**LE STELLE DELL’ORSO**

**Il sorriso di Georges Brassens**

I

l famoso “cimitero marino” si arrampica sul colle che sovrasta Sète, proprio sopra il porticciolo. Quando il mistral non spinge, è circondato dall’assoluta compostezza del Mediterraneo: offre un panorama suggestivo con il lembo di terra che unisce la penisoletta a Cap d’Agde a destra e, dalla parte opposta, la zona degli stagni deturpata, purtroppo, dall’oscena raffineria di Frontignan.

Questo è il colle dei poeti: vi è sepolto Paul Valéry, alle pendici è nato Georges Charles Brassens. Nel 1921, trent’anni prima di diventare il dominatore della canzone francese contemporanea.

Papà Louis era muratore e stuccatore di barche. Della madre, Elvira Dagrosa, si sa che era originaria di Marsico Nuovo, in provincia di Potenza. Questo fa sì che quel grande campo profughi che è la canzone francese venga così arricchito di un altro autorevole esponente.

Quando, nel 1954, Bruno Coquatrix resuscitò l’Olympia consacrandolo alla canzone (il famoso teatro, creato nel 1893 da Joseph Oller come music-hall, era diventato nel ’29 una sala cinematografica e sorte simile toccò pure all’Alhambra, al Bobino, al Palace e all’Empire) non avrebbe certo immaginato che l’esercito del canto francese sarebbe stato rappresentato da una nutrita legione straniera guidata da generali monegaschi come Léo Ferré, belgi come Jacques Brel, armeni come Charles Aznavourian. Seguiti dai trapiantati o, figli dell’emigrazione, come gli italici Ivo Livi, alias Yves Montand, Serge Reggiani o Monique Morelli. E poi gli egiziani Georges Moustaki, Guy Béart ,Claude François e Richard Btesh detto Anthony, gli algerini Mouloudji ed Enrico Macias, lo spagnolo Joaquin “Leny” Escudero, il lettone Nathan Korb al secolo Francis Lemarque, il russo Serge Gainsbourg e la nutrita colonna canadese dei vari Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Robert Charlebois, Pauline Julien, Jean-Pierre Ferland, Claude Leveillé. E le giovani reclute Michel Polnareff, il cui cognome tradisce origini assai poco transalpine, l’italo-genovese Nino Ferrer, il siculo-belga Salvatore Adamo, Julos Beaucarne che belga lo è per intero, fino a giungere al folkofilo neozelandese Graeme Allwright e alla castorina Sylvie Vartan, nata in Bulgaria.

Henry Salvador della Cayenna e Joséphine Baker del Missouri sono un discorso a parte, il pubblico lo avevano già conquistato anni prima che l’Olympia rinascesse.

B

rassens arriva a Parigi nel ’39, alla vigilia della guerra, dopo avere interrotto gli studi al collegio di Sète (ora liceo Paul Valéry perché a Sète tutto è Valéry). Decisamente la scuola non lo interessa. A Parigi viene ospitato dai coniugi Jeanne e Marcel Planche in una vecchia casa in cui ha continuato a vivere fino al ’66, anno della morte di Jeanne. Che è poi la *bonne hôtesse* di cui scriverà: *Da Jeanne, la Jeanne / si è persone qualsiasi / si viene quando si vuole/ e, come per miracolo, per incanto / si fa parte della famiglia / nel suo cuore, stringendosi un poco / resta ancora un piccolo posto*…[[1]](#footnote-1)

Di canzoni non se ne parla ancora, è un lettore assiduo di poeti e lavora alla Renault. Nel frattempo compone versi e nel ’42 pubblica la prima raccolta di poesie, *À la venvole* presso l’editore Messein. Ma con la guerra giunge l’occupazione tedesca e Brassens viene spedito a Berlino dalla S.T.O (*Service du Travail Obbligatoire*, il Sevizio del Lavoro Obbligatorio).

Dopo la vittoria si occupa attivamente di politica collaborando, dietro gli pseudonimi di Gilles Courbeau e Pépin Cadavre, alla pubblicazione anarchica “Le libertaire”, come del resto fa anche Léo Ferré.

