

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DOTTORATO DI RICERCA IN FRANCESISTICA
Attuali Metodologie di Analisi del Testo Letterario
XXIII Ciclo

VALENTINA CUTRALI

L'opera di Georges Brassens:
« une petite fête de mots et de notes »
fra tradizione e libertà

TESI DI DOTTORATO

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa MARIA ERSILIA
MARCHETTI

Coordinatore:

Chiar.ma Prof.ssa MARIA TERESA PULEIO

Anno Accademico 2010 - 2011

LEGENDA

Per le opere che indicheremo a seguire, faremo riferimento all'edizione integrale di G. Brassens (1921-1981), *Œuvres complètes : Chansons, Poèmes, Romans, Préfaces, Écrits libertaires, Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J.-P. Liégeois, Prologue de J. Prévert, Paris, Le Cherche Midi, Collection «Voix publiques», 2007.

Nel nostro lavoro, l'indicazione della sigla e delle pagine, riportata tra parentesi nel testo, s'intende riferita a questa edizione.

I corsivi e le virgolette sono sempre dell'autore.

Le opere saranno elencate secondo l'ordine di citazione nel corso del nostro lavoro.

Lettres à Toussenot (1946-1952) = LAT

Autres lettres (1941-1981) = AL

Chroniques pour Le Libertaire (1946-1947) = LIBERT

Georges Brassens par lui-même (1952-1981)¹ = PROP

Des coups d'épée dans l'eau (1942) = CEDE

A la venvole (1942) = VENV

Les Amoureux qui écrivent sur l'eau (1954) = AMOUR

La Tour des miracles (1954) = TDM

Chansons retrouvées (1937-1981) = RETR

Chansons posthumes (1982-1996) = POST

Per quanto concerne le **chansons enregistrées**, principale oggetto di studio del nostro lavoro, indicheremo in ogni riferimento il titolo della canzone ed

¹ In questo testo, pubblicato nel 2005, Loïc Rochard raccoglie i *propos* delle interviste tenute pubblicamente da Brassens nell'arco di trent'anni.

il disco in cui è inserita². Considerando la canzone come testo sincretico imprescindibile dall'aspetto musicale ed interpretativo, preferiamo rimandare alla discografia, inserita più avanti in questo lavoro. Il lettore avrà pertanto modo di concepire l'evoluzione dell'opera cantata.

Per citare parti di *chansons*, faremo riferimento ai testi riportati nelle *Œuvres complètes*. Non inseriremo il numero di pagina poiché, nell'edizione integrale, le canzoni sono facilmente reperibili, grazie alla loro disposizione in ordine alfabetico.

² Eviteremo tale procedimento, quando la cronologia risulti di facile identificazione, nello studio sull'arcaismo e sul linguaggio popolare.

INTRODUZIONE

Je crois à l'invisible travail du temps comme l'on croit à Dieu.
G. Brassens, *Lettres à Toussent* (29 mars 1948)

Parlare di Brassens oggi, a trent'anni dalla sua scomparsa³, si rivela di estrema attualità⁴. L'attenzione che il cantautore continua a destare lo situa infatti al di là del semplice stereotipo dell'artista anticonformista del dopoguerra francese, inserendolo a pieno titolo in una tradizione intellettuale che la sua opera continua ad evocare.

Molto è stato scritto sull'opera e sull'uomo, mentre la cerchia dei «brassenophiles acharnés»⁵ dimostra un interesse sempre crescente nei confronti del grande «troubadour de la chanson»⁶.

Eppure Brassens, durante l'intera carriera, rifugge gli allori, vivendo quasi con disturbo l'aura leggendaria che si crea intorno a lui e che poco conviene alla sua natura discreta:

Je vivais à l'écart de la place publique,
Serein, contemplatif, ténébreux, bucolique...
Refusant d'acquiescer la rançon de la gloire,
Sur mon brin de laurier je dormais comme un loir.
[...]

³ Georges Brassens nasce a Sète il 22 ottobre 1921 e muore a Saint-Gély-du-Fesc il 29 ottobre 1981.

⁴ L'esposizione *Brassens ou la liberté*, tenutasi alla Cité de la musique di Parigi, dal 15 marzo al 21 agosto scorsi, ha registrato oltre 130.000 visitatori. Questi dati sono stati forniti da Clémentine Deroudille, tra gli organizzatori della manifestazione, con la quale abbiamo intrattenuto una corrispondenza. Ogni anno, sempre a Parigi, si svolgono presso il Parc Georges Brassens le *Journées Brassens*, manifestazioni durante le quali è possibile partecipare ad incontri e concerti volti a celebrare l'opera e la personalità del cantautore.

⁵ J.-P. Liégeois, Prefazione alla sezione *Chansons enregistrées* di G. Brassens, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 28.

⁶ P. Benhamou, «Interview avec Georges Brassens», in *The French Review*, XLVI, 6, May 1973, p. 1129.

Trompettes
De la renommée,
Vous êtes bien mal embouchées ⁷!

L'autore che, nella stessa canzone, si dichiara indifferente al successo delle sue opere («Si le public en veut, je les sors dare-dare;/ S'il n'en veut pas, je les remets dans ma guitare»), è oggetto di numerosissimi studi che spaziano dai saggi biografici agli studi universitari⁸.

Timido e riservato nella vita personale, sfrontato nell'attacco alle istituzioni sociali ed alle ipocrisie moralizzatrici, pudico nella celebrazione dei sentimenti, comico e *paillard* nella descrizione della sessualità, il personaggio incarna un universo fatto di vizi e virtù, riassumendo, come lo definisce bene Bonato, «quel dualismo proprio della “francesità” in cui si affiancano la goliardia della tradizione rabelaisiana e la raffinatezza della latinità»⁹.

L'irriverenza dei temi con cui Brassens s'impone sulle scene musicali della capitale, unita ad un'interpretazione che rifiuta ogni tipo di spettacolarizzazione, spiega il forte impatto che le sue canzoni esercitano nel contesto francese del secondo dopoguerra. Un primo capitolo cercherà di chiarire come il cantautore in erba si inserisca in questo contesto e in che misura se ne distacchi. Una prima sezione definirà quel processo che, da creatore marginale e sconosciuto di canzoni e poesie, lo porterà a divenire interprete acclamato.

Lo studio della ricezione dell'opera passerà inoltre per la descrizione dei luoghi in cui ha sede l'interpretazione. Mostriamo infatti il diverso

⁷ *Les trompettes de la renommée*, CD 7.

⁸ Per una bibliografia sulle tesi aventi come argomento l'opera di Brassens si veda L. Rochard, *Brassens, orfèvre des mots*, Pont-Scorff, Arthemus, 1996, pp. 231-236.

⁹ L. Bonato, *Georges Brassens, il vizio e la virtù*, in AA. VV., *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, testo a cura di M. Conenna, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 3-4 dicembre 1991, Fasano, Schena Editore, 1998, p. 117. Virgolette dell'autore.

concetto artistico che contraddistingue cabaret e music-hall, in alcune pagine interamente dedicate alla canzone.

«Message multiple»¹⁰ che risulta dall'armonia di diversi elementi – testo, musica ed interpretazione – la canzone è anzitutto un genere orale. Erede di una tradizione letteraria che risale ai *troubadours* e ai *trouvères*, viene progressivamente declassata a genere minore. L'evoluzione del genere è strettamente connessa all'avvento della stampa, che determina la frattura tra una *culture savante*, di tradizione scritta, ed una cultura popolare, orale ed anonima.

Nel secondo dopoguerra, si assiste tuttavia ad un rinnovamento del genere ed il dibattito sullo statuto della canzone si fa sempre più ricorrente. Nei cabaret letterari della capitale francese, fiorisce una generazione di *auteurs-compositeurs-interprètes*, che offrono al pubblico una canzone di qualità, a predominanza testuale e letteraria. Si parla di «chanson poétique»¹¹ o «chanson intellectuelle»¹². Brassens è uno dei principali rappresentanti di questa nuova tendenza.

Tratteremo infine l'avvento dei mass media, che condiziona la diffusione della canzone e modifica il rapporto del pubblico nei confronti di una cultura sempre più massificata ed impersonale.

Quest'ultimo aspetto comporterà una riflessione sulla crisi della letteratura del dopoguerra e sul distacco di un pubblico ormai poco abituato alla lettura. La tragicità degli eventi storici, che segnano indelebilmente le coscienze, e la frattura sempre più profonda tra cultura di massa e sperimentazione letteraria, che si avvale degli apporti della *Nouvelle Critique*, determinano così una riconsiderazione dello spazio letterario. In

¹⁰ M. Spyropoulou Leclanche, *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM, 1998, p. 309.

¹¹ L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, Paris, Editions Klincksieck, 1976, vol. I, *Une étude statistique et stylistique*, p. 5.

¹² *Ibidem*.

questo panorama, la canzone appare ad alcuni scrittori un mezzo di comunicazione nuovo ed efficace, capace di ripristinare un legame tra poesia e vasto pubblico.

Dopo aver analizzato le commistioni tra canzone e poesia, concluderemo il capitolo con l'analisi del percorso intellettuale che porta Brassens alla scelta della canzone come forma d'espressione privilegiata.

Un secondo capitolo affronterà poi lo studio delle *chansons* di Brassens. L'opera, frutto di un lavoro instancabile di rimaneggiamento, rappresenta un riuscito esempio di sintesi tra canzone popolare e poesia dalle forme classiche:

Georges Brassens est un poète, un de ceux, rarissimes aujourd'hui, qui touchent également les ouvriers des usines Renault et les membres de l'Académie française¹³.

Se l'impressione iniziale è quella di un'opera semplice ed accessibile, un'attenta analisi rivela una finezza di procedimenti stilistici e lessicali che valgono al cantautore il *Grand Prix de Poésie* dell'*Académie française*, nel 1967¹⁴.

Il nostro studio si rivolgerà quindi all'aspetto lessicale dell'opera, al fine di mostrare come il cantautore si faccia portavoce di una tradizione colta e popolare al tempo stesso, attraverso la creazione di una lingua personale, che attinge indistintamente a ricercatezze letterarie e linguaggio familiare e popolare.

In Brassens, il processo di creazione linguistica parte sempre dalla passione per la parola, dalla ricerca del *mot juste* che colpisca l'attenzione: «J'aime comme toi le cri qui est dans le mot, l'étoile qui danse», scrive Brassens all'amico Toussenot (LAT, p. 1106).

¹³ P. Benhamou, «Interview avec Georges Brassens», in *The French Review*, op. cit., p. 1129.

¹⁴ L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, op. cit., vol. I, p. 7.

La scrittura ludica sempre ricercata è inoltre, per l'artista, una sorta di rifugio dall'inquietudine:

Ma nature ne peut pas s'accommoder du monde réel, même s'il était parfait, d'ailleurs. [...] J'ai été toujours insatisfait. Il faut que je me raconte des histoires. Je prends des mots et je les fais s'entrechoquer... Je n'ai pas toujours compris tout ça. [...] Je vis en dehors, dans une perpétuelle rêverie (PROP, p. 1491).

Nella sonorità espressa dalle parole e nel ritmo creato dal verso, si racchiude poi la ricerca della musica più adatta:

Je scande toujours les vers en écrivant. Je fais danser les mots. Alors, petit à petit, le rythme vient, et c'est sur ce rythme que j'essaie de mettre une musique. Ma première musique sur n'importe quelle de mes chansons [...] c'est le rythme du vers¹⁵.

Il nostro studio si limiterà comunque all'aspetto testuale, tralasciando, per mancanza di competenze, l'aspetto musicale.

Il capitolo illustrerà, nella sua prima parte, i procedimenti lessicali che rimandano alla *culture savante*, che traspare incessantemente dall'opera di Brassens. Dopo aver approfondito le numerose reminiscenze letterarie e mitologiche che pervadono le *chansons*, adotteremo un approccio diacronico per lo studio dell'arcaismo, fenomeno linguistico così ricorrente nei testi. Vedremo come questo procedimento risponda ad una volontà da parte dell'autore di collocare i suoi testi in un altrove atemporale, conferendo ai temi illustrati una validità universale.

Analizzeremo poi i procedimenti del linguaggio popolare, familiare e parlato, che consentono all'autore di esprimere la soggettività dei propri sentimenti e soprattutto di raggiungere un vasto pubblico. Approfondiremo, in particolare, le *expressions figées*, frasi proverbiali che connotano i testi,

¹⁵ P. Benhamou, «Interview avec Georges Brassens», in *The French Review*, op. cit., p. 1131.

conferendo loro uno spiccato tono di oralità che ben si addice ad un genere popolare quale è la canzone. Rimandando ad una cultura popolare condivisa e facilmente comprensibile, esse facilitano la comprensione del registro elevato e rendono accessibili i riferimenti letterari che un pubblico meno preparato non percepisce immediatamente. Lo studio di questo procedimento mostra come lo scrittore, pur rifacendosi alla tradizione, la modifichi costantemente, facendola rivivere di linfa nuova. All'interno di ogni espressione, infatti, Brassens introduce un termine nuovo, di solito veicolo dell'idea fondamentale che sottende la *chanson*. La saggezza popolare viene così rievocata ed al contempo messa in discussione, con il risultato di una polisemia che coltiva l'ambiguità.

Nell'ultimo capitolo, approfondiremo infine l'aspetto ideologico dell'opera. Per questo, ci serviremo degli scritti per il giornale anarchico *Le Libertaire*, a cui Brassens collabora nel periodo precedente il debutto come cantautore. Vedremo così come la carica contestataria di tali scritti trovi un riscontro nell'opera cantata, pur modificandosi. Le *chansons* presentano un mondo stereotipato in cui la categoria dei marginali si contrappone sempre alla pluralità spersonalizzante, incarnata da *flics*, *curés* e *bourgeois* benpensanti. Affronteremo altresì la questione tanto discussa del mancato *engagement* di Brassens nelle sue canzoni. Le idee pacifiste, espresse da canzoni quali *Mourir pour des idées*¹⁶ o *Les deux oncles*¹⁷, susciteranno infatti molteplici critiche. Mostreremo tuttavia come, in queste canzoni, non vi sia incoerenza, bensì l'evoluzione di un individualismo concentrato sempre più sull'essere umano, come esempio di una condizione universale.

Dopo una riflessione sulla dimensione metafisica e religiosa dell'opera, concentreremo la nostra attenzione sulla concezione dell'amore, visto come atto supremo di libertà. L'evocazione della sessualità e della donna adultera

¹⁶ CD 11

¹⁷ CD 8.

risponde inoltre alla volontà, da parte del cantautore, di rivendicare la libertà di scelta dell'individuo, come principio fondamentale dell'esistenza.

Un ultimo paragrafo cercherà di illustrare la coerenza dell'opera.

Considerando la canzone come testo sincretico, inscindibile dall'apporto musicale, presenteremo una selezione di canzoni da ascoltare, affinché possa essere elaborata visione d'insieme. Data la vastità dell'opera di Brassens, ci limiteremo ad una scelta che riproduce almeno un brano di ogni disco che compone la discografia essenziale.

Nel nostro lavoro citeremo infine alcune *chansons posthumes* e *chansons retrouvées*, allo scopo di illustrare l'evoluzione del pensiero dell'autore. Lo studio lessicale indicherà riferimenti solo alle *chansons enregistrées*.

CAPITOLO I
IL PROBLEMA DI UNO STATUTO.
BRASSENS E LA CRISI LETTERARIA DEL
DOPOGUERRA: TRA POESIA, CANZONE E CULTURA
DI MASSA

Les fruits qui calment ma soif

Se nomment des chansons.

P. Mac Orlan, *Le Mémorial du petit jour*

Georges Brassens esordisce nella Parigi del 1952. Il suo arrivo sulla scena musicale francese di quel periodo rappresenta una scossa liberatoria per tutta una generazione, «une bouffée d'oxygène absolument extraordinaire»¹⁸ che innesca un processo di rinnovamento della *chanson française*.

Per comprendere la portata del *phénomène Brassens*, ci sembra necessario fare un passo indietro ed illustrare il percorso che conduce il cantautore al successo, per poi chiarire il grande apporto innovatore da lui rappresentato all'interno del contesto musicale francese del secondo dopoguerra.

Rivolgeremo la nostra attenzione alla canzone, illustrando le caratteristiche che contraddistinguono questo genere orale ed i suoi rapporti con la poesia. Approfondiremo dunque la crisi che pervade la letteratura nel periodo oggetto del nostro studio. Esamineremo la crescente attenzione che i poeti del dopoguerra rivolgono alla canzone, considerata un mezzo per sanare la frattura ormai fortemente radicata tra *culture savante* e *culture populaire*. Solo dopo aver posto le linee direttrici di tale processo potremo ritornare

¹⁸ J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 89.

all'opera di Brassens e dimostrare come questa si inserisca pienamente nella tendenza che vede un ritorno ad una tradizione poetica orale rivolta ad un vasto pubblico.

1. Un interprete suo malgrado: il cammino verso il successo.

La rapidità con cui Brassens conquista una enorme popolarità, che rimarrà immutata per circa trent'anni, contrasta singolarmente con il lungo e paziente percorso di accesso al difficile mondo della canzone compiuto dall'autore.

Inizialmente, Brassens scrive e pensando che le sue canzoni un giorno saranno interpretate da altri. Il suo temperamento riservato e discreto si confà poco all'esibizione che la scena comporta. La situazione economica in cui versa è d'altronde intollerabile, cosicché spera di poter vendere le sue opere, «autant gagne-pain espérés qu'objets aboutis d'une démarche créatrice»¹⁹.

Originario di Sète, città del Sud della Francia, all'età di diciassette anni decide di trasferirsi a Parigi. Inizialmente ospite della zia Antoinette, sorella della madre, sarà costretto ad un *aller-retour* movimentato, a causa dell'invasione della Francia da parte delle truppe tedesche. A Parigi trova lavoro come turnista presso le fabbriche Renault, ma il bombardamento del 3 giugno 1940 distrugge la fabbrica. Nel febbraio 1943, il governo di Vichy, sotto pressione da parte dei Tedeschi, crea il cosiddetto STO (Service du Travail Obligatoire). Centosettantamila giovani francesi saranno costretti a raggiungere le fabbriche tedesche, per sostenere la guerra del Reich. Brassens è tra questi. Lavorerà per quasi un anno in una fabbrica della BMW presso il campo di Basdorf, nella periferia di Berlino²⁰. Fortunatamente, all'inizio del 1944, i Tedeschi iniziano ad accordare

¹⁹ D. Agid, *Brassens*, Reims, Éditions Dominique Fradet, 2008, p. 27.

²⁰ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, Paris, Lieu Commun, 1991, p. 41.

permessi ad alcuni lavoratori e Brassens riesce ad ottenerne uno. Rimarrà a Parigi da clandestino. La zia, che lo aveva ospitato precedentemente, decide dunque di nascondere a casa di amici: Jeanne Le Bonniec e Marcel Planche. Brassens vivrà presso di loro, all'impasse Florimont, per più di vent'anni, fino al 1967, in una casa priva delle comodità primarie, ma ricca di un'amicizia e di un senso della condivisione che più volte Brassens rievcherà nelle sue canzoni²¹.

Le Lettres à Toussenet rappresentano una testimonianza preziosa degli anni 1948-1950. Si tratta della corrispondenza che Brassens intrattiene con l'amico Roger Toussenet, conosciuto nel 1946. All'epoca, Brassens lavora come correttore e segretario presso la redazione del giornale anarchico *Le Libertaire*. Toussenet, anch'egli anarchico pur se in modo diverso, vi si reca di tanto in tanto con la speranza di pubblicare qualche articolo. Tra i due nasce una profonda amicizia, molto stimolante dal punto di vista intellettuale, fatta di lunghe discussioni e scambi-scontri su argomenti filosofici e letterari. Poiché Toussenet parte per Lyon, i due intratterranno una corrispondenza per tre anni. Mentre le lettere di quest'ultimo sono andate perdute, quelle di Brassens sono state conservate e ci informano sul percorso intellettuale che lo porterà alla scelta della canzone, come forma d'arte a lui congeniale, e che contribuirà alla nascita del Brassens che il pubblico conoscerà nel 1952. Ciò che per il momento ci importa evidenziare è il fatto che tale corrispondenza riveli la dura miseria di quegli anni, miseria che gli fa intravedere come unica soluzione la vendita delle sue opere, nonostante l'idea di trarre profitto dalle sue creazioni lo ripugni. Scrive infatti nella lettera del 28 dicembre 1948: «J'essaie de vendre des chansons. J'ai honte. J'ai besoin d'une paire de chaussures, ainsi que Jeanne» (LAT, p. 1172). La povertà diventa opprimente ma Brassens si concentra sulla sua opera, come scrive nella lettera del 4 aprile 1949 :

²¹ Ivi, p. 55.

Nous ressemblons de plus en plus à Baudelaire et à sa misère matérielle obsédante. À celui qui viendrait me demander : «Comment faites-vous pour vivre, poète ?» je répondrais tout simplement : «Je ne vis pas» (LAT, p. 1186).

E ancora, l'11 aprile dello stesso anno :

Depuis trois mois, nous mangeons par hasard. Je profite de ma mauvaise denture pour boulotter le moins possible. Mais Jeanne et Marcel ont d'autres conceptions. J'en pleure. [...] Bientôt, grâce à la disparition de ce muscle inutile qu'est l'estomac, nous pourrons nous montrer dans les foires et gagner ainsi le droit de trouver un autre estomac (LAT, p. 1192).

Come osserva Calvet, ciò che colpisce di più tra i ricordi degli amici dell'epoca, è la tranquillità in un uomo che, pur essendo ridotto quasi allo stato di clochard, è come se sapesse che la situazione è solo temporanea:

[...] jamais «le Gros» comme on commence à l'appeler ne se pose le moindre problème d'avenir, jamais il ne se demande quel type d'activité il pourrait pratiquer pour gagner sa vie, jamais il n'envisage de se consacrer à autre chose qu'à ses passions vitales, les mots, la musique, la poésie. Et tous pensent que sa force était dans cette quiétude, dans cette certitude tranquille et obstinée...²².

Brassens sa che un giorno le sue canzoni saranno apprezzate. Ed ha ragione. Un amico²³ gli fa conoscere Jacques Grello, *chansonnier* allora molto popolare. Questi è il primo a riconoscere il suo talento. Vedendolo paralizzato durante l'interpretazione di alcune delle sue canzoni, Grello gli suggerisce di accompagnarsi con una chitarra, creando quel personaggio pervenuto al pubblico e che rappresenta Brassens nell'immaginario comune²⁴. Le sue prime esibizioni, al *Caveau de la République*, al *Tabou*,

²² L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 100. Virgolette dell'autore.

²³ Henri Ouyé, fioraio che ha come cliente Grello e che Brassens aveva incontrato alla *Fédération anarchiste*.

²⁴ D. Agid, *Brassens*, op. cit., p. 27.

all'*Ecluse*, al *Lapin à Gill*, sono catastrofiche. Brassens ha orrore della scena, che considera un vero e proprio calvario, come confessa in una lettera scritta il 4 luglio del 1951 all'amico Henri Delpont²⁵:

J'ai chanté. Ça a marché comme prévu, c'est-à-dire couci-couça. J'avais le trac et Grello dans la salle aussi. Il me manquait la flamme. Grello pense que ça ne viendra pas avant 5 ou 6 séances. Léo Noël (patron de la boîte) a annoncé qu'un filleul de Grello allait chanter. J'étais à ma table – cabaret chantant – en compagnie de mon «parrain» et d'autres. Après l'indicatif, Grello m'a dit «Vas-y !». Et le calvaire a commencé. J'ai chanté trois trucs, voilà. On m'a applaudi, sans plus. On n'a pas goûté vraiment mes trucs, car l'allant était de sortie. Mais ne t'en fais pas, on s'y attendait. Tout le monde en passe par là (AL, p. 1286).

Al *Lapin à Gill*, cabaret di prestigio poiché frequentato da artisti quali Picasso, Pierre Mac Orlan e Francis Carco, le cose vanno meglio ma Brassens si esibisce con difficoltà davanti ad un pubblico spesso indifferente. A quell'epoca, non padroneggia bene l'uso della chitarra e non ha ancora esperienza. In scena, a causa dell'ansia suda talmente tanto che è costretto a cambiare la camicia nel corso della stessa esibizione²⁶. Tuttavia, Grello lo incoraggia, convinto che sia solo questione di tempo, come scrive Brassens in una lettera a Marcel²⁷ e Germaine Renot, il 25 ottobre 1951:

Il [Grello] me prédit la réussite et j'avoue que sa confiance m'aide beaucoup. Il a obtenu du patron de la boîte que je vienne à volonté me produire à minuit. C'est mon apprentissage. Il me fera engager – pour de vrai – dès que j'aurai une certaine pratique du public. Certes, je ne pouvais pas mieux tomber; et, si l'on considère que je n'ai jamais levé le petit doigt, on est obligé de constater que la chance me sourit (AL, p. 1295).

²⁵ Amico d'infanzia e compagno di *collège*, Delpont sarà amico di Brassens fino alla sua morte.

²⁶ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, p. 104.

²⁷ Marcel Renot era pittore ed amico di Brassens, frequentava le riunioni del gruppo anarchico del *XV^e arrondissement*.

Grello aveva ragione: il successo arriva. L'amico Victor Laville²⁸ parla di Brassens ad un giornalista di *Paris Match*, Pierre Galante, che conosce l'ambiente della canzone e gli organizza un'audizione con Patachou, una *vedette* della canzone che, nel 1948, ha aperto a Montmartre un cabaret-ristorante molto in voga. È qui che Brassens incontra Pierre Nicolas, bassista che suonerà insieme a lui per trent'anni. Patachou si accorge subito che ha davanti a sé un artista d'eccezione. Inizialmente è lei ad interpretare alcuni testi, come *Les Bancs publics* e *La Prière*. Tuttavia, crede nelle sue potenzialità; sa di avere scoperto un *auteur-compositeur* che si distacca in modo del tutto nuovo dal contesto dell'epoca e confida nel successo del suo repertorio anticonformista avrà. Inoltre, riconosce che certe canzoni, *Le Gorille*, *La Mauvaise Réputation*, *Le Fossoyeur*, si addicono più al suo autore che a lei. Lo spinge così ad interpretare le sue canzoni e lo presenta al pubblico in questo modo:

Je vous ai chanté *La Prière*, *Les Bancs publics*. Je vous ai dit que c'était d'un nommé Brassens. Il est là, Brassens. Il ne sait pas tellement bien chanter, il ne sait pas tellement bien jouer de la guitare, il ne sait pas tellement bien se tenir en public, visiblement il n'aime pas ça, mais si vous voulez passer un moment agréable, restez²⁹.

È l'8 marzo del 1952, giorno del vero debutto di Brassens come interprete. L'*auteur-compositeur* è diventato *interprète* suo malgrado.

Patachou chiede a Jacques Canetti³⁰ di passare dal cabaret per ascoltare Brassens. Canetti rimane impressionato da colui che appare come l'erede

²⁸ Amico di Sète, conosciuto al liceo. Sognava di diventare disegnatore. Per questo motivo, nel 1948, si trasferisce anch'egli a Parigi dove, nel 1951, incontrerà Brassens. Viene assunto dalla redazione di *Paris Match*, in cui svolgerà tutta la sua carriera, in L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 98.

²⁹ A. Sève, *André Sève interroge Brassens: «Toute une vie pour la chanson»*, Paris, Le Centurion, coll. «des interviews», 1975 (5^e éd.), p. 40.

³⁰ Jacques Canetti, oltre a gestire *Les Trois Baudets*, è direttore artistico delle case discografiche Polydor e, in seguito, Philips. È lui che introduce il jazz-hot in Francia. Quasi tutti i grandi artisti di *variétés* sono stati promossi da lui: Piaf, Trenet, Salvador, Jacqueline François, Francis Lemarque, Mouloudji. È sempre lui a lanciare Gréco, Boris Vian e Les Frères Jacques nel panorama della *Rive gauche*, ad organizzare le tournées internazionali di Montand ed a promuovere Jacques Brel.

dei *poètes-chansonniers* della tradizione francese. Quella che Brassens canta è poesia pura, accompagnata da melodie talmente popolari che si memorizzano al primo ascolto³¹. Il personaggio, infine, senza volerlo innova, poiché la sua assenza di teatralità dovuta al forte imbarazzo provato nell'esibirsi discorda con la spettacolarizzazione delle *variétés* del momento:

Tout les soirs, désormais, Georges accomplit sa pénitence. Une joie intense qui se contrarie avec une répugnance à se livrer, à s'exhiber ainsi devant tout le monde. Lui qui aurait aimé rester dans l'ombre à faire ses p'tites chansons interprétées par les autres. [...]
Il ne sait pas saluer, il n'aime pas ça. Il ne voudrait pas avoir l'air d'un larbin devant son maître. Alors, il sort comme il est entré, en regardant droit devant lui³².

Canetti si fa così promotore del successo di Brassens. Grazie al suo intervento, Brassens si esibisce ai *Trois Baudets*, nel settembre del 1952, e incide il primo di numerosi dischi. Da quel momento in poi, Brassens farà *salle comble* per quasi trent'anni.

2. La *révolution Brassens* nella Francia degli anni Cinquanta

Scrive Brassens a Henri Delpont il 13 settembre 1952:

Mon cher vieux,
Des nouvelles? En voici. Je débute aux Trois Baudets ce soir [...].
Suis engagé pour la saison jusqu'à fin juin. En exclusivité avec La Rose Rouge³³ ou La Fontaine des Quatre Saisons³⁴. La seule boîte où

Accadeva infatti che aiutasse i talenti che si esibivano presso il suo cabaret ad accedere alla notorietà attraverso la pubblicazione di un disco. Avere talento, e conoscere lui, voleva dire avere grandi possibilità, in P. Berruer, *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème*, Paris, Les Presses de la Cité, 1981, pp. 74-75.

³¹ Ivi, p. 75.

³² P. Berruer, *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème*, op. cit., p. 73.

³³ Cabaret di Parigi creato e diretto da Nico Papatakis, che era anche cineasta.

³⁴ Cabaret di Parigi creato e diretto da Pierre Prévert, fratello del noto *parolier*, anch'egli realizzatore cinematografico.

je puisse passer (à cause de l'exclusivité) c'est Patachou (évidemment).

[...] La tournée s'est bien terminée pour moi. J'ai eu beaucoup de succès. Très content. Dès que Ventura³⁵ sort les chansons, je t'en envoie. *Les bancs publics* sont (joliment) traduits en anglais. Les Frères Jacques chantent *La fille indienne* (AL, p. 1299).

Proprio quando pensa che i tentativi fatti siano sufficienti per capire che non potrà mai penetrare quel mondo, Brassens ne viene subitaneamente travolto:

Au bout d'une ou deux semaines, j'étais déjà habitué, j'avais oublié la longue période d'obscurité. Et puis j'avais de nouveaux soucis : composer, enregistrer, répondre à des gens comme toi qui venaient m'interviewer. Le plus dur, c'était de passer en public³⁶.

Il *compositeur* si fa *chanteur*, «en restant quand même gêné»³⁷. Questo fastidio si smorzerà nel tempo, ma non l'abbandonerà mai. Paradossalmente, in principio è proprio questo suo essere diverso senza intenzionalità, solo per spalleggiare un tremendo imbarazzo, a renderlo intrigante. L'immagine di Brassens non è una novità che si armonizza col contesto musicale dell'epoca. Al contrario, se ne discosta fortemente. Inoltre, la scena musicale del tempo ha già degli idoli riconosciuti ed acclamati. Si tratta dunque di un ambiente difficile da penetrare.

Nel secondo dopoguerra, le *vedettes* più acclamate nei grandi *music-halls* parigini³⁸ sono le stesse che erano in voga dal 1936 al 1939: Maurice Chevalier, Yves Montand, Charles Trenet, Edith Piaf, Marie Dubas, Line Renaud, per citarne solo alcune³⁹.

³⁵ Brassens parla dell'edizione delle sue prime canzoni in *petits formats*. Questi documenti, che comprendevano partitura e testo, venivano fatti stampare e poi venduti dagli editori musicali. Fino al 1956, le canzoni di Brassens saranno pubblicate dalla casa di edizioni musicali di Ray Ventura.

³⁶ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit. p. 41.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Bobino, ABC, Casino de Paris, Alhambra, Européen, Etoile*.

³⁹ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 97.

L'artista, collocato in uno spazio scenico notevolmente illuminato e generalmente accompagnato da un'orchestra, è contornato da un'aura prestigiosa. La spettacolarizzazione è parte integrante dell'esibizione. Si capisce come, in tale contesto, Brassens risulti estremamente di rottura. L'anti-divo accede al mondo delle *vedettes*, sconvolgendone i canoni per la sua diversità:

J'étais différent, c'est sûr. A ce moment-là, le public avait l'habitude des chanteurs bien stylés, avec des dents éclatantes. On courbait l'échine jusqu'au sol. Moi, je restais naturel, je chantais comme pour des copains⁴⁰.

A quest'immagine, da lui trasmessa al pubblico involontariamente, e da questo colta come una scossa, ovviamente partecipa il repertorio con cui Brassens esordisce.

Per comprendere lo scarto che l'opera del cantautore genera, basta citare alcuni dei principali successi musicali del 1952: Yves Montand domina con *Flamenco de Paris*, *Quand un soldat*, *Ninon*, *ma Ninette*; in un registro sentimentale, spicca André Claveau con *Le Petit Train*, *Domino*, *Cerisier rose* e *Pommier blanc*⁴¹.

Grande successo riscuotono, inoltre, *Sérénade argentine* e *Luna Rossa* di Pierre Malar, *Ma p'tite folie* e *Etoile* di Line Renaud⁴². I motivi sono orecchiabili ed i testi fanno talvolta sognare⁴³.

Tuttavia, in questi testi non c'è nulla di contestatario, diversamente dai testi che Brassens presenta al pubblico.

⁴⁰ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit. p. 41.

⁴¹ B. Dicale, *Brassens?*, Paris, Flammarion, 2011, p. 87.

⁴² P. Berruer, *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème*, op. cit., p. 75.

⁴³ Citiamo, a titolo d'esempio, *Tire l'aiguille*, interpretata da Line Renaud: «Tire, tire, tire l'aiguille, ma fille./ Demain, demain tu te maries, mon amie;/ Tire, tire, tire l'aiguille, ma fille./ Ta robe doit être finie./ Sous tes doigts naissent des fleurs/ Faites de paillettes, de diamants./ Le diadème d'or rangé, porte-bonheur./ Est entre les mains de ta maman». La canzone riscuote grande successo nel 1952. Il testo è di Eddy Marnay, la musica di Eddie Barclay, in J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, op. cit., p. 96.

Sempre in quell'anno, Brassens canta infatti di «commères»⁴⁴ che impudentemente sbirciano il sesso di un gorilla in gabbia e scappano quando vengono a conoscenza del «pucelage» dell'animale, frustrazione che la gabbia non ha fatto che esasperare e che il *refrain* che accompagna ogni strofa sottolinea:

«Gare au gorille!»

Il gorilla si trova a scegliere tra un'anziana donna, che non disdegnerebbe di essere ancora desiderata, ed un giudice, e sceglie il giudice. Il *viol* del rappresentante della legge e dell'autorità, atto omosessuale tra uomo e animale, viene accompagnato da una critica implicita della pena di morte, il tutto con un linguaggio ed un'atmosfera che non può non stuzzicare il riso di chi ascolta:

Car le juge, au moment suprême,
Criait : «Maman !», pleurait beaucoup,
Comme l'homme auquel, le jour même,
Il avait fait trancher le cou.
Gare au gorille !...

Il *ton* Brassens è annunciato. Il personaggio chiama le cose col loro nome, sfidando le ipocrisie e dichiarando la sua individualità, distaccandosi dalla pluralità:

Je ne fais pourtant de tort à personne,
En suivant mon ch'min de petit bonhomme ;
Mais les braves gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...⁴⁵.

⁴⁴ *Le gorille*, CD 1. Quando le citazioni successive si riferiscono alla stessa canzone, non ripeteremo il riferimento.

⁴⁵ *La mauvaise réputation*, CD 1.

Nessuna *chanteuse*, in quel periodo, avrebbe potuto permettersi di cantare una storia di *flics* colpiti à «grands coups de mamelles»⁴⁶ da «mégères gendarmicides» che mettono in dubbio la virilità di questi rappresentanti dell'autorità:

Ces furi's, à peine si j'ose
Le dire, tellement c'est bas,
Leur auraient mêm' coupé les choses,
Par bonheur, ils n'en avaient pas !

L'impatto provocatorio delle prime canzoni di Brassens è fonte di scandalo. Le opere vengono censurate. Le emissioni *Radio d'État* e *Radio-Luxembourg* si rifiutano di diffonderle⁴⁷.

