

Daide Daolmi

«Uno strumento di tortura in più»

Il cellulare è ormai una inevitabile protesi, e non sembra più così strano chiudere una storia d'amore con una telefonata. Scritta oggi *La voix humaine* non sarebbe altro che questo: una chiamata di benservito, dove lo spettatore, diversamente da un'intercettazione telefonica, ascolta (e vede) un solo capo della conversazione: quello di lei, abbandonata.

Ancora fino a qualche anno fa il telefono, incapace di gestire alcuni elementi non verbali (l'immagine, la presenza, il contesto...), preservava l'intimità dei suoi interlocutori. *Piange il telefono* di Modugno (1975) serviva a nascondere le lacrime di un padre, e *Se telefonando* di Mina (1966) offriva un'ipotesi (evitata) all'imbarazzo delle emozioni. Oggi per conoscere veramente qualcuno devi clonargli la SIM. Il distacco dall'intermediazione tecnologica è così basso che l'inconfessabile, ciò che persino le amiche del cuore ignorano, ha una cartella nell'iPhone. E questo spiega perché la recente riproposta di Nek del successo di Mina si affianchi a un video simpaticamente *gay-friendly* ma disinteressato al senso delle parole.

Il ruolo sociale del telefono è cambiato nel corso della sua storia e se il dolore dell'abbandono è senza tempo, il *medium* attraverso cui viene comunicato rimane invece legato alla sua epoca, restituendo di volta in volta significati diversi. Di fronte a un allestimento che forse può ammicciare alla realtà di oggi, non possiamo dimenticare che Poulenc ha realizzato la sua opera quasi sessant'anni fa, quando ancora si poteva interagire con un centralinista. E sappiamo che il compositore ha lavorato su un testo di Cocteau, scritto trent'anni prima, quando il telefono era soprattutto, come ricorda Walter Benjamin, uno strumento misterioso e inquietante [vedi scheda 1].

La voix humaine nasce di fatto come testo sperimentale, dove il telefono, prima ancora di essere strategia teatrale per dar credibilità a un monologo, esprime una modernità pericolosa e diventa emblema di una comunicazione impossibile.

1930

Dopo un periodo di esuberanza creativa, le *années folles* parigine cominciano a presagire la nuova imminente tragedia. Il 1929 non aveva visto solo il crollo di Wall Street, ma anche la morte di Djalilev e la fine della ventennale esperienza dei *Ballets russes*. L'autore del testo, Jean Cocteau, ha quarant'anni e il suo recente romanzo *Les enfants*

terribles lo ha reso insieme famoso e incarnazione di quel dandismo decadente che gli ambienti artistici amavano esibire come una filosofia (più che per indipendenza intellettuale per distinguersi da un pubblico sempre meno aristocratico). Francis Poulenc, suo coetaneo, frequenta gli stessi salotti dell'avanguardia parigina che ama le provocazioni, ma è meno abile a trasformare il suo privato in strategia pubblicitaria.

Cocteau al contrario è ovunque, conosce tutti, e sembra incarnare tutte le tensioni artistiche che si alimentavano in quegli anni. Se l'anticonformismo e la provocazione, senza essere dadaista, sono nello stile e nei temi dei suoi testi (il *Libro bianco* in cui si confessa omosessuale è del 1927) la contrapposizione fra scienza e misticismo, tipica del surrealismo, la incarna nel suo modo di essere. L'uso di oppio e le crisi religiose lo rendono contiguo, seppur in apparenza, a metafisici, nichilisti e mistici d'ogni sorta. Ma il suo attivismo, il polso del mercato, le strategie promozionali, il favore verso le innovazioni tecnologiche – fra cui il cinema – gli permettono di essere apprezzato anche da futuristi, astrattisti, informali.

La sua invenzione più straordinaria è il Gruppo dei sei, di cui Poulenc e Milhaud sono la punta di diamante [scheda 2], un 'cerchio magico' di nuova musica che più che ai suoi componenti serve alla fama di Cocteau. Poulenc, il più vicino del gruppo all'estetica dello scrittore, sul piano dell'arte mostra ancora pudore a lasciarsi coinvolgere nelle provocazioni anticonformiste dell'amico, ma non disdegna, in privato, di seguirlo ovunque: «Quando Poulenc e Cocteau visitavano il sottobosco popolare sembravano Marcel Proust fra i garzoni di macelleria». ¹ Eppure, a parte la musica per *Les biches* (1923) – il cui soggetto 'al femminile' aveva stupito il pubblico in realtà per la coreografia di Bronislava Nijinska (sorella di Vaclav) e i costumi di Marie Laurencin – pochi altri testi di Cocteau, almeno in quegli anni, suscitano l'attenzione di Poulenc.

Ma non basta: la *Voix humaine* (1930) è un testo scritto alla fine di un decennio di illusioni – lo possiamo considerare la prima opera della crisi che precede la seconda guerra mondiale. E soprattutto viene recepito da molti come una confessione privata della quale non ci si poteva appropriare con leggerezza. Inoltre in quegli anni, ancora da venire l'esperienza dei *Dialogues des carmélites*, a Poulenc mancavano forse gli strumenti per portare sulla scena un testo insieme realistico e senza azione.

Aver sovrapposto le rivendicazioni identitarie con quelle artistiche, strategia su cui Cocteau aveva costruito il suo personaggio, non era senza conseguenze. Alla prova generale della *Voix humaine* (Théâtre de la Comédie-Française) era stato invitato tutto il bel mondo. La sempre affascinante Berthe Bovy, che aveva goduto di un successo sflogorante nel cinema prima della guerra, ha da poco cominciato la sua conversazione telefonica in vestaglia, quando dal buio della sala s'alza una voce: «È un'oscenità! Basta,

¹ BENJAMIN IVRY, *Francis Poulenc*, London, Phaidon Press Ltd, 1996, p. 41. La passione di Proust per i garzoni di macelleria, evocata nell'ultimo volume della *Recherche* (*Le temps retrouvé*, 1927), è raccontata in uno scritto privato di Walter Benjamin del 1930 inviato a Gershom Scholem e tradotto come *Serata con Monsieur Albert*. La versione 'pubblica' di quel testo, apparsa su «Die literarische Welt» VI/21 (23 maggio 1930), omette il passo. Cfr. WALTER BENJAMIN, *Abend mit Monsieur Albert* in Id., *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, Suhrkamp, 1980), IV/1, pp. 587-592; trad. it. in *Scritti* (Torino, Einaudi, 2002), IV, p. 20-23: 22.

basta! È a Desbordes che state telefonando!»). Gli amici di Cocteau tentano di far tacere il contestatore, ne segue una colluttazione, volano cappelli, finché l'uomo non viene allontanato. Si lamenterà poi che qualcuno gli ha spento un sigaro sul collo.

Jean Desbordes è uno scrittore ventiquattrenne, da qualche anno amante di Cocteau, in sospetto all'ambiente letterario perché la pubblicazione del suo primo lavoro, *J'adore* (1928), sembra più legata alla nuova amicizia che al valore dell'opera. Ma Desbordes proseguirà la sua attività di scrittore anche senza Cocteau e nel '37 sposerà Madeleine Peltier. Entrato nella Resistenza, nel 1944 sarà torturato e ucciso dai tedeschi.

Desbordes è solo un pretesto per far polemica, persino scelto male, dal momento che la *liaison* con Cocteau in quei mesi era ancora in ottima salute. Il contestatore è Paul Éluard, ex dadaista, ora surrealista. Non era stato invitato, ma ebbe modo di entrare accompagnato da Sergej Eizenštejn in quei giorni a Parigi. Dalla pubblicazione degli *Enfantes terribles* Éluard ce l'ha a morte con Cocteau per il troppo successo, inopportuno a un vero avanguardista. Militante nella sinistra radicale non tollera né il dandismo, né il qualunquismo politico di Cocteau. La diffidenza è reciproca, almeno da quando Éluard è diventato il nuovo amante di Valentine Hugo, musa ispiratrice di Cocteau e madrina di uno dei suoi salotti più apprezzati. La Hugo comunque non ha difficoltà a cogliere il lato positivo dell'episodio: «Jean est enchanté. Il a eu son scandale!».²

Malgrado le polemiche, non è però una chiave di lettura utile immaginare che nella *Voix humaine* la protagonista sia Cocteau o comunque un uomo. Certo l'accondiscendenza con cui lei accetta di esser messa da parte, non avendo mai avuto realmente speranza di vivere a fianco di lui, così come l'insistenza nel voler bruciare le loro lettere, custodi di chissà quale segreto, suggerisce una relazione socialmente inaccettabile. E tuttavia, al di là delle letture trasversali, il testo di Cocteau appare rivoluzionario per come è formalmente concepito, non per le eventuali potenzialità eversive del soggetto.