Se attraverso gli articoli espone il suo anarchismo militante, inizia in questo periodo a schermografare nelle sue canzoni alcuni guai del costume francese. La chiave libertaria è perlomeno insolita: allusiva, sottile, regolata a piccole dosi, ed esplosiva e massimalista nello stesso tempo: il giovane malcapitato giudice violato dal gorilla vergine urla e piange sotto la sfrenata libidine del quadrumane allo stesso modo di quel tale a cui, il giorno prima, egli stesso aveva inflitto la ghigliottina. Originale pena del contrappasso.

I suoi eroi se ne stanno placidamente a letto mentre imperversano le celebrazioni bastigliesi, incitano le donne del mercato di Brive-la-Gaillarde, venute alle mani con i flic, a difendersi con energia. Tanto più che una di esse, eroina plebea da Termidoro, costringe un vecchio maresciallo a urlare: *Morte agli sbirri! Morte alle leggi! Viva l’anarchia![[2]](#footnote-2)*

È

 l’attore e chansonnier Jacques Grello a presentare Brassens a Patachou. La quale lo fa debuttare nel suo cabaret. È il 1952, Brassens abbandona le officine Renault e si dedica completamente al palcoscenico. Sono gli anni del grande risveglio della canzone francese in cui si ascolta di nuovo la voce della poesia, grazie a Félix Leclerc e a Stéphane Golmann, il letterato-ingegnere che inizia a scrivere brani nella tradizione degli antichi trovatori. Il teatro che lancia Leclerc è il Trois Baudets, già tempio di Salvador, della Gréco, di Pierre Duban e dei Quatre Barbus. Il suo proprietario è Jacques Canetti, direttore artistico della Polydor. È impressionante vedere quale fucina di esordienti sia in questo periodo: nel 51, dopo Leclerc, è la volta di Mouloudji, nel ’53 di Catherine Sauvage e di Philippe Clay (il Valentin del film *French Can-Can* di Jean Renoir e il re della Corte dei Miracoli in *Nôtre-Dame de Paris* di Jean Delannoy). E, nel giro di sei anni, tocca a Jacques Brel, Boris Vian, Guy Béart, Serge Gainsbourg, Pia Colombo, Anne Sylvestre e Leny Escudero.

Brassens vi fa tappa nel 1952 e qui comincia il suo successo. Che è rapido e acquista dimensioni sempre più allargate. Nel volgere di qualche settimana, le sue canzoni rimbalzano nei vari locali: c’è un giovane chitarrista e fantasista, Ricet Barrier, che esegue le sue musiche al Cheval d’Or. Ed è subito il primo disco, un padellone a 78 giri targato Polydor. Segue il contratto, mai scisso, per la Philips. La prima canzone, *La mauvaise réputation*, è un biglietto da visita abbastanza eloquente: un mixer di anticonformismo, verve, ironia e poesia. Brassens non urla, non impreca e non bestemmia il potere e l’ordine prestabilito: li deride, li sbeffeggia mettendone a nudo le povertà morali. La sua arma non è l’invettiva, ma il riso.

È l’uomo che se la ride, per questo raccoglie simpatie. Ed è proprio grazie all’umorismo che riesce a infiltrarsi nell’attenzione dello spettatore, allentando molte barriere psicologiche. Per i sarcasmi, le benevole ingiurie, le derisioni dei rapporti formali e seriosi, è oggetto di attacchi, di rifiuti o di incondizionato amore. La parolaccia diventa il naturale compiacimento di un termine non prescritto dalle buone usanze e genera risultati algebrici, uguali nel valore, ma diversi nel segno: scandalo o incondizionata approvazione. Della pornofonia Brassens fa un manifesto programmatico definendosi “le polisson de la chanson” cioè “il monello”, ma anche “lo sporcaccione”, della canzone e, inserendo nel suo linguaggio parnassiano i termini *borderline* dell’argot, finisce per conferire loro nobiltà linguistica.

