

Germaine Tailleferre, Les Six e l'Art Nouveau: una lezione di stile

di

Attilio PIOVANO

Una foto la ritrae a mezzobusto, il capo voltato, lo sguardo acuminato che fissa un punto lontano, fuori campo, i capelli corti alla maschietto, da perfetta francesina, le labbra sottili, serrate a cuoricino e sottolineate da un rossetto 'pesante', una giacca accollata di colore chiaro e una sciarpa verosimilmente a tinte forti (la foto è in bianco e nero). L'espressione è da *femme fatale* e pare il fotogramma di un film espressionista. Il ritratto fotografico - perché di questo si tratta - venne realizzato dal grande Man Ray¹ nel 1921, l'anno stesso del balletto collettivo *Les Mariés de la Tour Eiffel*. E il nome di Man Ray rimanda immediatamente alle avanguardie di primo '900, al cubismo, al dadaismo, al surrealismo, a Duchamp, Picabia, insomma alla Parigi della Belle Époque, dei *café chantants*, del *music-hall*, dell'operetta, di Cocteau, di Apollinaire e dell'*Art Nouveau*. Già: le avanguardie e l'*Art Nouveau*, soprattutto. Si tratta dell'universo entro il quale occorre situare le opere della Tailleferre. Molte edizioni delle sue musiche - non a caso - recano iscrizioni nei tipici caratteri e fregi che paiono gemelli di quelli utilizzati da Hector Guimard per le celebri stazioni del metrò parigino.

Germaine Tailleferre,² dunque, la *Dame des Six*, come ebbe a definirla il suo biografo e studioso più accreditato e appassionato,³ Georges Hacquard, nonché presidente dell'Association Germaine Tailleferre. La *Dame des Six*. Sì, perché la compositrice francese dalla vita lunghissima (era nata a Parc de Saint-Maur-des-Fossés, sulla Marna il 19 aprile 1892 e morì a Parigi novantunenne il 7 novembre 1983)⁴ fu l'unica donna a far parte del gruppo detto «Les Six».⁵ Assieme a lei Milhaud, Poulenc, Honegger, Auric e Durey. A

¹ la bella foto è riprodotta in apertura del più vasto degli studi che sinora siano stati dedicati alla Tailleferre e precisamente: GEORGES HACQUARD, *Germaine Tailleferre, La Dame des Six*, Parigi/Montréal, Editions l'Harmattan 1998. A tale volume volentieri si rimanda il lettore desideroso di approfondimenti in merito alla figura e all'opera della musicista in oggetto. Oltre che per la ricchezza dei riferimenti biografici, il volume - realizzato su fonti di prima mano e contenente una notevole messe di materiali documentari - si segnala altresì per lo studio accurato delle opere. Il volume contiene inoltre il catalogo ragionato delle composizioni ed una ricca bibliografia.

² per un primo inquadramento generale si veda FRANCE-YVONNE BRIL, *sub voce* 'Tailleferre' in *DEUMM, Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* diretto da Alberto Basso, Torino, Utet 1988, *Le Biografie*, vol. VII, p. 624.

³ cfr. nota 1.

⁴ si veda il 'necrologio' dedicatole da Paolo Gallarati, su «La Stampa» del 9 novembre 1983.

⁵ sul gruppo si veda il bel volumetto JEAN ROY, *Le groupe des Six*, Parigi, Solfèges Seuil 1994, specie pp. 5-36 e altresì alle pp. 183-221. La trattazione relativa alla biografia ed alle opere di