L'espedito di porre l'interprete al ricevitore, pur figlio del realismo cinematografico, prende le mosse dall'ambivalenza inquieta dell'apparecchio telefonico. Se sul piano formale obbliga l'attrice a recitare la parte dell'altro assente attraverso dosati silenzi, dal punto di vista simbolico eleva il telefono al ruolo di un terzo personaggio, intermediario fra lei *presente* e lui *assente*. L'alone di progresso scientifico che ammantava il meccanismo del dialogo, invece di assecondare gli entusiasmi vitalistici, si trasforma nel nichilismo di una comunicazione velleitaria, fallimentare, di più: interamente autoreferenziale.

Se anche l'incomunicabilità delle relazioni umane resa da Cocteau ha origine dalla sua esperienza personale, certo è che l'elemento di menzogna introdotto dal telefono (lui finge di essere a casa, quando invece è al ristorante con la futura moglie), così come le false scorciatoie che la tecnologia sembra offrire (è possibile comunicare quando si vuole, ma lo si fa davvero?), sono interamente sintetizzate dalla presenza del nuovo elettrodomestico.

² JEAN HUGO, *Le regard de la mémoire (1914-1945)*, Paris, Actes Sud, 1983, p. 56.

Il disagio per l'interferenza del progresso con il quotidiano non è un'eccentricità snob di Cocteau – quasi fosse la Dowager Countess di *Downton Abbey* che usa il ventaglio per ripararsi dalle folgori della lampadina elettrica. Nel 1929 Sigmund Freud ammetteva che i vantaggi offerti dal telefono erano un tentativo di usare la tecnologia per rimediare agli sconvolgimenti prodotti dalla tecnologia stessa:

Se non ci fossero ferrovie che superano le distanze, il bambino non avrebbe mai lasciato la città natale e non avrei bisogno del telefono per udire la sua voce. Se non fossero divenuti normali i viaggi per mare nell'Ottocento, l'amico non si sarebbe mai accinto alla traversata e non avrei bisogno del telefono per calmare le apprensioni che nutro per lui.³

Ma v'è un ulteriore motivo di diffidenza. Alla fine degli anni Venti, il telefono era percepito dal pubblico come prerogativa dell'utenza femminile: espansione dell'intimità (il filtro del microfono sostituisce la grata asfittica del confessore) e insieme oggetto di emancipazione (la libertà di parlare con chi vuoi).⁴ Non è casuale l'uso strutturale che ne fa Cukor pochi anni dopo nel film *Donne* (*The Women*, 1939): qui il telefono è l'unico protagonista maschile.

Cocteau riconosce nella connotazione sessuale del telefono un ulteriore motivo di ambivalenza, e non è facile stabilire a cosa sia riferito l'*humaine* del titolo: se alla voce di lei, l'unica che sentiamo; a quella di lui, che non sentiamo mai, o se è l'appellativo ironico rivolto all'apparecchio che ne svela l'artificiosità.

1940

Cocteau conosce Édith Piaf quando lei, già una star, ha solo venticinque anni. In quei mesi si accompagna a Paul Meurisse, un attore-*chansonnier* che avrebbe avuto un discreto successo in seguito sul grande schermo. Per la coppia Piaf-Meurisse Cocteau scrive *Le bel indifférent*, una *pièce* in cui lei non canta e lui non recita: di fatto un nuovo monologo per attrice dove però la controparte, pur presente, non dice una parola. Più che una provocazione, il testo vuole mostrare la straordinaria fiducia che Cocteau riversava nel potenziale della piccola Édith. Fu allestito al Théâtre des Bouffes-Parisiens nella primavera del 1940, nei giorni in cui il Belgio veniva occupato dai nazisti.

Capita di leggere che *Le bel indifférent* sia un adattamento della *Voix humaine*. In realtà i due testi sono assai diversi. Hanno in comune un sentimento non corrisposto (lui è un *gigolo* che non l'ama) e la voglia di sfidare le difficoltà di un monologo al femminile. Ora però il silenzio di lui si trasforma in disprezzo e l'ostinazione di lei a parlargli diventa umiliazione, sentimenti che nella stesura di dieci anni prima erano solo in potenza. La relazione sadomasochistica che ne scaturisce, privata delle difficoltà

³ SIGMUND FREUD, *Il disagio della civiltà* [*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930] e altri saggi, Torino, Boringhieri, 1971, p. 209.

⁴ ELLIS HANSON, *The telephone and its queerness*, in *Cruising the performative. Interventions into the representation of ethnicity, nationality, and sexuality*, a cura di Sue-Ellen Case, Philip Brett e Susan Leigh Foster, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 34-58.



Jean Cocteau studia il copione del *Bel indifférent* con Édith Piaf.

esterne della *Voix humaine*, si trasforma così in un rituale perverso e disturbante. Cocteau vent'anni dopo realizzerà un disegno erotico intitolato di nuovo *Le bel indifférent* dove su una spiaggia assolata due giovanotti si masturbano mentre la ragazza guarda il mare alle loro spalle – non una chiave interpretativa ma almeno una spia sul disequilibrio dei ruoli.

Anche nella *pièce* per la Piaf il telefono è un elemento chiave, non un vero personaggio, ma movimentata il dialogo e scandisce le scene. Tuttavia Cocteau, con le parole di lei, è più esplicito nel dirci cosa pensa del marchingegno:

Il telefono è diventato uno strumento di tortura in più. Avevamo l'ascensore, avevamo il citofono, la chiave del portone, l'orologio... Ora c'è il telefono. Questo telefono che guardo, che divoro con gli occhi e... e il silenzio.⁵

Oggi sappiamo bene come il proliferare dei canali di comunicazione – mail, chat, whatsapp, messenger – non serva ad altro che ad amplificare il vuoto: se manca l'interlocutore le mille possibilità di contatto diventano conferme, l'una che si somma all'altra, della propria solitudine.

Dopo aver sposato il compositore Jacques Pills nel 1952, Édith Piaf riproporrà *Le bel indifférent* con il neomarito. Dello spettacolo sopravvive un video di cinque minuti la cui scenografia ha suggerito la copertina dell'LP del monologo realizzato dalla Columbia nel 1962.⁶

Nel 1957 il regista Jacques Demy ne fa un film di mezz'ora con Jeanne Allard e Angelo Bellini;⁷ una seconda versione cinematografica è quella del 1978 con Annie Cordy e nientemeno che Alain Delon nei panni del bello muto (regia di Marion Serraut). Nel 2005 Marco Tutino, sempre conservando il testo di Cocteau, ne ha realizzato un'opera andata in scena allo Sferisterio di Macerata con la regia di Pier Luigi Pizzi.

1948

La prima versione italiana della *Voix humaine* fu interpretata con successo già nel 1931 a Firenze da Emma Gramatica quasi sessantenne. Dodici anni dopo, negli anni della guerra, vi si confrontava anche la trentaquattrenne Anna Magnani a Roma, in occasione di una serata in suo onore che voleva celebrare i successi di *Volumineide* (1942), spettacolo con Mario Castellani e Totò.⁸

⁵ «Le téléphone est devenu un instrument de supplice en plus. Il y avait l'ascenseur. Il y avait la sonnette d'en bas. Il y avait les clefs dans les portes. Il y avait la pendule. Maintenant il y a le téléphone. Ce téléphone que je regarde, que je dévore des yeux, et... et le silence»; testo in *Œuvres complètes*, VIII, Lausanne, Marguerat, 1949, p. 392; e *Théâtre de poche*, Paris, P. Morihien, 1949.

⁶ Il video è disponibile anche su YouTube, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=MLjYPfJkkmk> (verificato l'11 settembre 2015).

⁷ Anche questa pellicola è disponibile su YouTube, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=Pc9p-WQzPeo> (verificato l'11 settembre 2015).

⁸ GIANNI RONDOLINO, *Roberto Rossellini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; rist. Torino, UTET, 1989, p. 123.

