammatico, la dialettica che più volte tende a disumanizzare i protagonisti del dramma di Bernanos.

Il musicista ha interpretato le loro passioni segrete nella profonda essenza umana, senza venir meno al rispetto dovuto al loro sentimento religioso; ed è da questo punto di vista che anche *La voix humaine*, l'atto unico ad un solo personaggio sul testo di Cocteau, può essere ricompresa nella produzione spirituale dell'autore.

Nella produzione di Poulenc, un posto di singolare rilievo occupa il gruppo delle liriche vocali da camera per canto e pianoforte (melodies secondo la terminologia francese) che superano il centinaio, distribuito in tutto l'arco della vita (dal 1918 alla vigilia della morte che lo colse all'improvviso).

Ad esse, e particolarmente al modo di interpretarle correttamente, l'autore ha dedicato un diario (*Journal de mes melodies*) pubblicato postumo che contribuisce ad illuminare l'intera figura dell'artista in rapporto alla poesia del suo tempo e alle fonti della sua invenzione melodica, che fu sempre al centro della sua fantasia creatrice.

Sotto questo aspetto il compositore confessa il suo debito, oltre che a P. Bernac, interprete fedele e consigliere autorevole durante venticinque anni del loro sodalizio, verso i poeti che egli amò soprattutto, da Apollinaire, di cui trasferì nella pagina musicale l'ironia sempre velata di tenerezze e di malinconia, a Paul Eluard di cui condivise nei tempi oscuri dell'occupazione e nell'atmosfera della Resistenza, l'anelito della libertà in alcune delle sue opere più significative, tra le quali spiccano le cantate *Figure humaine* per doppio coro e *Un soir de neige* per sei voci miste.

**FRANCIS POULENC**

## **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.

## **MILHAUD, COCTEAU E POULENC**



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* è straordinario: rappresentato postumo nel 1952 a Zurigo, viene dato novecento volte nella città svizzera e portato in Francia in due lunghe tournées.

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.

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.

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. 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. 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.

## FOTO DI SCENA



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. 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.

## 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.

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.

Il primo scopo dell'ordine, che ha regole severe, è infatti la preghiera.

Blanche sembra accettare con consapevolezza il monito delle priora e propone per sé il nome di suor Blanche dell'agonia di Cristo.

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.

## BOZZETTO



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.

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.

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.

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

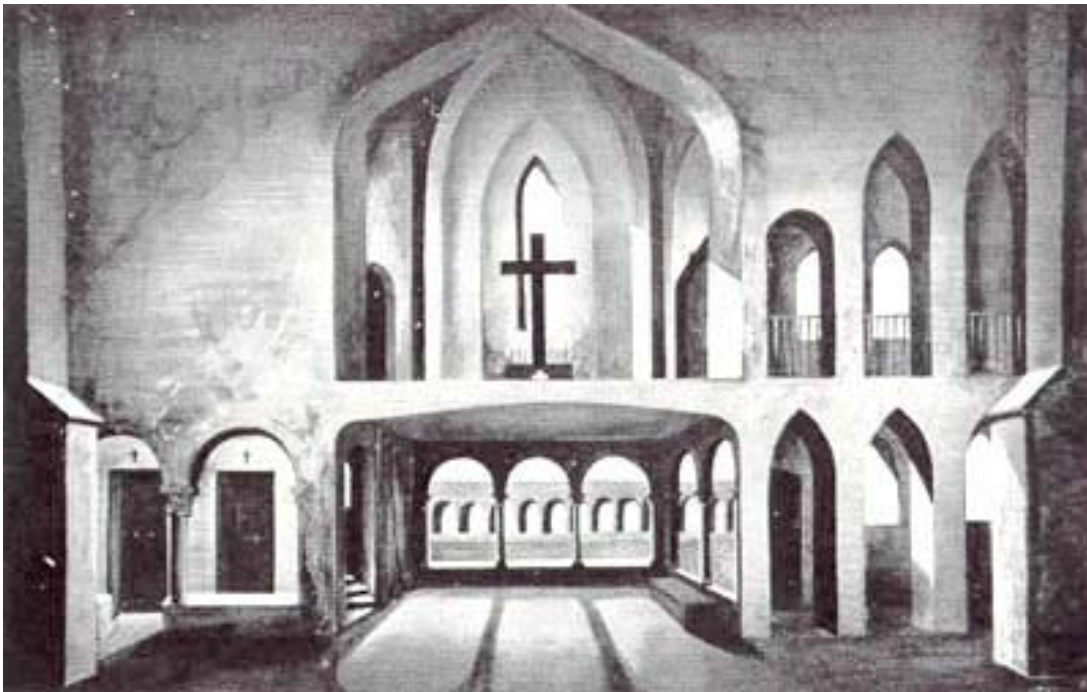
paura.

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.

### BOZETTO ATTO III



## 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.

Dopo la partenza di Marie, Blanche apprende da una conversazione ascoltata per strada dell'arresto delle consorelle, che vengono portate a Parigi, imprigionate alla Concièrgerie 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.

## BOZZETTI