Inizialmente, solo un certo pubblico, fatto di giovani attratti da questo insolito rifiuto del conformismo e di intellettuali pronti ad accogliere le novità, è entusiasta di scoprire il cantautore. Questi si fa cantore di un'opera lanciata come un urlo, urlo solitario di uno strano tipo che entra in scena senza neanche salutare, con una chitarra come unico strumento, che traspira sudore da tutti i pori e che, una volta presentato il suo repertorio spesso ingiurioso nei confronti delle autorità, esce allo stesso modo, senza salutare, soltanto un sorriso malizioso e complice che accompagna una *chute* ardita e rappresenta un *clin d'œil* allo spettatore. Il personaggio trasuda un feroce senso di libertà:

Il ressemble tout à la fois au défunt Staline, à Orson Welles, à un bûcheron calabrais, à un Wisigoth et à une paire de moustaches. Cet arbre présentement planté sur la scène des Trois Baudets est timide, farouche, suant, mal embouché et gratte une guitare comme on secoue des grilles de prison.

⁴⁶ *Hécatombe*, CD 1.

⁴⁷ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 82.

Georges Brassens [...] est un bon gros camion de routiers lancé à tout berzingue sur les chemins de la liberté⁴⁸.

Nel contesto della società francese degli anni Cinquanta, l'opera di Brassens si rivela di forte rottura con le convenzioni vigenti. Come nota J. Bertin⁴⁹,

Chez Brassens, l'essentiel du message est quand même qu'on peut être anticonformiste, et pour le public des années cinquante, dans une société française très conventionnelle, où la jeunesse commençait à ruer dans le brancards, c'était fort⁵⁰.

Le reazioni di un'altra parte di pubblico, quello formato dagli adulti *bienpensants*, sono talvolta ostili, tanto che alcuni in scena si alzano, gridando alla *grossièreté*⁵¹ e vedendo nei testi veri e propri insulti alla *bienséance*.

Ma Brassens svela anche l'altra faccia che accompagna l'individualista dissacratore, quella fatta di sentimenti bucolici e delicati di *Il suffit de passer le pont*⁵² e della solidarietà per un «pauvre fossoyeur»⁵³ che, malgrado seppellisca i morti per lavoro, non riesce a capacitarsene:

J'ai beau m' dir' que rien n'est éternel,
J' peux pas trouver ça tout naturel ;
Et jamais je ne parviens
À prendr' la mort comme ell' vient...
J' suis un pauvre fossoyeur.

⁴⁸ Articolo pubblicato il 29 aprile 1953, in R. Fallet, *Georges Brassens*, Paris, Denoël, 2001 (1^{ère} éd. 1967), p. 29. René Fallet⁴⁸ stringerà con Brassens una forte amicizia fatta di profonde disquisizioni sulla loro passione comune, la poesia. All'epoca tiene una rubrica sul *Canard enchaîné*, in genere dedicata ai romanzi, ma scrive un articolo su Brassens poiché ne è rimasto profondamente colpito.

⁴⁹ *Auteur-compositeur-interprète* e giornalista.

⁵⁰ «La chanson poétique en résistance. Entretien avec Jacques Bertin», propos recueillis par P. Garapon, in AA. VV., «La chanson, version française», *Esprit*, 254, juillet 1999, p. 134.

⁵¹ Ivi, p. 78.

⁵² CD 1.

⁵³ *Le fossoyeur*, CD 1.

Come afferma Heymann, si tratta di «toute une geste moins gaillarde qu'on ne le dit et plus tragique qu'on ne le croit»⁵⁴. Il suo successo fa presto l'unanimità ed anche coloro che in principio lo avevano rifiutato, comprendono il grande senso di umanità e di rispetto per l'individualità umana di cui Brassens si fa cantore:

[...] ceux qui le rejettent prennent vite la mesure de sa popularité, cèdent à son sourire, se laissent séduire par un répertoire où la fleur bleue et les bons sentiments sont moins absents que les premières apparitions le faisaient craindre... La presse n'est plus qu'éloges, il fait bientôt presque l'unanimité. Les opinions négatives publiquement exprimées sur Georges Brassens, après l'affirmation de son succès, sont rares⁵⁵.

Da allora in poi, per più di venticinque anni, gran parte della Francia amerà identificarsi a questo personaggio, a ciò che comunica e pensa ed al modo in cui lo fa:

Il est français jusqu'au bout de sa guitare. Ses chansons, c'est la France telle qu'elle fut, telle que toujours elle s'espère : frondeuse, généreuse, amoureuse, vigoureuse⁵⁶.

Quasi clochard e sconosciuto a trent'anni, a trentatré il nostro autore diventa una grande *vedette* della scena musicale francese. Brassens, che quasi preferisce *la cloche* alla curiosità sempre crescente da parte dei media, diventa una sorta di «gloire nationale, un monument qui [...] semble quasiment interdit de critique»⁵⁷. Intorno al personaggio viene a costruirsi un mito, tanto che il linguista Calvet parla di una «sémiologie de Brassens»⁵⁸ o, per riprendere l'espressione introdotta da Roland Barthes proprio in quel periodo, di una «mythologie»⁵⁹ di Brassens, fondata su alcuni elementi indissociabili dal personaggio: la pipa, la chitarra, i baffi e

⁵⁴ D. Heymann, «Brassens repart en guerre», in *L'Express*, 795, 12-18 sept. 1966, p. 38.

⁵⁵ D. Agid, *Brassens*, op. cit., p. 39.

⁵⁶ D. Heymann, «Brassens repart en guerre», op. cit., p. 39.

⁵⁷ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, p. 148.

⁵⁸ *Ivi*, p. 149.

⁵⁹ *Ibidem*.

la provocazione, per assimilazione del cantautore al «gorille violeur de juges»⁶⁰, simbolo di rivolta contro la morale canonica e dominante.

Naturalmente un'immagine non basta a generare un fenomeno o, quantomeno, non lo rende così costante nel tempo. La *révolution Brassens* non si limita al contenuto che la sua opera diffonde, ma è da ricercare nella forma, una forma così ricercata da meritare al cantautore, nel 1967, il *Grand Prix de poésie de l'Académie française*.

È proprio nel periodo in cui Brassens si afferma che in Francia si inizia a parlare di *chanson poétique* e che prende vita un dibattito sullo statuto della canzone, da sempre considerata un'arte minore.

I confini tra canzone e poesia diventano difficili da delimitare e spesso i due generi vengono assimilati. Nelle pagine seguenti, cercheremo pertanto di illustrare le caratteristiche che fanno della canzone un genere con caratteristiche proprie, dunque diverso dal mero testo scritto

3. Per una definizione del genere canzone

3.1. La canzone: testo sincretico, genere orale

Un discorso critico specifico sulla canzone si rivela piuttosto complicato dal momento che parlare di canzone rimanda non ad un linguaggio specifico, bensì ad un insieme di codici semiotici diversi: anzitutto un testo ed una musica, che non possono essere esaminati separatamente, poiché la loro fusione determina un linguaggio nuovo. È proprio quest'ultimo a provocare la ricezione emotiva da parte del fruitore. Il senso risultante da questa osmosi viene inoltre legittimato dall'interpretazione, dalla voce, dunque, di colui che canta e dalla gestualità che adotta. Oltre a toccare il *domaine* linguistico ed il musicologico, «la chanson relève de la sémiologie du

⁶⁰ *Ibidem*.

théâtre»⁶¹. Corollario di quanto appena detto è l'importanza del luogo in cui è collocata l'interpretazione. Le differenti condizioni di ricezione determinano infatti un grado diverso di comprensione dell'opera da parte del pubblico⁶².

Pur essendo scritta, l'unico obiettivo del discorso canzone resta la «corporeità della voce»⁶³, dunque la trasmissione orale.

Illustrando le funzioni della poesia orale, Zumthor indica il sentimento di identificazione come elemento distintivo del genere in questione:

La funzione di una poesia orale si manifesta [...] in rapporto all'"orizzonte di attesa" dei destinatari: al di qua di qualsiasi valutazione razionale, il testo risponde a una domanda che viene posta in me. Talvolta la rende esplicita mitizzandola, oppure la elude, o ironizza su di essa; ma questo legame rimane sempre, questo punto di ancoraggio nella nostra affettività profonda e nei nostri fantasmi, nelle nostre ideologie e nei nostri piccoli ricordi quotidiani [...]. Di qui deriva la particolare forza di persuasione, per i francesi della mia generazione, delle canzoni di un Georges Brassens o di quelle, dallo stile di attacco così differente, di un Jacques Brel⁶⁴.

L'universo significativo trasmesso viene così ricreato dall'ascoltatore, «secondo le sue proprie configurazioni interiori»⁶⁵. La ri-creazione da parte dell'uditore si modella sulla traccia del suo vissuto ed assume così una funzione catartica, come osserva il cantautore italiano Vecchioni:

[...] l'espressione di sé in una confessione lamentosa o festante che sia è un'esigenza catartica che ci portiamo addosso da sempre:

⁶¹ R. Poupart, *Aspects de la chanson poétique. Des lectures de Georges Brassens, Guy Béart, Claude Nougaro, Jacques Brel et François Béranger*, Paris, Didier Erudition, Centre International de Phonétique appliquée, 1998, p. 7.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 175 (ediz. orig. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1984; trad. a cura di C. Di Girolamo).

⁶⁴ *Ivi*, p. 75. Virgolette dell'autore.

⁶⁵ *Ivi*, p. 287.

produrla o identificarci in essa è atto di pura libertà e cosciente possesso, accecante meraviglia del nostro riconoscerci uomini⁶⁶.

È proprio questo *jeu d'échange* che avviene tra la canzone ed il suo fruitore, questa capacità di ancorarsi nella profonda affettività dell'essere umano, questa «mitizzazione del vissuto»⁶⁷, funzione poetica per eccellenza, a motivare il durevole successo di questo genere attraverso i secoli ed il suo ruolo fondamentale nella vita dell'uomo comune.

Scrivo, a tal proposito, B. Vian:

Il y a des chansons pour toutes les heures, pour toutes les humeurs, pour toutes les circonstances. Il y en a pour le roi et la reine d'Angleterre et pour le fossoyeur du coin, pour la cuisinière et pour le ministre, pour le juge et pour le malfrat, pour feu Einstein et pour l'idiot du village. Espèce de commentaire permanent à l'existence sous toutes ses formes, la chanson est partout chez elle. On chante aux baptêmes, aux noces, aux enterrements. On chante au réveil, à midi, le soir sous la fenêtre d'une quelconque mégère, on se fait tuer en chantant, la victoire en chantant (elle aussi) vous renferme la barrière dessus, et l'on vous chante un *requiem* quand vous êtes mort⁶⁸.

A differenza della poesia, che presuppone la volontà da parte del fruitore di approcciarsi ad essa, la canzone non aspetta di essere invitata ma entra, senza avvertire, richiamata alla memoria da un evento particolare a cui l'ascoltatore l'associa, da un'emozione che si riaccende in lui ogni volta che l'ascolta. Oltre ad evocare sentimenti comuni sul tono della confidenza, la canzone può commuovere o divertire, può accendere gli animi e cementare la coesione di un gruppo impegnato in una causa o dedito ad un ideale, può convincere, può criticare e deridere, fino ad essere violenta. La sua molteplicità la rende inafferrabile ed intramontabile: «Aujourd'hui comme

⁶⁶ R. Vecchioni, *La parola tra canzone d'autore e poesia*, in AA. VV., *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, saggi critici e antologia di testi a cura di L. Coveri, Prefazione di R. Vecchioni, Novara, 1996, Interlinea Edizioni, p. 12.

⁶⁷ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., p. 157.

⁶⁸ B., Vian, *En avant la zizique...et par ici les gros sous*, texte revu et corrigé par G. Pestureau, Paris, Fayard, 1996 (1^{ère} éd. 1958), pp. 21-22.

hier les chansons passent, les chanteurs passent mais la chanson dure»⁶⁹, afferma Georges Brassens.

Ascoltata e canticchiata da gente di ogni condizione sociale, da questa trasmessa alle generazioni successive, la canzone filtra modi di pensare, storia, credenze, esperienze letterarie e cambiamenti linguistici. Essa diventa così lo specchio della contemporaneità, rispecchiandola fedelmente o anche facendosi strumento di evasione, nel caso in cui la realtà diventi minacciosa, come, ad esempio, nel periodo immediatamente precedente la Seconda Guerra mondiale.

Oltre ad essere garanzia di un'estesa diffusione, l'oralità è anche criterio discriminante. Quest'ultima viene infatti concepita in maniera negativa, sulla base della contrapposizione con la scrittura:

In base a un pregiudizio già invecchiato nelle nostre mentalità, e che informa i nostri gusti, ogni prodotto delle arti del linguaggio si identifica con una scrittura: di qui la difficoltà che incontriamo nel riconoscere la validità di ciò che non si manifesta nella scrittura⁷⁰.

In quanto appartenente alla poesia orale, la canzone è inoltre una forma di poesia popolare⁷¹. Ora, secondo la definizione fornita dal *dictionnaire Robert*, l'aggettivo *populaire* indica «[ce] qui appartient au peuple, émane du peuple»⁷². Se per *peuple* si intende «le plus grand nombre, opposé aux classes supérieures, dirigeantes – sur le plan social – ou aux éléments les plus cultivés de la société»⁷³, vediamo costituirsi una opposizione bipolare tra poesia orale/tradizione popolare e poesia colta/tradizione scritta.

⁶⁹ G. Brassens, *Préface*, in A. Halimi, *On connaît la chanson!*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. VII.

⁷⁰ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., p. 7.

⁷¹ Ivi, p. 22.

⁷² *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1993 (1^{ère} éd. 1967), «populaire».

⁷³ *Ibidem*.

I generi che compongono la canzone, ovvero la musica e ed il testo, godono, presi singolarmente, di strutture intellettuali ed accademiche che li legittimano. Essi rimandano ad una tradizione colta.

La canzone, intesa come fusione di questi due elementi, rimane invece una forma di *art mineur*:

Dans sa spécificité, la chanson se trouve culturellement marginalisée. Elle ne peut être intégrée dans le champ des formes d'expression institutionnalisées, c'est-à-dire socialement reconnues, que par référence à l'une de ces formes, en l'occurrence la poésie⁷⁴.

La prevalente assimilazione della canzone alla poesia spiega in parte la predominanza del testo nella tradizione della *chanson française*.

3.2. La *chanson française*: *chanson à texte*?

Il dibattito sullo statuto artistico della canzone diventa ricorrente tra il 1950 ed il 1970.

Coloro che ritengono la canzone un'arte minore la condannano ad uno «statut de chansonnette, de blquette, de romance, de rengaine, expression artistique primaire de la société bonne à figurer aux rayonnages des supermarchés [...]»⁷⁵. Tale considerazione implica una critica al sistema commerciale, che in quegli anni corrompe il mondo della canzone, pronto a lanciare prodotti di scarsa qualità pur di produrre denaro⁷⁶.

Al contrario, i sostenitori della canzone *art noble* pretendono di elevare la «chanson française»⁷⁷ – considerata in opposizione alla «chanson

⁷⁴ R. Poupart, *Aspects de la chanson poétique*, op. cit., p. 8.

⁷⁵ P. Garapon, «Métamorphoses de la chanson française (1945-1999)», in AA. VV., «La chanson, version française», *Esprit*, op. cit., p. 89.

⁷⁶ Per un approfondimento dell'aspetto economico della canzone negli anni Cinquanta, si veda A. Halimi, *On connaît la chanson!*, op. cit. pp. 89-150.

⁷⁷ L'autore evidenzia l'espressione «chanson française» per distinguerla dalla «nouvelle chanson française». Se nella prima, che si diffonde a partire dagli anni Cinquanta, la musica serve il testo,

commerciale ou de variétés»⁷⁸ – al rango di poesia orale che non ha nulla da invidiare alla poesia scritta. La qualità del testo diventa così «le critère discriminant de la chanson française»⁷⁹.

Lo stretto rapporto che la poesia intrattiene con la musica, che accompagna e sostiene il testo, si colloca alle origini della poesia stessa:

[...] jusqu'au XV^e siècle, et depuis le temps les plus reculés, le vers est chanté, et son articulation, son rythme, sont supportés et accompagnés par la mesure mélodique⁸⁰.

Risalendo dunque a *troubadours* e *trouvères*, la predominanza del testo tipica della canzone francese riprende una tradizione antecedente alla canzone stessa:

De fait, la chanson française est l'héritière d'une tradition littéraire remontant aux origines mêmes de notre langue ; à l'époque où cette «langue vulgaire» – qui finirait par devenir le français – peinait à émerger de la «langue noble» qu'était le latin [...]⁸¹.

Anche se i *troubadours* non fanno esattamente parte della storia della canzone francese, poiché componevano le loro opere in lingua occitana, è tuttavia significativo il fatto che, su più di 2 650 canzoni ritrovate, soltanto 262 ci siano pervenute con l'accompagnamento musicale. Ciò non vuol dire che le melodie non esistessero, ma che gli *auteurs-compositeurs* si preoccupavano maggiormente di conservare il testo scritto.

nella seconda, che si diffonde a partire dal 1979, il testo è messo al servizio della personalità dell'artista e soprattutto dell'universo estetico che egli incarna. Non è più il testo, aiutato dalla musica, a costruire un universo originale, ma la musica coadiuvata dal testo, in P. Garapon, «Métamorphoses de la chanson française (1945-1999)», in AA. VV., «La chanson, version française», *Esprit*, op. cit., pp. 90; 93.

⁷⁸ Ivi, p. 90.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale française, Coll. «Le Livre de Poche», 1993, p. 9.

⁸¹ M. Robine, *Il était une fois la chanson française. Des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2004, p. 16. Virgolette dell'autore.

Lo stesso si può affermare dei componimenti tramandati dai *trouvères*⁸². Quando non investivano un ruolo importante all'interno della società – come, ad esempio, Thibaud de Champagne o Guillaume d'Aquitaine – trovatori e trovieri erano eruditi e portatori di una *culture lettrée* decisamente in minoranza, rispetto alla maggioranza analfabeta. La canzone che praticavano era dunque una *chanson savante*, in opposizione ad una *chanson populaire* di diffusione orale⁸³.

Mentre la scrittura assicura una forma fissa e definitiva, l'oralità determina continue modificazioni e favorisce la creazione di varianti anonime, sullo stesso tema. La mancanza di annotazioni riportanti il testo musicale ha fatto sì che la *chanson savante* perdesse le caratteristiche della canzone e si avvicinasse sempre più alla poesia, una poesia destinata ad essere letta e riservata ad una ristretta élite.

Questo processo è stato intensificato dall'avvento della stampa, che ha reso inconciliabile la distanza tra scritto/colto e orale/popolare:

Avec la dissociation progressive entre les deux arts [poésie et musique], le langage poétique prend un autre statut, avec son rythme propre, d'autant qu'à la même époque, l'évolution de l'imprimerie permet de diffuser plus largement la poésie par écrit. Désormais, elle sera de moins en moins chantée, elle sera dite, ou lue à haute voix, puis, de nos jours, surtout lue silencieusement⁸⁴.

Malgrado alcuni appassionati tentativi⁸⁵ di tener viva la *chanson savante*, questo divario ha fatto sì che la canzone rimanesse per secoli un'arte puramente anonima ed orale, mentre poeti come Villon, Marot, Du Bellay,

⁸² Ivi, p. 18.

⁸³ Ivi, p. 19.

⁸⁴ M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit. pp. 9-10.

⁸⁵ Ronsard fa seguire alla raccolta *Amours*, pubblicata nel 1552, un supplemento musicale creato dai musicisti Certon, Janequin, Muret e Goudimel. Più di trenta compositori rispondono all'appello, lanciato dal poeta nel suo *Abrégé de l'art poétique François*, in favore di una unione delle due arti, la poesia e la musica, in *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, t. I, «Chanson», p. 1399.

Agrippa d'Aubigné, per citarne solo alcuni, getteranno le fondamenta di una poesia fatta esclusivamente per essere letta⁸⁶.

Naturalmente, il fatto che una canzone sia anonima e popolare, non implica la sua mancanza di paternità. Vari studi hanno provato l'origine letteraria di molte canzoni popolari⁸⁷, che hanno subito poi modifiche sostanziali a causa della trasmissione orale.

Ciò che tuttavia ci interessa mostrare è come, anche nella canzone di tipo orale e popolare, si trovino esempi che dimostrano la maggiore importanza assunta dalle parole rispetto alla musica. Ci limiteremo a fornire un esempio, riferendoci alla tradizione dei cosiddetti *chanteurs du Pont-Neuf*, che si esibiscono a Parigi per quasi due secoli, dalla fine del regno di Enrico IV alla caduta di Napoleone⁸⁸.

L'idea di costruire un ponte che collegasse le due metà di Parigi viene al re Enrico III, anche se quest'ultimo non ne vedrà conclusa la realizzazione. Date le notevoli dimensioni, il ponte rappresenta un immenso spazio pubblico nel cuore di Parigi⁸⁹. A pochi passi dal Louvre, esso collega quest'ultimo con il quartiere di Saint-Germain e costituisce un passaggio obbligato da una riva all'altra della Senna, passaggio ostruito da bancarelle e botteghe, popolato da una folla eterogenea che comprende artigiani, soldati, mendicanti, studenti e gente di ogni sorta. La confusione creata dalla grande quantità di gente che vi transita e dal passaggio di carretti, asini e cavalli, rallenta così la circolazione e permette a cantanti e libellisti piena libertà d'espressione, tutelandoli dal rischio di essere acciuffati ed arrestati nel caso in cui le critiche da essi mosse siano eccessivamente

⁸⁶ M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 20.

⁸⁷ Per un approfondimento delle origini letterarie della canzone popolare si veda M. Vaucaire, «La chanson populaire», in *Magazine Littéraire*, 150, juillet-août 1979, pp. 20-23 ; P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., pp. 23-24.

⁸⁸ M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 21.

⁸⁹ C. Duneton, *Histoire de la chanson française*, Paris, Editions du Seuil, 1998, vol. I, *Des origines à 1780*, pp. 406-407.

violente⁹⁰. Il ponte diviene così sede di agitazione e fermento, oltre che centro di propaganda dei principali avvenimenti dell'attualità. Il luogo conferisce il nome ad un vero e proprio *style chansonnier*.

Ma cos'è un *pont-neuf*? Riportiamo la definizione che ne dà Dupont:

En premier lieu il s'agit d'une chanson relativement courte en comparaison des longues histoires à rebondissements et à trente couplets telles qu'on en fait par ailleurs à cette époque. Le pont-neuf ordinaire ne semble pas excéder cinq ou six couplets, huit au plus, tournés autour d'une historiette, d'un personnage, d'une anecdote de préférence piquante dans une langue directe et populaire, parfois carrément salace; il s'agit plus rarement d'un thème sentimental ou élégiaque⁹¹.

Questi testi vengono adattati a melodie che si suppongono già conosciute, dunque popolarmente diffuse – i cosiddetti «timbres»⁹² – cosicché l'efficacia delle parole aumenta e la diffusione diventa più rapida. Gli interpreti non hanno per scopo la conquista di un pubblico attraverso la bellezza della loro arte, bensì quello di trarre sostentamento dalla loro attività. Essi devono far colpo sul passante, il quale lascerà così delle monete. Inoltre, vendono i testi delle canzoni stampati su fogli volanti, di modo che i passanti possano disporre del testo per cantare la canzone ogniqualvolta ne abbiano voglia. Nonostante la censura, che spiega il perché dell'anonimato delle opere, le canzoni sono strumento di pungente critica politica, in particolare durante la *Fronde* ed ancor più quando a Richelieu succede Mazarin. Pensiamo alle *mazarinades*, caratterizzate da un'estrema violenza verbale, che a volte rasenta l'oscenità. Questo genere darà alla canzone francese un'impronta indelebile di irriverenza e spirito di rivolta⁹³.

⁹⁰ M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 21.

⁹¹ C. Duneton, *Histoire de la chanson française*, vol. I. op. cit., p. 409.

⁹² M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 22.

⁹³ Ivi, p. 23.

Come vediamo, nel tipo di canzone appena esaminato, la melodia rimane immutata e rappresenta un mero strumento di sostegno e memorizzazione di un testo che, invece, viene cambiato di volta in volta, assumendo tutto il significato. Inoltre, pur se le melodie si ipotizzano conosciute, la vendita di fogli stampati contenenti le parole indica la tendenza alla conservazione del testo scritto.

La maggiore importanza della componente testuale, in questo genere misto che è la canzone, viene confermata da Rousseau, che la definisce «petit poème lyrique fort court, qui coule ordinairement sur des sujets agréables, auxquels on ajoute un air pour être chanté dans les occasions familières»⁹⁴ e fino all'attuale *Dictionnaire Robert*, che definisce la canzone come un «texte mis en musique, généralement divisé en couplets et refrain et destiné à être chanté»⁹⁵.

Nel secondo dopoguerra, alcuni *chanteurs* francesi - Guy Béart, Georges Brassens, Jacques Brel, Jean Ferrat, Léo Ferré, Serge Gainsbourg, Juliette Gréco, Félix Leclerc, Yves Montand, Marcel Mouloudji, Catherine Sauvage, Anne Sylvestre, Boris Vian - seguendo il percorso tracciato da Charles Trenet, riprendono questa tradizione, secondo cui la canzone s'impone anzitutto per il testo.

Naturalmente, per reclamare legami con la poesia, la canzone deve avvalersi di un testo «[qui] obéit à un certain nombre de règles formelles qui appartiennent au champ de la poésie: versification, rimes, travail sur les assonances et allitérations [...]»⁹⁶. Questo spiega la denominazione di «chanson poétique»⁹⁷ o «chanson intellectuelle»⁹⁸ o «chanson à texte»⁹⁹.

⁹⁴ *Dictionnaire culturel en langue française*, t. I, «Chanson», p. 1399.

⁹⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, ed. cit., «chanson».

⁹⁶ *Dictionnaire culturel en langue française*, t. I, op. cit., «Chanson», p. 1396.

⁹⁷ L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, vol. I, op. cit., p. 5.

⁹⁸ *Ibidem*. Le definizioni sono sinonimo di «chanson française» e vengono utilizzate in opposizione alla canzone di tipo commerciale

Ciò non implica necessariamente che gli altri due elementi costitutivi della canzone vengano trascurati. Per quanto sia prolifico lo scambio tra i due generi, un testo messo in musica ed interpretato non è più soltanto poesia:

[...] la chanson interprétée ou simplement chantée n'est plus un texte, c'est un acte ; que cet acte comporte aussi des paroles, cela ne fait que le compliquer dans sa forme sans changer son espèce¹⁰⁰.

Nella lunga intervista rilasciata ad André Sève, Brassens si infastidisce quando le sue canzoni vengono considerate esclusivamente come testi:

«[...] en disant que tu aimes mes chansons sans tenir compte des musiques, tu fais preuve d'une incompétence rare en matière de chanson, et ça me fait de la peine»¹⁰¹.

La musica potenzia infatti il testo ed è coerente ad un processo artistico unitario. Lo fa in maniera discreta, mettendolo in risalto senza oscurarlo:

Ma victoire c'est de séduire sournoisement, en contrebande. Les gens croient que ma musique set inexistante et c'est ce que je veux, je veux qu'elle soit très discrète, comme de la musique de film¹⁰².

Come prima per i trovieri, la musica ha qui la funzione di «encadrer le poème, l'isoler du reste du monde»¹⁰³. Questa *démarche* è confermata dall'interpretazione, che elimina ogni sorta di distrazione visuale, allo scopo di non distogliere l'attenzione del pubblico dal testo. Il *décor* della scena su cui Brassens si esibisce si limita al contrabbassista Pierre Nicolas e ad una sedia o ad uno sgabello su cui il cantautore poggia il piede mentre suona la sua chitarra. Nessun gesto, se non quello finalizzato all'espressione dell'opera.

⁹⁹ R. Poupard, *Aspects de la chanson poétique*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁰ B., Vian, *En avant la zizique*, op. cit., pp. 113-114.

¹⁰¹ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 29.

¹⁰² Ivi, p. 30.

¹⁰³ L'espressione è usata da M. Butor per la descrizione che lo scrittore fa dei trovieri nel saggio «Le roman et la poésie», inserito nel secondo volume di *Répertoire* (1964). Citato in L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, vol. I, op. cit., p. 9.

Facendo allusione a *Le degré zéro de l'écriture* – saggio peraltro pubblicato da Barthes nel 1953, a solo un anno di distanza dall'esordio di Brassens – Calvet parla, a proposito del cantautore, di un «degré zéro de la gestuelle»¹⁰⁴.

Vista l'importanza rivestita dall'esecuzione nella trasmissione del testo, non possiamo non soffermarci su un elemento che ad essa è strettamente collegato: la ricezione. Nelle pagine successive analizzeremo pertanto i luoghi della canzone e la *chanson médiante*, mostrando come differenti condizioni di ricezione modifichino la comprensione di questa particolare forma di comunicazione che è la canzone.

3.3.Come i luoghi condizionano la ricezione: cabaret e music-hall.

L'esecuzione costituisce un momento cruciale nell'ambito delle cinque «fasi dell'esistenza del testo poetico»¹⁰⁵ enunciate da Zumthor e così suddivise:

1. produzione
2. trasmissione
3. ricezione
4. conservazione
5. (generalmente) ripetizione

In essa, la seconda e la terza fase coincidono:

L'esecuzione è l'azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui e ora. Locutori,

¹⁰⁴ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., cap. 6.

¹⁰⁵ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., p. 32.

destinatari e circostanze [...] si trovano concretamente messi a confronto, indiscutibili¹⁰⁶.

Il luogo di questo «confronto» riveste, dunque, una notevole importanza, nella ricezione dell'opera musicale e la canzone tende a modificarsi e ad adattarsi in base alle caratteristiche di questo. Cambiando il luogo, cambia anche il tipo di canzone e, data l'interdipendenza che esiste tra la canzone ed i suoi ascoltatori, si crea un pubblico con caratteristiche ben precise. Il luogo dello spettacolo è infatti il prodotto di un consenso: gli artisti che si esibiscono in un dato luogo lo caratterizzano per metà, poiché creano la scena, la quale esisterà solo nella misura in cui un dato tipo di pubblico andrà a costituirne la restante metà, che è indispensabile all'efficacia del messaggio poetico¹⁰⁷.

In queste pagine cercheremo di chiarire la differenza di ricezione della canzone in music-hall, erede del *café-concert*, e cabaret.

Nel 1851, la creazione della Sacem (*Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*) trasforma in maniera radicale la natura della canzone. A partire da questo momento, non sarà più possibile interpretare pubblicamente canzoni o musiche in accompagnamento a testi senza prima aver pagato i diritti d'autore a parolieri, compositori ed editori. Questo avvenimento è di fondamentale importanza poiché, comme osserva Dupont, «la propriété artistique et littéraire – autrement dit, la société vénale – fait irruption dans l'intimité des sentiments»¹⁰⁸. Esso è la diretta conseguenza di una tendenza che tocca il suo apogeo durante il Secondo Impero, dunque nel decennio 1850, anche se i primi *cafés chantants* appaiono già alla fine del 1700: si tratta dei *cafés-concerts*, che resteranno in voga fino al primo dopoguerra, quando saranno definitivamente spodestati da cinema e music-hall.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, p. 64.

¹⁰⁸ C. Duneton, *Histoire de la chanson française*, vol. II, *De 1780 à 1860*, op. cit., p. 924.

La *goguette* era una *société chantante*, sorta di informale riunione tra amici, che per il puro gusto di esprimere la loro fantasia, presentavano le loro canzoni o i loro versi, senza in alcun modo percepire denaro. Gli unici a trarre profitto dalle loro canzoni erano gli *chanteurs de rue*, che vendevano i fogli su cui avevano precedentemente fatto stampare i testi.

La novità apportata dai *cafés-concerts* consiste nel fatto che, per la prima volta, gli artisti vengono pagati per interpretare le loro canzoni¹⁰⁹. Pioniere in tal senso è il *café des Ambassadeurs*, che propone per la prima volta il modello, innescando un processo che, unito alla diffusione di nuove tecniche e strumenti (fonografo, radio, microfono, orchestra, luci), porterà alla *chanson spectacle*¹¹⁰.

Due sono i locali che assicurano la gloria del *café-concert*, aperti entrambi nel 1858: *L'Eldorado* e *L'Alcazar*¹¹¹. Essi inaugurano una tradizione che vedrà moltiplicarsi questi luoghi nel corso degli anni a seguire.

Seduti ai tavoli sparsi per tutta la sala, i clienti dei *café-concerts* bevono, fumano, discutono, applaudono gli artisti, i quali si esibiscono secondo un programma stabilito che prevede la successione di numeri dagli stili molto diversi tra loro:

On aura ainsi le fantaisiste [...], le chanteur «genre anglais» [...], le chanteur à voix [...], le comique loufoque [...], le comique gesticulant – on dit alors «gambillard» – ou épileptique [...], le comique troupier [...], le comique paysan [...] et enfin le gommeux [...].

Encore ne s'agit-il là que des hommes ; car le choix est tout aussi vaste pour les femmes : il y a la chanteuse de charme [...], la «pierreuse» ou gigolette [...], la goualeuse [...], la diseuse [...], la gommeuse [...], et les premières chanteuses réalistes [...]¹¹².

¹⁰⁹ Ivi, pp. 922-923.

¹¹⁰ Ivi, p. 924.

¹¹¹ Ivi, p. 928.

¹¹² M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 56.

In un'atmosfera movimentata e rumorosa, gli artisti, non ancora aiutati in questo dal microfono, cercano di farsi ascoltare. Tali condizioni di ricezione definiscono così un tipo di spettacolo caratterizzato dalla necessità di declamare e di avvalersi dei gesti allo scopo di colpire il pubblico¹¹³. Ciò dimostra l'interdipendenza che esiste tra il luogo ed il tipo di canzone e il ruolo che tale rapporto riveste nell'evoluzione del genere.

Il *caf'conc'* sarà progressivamente sostituito dal music-hall.

Il modello del music-hall¹¹⁴, diffuso in Gran Bretagna già dalla metà del XIX secolo, riscuote subito grande successo, conquistando anche la Francia: a Parigi, tra il 1868 ed il 1880, la *Gaieté*, *les Folies-Bergère* e *Bobino* lo adottano con esito positivo. Nel primo dopoguerra il music-hall sostituisce definitivamente il *café-concert*.

Se al *café-concert* si va per bere e chiacchierare, mentre si assiste allo spettacolo gratuito previsto da un programma che continua da pomeriggio a sera, ci si reca al music-hall esclusivamente per lo spettacolo. Ciò comporta una diversa sistemazione della sala: i tavoli vengono eliminati e le poltrone, sistemate in file parallele, vengono rivolte verso la scena¹¹⁵. Il music-hall ha così un'impostazione che si avvicina a quella del teatro: si paga per potervi accedere, bisogna rispettare il silenzio, ed il programma, estremamente vario, alterna canto a numeri visuali quali balletti e numeri circensi¹¹⁶ (il termine *variétés*, spesso usato con accezione spregiativa per indicare la canzone di intrattenimento, all'origine indica uno spettacolo di music-hall, proprio per la varietà dei generi rappresentati¹¹⁷). Il progresso delle tecniche di illuminazione ha inoltre dotato il *music-hall* di uno spazio scenico che pone in risalto l'artista, conferendogli un'aura prestigiosa.

¹¹³ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, op. cit., p. 68.

¹¹⁴ Questo anglicismo, che data del 1862, deriva dal nome del *Canterbury Music Hall*, sito a Londra. Citato in *Dictionnaire culturel en langue française*, t. I, op. cit., «chanson», p.1400.

¹¹⁵ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, op. cit., p. 70.

¹¹⁶ M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 61.

¹¹⁷ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, op. cit., p. 70.

Grazie alle innovazioni che il progresso comporta, e di cui il music-hall si fa promotore, esso diventa il simbolo del raggiungimento del successo da parte della *vedette*:

[...] il est le symbole de l'accession d'un chanteur à la notoriété, puis de sa consécration, en un endroit fait pour lui et pour lequel il est fait, devant un public qui constitue une synthèse (dans les meilleurs cas) de tous les publics de la chanson. Il a donc un caractère institutionnel défini par la rigoureuse hiérarchisation des passages sur scène¹¹⁸.

Parallelamente al *café-concert*, si diffonde anche la formula del cabaret.

Nel 1878, Émile Goudeau fonda il *Club des Hydropathes*, cabaret artistico situato in pieno *Quartier latin*, frequentato da *chansonniers*, musicisti e poeti, tra i quali Paul Verlaine e soprattutto Charles Cros, il quale, nello stesso anno, depone il brevetto del primo fonografo, procedimento che permette di registrare i suoni e, di conseguenza, la voce, e che, seguito dall'invenzione del disco, innescerà il processo di profondo mutamento che investe la canzone¹¹⁹. Nel 1881, Goudeau sposta il club a Montmartre e fonda il celebre *Chat Noir* insieme a Rodolphe Salis. Ricordiamo, inoltre, *Le Mirliton*¹²⁰, *Les quat'z'arts*, *La lune rousse* e *Le divan japonais*¹²¹.