E

rede della feconda tradizione di canzone satirica francese, Brassens mette in discussione un modo di vivere, una mentalità che non è possibile liquidare sommariamente con il termine “borghese”, a meno che per “borghesia” non si intenda un’ideologia imposta dalle classi dominanti e ampiamente acquisita da diversi strati sociali. Se i suoi eroi fanno lo sgambetto all’agente che segue il ladruncolo di mele, in fin dei conti non danneggiano nessuno. I mali di una società, inquinata da ben altri veleni, non sono certo questi. I raggi di un ombrello rubato a un amico possono spalancare, insieme ai teli impermeabili, le porte del paradiso. Anche se solo per cinque minuti perché i personaggi di Brassens godono solo di gioie effimere e di breve durata. Egli si contrappone come elemento “strutturalmente diverso” e per questo additato (salvo che dai monchi, questo va da sé) come cattivo soggetto e pecora nera. Perché la gente non ama coloro che percorrono strade diverse, quelle strade che non conducono a Roma.

Non è moralista né moralizzatore, il suo unico scopo dichiarato è quello di potere vivere in pace coltivando il proprio orticello. Fa di tutto per essere pecora nera in un gregge di tanti *Corne d’Aurochs* ai quali spetteranno onoranze funebri solenni perché solo ai pecoroni toccano i riconoscimenti pubblici maestosi. Non agli agnelli né, tantomeno, alle pecore di diverso colore.

Nel suo personale universo poetico, gli agnelli sono i teneri protagonisti degli amori debuttanti che si sbaciucchiano sulle panchine pubbliche sotto gli sguardi biechi dei “passanti onesti”. Lo è il povero Martino, il beccamorto che consuma la vita con la pala sempre in azione e si scaverà perfino la fossa quando sentirà sopraggiungere la propria morte. E lo è la brava Margot che fa da balia a un gattino abbandonato attirando la morbosa concupiscenza di un intero villaggio con l’ingenua esibizione del seno nudo.

In lui c’è l’estetica del riso teorizzata da Umberto Eco: “Se il Bene è solo quello che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene; e il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile.”[[3]](#footnote-3)

Eppure il termine scurrile, usato in privato con ostentazione o con naturalezza, una volta trovata la consacrazione pubblica corre il rischio di diventare oggetto d’ilarità irrefrenabile: basti pensare a quella riservata a tanta produzione cinematografica nostrana, da *Er Monnezza* in giù, proprio grazie all’esposizione sguaiata di parolacce.

Il riso non è solo abbattimento di tabù, come sostiene Umberto Eco: a volte ne è un’emanazione diretta.

N

el ’53 Brassens pubblica, presso *Jeunes Auteurs Réunis*, un breve racconto: *La tour des miracles*.

Ma è il ’54 che segna l’inizio del mito Brassens: vince il prestigioso “Prix Charles-Cros”, succedendo a Mouloudji che l’aveva vinto l’anno precedente grazie a *Comme un petit coquelicot*, poesia di Paul Valéry musicata da Raymond Asso, uno degli autori preferiti della Piaf.

Partecipa al “Concert Pacra”, dove il suo successo subissa quello di Mathé Altery che è la vincitrice, in quell’anno, del “Premier Prix de la Chanson Française”. Vale la pena di sottolineare come in Francia, dove non esiste il costume del festival competitivo, questi premi rappresentino traguardi davvero prestigiosi nella carriera dei cantanti.

Questo orso da palcoscenico, “sofferente di una modestia quasi patologica”, sale sulla scena senza un saluto o un sorriso, accompagnato dall’inseparabile amico Pierre Nicolas, virtuoso del contrabbasso. Poggia il piede su una sedia impugnando la chitarra e si trascina nella sua esibizione grondante di sudore senza concedere, tra una canzone e l’altra, né pause né parole e dividendo il pubblico in due fazioni.