Se la partecipazione della Magnani a *Roma città aperta* (1945) di Rossellini mostrò un'attrice fuori dal comune, ordinario invece fu il decorso del rapporto fra regista e protagonista, al punto che Rossellini nel 1946 interromperà la sua precedente storia con l'attrice Roswitha Schmidt. Molto sensibile al mercato francese che gli stava tributando grandi onori, Rossellini acquisisce l'anno dopo i diritti della *Voix humaine*, forse dietro suggerimento della Magnani, per farne un film con la compagna che girerà a Parigi. I trentacinque minuti di pellicola verranno affiancati a un altro mediometraggio di Rossellini scritto e interpretato da Fellini, *Il miracolo*. I due episodi usciranno nel 1948 con il titolo *L'amore*.⁹

Se la stima di Cocteau per il regista italiano è sincera, quella di Rossellini per il collega francese appare più di circostanza, e i tentativi di ritrovare un'influenza fra loro sembrano oggi un po' forzati. Cocteau segue da vicino la realizzazione del film e propone il nome dello scenografo Christian Bérard [scheda 3]. Sempre insoddisfatto di chi metteva mano ai suoi testi, è al contrario entusiasta di Rossellini e della Magnani. Del resto le alterazioni non sono significative: vengono omesse le interferenze con altri abbonati telefonici, ma il testo è in gran parte conservato. Lo slittamento dell'articolo, da «La» a «Una», mostra un'idea di realismo quotidiano che si oppone al portato universale che sembra voler suggerire il testo teatrale. Cocteau anni dopo ricorderà l'uso persino impudico dei primi piani che Rossellini ha fatto alla Magnani e, recuperando il suo adagio, suggerirà, ancora una volta, che il titolo avrebbe potuto essere *Del telefono considerato come strumento di tortura*.¹⁰ Il film fu giudicato severamente in Italia: fra le altre cose non venne perdonato l'uso di un testo teatrale. Solo quando uscì in Francia nel 1956 (in italiano sottotitolato) ebbe straordinario successo e grandi estimatori, fra cui Truffaut e Rohmer.

Nel 1966 anche Ingrid Bergman realizzerà un film per la televisione inglese (regia di Ted Kotcheff).¹¹ La Bergman, nell'interpretare una donna distrutta, non perde la sua inclinazione *posh* – che forse sarebbe piaciuta molto a Cocteau se fosse stato ancora in vita –, ma la disperazione di lei non smette mai di essere convincente e a tratti appare persino più quotidiana di quella della Magnani.

Il testo di Cocteau ha mostrato tutta la sua modernità nel sopravvivere ai tempi. Il telefono come accessorio della crisi sentimentale è diventato un *topos* utilizzato anche in ambiti culturali molto diversi. La citazione della *Voix humaine* che Madonna fa nel video *I want you* (2006) convince anche chi non vi riconoscesse Cocteau: una donna sola con un telefono in mano è ormai l'emblema dell'abbandono [scheda 4].

La più recente realizzazione cinematografica del testo di Cocteau è quella dell'ottantenne Sophia Loren che, sotto l'occhio amorevole del figlio Edoardo Ponti, sembra

⁹ Il monologo, *Una voce umana – versione integrale – Anna Magnani* è disponibile su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=p5njhY-9Z3E> (verificato l'11 settembre 2015).

¹⁰ MARIO VERDONE, *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 191.

¹¹ *The human voice TV 1966 Ingrid Bergman* è disponibile su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=vgeC02jaKVw> (verificato l'11 settembre 2015).

avere vent'anni di meno. Erri De Luca ha adattato il testo recitato dalla Loren con accento napoletano. Presentato al Tribeca Film Festival del 2013 – dove l'attrice non ha mancato di commuoversi per la gioia dei giornalisti – è approdato l'anno successivo a Cannes. Il film è passato inosservato, seppur una menzione a luci e trucco sarebbe stata doverosa.

1958

L'idea di fare un'opera dalla *Voix humaine* nasce a fini commerciali. La proposta fu di Hervé Dugardin, amico di Poulenc e rappresentante francese di Casa Ricordi [scheda 5]. Si voleva duplicare il successo inaspettato dei *Dialogues des carmélites* (1956): Poulenc stava godendo il plauso di tutta la critica, la Callas furoreggiava soprattutto quando sola in scena, perché non mettere insieme due cavalli di razza adattando un monologo fortunato?

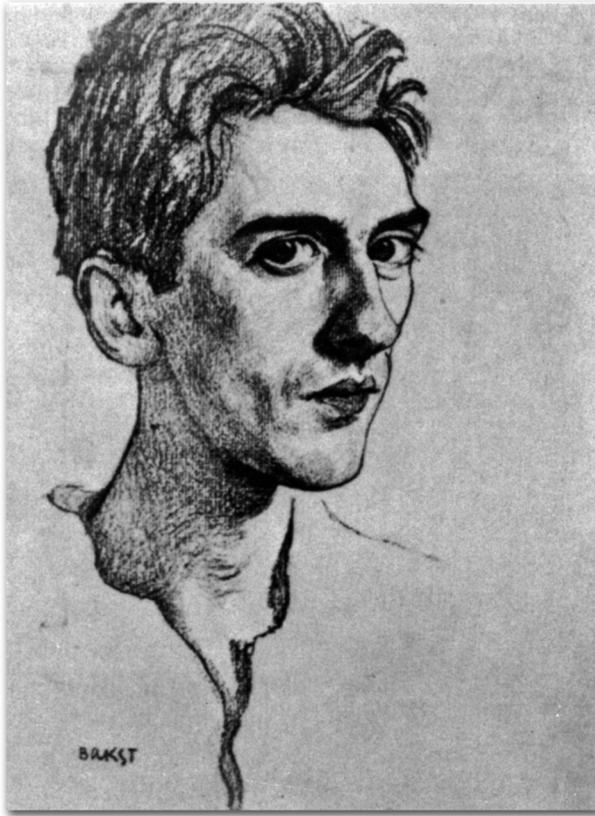
Sono quelle operazioni che non funzionano mai. E infatti Poulenc era entrato nella classica crisi post-parto e la Callas molto difficilmente avrebbe cantato in una lingua diversa dall'italiano. Le insicurezze di Poulenc, puntellate da crisi sentimentali, erano ben note a chi lo conosceva, ma questa volta la situazione sembrava più difficile.

I mesi in cui stava lavorando ai *Dialoghi* – nervosi, dubbiosi, convulsi, come ogni fase preparatoria – furono segnati dalla storia tempestosa con Lucien Roubert. Lucien era diverso dagli altri, solo otto anni più giovane, né un intellettuale, né una marchetta, c'era il rischio potesse sembrare davvero una relazione, di quelle in cui la noia diventa complicità. Certo Lucien era geloso, ma quel suo lato possessivo era anche commovente: non tollerava che gli ex amanti degli anni Trenta continuassero a frequentare Poulenc, in particolare Raymond Destouches (che nel frattempo aveva avuto un figlio) e Richard Chanlaire, con la cui cugina Poulenc aveva concepito Marie-Ange che ora aveva otto anni (figlia non riconosciuta, ma di cui sarà amorevole padrino).

Lucien morì all'improvviso nel 1955 di un tumore pleurico, quando i *Dialogues* erano appena terminati. Poulenc visse in apnea durante tutto il carrozzone delle rappresentazioni che seguirono il debutto dell'opera: il successo, le interviste, i contratti furono un'alternativa agli psicofarmaci. Poi, man mano che il trambusto scemava, il dolore cominciò a farsi strada, e crebbe il senso di disperazione, la solitudine, il disinteresse al lavoro, la certezza di non avere altre opportunità. Vivere era diventato intollerabile, ma il gesto estremo era da escludere: «Non le eseguono le opere dei suicidi». ¹²

La svolta fu un sergentino d'infermeria con la metà dei suoi anni. L'episodio sarebbe potuto apparire una delle tante infatuazioni occasionali e dopo un paio d'anni Poulenc sembrava essersene convinto: «mi sono buttato in un'avventura sentimentale che mi ha reso euforico sei mesi, felice un anno, e che ahimè da quattro mesi mi ha ridot-

¹² «On ne joue pas les opéras des suicidés»; lettera di questi mesi (non datata) a Hervé Dugardin, in FRANCIS POULENC, *Correspondance, 1910-1963*, a cura di Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 910 nota 2 (d'ora in poi: *Correspondance*).



Léon Bakst, Jean Cocteau, disegno a carboncino, 1920 ca. Collezione privata.

to uno straccio». ¹³ Ma gli sbalzi d'umore erano sistematici nella vita di Poulenc, al contrario il giovane Louis Gautier gli rimarrà al fianco devotamente, fino alla fine dei suoi giorni. Poulenc riconoscerà a Louis di essere stato l'occasione, dopo i *Dialogues*, per rimettersi a scrivere: «In ogni caso gli devo *La voix humaine* (non è poco)». ¹⁴

Poulenc partecipò alla vicenda della *Voix humaine* in prima persona: «Conoscete il soggetto: una donna (sono io, come Flaubert diceva "Bovary c'est moi") telefona per l'ultima volta al suo amante che si deve sposare il giorno dopo». ¹⁵ La teatralità dell'apocalittico non lasciava mai la natura ipocondriaca di Poulenc. E se prima l'immedesimazione era con Blanche, la protagonista decapitata dei *Dialoghi*, ora la presenza di Louis diventa l'angoscia latente di una separazione ineluttabile che gli permetteva di identificarsi con Elle, la donna senza nome della *Voix humaine*: «Blanche sono io, ed

¹³ Lettera a Milhaud del 10 marzo 1959, *ibidem*, p. 909.