latere il vero animatore del gruppo, il *maître-à-penser*, l'ideologo, vale a dire il gigione ed eccentrico Satie, ex *enfant terrible*, mistificatore, artigiano-intellettuale e molto altro ancora. Si trattò di un gruppo abbastanza omogeneo, operante tra la fine della Grande Guerra e il 1924-25, poi le vicende biografiche e artistiche dei singoli componenti si separarono. Per anni *Le Six* si riunivano regolarmente il sabato sera, dapprima a casa del versatile e poliedrico Milhaud, poi al caffè Gaya, presso il teatro del Vieux Colombier diretto da Bathori, successivamente nel più esclusivo e sofisticato locale *Le boeuf sur le toit* così denominato in onore di una scanzonata, dissacrante pagina dello stesso Milhaud. Avevano in comune lo spirito di polemica e di reazione nei confronti di Wagner e delle fumisterie wagneriste, ma erano avversi anche a Debussy. Tutti erano rimasti colpiti nel 1917 dall'allestimento del balletto *Parade* da parte dei Ballets Russes di Diaghilev, testo di Cocteau, con le musiche dell'immane Satie, le scene e i *décors* di Picasso, le coreografie di Massine. Il loro manifesto fu il provocatorio saggio di Cocteau stesso *Le coq et l'Arlequin* e proprio con Cocteau⁶ finirono per collaborare nel 1921 all'allestimento del già citato balletto a numeri *Les Mariés de la Tour Eiffel*, opera collettiva dalla trama improbabile e bislacca, o, se si preferisce, smaccatamente anti accademica, nella miglior tradizione surrealista. Vi si narra di una festa di nozze e dell'impossibilità di realizzare una foto di gruppo ai piedi della famigerata architettura parigina, da parte di un gruppo di invitati, dacché una serie infinita di ostacoli si frappone via via. Il fotografo, infatti, con tanto di camera montata su treppiede, velo nero, flash al magnesio e quant'altro, viene continuamente disturbato nel suo tentativo di radunare il gruppo, dapprima dall'apparizione di uno struzzo, quindi interviene un noiosissimo generale e inizia a concionare di miraggi in Africa; poi un ragazzino prende ad arraffare cibo dal *buffet* e a colpire gli invitati con italianissimi maccheroni, quindi una provocante bagnante in velocipede finisce per distrarre tutti i signori maschi, ma il generale si affretta ad affermare che si tratta di un miraggio. Il generale viene poi divorato da un leone di passaggio. Da ultimo la scoperta che non si può salire sulla Tour Eiffel poiché è giorno di chiusura settimanale. La lunga digressione - ci perdoni il lettore -era per introdurre all'estetica del gruppo stesso e alle opzioni linguistiche conseguentemente poste in atto.

I Sei erano legati da intensa amicizia, in comune avevano dunque il gusto per l'ironia, lo *humour*, il paradosso, *ça va sans dire* ereditato da Satie,

Germaine Tailleferre si trova invece alle pp. 167-182 (il volume comprende anche un ricco apparato iconografico).

⁶ su Cocteau e «Les Six» si veda in particolare ATTILIO PIOVANO, *Cocteau e taluni aspetti della musica francese di primo Novecento*, in AA. VV., *Jean Cocteau* (a cura di Sergio Zoppi), Quaderni del Novecento Francese, n° 15, Roma, Bulzoni 1992, pp. 81-109.

loro nume tutelare: in comune avevano altresì la condizione agiata, ma non fu questo il caso della Tailleferre, definita da Cocteau «*la Marie Laurencin per l'orecchio*»,⁷ donna forte di accurati studi presso il parigino *Conservatoire* sì da conseguire una maestria tecnica davvero apprezzabile che l'impose ben presto all'attenzione dei suoi colleghi: un'altra foto, alquanto più tarda - risale infatti al 1951 - la ritrae con i suoi non più giovani amici, quando il gruppo si era ormai sciolto da tempo: Cocteau siede al pianoforte,⁸ la Tailleferre è ormai una matura signora dai capelli argentei, un sobrio filo di perle le fa da ornamento. Gli sguardi dei suoi compagni di avventura artistica e la mano dell'estroverso Poulenc delicatamente posata sulla sua spalla tradiscono l'immutata simpatia e il rispetto, più ancora: l'ammirazione per questa compositrice dalla vena cordiale e feconda, «*alerte dispensatrice de jeux de fraîches sonorités*», come ebbe a definirla il grande pianista Alfred Cortot.⁹