Mentre il *café-concert* basa il suo successo sulla fama di interpreti già conosciuti ed apprezzati, il secondo, più intellettuale, conferisce massima importanza agli autori, alle loro qualità, seppur in potenza o non ancora riconosciute dal grande pubblico.

Come nota Robine, la divisione tra i due generi non è rigida, per cui accade di frequente che operai frequentino i *cabarets* come che borghesi ed intellettuali facciano parte del vasto pubblico dei *caf'conc*¹²². Senza quindi

¹¹⁸ A., Güller, *Le 9^e art. Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Nouvelles Editions Vokaer, 1978, p. 25.

¹¹⁹ M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 40.

¹²⁰ Fu fondato nel 1885 da Aristide Bruant.

¹²¹ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, op. cit., p. 69.

¹²² M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., p. 47.

generalizzare, pensiamo che il luogo conferisca una dimensione identitaria al tipo di spettacolo.

Nel caso dei cabaret, il luogo discorda con la raffinatezza degli spettacoli, ma per questo gli conferisce un'aura particolare. Nel periodo preso in considerazione, Montmartre è un quartiere popolare, malfamato, pericoloso la notte, che un pubblico socialmente elevato non frequenta, se non per andare a farsi fustigare da Bruant. Il fatto che la borghesia vada «s'encanailler»¹²³ in luoghi poco raccomandabili, per ascoltare, affascinante paradossale, canzoni che spesso ne criticano i vizi, costituisce l'eccezione del *lien de nécessité* postulato tra luoghi e spettacoli.

I testi satirici che circolano nei cabaret di Montmartre si distaccano così dalla *chanson-spectacle*, che si diffonde grazie ai nuovi mezzi di diffusione del suono e che trova abitualmente sede nei *cafés-concert*. Queste opere, invece, ci riportano alla tradizione della poesia orale e dei cosiddetti *chanteurs de rue*.

Come i music-hall costituiscono la prosecuzione dei *cafés-concert*, i cabaret letterari del secondo dopoguerra rappresentano gli eredi spirituali dei *cabarets montmartrois*. Se i *music-halls* sono monopolizzati dalle stesse *vedettes* del periodo antecedente la guerra, gli esponenti della *chanson poétique*, che porteranno un grande rinnovamento alla canzone francese, iniziano a svelarsi nei cabaret che fioriscono sulla *Rive gauche*¹²⁴: *le Tabou*, dove si esibiscono Boris Vian e Léo Ferré; *l'Ecluse*, dove canta ancora Ferré, Cora Vaucaire, Stéphane Goldman; *l'Echelle* di Jacob, in cui troviamo ancora Cora Vaucaire, Jacques Douai e Aznavour; *la Rose Rouge*, con Juliette Gréco, Francis Lemarque e ancora Stéphane Goldman. Sulla *Rive droite* si trova un altro dei più noti *cabarets* del tempo, *le Bœuf sur le*

¹²³ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, op. cit., p. 69.

¹²⁴ A proposito della *chanson Rive gauche*, si veda P. Berruer, *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème* p. 60.

toit in cui esordiscono Juliette Gréco e Catherine Sauvage. A Montmartre, Jacques Canetti¹²⁵ nel 1947 fonda *le Théâtre de Montmartre* che nel 1949 diventerà il celebre cabaret *les Trois Baudets*, dove, come già visto, Brassens si presenta al grande pubblico¹²⁶.

Si tratta di locali dotati di un fascino molto particolare pur se privo di pretese, dove artisti spesso sconosciuti sperimentano le loro capacità artistiche per la prima volta.

Mentre nel music-hall si assiste all'esecuzione di canzoni già conosciute, lo stesso non vale per i cabaret. Essi rappresentano una sorta di scuola per i talenti in erba. È su una scena esigua, davanti ad un pubblico composito che comprende intellettuali amatori ma soprattutto gente disinteressata, che l'artista si espone, apprende le tecniche che lo aiutano in scena e che si mette alla prova, misurando la sua resistenza fisica e soprattutto psicologica, di impatto con il pubblico¹²⁷.

Lo spazio ridotto, inoltre, non consente la sistemazione di un'orchestra sulla scena, raramente di un pianoforte. Si assiste così alla nascita di una tendenza, del tutto naturale del resto, che vede l'accompagnamento degli artisti esclusivamente con una chitarra. La relativa lacuna musicale viene colmata da un testo ricercato, tendente verso la vera e propria poesia. Nasce così un vero e proprio stile, di cui Brassens diventa l'emblema, come sottolinea Calvet:

C'est ainsi qu'une certaine image de la chanson française commence à circuler, que nous pourrions ramener symboliquement à cette égalité: *chanson française = guitare + poésie*. On l'appelle «chanson poétique», «bonne chanson», «chanson littéraire» [...]. Et si, derrière cette étiquette, on peut mettre plusieurs dizaines de noms, c'est Brassens qui va très vite en devenir le porte-drapeau, lui qui à l'étranger va être comme le produit vedette d'un nouveau style¹²⁸.

¹²⁵ Cfr. nota 28.

¹²⁶ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., pp. 101-102.

¹²⁷ A., Güller, *Le 9^e art*, op. cit., p. 25.

¹²⁸ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 130. Corsivi e virgolette dell'autore.

Il cabaret assume per l'artista un ruolo formativo, «une fonction de laboratoire, de salle d'attente, voire de purgatoire»¹²⁹. Questa condizione è soltanto provvisoria e tende ad una ricompensa che sarà il riconoscimento sancito dalla notorietà, rappresentata dal music-hall, e dal disco, secondo uno schema gerarchico che parte dal cabaret per arrivare al music-hall ed al *vedettariat*. Il disco consacrerà così il successo a lungo rincorso. Naturalmente il successo può anche arrivare dopo anni o non arrivare mai. Il cabaret è un mondo marginale ma proprio per questo indipendente, fuori dalle strutture commerciali. Qui l'artista è libero di osare, e di sbagliare. Qui l'artista è ancora se stesso, non è influenzato dalle richieste del mercato, il suo talento può schiudersi senza costrizioni, con l'ispirazione come unica guida¹³⁰.

La novità apportata da Brassens consiste proprio nel mantenimento delle caratteristiche che contraddistinguono il cabaret anche dopo l'accesso alla notorietà. Brassens porta la semplicità di mezzi che caratterizza il cabaret sulle grandi scene dei music-hall.

Jacques Brel, Jean Ferrat, Guy Béart, per citare alcuni artisti, esordiscono anch'essi con una chitarra come unico strumento d'accompagnamento. Tuttavia, una volta raggiunto il successo, decidono di farsi accompagnare da un'orchestra, allo scopo di aggiungere alle loro opere una maggiore ricchezza musicale¹³¹. Al contrario, Brassens rifiuta l'orchestra anche nel contesto del music-hall, perché distruggerebbe il tono di confidenza, insito nel suo progetto artistico. La scelta di Brassens di riconfermare la semplicità iniziale è innanzitutto estetica: il ritorno alla tradizione, allo

¹²⁹ L.-J. Calvet, *Chanson et société*, op. cit., p. 71.

¹³⁰ A., Güller, *Le 9^e art*, op. cit., p. 25.

¹³¹ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 161.

«stadio primordiale del canto del menestrello»¹³², ad una poesia orale e cantata.

L'istituzione della Sacem, la diffusione dei *café-concerts* prima e dei music-hall dopo, l'apparizione, infine, di *vedettes* per la *chanson-spectacle*¹³³, danno vita ad un fenomeno di spettacolarizzazione della canzone in cui l'essenzialità di Brassens assume tutta la sua portata contestataria:

À partir de 1860, c'est un autre monde qui s'ouvre: le monde contemporain qui verra s'installer le *show-biz*. Une autre histoire, passionnante aussi, avec l'invention des phonographes, de plus en plus perfectionnés, des micros. C'est l'histoire de la *chanson spectacle*, avec l'invention des stars ! [...]

Il faudra attendre longtemps, bien longtemps, avant que la *chanson française* se dégage d'une certaine manière du spectacle où elle entra alors, tête baissée... Il faudra attendre cent ans, en vérité, comme pour l'éveil de la jeune fille au doigt piqué ! Il faudra attendre que certains soirs un jeune homme brun, au visage austère, impassible, vienne chanter à l'avant d'une scène vide, seul, tout seul et parfaitement immobile comme un grand enfant apeuré. Qu'il vienne chanter sans un geste, sans un mouvement de pied, les deux mains rigoureusement occupées par sa guitare – tout spectacle absolument banni : sans un salut aimable, avec seulement, de temps en temps, sur un vers vraiment facétieux, un sourire bref, miné par le trac. Cette sobriété était une révolution !... Le non-spectacle, le refus ! Il chantait des petites histoires rythmées comme un ouvrier timide sur l'estrade d'une goguette [...].

Il avait tout le sang des anciens dans ce renouveau [...]¹³⁴.

Brassens respingerà sempre la cosiddetta modernità ed il suo effetto uniformatore. Tuttavia, grazie al disco ed alla capillare diffusione della canzone che esso garantisce, una poesia tradizionale potrà essere finalmente accolta dal grande pubblico.

¹³² S. Zoppi, *Le degré zéro du sentiment*, in AA. VV., *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, op. cit., p. 11.

¹³³ *Dictionnaire culturel en langue française*, t. I, op. cit., «Chanson», p.1400.

¹³⁴ C. Duneton, *Histoire de la chanson française*, vol. II, op. cit., p. 930. Corsivo dell'autore.

3.4. La *chanson médiante*: una nuova forma di oralità

L'avvento del disco¹³⁵, che diventa di diffusione comune in Europa a partire dal 1945, circa due anni dopo la grande diffusione negli Stati Uniti, rappresenta una vera e propria rivoluzione culturale moderna, paragonabile a quella innescata dall'invenzione della stampa cinque secoli prima. Così come il libro permette di fissare le parole, il disco consente di catturare il suono vocale. Entrambi svolgono la funzione di testimoniare, di fissare qualcosa che altrimenti si disperderebbe.

Nel caso del disco, esso rappresenta la traduzione, nella lingua della materia, di ciò che prima sembrava immateriale ed intangibile. A tal proposito, Zumthor parla di una «nuova oralità»¹³⁶:

La nuova oralità, mediata, non si distingue dalla vecchia oralità che in alcune modalità. Dopo i secoli del libro, l'invenzione [...] di macchine per registrare e riprodurre la voce restituisce a quest'ultima un'autorità che aveva quasi completamente perduta e diritti caduti ormai in desuetudine¹³⁷.

Il disco consente la manipolazione del tempo, poiché fissa e riproduce la musica, che è durata, tempo appunto. Il tempo diventa così una quantità misurabile, definita e spazializzata. Mentre prima gli artisti dovevano esibirsi tante volte quanti erano gli esemplari da produrre, poiché l'opera interpretata era effimera, questo nuovo strumento permette la riproducibilità

¹³⁵ Nel 1877, il francese Charles Cros inventa il primo sistema di registrazione e riproduzione del suono. L'anno successivo ottiene il brevetto ufficiale per l'invenzione del fonografo e depono il brevetto del disco caratterizzato da solchi a spirale, mentre Thomas Edison predilige il sistema a cilindri in cera. Nel 1881 verrà commercializzato il sistema di Edison. Nel 1877, il tedesco Emil Berliner sostituisce il sistema a cilindri di Edison con il disco di Cros, che mette in commercio l'anno che segue, con il grammofono, fondando inoltre la prima casa discografica della storia, la *Deutsche Grammophon*. Nel 1894 viene creata ad opera dei fratelli Pathé la prima casa discografica francese, denominata *Société française de phonographes*. 1905-1906, il disco (78 giri) sostituisce il sistema a cilindri; al 1946 risale l'invenzione del microsolco e la diffusione in commercio dei primi dischi 33 giri mentre, nel 1949, escono i primi 45 giri. Nel 1957, il 78 giri viene definitivamente messo da parte, M. Robine, *Il était une fois la chanson française*, op. cit., pp. 209-210.

¹³⁶ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., p. 27.

¹³⁷ *Ibidem*.

dell'opera all'infinito. Se la voce si libera finalmente dalle limitazioni spaziali, la fissazione e la potenziale riproduzione dell'opera vocale comportano anche aspetti negativi quali la spersonalizzazione di quest'ultima:

Il tratto comune di queste voci mediate è che non ammettono risposta. La loro reiterabilità le spersonalizza nel momento stesso in cui conferisce ad esse una vocazione comunitaria. L'oralità mediata appartiene quindi, a pieno titolo, alla cultura di massa, anche se solo una tradizione colta, scritta ed elitaria, ne ha reso scientificamente possibile l'ideazione; solo l'industria ne assicura la realizzazione materiale, e il commercio la diffusione¹³⁸.

Tuttavia, la riproducibilità comporta anche notevoli vantaggi: si può ascoltare un disco nell'intimità della propria abitazione; si può scegliere cosa ascoltare e quando, adattando così un certo tipo di musica e voce al proprio stato d'animo. La riproducibilità delle performance permette, inoltre, di riascoltare una canzone, di comprenderla in profondità, di scoprirne le linee guida. La canzone diventa così potenziale oggetto di studi stilistici.

La pubblicazione dell'opera integrale mostra, infine, l'evoluzione compiutasi nel processo di creazione artistica di un artista. Questi non necessariamente eseguirà in scena brani che, invece, ha registrato su disco, data la maggiore libertà ed i minori rischi che quest'ultimo consente¹³⁹.

Se, tuttavia, il libro rimane oggetto culturale, il disco è oggetto commerciale, e la sua diffusione modifica radicalmente il tradizionale percorso della carriera di un artista¹⁴⁰. Prima, era sulla scena che un artista doveva imporsi ed il disco rappresentava la consacrazione del successo riscosso, mentre pian piano il disco diventa un biglietto da visita con il quale l'artista spera di farsi conoscere ed apprezzare dal pubblico. A partire

¹³⁸ Ivi, p. 28.

¹³⁹ A., Güller, *Le 9^e art*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

dalla seconda metà del XX secolo, il disco è così indissociabile dalla grande industria che genera. La realizzazione di un 45 giri non comporta costi esosi né grossi rischi. In realtà, l'unico a correre rischi è l'artista. Quanto alle case discografiche, se il disco verrà venduto bene ed avrà successo, i guadagni saranno enormi¹⁴¹.

Quanto appena detto implica la svalutazione dell'opera artistica, che si riduce a mero prodotto da vendere e su cui guadagnare. In questo universo utilitaristico, i veri talenti restano marginali e costretti a passare per questa strada se vogliono proseguire la loro carriera.

Segno della crescente importanza che il disco acquista a partire dagli anni Trenta e mezzo che ne sancisce il riconoscimento è la creazione del *Grand Prix du disque* ad opera del settimanale *Candide*, nel 1931. Il premio viene conferito ogni anno ed il primo va Lucienne Boyer, con la celebre canzone *Parlez-moi d'amour*. La fama dei componenti della giuria indica l'importanza che si comincia ad attribuire al genere: ne fanno parte, tra gli altri, Colette e Maurice Ravel¹⁴².

Uno dei più importanti mezzi di diffusione del disco è la radio, di Stato o privata. Essa si diffonde in Francia all'inizio degli anni '20 e, insieme al telefono, all'automobile, all'aereo ed al cinema, testimonia del processo di mutamento tecnico innescato dalla modernizzazione della vita comune. Alla fine degli anni Trenta, la radio resta il migliore strumento di diffusione di una canzone, dato che il disco non è ancora presente in tutte le case e, alla vigilia della Seconda guerra mondiale, più di un nucleo familiare su tre ne possiede una¹⁴³.

Più volte a settimana, le più grandi *vedettes* di music-hall si recano presso gli studi delle stazioni ed interpretano in diretta i loro successi, accompagnati da un pianoforte o dall'orchestra della stazione. Tra le

¹⁴¹ Ivi, p. 27.

¹⁴² Y. Borowice, «La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente», *Genèses*, 61, décembre 2005, p. 99.

¹⁴³ Ivi, p. 101.

stazioni private più ascoltate, ricordiamo *Le Poste Parisien* e *Radio-Cité*, fondate rispettivamente nel 1932 e nel 1935. I programmi, animati da uno speaker, sono preparati e ripassati secondo una scaletta, proprio come uno spettacolo di music-hall, e gli artisti vengono retribuiti sulla base della loro notorietà¹⁴⁴.

Certo, la diffusione di una canzone più volte al giorno sulla stessa stazione ha un costo elevato. Ciò comporta che anche canzoni di scarsa qualità, ma con alle spalle una grossa copertura finanziaria, riscuotano enorme successo. È così che venti, trenta passaggi al giorno permettono di lanciare un «tube», ovvero la canzone-locomotiva di un disco del quale i restanti titoli sono di scarso interesse commerciale¹⁴⁵. La radio, insieme al disco – prodotto commerciale la cui realizzazione necessita dell’apporto di varie strutture, come case discografiche, studi di registrazione, industrie di incisione – spinge la canzone in un meccanismo che la rende un prodotto commerciale più che artistico. A ciò si aggiunga che a volte le canzoni di critica sociale o dal linguaggio ritenuto poco accettabile incorrono nella censura e spesso si tratta di canzoni di qualità. Come già notato, la disinvoltura con cui Brassens introduce nelle sue canzoni *gros mots* e situazioni scabrose, spesso piccanti, causa l’interdizione dalle stazioni radio di metà della sua produzione, per circa quindici anni¹⁴⁶.

Vian vede nella censura attuata dalle emissioni radio un incitamento a scoprire l’artista censurato e sottolinea la netta superiorità del disco rispetto alla radio:

[...] l’affadissement subi par la chanson jusqu’à ces dernières années est fonction directe des restrictions apportées à la liberté des ondes.
[...]

¹⁴⁴ J. Pessis, *Chronique de la chanson française*, Paris, Dargaud, Editions Chronique, p. 46.

¹⁴⁵ A., Güller, *Le 9^e art*, op. cit., p. 28.

¹⁴⁶ D. Agid, *Brassens*, op. cit., p. 33.

Une suggestion pratique : toutes les fois qu'un auditeur écrit... et crie au scandale, qu'on note soigneusement son nom et son adresse pour l'ajouter au copieux fichier des malades mentaux en liberté.

[...] Innombrables sont maintenant les chansons (bonnes ou mauvaises, mais beaucoup sont bonnes, et les franches sont spécialement visées) que l'on a interdites sur les ondes [...].

Mais le disque s'est développé, puis le microsillon est venu, et avec lui le récital enregistré ; en même temps, le music-hall de variétés a repris du poil de la bête ; il y a une grosse demande de chansons, d'interprètes, de vedettes ; et une chanson n'a plus tellement besoin de la radio pour se faire connaître.

Bien au contraire, toute une partie du public amateur de disques a tendance à rechercher la chanson interdite à la radio, chanson à qui cette bonne dame rend ainsi le plus involontaire des services. Et d'autre part, dégoûtés de la mauvaise qualité des récepteurs [...], des gens se tournent de plus en plus vers le microsillon et la haute fidélité.

Un appareil microsillon moderne assure, sur un appareil de qualité [...] une reproduction sonore incomparablement supérieure à l'affreuse cacophonie au son de tonneau qui jaillit d'un poste ordinaire.

[...] En tout cas, avec le microsillon, on a, bien mieux qu'avec la radio, le chanteur chez soi¹⁴⁷.

Il disco, infatti, rende l'ascoltatore parte attiva, in quanto quest'ultimo può scegliere i brani da ascoltare e la loro successione. Al contrario, la radio comporta una certa passività, poiché sviluppa un discorso programmato da altri e che non può essere interrotto¹⁴⁸.

L'invenzione del cinema sonoro, che arriva in Francia nel 1929 con la proiezione de *Le Chanteur de jazz*, modifica anch'essa in modo notevole la canzone ed il suo impatto sociale. La produzione cinematografica diviene una sorta di music-hall filmato, che propone le canzoni più in voga all'epoca ed in cui la fisionomia, la gestualità e la voce dell'artista diventano familiari al pubblico¹⁴⁹.

¹⁴⁷ B. Vian, *En avant la zizique*, op. cit., pp. 152-154.

¹⁴⁸ P. Zumthor, *La presenza della voce*, op. cit., p. 298.

¹⁴⁹ Y. Borowice, «La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente», op. cit., pp. 100-101.

A partire dal 1960, la diffusione della televisione si aggiunge a questo processo di *médiatisation* e di commercializzazione della canzone. Grazie alla televisione, un artista del tutto sconosciuto può diventare famoso anche dopo la prima apparizione¹⁵⁰. La televisione, infatti, oltre ad una voce impone anche un personaggio. Prestigiosa poiché, una volta ottenuta una prima apparizione, l'artista conoscerà il successo, essa è al contempo pericolosa: il telespettatore si stanca presto a causa della sua insaziabile sete di novità¹⁵¹.

Inoltre, dal momento che la distanza che separa l'artista dal pubblico si annulla – lo spettatore riceve l'artista nell'intimità della propria casa – la ricezione rimane comunque incompleta, poiché viene a mancare l'atmosfera che soltanto l'esecuzione sullo spazio scenico può garantire:

Théoriquement, les conditions qu'offre la salle sont les meilleures, parce que tous les facteurs qui permettent de dégager les valeurs intrinsèques de la communication sont réunis : l'ensemble texte-musique est éclairé par l'orchestration, par l'interprétation personnelle du chanteur servi lui-même par la mise en scène et ses auxiliaires (l'éclairage notamment).

On pourrait même affirmer que celui qui reçoit la communication dans d'autres conditions que celles-là ne peut prétendre avoir une connaissance véritable du message dans sa spécificité. Même celui qui assiste à la retransmission d'un récital à la télévision est privé d'une dimension importante du spectacle, celle qu'apporte l'atmosphère de la salle¹⁵².

Nelle pagine seguenti approfondiremo le ripercussioni della *médiatisation* sulla letteratura ed il rapporto tra poesia e canzone nel periodo attenzionato.

¹⁵⁰ È il caso, per esempio, di Mireille Mathieu che, nel 1965, in un concorso organizzato in memoria di Edith Piaf, diventa in breve tempo una *vedette*.

¹⁵¹ A., Güller, *Le 9^e art*, op. cit., p. 28.

¹⁵² R. Poupart, *Aspects de la chanson poétique*, op. cit., p. 7.

4. Sul rapporto tra poesia e canzone

4.1. Crisi della letteratura tra cultura di massa e sperimentazione.

La diffusione dei nuovi media si inserisce in un processo di modernizzazione che, lungi dal modificare esclusivamente il mondo della canzone, trasforma profondamente la società e, di riflesso, la letteratura.

Il Novecento aveva assistito a un certo consolidamento degli Stati Uniti d'America come centro indiscusso del potere e dell'economia, a scapito dell'Europa, che aveva perso il ruolo preponderante di cui godeva precedentemente. Negli anni '50, subito dopo la guerra, sono proprio gli Stati Uniti, protagonisti di un grande boom economico, a far da locomotiva alla ripresa economica mondiale. In questi anni si assiste così ad uno sviluppo dell'economia capitalistica senza precedenti in Europa. Forti della loro leadership mondiale, gli Stati Uniti anticipano tendenze che si diffonderanno in tutto l'Occidente¹⁵³.

Lo sviluppo della produzione industriale, i progressi della ricerca scientifica, il boom della motorizzazione privata, la conquista dello spazio ed il trionfo dei mass media rappresentano bene lo slancio di una società che impara rapidamente ad abituarsi al miglioramento delle condizioni di vita generato dal progresso, per diventarne inconsapevolmente vittima. I consumi superflui, prima prerogativa esclusiva delle classi agiate, diventano di accesso comune. Molte famiglie possono dunque permettersi un'automobile, una radio, un televisore e degli elettrodomestici di ultima generazione. La produzione in serie e il grande potere persuasivo della pubblicità garantito dai nuovi media innescano un processo di omologazione che annienta le differenze non soltanto tra i diversi Paesi ma anche tra ceti sociali¹⁵⁴.

¹⁵³ AA. VV., *Storia contemporanea. II, Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2002, p. 49

¹⁵⁴ AA. VV., *Profili storici. Dal 1900 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 211.

Sono proprio i mass media a promuovere modelli uniformati e spersonalizzati che contraddistinguono la cosiddetta “società di massa” ed è il monopolio di questi ultimi che consente ai regimi totalitari – il fascista ed il nazista, ma anche un regime di opposta matrice ideologica come quello sovietico nell’età di Stalin – di imporre le loro ideologie¹⁵⁵.

Il trauma della guerra e la repentina modernizzazione generano un «senso di smarrimento di fronte alle possibilità del progresso e al futuro del genere umano»¹⁵⁶.

Già dalla prima diffusione dei mass media, nel periodo frapposto tra le due guerre, il concetto di massificazione scatena la produzione di opere che cercano di definire e in qualche modo controllare questo fenomeno di livellamento sociale e culturale che mina l’indipendenza di giudizio critico del singolo individuo¹⁵⁷.

Nel saggio del 1936, dal titolo *L’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica*, W. Benjamin, filosofo tedesco esponente della Scuola di Francoforte, esamina i mutamenti apportati dalle nuove tecniche di produzione e diffusione al prodotto artistico. Secondo il filosofo, nell’era della società di massa, la riproduzione in serie dell’opera artistica ha provocato la «perdita dell’aura»¹⁵⁸, della sacralità, del suo *hic et nunc* che la fa cogliere nel momento della sua produzione e della sua materialità, facendone un esemplare unico ed irripetibile.

¹⁵⁵ Per un approfondimento sulle conseguenze dei totalitarismi, si veda H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999. Il testo, pubblicato nel 1951, analizza il ruolo fondamentale delle masse e della propaganda per l’affermazione dei regimi totalitari.

¹⁵⁶ AA. VV., *Storia contemporanea, II. Il Novecento*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁷ Pur se il dibattito sull’importanza crescente delle masse diventa preponderante nel periodo citato, il rapporto tra la massa e l’individuo viene preso in considerazione già dall’inizio dell’Ottocento, dopo che la Rivoluzione francese aveva mostrato la forza che può generare la partecipazione del popolo alla vita politica. È solo alla fine del secolo che l’industrializzazione e l’urbanizzazione iniziano a delineare una società con caratteristiche che sono all’origine della società di massa. Gustave Le Bon, nel suo studio *Psychologie des foules*, pubblicato nel 1895, analizza il crescente potere politico delle classi popolari ed il comportamento delle folle considerato in opposizione all’agire del singolo individuo.

¹⁵⁸ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 23.

Nel 1947, viene pubblicato ad Amsterdam *Dialettica dell'illuminismo* di T.W. Adorno e M. Horkheimer. I due pensatori¹⁵⁹ elaborano il concetto di «industria culturale»¹⁶⁰, ovvero di una cultura ridotta dal sistema capitalistico a mera merce di consumo, standardizzata e priva di valore, mirata non a stimolare lo spirito critico nel fruitore, bensì ad accrescerne la passività attraendolo e raggirandolo con la sensazione di svago che essa assicura, ad annullarne la capacità di scelta individuale e ad omologarlo in una massa indistinta facilmente manovrabile dal sistema economico e politico.

Spinto dall'avvento di un pubblico di massa sempre più vasto, un pubblico non abituato alla lettura, bensì a stimoli che prevedono un'assimilazione passiva del prodotto culturale, il mondo letterario è dunque chiamato a confrontarsi con esso ed a ridefinire il ruolo di una letteratura di cui si teme la svalutazione. Gli scrittori sono sempre più conosciuti per un nome o un'immagine diffusi dai nuovi canali d'informazione che per il contenuto delle loro opere. La letteratura viene sempre più assimilata alla sua immagine¹⁶¹.

Prendendo atto di questa ineludibile realtà, J.-P. Sartre, in *Qu'est-ce que la littérature* (1947), invita lo scrittore moderno ad adeguarsi ai nuovi media per avvicinare gradualmente il pubblico alla lettura, senza per questo vedere in essi una svalutazione:

¹⁵⁹ Anch'essi esponenti della Scuola di Francoforte, elaborano la loro opera qualche anno prima, durante l'esilio dalla Germania hitleriana negli Stati Uniti. Oltre alla barbarie della guerra e della dittatura esercitata da Hitler, alla base della loro riflessione vi è l'osservazione diretta della società americana. È proprio dal confronto con la realtà che più di tutte rappresenta l'assimilazione delle masse al sistema capitalistico che nasce la loro riflessione.

¹⁶⁰ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* (tit. orig. *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*), Torino, Einaudi, 1966, trad. it. A cura di L. Vinci, p. 131.

¹⁶¹ M. Murat, «Tendances», in AA. VV., *L'idée de littérature dans les années 1950*, Colloque organisé par l'équipe « Littératures françaises du XXe siècle » (Paris IV-Sorbonne) sous la direction de Michel Murat, publié sur *Fabula* le 03 juin 2004, p. 3, <http://www.fabula.org/colloques/document59.php>

Murat prende come punto di partenza per il suo scritto il saggio di J. Gracq, *La Littérature à l'estomac*, pubblicato nel 1949.

[Les mass média] sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel : journal, radio, cinéma. Naturellement, il faut que nous fassions taire nos scrupules : bien sûr le livre est la forme la plus noble, la plus antique ; bien sûr, il faudra toujours y revenir, mais il y a un art *littéraire* de la T.S.F. et du film, de l'éditorial et du reportage. [...] La radio surprend les gens à table ou dans leurs lits, au moment qu'ils ont le moins de défense, dans l'abandon presque organique de la solitude, elle en profite aussi pour les berner [...] Il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages [...]

Il ne convient pas de s'abaisser pour plaire, mais, au contraire, de révéler au public ses exigences propres et de l'élever, petit à petit, jusqu'à ce qu'il ait *besoin de lire*¹⁶².

La domanda che dà il nome al saggio di Sartre preso in esame riassume la ricerca di risposte che investe la letteratura del dopoguerra, protagonista di un *déplacement* dei confini tradizionali e in cerca di nuovi canoni che rispecchino una realtà mutata e non ancora compresa.

La guerra, il nazismo, l'atrocità dei campi di concentramento, la bomba atomica e la spaccatura del mondo in due blocchi contrapposti rivelano tutta la brutalità di un'epoca che lascia l'uomo schiacciato dagli eventi e disorientato. L'ottimismo positivista lascia il posto a sentimenti quali l'angoscia, la noia, il senso di impotenza e di vuoto esistenziale:

[...]

Et le fil set le fils

Qu'est-ce qu'il trouve le fils ?

Il ne trouve rien absolument rien le fils

Le fils sa mère fait du tricot son père des affaires lui la guerre

Quand il aura fini la guerre

Il fera des affaires avec son père

La guerre continue la mère continue elle tricote

Le père continue il fait des affaires

Le fils est tué il ne continue plus

Le père et la mère vont au cimetière

¹⁶² J.-P. Sartre, *Situations, II, Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 290-292. Corsivi dell'autore.

Ils trouvent ça naturel le père et la mère
La vie continue la vie avec le tricot la guerre les affaires
Les affaires la guerre le tricot la guerre
Les affaires les affaires et les affaires
La vie avec le cimetière¹⁶³.

In Francia, alla *Libération* succedono l'istituzione della *quatrième République* e la *décolonisation*.

La necessità imposta dagli eventi di «fonder la notion de l'homme»¹⁶⁴ trova un valido apporto nell'esplosione delle *sciences humaines* (sociologia, antropologia, psicanalisi, linguistica, mitologia), le quali permettono una nuova interpretazione delle opere. Lo spirito di investigazione indotto dalla ricerca di ricostruzione dell'io, dal sentimento di tragicità riemerso nell'uomo superstite degli eventi, si fa sperimentazione e ricerca affamata di un senso alla luce delle consapevolezza apportate dai nuovi studi, parallelamente ed inversamente alla una cultura di massa generata dal progresso.

In *Le Degré zéro de l'écriture*, saggio pubblicato nel 1953, R. Barthes considera la scrittura come indissociabile dal processo storico in cui si inserisce:

L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire¹⁶⁵.

Raramente lo scrittore rimane indifferente alla tragicità degli eventi. Se la volontà di dare un senso all'assurdità della storia ed alla crisi dell'uomo moderno comporta l'impossibilità di fare riferimento agli schemi tradizionali e costituisce il filo conduttore della letteratura novecentesca, i

¹⁶³ J. Prévert, *Familiare*, in *Parole*, Introduzione di G. Conte, Parma, Ugo Guanda Editore, 1989, p. 140 (testo originale *Paroles*, Paris, Editions Gallimard, 1949).

¹⁶⁴ M. Murat, «Tendances», in AA. VV., *L'idée de littérature dans les années 1950*, op. cit., p. 12.

¹⁶⁵ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, tome I (1942-1965), édition établie et présentée par E. Marty, Paris, 1993, Éditions du Seuil, p. 147.

modi di procedere risultano estremamente vari. Che si tratti di impegno totale dell'intellettuale nella dottrina esistenzialista di Sartre, di filosofia dell'assurdo nell'opera di Camus, di scrittura come ricerca aperta nel *Nouveau Roman*, di esplorazione delle infinite risorse fornite dallo strumento linguistico che si vuole affrancamento dal linguaggio convenzionale nelle opere di Queneau e Vian o di vacuità ed incoerenza di linguaggio come rifiuto della realtà ed espressione dell'assurdità della vita nel *Nouveau Théâtre*, la letteratura del dopoguerra non è rappresentazione di una realtà compresa di cui si fornisce la spiegazione, bensì viaggio di scoperta che tenta di risolvere interrogativi irrisolti:

[Notre littérature] est comme cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher (Eriphile dans *Iphigénie*). Or, ceci définit un statut proprement tragique : notre société, enfermée pour l'instant dans une sorte d'impasse historique, ne permet à sa littérature que la question œdipienne par excellence : *qui suis-je ?* Elle lui interdit par le même mouvement la question dialectique : *que faire ?* La vérité de notre littérature n'est pas de l'ordre du faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature : elle est un masque qui se montre du doigt¹⁶⁶.

Il senso di tragicità ereditato dagli avvenimenti, gli apporti della nuova critica ed il solco sempre più profondo creatosi tra cultura di massa e sperimentazione determinano dunque una riconsiderazione dello spazio letterario.

Come già illustrato, i media modificano considerevolmente lo statuto dell'oggetto letterario, meno specifico, meno esclusivamente legato alla lettura¹⁶⁷ e più legato all'immagine, la quale ha come conseguenza l'annientamento del discorso critico. Ad una uniformazione sempre più standardizzata, si oppone una specializzazione sempre più ricercata; ad

¹⁶⁶ R. Barthes, «Littérature et méta-langage» (1959), *Essais critiques* (1964), in *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1244. Corsivi dell'autore.

¹⁶⁷ M. Murat, «Tendances», in AA. VV., *L'idée de littérature dans les années 1950*, op. cit., p. 6.

un'élite letteraria in declino risponde un pubblico di massa sempre più importante.

Questo bipolarismo tra «culture de masse»¹⁶⁸ e «culture supérieure», per riprendere il titolo dell'omonimo saggio di Barthes, viene acuito dalla diffusione di produzioni sprovviste di autonomia estetica, quali la *science-fiction* ed il cosiddetto *polar*, il romanzo poliziesco di importazione americana¹⁶⁹. Il grande successo del fumetto conferma inoltre la predilezione del pubblico per l'immagine, mostrando quanto oramai il testo sia ad essa profondamente legato. L'introduzione della *bande dessinée* in giornali accreditati per commentare i fatti d'attualità è segno del progressivo riconoscimento del genere¹⁷⁰.

Il *déplacement* dei rapporti tra generi canonici, provenienti da una *culture savante*, e forme chiaramente riconducibili alla cultura popolare è palesemente testimoniato dall'enorme successo di *Paroles*, la raccolta di poesie di J. Prévert pubblicata già nel 1945. Il successo di una poesia fresca e spontanea, popolaresca e ribelle, volta a veicolare sentimenti semplici ed universali, è in perfetta sintonia con il desiderio di ristabilire una comunicazione con l'altro, nato all'indomani della guerra. Nell'opera di Prévert c'è «la stessa ansia di uscire dalla pagina ed entrare nella vita che determinò il successo mondano dell'Esistenzialismo»¹⁷¹, la stessa volontà di dialogare con un pubblico sempre più lontano dai libri che si riscontra nella canzone del dopoguerra. Non a caso, molte poesie della raccolta sono state messe in musica. Prévert è infatti tra i poeti che si fanno promotori di questa forma popolare per diffondere una poesia accessibile. Analizzeremo i rapporti tra poesie e canzone nel paragrafo a seguire.

¹⁶⁸ R. Barthes, «Culture de masse, culture supérieure», *Textes* (1965), in *Œuvres complètes*, op.cit., pp. 1527-1529.