Si fronteggiano gli scandalizzati dall’assurdo e dall’immondo e gli entusiasti di tanta disintossicazione. Nella prefazione al volume della collana *Poètes d’aujourd’hui* dell’editore Seghers, scrive Alphonse Bonnafé, l’insegnante di Sète che spalancò al giovane Brassens il mondo della poesia: “Tutti quanti hanno ragione, come sempre. Ma queste opinioni contrapposte non raggiungono altro scopo che contribuire alla nascita di un mito Brassens. Era da tanto, dopo Hugo o Rimbaud, che un poeta non assumeva le dimensioni di un mito”.

E siccome, bene o male, il mito ha le sue unità di misura, bastano pochi dati per quantificare quello di Brassens: ha inciso finora undici LP per un totale di centoventuno canzoni e si calcola che abbia venduto più di diciassette milioni di copie.

Naturalmente, ci sono altri dati significativi: ha recitato e cantato, in un ruolo scritto appositamente per lui, nel film di René Clair *Le port des lilas* per cui ha scritto tre canzoni: *Au bois de mon coeur, L’amandier e Le vin*. E ha composto *Les copains d’abord* per la colonna sonora della celebre pellicola di Yves Robert *Les copains*.

E poi ancora: quando nel ’66 Jacques Douai fonda il Théâtre Populaire de la Chanson, interessante esempio di gestione diretta di un teatro da parte degli artisti, proprio Brassens inaugura le fortune di questa iniziativa. E, sempre nello stesso anno, per la prima volta un autore e compositore dona una serie di recital al Théâtre National Populaire, uno dei centri francesi del teatro drammatico. Si tratta di Brassens, naturalmente. Risultato: il tutto esaurito per trenta rappresentazioni.

Quando Luc Bérimont crea, in analogia col jazz, la formula “jam-session” dove vari autori, presenti in gruppo, recitano o cantano brani dovuti all’ispirazione e alla scelta del momento, viene chiamato a partecipare anche Brassens. È tanto grande l’affluenza del pubblico che deve intervenire la polizia per “difendere” la Mutualité che ospita lo spettacolo. “Jam-session” diventerà rubrica fissa delle trasmissioni dell’ORTF, la radio-televisione francese.

I

n quanto ribellione esclusivamente individuale, l’anarchismo di Brassens non sfocia in nessun progetto politico. Mantiene l’equidistanza più assoluta da ogni movimento arrivando, anzi, a enunciazioni in grado di sollevare controversie a non finire. Come quando vengono osservati da una posizione di equidistanza i *maquis* e i collaborazionisti di Vichy: *C’era lo zio Martino / c’era lo zio Gastone / a uno piacevano i Tommies / all’altro i Teutoni /ciascuno dei due è morto per i suoi amici / io invece che non amavo nessuno sono ancora vivo[[4]](#footnote-4).* Anche se la mancanza di una qualsiasi sfumatura di odio rende impossibile confondere il suo caustico anarchismo con il feroce nichilismo di un Céline, Brassens è certamente conscio di questo blasfemo accostamento proprio negli anni in cui si fa particolarmente sentito il dibattito su personaggi collaborazionisti, o presunti tali, come lo stesso Céline o Drieu de la Rochelle.

Anche la violenza *sui generis* delle sue canzoni più dure fa comunque emergere il tono bonario, l’immensa carica di umanità e di profonda bontà testimoniata anche da Jean-Paul Sartre: “ Ha uno sguardo molto bello: nei suoi occhi si indovina molta bontà”. Risulta più facile comprendere certe sue affermazioni che sembrano il frutto dell’indifferenza affettiva e politica, se non proprio abulia ideologica: *Morire per delle idee, l’idea è eccellente / io ho rischiato di morire per non averla avuta / dal momento che tutti coloro che l’avevano, moltitudine opprimente / inneggiando alla morte mi sono cascati addosso / hanno saputo convincermi e la mia musa insolente / abiurando i propri errori ha aderito al loro credo / con una piccola riserva, tuttavia / moriamo per delle idee, d’accordo, ma di morte lenta* [[5]](#footnote-5)*.*