¹⁴ Lettera a Rose Dercourt-Plaut del 30 gennaio 1959, *ibidem*, p. 906.

¹⁵ Lettera a Rose Dercourt-Plaut del 20 aprile 1958, *ibidem*, p. 894.

Elle sono sempre io con... Louis, in prospettiva, perché certo, in un modo o nell'altro, la vita mi porterà via quest'angelo».¹⁶

La contiguità fra Blanche ed Elle è inoltre sorretta dall'interpretazione di Denise Duval, un soprano con straordinarie abilità d'attrice molto apprezzata da Poulenc. Con lei il compositore aveva collaborato per *Les mamelles de Tirésias* (1947) e l'aveva voluta per la versione francese dei *Dialoghi*. Il suo ruolo si rivelò chiave nella stesura della *Voix* [scheda 6]: la Duval ebbe modo di contribuire in tempo reale alla composizione suggerendo il modo migliore di rendere la frammentazione di un declamato che nella testa di Poulenc doveva essere il più possibile aderente al parlato. L'esperienza dello *Sprechgesang* di Schönberg gli appariva del tutto inefficace¹⁷ e la sfida di modellare un canto che seguisse le inflessioni della recitazione trovava modelli più fruttuosi nel recitar-cantando monteverdiano, tecnica già studiata per la stesura dei *Dialoghi*. Ora la sfida appariva persino più ardua, ma Poulenc fu soddisfatto del risultato: «penso di non aver scritto niente di più singolare, di più acuto. E credo di non poter andare più lontano in questa via».¹⁸

Poulenc gestisce un declamato di quasi quaranta minuti, privo di arie, giustappendendo episodi diversi. La soluzione era già nel testo di Cocteau («fase del cane, fase della menzogna, fase dell'abbonata etc.»), ma si trattava di momenti ricorrenti. Poulenc, nello sfolire qui e là il testo isola le prerogative di ogni fase in singoli episodi. Un esempio: il riferimento al cane che si sente solo e che lei vuole restituirgli, in Cocteau ricompare tre volte, mentre in Poulenc lo ritroviamo solo in un unico momento:¹⁹

La sequenza del cane è incredibile, con un improvviso momento di tenerezza che spezza il cuore su: «Povera bestia. Ti ama. Forse pensa che ti ho fatto del male».²⁰

Anche nell'immedesimazione con il cane Poulenc ritrova spunti biografici, ma quella scena alla Duval non piaceva, anche perché appariva poco comprensibile a chi non conoscesse il testo di Cocteau.²¹ Poulenc non volle tagliarla ma le permise di non cantarla (soluzione adottata anche da altre interpreti).

¹⁶ Lettera a Hervé Dugardin del 30 marzo 1958, *ibidem*, p. 889

¹⁷ Cfr. l'intervista radiofonica del 12 agosto 1958, ora in FRANCIS POULENC, *J'ecris ce qui me chante*, a cura di Nicolas Southon, Paris, Fayard, 2001, p. 643.

¹⁸ *Ibidem*, adotto la traduzione di Stefania Franceschini, *Francis Poulenc. Una biografia*, Varese, Zecchini, 2014, p. 170.

¹⁹ Alle cifre 81-83 della partitura; nel prosieguo si farà riferimento a FRANCIS POULENC, *La voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, texte de Jean Cocteau, partition d'orchestre, Paris, Ricordi, ©1959 anche per gli esempi musicali nn. 1-7, identificati mediante la cifra di chiamata e il numero delle battute che la precedono in esponente a destra, e a sinistra se la seguono.

²⁰ Lettera a Hervé Dugardin cit. a nota 16.

²¹ Riferito in un'intervista alla Duval ormai ottantacinquenne in cui vien fuori anche la proverbiale tirchieria di Poulenc: «A Rome, un 22 octobre, jour de mon anniversaire, il m'a dit: "Je vais te faire un cadeau." Je lui ai répondu: "Enlève-moi le chien de la *Voix humaine*, ça dérouté tout le monde, les gens n'arrètent pas de tousser. En plus, ça ne va pas te coûter cher." Quand il m'invitait au restaurant, il avait toujours une crise de foie, et quand c'est moi qui invitais, il avait retrouvé un sacré coup de fourchette.»; intervista rilasciata a Eric Dahan apparsa su «Liberation» del 6 novembre 2004.

Poulenc invece, per conservare l'unità del lavoro, adotta alcuni temi che, trasformati, ritornano a evocare connessioni fra gli episodi. In particolare il «tema della menzogna»,²² niente di più che un'oscillazione cromatica su armonie a distanza di terza, rende bene la falsa disinvoltura che si esibisce nella finzione. Lo incontriamo per la prima volta sulle prime parole che Elle rivolge al suo compagno («Je rentre il y a dix minutes...»), quando ancora non sappiamo che gli sta mentendo:

ESEMPIO 1 – 10⁴

Très naturel

Je rentre il y a dix mi-nu-tes. Tu n'avais pas encore appe-lé?

VI, Vla
Cr, Fg
p

Vlc, Cb
p

Un secondo tema sembra scaturire per metamorfosi dal precedente. Quando, di nuovo mentendo, riferisce di aver preso una sola compressa invece del mezzo barattolo allo scopo di suicidarsi, compare quella che sembra una variante ornata:

ESEMPIO 2 – 13

En pressant un peu

Non, un seul, à neuf heures.

Ob, Fag
VI, Vle
Cl B
Fag
Vlc, Cb

f

long

long

²² «Le thème du mensonge (Si tu me mentais par bonté d'âme) est horrible (cela pèse une tonne)»: lettera del 30 marzo (*Correspondance*, p. 890).



«Mais oui, mon chéri Allô ... et comme ça?»: Denise ripresa dal regista Dominique Delouche nel 1970, in una *mise en scène* della *Voix humaine* dove la protagonista mimava se stessa nell'interpretazione registrata con Georges Prêtre nel 1962.



Berthe Bovy, prima Elle nella *Voix humaine* di Jean Cocteau nel 1930: si confronti la posizione con quella della Duval nella pagina precedente.

Ma poi, da questo elemento embrionale si disegna una nuova melodia, che invece verrà utilizzata in momenti di sincerità. Qui Elle parla dell'amica Marthe:

ESEMPIO 3 – 17

Sans presser

f

Elle a é - té par - fai - te. Elle a cet

Ob, Fag

mf

Fl
Cl
Cl B

VI, Vle
pizz.

Vlc *mf*

Vlc, Cb

Più avanti, dopo aver confessato di aver mentito e di aver tentato il suicidio, nel promettere di essere saggia, il tema riappare in una soluzione ampiamente fiorita:

ESEMPIO 4 – 60

Bien plus calme (tendre)

mp
Tu as rai - son St, je t'é - cou - te...

Ob *Très expressif*
p

VI *Div.*
Sourd
p

Vle *p*

E infine lo incontriamo nella sua forma più essenziale, quando ormai rassegnata, Elle dichiara che non bisogna preoccuparsi di quello che dice la gente:

ESEMPIO 5 – 872

mf bien chanté
Pour les gens, on s'ai - me ou on se dé - tes - te. Les rup - tu - res sont des ruptu - res.

Fl I *Très tendre*
p

Fl II *p*

VI II, Vle
pp

Vlc, Arpa

Ma Poulenc sembra molto orgoglioso degli altri due temi – fra i quattro principali che si rincorrono nella *Voix humaine* – forse perché spera possano scandalizzare critici reazionari come Antoine Goléa o Pierre Souvtchinsky:

Ho usato poi tutti i miei temi, ecco il segreto. Due sono d'un erotismo potente (Goléa, Goldbeck e Souvtch [sic] tappatevi le orecchie!). Si sente fottere, odore di sesso.²³

²³ «J'ai trouvé et, c'est le secret, tous mes thèmes. 2 sont d'un erotisme insensé (Goléa, Goldbeck et Souvtch buchez-vous les oreilles!). Cela sent le foudre, l'entreuisse» (30 marzo, *Correspondance*, p. 889).