Ma andiamo con ordine. Germaine (propriamente Marcelle-Germaine Taillefesse), dopo aver iniziato lo studio del pianoforte con la madre, era entrata in Conservatorio nel 1904 dove poté studiare Armonia con Daillier (e si sa che in Francia studiare Armonia significa entrare dalla porta principale nel mondo della composizione), poi approfondì il Contrappunto con Caussade, si applicò all'accompagnamento pianistico con Estyle ottenendo numerosi e significativi premi (dapprima in Solfeggio, poi nel 1913 in Armonia e Contrappunto e nel 1915 primo premio nella Fuga). Frattanto - nel 1912 - stringe amicizia con Milhaud, Auric e Honegger. Nel 1918 suona per la prima volta in pubblico con il grande Ricardo Viñes, raffinato pianista che condusse al successo varie pagine raveliane; con lui suonò la propria composizione *Jeux de plein air* per due pianoforti che già dal titolo la dice lunga sull'estetica adottata dalla donna (la pagina venne poi orchestrata nel '22). Al 1920 risale la sua piena adesione al Gruppo e al 1921 la sua importante collaborazione al già citato balletto parigino. Sino al 1930 si applicò allo studio dell'orchestrazione sotto la guida più o meno costante di Ravel che aveva incontrato per la prima volta a Saint-Jean de Luz nel 1919 e frequentò lungamente presso la di lui abitazione di Monfort, e fu un caso pressoché isolato, dacché Ravel, come si sa, quasi non ebbe allievi.¹⁰ Dal 1942 al 1946 soggiornò negli Stati Uniti, risiedendo a Filadelfia, quindi rientrò in patria dove assunse incarichi istituzionali presso la Radiotelevisione francese. È in quel periodo che la Tailleferre produsse parecchio per lo schermo, musiche per oltre dieci film e la

⁷ cfr. F.Y.BRIL, op. cit.

⁸ foto riprodotta in J. ROY, op. cit., p. 194.

⁹ cfr. J.ROY, op. cit., p 179.

¹⁰ in occasione di una conferenza tenuta a Houston il 7 aprile 1928 (della quale ci resta solamente la traduzione inglese) Ravel ebbe a parlare della «géniale musique de Germaine Tailleferre» (cit. in J.ROY, op. cit., p.174).

colonna sonora per *Cent Merveilles* (per la TV, 1964). Viaggiò in Europa dove tenne conferenze in varie città, per lo più dedicate al gruppo di cui era stata parte integrante e diede concerti, specie sul finire degli anni '50, con il baritono Lefort.

«La sua lunga vita - scrive il puntuale Hacquard nel *booklet* di un corposo CD monografico comprendente tredici opere da camera composte tra il 1912 ed il 1957 - può essere paragonata ad un'enciclopedia del XX secolo, dove ritroviamo i massimi scrittori francesi per i quali ella era collaboratrice, quali Cocteau, Claudel, Valéry, Ionesco; ed ancora i più eminenti interpreti di quegli anni, come Marguerite Long, Arthur Rubinstein, Jacques Thibaud, Alfred Cortot, oppure i direttori più prestigiosi, da Pierre Monteux a Thomas Beecham, Leopold Stokowskj, Serge Koussevitzky, Willem Mengelberg, che tutti si sono messi al servizio della sua musica; per non parlare degli amici e colleghi che furono, accanto ai cinque camerati del 'Gruppo dei Sei', Stravinskij, Diaghilev, Ravel, Chaplin, Picasso, Gershwin, Varèse... Quanto alle autorità preposte alla consegna di medaglie, queste non le hanno certo lesinato complimenti e riconoscimenti: Germaine Tailleferre era Ufficiale della Legion d'Onore, Gran Croce dell'Ordine Nazionale del Merito, Gran Premio musicale dell'Accademia delle Belle Arti, Gran Premio Musicale della città di Parigi».

«Malgrado tutto, la sua vita fu difficile e i drammi non le furono risparmiati anche se la musica restava il suo salvagente, il rimedio alle prove a cui era sottoposta. La produzione di Germaine Tailleferre comprende circa trecento opere, con musiche per pianoforte, da camera, sinfoniche, balletti, opere, musiche da film, *mélodies*... Una musica piena di tenerezza e di felicità di vivere. Una musica che fa bene». ¹¹

Dell'intensa (e travagliata) vita privata - due mariti e una fitta rete di contatti umani - peraltro non è il caso di riferire in questo contesto; piuttosto mette conto invece soffermarsi un poco sulla sua produzione che - come notava l'Hacquard - comprende svariate pagine, anche di indubbio rilievo, orientate per l'appunto entro vari generi: dal teatro al balletto alle musiche di scena, dalle composizioni per strumento solista e orchestra alla musica da camera, dalle pagine pianistiche alle *mélodies*, territorio questo particolarmente congeniale e dunque assai frequentato, secondo la miglior tradizione francese, senza trascurare strumenti quali l'arpa alla quale Germaine Tailleferre dedicò un delizioso *Concertino* ed una *Sonata* davvero *charmante*. ¹²