¹⁶⁹ M. Murat, «Tendances», in AA. VV., *L'idée de littérature dans les années 1950*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁰ P. Brunel, *Storia della letteratura francese, XX secolo*, edizione italiana a cura di G. Bogliolo, Rapallo, Cideb, 1999, t. II, parte II, p. 403.

¹⁷¹ G. Conte, introduzione all'opera di J. Prévert, *Parole*, op. cit., p. 7.

4.2. *Paroliers-poètes e auteurs-compositeurs-interprètes*

Anche se la maggiore produzione poetica del secondo dopoguerra è opera di scrittori attivi già prima del 1939, e non c'è dunque discontinuità tra la produzione precedente e quella seguente la guerra, la caratteristica della seconda è nell'assenza di unità. Se si eccettua la poesia della Resistenza – che unisce in un coro comune poeti diversi ma accomunati dal sentimento di opposizione alle atrocità naziste e dalla volontà di diffondere un canto di speranza – la riscoperta della solitudine dell'uomo dopo il secondo conflitto mondiale si traduce in tentativi autonomi, difficilmente riconducibili a movimenti o scuole comuni. Benché esistano affinità di tipo estetico o ideologico, l'ultimo esempio di coesione in tal senso è rappresentato dal *Surréalisme*, movimento da cui quasi tutti i poeti hanno preso le distanze, pur rimanendo fedeli all'alta concezione della poesia di cui il movimento si fa portavoce ed impegnandosi, ciascuno a suo modo, nella creazione di una parola «capace di fondare in modo nuovo l'uomo e la realtà»¹⁷².

Sono alcuni poeti di precedente matrice surrealista ad avvicinarsi alla canzone per sperimentare questo genere popolare. Le loro creazioni, a volte considerate sperimentazioni estetiche¹⁷³, rivelano un modo di esprimere la loro personale risposta al *questionnement* ereditato da un pesante fardello storico e di ovviare alla frattura tra una poesia che risulta ormai astrusa ed un pubblico sempre più attratto dall'immagine del prodotto culturale, più che dal suo contenuto. L'impossibilità per la letteratura di occupare un luogo comune è fronteggiata proprio attraverso la commistione delle forme poetiche con un genere di larga diffusione dotato di grande spontaneità quale è la canzone:

¹⁷² P. Brunel, *Storia della letteratura francese*, t. II, parte II, op. cit., p. 330.

¹⁷³ Queneau si cimenta nella scrittura di testi per la canzone poiché in essa vede un modo di sperimentare il *néo-français*, ovvero il passaggio alla scrittura del francese parlato, tecnica che sarà alla base della scrittura di *Zazie dans le métro* (1959).

Au cœur d'une période de trouble et de doute, celle-ci [la chanson] apparaît aux écrivains comme un moyen d'expression primitif jusqu'ici en marge, donc à l'abri de l'Art, de ses raffinements et de ses prétentions. Dans l'état de désespérance et de révolte où ils se trouvent, ils s'essaient à la chanson comme ils tentent la création d'un théâtre libéré de la littérature – les efforts fracassants d'A. Artaud, de R. Vitrac sont de la même époque –, comme ils cherchent un verbe neuf, vivant, efficace, c'est-à-dire capable d'enfin réaliser la difficile communication avec les autres. Ecrire des chansons est donc plus qu'une façon d'exercer la Terreur dans les lettres, c'est un moyen de la dépasser. Dans la déflagration de la littérature, la chanson est pour eux à la fois dérision et espoir¹⁷⁴.

Desnos, Prévert e Queneau si cimentano nella composizione di opere destinate al canto già negli anni Trenta, e, sempre nello stesso periodo Sartre compone il testo che diverrà la celebre *Rue des Blancs-Manteaux* messa in musica da J. Kosma¹⁷⁵ ed interpretata da J. Gréco negli anni Cinquanta¹⁷⁶. È in questo periodo che, nei cabaret di Saint-Germain-des-Prés, Cora Vaucaire, Germaine Monteiro, Juliette Gréco e quattro stravaganti uomini in calzamaglia, les Frères Jacques, interpretano le canzoni composte da Mac Orlan¹⁷⁷ e Prévert, dando pieno splendore alla *chanson Rive gauche*.

Il poeta di *Paroles* è tra gli scrittori che, dopo il distacco dalla scuola surrealista, apportano un grande contributo alla canzone, sia scrivendo direttamente per questo genere, come anche Queneau, sia offrendo le loro poesie al connubio con la musica e l'interpretazione, come Eluard e Aragon.

Partecipe del progetto di teatro proletario del *Groupe Octobre*, Prévert compone per questo *pièces e chansons* dal 1932 al 1936. La scrittura per la

¹⁷⁴ L. Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60. Trenet, Brassens, Ferré... ou les enfants naturels du Surréalisme*, Paris, A.G. Nizet, 1981, p. 145.

¹⁷⁵ Noto compositore di origine ungherese. Oltre a musiche per film, compose le musiche per testi di Prévert, Queneau, Aragon. Cfr. J. Prévert, J. Kosma, vol. I, *21 chansons*; vol. II, *D'autres chansons*, Paris, Enoch et Cie, volumi rispettivamente pubblicati nel 1946 e nel 1947.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 144-145.

¹⁷⁷ Scrisse all'incirca sessanta canzoni, successivamente raccolte in *Chansons pour accordéon* (1953) e *Mémoires en chansons* (1965).

canzone assume la dimensione politica e didascalica di tale progetto, volta a ricreare un contatto diretto ed istruttivo con le masse, con la classe operaia di cui, nella sua opera, Prévert denuncia la triste condizione:

L'effort humain porte un bandage herniaire
et les cicatrices des combats
livrés par la classe ouvrière
contre un monde absurde et sans lois
L'effort humain n'a pas de vraie maison
il sent l'odeur de son travail
et il est touché aux poumons
son salaire est maigre
ses enfants aussi
il travaille comme un nègre
et le nègre travaille comme lui¹⁷⁸.

Pur esprimendo una critica feroce nei confronti dei rappresentanti dell'ordine repressivo, la denuncia di Prévert non varca mai la soglia della violenza, mantenendosi sempre sentimento pulito di solidarietà per «l'homme qui a faim»¹⁷⁹, talmente fame che immagina di poter finalmente mangiar qualcosa e, all'idea, «remue doucement la mâchoire»¹⁸⁰. La funzione del grido di Prévert è dar voce a iniquità e prevaricazioni con un atteggiamento che intravede una speranza nel porvi rimedio, il tutto in una lingua parlata, accessibile, fatta di luoghi comuni ed espressioni proverbiali che nella sua poesia ritrovano tutta la loro concretezza.

La libertà pervade l'intera opera di Prévert, libertà dalla miseria ma anche libertà di un amore che può essere tale solo se svincolato dalle «bêtises des serments»¹⁸¹:

Je veux qu'elle [celle que j'aime] soit libre
Et même de m'oublier

¹⁷⁸ J. Prévert, *L'effort humain*, in *Parole*, op. cit., p. 152.

¹⁷⁹ *La grasse matinée*. Ivi, p. 131. Testo messo in musica da Kosma.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Chanson du geôlier*. Ivi, p. 276. Testo messo in musica da Kosma.

Et même de s'en aller
Et même de revenir
Et encore de m'aimer
Ou d'en aimer un autre
Si un autre lui plaît
Et si je reste seul
Et elle en allée
Je garderai seulement
Je garderai toujours
Dans mes deux mains en creux
Jusqu'à la fin des jours
La douceur de ses seins modelés par l'amour¹⁸².

L'amore cantato da Prévert è fraterno, sensuale ed effimero, come «les feuilles mortes»¹⁸³ ma concreto e mai perbenista. Per questo motivo, il paroliere diventa un punto di riferimento per la generazione di giovani che si interrogano sui cambiamenti della società, critici nei confronti della società dei consumi, decisi ad affermare i propri diritti ponendosi in opposizione alla morale conservatrice propugnata durante la guerra e desiderosi di vivere all'insegna dell'amore privo di ogni tabù¹⁸⁴.

Quando Juliette Gréco, la musa indiscussa di Saint-Germain-des-Prés, interpreta *Je suis comme je suis*¹⁸⁵, accende fermenti di scandalo dando voce a sentimenti di rifiuto della morale tradizionale fortemente condivisi:

Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Quand j'ai envie de rire
Oui je ris aux éclats
J'aime celui qui m'aime
Est-ce ma faute à moi
Si ce n'est pas le même
Que j'aime chaque fois
Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Les feuilles mortes*, 1947, musiche di Kosma.

¹⁸⁴ L. Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, op. cit., p. 180.

¹⁸⁵ J. Prévert, *Je suis comme je suis*, in *Parole*, op. cit., p. 156.

Que voulez-vous de plus
Que voulez-vous de moi

Je suis faite pour plaire
Et n'y puis rien changer
Mes talons sont trop hauts
Ma taille trop cambrée
Mes seins beaucoup trop durs
Et mes yeux trop cernés
Et puis après
Qu'est-ce que ça peut vous faire
Ce qui m'est arrivé
Oui j'ai aimé quelqu'un
Oui quelqu'un m'a aimée
Comme les enfants qui s'aiment
Simplemer
Aimer aimer...
Pourquoi me questionner
Je suis là pour vous plaire
Et n'y puis rien changer.

È in quel luogo privilegiato chiamato Saint-Germain-des-Prés, nelle «caves enfumées»¹⁸⁶, infiammate dai ritmi jazz ed animate dalle idee esistenzialiste, che trovano collocazione le audaci canzoni frutto del genio eccentrico di Boris Vian¹⁸⁷:

Patriote et sensuel
Ce tango cruel
Crée chez les donzelles
Un trouble charnel¹⁸⁸.

o ancora

¹⁸⁶ P. Berruer, *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème*, op. cit., p. 60.

¹⁸⁷ La raccolta *Chansons possibles et impossibles* è del 1956. La rara competenza musicale di Vian fece sì che lo scrittore diventasse anche critico di *variétés*. La pubblicazione, nel 1958, di *En avant la zizique...et par ici les gros sous*, non attesta soltanto la sua competenza tecnica, ma altresì il fatto che da amatore del genere Vian era diventato un professionista.

¹⁸⁸ *Tango Patriote*, 1957. Parole di B. Vian e M. Laurie; musica di A. Popp, in L. Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, op. cit., p. 509.

Vas-y mon loup
Fais-moi mal Johnny, Johnny, Johnny
Envoie-moi au ciel, zou
Fais-moi mal Johnny, Johnny, Johnny
Moi j'aim' l'amour qui fait boum¹⁸⁹.

L'esperienza artistica di Vian, impegnato in tutti gli avvenimenti riguardanti la diffusione del jazz americano in Francia, è interamente consacrata alla commistione tra produzione scritta e attività musicale. Pur essendo principalmente scrittore e musicista, questo talento eclettico è anche paroliere, compositore ed interprete di numerosissime canzoni, anche se una parte consistente viene interpretata da Juliette Gréco.

La tendenza degli *auteurs-poètes*, che producono testi poi interpretati e messi in musica da altri, è strettamente connessa ad un *tournant* estremamente importante nella storia della *chanson française*: la *floraison*, negli anni Cinquanta, di *auteurs-compositeurs-interprètes* che scrivono essi stessi le canzoni per cui produrranno l'accompagnamento musicale e che poi interpreteranno. La formula, di cui Trenet annuncia la tendenza *avant-guerre*, è introdotta da Félix Leclerc e si impone definitivamente al pubblico con Georges Brassens¹⁹⁰.

Questo fenomeno rompe con gli anni Trenta, in cui gli *chanteurs* erano prevalentemente *interprètes*: Josephine Baker, Lucienne Boyer, Maurice Chevalier, Yvette Guilbert, Edith Piaf¹⁹¹, Tino Rossi, Ray Ventura ne sono un esempio. Chiaramente la distinzione non è netta e una pratica non esclude l'altra, le due contagiandosi continuamente.

L'assunzione totale dell'esperienza artistica, che però continua a tessere un filo diretto con la poesia, è sintomatica di un interesse nuovo verso il

¹⁸⁹ *Fais-moi mal Johnny*, 1955. Musica di A. Goraguer. Ivi, p. 510.

¹⁹⁰ Cronologicamente, il primo *auteur-compositeur-interprète* degli anni Cinquanta è Léo Ferré, il quale debutta nel 1946 e registra il primo disco nel 1950. Tuttavia, il riconoscimento di Ferré non arriverà presto, diversamente da Leclerc e Brassens, che avranno grandissimo successo già dalle prime apparizioni, rispettivamente nel 1950 e nel 1952. Brel esordisce nel 1953. L'anno successivo sarà la volta di Guy Bèart.

¹⁹¹ E. Piaf si dedicò in seguito anche alla creazione dei testi.

genere, visto come miniera di tradizione dimenticata o declassata a frivola *chansonnette*.

Come una vecchia ballata rivisitata in chiave moderna, la canzone diventa veicolo e continuazione di una poesia tradizionale aiutata dalla modernità dei media a coinvolgere un vasto pubblico. Questo atteggiamento era stato auspicato da Nerval più di un secolo prima:

Mais n'arrive-t-il pas tous les jours qu'un art quelconque se rajeunit
en se retremant à ses sources ? S'il y a décadence, pourquoi la
craindre ? S'il y a progrès, où est le danger ¹⁹²?

I Romantici avevano rivolto la loro attenzione alla canzone tradizionale con tale preoccupazione: ritrovare un passato nazionale perduto, far rivivere il folklore.

Durante la Resistenza, il *rapprochement* tra alta poesia e canzone popolare diventa di primaria importanza per la diffusione di un canto nazionale *engagé* ed unitario contro la guerra e l'oppressione:

Que ton poème soit l'espoir qui dit A suivre
Au bas du feuilleton sinistre de nos pas
Que triomphe la voix humaine sur les cuivres
Et donne une raison de vivre
A ceux que tout semblait inviter au trépas ¹⁹³

Il ritorno alle forme metriche tradizionali da parte di poeti figli del Surrealismo è motivato certamente da un tentativo di sfuggire alla censura, ma è essenziale per ritornare ad una poesia orale, in cui la rima esercita un ruolo essenziale per la memorizzazione. Il canto rivela tutta la sua importanza in un progetto unitario in cui il destinatario acquista un'importanza fondamentale.

¹⁹² G. de Nerval, *Sur les chansons populaires*, in *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par A. Béguin et J. Richer, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 460.

¹⁹³ L. Aragon, *Cantique à Elsa* (1942), in AA. VV., *Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire, XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1997 (I^{re} éd. 1962), p. 389.

Nel dopoguerra, il trasporto e la motivazione avevano lasciato il posto ad un'angoscia metafisica consapevole che la fine del conflitto non aveva determinato la fine del dolore ed ad un pubblico indifferente appiattito dalla società dei media. La *mise en chanson*, così frequente nel dopoguerra, assume una valenza di invito a riscoprire la poesia.

Offrendo i loro testi a questo genere, i poeti si fanno fautori di un *ennoblissement* di questo genere popolare che è la canzone. Tuttavia, pur se nutrita da poeti che si vogliono diffusi, la *chanson Rive gauche* tocca un pubblico spesso capace di comprendere «paroles intellectuelles qui créent une connivence entre initiés»¹⁹⁴, consapevolmente in cerca di un riscontro ad un *engagement* condiviso. Essa non può dunque definirsi a pieno titolo una canzone popolare¹⁹⁵.

Brassens, invece, incarna appieno il «fantasme de chanson française populaire mais de qualité»¹⁹⁶ apparso negli anni successivi alla guerra. La sua opera costituisce un riuscito compromesso tra la *chanson littéraire* e quella di vasta diffusione. Come nota Dicale, «[il] touche le grand public et donc appartient incontestablement de la chanson, mais il est aussi l'allié des lettrés»¹⁹⁷.

Attingendo a questa «espèce de trésor»¹⁹⁸ da cui riprende al contempo forme metriche classiche e *phrases figées*, arcaismi e lessico popolare, finezza e semplicità, egli incarna uno spirito tutto francese da sempre fortemente ancorato ad una tradizione letteraria molto forte, libero e *gaulois*, contestatore dell'ordine passivamente accettato.

Nel prossimo paragrafo approfondiremo il percorso intellettuale che porta Brassens alla scelta della canzone come forma artistica d'espressione.

¹⁹⁴ P. Berruer, *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème*, op. cit., p. 60.

¹⁹⁵ Intendiamo per popolare l'opera che non è soltanto ricevuta da un vasto pubblico, ma assunta e rielaborata.

¹⁹⁶ B. Dicale, *Brassens ?*, op. cit., p. 149.

¹⁹⁷ Ivi, p. 150.

¹⁹⁸ R. Bourdier, «Trois rendez-vous avec Brassens», I: «A micro ouvert», in *Les Lettres françaises*, 1166, 19-25 janvier 1967, p. 29.

5. *Le travail du poète autodidacte*

In una delle *chroniques*¹⁹⁹ scritte per il giornale anarchico *Le Libertaire*, una recensione di un *récitation* di Raymon Asso²⁰⁰, Brassens fa un elogio dell'artista, dalla cui descrizione traspare la sua personale visione di poeta popolare:

Sympathique, un peu ému, le poète populaire se présente.

Il donne son point de vue sur la chanson, sur le rôle qu'elle doit jouer auprès des masses, sur les obstacles que rencontre, dans le milieu «artistique», l'auteur honnête et consciencieux privé de dons commerciaux et rigide d'échine (LIBERT, p. 1079)

Il poeta popolare rifugge dalla mode commerciali e diffonde una parola individuale e libera, semplice ed accessibile, ma che ha alle spalle un lavoro rigoroso ed onesto. Ci sembra di intravedere in queste righe la descrizione del concetto artistico incarnata da Brassens a partire dal suo debutto.

Per lo *chansonnier*, il processo creatore è di fondamentale importanza. La scena è sottoposta alla scrittura del testo, all'atto primario dell'idea dettata da un *mot* «qui joue bien», da un'*image*, sviluppati poi col duro lavoro dell'artigiano che cesella le sue opere, ricopiando su un quaderno a quadri il testo, con spazio tra una strofa e l'altra, per far quadrare il cerchio.

Secondo le testimonianze di René Iskin e di Pierre Onténiente, già nel periodo di Basdorf, Brassens dispone di numerose canzoni. Alcune rimarranno immutate o quasi (*Pauvre Martin, Bonhomme, Maman, papa, Le Mauvais sujet repent*); altre saranno utilizzate soltanto per la melodia. Di ritorno a Parigi, continua ad arricchire questa riserva da cui attingerà in seguito per i vari dischi. Effettivamente, il materiale che costituirà i primi quattro, cinque dischi esiste già agli inizi degli anni '50, dunque prima del suo debutto. Avrà così sempre una ventina di canzoni tra cui potrà

¹⁹⁹ Articolo firmato Geo Cédille, 12 giugno 1947.

²⁰⁰ Parolier, scrive canzoni per Marie Dubas, Damia, René Lebas, Lucienne Delyle, Yves Montand, Catherine Sauvage, Les Frères Jacques, Mouloudji. È autore dei primi successi di Édith Piaf della fine degli anni Trenta.

scegliere, oltre a quelle che di anno in anno continuerà a comporre. Questo particolare è molto importante. Se, infatti, per la maggior parte degli artisti, scrivere canzoni e registrarle appartengono ad un unico processo, sincretico da un punto di vista temporale, cosicché occorre completare la scrittura per poter passare alla registrazione, Brassens separerà sempre la carriera di *interprète* (per cui bisogna ciclicamente registrare un disco e presentarlo al pubblico) dall'attività di *auteur-compositeur*: «Il écrit, en quelque sorte, pour le plaisir, et chante parce que c'est, ou cela deviendra, son métier»²⁰¹. L'atto creatore rimane dunque primario. La produzione poetica necessita di isolamento e disciplina. Soltanto la separazione e la solitudine permettono all'uomo di vivere in modo individuale e di distaccarsi dalla molteplicità, di compiere un personale percorso intellettuale che porterà alla maturazione dell'opera poetica. Nel 1941, mentre Brassens ha iniziato a scrivere poesie, Max Jacob²⁰² consiglia a un giovane poeta:

Le premier geste du travail est la séparation. Il faut, présent et visible, se séparer de ce qui est présent et visible. Creuser un abîme entre le toi et le moi, bâtir une citadelle du moi²⁰³.

Il ritmo dello studioso che si isola dal mondo e con disciplina compone la sua opera è una prerogativa di Brassens fin dagli inizi della sua creazione. Il periodo di Basdorf è significativo in tal senso, poiché è qui che Brassens adotta un metodo che conserverà per tutta la vita.

Presso la piccola *bibliothèque des Français* del campo – il cui responsabile era il futuro amico Pierre Onténiente – diventa il lettore più assiduo. Prende in prestito moltissimi testi, che divora nelle pause ed anche durante il

²⁰¹ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, pp. 53-55.

²⁰² Dalle *Lettres à Toussenot*, apprendiamo che Brassens lesse *Le cornet à dés* di Max Jacob nel 1949 (LAT, p. 1206).

²⁰³ M. Jacob, *Conseils à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 38-39. Citato in L. Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, p. 381.

lavoro²⁰⁴, continuando a coltivare la cultura letteraria che inizia ad approfondire sin dall' arrivo nella capitale:

C'est à ce moment-là [...], à dix-huit ans, à mon arrivée à Paris, que j'ai rencontré les poètes par le plus grand des hasards parce que ma tante avait une bibliothèque pleine de livres et je me suis mis à lire les poètes. J'ai trouvé par chance un traité de versification là-dedans et je me suis mis à l'étudier ; et je me suis évidemment aperçu que non seulement je n'avais aucune idée mais que je ne savais pas du tout écrire, que je ne connaissais pas l'instrument dont je prétendais jouer et alors, je me suis dit que si j'avais la prétention d'écrire des chansons, il fallait au moins essayer de bien les écrire²⁰⁵.

Le abitudini del campo di Basdorf gli insegnano la pratica metodica, necessaria al talento per generare i suoi frutti.

Pur avendo fatto molte amicizie, la sera ognuno va a dormire nella camerata cui è stato assegnato. Brassens, eccezion fatta per René Iskin, con cui condivide l'amore per la canzone, trovando futili le conversazioni dei suoi compagni di stanza, elabora un sistema che gli garantisce l'isolamento. Dopo aver cenato, la sera, va subito a letto, per risvegliarsi alle cinque del mattino, orario in cui, dopo alcuni esercizi fisici, può dedicarsi alla lettura ed alla scrittura delle sue opere²⁰⁶. Manterrà queste abitudini anche quando rientrerà a Parigi, durante la lunga permanenza all'Impasse Florimont, dove, in una soffitta, comporrà gran parte delle sue canzoni.

Di ritorno a Parigi, riprende l'abitudine alla lettura. Legge più libri al giorno, instancabilmente e con dedizione. Legge per apprendere, sottolinea dei passaggi, affianca note. Legge per apprendere il contenuto, e

²⁰⁴ Il lavoro consisteva nel controllo di otto motori al giorno, di cui occorreva verificare la calibrazione dei cilindri. Poiché era possibile terminare il lavoro in un'ora, nelle sette ore restanti leggeva i libri che teneva nascosti e scriveva, fingendo di chinarsi sui cilindri, in L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, p. 48.

²⁰⁵ Brassens racconta questi propositi in un incontro-intervista con Louis Nucéra. Citato in J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, op. cit., p. 40.

²⁰⁶ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, p. 52.

soprattutto la forma, la metrica e la struttura del verso²⁰⁷. È per questo motivo che predilige i versi alle opere in prosa, che comunque non trascura di leggere. L'indigenza nella quale versa non gli permette di comprare molti libri. Questa carenza è tuttavia colmata dall'assidua frequentazione della biblioteca municipale del 14^e *arrondissement*, come Brassens stesso afferma:

En arrivant à Paris en 1940, je me suis aperçu que je ne savais pas du tout écrire, que je ne savais rien faire. Je me suis abîmé dans la lecture, je me suis enfoncé dans la lecture : la bibliothèque du 14^e, si elle avait bonne mémoire, se souviendrait de moi, j'y étais tous les jours ! [...] là, j'avais des amis faciles à consulter. J'ai passé toutes les années de la guerre le nez plongé dans les livres (PROP, p. 1478)²⁰⁸.

Se, formalmente, si reca a Parigi per lavoro, in realtà è l'appello irresistibile della letteratura e della scrittura poetica che lo spinge all'avventura solitaria nella capitale. I suoi studi al *collège* di Sète non erano stati brillanti, tanto che non arriverà a completarli, a causa di uno spiacevole incidente²⁰⁹, ragion per cui, dopo un'estate di duro lavoro come *maçon* insieme al padre, decide di intraprendere l'avventura parigina. Al *collège* fa un incontro fondamentale per la sua vita, quello con Alphonse Bonnafé²¹⁰, insegnante originale ed appassionato che accende in lui l'amore per la letteratura, facendogli scoprire la passione per la scrittura:

²⁰⁷ D. Agid, *Brassens*, op. cit., p. 22.

²⁰⁸ Pur avendo consultato materiale audiovisivo contenente alcune delle interviste fatte a Brassens, preferiamo, per comodità e precisione, riferire i *propos* tenuti pubblicamente dal cantautore facendo riferimento alla versione scritta contenuta in *Georges Brassens par lui-même*, in G. Brassens, *Œuvres complètes*, ed. cit., Le virgolette sono dell'autore.

²⁰⁹ Brassens era stato complice di un piccolo furto compiuto insieme ad altri amici. L'episodio ispirerà *Les quatre bacheliers* (CD 9).

²¹⁰ Bonnafé introdurrà l'edizione *Poètes d'aujourd'hui* edita da P. Seghers nel 1963, che raccoglie i testi di Brassens. Il cantautore sarà il secondo cantautore a rientrarvi, dopo Léo Ferré, essendo queste raccolte fino a quel momento riservate ai poeti.

J'avais déjà la passion, que je devais avoir naturelle mais que Bonnafé avait un peu exacerbée, la passion des «belles lettres» (PROP, p. 1478)

Brassens decide di crearsi, da autodidatta, la cultura necessaria allo scrittore, completando così la sua formazione mancata di *bachelier*. Al ritorno da Basdorf, la clandestinità a cui è costretto contribuisce all'immersione totale dello *chansonnier* nella creazione delle sue opere. Dal momento in cui si stabilisce all'impasse Florimont al giorno del suo debutto passano otto anni, nei quali Brassens si dedica ad accrescere il suo patrimonio di letture. Legge di tutto: Villon, La Fontaine, Molière, Paul Fort, Montaigne, Rabelais e Verlaine sono tra i suoi preferiti; i moralisti, La Rochefoucauld, La Bruyère; i poeti che gli aveva fatto scoprire Bonnafé: Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Mallarmé; adora i *contes* di Voltaire, Stendhal e, soprattutto, Maupassant; Aragon ed Eluard; Musset e Hugo, inizialmente trascurati perché giudicati pomposi; Racine, Corneille, Ronsard; Régnier, Marot, Boileau; Tristan Corbière, che seduce Brassens per la versificazione disarticolata, per il *mélange* di neologismi ed arcaismi, oltre che per la lingua popolare; e ancora Laforgue, Céline, Queneau ed i surrealisti.

Le Lettres à Toussent confermano che Brassens apprende incessantemente la letteratura e la filosofia: l'affamato lettore cita i simbolisti, Prévert, Gide, Anouilh, Nerval, Pascal, Lamartine, A. Chénier, Socrate, Platone, Nietzsche, Gance, Ibsen, Bergson, Kafka, Suarès, Francis Jammes, Anna de Noailles, Lélian, Shakespeare, Wilde, E. A. Poe, Mark Twain.

Attraverso la lettura, lo scrittore cerca, si cerca:

Les écrivains que j'ai aimés, je les ai aimés parce que [tout] ce que je trouvais chez eux, je l'avais déjà en moi et je l'ignorais : ils m'ont révélé à moi-même. Et là, chez Bakounine, Kropotkine et Proudhon, j'avais trouvé cela et, ensuite, j'ai fréquenté les anarchistes.

[...] Quand j'écris quelque chose, il est très difficile de décider si j'aurais écrit la même chose, voire si j'aurais senti la même chose sans faire référence aux lectures que j'ai eues, aux événements extérieurs qui se sont passés, qui ont exercé une modification en moi. La vie intérieure a des frontières tout à fait ouvertes : n'importe qui peut pénétrer là-dedans, sans montrer de laissez-passer ; on entre là-dedans comme dans un moulin (PROP, pp. 1483-1484).

Le sue letture lo modellano, diventando parte integrante, pur se a volte velata, della sua opera. È il caso di Villon, tra i poeti preferiti da Brassens:

Villon m'a intéressé tout de suite à cause de son côté patibulaire [...]. Villon me plaisait par son apparence, par ce qu'on disait de lui, parce qu'il avait failli être pendu. Et oui, il vivait en marge de la société. J'ai toujours été hanté par cette idée de marge. J'ai vécu avec Villon pendant deux années. Je ne lisais que ça. J'étais devenu lui.
[...] Je l'ai reçu et la mort m'est devenue familière par lui. Et je ne sais plus maintenant, quand je parle de la mort, si c'est de la mienne dont je parle (PROP, p. 1484).

Tra gli scrittori del XVII secolo, insieme a Molière, Brassens predilige La Fontaine:

Molière et La Fontaine ont un langage familier qui me convient bien. Racine aussi a un langage assez clair, assez simple. Corneille a le langage un peu pompeux. Mais, chez Molière et chez La Fontaine, on dirait que toutes les expressions populaires sont sorties de chez eux : ce ton familier, ce ton bon enfant me plaît (PROP. P. 1482).

In *Enfantillage*, poesia inserita nella raccolta del 1942 *Des coups d'épée dans l'eau*, il poeta allude all'importanza che riveste La Fontaine nella sua produzione poetica:

[...]
La
Fontaine l'a
Dit : «On ne peut contenter»

Mais je crois pas qu'il me faille
Le répéter,
Car vous devez savoir ce qu'a dit l'homme affable!
Si vous l'ignorez, consultez
Son merveilleux livre de fables
(Je serais un vilain menteur
Si je me prétendais l'auteur
De ce jeu de mots admirable).
Si vous ne l'avez pas, procurez-vous le donc.
On
Apprend avec lui à pleurer
Et
À rire.
C'est un bon livre que l'on lit
(Ou plutôt que l'on devrait lire),
Avant de s'endormir chaque soir dans son lit (CEDE, p. 653).

L'opera dello scrittore fornisce una lucida e universale conoscenza della natura umana:

Non seulement j'aime La Fontaine, mais j'espère que cela se voit dans mes chansons. [...] Ce n'est pas un jouet d'enfant, La Fontaine. C'est un auteur pour grand personne. C'est bien dommage que La Fontaine soit ignoré de la plupart des Français, parce que La Fontaine contient tout. Si vous donnez La Fontaine à un homme et qu'il soit capable de l'aimer, de le sentir, il en a pour toute sa vie. La Fontaine vous apporte toujours quelque chose, quel que soit le moment auquel on s'adresse à lui (PROP, p. 1485).

Lo stile del favolista si rivela inoltre fondamentale per Brassens nell'apprendimento di tecniche necessarie per la scrittura di una canzone: «l'art de l'introduction, de la conduite du récit et de la concision [...] et peut-être, par dessus tout, l'art de la chute»²¹¹.

Da *lecteur boulimique*, il futuro cantautore assimila dunque gran parte del patrimonio letterario francese e non. I diversi apporti che provengono dalle

²¹¹ J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, op. cit., p. 43.

letture affinano la sua sensibilità poetica oltre che la sua tecnica di scrittura e lo indirizzano verso la creazione di un proprio stile personale che sarà già largamente maturo e padroneggiato al momento del suo esordio.

6. Brassens e la scelta della canzone come forma d'arte privilegiata.

Cosa scrive Brassens e quando inizia a farlo?

Già a Sète, a soli quindici anni, scrive canzoni dai testi approssimativi. L'incontro con Bonnafé e la scoperta dei poeti lo rendono più esigente in rapporto alle sue creazioni:

Bonnafé nous a révélé Verlaine, Baudelaire, Valéry, Mallarmé. On était des brutes, à quatorze-quinze ans, et on s'est mis à aimer ces poètes. Tu mesures le renversement ? Je n'aimais que les chansons et même je commençais à écrire des petites fadaïses. Et puis, grâce à ce prof, je me suis ouvert à quelque chose de grand. Alors, prétentieux que j'étais, j'ai voulu écrire des vers, mais sans rapport avec la chanson, j'ai voulu devenir poète, j'ai renoncé à la chanson²¹².

Quando arriva a Parigi, il giovane è dunque motivato da ambizioni letterarie che si vogliono dirette verso la poesia, vedendo nella composizione di canzoni un modo per sopravvivere:

A ce moment-là, c'est la poésie qui devenait le grand affaire. Je me crus capable d'écrire des vers. Dans ma prétention, évidemment, je me suis pris pour un poète. Quand je suis arrivé à Paris, je m'étais remis à composer des chansons [...] mais je pensais : «Ça, c'est à part, tu feras des chansons pour gagner ta vie, tu écriras de petites conneries, là, comme ça, avec tes musiques, les meilleures possibles. Mais à côté, tu écriras une œuvre géniale de poète». Je me suis donc mis à apprendre la versification [...]»²¹³.

²¹² A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., pp. 27-28.

²¹³ Ivi, p. 28.

Nel 1942, Brassens pubblica *à compte d'auteur*²¹⁴ una raccolta di tredici poesie intitolata *À la venvole*. Per far pubblicare la sua opera, sceglie il marchio Albert Messein Editeur, ovvero la casa editrice che ha diffuso le opere di Baudelaire, Verlaine e Rimbaud²¹⁵.

Più o meno allo stesso periodo appartengono due raccolte di poesie che non saranno mai pubblicate: *Les couleurs vagues*²¹⁶ e *Des coups d'épée dans l'eau*²¹⁷.

La successiva *démarche* letteraria è del 1947. Si tratta di un romanzo dal titolo *La lune écoute aux portes*. Nel 1954, quando la svolta nella carriera del cantautore è già avvenuta, esce il romanzo di respiro surrealista *La Tour des miracles*, pubblicato nel 1954.

Nello stesso anno viene pubblicata una *pièce de théâtre* in versi, *Les amoureux qui écrivent sur l'eau*. Se si eccettuano questi tentativi, fino alla morte, nel 1981, Brassens non scriverà che canzoni²¹⁸.

Il cantautore, dunque, si sarebbe interamente riversato su un genere minore, la canzone, dopo aver acquistato consapevolezza della limitatezza dei suoi tentativi letterari²¹⁹? Oppure, la canzone come arte da presentare al pubblico è stata una scelta, voluta e non di ripiego, maturata attraverso questi tentativi poetici che costituiranno il materiale da cui lo *chansonnier* attingerà per le sue opere messe in musica? Propendiamo per la seconda ipotesi.

²¹⁴ Brassens può sostenere le spese di pubblicazione grazie al contributo della famiglia e di Jeanne. L'opera non riscuoterà nessun successo. Brassens la rinnegherà, come tutte le sue opere giovanili. Vassal, p. 49.

²¹⁵ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, p. 37.

²¹⁶ La raccolta costituisce il primo tentativo da parte di Brassens di riunire alcune sue poesie in un insieme considerato in modo unitario. Lo scrittore ricopiò il manoscritto in più esemplari distribuendoli ad alcuni amici. La creazione e la diffusione dell'opera risale agli anni 1941-1942, ma le poesie furono scritte nel 1940. Alcune sono probabilmente state scritte nel 1939.

²¹⁷ La dedica iniziale, insieme alla *Préface* ed alla sistemazione delle poesie, fa pensare ad un'intenzione di pubblicazione, che tuttavia non trovò riscontro pratico. Le poesie furono scritte nel 1942.

²¹⁸ M. Wilmet, *Les poètes de Georges Brassens*, Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1999, <http://www.Arllfb.be/ebibliotheque/communications/wilmet130299.pdf>.

²¹⁹ Ci preme chiarire che Brassens scrisse sempre canzoni, anche contemporaneamente alle raccolte di poesie ed ai romanzi.

Ad un'attenta lettura delle opere citate, ci rendiamo conto di come esse non siano accomunate da una coerenza di fondo e della mancanza di maturità poetica raggiunta invece nelle canzoni. Brassens è ancora molto lontano dalla futura *maîtrise* del verso in queste poesie ingenuie e a volte melliflue:

Premier amour, premier serment
De la vie;
On aime, on rit, on pleure, on ment.
On oublie ! (*Amour*, VENV, p. 663)

La nostalgia per il tempo che passa, tema caro a Brassens, è espressa in una lingua ancora acerba e goffa:

Mais que voulez-vous qu'on y fasse?
Et d'abord, le temps passe, il passe,
Comme un vrai fou, il court, il court.
C'est l'éternel départ, c'est l'éternel retour,
C'est un grand voyageur qui jamais ne se lasse (CEDE, p. 655).