La verità è che le suggestioni a luci rosse sono assai più nella testa di Poulenc che udibili da alcun mortale, ma forse l'iperbole serviva a convincere Hervé Dugardin (più che l'amico il rappresentante editoriale). Il primo di questi due temi, come quello della menzogna, è in realtà un inciso tematico che nella sua forma embrionale compare le prime volte quando si fa riferimento alle lettere da bruciare:

ESEMPIO 6 - 20

p Un peu dur... *f subito* *Très intense* Je comprends. Oh mon ché-ri, ne t'excuse pas,
 C I, Fag, Vle FI, Ob, Cl, VI
p VI, Cl Cr, Arpa
 Fag, Cl B Fag, Cl B
p Vlc, Cb Vlc, Cb Fag, Arpa

In seguito è usato un po' ovunque nei momenti di più intensa partecipazione.

L'altro tema, dalle suggestioni sentimentali, non subisce significative alterazioni e riaffiora solo due volte. Una prima quando si evoca il loro incontro a Versailles:

ESEMPIO 7 - 26

mf Sou-viens - toi du di-manche de Ver - sail - les et du pneuma-
pp *Douxement voluptueux, très calme* [tique]
 Cl, VI I Ott, Fl, Cl, VI I
 VI II
 Cr *pp* FI II
 Fag
pp Arpa
 Vlc, Cb
 Arpa
 Cl B, BT

La seconda quando lei chiede perdono per non riuscire a esser forte (n. 73) e ammette che ormai c'è solo il filo del telefono cui può aggrapparsi per avere un contatto con lui.

Il momento più drammatico è quello in cui Elle confessa di aver tentato il suicidio. Qui Poulenc usa un ritmo ternario che ricorda un valzer. Per questa scelta ebbe all'inizio qualche perplessità, come confessa a Pierre Bernac, l'amico tenore per il quale scrisse gran parte delle sue liriche:

Ho avuto l'idea, per quando Elle racconta del suo avvelenamento, di un valzer triste in do minore. Avevo paura che sembrasse [una canzone della] Piaf. Richard [Chanlaire] dice di no. In ogni caso è inaspettato, devi ammetterlo.²⁴

Cocteau seguì da vicino la creazione dell'opera e contribuì personalmente alla messa in scena [scheda 7]. L'opera fu rappresentata il 6 febbraio all'Opéra-Comique sotto la direzione di Georges Prêtre. Il successo fu clamoroso e l'intensità della recitazione della Duval tale da registrare l'ovazione della stessa orchestra. Più che opera di Poulenc tutti ricordarono il debutto parigino come *La voix humaine* della Duval. L'editore Ricordi non se la sentì di fare a meno della sua carica emotiva e decise, contrariamente agli accordi, di fare la prima a Milano sempre in francese pur di non perdere la recitazione della Duval. Poulenc scrive a Bernac:

Vogliono *La voix* in francese sostenendo che sarà molto più *chic*, che il pubblico della Piccola Scala non è quello della 'grande' etc. Dal momento che andrà in scena con un'opera in un atto di Petrassi, libretto *molto scritto* di Montale, dopo qualche incertezza (non dirlo a Denise) penso che sia la soluzione migliore. Dopo tutto dovrò privarmi della traduzione italiana in cambio del puro Cocteau: meglio così. I critici (è l'opinione di Pizzetti) avrebbero potuto rimproverarmi qualche incongruenza prosodica.²⁵

Malgrado la lingua, l'opera trionferà anche in Italia – lo stesso Montale ne scriverà un'entusiastica recensione – e solo dieci anni dopo, nel 1969, il libretto godrà della traduzione di Flavio Testi per la voce di Magda Olivero al Comunale di Firenze sotto la direzione di Bruno Bartoletti.

²⁴ «J'ai l'idée lorsqu'Elle raconte son empoisonnement d'une valse lente en ut mineur. J'avais peur que cela fasse Piaf. Richard dit que non. En tout cas c'est imprévu avouez-le» (marzo 1958, *Correspondance*, p. 887). In una lettera successiva, sempre a Bernac, Poulenc ha ormai eticattato il suo valzer come «un rythme de valse triste genre Sibelius» (*Correspondance*, p. 892).

²⁵ «Ils veulent la *Voix* en français prétendant que cela sera beaucoup plus chic, que le public de la Piccola n'est pas celui ete la grande etc ... etc ... Comme je passe avec un opéra en 1 acte de Petrassi livret très écrit de Montale je pense aussi, après avoir un peu rechigné (ne pas dire cela à Denise) que c'est la solution sage. Après tout je n'aurais que de l'italien de traduction et du pur Cocteau vaut mieux. Les critiques (c'est l'avis de Pizzetti) auraient pu me reprocher certaines gaucheries de prosodie» (lettera a Pierre Bernac dell'4 ottobre 1958, *Correspondance*, p. 892).

Scheda 1 | Benjamin



Trasferito a Parigi nel 1933, quando Hitler divenne cancelliere del Reich, Walter Benjamin pubblicherà qui, in francese, il libro che lo rese famoso, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). In questi anni Benjamin redigerà inoltre una serie di scritti sulla sua giovinezza che non riuscirà a pubblicare se non per brevi stralci su qualche giornale, spesso sotto pseudonimo. Verranno tutti raccolti e pubblicati nel 1950 da Theodor W. Adorno con il titolo *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Una versione integrata di nuovi testi apparve nella prima edizione della sua opera (*Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1972) e altre aggiunte nella seconda (*ibidem*, 1991). Il passo sul telefono, qui riproposto nella traduzione di Marisa Bertoli Peruzzi, rievoca gli anni appena precedenti la prima guerra mondiale:¹

Il telefono

Sarà il tipo dell'apparecchio o un effetto del ricordo, certo è che nella memoria i suoni che si udivano durante le prime conversazioni telefoniche mi tornano all'orecchio come qualcosa di ben diverso da quelli di oggi. Erano suoni notturni. Nessuna Musa vi presiede. La notte da cui provenivano era la stessa che precede ogni verace nascita del nuovo. Ed una voce neonata era quella che sonnecchiava negli apparecchi. Fratello gemello fin nel giorno e nell'ora mi fu il telefono. Sicché io potei essere testimone di come esso nella sua superba carriera riscattò l'umiltà del suo noviziato. Quando lampadari a corona, parafuochi e palme da salotto, mensole, tavolinetti e parapetti di bovindo, che allora si pavoneggiavano nelle stanze di riguardo, erano già da tempo sbaragliati e defunti, l'apparecchio telefonico, simile ad un eroe leggendario rimasto abbandonato in una forra, lasciandosi alle spalle il tetro corridoio fece il suo regale ingresso nelle stanze chiare e luminose, che ora ospitavano una generazione più giovane. Per que-

¹ WALTER BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* [*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1950], Torino, Einaudi, 1973, pp. 19-21.

sta egli rappresentò la consolazione della solitudine. Ai disperati che volevano evadere da questo mondo cattivo egli ammiccò con la scintilla dell'estrema speranza. Con i derelitti egli divise il giaciglio. Ed arrivò anche ad ammorbidire in un caldo sussurro la voce stridula che aveva conservato dai tempi dell'esilio. Cosa poteva pretendere di più, dal momento che ovunque si anelava alla sua chiamata o la si aspettava colla trepidazione dei peccatori?

Non molti di quelli che oggi se ne servono sanno quale scompiglio abbia a suo tempo provocato la sua apparizione in seno alle famiglie. Lo squillo con cui esso si annunciava fra le quattro e le cinque, se un compagno doveva ancora dirmi qualcosa, era un segnale d'allarme che turbava non solo la siesta pomeridiana dei miei genitori, ma l'intero ordine naturale nel cui grembo le si potevano abbandonare. I malintesi con gli uffici erano la norma, per non parlare delle minacce e delle imprecazioni con cui mio padre strapazzava gli addetti ai reclami. Ma la sua ebbrezza suprema era la manovella, cui ci si consacrava per interi minuti e fino all'alienazione. E la sua mano era come un derviscio che si abbandona alla voluttà del suo delirio. Io invece trepidavo, ero certo che in questi casi una sciagura minacciasse l'impiegata a punizione della sua negligenza.

A quell'epoca il telefono se ne stava, vilipeso ed esiliato, fra la cesta della biancheria da lavare e il contatore del gas, in un angolo del corridoio più interno, da dove il suo squillo non faceva che esasperare le angustie dell'appartamento di Berlino. Quando poi io, quasi del tutto stordito, dopo lungo brancolare per il cupo cunicolo, arrivavo a bloccare quel tumulto, staccavo la cuffia pesante come un manubrio e ci forzavo dentro la testa, allora ero consegnato senza remissione alla voce che ne usciva. E niente c'era che mitigasse la inquietante violenza con cui essa mi soggiogava. Impotente, soffrivo che essa mi fugasse la coscienza del tempo, degli impegni, delle decisioni, che essa mi paralizzasse ogni capacità di riflessione; e come il medium obbedisce alla voce che lo domina dal di fuori, così io mi arrendevo a quella qualsiasi prima intimazione, che il telefono mi recapitava.