¹¹ *Germaine Tailleferre, Musique pour Piano, Harpe, Chante*, Art Nouveau Ensemble (Cristina Ariagno Piano, Gabriella Bosio Harpe, Claire Gouton Chant), NUOVA ERA 7341, Torino 2000

¹² entrambi incisi entro il CD citato nella precedente nota.

Il *Concertino* vide la luce nel 1927: pagina di innegabile bellezza timbrica e di notevole densità armonica, esso rivela una perfetta conoscenza dell'arpa. Del resto la Tailleferre vi era stata introdotta in gioventù dall'esuberante Caroline Luigini-Tardieu (madre del poeta Jean Tardieu). Il vasto *Allegretto* iniziale presenta zone di lussureggiante efflorescenza, scritte in un linguaggio fondamentalmente modale, secondo le maniere dell'epoca. Qualche occasionale momento di ristagno appare del tutto perdonabile entro un movimento di indubitabile *charme*, al cui interno dilaga una vasta cadenza di forte potere espressivo. L'epilogo rivela un sicuro senso della forma e una maestria tecnica davvero apprezzabili. Se il successivo *Lento* - qua e là striato di *spleen* - s'impone per un suo peculiare colore, impreziosito da atmosfere esotiche, orientaleggianti - quasi una sorta di ninna-nanna orientale, come taluno ebbe a definire la pagina - e certe inconsuete armonie curiosamente prossime al sonatismo di Skrjabin, specie nel passo centrale in cui l'arpa prende il volo, dopo una lunga teoria di evanescenti trilli, ecco che il conclusivo *Rondò* recupera la luminosità e la serenità del primo tempo. L'arpa espone frasi animate ed incandescenti, talora di una ingenuità disarmante, prossima all'*allure* di certe canzoncine popolari francesi. Ma il tessuto armonico, soprattutto, è di grande interesse. Modalismo, scale pentafoniche ed altro vi si mescolano in un sapido sincretismo di irresistibile fascino. E non manca nemmeno in chiusura un passo arcaicizzante, a tratti brumoso, entro il quale la Tailleferre fa rivivere atmosfere pseudo-rinascimentali (ma non si tratta certo d'un *pastiche*), con squisita sensibilità di natura affatto novecentesca. La chiusa è una vera apoteosi, con scoppi di sonorità, a ribadire il tono ridente e festoso di quest'opera singolare.

Germaine Tailleferre compose questo suo *Concertino* nel corso del terzo soggiorno negli USA, durante il quale si unì in matrimonio con il celebre disegnatore e caricaturista Ralph Barton (morirà suicida nel 1931). Il *Concertino* è dedicato al marito ed in esso è possibile leggere in filigrana il riverbero di un momento felice della vita della Tailleferre. La prima esecuzione ebbe luogo presso la Symphony Hall di Boston il 3 marzo 1927. Charlie Chaplin, amico di Barton, era presente alle prove ed alla prima. Il successo fu notevole, pubblico e critica - rammenta lo Hacquard che cita il giudizio d'una recensione dell'epoca - apprezzarono «la burla un po' beffarda e la mancanza di logica tutta moderna, che mettono d'accordo le dissonanze più estreme con la più classica delle saggezze».¹³ A oltre ottant'anni dall'epoca di composizione, invero, la pagina appare del tutto priva di asprezze, al contrario

¹³ Cfr. il booklet del citato CD.

si lascia tuttora apprezzare per la bonaria spensieratezza dell'impianto generale e per la sua cordiale levità.