Siamo davvero lontani dalla nobilitazione del sentimento attraverso la squisita arte poetica che rivela la canzone *Saturne*²²⁰:

En allant son chemin, morose,
Pour se désennuyer un peu,
Il joue à bousculer les roses,
Le temps tu' le temps comme il peut.

Cette saison, c'est toi, ma belle,
Qui as fait les frais de son jeu,
Toi qui as payé la gabelle
Un grain de sel dans tes cheveux.

²²⁰ CD 8.

In queste opere acerbe, Brassens non sviluppa le potenzialità della lingua che invece si manifestano in tutta la loro bellezza nelle canzoni, grazie al sostegno della melodia. Nota Calvet a tal proposito:

[...] on a la nette impression que Brassens, lorsqu'il n'écrit que des vers, tombe dans le mièvre, et que c'est l'idée de chanson, la recherche du rythme, puis de la mélodie, qui va galvaniser sa langue²²¹.

Ciononostante, le opere giovanili rappresentano un canovaccio che servirà a Brassens per elaborare le sue canzoni, motivando e confermando l'opera a venire.

In *Les amoureux qui écrivent sur l'eau*, ad esempio, si trovano molti dei personaggi che saranno protagonisti delle canzoni²²², oltre a temi che verranno in esse rielaborati:

Cortège nuptial hors de l'ordre courant,
Ils furent contemplés par le monde futile ;
La foule les couvait d'un œil protubérant
[...] On n'avait jamais vu de noces de ce style (AMOUR, p. 796).

Questi versi costituiscono chiaramente la quarta strofa de *La marche nuptiale*:

Cortège nuptial hors de l'ordre courant,
La foule nous couvait d'un œil protubérant :

Nous étions contemplés par le monde futile
Qui n'avait jamais vu de noces de ce style²²³.

²²¹ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, p. 56.

²²² Ritroviamo, ad esempio, «Jeanne de Bretagne» e «le spectre de Corne d'Aurochs».

²²³ CD 4.

Le opere precedenti alle canzoni confermano la loro importanza nel progetto creativo del cantautore anche perché rivelano già la visione del mondo di Brassens, e la sua coerenza dimostrata dalla permanenza di tali idee nelle canzoni. Vi troviamo sviluppati concetti quali l'importanza della persona e delle sue opinioni a prescindere dal grado di cultura, l'uomo colto che tuttavia disdegna l'ostentazione e la vanità intellettuale (*L'ignorant*²²⁴, *Vanité*²²⁵), la solidarietà verso gli esclusi dal gruppo, l'anticlericalismo ed il rifiuto dell'autorità. Lo *chansonnier* individualista è già in queste poesie:

Le clergé vit au détriment
Du peuple qu'il vole et qu'il gruge;
Et que, finalement,
Il juge (VENV, p. 683).

Brassens stesso tiene a sottolineare la consapevolezza nella scelta della canzone, sottolineandone le differenze con la poesia:

Je ne crois pas faire des poèmes; je crois faire des chansons. Et un type qui fait des chansons n'est pas un poète, parce qu'il est quand même tributaire de la musique et de la voix aussi (PROP, p. 1490).

Più volte, nelle lettere che indirizza all'amico Toussenot, lo esorta ad apprendere la versificazione, la quale è, a suo avviso, maestra di concisione:

Pourquoi n'étudierais-tu pas l'art des vers? Tu y apprendrais la concision (1^{er} décembre 1948, LAT, p. 1165)

Ed ancora, nella lettera del 24 settembre 1949 :

Si les règles de l'art ne font pas les artistes, elles les obligent à une discipline salutaire (LAT, p. 1214).

²²⁴ VENV, p. 671.

²²⁵ VENV, p. 678.

Ora, la canzone impone all'autore delle limitazioni particolari. Innanzitutto il genere impone la brevità. L'apparizione del disco 78 giri imponeva, infatti, una durata di tre minuti. Inoltre, poiché il pubblico non dispone di testo scritto, tutto il senso deve passare al primo ascolto. Brassens, abituato alla concisione dal costante studio della prosodia, si riconosce in queste regole e ne vede uno stimolo alla creazione²²⁶. Quanto al secondo aspetto, ovvero la forma di trasmissione, orale invece che scritta, esso risponde al concetto di partecipazione del sapere da parte del più vasto numero possibile che è tra gli intenti del cantautore:

La chanson, c'est pour tout le monde. Au départ, celui qui veut lire des vers doit faire le premier pas. Ce n'est pas le cas pour la chanson. Celui qui écoute une chanson est plus passif. Il y a heureusement des gens qui s'intéressent à la chanson. C'est une poésie à la portée de toutes les bourses ! Les gens acceptent ce que je fais parce que je n'ai pas l'air d'un littéraire. Bien sûr que j'en suis un ! (PROP, cit., p. 1489).

Infine, nella canzone si ritrova la musica, che per Brassens riveste un ruolo fondamentale, come scrive a Toussenot nella lettera del 13 ottobre 1949:

Je déplore que mes études musicales n'aient pas été assez poussés. Il me semble que c'est dans cet art que je me serais le plus sûrement séparé du monde. La musique [...] est un langage intérieur libéré de l'apparence des choses²²⁷ (LAT, p. 1216).

Nell'intervista rilasciata ad André Sève, sottolinea come il «Brassens faiseur de chansons»²²⁸ sia nato proprio dall'incontro della sua musica con le sue poesie. Avendo compreso che la poesia non è il suo campo d'espressione ottimale ma non nutrendo alcuna intenzione di scrivere canzoni di scarsa qualità, Brassens decide di coniugare i due mondi (poesia

²²⁶ D. Agid, Brassens, pp. 24-25.

²²⁷ È Brassens che sottolinea.

²²⁸ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 32.

e canzone) finora tenuti separati e di applicare le competenze poetiche assimilate per la creazione di una canzone che si vuole popolare ma che presenta notevoli qualità letterarie, scoprendo come questa scelta si riveli adatta alla sua *démarche* creatrice²²⁹.

Nei capitoli successivi analizzeremo le *chansons*. Un secondo capitolo si occuperà di mostrare i procedimenti lessicali che fanno dell'opera di Brassens un modello di canzone popolare, che tuttavia presenta diversi strati di lettura, offrendo così molteplici interpretazioni.

Un ultimo capitolo adotterà un approccio tematico ed esaminerà come la produzione *chansonnière* si inserisca in una dimensione polemica. Per questa analisi confronteremo l'opera cantata con le *chroniques* scritte per *Le Libertaire*.

La nostra analisi tenterà così di mettere in evidenza la coerenza dell'opera di Brassens da un punto di vista linguistico e tematico ad un progetto unitario.

²²⁹ Ivi, p. 31.

CAPITOLO II

PATRIMONIO LETTERARIO E CULTURA POPOLARE: UN'OPERA A PIÙ LIVELLI

Seule aura du goût l'expression qui frapperà
M. de Montaigne, *Essais*, I, XXVI

In un recente studio su Brassens, Dicale osserva come, a trent'anni dalla sua scomparsa, il cantautore sia entrato nel patrimonio culturale francese come «objet culturel hors de toute histoire»²³⁰. Brassens non sarebbe dunque considerato in rapporto ad un *continuum* artistico o al contesto musicale del suo tempo, ma sarebbe «un artiste dégage de toute contingence temporelle»²³¹, parte integrante di un patrimonio che va al di là delle contingenze storiche.

Anche se lo scarto generazionale ha smorzato il grado di rottura ideologica dell'opera, poiché le *chansons* non rispecchiano più le questioni attuali, la forma classica di una poesia dalle forti risonanze popolari, «à mi chemin des bibliothèques et du pavé»²³² ha mantenuto vivo l'interesse di studiosi o semplici curiosi verso un linguaggio che si fa generatore di sensi molteplici. Fittamente intessuta di risonanze evocate ora dagli scritti più eruditi ora dal «digue digue don daine»²³³ delle *comptines populaires*, l'opera porta molteplici segni di una cultura composita che il cantautore, dopo averla conosciuta ed assimilata, perpetua a sua volta, rinnovandola attraverso singolari accostamenti.

In uno studio dedicato a Brassens, Marc Wilmet parla di coesistenza, nell'opera del *chercheur acharné de mots*, di «mots nobles et [...] mots

²³⁰ B. Dicale, *Brassens?*, op. cit., p. 39.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Ivi, pp. 39-40.

²³³ *La route aux quatre chansons*, CD 8.

roturiers», di «syntaxe savante et [...] tours usuels»²³⁴. In effetti, molti degli studi che si avvicinano a Brassens, se non appartengono al filone biografico-tematico, peraltro estremamente copioso, assumono un approccio lessicografico, data la ricchezza di un vocabolario che attinge a svariati registri ed epoche.

Nelle prossime pagine analizzeremo i diversi registri utilizzati dal cantautore e l'effetto provocato dal loro accostamento.

La vastità dell'opera di Brassens necessita di un criterio di categorizzazione. Docici dischi, per un totale di 138 *chansons*, di cui diciannove consistono in un adattamento musicale di poesie già esistenti. Non potendo limitarci ad una parte del corpus, la cui scelta comprometterebbe la percezione dell'evoluzione artistica del cantautore, abbiamo optato per una divisione in registri linguistici, ricorrenti nella sua opera. Tale criterio ha il difetto di creare gruppi di vocaboli chiusi, i quali si inseriscono invece in un contesto misto, fatto di livelli di lettura differenti, il cui potere suggestivo può essere apprezzato appieno soltanto in una visione d'insieme. Per ovviare a tale limite, cercheremo di evidenziare l'aspetto qualitativo di tali vocaboli mettendoli in relazione tra loro, allo scopo di chiarire gli effetti stilistici provocati.

Inizieremo la nostra analisi da reminiscenze e termini che appartengono ad un registro elevato, dedicando la seconda parte del capitolo ai procedimenti tipici di un registro popolare e familiare. Partiremo pertanto da ciò che può risultare più ostico, per arrivare a ciò che lo rende comprensibile.

1. Una *culture savante*: allusioni letterarie e riferimenti mitologici.

Come già osservato nel primo capitolo, Brassens, lettore instancabile, ama circondarsi di opere che stimolino la sua vivida immaginazione e forniscano quegli spunti che ritroviamo intessuti nelle maglie delle *chansons*:

²³⁴ M. Wilmet, *Brassens libertaire*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1991, p. 54.

Ce sont mes deux grandes nourritures, les conversations et les livres.
Au lieu de dire «je crée», je devrais dire : «je recrée». Rien de nous
n'est tout à fait de nous²³⁵.

Il concetto di influenza di testi precedenti sulla creazione del senso di un'opera, introdotto con *Séméiotiké*, negli anni Sessanta, da J. Kristeva²³⁶, sottolinea l'importanza dei testi "guida" nella creazione di un'opera.

Sarà Genette a definire nel 1982, in *Palimpsestes*, l'intertestualità come «la relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre»²³⁷. Tali compresenze possono essere esplicite o allusive. Un percorso critico questo che ci aiuta a situare l'opera di Brassens.

Nell'opera di Brassens infatti non mancano richiami diretti ai poeti scelti come modello:

[...]
J'entrai pas aux cris
D'«À nous deux Paris»
En Île-de-France.
Que ton Rastignac
N'ait cure, ô Balzac !
De ma concurrence.

[...]
On s'étonn'ra pas
Si mes premiers pas
Tout droit me menèrent
Au pont Mirabeau
Pour un coup d' chapeau
À l'Apollinaire²³⁸.

²³⁵ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 61.

²³⁶ J. Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

²³⁷ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection «Points essais», 1982, p. 16.

²³⁸ *Les ricochets*, CD 12.

In *Le vingt-deux septembre*²³⁹, il locutore, rimessosi dalla sofferenza causata da un amore finito, richiama Prévert e la sua opera in modo spassoso :

On ne reverra plus, au temps des feuilles mortes,
Cette âme en peine qui me ressemble et qui porte
Le deuil de chaque feuille en souvenir de vous...
Que le brave Prévert et ses escargots veuillent
Bien se passer de moi pour enterrer les feuilles :
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous²⁴⁰.

In *Misogynie à part*²⁴¹, canzone dal lessico *familier e plaisant*, l'«œuvre pie» di Claudel viene messa in risonanza con l'appetito sessuale descritto dal locutore. L'effetto di comicità è assicurato:

Ell' m'emmerde, ell' m'emmerde, à la fornication
Elle s'emmerde, ell' s'emmerde avec ostentation,
Ell' s'emmerde, vous dis-je.
Au lieu de s'écrier : «Encor ! hardi ! hardi !»
Ell' déclam' du Claudel, du Claudel, j'ai bien dit,
Alors ça, ça me fige.

Ell' m'emmerde, ell' m'emmerde, j'admets que ce Claudel
Soit un homm' de génie, un poète immortel,
J' reconnais son prestige,
Mais qu'on aille chercher dedans son œuvre pie
Un aphrodisiaque, non ! ça c'est d' l'utopie !
Elle m'emmerde, vous dis-je.

Molti poeti vengono citati esplicitamente. Ricordiamo «[le] vieil Homère»²⁴², «un certain Blais' Pascal»²⁴³, Paul Valéry²⁴⁴ e l'amato Villon:

²³⁹ CD 8.

²⁴⁰ Ritroviamo il tema del *souvenir* presente in *Les feuilles mortes* e la ripresa dei primi versi di *Chanson des escargots qui vont à l'enterrement* : «À l'enterrement d'une feuille morte/ Deux escargots s'en vont», in J. Prévert, *Parole*, op. cit., 122.

²⁴¹ CD 10.

²⁴² *La guerre de 14-18*, CD 7.

²⁴³ *Le mécréant*, CD 6.

Je mourrai, pas même pendar,
Avec cinq siècles de retard.
Ma dernière parole soit
Quelque vers de Maître François,
Et que j'emporte entre les dents
Un flocon de neiges d'antan²⁴⁵.

Altri autori sono evocati attraverso le loro opere e personaggi. Ne citiamo alcuni a titolo d'esempio: Molière ed i diversi autori di testi sul *Don Juan*²⁴⁶; l'abbé Prévost e la sua *Manon Lescaut*²⁴⁷; Rabelais con «Panurge»²⁴⁸; Swift ed i «Lilliputiens»²⁴⁹. Brassens collega la sua opera con la tradizione letteraria che l'ha preceduta. Si inserisce così nel patrimonio di cui si afferma debitore.

I riferimenti prendono la forma di veri e propri *clins d'œil* agli autori. In *Le père Noël et la petite fille*²⁵⁰, ad esempio, riscontriamo un riferimento al titolo di una celebre raccolta poetica di Gautier:

Tous les came's, tous les émaux,
Tous les came's, tous les émaux,
Il les fit pendre à tes rameaux,
Il les fit pendre à tes rameaux,
Il fit rouler en avalanches
Perle' et rubis dans tes sabots.

Le allusioni possono essere modificate nella forma. In *Mourir pour des idées*, il titolo del romanzo *Les dieux ont soif* di Anatole France viene infatti parafrasato ed accostato ad una reminiscenza de *Le cimetière marin*, di Paul Valéry:

²⁴⁴ *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, CD 9.

²⁴⁵ *Le moyenâgeux*, CD9.

²⁴⁶ *Don Juan*, CD 12.

²⁴⁷ *Concurrence déloyale*, CD 12.

²⁴⁸ *Le mouton de Panurge*, CD 8.

²⁴⁹ *Embrasse-les tous*, CD 6.

²⁵⁰ CD 5.

Les dieux ont soif, n'en ont jamais assez,
Et c'est la mort, la mort toujours recommencé'...

In *Le grand chêne*²⁵¹, Brassens allude con chiarezza sia ad una celebre *Pensée* pascaliana che ad una *fable* di La Fontaine²⁵²:

Il vivait en de hors des chemins forestiers;
Ce n'était nullement un arbre de métier,
Il n'avait jamais vu l'ombre d'un bûcheron
Ce grand chêne fier sur son tronc.

Il eût connu des jours filés et de soie
Sans ses proches voisins, les pires gens qui soient,
Des roseaux mal pensant²⁵³, pas même des bambous,
S'amusant à le mettre à bout.

Du matin jusqu'au soir, ces petits rejets,
Tout juste cann's à pêch', à peine mirlitons,
Lui tournant tout autour chantaient in extenso
L'histoire du chêne et du roseau²⁵⁴.

Se l'allusione alle *fables* può risultare comprensibile dal vasto pubblico, i numerosi riferimenti mitologici disseminati nell'opera di Brassens si rivolgono ad un *niveau élevé*, che solo una formazione letteraria superiore può garantire.

Le allusioni ai miti sono molteplici. Alcune sono di facile ed immediata comprensione. Citiamo, a titolo d'esempio, «Bacchus»²⁵⁵, «Cupidon»²⁵⁶,

²⁵¹ CD 9.

²⁵² Come già notato, oltre a Villon, La Fontaine riveste un'importanza fondamentale nell'opera di Brassens. Cfr. il I capitolo del nostro lavoro.

²⁵³ «L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant», in B. Pascal, *Les Pensées*, texte établi, annoté et présenté par P. Sellier, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1991, p. 296.

²⁵⁴ Allusione alla favola *Le chêne et le roseau*, J. De La Fontaine, *Fables*, Paris, Éditions Garnier, 1960, I, 22.

²⁵⁵ *L'épave*; *Le grand Pan*.

²⁵⁶ *Bécassine* ; *Cupidon s'en fout* ; *Histoire du faussaire* ; *La non-demande en mariage* ; *Le fantôme* ; *Le mécréant* ; *Les amours d'antan* ; *Sauf le respect que je vous dois*.

«Eros»²⁵⁷, «Jupiter»²⁵⁸, «Ulysse»²⁵⁹, «Vénus»²⁶⁰. Altre risultano forse più oscure all'ascoltatore impreparato. Pensiamo ai riferimenti a «Aphrodite»²⁶¹, «Caron»²⁶², «Castor et Pollux»²⁶³, «Esculape»²⁶⁴, «Icare»²⁶⁵, «Mars»²⁶⁶, «Oreste et Pylade»²⁶⁷, «Pégase»²⁶⁸, «Pénélope»²⁶⁹, «Pluton»²⁷⁰, «Saturne»²⁷¹, «Tantale»²⁷².

L'intertestualità pone infatti il problema della percezione da parte del lettore, come nota Riffaterre in un saggio degli anni Ottanta:

[...] L'intertexte varie selon le lecteur, les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte²⁷³.

Brassens, *poète populaire*, si divertirebbe così a confondere l'ascoltatore?

Lo scrittore esigente cercherebbe un pubblico capace di comprenderlo e disdegnerebbe il resto?

Ecco cosa scrive Brassens in una lettera all'amico Toussenet:

[...] à l'exception de Corne d'Auroch (qui ne vibre qu'à travers moi, d'ailleurs), qui ne peut apprécier mon rêve sinon toi ? Émile ne va pas plus loin que mes mots, tandis que toi tu continues. Oui, c'est cela, tu continues. Là est, je crois, mon idée fondamentale de l'œuvre d'art :

²⁵⁷ *Le grand Pan*.

²⁵⁸ *La marche nuptiale ; L'orage*.

²⁵⁹ *Pénélope*.

²⁶⁰ *Cupidon s'en fout ; La complainte des filles de joie ; La non-demande en mariage ; Le blason ; Le bulletin de santé ; Le moyenâgeux ; Les amours d'antan ; Les trompettes de la renommée*.

²⁶¹ *Le grand Pan ; Sauf le respect que je vous dois*.

²⁶² *Le grand Pan*.

²⁶³ *Les copains d'abord*.

²⁶⁴ *Le bulletin de santé*.

²⁶⁵ *Le vingt-deux septembre*.

²⁶⁶ *La guerre de 14-18*.

²⁶⁷ *À l'ombre des maris*.

²⁶⁸ *Le blason*.

²⁶⁹ *Pénélope ; Les trompettes de la renommée*.

²⁷⁰ *Le grand Pan*.

²⁷¹ *Saturne*.

²⁷² *Le vin*.

²⁷³ M. Riffaterre, «La trace de l'intertexte», in *La Pensée*, «Approches actuelles de la littérature», 215, octobre 1980, p. 5.

permettre aux âmes soignées d'aller au-delà de votre cri. C'est la raison pour laquelle la description n'occupe pas de place dans ma poésie (LAT, p. 1161).

Anche l'uso di termini arcaici, che analizzeremo di seguito, potrebbe far pensare a tale ipotesi. Tuttavia, nell'ultima parte del nostro capitolo, dedicata allo studio del linguaggio popolare, mostreremo che l'intento del cantautore è ben diverso.

2. *Archaïsme, notion floue. Un approccio critico.*

Si tu me demandes: «Que dit Nietzsche»? Je te répondrai : «Je ne sais plus, mais il le dit magnifiquement».
(LAT, p. 1187)

Nella *Préface* al *Dictionnaire de la langue française*, Littré adotta una prospettiva sincronica e considera l'arcaismo come uno dei tre strati che, in un determinato periodo storico, costituiscono una lingua:

[...] toute langue vivante [...] présente trois termes: un usage contemporain qui est le propre de chaque période successive ; un archaïsme qui a été lui-même autrefois usage contemporain, et qui contient l'explication et la clef des choses subséquentes ; et, finalement, un néologisme qui, mal conduit, altère, bien conduit, développe une langue, et qui, lui aussi, sera un jour de l'archaïsme et que l'on consultera comme histoire et phase du langage²⁷⁴.

Sempre nella stessa prospettiva, Bally definisce l'arcaismo come «un fait de langue qui, pris isolément, n'est pas compris du sujet parlant et ne devient

²⁷⁴ P.-E., Littré, *Préface* al *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1971, t. 1, p. 3.

intelligible que par sa présence dans un groupe de mots»²⁷⁵. Questo concetto è facilmente identificabile nelle *locutions figées*; spesso contengono termini che presi isolatamente non verrebbero compresi, perché non più in uso ma che, all'interno dell'espressione, risultano familiari e non compromettono la ricezione del senso.

La definizione che fornisce Mazoureau del termine arcaismo si rivela fondamentale, per introdurre il concetto di durata trascorsa tra due momenti della lingua: «caractère d'une forme, d'une construction, d'une langue qui appartient à une date antérieure à la date où on la trouve employée»²⁷⁶. L'arcaismo è così pensabile solo in quanto prodotto della trasformazione della lingua nel corso della storia. Un termine di uso, frequente in una determinata epoca, non lo è più in una successiva ed il suo riutilizzo ne determina il carattere desueto.

La prospettiva diacronica rende evidente come il termine implichi simultaneamente ciò che Zumthor ha definito «une double notion: celle d'être-passé et de redevenir-présent; celle de *vieillesse* et celle de *résurgence*»²⁷⁷. Si capisce come il concetto si complichino sempre più e diventi impossibile darne una definizione precisa. In effetti, come stabilire che un termine non appartiene più all'uso comune? Inoltre, il fatto che i dizionari lo etichettino come *vieilli*, non vuol dire che il termine non potrebbe in seguito acquistare nuovo vigore. La nozione di arcaismo si rivela così estremamente incerta, soprattutto perché presuppone la percezione da parte del lettore della durata trascorsa e dunque del *vieillesse* avvenuto.

²⁷⁵ C., Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, C. Winter, 1921, vol. I, p. 82.

²⁷⁶ J., Mazoureau, *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, 3^e éd., p. 31. Citato in J.-M., Klinkenberg, «L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques», in *Le Français moderne*, t. XXXVIII, 1970, p. 10.

²⁷⁷ P. Zumthor, «Introduction aux problèmes de l'archaïsme», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, 19, p. 13, www.persee.fr

Il ruolo primario del livello culturale del lettore, nell'individuazione dell'arcaismo, è ben illustrato da Klinkenberg, in un saggio che costituisce un riferimento essenziale per chi voglia approcciarsi alle funzioni che l'arcaismo assume in letteratura. Il linguista considera infatti l'arcaismo come un caso particolare di sinonimia e puntualizza l'impossibilità di definire il fenomeno, in maniera oggettiva²⁷⁸:

En perspective littéraire, un terme ne sera dit obsolète que s'il peut entrer dans un rapport d'opposition actuel vs vieux avec un autre terme synonyme et non marqué, rapport perçu comme tel par le récepteur. Le mécanisme qui provoque l'effet archaïsant réside donc en la perception par le lecteur d'une distorsion chronologique entre deux pôles. [...] Cette impression de distorsion est essentiellement variable. D'une part, le sentiment de l'évolution linguistique chez le lecteur peut être plus ou moins raffiné; à la limite, il peut aussi être nul. D'autre part, la distance, réelle ou apparente, qui sépare A de B peut être plus ou moins importante: le mot archaïsant peut encore appartenir à l'usage, mais se raréfier et tomber peu à peu en désuétude [...]. En définitive, l'archaïsme reste donc une notion extrêmement mouvante, sur laquelle on ne peut [...] guère fonder de certitude objective²⁷⁹.

Se consideriamo i dizionari analizzati per lo studio dell'arcaismo nell'opera di Brassens, ci rendiamo conto di quanto le definizioni fornite accentuino il concetto di «notion mouvante». Nel *Robert*²⁸⁰ è *vieilli* un termine che, pur se usato sporadicamente, allo stato attuale della lingua risulta ancora comprensibile. Questa accezione differisce da *vieux* (vx), che indica un termine impiegato in passato, incomprensibile o poco comprensibile nel momento attuale, utilizzato più che altro per creare *effets de style*. In

²⁷⁸ J.-M., Klinkenberg, «L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques», in *Le Français moderne*, op. cit., p. 17.

²⁷⁹ *Ivi*, pp. 18-19. Lo studioso definisce con A lo stato linguistico *ancien* in cui il termine era d'uso comune. B indica invece lo stato linguistico attuale praticato dal lettore.

²⁸⁰ *Le Nouveau Petit Robert*, Per tutte le spiegazioni dei termini citati, salvo specificazione di altri dizionari, faremo riferimento a questo volume.

relazione di sinonimia con *vieux* troviamo il termine *archaïsme*, e i due differiscono da *anciennt (anciennement)*, usato per definire un termine di uso corrente che designa una «chose du passé disparue»²⁸¹.

Le *Dictionnaire culturel en langue française*²⁸², più attuale, concorda appieno con le definizioni del *Robert*, accomunando quella di *archaïsme a littéraire*. Quest'ultima accezione rimanda a un «emploi réservé à la langue écrite et à des discours soutenus». Il rapporto con la lingua scritta presuppone una certa cultura di fondo da parte del lettore. Si capisce così quanto a volte sia sottile la linea di demarcazione tra arcaismo e termine letterario. La percezione e, primariamente, l'impiego di arcaismi presuppongono la conoscenza della lingua del passato, una lingua di tradizione scritta e la letteratura è luogo d'elezione per l'esercizio del linguaggio²⁸³.

L'allievo impenitente Brassens dà prova di una ricchissima cultura letteraria.

Nel nostro lavoro di analisi lessicale considereremo come *archaisant* ogni termine che rimandi alle definizioni di *vieux*, *vieilli* e *anciennement*. In realtà, quest'ultima accezione rimanda all'*archaïsme de civilisation*, che Klinkenberg distingue dall'*archaïsme stylistique*. Come già detto, il concetto di arcaismo presuppone una relazione di sinonimia. Il termine *bailler* è considerato desueto in quanto, al suo posto, viene usato il termine *donner* che è il vocabolo usuale, per cui, «pour un même signifié, il y a eu substitution progressive et plus ou moins complète des signifiants»²⁸⁴. Se, invece, consideriamo il termine *lansquenet*, vediamo come esso non trovi alcun sinonimo corrispondente nell'ambito del francese moderno. Il termine manca di opposizione binaria poiché non è entrato in conflitto con alcun

²⁸¹ *Le Petit Robert*.

²⁸² *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

²⁸³ J.-M., Klinkenberg, *L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques*, op. cit., p. 20.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 31.

sinonimo. Esso indica semplicemente una realtà che non esiste più, a causa di cambiamenti storici e sociali, non linguistici²⁸⁵, di qui il nome di *archaïsme de civilisation*.

Ciò che ci interessa è riconoscere i termini che si rifanno al passato per studiarne la funzione stilistica all'interno dell'opera.

3. Studio dell'arcaismo nelle *chansons*. Procedimenti lessicali e sintattici.

Già molti titoli delle canzoni di Brassens rimandano ad un tempo passato, non solo attraverso avverbi ed aggettivi che ci riportano indietro nel tempo (*Le vieux Léon*, *La femme d'Hector*, *Funérailles d'antan*, *Le temps passé*, *Les amours d'antan*) ma anche attraverso la rievocazione di forme poetiche tradizionali (*La ballade des cimetières*, *La complainte des filles de joie*, *Stances à un cambrioleur*).

Se l'aggettivo «moyenâgeux»²⁸⁶, che dà il titolo alla canzone eponima, può evocare il pittoresco del Medioevo, esso è primariamente un termine *vieilli*, sinonimo di «médiéval». L'atmosfera impressa dal titolo è riconfermata da una serie di termini capaci di rendere l'epoca in cui il protagonista avrebbe potuto «aller courir le cotillon sur le pas de François Villon»²⁸⁷: «prince», «seigneuries», «royaume», «gueuse», «nonnettes»²⁸⁸, «ribaude»²⁸⁹, pendar²⁹⁰.

Nella stessa *chanson* troviamo vari *archaïsmes de civilisation*: «guet» è un termine *vieilli* che indica la sorveglianza notturna esercitata dalle forze

²⁸⁵ Ivi, p. 32.

²⁸⁶ *Le moyenâgeux*, CD 9.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Dolce originariamente prodotto nei conventi di religiose.

²⁸⁹ In *Le Nouveau Petit Robert*, alla voce «ribaude, aude» corrisponde un termine *vx* col significato di «débauché, débauchée». Nel suo glossario di termini brassensiani, J.-L. Garitte aggiunge il significato che assumeva il termine durante il Medioevo: «homme ou femme suivant une armée» (*Parlez-vous le Brassens?*, Paris, Le Bord de l'eau, 2007, p. 97).

²⁹⁰ *Vx*, «Parle bas, pendarde» (Molière), *Le Nouveau Petit Robert*.

dell'ordine allo scopo di proteggere un campo o mantenere l'ordine. Garitte aggiunge che, durante il Medioevo, il termine indicava per definizione il «guet royal, composé de vints sergents à cheval et quarante à pied»²⁹¹, il quale assolveva alle suddette funzioni; «gibet»²⁹², «veuve patibulaire»²⁹³ e «pendus»²⁹⁴ rimandano a metodi di uccisione non più in uso nella società moderna: la forca e la ghigliottina.

In uno studio sull'occorrenza e sulla funzione degli arcaismi in *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand²⁹⁵, Gisèle Vanhese propone una categorizzazione degli *archaïsmes de civilisation*, distinguendo amministrazione della società, armi, abbigliamento, numismatica e termini rimandanti all'architettura di una civiltà ormai conclusa. Se applichiamo il modello della studiosa al nostro lavoro, vediamo come gli arcaismi di Brassens tocchino tutte le categorie.

Per quanto concerne i termini che rinviano all'organizzazione della società, i rimandi alla *pendaison* hanno un carattere tipicamente medievale e *villonien* e ricorrono anche in altre *chansons* del cantautore²⁹⁶. Oltre a metodi di supplizio del tutto superati nelle civiltà democratiche, ritroviamo termini che, considerando società passate, indicavano simboli della legge vigente all'epoca ma che oggi rappresentano figure istituzionali non più esistenti: oltre ad un «marechal de logis»²⁹⁷, tra i personaggi ritroviamo un «gendarme»²⁹⁸, un «geôlier»²⁹⁹ ed un «grognard»³⁰⁰.

Per quanto concerne la categoria delle armi, in *Les patriotes* ritroviamo «baïonnette» e «sabler», con evidente riferimento alla sciabola (*sabre*).

²⁹¹ J.-L. Garitte, *Parlez-vous le Brassens?*, op. cit., p. 59.

²⁹² *Le moyenâgeux*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ G. Vanhese, «L'archaïsme stylistique dans *Gaspard de la nuit*», in *Micromégas*, VI, 1, gennaio-aprile 1979.

²⁹⁶ *Oncle Archibald ; La route aux quatre chansons ; La messe au pendu*.

²⁹⁷ *Hécatombe*.

²⁹⁸ *Hécatombe ; La route aux quatre chansons*.

²⁹⁹ *La route aux quatre chansons*. Il termine, *vx o littér.*, indica la figura del carceriere.

³⁰⁰ *La guerre de 14-18*. Il termine è storico ed indica un soldato della vecchia guardia napoleonica.

Se «cotillon»³⁰¹ allude ad un *jupon* che veniva indossato dalle donne del popolo³⁰², dunque appartiene alla categoria del vestiario, ritroviamo anche nomi di vecchie monete, come «écu»³⁰³, «ducaton»³⁰⁴, «sou»³⁰⁵, nonché menzione di una tassa da tempo abolita in Francia, la «gabelle»³⁰⁶.

Citiamo, infine, alcuni termini che rimandano all'architettura, come «manoir»³⁰⁷ e «moutier»³⁰⁸.

Tra gli arcaismi lessicali troviamo molti sostantivi ed aggettivi: «pendard»³⁰⁹, «malappris»³¹⁰, «blanc-bec»³¹¹, «foutriquet»³¹², «maraud»³¹³, «patraque»³¹⁴, «sycophante»³¹⁵, «fieffé»³¹⁶, «révolu»³¹⁷.

Il menestrello, protagonista di *Le petit joueur de flûteau*, rifiuta il «blason» offertogli dal re, insieme a tutti i vantaggi che il cambiamento della sua situazione potrebbe generare e decide di tornare alla sua vita semplice, fatta di sentimenti puri. Tutta una serie di termini crea un'atmosfera lontana: «roi», «lit mesquin», «couche à baldaquin», «promise»³¹⁸, «princesse», «armoiries», «chaumine». I molteplici lemmi dal sapore passato rimandano ad un'epoca di certo trascorsa, ma indefinita. Se, infatti, si esclude *Le*

³⁰¹ *Anciennt*. Il termine ricorre nelle canzoni seguenti : *Dans l'eau de la claire fontaine* ; *La chasse aux papillons* ; *Les amours d'antan* ; *Le moyenâgeux*.

³⁰² J.-L. Garitte, *Parlez-vous le Brassens?*, op. cit., p. 34.

³⁰³ *Les funérailles d'antan*.

³⁰⁴ *La route au quatre chansons*.

³⁰⁵ *La fille à cent sous*.

³⁰⁶ *Saturne*. Si tratta dell'imposta indiretta sul sale, monopolio di Stato durante l'*Ancien Régime* (J.-L. Garitte, *Parlez-vous le Brassens?*, op. cit., p. 53). Tale riforma fu abolita nel 1790 (*Le Nouveau Petit Robert*).

³⁰⁷ Indica una costruzione destinata ad alloggio signorile, un piccolo castello antico in campagna.

³⁰⁸ *La messe au pendu*. *Vx*, forma obsoleta di monastero.

³⁰⁹ *Le moyenâgeux*.

³¹⁰ *Tonton Nestor* ; *Les amoureux des bancs publics*. Nome e aggettivo *vieilli*, che indica «une personne sans éducation».

³¹¹ *Le temps ne fait rien à l'affaire*. Nome *vieilli*. Indica un giovane senza esperienza che tuttavia si crede sicuro di sé.

³¹² *La femme d'Hector*. Nome *vieilli*. Indica un individuo incapace ed insignificante.

³¹³ *La traîtresse*; *Le vent*.

³¹⁴ *Les patriotes*. Nome e aggettivo *vieilli*: «Personne faible, malade».

³¹⁵ *Les quatre bacheliers*. Nome *littér. et vieux*.

³¹⁶ *Les trompettes de la renommée*, *Tonton Nestor*. Aggettivo, *vieilli* : «Qui possède au plus haut degré un défaut, un vice».

³¹⁷ *Le temps passé*.

³¹⁸ *Vx ou région*.

*moyenâgeux*³¹⁹, l'ascoltatore non è mai proiettato in un momento ben preciso della storia, ma avverte senza difficoltà un allontanamento verso un tempo chiaramente migliore di quello contingente, e questo attraverso l'impiego non solo di sostantivi ed aggettivi archaisants, ma anche di avverbi temporali che rimandano ad una datazione vaga: «jadis»³²⁰, «d'antan»³²¹, «naguère»³²².

A questi avverbi temporali dal sapore villoniano e di tipo letterario aggiungiamo altre forme avverbiali prevalentemente letterarie e *vieillies*: «derechef»³²³, «incontinent»³²⁴, «tantôt»³²⁵, «sitôt»³²⁶, «lors»³²⁷, «certes»³²⁸, «net»³²⁹, «nenni»³³⁰.