Scheda 2 | Le Six

Il Gruppo dei sei è probabilmente l'opera più riuscita di Cocteau. Il suo capolavoro. I sei compositori che lo costituiscono – Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc e Tailleferre – sono oggi l'emblema della nuova musica francese, lontana dalla tradizione accademica del Conservatoire, e dagli intellettualismi tedeschi, da Wagner all'espressionismo. In realtà i sei non hanno nulla in comune, tranne che frequentare gli stessi salotti di Cocteau.

Consapevole che la Francia avrebbe dovuto partecipare al rinnovamento musicale seguendo la strada di Stravinskij e Satie, Cocteau scrive nel 1918 una specie di manifesto – *Le Coq et l'Arlequin* – che pubblica con la sua casa editrice La Sirène. A parte la dedica all'amico Georges Auric «evaso dalla Germania», non v'è qui alcun riferimento ai «sei». Per dar corpo alle sue idee Cocteau pianifica un album di brani che commissiona a sei amici, gli stessi cui comincia a riferirsi come a «les Six» sulle pagine di «Paris-Midi». ² Ne-

² Cocteau tenne su «Paris-Midi» la rubrica *Carte blanche* per l'intera primavera del 1919. Gli articoli, una ventina, saranno poi ripubblicati in *Carte blanche: Recueil d'articles parus dans Paris-Midi du 31 mars au 11 août 1919* (Paris, La Sirène, 1920).



gli ultimi mesi del 1919 fa uscire, sempre per *La Sirène*, la raccolta con il titolo *L'album des Six*. Dopo aver organizzato un concerto parigino con l'intero gruppo (8 gennaio 1920) sollecita su «*Comœdia*» le due celebri recensioni di Henri Collet (16 e 23 gennaio) – gli articoli non mancheranno di ricordare le due pubblicazioni de *La Sirène*, ovvero *Le Coq* e *l'Album des Six*. La promozione del gruppo è già nel primo dei due titoli: *Un ouvrage de Rimsky et un ouvrage de Cocteau: les Cinq russes, les Six français et Erik Satie*. Di più, vi si confessa che «les Six» sono, prima di tutto, un'opera di Cocteau.

Felice che il merito del nome sia creduto invenzione di Collet, Cocteau non smette di modellare il suo capolavoro. I Ballets suédois, la compagnia di Rolf de Maré che cercava di far concorrenza a Djagilev, aveva chiesto un nuovo soggetto allo scrittore pensando di assegnare la musica ad Auric. Cocteau ritenne quella l'occasione buona per produrre la prima opera collettiva dei Sei, sancendo definitivamente la nascita della sua piccola innovativa *troupe* di compositori. Ma gli ideali estetici erano troppo eterogenei. Louis Durey si tirò subito fuori e, se i Sei-meno-uno riuscirono a mettere in scena *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), il balletto fu un fallimento. Cocteau non si diede per vinto e continuò a sostenere, almeno fino al 1924, l'ideale del gruppo che tuttavia non produsse null'altro collettivamente. Anche la serie di foto scattate nel 1922, con Cocteau sempre al centro quale musa ispiratrice, dovette patire l'assenza di Auric, sostituito da un suo ritratto realizzato dallo stesso Cocteau.³

Il secondo dopoguerra, un po' la nostalgia, un po' la memoria sfocata, mosse il desiderio di ritornare alla Parigi degli 'anni ruggenti' esaltando l'attività del tutto effime-

³ Il dipinto di Jacques-Émile Blanche, con tutti i componenti e Cocteau sullo sfondo, fu realizzato questo stesso anno. La presenza al centro della pianista Marcelle-Meyer Bertin, la più apprezzata interprete di Satie, rivela l'intento programmatico del quadro suggerito dallo stesso Cocteau – in *Le Coq e l'Arlequin* il 'vecchio' Satie è il faro della nuova musica francese.

ra e inconcludente dei Sei. L'importante *Neue Musik* di Stuckenschmidt (Berlino 1951) dedicò molte pagine al gruppo, identificandolo per eccesso di entusiasmo con l'avanguardia parigina dei primi anni Venti.⁴ Ma fu Cocteau stesso a far resuscitare la sua opera più amata, riunendo i sei amici a trent'anni di distanza in un clamoroso concerto al Théâtre des Champs-Élysées (4 novembre 1953), registrato e riversato su un doppio vinile Columbia. Cocteau per l'occasione realizzò il famoso disegno dei Sei (con lui sempre immancabilmente al centro) e introdusse il concerto con un discorso, anch'esso inciso sul doppio album, in cui addirittura pretendeva che l'attività fosse cominciata nel 1916. L'unica foto con Cocteau e i Sei, tutti presenti – seppur un po' attempati – sarà scattata solo in questa occasione. Pochi mesi dopo Poulenc, parlando del fantomatico gruppo con Claude Rostand, confesserà:

Lo slogan era facile ma, essendo la giovinezza avida di pubblicità, accettammo un'etichetta che, in fondo, non significava nulla. La diversità della nostra musica, dei nostri favori e disfavori contrastava con un'estetica comune. V'è qualcosa di più agli antipodi che la musica di Honneger e quella di Auric? Milhaud ammirava [Albéric] Magnard, io no; nessuno di noi due amava Florent Schmitt, che Honneger rispettava; Arthur, al contrario, disprezzava nel suo intimo Satie che Auric, Milhaud e io adoravamo.⁵

E di nuovo, anni dopo, anche Milhaud, apparentemente ignaro delle macchinazioni di Cocteau, affermava le stesse cose:

Per motivi del tutto arbitrari [Henri Collet] scelse i sei nomi di Auric, Durey, Honneger, Poulenc, Tailleferre e il mio: semplicemente perché noi ci conoscevamo, eravamo buoni amici e figuravamo negli stessi programmi. Senza preoccuparsi della nostra natura inconciliabile! Auric e Poulenc si rifacevano alle idee di Cocteau, Honneger al romanticismo tedesco e io al lirismo mediterraneo. Disapprovavo profondamente le teorie estetiche collettive, considerandole una limitazione, un freno irragionevole all'immaginazione dell'artista che deve trovare per ogni nuova opera mezzi diversi d'espressione ...⁶

Scheda 3 | Bérard

La scena per *Una voce umana* di Rossellini fu realizzata da Christian Bérard. Lo scenografo aveva avuto fortuna, ancora ventenne, in quanto compagno di Boris Kochno, braccio destro di Djagilev (e occasionalmente amante). Ora, pur apprezzato per il suo lavoro, era diventato un trasandato barbuto obeso, che si lavava poco e che dormiva col suo cane. Poulenc lo adorava e quando morì prematuramente nel 1949, il compositore scrisse per lui il suo celebre *Stabat Mater*.

⁴ HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna* [*Neue Musik*, 1951], Torino, Einaudi, 1960, pp. 112-116.

⁵ FRANCIS POULENC, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, René Julliard, 1954, p. 45.

⁶ DARIUS MILHAUD, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 83.



Cocteau propose Bérard a Rossellini – la cui macchina da presa è sembrata del tutto disinteressata alla scenografia. Eppure una descrizione dell'epoca ne rivela la cura del particolare. Sul grammofono (nell'immagine), mai utilizzato in tutto il film, Bérard si preoccupa di collocare *Seule ce soir*, il più celebre successo di Léo Marjane, apprezzata cantante negli anni della guerra e in seguito boicottata per aver calcato anche le scene tedesche. La canzone del compositore Paul Durand, che racconta di una donna che sa di non rivedere più il suo uomo (non sappiamo se per la guerra o per un'altra), ebbe infiniti rifacimenti, da Django Reinhardt a Mireille Mathieu. Di seguito la descrizione della scena di Bérard per Rossellini come apparve in un articolo del 1947:⁷

Una *chambre à coucher* tutta tappezzata di damasco rosso e oro, con un letto addossato alla parete centrale, un piccolo tavolino sul quale poggia il telefono (nero!) e tutto quello che può esserci nella stanza più intima di una donna elegante: grandi specchi, toilette ricchissima di profumi e argenteria, alcune valigie di cuoio grasso abbondantemente etichettate e pronte per una partenza, delle bottiglie di liquore di gran marca e su una consolle un piccolo grammofono sul quale è posato il disco *Seule ce soir*; e poi, nella parete di sinistra, una porticina che socchiusa lascia scorgere il bagno, piccolo modello della più squisita raffinatezza: tutto nel più tragico disordine, per quella atmosfera carica di elettricità che scaturisce dal dramma angoscioso di questa donna, unica protagonista del film.