Quanto alla *Sonata* per arpa è pagina di notevole impegno: venne composta nel 1953 e raggiunse il successo grazie all'interpretazione del grande arpista spagnolo Nicanor Zabaleta che ne propiziò la genesi, commissionandola, dopo aver portato al trionfo il *Concertino*. È tuttora l'opera forse più eseguita della Tailleferre; articolata in tre movimenti, s'inaugura con un *Allegretto* di grande vaghezza timbrica, non immemore di Fauré. La Tailleferre vi adotta un linguaggio in prevalenza modale, denotando una mano felice e un'esperta capacità di sfruttare al meglio le peculiarità dell'arpa. Talune zone un poco più assortite e umbratili non offuscano, peraltro, la gaiezza di fondo sottesa all'intero *Allegretto*, conciso ed essenziale, concluso da un arguto motto, alla Poulenc. Quanto al successivo *Lento* vi prevalgono tinte tenui e atmosfere soffuse: l'arpa indugia spesso nel registro medio grave, salvo poi emergere in un luminescente glissando, ma ben presto l'atmosfera si fa nuovamente languida e assorta. Da ultimo un *Perpetuum mobile* innervato di brio: vi predomina un'atmosfera fresca, gioiosa, intrisa d'una luminosità primaverile: pagina davvero di felice ispirazione, non a caso essa figura nel repertorio pressoché di ogni arpista e compare altresì entro i programmi di studio di conservatorio.

Cocteau - lo si ricordava più sopra - ebbe a definire Germaine Tailleferre «la Marie Laurencin per l'orecchio» e nella definizione c'è già tutta l'artista francese: la sua sensibilità peculiare, la sua grazia, il suo vigore. Nella sua corposa produzione la Tailleferre ha dato vita a una musica «la cui chiarezza e vivacità - scrive France-Yvonne Bril - si riallacciano con quella tradizione francese risalente al secolo XVIII». ¹⁴ Significativa in tal senso è la vasta produzione pianistica che trovò credito presso editori quali Heugel o il blasonato Durand e annovera vari *repêchages* dall'antico, secondo un orientamento stilistico peraltro di gran moda fin dai primi decenni del '900, inclusa una *Partita* (è del 1957, in leggero ritardo rispetto al gusto per l'arcaismo ad esempio degli italiani Casella, Pizzetti, Ghedini o Petrassi, per non citare che alcuni nomi eccellenti di generazioni contigue). Composta per Françoise Tailleferre, figlia avuta dal secondo consorte, il giurista francese Jean Lageat, la pagina s'inaugura con un conciso e aforistico *Perpetuum mobile* dalle armonie argute, agrodolci, vagamente ipnotico. Vi fanno seguito un sognante *Notturmo* e un rutilante *Allegramente* di adamantina purezza, dalla ialina scrittura, memore del nitore di arcaici clavicembalisti.

¹⁴ F.Y.BRIL, op. cit.

Tra le prime, assai precoci prove pianistiche merita un cenno speciale la scintillante *Pastorale en re* del 1920, dalle filigranate politonalità prossime a certe divagazioni di Satie. La pagina venne composta su richiesta di Henri Collet, compositore e redattore della rivista musicale «*Comoedia*». Costui ebbe la felice idea di richiedere un congruo numero di pagine a un gruppo di giovani musicisti francesi, ne derivò un album che, dato alle stampe in quello stesso 1920 da Demets, s'intitolò *L'album des Six*. Di qui la fortunata denominazione del gruppo ch'ebbe, come già si diceva, nel *Coq et l'Arlequin*, il suo vero e proprio manifesto estetico. La *Pastorale* venne a costituire dunque il personale contributo della giovane Germaine all'*Album* medesimo.

Così pure rimarchevole è la *Partita per due pianoforti e percussioni (Hommage à Rameau)* del 1964, pagina che rivela una «*mescolanza di grazia e di rigore*»,¹⁵ secondo un preciso orientamento della musica novecentesca collaudato in vari contesti. «*Ella rende piccanti - è stato notato - con armonie acide, ma prive di asprezza, con una politonalità esente da un'opaca pesantezza, le sue partiture sempre varie, riflessi della sua personale fantasia*». ¹⁶ Si può accennare allora al teatro: nell'opera *La petite sirène* ad esempio (1958, RTF) la Tailleferre rivela notevole «*leggerezza poetica*» ed altresì indubitabile *humour*. Lo stesso *humour* ravvisabile nel già citato balletto a più mani *Les Mariés de la Tour Eiffel*, ma anche nelle altre operine teatrali: è il caso della satira lirica *Il était un petit navire* (libretto di Jeanson, Parigi 1951), ma anche di *Parisiana* (Copenaghen, 1955), delle oniriche e fantasiose *Mémoires d'une bergère* (1959). Merita poi registrare anche l'operina da camera *Le Maître* (testo di Jonsco, RTF, 1961), e ancora l'operetta *Dolorès* (Parigi, 1950), la commedia musicale *Parfums* (Montecarlo, 1951). Sul versante del balletto poi occorre rammentare il rimarchevole *Le marchand d'oiseaux* (Parigi, 1923) partitura fresca ed efficace, per unanime riconoscimento della critica e degli studiosi.