Citiamo, inoltre, alcuni avverbi che terminano in *-ment*: «ostensiblement»³³¹, «vénalement»³³². Di questi, solo il primo è una forma obsoleta. Tuttavia, considerando che le forme *archaisantes* della fine del tardo Medioevo e del Rinascimento costituiscono uno dei maggiori apporti al *français cultivé*, insieme a elementi latini e greci ed alle forme letterarie e poetiche³³³, ci rendiamo conto di quanto la linea di demarcazione tra letterario ed *archaisant* diventi estremamente sottile e miri allo stesso effetto stilistico di *anoblissement*. Per quanto concerne il suffisso *-ment* per la creazione di avverbi, esso permette di creare termini particolarmente

³¹⁹ A questa occorre aggiungere *La guerre de 14-18* che fa invece riferimento alla storia contemporanea.

³²⁰ *Les funérailles d'antan; Le vieux Léon*. Ricordiamo che Brassens mise in musica la *Ballade des dames du temps jadis* di François Villon.

³²¹ *Les funérailles d'antan, Le vieux Léon, Le temps ne fait rien à l'affaire*.

³²² *Sauf le respect que je vous dois*.

³²³ *Tonton Nestor; Le bulletin de santé*.

³²⁴ *Tonton Nestor*.

³²⁵ *Le Père Noël et la petite fille*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Oncle Archibald*.

³²⁸ *Le temps passé*.

³²⁹ *Tonton Nestor*.

³³⁰ *Le moyenâgeux. Région, Vx ou Plaisant*. Avverbio di negazione sinonimo di *non*.

³³¹ *Les trompettes de la renommée*.

³³² *Concurrence déloyale*.

³³³ S. Jollin-Bertocchi, *Les niveaux de langage*, Paris, Hachette Supérieur, 2003, p. 85.

lunghi³³⁴ e ricorda un procedimento di arricchimento dei testi molto usato nel Cinquecento³³⁵.

Nell'opera del cantautore riscontriamo una discreta presenza di verbi obsoleti che vengono usati soltanto allo scopo di creare un effetto stilistico, poiché ognuno di essi possiede un sinonimo comunemente usato: «bailler»³³⁶, «choir»³³⁷, «ouïr»³³⁸, «occire»³³⁹, «quérir»³⁴⁰, «trousser»³⁴¹, «trépasser»³⁴², «opiner»³⁴³, «se mirer»³⁴⁴. Ricordiamo, inoltre, il verbo «courir» usato transitivamente³⁴⁵ e costruzioni verbali quali «se passer de»³⁴⁶ e «courir sus»³⁴⁷.

Tra i procedimenti sintattici *archaïsants*, abbiamo riscontrato l'impiego del *passé simple*, tempo oggetto di controversie tra i linguisti, come osserva Wilmet:

Grignoté sur sa droite par le présent composé et sur sa gauche par l'«imparfait» [...], le «passé simple» devient l'enjeu de discussions plus politico-sentimentales que linguistiques entre conservateurs et progressistes³⁴⁸.

³³⁴ Ivi, p. 79.

³³⁵ G. Vanhese, «L'archaïsme stylistique dans Gaspard de la nuit», op. cit., p. 11.

³³⁶ *L'épave*. Vx. Nell'uso attuale corrisponde alla voce *donner*.

³³⁷ *Les trompettes de la renommée*. Vx ou littér. Attualmente corrispondente a *tomber*.

³³⁸ *Les patriotes*. Vx ou plaisant.

³³⁹ *Les patriotes*, *Comme une sœur*. Vx ou plaisant. Tuer (*Le Nouveau Petit Robert*).

³⁴⁰ *Grand-père*. Vx. Littér.

³⁴¹ *Oncle Archibald*, *Don Juan*.

³⁴² *Venus Callipyge*.

³⁴³ *La religieuse*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Le moyenâgeux* ; *Les patriotes*.

³⁴⁶ *Les funérailles d'antan*. Vx : «Se contenter d'une chose».

³⁴⁷ *Oncle Archibald*. Vx : «Courir sus à l'ennemi: l'attaquer».

³⁴⁸ M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, «Hachette Supérieur», 1997, pp. 375-376. Virgolette dell'autore.

Nell'opera di Brassens, il *passé simple* è spesso accompagnato dal congiuntivo imperfetto. A tal proposito, il testo di *Dans l'eau de la claire fontaine*³⁴⁹ ci sembra esemplificativo:

Dans l'eau de la claire fontaine
Elle se baignait toute nue.
Une saute de vent soudaine
Jeta ses habits dans les nues.

[...]

Avec le pampre de la vigne,
Un bout de cotillon lui fis.
Mais la belle était si petite
Qu'une seule feuille a suffi.

Ell' me tendit ses bras, ses lèvres,
Comme pour me remercier...
Je les pris avec tant de fièvre
Qu'ell' fut toute déshabillée.

Le jeu dut plaire à l'ingénue,
Car à la fontaine, souvent,
Ell' s'alla baigner toute nue
En priant Dieu qu'il fit du vent,
Qu'il fit du vent...

Diversamente dall'imperfetto, che indica un'azione nel corso del suo svolgimento («Elle se baignait»), il *passé simple* indica l'inizio o la conclusione di un'azione. Tale tempo verbale contribuisce a distaccare

³⁴⁹ CD 7.

l'azione dal presente ed a creare un effetto di atemporalità, come nota J. Gardes Tamine:

Le passé simple renvoie au passé comme l'imparfait mais il indique les limites de l'action, saisie dans sa globalité (on parle parfois d'aspect aoristique). Il aura donc une affinité avec les verbes qui renvoient à une action circonscrite et présentent donc un aspect perfectif [...]. Il n'est pas en continuité avec le présent et indique que les événements évoqués, révolus une fois pour toutes, sont tenus à distance de la conscience du locuteur³⁵⁰.

Insieme alla notevole frequenza di verbi al *passé simple*, l'anticipazione del pronome riflessivo («elle s'alla baigner»), l'assenza del pronome personale soggetto («un bout de cotillon lui *fit*») e l'uso del congiuntivo imperfetto di concordanza («en priant Dieu qu'il *fit* du vent») contribuiscono al registro elevato ed *archaisant*³⁵¹.

Il critico R. Barthes ha definito il *passé simple* come «le temps factice des cosmogénies, des mythes, des Histoires et des Romans»³⁵². Questo tempo verbale suppone un mondo «détaché»³⁵³ e descrive azioni che emergono da «un autrefois sans épaisseur»³⁵⁴. Descrivendo un'azione conclusa, che non ha alcun legame col tempo presente, esso implica atemporalità.

Quanto detto indirizza il nostro studio all'analisi delle funzioni che l'arcaismo assume nell'opera di Brassens.

Tra le potenziali funzioni svolte dall'arcaismo, Klinkenberg identifica come fondamentale la funzione di ordine temporale, «puisque l'essence même de

³⁵⁰ J. Gardes-Tamine, *La grammaire*, II: *Syntaxe*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 104.

³⁵¹ M. Wilmet, *Brassens libertaire*, op. cit., p. 84.

³⁵² R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, t. I (1942-1965), édition établie et présentée par E. Marty, Paris, Éditions du Seuil, p. 155.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 156.

l'archaïsme est de suggérer un décalage chronologique, une plongée dans le passé»³⁵⁵.

Nell'opera di Brassens, come già constatato, gli arcaismi situano le *chansons* in epoche passate, in cui i personaggi si muovono in «calèche»³⁵⁶ o si recano al loro matrimonio su un «char à bœuf»³⁵⁷. Questo *éloignement* trasmette innanzitutto un sentimento di nostalgia che è una delle funzioni identificate da Klinkenberg. Le forme arcaiche hanno come missione principale l'evocazione di un «bon vieux temps»³⁵⁸ che non tornerà e a cui si guarda con rimpianto.

In *Les funérailles d'antan*³⁵⁹, con tono ironico si rimpiangono i funerali di una volta, allo scopo di schernire un tempo presente che non soddisfa:

Mais où sont les funérailles d'antan?
Les petits corbillards, corbillards, corbillards, corbillards
De nos grands-pères,
Qui suivaient la route en cahotant ;
Les petits macchabées, macchabées, macchabées, macchabées
Ronds et prospères...
Quand les héritiers étaient contents,
Au fossoyeur, au croqu'-mort, au curé, aux chevaux même,
Ils payaient un verre.
Elles sont révolus,
Elles ont fait leur temps,
Les belles pom, pom, pom, pom, pom, pompes funèbres,
On ne les r'verra plus,
Et c'est bien attristant,
Les belles pompes funèbres de nos vingt ans.

³⁵⁵ J.-M., Klinkenberg, «L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques», op. cit., p. 28.

³⁵⁶ *La marche nuptiale*, CD 4.

³⁵⁷ *Vénus Callipyge*, CD 8.

³⁵⁸ J.-M., Klinkenberg, «L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques», op. cit., p. 28.

³⁵⁹ CD 5.

Un altro effetto provocato dall'arcaismo è quello che permette di enunciare temi universali. Le *chansons* ci riportano ad un contesto indefinito in cui il cantautore parla di morte, amore, della solitudine dell'uomo e dello scorrere inesorabile del tempo. Il contesto temporale vago permette di rendere validi i temi trattati per qualsivoglia periodo storico nonché per ogni tipo di ascoltatore:

Je vois peut-être mal la poésie du monde actuel. Je n'y suis pas un étranger. [...] J'aime les appareils de photos ultra-modernes. J'ai un bateau à moteur. Mais dans une chanson mon bateau marchera à la voile. Je ne me vois pas en train de loger un paquebot dans une chanson. Si je veux parler de lampe, je dis bougie, chandelle, réverbère.

[...] Ça ne m'amuse pas de jouer avec *ordinateur*. Je n'essaie pas de décrire ou de refaire le monde mais de faire passer des sentiments éternels, c'est ce qui entraîne un certain vocabulaire dans lequel mes jeunes auditeurs me semblent aussi à l'aise que les gens de mon âge. Ce n'est pas passéiste, c'est intemporel. Maintenant on peut faire la cour à une femme dans une automobile ou dans un avion, mais je préfère dire que c'est dans une meule de foin³⁶⁰.

Altra funzione descritta da Klinkenberg è la cosiddetta «vis comica»: «Parce qu'il est inattendu, parce qu'il peut sembler bizarre, l'archaïsme est un procédé bien propre à évoquer cet effet de rupture qu'est la réaction comique»³⁶¹. Come in Rabelais, il linguaggio del passato provoca un *rire gras* che denuncia conformismi e *bienséances*.

In *Hécatombe*, l'arcaismo «mamelles» svolge un'evidente funzione comica. È con queste che una dozzina di donne colpiscono i rappresentanti della giustizia, anch'essi definiti con termini arcaici, come «gendarme» e «maréchal de logis». Spesso il linguaggio arcaico serve al cantautore per denunciare certi codici di comportamento prevalentemente ipocriti e malsani.

³⁶⁰ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 68.

³⁶¹ J.-M., Klinkenberg, «L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques», op. cit., p. 30.

Gli arcaismi, lessicali e sintattici rivelano accurate conoscenze poetico-letterarie e invitano il lettore curioso a ricercarne il significato.

Per comprendere appieno la funzione degli arcaismi, li studieremo in relazione al lessico popolare e familiare.

Ricordiamo, infatti, che l'arcaismo costituisce una costante minore nell'opera del cantautore e meno ricorrente rispetto a lemmi tratti dal linguaggio familiare.

4. Per una definizione di *langage populaire*

Insieme al patrimonio letterario, l'universo della Francia popolare è spesso rievocato da Brassens, prevalentemente attraverso allusioni a canzoni popolari tradizionali: in *La route aux quatre chansons*³⁶², ritroviamo riferimenti a quattro canzoni popolari (*Sur la route de Dijon*, *Sur le pont d'Avignon*, *Dans les prisons de Nantes*, *Auprès de ma blonde*); in *Boulevard du temps qui passe*, «Ça ira» riprende il noto ritornello rivoluzionario; il testo di *Les deux oncles*³⁶³ richiama la canzone *Malbrough s'en va-t'en guerre*³⁶⁴; il titolo di *Dans l'eau de la claire fontaine* evoca la canzone tradizionale *A la claire fontaine*³⁶⁵.

In *Bécassine*³⁶⁶, il riferimento si fa più attuale. Brassens rievoca, infatti, la nota eroina di *bande dessinée*³⁶⁷, «Bécassine, la bonne bretonne, laide et simplette»³⁶⁸, riabilitandone la bellezza:

³⁶² CD 8.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ M. Bracops, *Tous les beaux parleurs de jargon...Presenze letterarie nell'opera di Brassens*, in AA. VV., *Georges Brassens. Una cattiva reputazione*, a cura di G. Brevetto, Roma, Aracne, 2007, p. 40.

³⁶⁵ Come osserva Hantrais, per quanto riguarda il contenuto, la canzone somiglia poco a *Dans l'eau de la claire fontaine* di Brassens. Cfr. L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, vol. I, op. cit., p. 99.

³⁶⁶ CD 1°.

³⁶⁷ Le prime avventure, ad opera dell'editore M. Languereau e del disegnatore J. Pinchon, vengono pubblicate nella *Semaine de Suzette*, a partire dal 1905.

³⁶⁸ Y. Jovier Silvestre, «La femme : poésie et humour dans les chansons de Georges Brassens», in *Anales de Filologia Francesa*, 17, 2009, p. 203.

Et les grands noms à majuscules,
Les Cupidons à particules
Aurient cédé tous leurs acquêts
En échange de ce bouquet.
Au fond des yeux de Bécassine
Deux pervenches prenaient racine.

Anche da un punto di vista linguistico, l'opera di Brassens attinge largamente al repertorio popolare. Presenta infatti una originale varietà di termini familiari, talvolta *argotiques* e *grossiers*, e di costruzioni tipiche della lingua parlata, che ben convengono alla poesia cantata.

Come nel caso degli arcaismi, anche per quanto riguarda il linguaggio popolare è difficile stabilire categorie fisse, vista l'evoluzione permanente della lingua. Secondo la definizione fornita dal *Petit Robert*³⁶⁹, la caratterizzazione di un termine come *populaire (Pop.)* qualifica un «mot ou un sens courant dans la langue parlée des milieux populaires (souvent argot ancien répandu), qui ne s'emploierait pas dans un milieu social élevé». Il dizionario esorta a distinguere tale indicazione da quella di *familier (Fam.)*, «qui concerne une situation de communication», mentre *populaire* «concerne la situation de discours et non l'appartenance sociale».

Quanto al *mot d'argot (Arg.)*, esso rimanda ad un impiego limitato ad un *milieu* specifico, originariamente quello della malavita e dei ceti sociali più disagiati. L'*argot familier (Arg. Fam.)* qualifica infine un *mot d'argot* passato all'uso nel linguaggio familiare. Fino agli inizi dell'Ottocento, *lexique populaire* e *lexique argotique* sono distinti; in seguito alla soppressione dei bagni penali ed alla demolizione dei quartieri insalubri al centro di Parigi, l'eliminazione dell'isolamento dei *malfaiteurs* innesca via via uno scambio linguistico che porterà all'assimilazione di termini *argotiques* nel *français populaire* e talvolta nel *français normé*³⁷⁰.

³⁶⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, ed. cit.

³⁷⁰ Si veda, a questo proposito, S. Jollin-Bertocchi, *Les niveaux de langage*, op. cit., p. 77. Le nostre riflessioni rinviano a questo testo.

Per quanto concerne la definizione di *vulgaire*, il dizionario indica un «mot, sens ou emploi choquant, le plus souvent lié à la sexualité et à la violence, qu'on ne peut employer dans un discours soucieux de courtoisie, quelle que soit l'origine sociale».

Dalle definizioni del *Robert* si evince così chiaramente come le denominazioni *populaire* e *familier* facciano riferimento a concetti differenti. La prima indica i cosiddetti *niveaux de langage* e colloca gli usi linguistici in un «axe vertical»³⁷¹ che va dal *relevé* al *bas*, distinguendo *soutenu*, *moyen* (o *normé*, *neutre*), *populaire* ed infine *vulgaire*³⁷². Essa rappresenta dunque la variazione diastratica.

Una classificazione leggermente differente, che pur conserva la ripartizione delle quattro classi enunciate, riguarda i *niveaux* al di sotto dell'uso normativo. Propone infatti un livello intermedio tra lo standard ed il popolare, il *français familier*, «sorte de français populaire anobli, ou de norme assouplie pour les conversations quotidiennes»³⁷³. In effetti, il *français populaire* non viene usato esclusivamente, per mancanza di istruzione superiore, da ceti sociali bassi o medi. Esso viene praticato al contrario, ed in proporzioni diverse, da quasi tutti i parlanti di una comunità linguistica. Come nota sempre Jollin-Bertocchi:

L'effet populaire repose sur une accumulation de quelques traits spécifiques dévalorisants: c'est à partir d'un certain seuil quantitatif que le langage cesse d'être perçu comme familier pour être perçu comme populaire³⁷⁴.

La pratica della lingua, dunque, non obbedisce esclusivamente a criteri di appartenenza sociale. L'«axe vertical»³⁷⁵, dei *niveaux*, si interseca con un

³⁷¹ Ivi, p. 37.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Ivi, p. 39.

³⁷⁴ Ivi, p. 41.

³⁷⁵ Ivi, p. 37.

«axe horizontal»³⁷⁶, in cui le differenze non sono gerarchizzate. Si tratta del *domaine* dei *registres*, utilizzati dai locutori in base al contesto comunicativo in cui interagiscono e la cui variazione è detta diafasica. Tali prospettive, verticale e orizzontale, non si escludono, completandosi nella loro complementarità.

La diffusione del *français populaire*, da cui il *français familier* riprende non pochi lemmi, è inoltre strettamente collegata allo sviluppo della città di Parigi.

A partire dal Settecento, un linguaggio popolare urbano inizia a differenziarsi dalle elocuzioni regionali. La *Révolution française* riveste d'altronde un ruolo fondamentale nella democratizzazione di una lingua unica per l'intera *Nation* che, pur rifacendosi ad una norma, discredita l'idioma aristocratico³⁷⁷. L'urbanizzazione e l'industrializzazione dell'Ottocento determinano l'apparizione del proletariato. Alla fine del secolo, la distinzione tra centro e periferia, sede delle classi meno abbienti, accentua infine il divario linguistico. I provvedimenti riguardanti l'istruzione e l'accesso al potere politico sono volti tuttavia ad una omogeneizzazione della lingua. L'uniformazione delle pratiche linguistiche trova così il suo apice nel Novecento, con la diffusione dei media. Assistiamo ad una sorta di inversione dei ruoli, nell'uso della lingua:

[...] ces dernières décennies ont vu les rapports entre les deux usages de la langue, académique et populaire, s'infléchir, voire s'inverser, le français populaire tendant à s'immiscer dans le français surveillé, allant même jusqu'à constituer une forme de snobisme parfois.

³⁷⁶ Ivi, p. 43.

³⁷⁷ Con la Rivoluzione francese, decade l'idea di un grado superiore di linguaggio che contraddistingue invece il sistema monarchico, M. Marchetti, *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi. Equilibrio logico e crisi dei valori*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002. P. 11. Sempre sul linguaggio della Rivoluzione francese si veda lo studio di M. Frey, *Les Transformations du vocabulaire français à l'époque de la Révolution*, Paris, P.U.F., 1925.

L'intérêt pour le langage populaire qui s'est développé à partir du XIX^e siècle tend en effet à l'ériger en objet du patrimoine culturel³⁷⁸.

Diversamente dal periodo classico, in cui lo scrittore è depositario della norma, del «bon usage» stabilito dai *grammariens*, l'Ottocento manifesta un vivissimo interesse per la lingua *populaire* e *argotique*. Quest'ultima contribuisce allo sviluppo del pittoresco, durante il periodo romantico, o diventa metro di connotazione sociologica. Basti pensare all'importanza attribuita da Hugo all'*argot* nei *Les Misérables* o ancora, più tardi, a numerose opere di Zola, in cui alcuni tratti della lingua popolare, riprodotta fedelmente nei dialoghi, vengono inseriti nel corso del *récit*.

Anche la letteratura precedente prende in considerazione l'uso popolare ma, ad eccezione di alcuni scrittori, quali Rabelais prima, Molière nel Seicento o Marivaux nel Settecento, i personaggi che si esprimono con un linguaggio popolare sono caratterizzati da un tono comico e caricaturale³⁷⁹, che mette lo scrittore al riparo da ogni compromissione con l'uso non riconosciuto e veicolato da personaggi di origine modesta³⁸⁰. Questa tipizzazione che mira a mettere in ridicolo i personaggi dal *langage bas* viene perpetuata dalla *littérature poissarde* di fine Settecento, di cui Vadé rappresenta un esponente significativo. Mentre per i romantici il linguaggio popolare assolve essenzialmente a fini stilistici, le opere di George Sand, come *Les Maîtres sonneurs*, o di Zola manifestano la volontà di comunicare l'«âme populaire»³⁸¹.

Nel Novecento, il concetto di norma linguistica si sgretola definitivamente. La tendenza alla disarticolazione del linguaggio ed alla creazione di neologismi, fortemente osteggiata in precedenza, prende infatti vigore nel

³⁷⁸ Ivi, pp. 8-9.

³⁷⁹ Ivi, p. 12.

³⁸⁰ Per un approfondimento sulla funzione dell'*argot* in letteratura, si veda lo studio di H. Godard, applicato all'opera di Céline, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1985.

³⁸¹ C. Bruneau, «La langue populaire», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, IX, 9, 1957, p. 246, www.persee.fr

dopoguerra, come risposta all'angoscia ed al desiderio di liberazione interiore suscitati dagli eventi storici.

La diffusione dei media genera inoltre una omologazione degli usi linguistici, mette in crisi il concetto di *norme cultivée*, mentre l'importanza della lingua parlata cresce in modo esponenziale. La grande diversificazione tra autori non collocabili all'interno di correnti definite, impedisce inoltre di fissare la norma prescrittiva sull'esempio letterario, «l'exemplarité linguistique de la littérature est en crise»³⁸².

In *Voyage au bout de la nuit* prima e in *Mort à crédit* poi, Céline predilige la stesura di testi permeati dal linguaggio popolare e familiare. La sua non è soltanto una lingua non accademica, ma una lingua vicina all'oralità

Quanto alla poesia del secondo dopoguerra, poeti come Desnos, Prévert e Queneau si propongono di evocare una lingua che si avvicini il più possibile all'oralità.

In *Vulgaire*, una delle novantanove varianti dello stesso *leitmotiv* che costituiscono gli *Exercices de style*, Queneau riproduce alcuni tratti fonetici del linguaggio orale:

L'était un peu plus dmidi quand j'ai pu monter dans l'esse. Jmonte donc, jpaye ma place comme de bien entendu et voilàtipas qu'alors jremarque un zozo l'air pied, avec un cou qu'on aurait dit un télescope et une sorte de ficelle autour du galurin³⁸³.

Nei testi di Brassens, ritroviamo un'alta frequenza di costruzioni tipiche del linguaggio orale e di termini del linguaggio popolare. Nelle prossime pagine analizzeremo tali ricorrenze insieme ad alcuni dei procedimenti sintattici e stilistici che conferiscono l'impressione di familiarità a testi dal registro in parte *élevé*. Dedicheremo una sezione alle *phrases «défigées»*.

³⁸² Ivi, p. 24.

³⁸³ R. Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, Collection «Folio», 1947, p. 64.

5. «Dans un coin pourri du pauvre Paris»³⁸⁴: il linguaggio familiare e popolare delle canzoni.

A Parigi, Brassens mette radici nel *quatorzième arrondissement*. «Chêne»³⁸⁵, ben piantato in una quotidianità semplice, fatta di amici intimi, anche dopo il successo al riparo da obblighi e lustrini, il riservato cantautore creerà, nei pressi di *métro Plaisance*, il suo microcosmo personale³⁸⁶.

Mentre Trenet o Ferré, al loro arrivo nella capitale, frequentano la Parigi intellettuale e d'avanguardia, l'immigrato di Sète completa la sua formazione frequentando «les pauvres gens et les quartiers défavorisés»³⁸⁷.

Quando non compone, Brassens percorre le strade del quartiere. L'uomo «un peu rustique, un peu brut», ama l'aria che vi si respira: è quella dei *bistrots*, della realtà non ancora accelerata, quel *côté un peu populaire, un peu familier*, che a lui si confà così bene. Le realtà semplici, rappresentate nella sua opera come depositarie di una purezza ormai persa, prendono spunto proprio da questo contesto urbano, nonostante esse siano anche inserite in sfondi bucolici o *campagnards*.

[...] Georges adore «sentir» Paris, en prendre toute la mesure et flâner dans ses rues, ses cimetières et sur ses quais. C'est ce Paris populaire, «populo» même, ce Paris des petits métiers, des autobus Renault à plate-forme et des verrières aux entrées des stations de métro, des marchands de billets de loterie et de marrons chauds [...] que Brassens va placer en toile de fond d'un très grand nombre de ses chansons, en décor du «petit théâtre» que sera son répertoire³⁸⁸.

La Parigi che Brassens ama e che ci presenta nelle sue creazioni è proprio quella che conosce da povero e sconosciuto. Alla quercia che domina *l'impasse Florimont*, evocata in *Auprès de mon arbre*, viene così associata

³⁸⁴ *Le bistrot*, CD 6.

³⁸⁵ *Auprès de mon arbre*, CD 3.

³⁸⁶ Anche se cambierà più volte residenza, Brassens abiterà in quel quartiere, per circa quarant'anni, cfr. L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 36.

³⁸⁷ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 36.

³⁸⁸ J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, op. cit., pp. 86-87.

la condizione dell'anonimato semplice, la cui perdita dopo il successo è fonte di malinconico rimpianto:

Auprès de mon arbre,
Je vivais heureux,
J'aurais jamais dû m'éloigner de mon arbre...
Auprès de mon arbre,
Je vivais heureux,
J'aurais jamais dû le quitter des yeux ³⁸⁹ ...

La profonda conoscenza dei *milieux populaires* permette inoltre al cantautore di tracciare vivide descrizioni, come quella che troviamo nel *bistrot*:

Dans un coin pourri
Du pauvre Paris,
Sur un' place,
L'est un vieux bistrot
Tenu par un gros
Déguelasse³⁹⁰.

Insieme ad aggettivi di uso comune come «pourri», «pauvre» e «vieux», il termine di uso *familier* «déguelasse» contribuisce a rendere l'atmosfera del luogo evocato.

Il linguaggio *populaire* e *familier* permette così al locutore di esprimere la propria soggettività³⁹¹ nonché la «connotation axiologique», ovvero un giudizio apprezzativo o dispregiativo nei confronti dell'elemento denotato³⁹²:

³⁸⁹ *Auprès de mon arbre*.

³⁹⁰ *Le bistrot*, CD 6.

³⁹¹ S. Jollin-Bertocchi, *Les niveaux de langage*, op. cit., p. 41.

³⁹² *Ivi*, p. 51.

Du temps que je vivais dans le troisièm' dessous³⁹³,
Ivrogne, immonde, infâme,
Un plus soûlaud que moi, contre un' pièc' de cent sous,
M'avait vendu sa femme³⁹⁴.

Termini *familiers* servono così a connotare differenti tipi sociali: l'ubriaccone è, come già visto, un «soûlaud»³⁹⁵, ma anche un «poivrot»³⁹⁶, «pochard»³⁹⁷ o «sac à vin»³⁹⁸; il marito tradito è un «cocu systématique»³⁹⁹; il poliziotto è spesso un «flic»⁴⁰⁰, l'avaro un «grigou»⁴⁰¹ e l'amico è sempre un «copain»⁴⁰².

L'uso di termini *familiers* è frequente nella designazione di parti del corpo e dell'aspetto fisico. Troviamo dunque «bec»⁴⁰³, «bedaine»⁴⁰⁴, «frimousse»⁴⁰⁵, «gueule»⁴⁰⁶, «guibolle»⁴⁰⁷, per citarne soltanto alcuni.

L'uso di metafore che assimilano l'uomo all'animale, illustrato da «bec», «gueule» o «patte»⁴⁰⁸, è tipico del registro popolare, come anche l'assimilazione dell'essere umano al campo semantico vegetale⁴⁰⁹:

³⁹³ Come osserva Rochard, «la scène de l'Opéra comportait *trois sous-sols* où matériels et accessoires étaient remisés. Les pièces déprisées par le public tombaient, disait-on, dans le *troisième dessous*. Cette expression fit florès bien au-delà de l'Opéra et signifie: déchoir, tomber dans le discrédit et, donc, aussi bas que possible», in L. Rochard, *Les mots de Brassens*, Paris, Le Cherche-Midi, 2009, p. 289. Corsivi dell'autore.

³⁹⁴ *La fille à cent sous*, CD 6.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *L'épave*. Per la distinzione tra *populaire*, *familier* e *argotique*, faremo riferimento al *Nouveau Petit Robert*, ed. cit.

³⁹⁷ *Le grand Pan*, CD 8.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Le mauvais sujet repent*, CD 2.

⁴⁰⁰ Tra i termini appartenenti al registro familiare, *flic* è uno dei più usati dal cantautore e ricorre in molte *chansons*.

⁴⁰¹ *L'assassinat*, CD 7; *Comme une sœur*, CD 5.

⁴⁰² Anche questo è un vocabolo estremamente ricorrente nell'opera del cantautore.

⁴⁰³ *Le bistrot*; *Le grand chêne*; *Les ricochets*, CD 12; in *Le temps ne fait rien à l'affaire*, troviamo «blanc-bec»; in *Comme un sœur*, Brassens riprende l'espressione *rester le bec dans l'eau*.

⁴⁰⁴ *Le bulletin de santé*, CD 9. *Fam.*, «Ventre rebondi».

⁴⁰⁵ *Le parapluie*. *Fam.*, «visage agréable».

⁴⁰⁶ *Sauf le respect que je vous dois*, CD 11; In *Le vin*, CD 4, Brassens riprende l'espressione *avoir la gueule de bois*.

⁴⁰⁷ *La complainte des filles de joie*, CD 7, *Fam.*, «jambe».

⁴⁰⁸ In *La mauvaise réputation*, il termine, che nell'uso familiare può indicare sia il piede che la mano dell'uomo, è assimilato all'arto inferiore («J' lanc' la patte et, pourquoi le taire./ Le cul-terreux se r'trouv' par terre»); in *P... de toi*, il termine è associato all'arto superiore del locutore («Et tendais la patte aux chats perdus...») e della donna a cui egli si rivolge, assimilata all'animale

Un' joli' fleur dans une peau d' vache,
Un' joli' vach' déguisée en fleur,
Qui fait la belle et qui vous attache,
Puis qui vous mèn' par le bout du cœur⁴¹⁰ ...

In *Stances à un cambrioleur*⁴¹¹, il termine «cambrioleur», che figura nel titolo, rappresenta un esempio di termini dall'origine *argotique* ormai entrati nell'uso corrente⁴¹².

Già dal primo verso, il furfante è indicato con un sinonimo *familier*:

Prince des monte-en-l'air et de la cambriole,
Toi qui eus le bon goût de choisir ma maison
Cependant que je colportais mes gaudrioles,
En ton honneur j'ai composé cette chanson⁴¹³.

La ripetizione del concetto di furto, illustrata da «monte-en-l'air» e «cambriole», risponde alla necessità di facilitare la comprensione sin dal primo ascolto, come nota giustamente Hantrais:

Le compositeur d'une chanson se trouve dans une situation très particulière où il est à cheval entre le langage parlé et écrit.
[...] Il doit retenir l'attention de celui qui l'écoute grâce à son impact immédiat. La chanson doit ainsi posséder certaines caractéristiques du langage parlé qui n'exige pas en théorie un raisonnement impeccable et une absence de redondance⁴¹⁴.

L'accumulazione di sinonimi ed il procedimento della ripetizione sono presenti inoltre nelle *chansons* di Brassens:

felino attraverso la descrizione dello sguardo e l'uso dell'espressione *faire patte de velours* («Les yeux fendus et couleur de pistache/ T'as posé sur mon cœur ta patte de velours...»); anche in *Tonton Nestor* «patte» è associato alla mano dell'uomo («Vous osâtes porter/ Votre fichue/ Patte crochue/ Sur sa rotundité»).

In *Il suffit de passer le pont*, i versi «J'ai graissé la patte au sonneur» e «J'ai graissé la patte au berger» riprendono l'espressione *graisser la patte à qqn.*

⁴⁰⁹ S. Jollin-Bertocchi, *Les niveaux de langage*, op. cit., p. 84.

⁴¹⁰ *Une jolie fleur*.

⁴¹¹ CD 11.

⁴¹² S. Jollin-Bertocchi, *Les niveaux de langage*, op. cit., p. 78.

⁴¹³ *Stances à un cambrioleur*.

⁴¹⁴ L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, vol. I, op. cit. p. 203.

On a livré aux appétits, aux appétits
D'une espèce de mercanti, de mercanti,
Un vrai maroufle, un gros sac d'or,
Plus vieux qu'Hérode et que Nestor, et que Nestor⁴¹⁵.

A volte, oltre che dei sinonimi, il cantautore si avvale di *images* che riprendono e sottolineano il tema principale del testo, creando ridondanza:

Eh! Oui, je suis cocu, j'ai du cerf sur la tête,
On fait force de trous dans ma lune de miel.
Ma bien-aimé' ne m'invite plus à la fête
Quand ell' va faire un tour jusqu'au septième ciel⁴¹⁶.

La «partition massifiante»⁴¹⁷ («J'ai *du* cerf sur la tête») è tipica dell'uso familiare e popolare.

Altre forme sono riconducibili a tale *niveau*. La più frequente è l'elisione dell'*e atone*: «Qu' je m' démène ou qu' je reste coi»⁴¹⁸, «Avant de chanter/ Ma vi', de fair' des/ Harangues»⁴¹⁹, «Quelle est cell' qui, prenant modèl'»⁴²⁰. Questo procedimento segnala il carattere familiare della dizione nella lingua parlata che ben si adatta ad un testo destinato all'esposizione orale ed all'ascolto⁴²¹.

Ritroviamo, inoltre, la forma ellittica del pronome *tu* («Si t'as le bec fin»⁴²²) ed il pronome *il* ridotto a *i* («L' f'ra bon voler dans les frais bocages»⁴²³) o a *l* («L'avait donné de son vivant/ Tant de bonheur à ses enfants»⁴²⁴).

Indicativa di una *langue relâchée* è la confusione dei pronomi *y/lui*: «Moins que moi, j'y pai' des prunes»⁴²⁵.

⁴¹⁵ *Comme une sœur*.

⁴¹⁶ *Le cocu*, CD 5.

⁴¹⁷ M. Wilmet, *Brassens libertaire*, op. cit., p. 86.

⁴¹⁸ *La mauvaise réputation*.

⁴¹⁹ *Le vin*.

⁴²⁰ *La femme d'Hector*, CD 5.

⁴²¹ R. Poupart, *Aspects de la chanson poétique*, op. cit., p. 23.

⁴²² *Le bistrot*.

⁴²³ *La chasse aux papillons*.

⁴²⁴ *Grand-père*.

Altri procedimenti del linguaggio popolare riscontrati riguardano infine l'uso di termini generici in luogo di definizioni precise («Machin, Chose, Un tel, Une telle,/ Tous ceux du commun des mortels»⁴²⁶), l'articolazione di alcuni nomi propri («Chez Jeanne, la Jeanne»⁴²⁷) e la suffissazione, in particolare per la creazione di diminutivi («maigrelette»⁴²⁸; «pauvrette»⁴²⁹). La soppressione del *ne* nella negazione a due termini è molto frequente: «J' peux pas trouver ça tout naturel»⁴³⁰, «c'est pas dans les plis de mon cotillon»⁴³¹, «C'est pas tous les jours qu'elles rigolent»⁴³².

In *Les copains d'abord*⁴³³, tale ellissi ricorre per ben tre strofe successive:

Ses *fluctuat nec mergitur*⁴³⁴
 C'était pas d' la littérature
 N'en déplaise aux jeteurs de sort,
 Aux jeteurs de sort.
 Son capitaine et ses mat'lots
 N'étaient pas des enfants d' salauds,
 Mais des amis franco de port,
 Des copains d'abord.

C'étaient pas des amis de lux',
 Des petits Castor et Pollux⁴³⁵,
 Des gens de Sodome et Gomorrh',
 Sodome et Gomorrh'.
 C'étaient pas des amis choisis
 Par Montaigne et La Boéti',

⁴²⁵ *Auprès de mon arbre.*

⁴²⁶ *Celui qui a mal tourné.*

⁴²⁷ *Jeanne*, CD 7.

⁴²⁸ *La fille à cent sous.*

⁴²⁹ *Brave Margot*, CD 2.