Del resto, già nel 1954, coltivando gelosamente il suo anticonformistico isolamento, cantava: *io mi domando / perché, buon Dio / vi dia fastidio /che io viva un po’... [[6]](#footnote-6)* Ora, ribadendo la stessa indipendenza critica, intona sommessamente un’analoga richiesta : *O voi istigatori, o voi buoni seguaci / morite pure per primi, vi cediamo il passo / ma perdio, lasciate vivere gli altri / quaggiù la vita è pressappoco il loro unico lusso / perché infine la Morte è già abbastanza attenta / non ha bisogno che le si sorregga la falce / mai più danze macabre intorno ai patiboli / moriamo per delle idee, d’accordo, ma di morte lenta* [[7]](#footnote-7). Persino in riferimento alla propria, di morte, manterrà questo spirito gioiosamente iconoclastico con la « Supplica per essere sepolto nella spiaggia di Sète » per poter diventare un eterno villeggiante e vivere così la morte in vacanza.

Come, con ostentato artificio retorico dichiara la sua « violenza » verbale per poi regalare un campionario di indulgenza, così inserisce l’argot in un sofisticato lessico poetico e in ricercate preziosità metriche.

B

rassens musica e canta i poeti « ufficiali », i maestri consacrati, gli accademici di Francia. Lo fa con Aragon, il pallino dei compositori francesi (Ferré, Ferrat, Leonardi, Kosma, Philippe Gérard, Douai...).

Lo stesso Aragon, sostiene : « Fare di una poesia una canzone rappresenta, ai miei occhi, una forma superiore di critica poetica ». Brassens usa la stessa musica per cantare sia  *La prière*  di Francis Jammes che *Il n’y a pas d’amour heureux* , con un’operazione che in Francia vieme definita  *timbre*. Si iscrive così alla legione dei dei cantori di Elsa, la moglie e musa costante di Aragon, che si farà va via più nutrita (Léo Ferré, Jean Ferrat, Alain Barrière, Monique Morelli, Michel Maestro, Marc Ogeret…). Solo che, nell’incidere questa poesia, Brassens toglie l’ultima strofa, dove l’amore per la propria compagna viene identificato con l’amore per la patria. Non poteva essere altrimenti.

Aragon non è l’unico poeta a essere rivestito dalle note dell’illustre *sétois*. C’è, e non poteva non esserci, François Villon con *La ballade des dames du temps jadis*, Théodore de Banville (*Le verger de roi Louis*), Corneille rivisto da Tristan Bernard (*Marquise*), Paul Verlaine (*Colombine*), Alphonse de Lamartine (*Pensée des morts*), Victor Hugo (*Gastibelza, La legende de la nonne*), Jean Richepin (*Oiseaux de passage, Philistin*). Poi il grande amore letterario Paul Fort di cui incide ben sette poesie: tre recitate (*L’enterrement de Verlaine, Germaine Tourangelle, Petit-Verglas*) e quattro cantate (*Si le bon Dieu l’aurait voulu, Comme hier, Le petit cheval, La marine*). E, mentre si muove tra tanti protagonisti della letteratura francese, rende anche celeberrima *Les passantes,* opera sconosciuta di un oscuro poeta, Antoine Pol.

Ma un posto, tra i poeti, lo guadagna lui stesso e la sua opera esce anche in libro. Pubblica *La mauvaise réputation*, nel 1954, da Danoël, e *Poèmes et chansons* nel 1973 da Editions Musicales. Il suo nome è presente nell’enciclopedia Larousse e nel ’67 viene persino premiato dall’ Académie Française. Pierre Seghers, che è stato uno dei poeti più musicati del dopoguerra, diventato editore, inserisce nella sua celebre collana *Poètes d’aujourd’hui* una sezione dedicata alla canzone. E dedica a Léo Ferré e a Brassens le prime due pubblicazioni. « Io non ho mai sostenuto di essere un poeta. Certo non posso impedire che lo sostengano gli altri » afferma restandosene, come sempre, fuori dalla mischia.

P

uò apparire un destino strano, ma fino a un certo punto, l’essere fatto oggetto di attacchi e di lodi da quelle stesse persone da cui è costantemente tirato per la giacca. Come può sembrare curioso che un anarchico libertario venga recuperato, e quasi reclutato, dalle più disparate tendenze politiche (soltanto i gollisti sembrano tagliati fuori dalla corsa all’accapparramento).