⁷ BRUNO MATARAZZO, *Cocteau mi ha detto: Anna Magnani era tranquilla*, «Film» (17 maggio 1947), passo riportato in ADRIANO APRÀ, *Per un cinema microscopico: 'Una voce umana'*, «La scena e lo schermo», n.s. 3 (dicembre 1994), poi ripubbl. in ID., *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006.

Scheda 4 | Madonna

Proprio nell'anno in cui andava in scena a Parigi la prima della *Voix humaine* di Poulenc, a Detroit, all'epoca capitale mondiale dell'automobile, Berry Gordy jr. fondava l'etichetta Motown, contrazione di 'motor town', casa discografica poi diventata leader per il soul e il rhythm and blues. Nel 1995 la Motown pubblica l'album *Inner city blues* in memoria di Marvin Gaye (†1984) uno dei suoi cantautori di punta. Madonna, in collaborazione con il gruppo britannico Massive Attack, partecipò alla raccolta riproponendo un successo di Gaye del 1976: *I want you*. Quello stesso anno il brano sarà riproposto nell'album di Madonna *Something to remember* e soprattutto si gioverà di un video in bianco e nero (nell'immagine) diretto da Earle Sebastian che entrerà nei *Top 100 videos* della rivista «Slant Magazine» (gennaio 2003).

Il testo di *I want you* non ha nulla a che vedere con *La voix humaine* e il senso della canzone si riassume nel *refrain* «I want you to want me, baby, just like I want you» [Voglio che mi vuoi come ti voglio]. Tuttavia l'ambientazione di Sebastian è esplicitamente riferita al set descritto da Cocteau per la sua *pièce*, e le azioni di Madonna ricalcano le atmosfere suggerite dal monologo. Nel video però alla fine lui la richiama, e lei, ritrovando un'improvvisa forza di donna ferita – in perfetto Madonna-style – evita di rispondere e stacca il telefono.

Di seguito la didascalia scenica di Cocteau per *La voix humaine* nella traduzione di Marisa Zini:⁸

La scena, ridotta, incorniciata di rossi drappeggi dipinti, rappresenta l'angolo irregolare d'una camera di donna; camera scura, bluastra, con un letto mezzo disfatto a sinistra, e, a destra, una porta semiaperta su di una stanza da bagno illuminatissima. Al centro, sulla parete,



⁸ JEAN COCTEAU, *La voce umana – La macchina infernale*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5-6.

dimento fotografico di qualche capolavoro messo storto oppure un ritratto di famiglia; insomma una figura dall'aspetto malefico.

Davanti alla buca del suggeritore, una sedia bassa e un tavolino; telefono, libri, una lampada che manda una luce cruda.

Il sipario rivela una camera da delitto. Davanti al letto, per terra, è sdraiata una donna con una lunga camicia, come assassinata. Silenzio. La donna si solleva, cambia posizione e rimane ancora immobile. Finalmente si decide, si alza, prende un cappotto sul letto, si dirige alla porta dopo essersi fermata di faccia al telefono, che squilla proprio mentre lei tocca la porta. La donna butta via il mantello e si precipita; il mantello la intralcia e lei lo scarta con una pedata. Stacca il ricevitore.

Da quell'istante l'attrice parlerà in piedi, seduta, di schiena, di faccia, di profilo, inginocchiata dietro lo schienale della poltrona, la testa come tagliata, appoggiata sullo schienale, andrà su e giù per la stanza tirandosi dietro il filo, fino alla fine quando si lascerà cadere bocconi sul letto. Allora il capo sarà penzoloni e lei lascerà cadere il ricevitore come un sasso.

Ogni atteggiamento deve servire per una fase del monologo-dialogo (fase del cane, fase della menzogna, fase dell'abbonata, ecc.). Il nervosismo non si rivela con la precipitazione, ma con quella serie di atteggiamenti ciascuno dei quali deve modellare il colmo del disagio.

Camicia, vestaglia, soffitto, porta, poltrona, fodere, paralume bianchi.

Trovare un'illuminazione dalla buca del suggeritore che dia un'alta ombra dietro la donna seduta e sottolinei l'illuminazione del paralume.

Poiché lo stile di questo atto esclude ogni più lontana parvenza del brio, l'autore raccomanda all'attrice che lo reciterà senza la sua direzione di non mettere nessuna ironia di donna ferita, nessun'asprezza. Il personaggio è una vittima mediocre, totalmente innamorata, che tenta un solo inganno: tendere un appiglio all'uomo perché confessi la sua menzogna e non le lasci quel meschino ricordo. L'autore vorrebbe che l'attrice desse l'impressione di sanguinare, di perdere il sangue come una bestia ferita, di terminare l'atto in una camera piena di sangue.

Rispettare il testo in cui gli errori di lingua, le ripetizioni, le espressioni letterarie, le banalità sono frutto di un dosaggio meditato.

Scheda 5 | Callas

Con agile colpo d'anca il sessantenne Francis Poulenc mostra al pubblico della Salle Gaveau di Parigi come la Callas, in una serata alla Scala, avesse cacciato nell'angolo Del Monaco per raccogliere gli applausi del pubblico. Alle spalle del compositore, nel fotogramma, è la cantante Denise Duval, prima straordinaria interprete della *Voix humaine*.

Il concerto della Duval e di Poulenc del 14 maggio 1959 – a tre mesi dal debutto dell'opera alla Salle Favart – è presentato dal critico musicale Bernard Gavoty che, per introdurre l'esecuzione di un estratto della *Voix humaine*, chiede quale sia stata l'occasione che ha dato origine al lavoro. La risposta di Poulenc è diventata un aneddoto gustoso.⁹

⁹ La traduzione del dialogo è tratta dal video *on line* presente sul sito dell'Institut Nationale de l'Audiovisuel (fresques.ina.fr/en-scenes). Questa e altre *performance* televisive di Poulenc sono state pubblicate nel DVD *Poulenc and friends* (EMI 2005).



GAVOTY Ebbene, con *La voix humaine* del vostro amico Cocteau tutto cambia: l'epoca, il genere il soggetto. Cocteau era vivo quando avete messo in musica il suo lavoro: è stato lui a suggerirvi l'idea?

POULENC No. *La voix humaine* nacque da una battuta. Ero a Milano per le repliche dei *Dialoghi delle carmelitane* e una sera [ero andato a sentire] la Callas [che] cantava con Del Monaco. Si discusse molto per un piccolo scandalo: alla fine del primo atto la Callas aveva spinto Del Monaco in quinta per ringraziare il pubblico da sola. A quel punto il mio editore ed amico Hervé Dugardin, direttore delle edizioni Ricordi a Parigi, mi disse: «Dovresti scrivere qualcosa per la sola Callas, così almeno potrà prendersi gli applausi senza impicci. Perché non fai *La voix humaine*?». Ho fatto *La voix humaine* ma non l'ho proposta alla Callas.

Scheda 6 | Duval

Denise Duval, oggi novantacinquenne, ha legato il suo nome alla *Voix humaine* di Poulenc. Della sua straordinaria interpretazione fu realizzato un video solo nel 1970 (Doriane Films), poi riversato in DVD.¹⁰ In un'intervista del 1983, raccolta dal critico Alain Duault, direttore dell'«Avant-scène Opéra», la Duval ricorda i giorni che hanno preceduto la prima (nella foto una prova del 1959 con Cocteau):¹¹

¹⁰ Le doti straordinarie di attrice della Duval si apprezzano nel filmato girato nel 1970, che il *metteur en scène* Dominique Delouche ha realizzato facendo doppiare alla protagonista la sua stessa voce, tratta dall'incisione in studio diretta da Georges Prêtre, che aveva condotto anche la *première* del 1959. Su YouTube si possono vedere le prime tre parti delle quattro in cui il filmato è diviso, all'indirizzo <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4F0BC11826B657F1>. Nel 1998 Delouche convinse la Duval a tornare davanti alla telecamera nella sala dell'Opéra-Comique, per registrare una lezione d'interpretazione sull'opera impartita a Sophie Fournier, e anche questo evento è documentato da un video disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0rVLnQvF6FA> (indirizzi verificati il 14 settembre 2015).

¹¹ «L'Avant-scène Opéra», 52, 1983, p. 134.

La voix humaine è stata un'esperienza straordinaria per me: ho visto Francis Poulenc scrivere, pagina per pagina, battuta per battuta, per me, attraverso la sua carne, ma anche attraverso le mie ferite del cuore. Eravamo all'epoca entrambi in pieno dramma sentimentale, piangevamo insieme, e *La voix humaine* è stato come un diario delle nostre lacerazioni.