⁴³⁰ *Le fossoyeur.*

⁴³¹ *La chasse aux papillons.*

⁴³² *La complainte des filles de joie.*

⁴³³ CD 8.

⁴³⁴ «Il est battu par les flots, mais il ne sombre pas» è il significato della citazione latina che rappresenta il motto della città di Parigi, il cui emblema è una nave che naviga tra le onde. J.-L. Garitte, *Parlez-vous le Brassens?*, op. cit. p. 162.

⁴³⁵ Figli di Zeus e Leda, i due «jumeaux célestes» vengono chiamati anche Dioscuri. Si narra che Zeus li abbia collocati in cielo per costituire la costellazione dei Gemelli. Parteciparono alla spedizione degli Argonauti. I due rappresentano i protettori dei marinai. Poiché non si separarono mai, essi simboleggiano il senso di fratellanza e di amicizia vera, L. Rochard, *Les mots de Brassens*, op. cit., p. 65.

Sur le ventre ils se tapaient fort,
Les copains d'abord.

C'étaient pas des anges non plus,
L'Évangile, ils l'avaient pas lu,
Mais ils s'aimaient tout's voil's dehors,
Toutes voil's dehors.
Jean, Pierre, Paul et compagnie,
C'était leur seule litanie,
Leur *Credo*, leur *Confiteor*,
Aux copains d'abord⁴³⁶.

La costruzione familiare è sempre accostata a riferimenti colti, come citazioni latine, allusioni mitologiche, letterarie e bibliche. Una vicinanza che crea una sorta di equilibrio tra *niveau bas* e *niveau élevé*. Le isotopie portanti del testo - pensiamo a «copains», dunque amicizia, e «bateau»⁴³⁷, rappresentazione metaforica di quest'ultima - vengono sviluppate sia ad un livello accessibile che ad uno *savant* cosicché se, ad esempio, il riferimento mitologico a Castor e Pollux non rientra nel bagaglio culturale dell'ascoltatore, quest'ultimo potrà comunque dedurre il senso grazie all'espressione familiare «sur le ventre ils se tapaient fort».

In questo meccanismo rientrano anche le *expressions défigées*.

6. Tradition e bouleversement : le expressions défigées.

L'opera di Brassens brulica di *expressions* e *locutions figées*, frasi proverbiali e modi di dire che rimandano alla tradizione popolare. Questi ultimi vengono poi inseriti in testi dal sistema metrico impeccabile e accostati a termini desueti, allusioni letterarie e riferimenti mitologici. L'autore ottiene così effetti inaspettati, spesso di grande comicità, che rendono l'opera accessibile anche all'ascoltatore meno avvertito. Brassens senza dubbio mira alla complicità con il pubblico, al fine di rendere più

⁴³⁶ Corsivi dell'autore.

⁴³⁷ Citato nella prima strofa.

incisivo il concetto che si propone di comunicare, secondo un vero e proprio progetto di scrittura, come nota giustamente la Conenna:

Non si tratta per lui di una mera trovata tecnico-linguistica per provocare effetti comici, bensì di un elemento creativo importante e connaturato con la sua stessa scrittura; ne è una prova il fatto che tali artifici sono presenti in tutta la sua produzione, ivi compresa quella più propriamente letteraria⁴³⁸.

I titoli della produzione poetica e romanzesca del cantautore lo confermano. Il titolo della prima raccolta di poesie, *À la venvole*, riprende una locuzione avverbiale rara che significa «À la légère, inconsidérément»⁴³⁹. Il termine *venvole* indica, infatti, «une chose légère qui vole à tout vent»⁴⁴⁰. Il titolo della raccolta *Des coups d'épée dans l'eau*, del 1942, conferma quanto detto. L'espressione *Un coup d'épée dans l'eau*, fa riferimento a «un acte inutile, sans effet». Brassens lo usa perché forse attribuisce scarsa importanza ai suoi primi tentativi poetici?

Ne *La lune écoute aux portes*, l'astro lunare diventa soggetto dell'espressione *Écouter aux portes*, ossia «être indiscret, chercher à surprendre des secrets». Nel romanzo *La Tour des miracles*, inoltre, il riferimento del titolo all'espressione *cour de miracles* è chiara già dal primo passaggio:

En ce temps-là nous habitons Montmartre. Une maison miracifique de sept étages par temps calme et de six les jours de bourrasques. Nous occupions tout l'étage amovible et l'avions baptisé «l'abbaye gré-du-vent», mais chez les pupazzi de pacotille on ne la désignait pas autrement que sous le nom de «tour des miracles» par allusion à la fameuse cour de malandrins (TDM, p. 879)

⁴³⁸ M. Conenna, *Y' a des proverbes, au bois de Brassens*, in AA. VV., *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, op. cit., p. 59.

⁴³⁹ *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), <http://atilf.atilf.fr/tlfr3.htm>.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

L'espressione ed il concetto di *Cour des Miracles*, già ampiamente sfruttati in letteratura⁴⁴¹, indicano sia un «*repaire de mendiants et de voleurs*» che, più spesso, un «*lieu, quartier, rue pittoresque et sordide*». Il brano seguente del romanzo di Brassens conferma il secondo significato da noi illustrato :

Des personnes de tous les sexes et de toutes les origines vivaient au sein de notre Camorra et tel issu de basse source se frottait à tel autre né de la cuisse De Jupiter. On vivait en promiscuité (TDM, p. 879).

Nelle *chansons*, i rimandi ad espressioni idiomatiche e proverbiali, più che i titoli, gremiscono infine i testi, conferendo loro un tono di oralità e di forte ancoraggio ad un passato tradizionale, di cui fanno rivivere valori e modi di pensare. In effetti, tali espressioni costituiscono il riflesso della cultura di una società data, manifestano «*les besoins, les fantasmes, les jugements de la communauté*»⁴⁴² ed illustrano così un particolare «*découpage du monde*»⁴⁴³.

Quanto all'aspetto strettamente linguistico, nel suo interessante volume sulle *expressions figées*, Gross individua due tipi di origine che determinano il *figement*: la prima, «*externe*»⁴⁴⁴, che può far riferimento ad avvenimenti storici (*franchir le Rubicon*), mitologici (*pomme de discorde*), religiosi (*séparer le bon grain de l'ivraie*) o letterari (*On a souvent besoin d'un plus petit que soi*⁴⁴⁵)⁴⁴⁶; l'altra, da ricercare in quella che Gross definisce «*l'histoire linguistique interne*»⁴⁴⁷:

⁴⁴¹ Brecht riprende il tema dell'impasse in cui si riunivano i *faux mendiants* ne l'*Opéra de Quat'sous*; Hugo rievoca la *Cour des Miracles* in *Notre-Dame de Paris* (I, II, VI), come Gautier in *Les Grotesques* (t. I).

⁴⁴² A. Rey, *Préface* al *Dictionnaire d'expressions et locutions*, sous la direction d'A. Rey et S. Chantreau, ed. cit., p. XX.

⁴⁴³ Ivi, p. XVI.

⁴⁴⁴ G. Gross, *Les expressions figées en français : nom composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, 1996, p. 21

⁴⁴⁵ Riferimento alle favole di La Fontaine *Le Lion et le Rat* e *La Colombe et la Fourmi* (XI, XII ; Livre II).

⁴⁴⁶ G. Gross, *Les expressions figées en français*, op. cit., pp. 21-22.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 22.

Il reste, dans toutes les langues, des «blocs erratiques», des éléments ou constructions qui remontent à un état de langue antérieur. Ces éléments ont gardé leur syntaxe d'origine et apparaissent de ce fait comme extérieurs au système actuel. Un exemple simple est l'absence de l'article, habituelle en ancien français, mais qui donne à l'expression une allure étrange ou inconnue : *chercher noise*⁴⁴⁸.

A dispetto del mutamento inevitabile della lingua in una prospettiva diacronica, l'invariabilità delle *expressions et locutions figées* fa sì che queste si mantengano inalterate nel tempo, rendendole custodi di stati linguistici superati e, di conseguenza, di termini desueti che vengono utilizzati correntemente soltanto all'interno di un insieme fisso.

Il significato della locuzione avverbiale *Au fur et à mesure* è, ad esempio, chiaramente compreso da un parlante francese medio. Tuttavia, lo stesso parlante difficilmente utilizzerà il termine *fur* per significare *taux*. Si tratta infatti di un lemma in disuso, catalogato come «*vieux depuis le XVIII^e siècle*» dall'attuale *Petit Robert*⁴⁴⁹. Il termine *figement lexical*, che identifica il processo linguistico in questione, indica infatti la fissità di sequenze memorizzate come un complesso indistinto, non esaminato nelle sue componenti primarie e non più suscettibile di evoluzione.

Nell'ormai classico *Traité de stylistique française*, Bally definisce il significato delle cosiddette «unités phraséologiques»⁴⁵⁰:

On dit qu'un groupe forme une unité lorsque les mots qui le composent perdent toute signification et que l'ensemble seul en a une ; il faut en outre que cette signification soit nouvelle et n'équivale pas simplement à la somme des significations des éléments [...]⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ *Ibidem*. Corsivi e virgolette dell'autore.

⁴⁴⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, ed. cit.

⁴⁵⁰ C. Bally, *Traité de stylistique française*, op. cit., p. 74.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

Le *unités*, di cui l'espressione *avoir maille à partir* costituisce un esempio, si differenziano dalle «*séries phraséologiques*», dette anche «*groupements usuels*»⁴⁵², in cui gli elementi del gruppo rimangono indipendenti dal senso globale:

Il y a série ou groupement usuel lorsque les éléments du groupe conservent leur autonomie, tout en laissant voir une affinité évidente qui les rapproche, de sorte que l'ensemble présente des contours arrêtés et donne l'impression du «*déjà vu*». Voici un exemple de ce genre de groupements : *malade* et *gravement* sont des mots parfaitement indépendants dans leur emploi ; néanmoins, pour indiquer l'intensité de la maladie, l'usage a consacré un certain nombre d'adverbes, à l'exclusion de certains autres (p. ex. *sérieusement, gravement, dangereusement*) ; *gravement malade* est donc le type de la série usuelle⁴⁵³.

La perdita totale di autonomia che caratterizza i componenti di una *unité phraséologique* comporta la perdita dello sguardo analitico da parte del parlante, a vantaggio di una visione d'insieme acquisita passivamente e spesso non compresa appieno:

Au fond, la cohésion des éléments d'une locution composée prouve que le sujet parlant ne pense pas aux mots isolés ; il dit souvent, sans le savoir, des choses simplement absurdes ou qu'il se refuserait à dire s'il les comprenait. [...] c'est une erreur de croire que, dans la pratique de la langue maternelle, on comprend tout ce qu'on dit ou écrit ; il nous échappe en parlant une foule de mots sans signification pour nous, et nous conservons, à notre insu, une quantité de vestiges du passé de la langue dont nous ne saisissons pas le sens, même grossièrement. En un certain sens, l'étranger qui apprend le français le «*comprend*» mieux que nous ; je veux dire qu'il le saisit plus analytiquement que nous ; supériorité peu enviable, du reste [...] ; pour bien comprendre l'esprit d'une langue, il faut en ignorer beaucoup de choses⁴⁵⁴.

⁴⁵² Ivi, p. 70.

⁴⁵³ *Ibidem*. Corsivi e virgolette dell'autore.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 78. Virgolette dell'autore.

La tradizione letteraria francese ci ha indicato come le *expressions figées* siano di volta in volta sia indice di critica che effetto di comicità; spesso i due insieme, o specchio della tipizzazione sociale che caratterizza un'epoca. Si pensi ai *fabliaux*, alle opere di Rabelais e a quelle di La Fontaine, oppure al romanzo ottocentesco fino alle opere Prévert o Queneau.

L'uso che Brassens fa delle *expressions figées* è molto particolare. Nella sua opera, il cantautore attinge infatti a piene mani al tesoro comune pur trasgredendo le norme del codice linguistico che ne assicurano l'immutata trasmissione. Brassens adotta lo sguardo analitico dello straniero, per riprendere le *expressions figées* non come un insieme globale assunto meccanicamente, bensì come un punto di partenza che viene scandagliato nelle sue singole parti e rielaborato. *L'unité phraséologique*, spesso a supporto di un concetto-chiave per l'interpretazione dell'opera, è circondata da *groupements usuels*. Anche se queste sequenze non subiscono interventi da parte dell'autore, il loro uso comune e diffuso accresce, nel fruitore, la familiarità del testo.

In *Grand-père*⁴⁵⁵, Brassens narra la storia di un uomo a cui si cerca di dare una degna sepoltura. Riportiamo di seguito la prima strofa:

Grand-pèr' suivait en chantant
La route qui mène à cent ans.
La mort lui fit, au coin d'un bois,
L' coup du pèr' François.
L'avait donné de son vivant
Tant de bonheur à ses enfants
Qu'on fit, pour lui **en savoir gré**,
Tout pour l'enterrer.
Et l'on courut à **toutes jam-**
Bes quérir une bière, mais...
Comme **on était légers d'argent**,
Le marchand nous reçut à **bras fermés.**

⁴⁵⁵ CD 4, 1957. Evidenziamo in grassetto le *expressions figées* e le locuzioni di uso corrente.

«**Chez l'épicier, pas d'argent, pas d'épices,
Chez la belle Suzon, pas d'argent, pas de cuisse...**
Les morts de basse condition,
C'est pas de ma juridiction».

Or, j'avais hérité d' grand-père
Un' pair' de bott's pointu's.
S'il y a des coups d' pied que'que part qui s' perdent,
C'lui-là toucha son but.

C'est depuis ce temps-là que le **bon apôtre**, (*bis*)
Ah ! c'est pas joli...
Ah ! c'est pas poli...
A une fess' qui dit merde à l'autre.

Bon papa,
Ne t'en fais pas :
Nous en **viendrons**
À bout de tous ces **empêcheurs d'enterrer en rond.**

Metaforicamente, l'espressione *faire à qqn le coup du Père François* significa «prenderlo alla sprovvista» (letteralmente «strozzarlo da dietro») ed indica ogni manovra sleale⁴⁵⁶. Il concetto di scorrettezza si adatta bene all'immagine della morte, che colpisce alle spalle inavvertitamente. Come di consueto nell'opera di Brassens, la morte assume sembianze umane. Nella canzone ci sembra quasi di vederla, «au coin d'un bois», mentre attende *Grand-père* che va per la sua strada.

La locuzione familiare contribuisce a rafforzare quest'immagine. In effetti, essa è originariamente attestata come un'espressione dell'*argot des voleurs*, che designa l'aggressione praticata dai due aggressori e consiste nel bloccare la vittima da dietro⁴⁵⁷. Il senso originario riacquista nel contesto

⁴⁵⁶ *Dictionnaire d'expressions et locutions*, ed. cit. Per la spiegazione delle seguenti espressioni e locuzioni, salvo specificazione, faremo riferimento a tale volume.

⁴⁵⁷ Secondo il *Dictionnaire* di Rey e Chantreau, essa potrebbe avere anche un rapporto con l'espressione regionale *faire Saint-François*, «jeu d'enfant consistant à se mettre sur le dos (pour marquer l'empreinte du corps)». Quest'ultima ipotesi ci sembra tuttavia improbabile, poiché attestata da Wartburg a Mauberge, dunque nel Nord della Francia. Ricordiamo le origini meridionali di Brassens.

tutto il suo valore. All'espressione *savoir gré à (qqn) de (qqch.) chose*, appartenente ad uno stile più sostenuto, seguono immagini che rappresentano la corsa affrettata per la *quête d'une bière*. Il movimento ascensionale è reso dal *passé simple* e dal ritmo saltellante della musica. La pausa enunciativa nella congiunzione avversativa *mais* introduce la risposta negativa del *marchand*, alle richieste della famiglia, congiunzione rafforzata dalla rima con *fermés*. Brassens utilizza l'espressione *à bras ouverts*, modificandone l'ultimo termine con il suo antonimo, *fermés*, che esprime l'esito negativo della richiesta provocato dalla carenza di denaro e introduce un ritornello dominato dalla ripetizione della negazione *pas*.

La locuzione proverbiale *pas (point) d'argent, pas (point) de Suisse*, che significa "non far niente per niente", viene modificata da Brassens in modo originale. I termini «épice» e «cuisse» conferiscono all'espressione tutto il suo senso concreto, richiamati rispettivamente da «Chez l'épicier» e da «Chez la belle Suzon». L'espressione viene dunque attualizzata dal contesto, mantenendo ancora il significato metaforico originale.

Attraverso il *défigement*⁴⁵⁸, l'attesa che un'espressione familiare e conosciuta crea nel destinatario viene smentita dall'intrusione di un termine nuovo. La novità apportata innesca il meccanismo di polisemia. L'intervento creativo dell'autore chiama, secondo Chandillou, il fruitore ad una «réévaluation des données qui, ni immédiate ni assurée, reste entièrement gagée sur la présomption de cohérence et le soupçon d'ambiguïté»⁴⁵⁹. La modifica dell'elemento costante fa sì che la frase abbia senso doppio, ovvero quello della frase iniziale e quello della frase trasformata e che il lettore, attratto da ciò che già sa, sia iniziato ad un senso nuovo⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ G. Gross, *Les expressions figées en français*, op. cit., p. 19.

⁴⁵⁹ J.-F. Chandillou, *Un prêt à chanter : la locution défigée*, in AA. VV., *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle*, mélanges offerts à Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires, 2002, p. 318.

⁴⁶⁰ Per un approfondimento si veda lo studio classico di M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Brassens attinge sistematicamente al patrimonio linguistico popolare che attualizza. Tuttavia, inserendo un elemento di novità, agisce su di esso, modificandolo.

L'espressione «Il y a des coups de pied quelque part qui se perdent» sostituisce l'originaria *Il y a des coups de pied au cul qui se perdent*⁴⁶¹. Pur se modificata, la nuova espressione mantiene un collegamento con quella da cui deriva. Il termine soppresso viene richiamato dall'uso letterale di *coup de pied*, che riesce a *toucher son but*⁴⁶². Grazie alla forma appuntita degli stivali ereditati da *Grand-père*, «le bon apôtre» si ritrova con «une fesse qui dit merde à l'autre». Il termine *fesse* sostituisce *œil*, elemento dell'espressione di partenza⁴⁶³. L'elemento *détourné*, giustificato ed attualizzato dal contesto, crea così un effetto stilistico di ludica comicità. Il *défigement* dell'espressione⁴⁶⁴, che chiude questa prima strofa, conferma l'isotopia dell'*enterrement*.

In *Embrasse-les tous*⁴⁶⁵, alcune *expressions figées* sostengono il concetto di invito ad amare, che sottende l'insieme del testo:

Des grand aux p'tits en allant jusqu'aux Lilliputiens,
Embrasse-les tous, (*bis*)
Dieu reconnaîtra le sien !
Jusqu'à ce qu'amour s'ensuive,
Qu'à son cœur une plai' vive,
Le plus touché d'entre nous
Demande grâce à genoux.

Il termine *amour* sostituisce l'antinomico *mort* nella locuzione di uso corrente *Jusqu'à ce que mort s'ensuive*⁴⁶⁶. Allo stesso modo, «Fermé

⁴⁶¹ L'espressione esprime l'indignazione. Essa vuol dire, infatti, «il y a des gens qui méritent une sévère punition».

⁴⁶² Il termine «but» indica metaforicamente un obiettivo, un proposito, poiché rimanda innanzitutto a «cible». Ancora una volta, la locuzione è utilizzata in senso concreto, intrattenendo un legame con l'espressione metaforica.

⁴⁶³ *Avoir un œil qui dit merde (zut) à l'autre* indica l'essere affetti da strabismo.

⁴⁶⁴ L'espressione *Empêcheur de danser en rond* indica una «personne qui empêche les autres de s'amuser, d'exprimer leur gaieté, de prendre du plaisir».

⁴⁶⁵ CD 6.

jusqu'à la fin des jours / Pour cause d'amour» sostituisce *Fermé pour cause de décès*. L'assimilazione dell'amore alla rinascita interiore è inoltre confermata dalla strofa finale :

Alors toutes tes fredaines,
Guilledous et prétentaines,
Tes écarts, tes grands écarts,
Te seront pardonnés, car
Les filles quand ça dit «Je t'aime»
C'est comme un second baptême ;
Ça leur donne un cœur tout neuf,
Comme sortir de son œuf.

Impressione di déjà vu, unita alla semplicità dell'immagine evocata, rende accessibile i termini «guilledous» e «prétentaines», che alludono alla locuzione familiare in disuso *Courir le guilledou / la prétentaine*. Quest'ultima non viene presentata nella sua integrità, ma semplicemente evocata da uno dei suoi termini e dal termine sostituito con cui viene talvolta usata.

Oltre a sortire un effetto comico e a rinforzare un concetto cardine del testo, il *défigement* può indicare un rifiuto dell'ordine stabilito, attraverso la negazione dell'*expression figée*.

È il caso della locuzione proverbiale *Tous les chemins mènent à Rome*, rielaborata in *La mauvaise réputation*, «l'hymne de Brassens»⁴⁶⁷:

Pas besoin d'être Jérémie
Pour d'viner l' sort qui m'est promis:
S'ils trouv'nt une corde à leur goût,
Ils me la passeront au cou.
Je ne fais pourtant de tort à personne,
En suivant les ch'mins qui n' mèn'nt pas à Rome ;
Mais les brav's gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux...

⁴⁶⁶ «Jusqu'à la mort du supplicié», *Le Nouveau Petit Robert*, ed. cit.

⁴⁶⁷ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 53.

Il protagonista della canzone percepisce la realtà in modo diverso, rispetto al magma massificante. La diversità è assimilata a marginalità, sovversione silenziosa di un modello non condiviso, dal quale il personaggio si distacca con risoluta negazione, sottolineata dal grido ascendente con cui viene cantata.

Anche il lettore meno accorto comprende l'allusione ai percorsi dei pellegrinaggi. La saggezza popolare, intrisa di massime consolanti di matrice religiosa, viene così rievocata, ma nello stesso tempo messa in discussione. Pensiamo alla nozione di *palimpseste* definita da Genette come «un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau»⁴⁶⁸.

Il procedimento accresce il potenziale delle immagini evocate. Il sostrato comune viene infatti arricchito, mentre la comprensione risulta semplice nell'insieme, malgrado allusioni colte, che rimandano ad un fondo letterario e mitologico:

On me verrait pris dans cette hypothèse
Entre deux mégères⁴⁶⁹ ardentes,
Entre deux feux: l'enfer de Cervantès
Et l'enfer de Dante⁴⁷⁰!

Ed ancora :

Que le fameux cochon, le pourceau d'Epicure
Qui sommeillait en moi ne s'éveillera plus⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 16.

⁴⁶⁹ Il termine, che indica «une des Furies», viene preso nell'accezione comune.

⁴⁷⁰ *Entre l'Espagne et l'Italie*, POST, p. 325.

⁴⁷¹ *L'andropause*, POST, p. 322.

La locuzione *Le cochon qui sommeille* indica «les mauvais instincts»⁴⁷², la sessualità dunque. Il riferimento alla filosofia epicurea è del tutto pertinente, e rafforza il senso portante della *chanson paillard*.

La frequenza elevata di tali espressioni, nell'opera del cantautore, inserisce l'opera stessa in una cultura di tipo orale, perfettamente compatibile con il genere canzone: «d'une manière générale, la richesse en locutions, dans un texte, correspond à l'intérêt porté au langage oral, spontané, [...]»⁴⁷³.

Le *expressions défigées* di Brassens sono d'altronde spesso citate ad esempio in dizionari e studi lessicali⁴⁷⁴. Lo scrittore si affida ad un patrimonio che riscrive e riscopre, donandogli una linfa nuova. Coniuga così tradizione e innovazione in modo sempre originale.

Un'analisi quantitativa dei termini letterari ed arcaici dimostra ciò che L. Hantrais ha definito «absence relative»⁴⁷⁵ di arcaismi, di termini letterari, di neologismi e di forestierismi, compensata dalla copiosa ricchezza di espressioni popolari e lessico familiare. Analizzando il contesto totale, l'accessibilità primeggia sulla ricercatezza, permettendo la trasmissione di un senso decifrabile a più livelli, ma immediatamente percepibile da qualsivoglia tipo di fruitore, perché si poggia su una cultura tipicamente francese, accessibile all'immaginario dei più:

Avec deux ou trois vers qui comptent, le public n'a pas besoin de comprendre complètement la chanson pour y entrer. Et c'est pareil avec mon "Testament". A cause de «la tombe buissonnière» et «le chrysanthème qui est la marguerite des morts», je peux faire marcher des choses plus importantes comme «Ici gît une feuille morte». Le difficile, c'est de rendre vite accessible un poème contenant beaucoup de choses. [...]

⁴⁷² *Dictionnaire d'expressions et locutions*, ed. cit.

⁴⁷³ A. Rey, *Préface al Dictionnaire d'expressions et locutions*, ed. cit., p. XXII.

⁴⁷⁴ Oltre che nel *Dictionnaire d'expressions et locutions* di A. Rey e S. Chantreau, abbiamo rilevato citazioni di espressioni brassensi nel *Trésor de la Langue Française* e nel *Nouveau Petit Robert*. Il *Dictionnaire de poétique* di M. Aquien lo cita invece per l'esemplificazione di procedimenti stilistici (*E caduc; Syncope; Synecdoque*). In *Rhétorique générale*, testo ad opera del Groupe µ (Paris, Éditions du Seuil, 1982), alcuni versi del cantautore vengono citati per illustrare il fenomeno di *suppression-adjonction* (p. 81).

⁴⁷⁵ L. Hantrais, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, I, op. cit., p. 210.

Il faut qu'un truc soit assez simple pour satisfaire les superficiels et en même temps assez recherché et valable pour contenter les autres. Il faut que je plaise du premier coup et il faut que je plaise dans la durée⁴⁷⁶.

La poesia di Brassens si dimostra dunque di immediata comprensione, operando una riuscita sintesi di poesia e canzone popolare.

La necessità è comunicare, emozioni più che ideologie: «Je considère mes chansons comme des espèces de cris que pousse un type qui est perdu tout seul dans un bois et qui appelle les autres au secours»⁴⁷⁷.

È proprio il sentimento di accessibilità che, nel tempo, ha reso Brassens così popolare.

La ricerca di un effetto spontaneo, in un'opera pur rimaneggiata con lo scrupolo del più severo cesellatore, risponde al principio di fondo dell'opera stessa:

Je pense que s'il y a un style Brassens, il est là, dans l'absence de recherche. La voix n'est pas recherchée, ni la mélodie, ni l'accompagnement. Les textes, si, mais ils ont l'air de couler de source, tout naturellement, c'est très important, il faut que le public ait l'impression – et pas seulement l'impression, c'est ça – qu'un ami vient lui confier sa toute dernière composition ou lui rappeler de bons moments ensemble quand je raconte *le Gorille* ou *la Marche nuptiale*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ P. Benhamou, «Interview avec Georges Brassens», in *The French Review*, op. cit., p. 1136.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 1130.

⁴⁷⁸ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 67.

CAPITOLO III

L'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA DI BRASSENS :

LE LIBERTAIRE HUMANISTE

«Apprendre à se connaître est le premier des soins
qu'impose à tous mortels la majesté suprême».

J. de La Fontaine, *Le juge
arbitre, l'hospitalier et le solitaire, Fables* (XII, 29).

Georges Brassens si presenta al pubblico come la «mauvaise herbe» che «pousse en liberté dans les jardins mal fréquentés»⁴⁷⁹. Pur avendo usato il termine libertà una sola volta nelle sue *chansons*, Brassens è il cantore della libertà. Un individualismo forsennato pervade l'intera opera. Il libero arbitrio si impone sempre sulle convenzioni ipocrite e sugli schemi sociali non condivisi.

Già dal debutto, Brassens s'impone nell'immaginario pubblico come un artista immune al compromesso. Tale immagine cristallizzata si rivela tuttavia riduttiva. In effetti, l'impatto anarchico della sua opera, pur non contraddicendosi mai, diventa più mite col passare del tempo. Le apparenti contraddizioni dell'uomo e delle sue idee sono motivate dalla ricchezza di sfumature che uno spirito individualista scrupoloso impone. Nel corso degli anni, la critica feroce si fa più tollerante e l'attenzione del cantautore si sposta gradualmente dalle istituzioni al singolo individuo: «Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition»⁴⁸⁰.

Nelle pagine seguenti affronteremo la questione delle convinzioni anarchiche del cantautore, per poi illustrare la sua visione del mondo attraverso i personaggi che popolano le *chansons*. Dedicheremo inoltre una

⁴⁷⁹ *La mauvaise herbe*, CD 2.

⁴⁸⁰ M. de Montaigne, *Essais*, Paris, Larousse, 1994, p. 179.

sezione alla concezione religiosa ed alla visione della donna, per mostrare infine come la condizione umana sia l'interesse principale dell'opera. Chiuderemo infine il capitolo con un tentativo di dimostrazione della coerenza dell'opera e dell'artista. Tale parte riprenderà alcuni concetti illustrati nei precedenti capitoli, fungendo così da conclusione al nostro studio.

1. La collaborazione con *Le Libertaire*.

Le origini della collaborazione di Brassens con il giornale anarchico *Le Libertaire* risalgono al 1946. In quel periodo, il giovane sconosciuto conduce la sua *petite bohème* in una capitale che risente della guerra. Volutamente ai margini di una società che non approva, Brassens porta lunghi capelli che taglia alla buona con la fiamma di una candela e non è affatto frustrato da un tenore di vita che manca spesso dell'essenziale. La sua esistenza trascorre tra l'impasse Florimont, insieme a Jeanne, Marcel Planche, e gli animali che adora, ed i *bistrots* che popolano i dintorni del *métro Plaisance*.

Quando si distacca dal *XIV^e arrondissement*, è per raggiungere il coeso gruppo di amici, che ha fatto dell'appartamento di Pierre Onteniente il suo quartier generale. Con questi, progetta la creazione di un nuovo partito politico, «le parti préhistorique»⁴⁸¹, che ha per meta il ritorno alla vita primitiva come soluzione alla decadenza moderna. Il progetto è ben presto abbandonato, per far spazio alla creazione di un giornale anticonformista che porti avanti il medesimo intento. Si tratta dell'effimero *Le Cri des gueux*, che non conoscerà un secondo numero.

A quell'epoca, gli esponenti della *Fédération anarchiste* si riuniscono nel *XV^e*, rue du Croissant, a breve distanza dall'impasse. Brassens vi è introdotto dall'amico, scrittore e poeta Armand Robin⁴⁸². Insieme a lui, al

⁴⁸¹ C. Deroudille, J. Sfar, *Brassens ou la liberté*, Paris, Dargaud, Cité de la Musique, 2011, p. 107.

⁴⁸² Ivi, p. 108.

pittore Marcel Renot ed al fioraio Henri Bouyé, il cantautore ancora in erba si intrattiene in lunghe discussioni ed acquista consapevolezza delle sue idee politiche. Inizialmente svolge la mansione di *correcteur au marbre*, per poi partecipare attivamente alla redazione degli articoli. Poiché questi ultimi devono restare rigorosamente anonimi, Brassens si sceglie alcuni pseudonimi come, ad esempio, Géo Cédille⁴⁸³ o Gilles Colin.

La collaborazione ricopre il periodo che va da settembre 1946 a giugno 1947. L'interesse di Brassens per l'ideologia anarchica, stimolato dalla lettura di Bakounine, Kropotkine e Proudhon, risponde ad un connaturato sentimento di libertà di pensiero, come spiega a Sève:

[...] j'ai découvert là [dans les théories anarchistes] des choses que je portais en moi, sans savoir quel nom leur donner. Priorité à la liberté. Je me suis trouvé une espèce de famille de pensée. Je ne suis pas doué pour t'expliquer ces théories, c'est une sorte d'attachement viscéral à la liberté et une rage profonde quand les hommes veulent imposer quelque chose à d'autres hommes.

[...] J'ai une notion vague de la liberté mais quand la liberté est contrariée chez moi ou chez un de mes amis ou dans un peuple, ça me pousse à écrire quelque chose là-dessus, et j'embellis, j'arrange, je prends des matériaux ici et là pour faire de la liberté et de l'attaque contre la liberté quelque chose de concret. «La» liberté, c'est abstrait. Je réagis concrètement, instinctivement, je suis un être tout à fait instinctif. Instinctivement j'ai horreur qu'on m'impose quoi que ce soit⁴⁸⁴.

Una lettura delle *Chroniques pour le Libertaire* ci rivela un Brassens ferocemente polemico. I bersagli preferiti sono i rappresentanti dell'ordine, descritti con spiccata acrimonia:

[...] pour faire son chemin dans la profession de pandore, point n'est besoin d'avoir à sa disposition un intellect perfectionné.

⁴⁸³ Troviamo anche Geo Cédille. Cfr. Nota 197 del nostro lavoro.

⁴⁸⁴ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 48. Virgolette dell'autore.

En effet, cette respectable corporation regorge de braves pacants entretenant des relations étroites, constantes et manifestes avec la bêtise la plus sordide... (LIBERT, p., 1043)⁴⁸⁵.

In *La mort s'en va-t-en guerre contre les gendarmes*⁴⁸⁶ la critica si fa ancora più violenta:

Dame la Mort s'est proposé un but.
Faire rentrer dans le néant [...] - d'où ils n'eussent pas dû sortir – tous les gendarmes de la terre.
Notre but, sublime idéal.
[...] Notez bien qu'en réalité ce n'est pas son trépas par lui-même qui nous met l'allégresse au cœur mais les conséquences qu'il entraîne, parmi lesquelles celle d'amoindrir sensiblement les effets néfastes de l'autorité s'avère comme une des plus heureuses, des plus agréables (LIBERT, pp. 1055-1056).

Non sfuggono alle crude denunce di Brassens «le Dieu des catholiques, le dénommé Jésus-Christ»⁴⁸⁷ ed i suoi sostenitori :

Car, soit dit en passant, les zéloteurs de la religion catholique sont bien obligés d'imputer à leur fétiche tout-puissant, Jesus-Christ, la conception et la réalisation des sanguinaires mises en scène que sont les guerres mondiales⁴⁸⁸.

Brassens attacca inoltre duramente il mondo capitalistico, il commercio e le fasce benestanti che fagocitano le meno abbienti. In *Inconvénients et avantages de l'automne*⁴⁸⁹, la critica ai *bourgeois* è violenta :

Les «gens de bien», qui étaient allés grignoter à la mer ou à la montagne les fruits de leur exploitation systématique des «gens de peu», vont revenir souiller Paris de leurs charognes méphitiques.

⁴⁸⁵ *Vilains propos sur la maréchaussée*, 20 septembre 1946, firmato Géo Cédille.

⁴⁸⁶ 11 octobre 1946, firmato Géo Cédille.

⁴⁸⁷ *Le hasard s'attaque à la police*, 27 septembre 1946, firmato Gilles Colin, LIBERT, p. 1047.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ 4 octobre 1946, firmato Géo Cédille.

Paris va de nouveau sentir mauvais.

Il est vrai que les «gens de bien» provinciaux ne sentent guère meilleur que ceux de la capitale.

Et comme ceux-là avaient été remplacés par ceux-ci, le résultat fut le même.

Des différents excréments émanent peut-être des odeurs différentes, mais ces odeurs s'avèrent néanmoins également nauséabondes (LIBERT, p. 1050).

L'invettiva non risparmiò la politica. Le accuse del giovane cronista si rivolgono anche ai comunisti:

Les poètes staliniens vont taquiner les braves muses qui pourtant ne leur on rien fait.

Eluard, Aragon et consorts demanderont au bon papa Staline l'autorisation de chanter la chute des feuilles...(LIBERT, p. 1051)⁴⁹⁰.

Aragon, in particolare, viene definito «entièrement soumis à la force capitaliste»⁴⁹¹ ed in grado soltanto di «se baisser aux pieds de ses maîtres»⁴⁹².

Chiaramente violenta è inoltre la critica alla politica della destra cattolica e conservatrice, ben illustrata dalla *chronique* in cui Brassens parla di Maurice Schumann⁴⁹³:

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ *Aragon a-t-il cambriolé l'église de Bon-Secours ?*, 18 octobre 1946, firmato G. C. (Gilles Colin), LIBERT, p. 1063. Più tardi Brassens metterà in musica *Il n'y a pas d'amour heureux* del poeta tanto criticato, sopprimendo la strofa finale, in cui si accenna all'amore per la patria, inadatto al rifiuto del patriottismo da parte del cantautore.