Anche i cattolici, naturalmente, partecipano alla contesa. Sono brani come *La chanson pour l’Auvergnat* o *La prière* (composta da alcune strofe tratte dal poema *Rosaire* di Francis Jammes) a riconciliarlo con quegli stessi credenti scandalizzati dalle sue prime canzoni e convinti di essere gli esclusivi depositari di valori quali la generosità, la pietà e il senso di amicizia. Una degli aspetti più divertenti della sua produzione è l’inquietudine metafisica, a metà strada tra l’umanizzazione iconoclastica e il paganesimo. Il suo miscredente, che prova tanto amore per quella stessa umanità che bonariamente dileggia, pretende semplicemente di potere vivere in pace. E chiede, al contempo, che ognuno possa farlo, libero di dire *amen* oppure *merde[[8]](#footnote-8)*. La *pietas* che prova per la scheletrica e misera *Fille à cent sous* arriva direttamente da Baudelaire, dalla ventenne strabica, calva, dai seni cadenti e la cui bellezza, come cantava il poeta,  *fiorisce solo nel mio triste cuore[[9]](#footnote-9)* (e sempre da questi versi verrà anche la *Sarah* di Moustaki portata al successo da Serge Reggiani). É anche intorno a questi personaggi che Brassens costruisce un suo personale paradiso privo di vati e liturgie.

Sembra che per Brassens gli anni non passino. O che passino solo sul suo viso, nel suo fisico minato da fastidiose malattie. Per il resto è rimasto fedelmente ancorato al personaggio delle sue prime canzoni. Ai tempi in cui viaggiava su uno scooter malandato, leggeva Kropotkin e Bakunin, ascoltava nei bistrot le elucubrazioni affascinanti del poeta Armand Robin o dell’operaio Marcel Lepoil. I suoi anni li ha trascorsi, come scrive France Vernillat, « riducendo il teatro della vita a delle piccole scene di tre minuti rendendo così quotidiana la poesia ».

E cantandosele, queste storie, o magari affidandole ad altre voci, Barbara, per esempio.

E lasciando tracce che tantissimi altri hanno raccolto. Magari soltanto qualche piccolo frammento, magari rielaborandole alla propria maniera, magari conservandole soltanto in qualche angolo della propria produzione. Ma proviamo ad ascoltare attentamente tanti cantautori che con Brassens sembra quasi che non abbiano da spartire nulla. E non sarà impossibile, invece, scovare qualche indizio in grado di riportarci al maestro. Perfino in personaggi come Maxime Le Forestier se non, addirittura, in un Serge Lama.

(da: *Il Cantautore*, Club Tenco, Sanremo, 1976 – articolo per Georges Brassens, Premio Tenco 1976)

1. Brassens: *Jeanne* In: Georges Brassens (n.9) Philips, 1962 [↑](#footnote-ref-1)
2. Brassens: *Hécatombe* In: *Georges Brassens chante les chansons poétiques*, Polydor, 1954 [↑](#footnote-ref-2)
3. Eco, Umberto: *Elogio di Franti* In: *Diario minimo* Mondadori, Milano, 1963 [↑](#footnote-ref-3)
4. Brassens *Les deux oncles* In: *Brassens*, Philips 1964 [↑](#footnote-ref-4)
5. Brassens *Mourir pour des idées* In : Georges Brassens, Philips, 1972 [↑](#footnote-ref-5)
6. Brassens: *La mauvaise herbe* In: *Georges Brassens n.3*, Polydor, 1954 [↑](#footnote-ref-6)
7. Brassens *Mourir pour des idées* op. cit. [↑](#footnote-ref-7)
8. Brassens: Le mécréant In: Georges Brassens n.7, Philips, 1960 [↑](#footnote-ref-8)
9. Baudelaire, Charles: *Je n’ai pas pour maîtresse une lionne illustre* In: *Baudelaire, tutte le poesie*, Newton Compton, Roma, 1972 [↑](#footnote-ref-9)