Lavoravo in quei giorni con la mia amica Janine Reiss,¹² che è la più meravigliosa degli insegnanti e che è una balia non solo della voce ma anche dell'anima. Ogni giorno Francis Poulenc portava una o due nuove pagine della partitura, l'inchiostro appena asciutto, e subito, Janine ed io, ci buttavamo sulla musica. Lavoravamo, dettaglio su dettaglio, davanti a Poulenc che restava ad ascoltarci. A volte gli chiedevo di cambiare una nota o un passaggio, per trovare una più perfetta conformità alla mia voce. È stata un'esperienza unica quella di partecipare alla gestazione e insieme alla nascita di un'opera.

A lavoro finito abbiamo tutti passato qualche giorno con Cocteau sulla Costa Azzurra. Cosa che, d'altronde, m'intimoriva: per me Cocteau era stato fino a quel momento un tipo arcimondano, le cui scappatelle riempivano i rotocalchi. Appena arrivati a Cannes, Poulenc ha voluto far sentire subito il lavoro a Cocteau. Ci siamo ritrovati in uno studio, Francis al piano e io cantando... e abbiamo visto l'emozione salire sul suo viso. Era felicissimo del la-



voro e su due piedi ha inventato una *mise en scène* che accentuava la tensione nervosa, il fremito bruciante, la sua lenta lacerazione. E ogni volta, dopo il debutto del 6 gennaio 1959, sento questa stessa necessità di dover agire sui nervi del pubblico attraverso la musica, il testo, la scenografia. Ma sempre ritrovo all'inizio la stessa difficoltà a catturare il pubblico – lo percepisco dai colpi di tosse, dal movimento della gente sulla sedia – ma superato il quarto d'ora, ecco il silenzio, il peso del silenzio oppressivo e, alla fine, i corpi sospesi che non respirano più. È un'esperienza che si rinnova ogni volta, sempre sconvolgente, sia per l'interprete, sia per gli spettatori.

¹² Celebre pianista accompagnatrice specializzata nei recitativi; negli anni Settanta fu stabile all'Opéra di Parigi.

«Santo-Sospir», St Jean Cap-Ferrat 6 dicembre 1958

Mio carissimo Francis,
 consegna questo foglio alle signore Karinska¹⁴ che mi capiscono anche meglio di quanto io non sappia spiegarmi. Ecco:

La protagonista non dev'esser di aspetto tragico. Né deve apparire frivola.

Nessuna ricerca d'eleganza.

La ragazza ha indossato quello che aveva sotto mano e, aspettando la telefonata, *crede di esser vista*.

Malgrado la bugia dell'abito rosa conserva comunque la sua eleganza, quella di una giovane abituata ad essere elegante.

La nota tragica sarà uno scialle o un trench o un loden che si getterà sulle spalle senza la minima civetteria, perché ha freddo, «freddo dentro». Per questo la farei riscaldare al fuoco della lampada.

Ti abbraccio. Jean

Al recto

[1] Pettinatura. Quella della Duval, ma non è stata dal parrucchiere da parecchio.

[2] Se la Duval vuole, può mettere un nastro fra i capelli. Ma non credo.

[3] Nessun gioiello. La tunica è di stoffa cerata.

[4] Volendo evitare il nero bisognerà farla dello stesso rosso sangue (ma non troppo scuro) del sipario (telefonate a Lavardet). Maniche lunghe a sbuffo strette ai polsi.

[5] (Niente nudo)

[6] Le Karinska conoscono bene queste camicie vietnamite da casa, il colletto abbastanza alto e le maniche tagliate.

[7] Ha indossato la tunica su una camicia bianca assai sciupata e molto lunga, fino ai piedi, calzati da ciabattine rosse.

[8] Per i capelli prega la Duval di andare a mio nome da Alexandre, rue Faubourg St.-Honoré, con te e spiegagli la situazione. La cosa migliore a teatro è una piccola parrucca spettinata apposta e una volta per tutte. Non c'è che Alexandre che sa fare questi posticci.

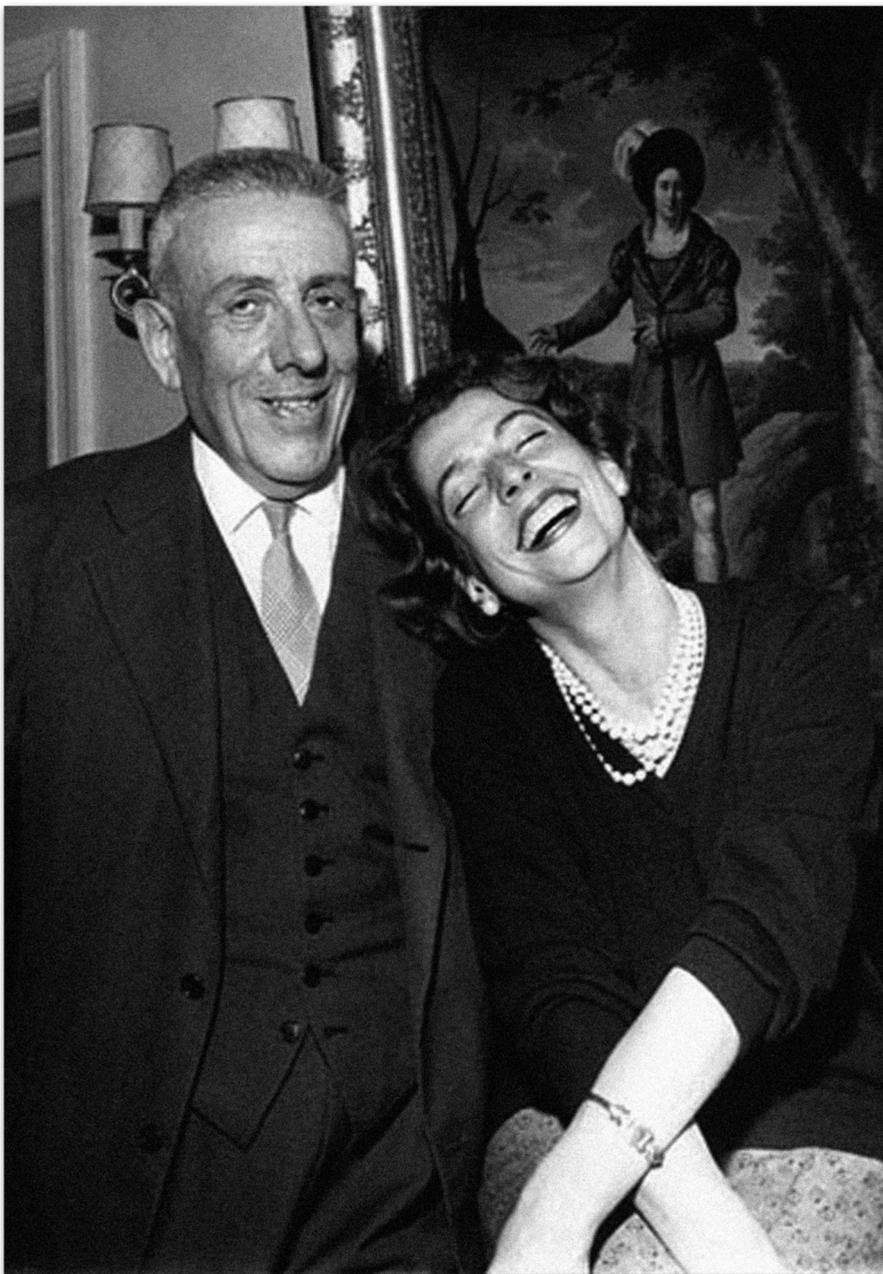
[9] Di' alla Duval che tutte le donne si oppongono alla parrucca ma poi vi ricorrono disperate troppo tardi, all'ultimo minuto. È così che si sono salvate Marie Belle e le attrici di Offenbach.

[10] Non c'è niente di più brutto che una donna pettinata male! Ma tutto cambia se vengono ornate da una delle piccole parrucche d'Alexandre.

Al verso

Di' ad Alexandre che vorrei ciabatte un po' rosse o con riflessi rossi su cui Elle ha ripetutamente passato le mani da giorni. È indispensabile liberarle la fronte e lasciargliela molto scoperta.

¹⁴ La Maison Karinska era la sartoria che realizzava i costumi.



Francis Poulenc felice accanto alla sua *femme idéale*, Denise Duval, che si mostra sorridente nel suo lato più solare in una foto del 1958, l'anno precedente la prima assoluta della *Voix humaine*.