Quanto al repertorio sinfonico mette conto citare la bella partitura di *Pavane, Nocturne et finale* del 1928 che disvela rara maestria tecnica e buona capacità di creare un'atmosfera sonora di gran fascino e attrattiva. Tra le pagine con strumento solista la più celebre è forse il già citato *Concertino per arpa*, un *Concerto per due pianoforti* del 1924, uno *per violino* del 1936, un *Concertino per flauto, pianoforte e orchestra da camera* del 1952.

Il vasto catalogo della compositrice annovera inoltre pagine per vari *ensembles* cameristici e ancora numerose liriche, tutte opere scritte con maestria e garbo, rivelatrici di una sensibilità raffinata e colta. Non fu sperimentatrice esasperata, anche se seppe aggiornare il proprio linguaggio,

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ *ibid.*

informandosi ai più avanzati orientamenti della musica europea del '900. La sua resta una lezione di stile e di gusto, una musica, quella della Tailleferre, profondamente francese, nel senso migliore del termine, come lo furono - per dire - quella di Debussy, Fauré e Ravel; una musica ricca di fascino, spesso modale, talora politonale, ma sempre *charmante*, a riprova di un senso infallibile della forma e di un gusto specialissimo per il colore.¹⁷

Un accenno alla vocalità: tra le liriche meritano di essere rammentate le *Six chansons françaises* del 1929¹⁸ dai corrosivi testi arcaici: vero e proprio ciclo di canzoni sul tema dell'amore per la donna. Ciascuna lirica reca la dedica a singole amiche della compositrice. Reputate «*adorabili nello spirito, nella divertita tenerezza, nell'ironia discreta, nella falsa ingenuità e nella scienza vagamente dissimulata*», le singole liriche regalano vivaci emozioni. Venate per lo più di *humour*, si avvalgono di un linguaggio immediato e al tempo stesso raffinato. Animata e argentina, la *prima*, dalla scrittura nervosa e pimpante. Laddove la *seconda* s'ammanta di toni da leggenda, con quel suo vagare rapsodante e fiabesco. Ancora croccanti fraseologie e quella tipica scrittura della Tailleferre indugiante in frasi di corto respiro e frequenti iterazioni di singole cellule ritmiche nella *terza*. Perfetta l'aderenza del tessuto sonoro al substrato testuale, con veementi impennate, ma per celia. Se in *Vrai Dieu* prevale un tono un poco struggente, ma reso saporoso da delicate increspature armoniche, sospirose frasi e certe clausole che ricordano da presso Fauré, l'invettiva *On a dit mal de mon ami*, infine, possiede la fragrante immediatezza di una filastrocca, nella sua lancinante brevità. Non meno accattivante l'ultima lirica, pervasa di echi straussiani.

Restando in ambito vocale una menzione speciale merita altresì il bel *Vocalise pour voix élevée* del 1929, pervaso di trasalimenti.

Ben altra atmosfera si ritrova invece in una spassosa pagina vocale del 1955, *La rue Chagrin*: in questo caso la colta compositrice francese si diverte a misurarsi con uno spiritoso calco stilistico, componendo (su testo della nipote Denise Cantore) nello stile di una canzone lenta da *café chantant*, una breve pagina in guisa di *music-hall*: ne sortì dunque un irresistibile e garbato *divertissement*, con quei suoi cenni ammiccanti e quelle languorose inflessioni

¹⁷ tra gli apprezzamenti dell'opera della Tailleferre merita rammentare quello di Darius Milhaud che di lei ebbe a scrivere tra l'altro. «Germaine Tailleferre est une délicieuse musicienne qui travaille lentement et sûrement. Sa musique a l'immense mérite d'être sans prétentions, cela à cause d'une sincérité des plus attachantes. C'est vraiment de la musique de jeune fille au sens le plus exquis de ce mot, d'une fraîcheur telle qu'on peut dire que c'est de la musique qui 'sent bon'», DARIUS MILHAUD, *L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne*, 1923, testo riprodotto in J.ROY, op. cit., p. 176.

¹⁸ questi rispettivamente i titoli: 1) *Non, la fidélité*, 2) *Souvent un air de vérité*, 3) *Mon mari m'a diffamée*, 4) *Vrai Dieu, qui m'y confortera*, 5) *On a dit mal de mon ami*, 6) *Les trois présents*.

jazzistiche (del resto furono in tanti ad amareggiare col *jazz* a partire dagli anni '20, primo fra tutti il sommo Ravel), con quelle sue atmosfere smagate, a testimonianza dell'intelligente versatilità di un'artista di notevole levatura.

«*Je fais de la musique parce que cela m'amuse*». Così ebbe espressamente a scrivere Germaine Tailleferre nel 1931. «*Ce qui fait que quelquefois on me compare aux petits maîtres du XVIIIème siècle, ce dont je suis fière!*»,¹⁹ ben più d'una dichiarazione di poetica, vero programma artistico, singolare presa di posizione cui, di fatto, la Tailleferre finì per informare la sua intera vicenda creativa.

Da ultimo, per chiudere il presente succinto ritratto di Germaine Tailleferre, proponiamo al lettore la valutazione da parte di una donna - una studiosa - impegnata ad esprimere un giudizio su un'altra donna, una compositrice, per l'appunto. «*Conscia delle sue possibilità - scrive dunque France-Yvonne Bril, - la Tailleferre non ha mai cercato di rivaleggiare con i colleghi dell'altro sesso, ma ha saputo realizzare un'arte colma di femminilità da cui smanceria e sensibilità affettata sono bandite a vantaggio di un fascino spesso arguto*». ²⁰

Siamo partiti da un'immagine fotografica. Piace concludere allora evocando un altro ritratto datato 1957.²¹ Germaine è di scorcio seduta al gran-coda nella sua casa di Saint-Tropez invasa di luce meridiana, il capo appoggiato alla mano sinistra e leggermente reclinato sul leggio istoriato, mentre la destra serra una matita e corregge una partitura orchestrale. La finestra è aperta e la luce spiove benefica nella stanza. Sul coperchio del pianoforte, da un vassoio delicatamente posato, si leva una spira di fumo d'incenso, prevedibilmente spandendo un aroma inebriante e siamo in un'epoca non sospetta, quando simili ammennicoli, ora divenuti comuni *gadget* da supermarket erano ancora di là da venire. L'espressione è pensosa e il sorriso lievemente mesto. E dire che visse fino alla veneranda età di 91 anni, e continuò a comporre sino a tarda età - è il caso dell'affascinante *Sonatine* per violino e pianoforte del 1973 - scomparve quando era ormai spettatrice di un mondo cambiato in cui la sua musica era (ed è tuttora, a maggior ragione) totalmente ignota alle giovani generazioni.

Resta la sua produzione informata per lo più a concisione, incisività, *humour*, spontaneità e freschezza. Resta - come si diceva più sopra - una lezione di stile, di sobrietà, di grazia e - direi - di intelligenza. Chissà che prima o poi qualche sua pagina rientri in repertorio e ci rimanga stabilmente. Lo

¹⁹ ODETTE PANNETIER, *Avec Germaine Tailleferre*, in «Candide», novembre 1931, passo citato in G. HACQUARD, op. cit., p.9.

²⁰ F. Y. BRIL, op. cit.

²¹ Io si trova riprodotto in quarta di copertina nel più volte citato volume di Hacquard.

meriterebbe di sicuro, rendendo testimonianza - diciamolo con franchezza - ad uno dei capitoli più sereni e divertenti, nel senso squisitamente francese di *divertissement*, della musica del '900 storico.

Pubblicato in «**L'Escalina**», Rivista semestrale di cultura letteraria, storica, artistica, scientifica, **Anno III, Numero 1, aprile 2014** (Associazione culturale 'I luoghi e la Storia', Ivrea), pp. **169-178**.