M. Wilmet si è interrogato sui motivi di tale scelta: «Témoignage de confraternité poétique au delà des partis? Ne serait-ce pas aussi que le communiste débutant de Front rouge s'avérait proche de l'anarchiste que la révolte pousserait parfois vers l'activisme ?», in M. Wilmet, *Brassens libertaire*, op. cit., pp. 52-53.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ 1911-1998. Dapprima giornalista, raggiunge De Gaulle a Londra nel 1940. Attraverso messaggi in radiodiffusione si fa portavoce della *France libre*. Dopo la *Libération* fonda le M.P.R. (*Mouvement républicain populaire*). Sarà ministro durante la *IV^e* e la *V^e République*. Sarà eletto all'*Académie française*. Nel 1946 rappresenta ciò che Brassens detesta maggiormente da un punto di vista politico (insieme allo stalinismo).

La critica contesta la richiesta di morte per i miliziani di Philippe Henriot. J.-P. Angelelli, «Brassens l'iconoclaste», in *Ecrits de Paris, revue des questions actuelles*, 638, décembre 2001, p. 67.

Quatre longues années durant, cet indécrottable pouilleux, dont la seule vue éloignerait les plus sordides porcs du monde, détermina par ses paroles un grand nombre de braves types à s'opposer à la brute fasciste et à se résoudre à périr.

Non pour l'idée de liberté, ce qui eût été magnifique, mais pour l'idée de patrie [...].

Quatre longues années durant, confortablement installée dans un fauteuil de l'émetteur de Londres, cette créature fétide, de connivence avec la mort, sema des tombes à tous vents et fut la cause que des malheureux rendirent l'âme en célébrant cette putain de *Marseillaise*.

Quatre longues années durant, il a fait des milliers de dupes ; il a persuadé des hommes généreux qu'ils se battaient pour quelque chose, alors qu'ils se battaient pour rien, puisque c'était pour la patrie ; puisque la liberté n'est pas née de leur mort ; puisque, deux ans après le départ des nazis, l'on peut encore mourir de faim et de froid.

Les héros de la Résistance ont lutté pour changer de maîtres et de chaînes, et non pour supprimer les maîtres et les chaînes⁴⁹⁴.

Nell'articolo citato, la ripugnanza verbale di Brassens nei confronti di coloro che, in nome di un ideale politico, sacrificano migliaia di vite umane raggiunge il suo apice.

Il principio di scelta non risiede mai in posizioni fisse, ma ha come unico dogma la salvaguardia dell'essere umano dalla violenza delle ideologie. Il pacifista intransigente non esita a denunciare le giornaliste della stampa comunista, indignate perché dieci imputati al processo di Norimberga avevano scampato la condanna a morte. Riportiamo l'invettiva lanciata contro Madeleine Jacob⁴⁹⁵:

Madeleine Jacob se pâme de bonheur.

Pensez donc que l'on va bientôt pendre haut et court une douzaine de criminels de guerre.

⁴⁹⁴ *Les grandes résistances. Mais oui, mon capitaine !*, 8 novembre 1946, firmato Géo Cédille, LIBERT, pp. 1072-1073. Corsivo dell'autore.

⁴⁹⁵ Giornalista di *Franc-Tireur*, soprannominata « la muse des charniers » da Céline; l'altra vittima della *chronique* è Simone Tery, giornalista per *L'Humanité*. C. Delporte, «L'épuration des journalistes: polémiques, mythes, réalités» in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 39-40, juillet-décembre 1995, p. 8, www.persee.fr

Et de nationalité allemande par-dessus le marché.
Enfin le jour tant attendu approche.
Pas assez vite cependant au gré de Madeleine.
Croyez bien que, si c'était possible, elle ne manquerait pas d'arracher
en cachette des pages de calendrier, d'activer les pendules, afin que
retentisse au plus tôt l'heure de l'exécution⁴⁹⁶.

Il *chroniqueur* denuncia con rabbia gli avvenimenti dell'attualità,
diversamente dal futuro *chansonnier*, che li rifugge.

Ben presto, tuttavia, Brassens prende le distanze dal movimento anarchico.
Durante tutta la sua carriera sosterrà i galà gratuiti organizzati a sostegno
del *Monde Libertaire* ogni volta che gli verrà chiesto⁴⁹⁷, ma non militerà più
direttamente.

Nella celebre ed unica intervista che, nel 1969, riunisce *les trois grands de
la chanson française*, Brassens, Brel e Ferré, il cantautore spiega a
François-René Cristiani l'importanza dell'anarchia: un *modus vivendi*, che
accorda priorità assoluta all'individuo, più che una politica da praticare:

C'est difficile à expliquer, l'anarchie. Les anarchistes eux-mêmes ont
du mal à l'expliquer. Quand j'étais au mouvement anarchiste – [...] je
n'ai jamais rompu avec, mais enfin je ne milite plus comme avant –
chacun avait de l'anarchie une idée tout à fait personnelle. C'est
d'ailleurs ce qui est exaltant, c'est qu'il n'y a pas de véritable dogme.
C'est une morale, une façon de concevoir la vie, je crois⁴⁹⁸...

Nelle prossime pagine cercheremo di mostrare la permanenza delle
convinzioni anarchiche nelle *chansons*, studiandone l'evoluzione in età
matura.

⁴⁹⁶ *Quand les bas bleus voient rouge*, 11 octobre 1946, firmato G. C., LIBERT, pp. 1059-1060.

⁴⁹⁷ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 93.

⁴⁹⁸ Table ronde du 6 janvier 1969, propos recueillis par François-René Cristiani et Jean-Pierre Leloir, in www.georges-brassens.com

Il testo integrale dell'intervista è stato pubblicato per la prima volta nel venticinquesimo numero di *Rock and folk*, nel febbraio del 1969.

2. Il singolo ed il gruppo : la sovversione dell'accettazione.

J'ai une façon de vivre particulière. Je suis un peu sauvage. Mais assez ouvert. Un peu individualiste. J'ai besoin d'avoir la paix. J'ai une espèce de maladresse à vivre en groupe⁴⁹⁹.

Sin dagli esordi, molte delle canzoni di Brassens presentano una storia narrata in prima persona. Il *je* enfatico, ripreso dall'equivalente tonico *moi*, è molto frequente, e speculare ad un *vous* compatto e spersonalizzato che lo discrimina e rigetta:

Quand l' jour de gloire est arrivé,
Comm' tous les autr's étaient crevés,
Moi seul connus le déshonneur
De n' pas être mort au champ d'honneur.

Je suis d' la mauvaise herbe,
Braves gens, braves gens,
C'est pas moi qu'on rumine
Et c'est pas moi qu'on met en gerbe...
La mort faucha les autres,
Braves gens, braves gens,
Et me fit grâce, à moi.
C'est immoral et c'est comme ça !
La la la la la la la la
La la la la la la la la
Et je m' demand'
Pourquoi, Bon Dieu,
Ça vous dérange
Que j' vive un peu⁵⁰⁰...

«Tous les autres», le «braves gens», vengono ignorate dal fiero grido individuale, canticchiato quasi a schernirli da chi consapevolmente vuole stare fuori dal gruppo, fiero della propria indipendenza.

⁴⁹⁹ G. Brassens, citato in J. Charpentreau, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Editions du Cerf, 1960, p. 47.

⁵⁰⁰ *La mauvaise herbe*.

Al grido segue però una domanda. La condizione di marginale non è rassicurante come lo stare in gruppo ed inevitabilmente crea dubbi:

Le seul paradis que je préconise, c'est le paradis de l'individu qui a ses libertés même dans la société actuelle et même dans une société pire. Ce qui a fait dire à certains que j'étais assez conservateur parce que je ne tenais pas à voir changer la société puisque je m'en accommodais bien en affirmant cette société, en me créant une morale, mais cela aussi peut se discuter, parce que ce n'est pas facile non plus d'avoir une morale individualiste. C'est difficile d'être tout seul finalement⁵⁰¹.

In *Les amoureux des bancs publics*, due giovani innamorati, seduti su una panchina a coccolarsi, fantasticano sul loro futuro che intravedono roseo. L'amore giovane e spensierato non si cura di «gens qui voient de travers» e «passants honnêtes» dal «regard oblique».

In questo piccolo teatro, le *gens braves, honnêtes*, trovano strano lo slancio d'amore spontaneo. I qualificativi apprezzativi si oppongono antifrasticamente alla purezza del sentimento. La tipizzazione è del resto una delle caratteristiche che si riscontrano nella canzone:

En général, la chanson baigne dans l'abstrait. Ses personnages ne sont jamais au contact du monde réel. Ce sont des personnages ultra-typés, hors de la vie courante, même lorsqu'ils sont censés représenter les êtres les plus communs ; ainsi, on ne cotoie jamais un agriculteur, on rencontre le Paysan⁵⁰².

I «croquants»⁵⁰³, i «culs cousus d'or», intrappolati nei pregiudizi della loro rispettabile condizione borghese, si stupiscono che « la chair de Lisa, la chair fraîche de Lison/ [...] /C'est pour la bouch' du premier venu/ Qui'a les yeux tendre' et les mains nues...».

⁵⁰¹ C. Deroudille, J. Sfar, *Brassens ou la liberté*, op. cit., p. 108.

⁵⁰² L. Rioux, «Vagabondage», in *Communications*, 6, 1965, Chansons et disques, p. 80, www.persee.fr

⁵⁰³ *Les croquants*, CD 3.

Il ragionamento collettivo è nocivo e genera ipocrisia. Questa convinzione sarà una costante, anche in età matura:

Je suis celui qui passe à côté des fanfares
Et qui chante en sourdine un petit air frondeur.
Je dis, à ces messieurs que mes notes effarent :
Tout aussi musicien que vous, tas de bruiteurs !

Le pluriel ne vaut rien à l'homme et sitôt qu'on
Est plus de quatre on est une bande de cons.
Bande à part, sacrebleu ! c'est ma règle et j'y tiens.
Dans les rangs des pupitr's on n' verra pas le mien⁵⁰⁴.

Nella seconda strofa citata, l'*enjambement* del primo verso non fa altro che evidenziare l'insulto rivolto a tutti coloro che si piegano alla logica di omologazione. Il rifiuto della pluralità passa attraverso i gruppi che difendono «une pensée moutonnière et dogmatique»⁵⁰⁵: *bourgeois, flics, hommes d'église, patriotes*. È attaccandoli che Brassens rimette in causa i rapporti tra individuo e società.

In *Hécatombe*, esilarante farsa rabelaisiana, il rappresentante della giustizia, «le vieux marechal du logis», minacciato da un gruppo di «gaillards» agguerrite, è costretto a gridare «Mort aux lois! Vive l'anarchi'!»⁵⁰⁶. Il termine non ricorrerà in altre canzoni⁵⁰⁷, ma caratterizzerà in maniera indelebile il cantautore.

In *Brave Margot*⁵⁰⁸, la scena della «jeune bergère» che allatta col suo seno un gattino rimasto orfano intenerisce perfino i «gendarmes»:

Les gendarmes, mêm' les gendarmes,

⁵⁰⁴ *Le pluriel*, CD 9.

⁵⁰⁵ M. Barlow, *Georges Brassens, Chansons*, Paris, Hatier, Collection «Profil d'une œuvre», 1981, p. 27.

⁵⁰⁶ *Hécatombe*.

⁵⁰⁷ Ritroviamo l'espressione nella canzone intitolata *La collision*, che fa parte delle *chansons retrouvées*, mai registrate. La canzone presenta intere strofe identiche a quelle che leggiamo in *Hécatombe*, RETR p. 569.

⁵⁰⁸ CD 2.

Qui sont par natur' si ballots,
Se laissaient toucher par les charmes
Du joli tableau...

Come nota Barlow, «les pandores semblent être d'une autre race, voire d'une autre espèce»⁵⁰⁹, ecco perché il locutore si preoccupa di prendere le distanze.

La ridicolizzazione di *flics*, *gendarmes* e *pandores* ha contribuito a creare una certa immagine del Brassens debuttante, come nota Vassal:

Brassens, c'est incontestable, doit une part de sa popularité initiale à ses moqueries à l'égard des gendarmes et des policiers, ou plutôt des représentants des forces de l'ordre. Depuis *Hécatombe*, il s'est inscrit dans une tradition bien française qui veut que Guignol fasse rire à coup sûr au détriment de la maréchaussée⁵¹⁰.

Gli stereotipi sul *gendarme*, caratteristici della canzone popolare francese a partire da Gustave Nadaud⁵¹¹, riguardano principalmente la sfera affettiva e sessuale. Viene dunque screditato in ciò che possiede di più intimo: la vita privata⁵¹².

In *À l'ombre des maris*⁵¹³, la derisione ricade inoltre sulle mogli dei gendarmi. Il protagonista, che «cherche son bonheur à l'ombre des maris», considera le scappatelle con le «femmes de flics» come un incidente di percorso da non ripetere e dovuto a inesperienza:

Ils sont loins mes débuts où, manquant de pratique,
Sur des femmes de flics je mis mon dévolu.
Je n'étais pas encore ouvert à l'esthétique.
Cette faute de goût je ne la commets plus.

⁵⁰⁹ M. Barlow, *Georges Brassens, Chansons*, Paris, Hatier, Collection «Profil d'une œuvre», 1981, p. 35.

⁵¹⁰ J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, op. cit., p. 247.

⁵¹¹ *Pandore ou les deux gendarmes*, 1852.

⁵¹² Y. Galera, «Quand Orphée rencontre Pandore : le gendarme en ballades», *S. & R.*, 16, sept. 2003, p. 125, www.cairn.info

⁵¹³ CD 11.

In un mondo al plurale, che incarna schemi da rigettare, Brassens abbozza ritratti di singoli individui denigrati dalla collettività ai quali accorda tutta la sua solidarietà, perché in essi l'*innocence du cœur* è rimasta intatta:

Bien que ces vaches de bourgeois (*bis*)
Les appellent des filles de joi', (*bis*)
C'est pas tous les jours qu'elles rigolent,
Parole, parole,
C'est pas tous le jours qu'ell's rigolent⁵¹⁴.

«Méprisées du public», «bousculées par les flics», le *filles de joie* sono esseri umani meritevoli di rispetto, proprio per la sofferenza che la loro condizione le costringe a subire:

Fils de pécore et de minus, (*bis*)
Ris pas de la pauvre Vénus, (*bis*)
La pauvre vieille casserole,
Parole, parole,
La pauvre vieille casserole.

Il s'en fallait de peu, mon cher, (*bis*)
Que cett' putain ne fût ta mère, (*bis*)
Cette putain dont tu rigoles,
Parole, parole,
Cette putain dont tu rigoles.

Il linguaggio familiare («minus») e *grossier* («putain») acquista tutto il suo significato. Ha lo scopo di schernire la moralità bigotta e di rifiutare l'ipocrisia, prendendone le distanze attraverso l'utilizzo di una lingua poco consona alla società rispettabile.

È d'altronde proprio ai margini del microcosmo brassensiano che bisogna ricercare l'autenticità. Nella prefazione alla collezione *Poètes*

⁵¹⁴ *La complainte des filles de joie*, CD 7.

*d'aujourd'hui*⁵¹⁵, edita da Seghers, che consacra l'avvenuto ritorno della canzone alla poesia nel secondo dopoguerra, Bonnafé parla di «une tendance à aimer dans la misère et l'abjection»⁵¹⁶. In effetti, la poetizzazione dell'abbietto è frequente nell'opera trattata. In *Les sabots d'Hélène*⁵¹⁷, il misero aspetto della protagonista costituisce il metro di giudizio con cui verrà giudicata dalla società rispettabile:

Les sabots d'Hélène
Étaient tous crottés.
Les trois capitaines
L'auraient appelé' vilaine.
Et la pauvre Hélène
Était comme une âme en peine...

L'apparenza dismessa nasconde tuttavia una rara bellezza e si contrappone ad una grande purezza d'animo, che il locutore riconosce e protegge:

Sous le jupon de la pauvre Hélène,
Sous son jupon mité,
Moi j'ai trouvé des jambes de reine
Et je les ai gardées.

[...]

Et, dans le cœur de la pauvre Hélène,
Qui avait jamais chanté,
Moi j'ai trouvé l'amour d'une reine
Et moi je l'ai gardé.

Come gli arcaismi, le immagini di un mondo passato e tradizionale conferiscono un tono classico all'opera.

⁵¹⁵ *Georges Brassens*, présentation par A. Bonnafé. Choix de textes, discographie, portraits, Paris, Seghers, Collection «Poètes d'aujourd'hui», n° 99, 1963.

Il primo numero di canzoni pubblicate in una collana di poesie è dedicato all'opera di Ferré. Il seguente, sopracitato, riporta le *chansons* di Brassens.

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 34.

⁵¹⁷ CD 3.

Je suis simple, classique, je me sers des matériaux conventionnels. Les sabots d'Hélène ? Je m'en fous des sabots, mais ça faisait une bonne image pour le contraste que je cherchais : sabots et reine. La dignité d'un être que des idiots dédaignent à cause des apparences⁵¹⁸.

Il fatto che i simboli scelti rimandino a realtà passate rimanda al voluto inserimento dell'opera nella tradizione.

Spesso si tratta di luoghi compatibili con l'immaginazione e la sensibilità dell'autore, sognati attraverso stereotipi letterari o tratti dalla cultura popolare e dal folklore. Ciò che importa è l'essere umano ed i suoi sentimenti. È proprio per questo motivo che la descrizione non riveste importanza nell'opera del cantautore:

Si on analysait à perte de vue les raisons pour lesquelles on a mis un bateau ou des myosotis on finirait par ne plus avoir envie de créer parce que dans la création il y a une part d'aventure, il ne faut pas l'effaroucher⁵¹⁹.

Il villaggio, spesso evocato, è l'immagine che meglio illustra la compattezza tra gli uomini e l'incapacità di accettare la differenza. Quella del mormorio della gente che giudica e osserva, pronta a condannare ogni slancio autonomo, forse anche per invidia di una tale libertà di condotta, sottende molte *chansons*. La maldicenza e la cattiveria hanno spesso la meglio: il protagonista de *La mauvaise réputation* finirà «pendu» e la sua rivolta resterà marginale. Come nota Bonato, «la rivolta dei personaggi di Brassens è più una fronda che una rivoluzione»⁵²⁰.

Ciononostante, l'atto individuale di rivolta, sfidando le difficoltà della condizione avversa, rende i marginali degni del rispetto che le *braves gens* hanno soltanto in apparenza.

⁵¹⁸ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 62.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ L. Bonato, *Georges Brassens, il vizio e la virtù*, in AA. VV., *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, op. cit., p. 127.

L'autore si schiera sempre a sostegno di questi «eroi-anteroi», che rappresentano «un'epopea della miseria umana, una sorte di corte dei miracoli raccontata dal giullare di corte»⁵²¹, «en laissant courir les voleurs de pommes»⁵²² ed assolvendo un'assassina perché capace di pentirsi:

Alors, prise d'un vrai remords,
Elle eut chagrin du mort
Et, sur lui, tombant à genoux,
Ell' dit : «Pardonne-nous!»

Quand les gendarm's sont arrivés,
En pleurs ils l'ont trouvé'.
C'est une larme au fond des yeux,
Qui lui valut les cieux.

Et, le matin qu'on la pendit,
Ell' fut en paradis.
Certains dévots depuis ce temps
Sont un peu mécontents.

C'est pas seulement à Paris
Que le crime fleurit,
Nous, au village, aussi, l'on a
De beaux assassinats⁵²³.

La vera sovversione consiste nella assunzione della propria esistenza, per quanto opprimente essa sia:

Avec une bêche à l'épaule,
Avec à la lèvre un doux chant,
Avec à la lèvre un doux chant,
Avec à l'âme un grand courage,
Il s'en allait trimer aux champs⁵²⁴!

⁵²¹ Ivi, p. 26.

⁵²² *La mauvaise réputation*.

⁵²³ *L'assassinat*, CD 7.

⁵²⁴ Il verso ci ricorda la *Complainte de Saint Nicolas* di Nerval: «Il était trois petits enfants/ Qui s'en allaient graver aux champs», in G. de Nerval, *Œuvres*, op. cit., p. 277.

Pauvre Martin, pauvre misère,
Creuse la terr', creuse le temps ⁵²⁵!

La simpatia dell'autore per il personaggio è evidenziata dall'uso ipocoristico di «pauvre», frequente nelle sue *chansons*, che denota affetto e familiarità⁵²⁶.

La condizione umana, che ha come triste epilogo la morte, viene serenamente assunta dal marginale, che si prepara stoicamente ad accettare la temporalità, angoscia dell'essere umano, ritornando alla terra:

Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite, en se cachant,
En faisant vite, en se cachant,
Et s'y étendit sans rien dire
Pour ne pas déranger les gens...

Pauvre Martin, pauvre misère,
Dors sous la terr', dors sous le temps !

Nelle prossime pagine affronteremo la spinosa questione dell'engagement di Brassens in un periodo storico che le attribuisce un'importanza fondamentale.

3. L'engagement : Brassens un «anti-Sartre»⁵²⁷ ?

La portata anarchica delle *chansons*, quella che prima di ogni altra s'impone nell'immaginario del pubblico del dopoguerra, contribuisce a creare un personaggio simbolo di una certa rivolta *engagée*:

⁵²⁵ *Pauvre Martin*, CD 2. Anche qui vi è un rimando al folklore. La canzone presenta, infatti, somiglianza ritmica e metrica con *Pauvre soldat* e con la versione marittima di quest'ultima, *Brave Marin*. Citiamo alcuni versi tratti da *Pauvre soldat* :

«Pauvre soldat vient de la guerre,/ tout déchiré, mal habillé,/ Sans savoir où aller loger. [...] Pauvre soldat vida son verre,/ sans remercier, tout en pleurant,/ S'en retourna-t-au régiment», J.-C. Klein, *Florilège de la chanson française*, Paris, Bordas, 1990, p. 47.

⁵²⁶ B. Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 68.

⁵²⁷ G. Lenne, *Georges Brassens, le vieil indien*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 5.

Nel settembre '58 assistetti alla nascita della Quinta Repubblica. Vi furono molte manifestazioni studentesche, per contrastare il programma della nuova Costituzione proposta dal Generale De Gaulle, e vidi anche dei miei compagni uscire molto malinconici in seguito a scontri con la polizia.

Ma questo non ci impediva di essere contenti, e di cantare a squarciagola quelle canzoni di Brassens che prendevamo, allora, per inni rivoluzionari⁵²⁸.

Ciò genera aspettative che, quando disattese, costringeranno il cantautore a motivare le sue posizioni politiche. Con l'avvento della Quinta Repubblica, si apre un periodo difficile per la Francia. La questione che preoccupa maggiormente è la guerra d'Algeria, con le sue violenze devastanti e le ripercussioni di guerriglie anche in Francia metropolitana.

La rivolta giovanile del '68 testimonia del cambiamento che avviene in quegli anni. È un'epoca di profonde interrogazioni sull'avvento del progresso, sul potere, sulle istituzioni. Gli *hippies* contestano la civiltà conformista di matrice americana. Le nuove generazioni, più consapevoli, abbandonano i vecchi modelli.

Com'è noto, durante l'intero periodo seguente la guerra, arte e letteratura abbondano in contributi *engagés* e contestatori dell'attuale stato di cose.

In canzone, Vian esprime il suo dissenso per la guerra in *Le Déserteur* e *Le Prisonnier*⁵²⁹; Brel canta *Les bourgeois*⁵³⁰ e, in piena guerra d'Algeria, grida il suo antimilitarismo attraverso *La colombe*⁵³¹ e *Quand on n'a que l'amour*⁵³²; Ferré denuncia il silenzio di Papa Pio XII riguardo alla deportazione ebrea in *Monsieur Tout-Blanc*⁵³³.

⁵²⁸ G. Setaro, *Il mio Brassens*, in AA. VV., *Georges Brassens. Una cattiva reputazione*, op. cit., p. 80.

⁵²⁹ Entrambe scritte nel 1954.

⁵³⁰ Gabor riprenderà la canzone, cantando *I borghesi* dieci anni dopo, nel 1971.

⁵³¹ 1959. La versione inglese verrà ripresa, come anche *Quand on n'a que l'amour*, nell'ambito delle rivolte contro la guerra in Vietnam, interpretata da Judy Collins e anche da Joan Baez.

⁵³² 1956.

⁵³³ Scritta nel 1949, viene interdetta dalle antenne radiofoniche.

Brassens, in piena rivolta , sostiene una totale indipendenza da qualsivoglia posizione politica⁵³⁴:

Qu'est-ce que vous entendez par l'actualité ? La guerre du Vietnam, oui, on me reproche de ne rien écrire sur la guerre du Vietnam. C'était la même chose pour l'Indochine, et pour l'Algérie, et pour la Corée. Non, je n'écris rien sur les guerres locales, j'ai écrit contre la guerre en général. [...] Remarquez qu'on ne m'a pas toujours compris. «Les deux Tontons», par exemple...
[...] C'est ça, la guerre⁵³⁵.

I due «tontons» a cui Brassens si riferisce sono i protagonisti de *Les deux oncles*⁵³⁶:

C'était l'oncle Martin, c'était l'oncle Gaston,
L'un aimait les Tommi's, l'autre aimait les Teutons.
Chacun, pour ses amis, tous les deux ils sont morts.
Moi, qui n'aimais personne, eh bien ! Je vis encor.

Resistenti («Tommies»⁵³⁷) e collaboratori del regime tedesco («Teutons»⁵³⁸) vengono posti esattamente sullo stesso piano, poiché rinunciano alla vita solo per delle idee. Grazie all'impiego di termini *vieillis* nell'opposizione di due schieramenti opposti, la validità del proposito acquista una portata universale:

[...]
Qu'il est fou de perdre la vi' pour des idé's,
Des idé's comme ça, qui viennent et qui font
Trois petits tours, trois petits morts, et puis s'en vont.

⁵³⁴ Brassens si rifiuterà di far da portavoce a qualsiasi causa, seppur umanitaria. Vi sono, tuttavia , due eccezioni: Brassens firma le petizioni in favore dell'americano Caryl Chessman, condannato alla camera a gas (1960) e del medico Willy Peers, incarcerato per aver praticato interruzioni di gravidanza (1973), M. Wilmet, *Brassens libertaire*, op. cit., p. 51.

⁵³⁵ Bourdier, «Trois rendez-vous avec Brassens», II: «En scope», in *Les Lettres françaises*, op. cit., p. 30.

⁵³⁶ CD 8.

⁵³⁷ «Tommy» : *Vieilli*. Soldat anglais.

⁵³⁸ «Teuton» : Relatif aux anciens Teutons ou aux anciens peuples de la Germanie.

Péj. *Vieilli*. Allemands, germanique.

Per il cantautore «aucune idé' sur terre est digne d'un trépas»⁵³⁹.

I versi non sono un inno all'indifferenza nei confronti della violenza. Al contrario, essi cantano ad un pacifismo forsennato:

Qu'au lieu de mettre en jou' quelque vague ennemi
Mieux vaut attendre un peu qu'on le change en ami,
Mieux vaut tourner sept fois sa crosse dans la main,
Mieux vaut toujours remettre une salve à demain,

Que les seuls généraux qu'on doit suivre aux talons
Ce sont les généraux des p'tits soldats de plomb.
[...]

Eppure il significato che l'autore vuole trasmettere non passa. Anzi, la canzone suscita vive critiche su un Brassens ormai consacrato a *troubadour national* da gran parte dei Francesi.

Brassens è per i giornali «un gars qui serait en train de mal tourner»⁵⁴⁰.

Certo, per coloro che sono stati segnati profondamente da una guerra violenta tali propositi appaiono mero svilimento delle loro intime sofferenze e, dal monumento della libertà Brassens, non ci si aspetta che scherzi vivacemente sul primo conflitto mondiale.

In *La guerre de 14-18*⁵⁴¹, in effetti, Brassens confessa ad Omero in persona le sue preferenze quanto a guerre:

Depuis que l'homme écrit l'Histoire,
Depuis qu'il bataille à cœur joie
Entre mille et une guerr's notoires,
Si j'étais t'nu de faire un choix,
À l'encontre du vieil Homère,
Je déclarerais tout de suit' :
«Moi, mon colon, cell' que je préfère,

⁵³⁹ Il concetto verrà ripreso in *Mourir pour des idées* (CD 11): «Mourons pour des idé's, d'accord, mais de mort lente./ D'accord, mais de mort lente».

⁵⁴⁰ Articolo di Paul Morelle, un giornalista di *Libération*. Citato in C. Deroudille, J. Sfar, *Brassens ou la liberté*, op. cit., p. 120.

⁵⁴¹ CD 7.

C'est la guerre de quatorz'-dix-huit !⁵⁴²»

L'appellativo con cui il locutore qualifica il poeta non lascia dubbi sull'intento ironico della battuta e gioca, come di consueto in Brassens, con le infinite risorse della lingua, sfruttando la polisemia.

Colon può infatti indicare un *colonel* in un registro familiare⁵⁴³. L'isotopia sulla guerra è pertinente.

Se consideriamo *colon* all'interno dell'espressione *[ben] mon colon*⁵⁴⁴!, il tono ironico viene accentuato.

Lungi dal sottovalutare la portata di violenza generata dalla guerra, Brassens reagisce con l'*humour*, la annienta ridicolizzandola.

Ne *La tondue*⁵⁴⁵, il riferimento alle *femmes tondues* durante la guerra è chiaro:

La belle qui couchait avec le roi de Prusse,
Avec le roi de Prusse,
À qui l'on a tondu le crâne rasibus,
Le crâne rasi bus,

Son penchant prononcé pour les «ich liebe dich»,
Pour les «ich liebe dich»,
Lui valut de porter quelques cheveux postich's.
Quelques cheveux postich's.

I versi illustrano anche un certo pentimento per la mancanza di una presa di posizione:

J'aurais dû prendre un peu parti pour sa toison,
Parti pour sa toison,
J'aurais dû dire un mot pour sauver son chignon,
Pour sauver son chignon,

⁵⁴² *La guerre de 14-18*, CD 7.

⁵⁴³ *Le Nouveau Petit Robert*, ed. cit.

⁵⁴⁴ Espressione d'ammirazione, talvolta ironica, che pare derivi dal gergo delle caserme. *Dictionnaire d'expressions et locutions*, ed. cit.

⁵⁴⁵ CD 8.

Mais je n'ai pas bougé du fond de ma torpeur,
Du fond de ma torpeur.
Les coupeurs de cheveux en quatre m'ont fait peur,
En quatre m'ont fait peur.

Ravvedimento? Incoerenza?

L'uomo è complesso e ricco in sfumature.

Il mettersi in dubbio, del resto, è una delle caratteristiche apprese dalla dottrina anarchica:

Aujourd'hui encore, je consulte mes vieux amis anarchistes. Quand je fais quelque chose, je me dis toujours : «Est-ce que cela va leur plaire ?»; quand j'ai une décision à prendre sur le plan social, je consulte les vieux anars. C'est une chose qui m'avait frappé et séduit chez eux, la peur de se tromper. Les anarchistes sont les êtres plus scrupuleux que je connaisse⁵⁴⁶.

In un'intervista rilasciata a D. Heyman, per *L'Express*, Brassens smentisce l'accusa al suo mancato *engagement*:

Je suis un des types les plus engagés de la chanson, en fait. Seulement on entend par engagement adhésion à un parti, et il se trouve que je ne reconnais à aucun parti le droit de m'avoir⁵⁴⁷.

Insieme all'artigiano che ha affinato la sua arte, l'uomo è sì è modificato. Le sue convinzioni di *anarchiste* non sono state tradite, bensì addolcite dalla visione più consapevole, e critica, che la maturità permette. A ciò si aggiunga un certo scetticismo sicuramente causato dal susseguirsi di violenze di quel periodo storico. Agli occhi del cantautore, l'individualismo rimane l'unica soluzione possibile:

⁵⁴⁶ G. Brassens, citato in C. Deroudille, J. Sfar, *Brassens ou la liberté*, op. cit., p. 110.

⁵⁴⁷ Citato in G. Lenne, *Georges Brassens, le vieil indien*, op. cit., p. 5.

La seule révolution possible, c'est de s'améliorer soi-même, en espérant que les autres fassent la même démarche. Crois-moi, c'est le seul chemin⁵⁴⁸.

In un colloquio televisivo con Jean Ferrat sull'*engagement* in canzone, Brassens ribadisce il suo rigetto per idee e soluzioni collettive:

Je n'ai jamais cru aux solutions collectives. Étant contre sur le plan esthétique de la chanson, étant contre l'efficacité, à donner une morale, à indiquer des voies, à donner mes impressions. J'explique dans mes chansons une espèce d'attitude individuelle [...]. Je pense être plus efficace en faisant des(!!!!) petites chansons qui apportent 4-5 minutes de bonheur, de joie à ceux qui les aiment, je pense ne pas avoir trop démerité, je pourrais le faire si je croyais à l'efficacité, j'en ferais des chansons [...]. C'est que je ne me crois pas le droit de dire aux gens «Ceci est bien, ceci est mal», car je ne le sais pas tellement moi-même et sur le plan esthétique je ne suis ni un philosophe ni un sociologue, je suis un poète mineur, un faiseur de chansons si tu veux et je traduis mes émotions.

Je ne parle pas trop des fleurs, car je ne sais pas le faire, [...] C'est un bout de bois, un fossoyeur, un arbre, de s petits problèmes quotidiens qui rejoignent aussi les autres.

Je pense qu'on peut être plus efficace en étant indirect. Si tu dis «Jetez la crosse en l'air, camarade» [...] les gens ne t'écouteront pas. On peut le faire par le biais, bon vous m'obligez à parler... C'est mieux pour chanter⁵⁴⁹...

La fase aggressiva di rivolta si mitizza. Se le istituzioni sono sempre condannate, l'individuo, pur se rappresentante di una di queste, merita di essere considerato in maniera obiettiva, solo sulla base della sua condotta individuale⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Brassens a Louis Nucera, citato da J.-P. Sermonete nel *livret* di presentazione della discografia completa del cantautore, in Georges Brassens *Elle est à toi cette chanson...*, p. 15.

⁵⁴⁹ *Georges Brassens, Jean Ferrat: Dialogue sur l'engagement*, tratto da *L'invité du dimanche* presentato da J.-P. Chabrol (16/03/1969), www.ina.fr

⁵⁵⁰ L'*anarchiste* Brassens ha tra i cari amici d'infanzia uno dei tanto vilipesi *flics*, Honoré Gévaudan. Cfr. C. Deroudille, J. Sfar, *Brassens ou la liberté*, op. cit., 120.

In *L'épave*⁵⁵¹, il cantautore arriva a mettere in discussione le sue precedenti prese di posizione contro i *flics*, a causa di un episodio realmente accadutogli⁵⁵²:

Le r'présentant d' la loi vint d'un pas débonnaire.
Sitôt qu'il m'aperçut il s'écria : «Tonnerre !
On est en plein hiver et si vous vous geliez !»
Et, de peur que j' n'attrape une fluxion d' poitrine,
Le bougre, il me couvrit avec sa pèlerine.
Ça n' fait rien, il y a des flics bien singuliers...

Et depuis ce jour-là, moi le fier, le bravache,
Moi dont le cri de guerr' fut toujours «Mort aux vaches !»
Plus une seule fois je n'ai pu le brailler.
J'essaye bien encor, mais ma langue honteuse
Retombe lourdement dans ma bouche pâteuse.
Ça n' fait rien, nous vivons un temps bien singulier...

Il manicheismo giovanile lascia spazio alle sfumature dell'età matura, trasformandosi in scrupoloso relativismo. Riportiamo per intero il testo della canzone postuma *Le vieux Normand*⁵⁵³ :

Depuis que je commence à faire de vieux os,
Avide de conseils, souvent un jouvenceau
Me demande la marche à suivre et s'il est bon
D'aller par-ci, par-là ; scrupuleux je répond :

Crosse en l'air ou bien fleur au fusil,
C'est à toi d'en décider, choisis !
À toi seul de trancher s'il vaut mieux
Dire «amen» ou «merde à Dieu».

Et le brave petit blâme ma position,
M'accuse de danser la valse d'hésitation,

⁵⁵¹ CD 9.

⁵⁵² Durante una tournée a Biarritz, Brassens va al cinema con alcuni amici. Sentendosi poco bene, esce dal cinema e sviene. Un poliziotto, trovandosi a passare, riconosce Brassens e lo copre con il suo cappotto. Scriverà la canzone per rendere omaggio al gesto del soccorritore.

⁵⁵³ POST, registrata nel 1982 da Jean Bertola.

Cet âge exècre l'attitude des Normands,
Les seuls à lui parler en fait honnêtement.

Facile d'entraîner de jeunes innocents !
Puisqu'il est interdit d'interdire à présent,
Lors, en bonne justice, il est déconseillé
De donner des conseils, surtout s'ils sont payés.

À gauche, à droite, au centre ou alors à l'écart,
Je ne puis t'indiquer où tu dois aller ; car,
Moi, le fil d'Ariane me fait un peu peur
Et je ne m'en sers plus que pour couper le beurre.

Quand tous les rois Pétaud crient «Viv' la républicu'»,
Que «Mort aux vaches» même est un slogan de flic,
Que l'on parle de paix le cul sur des canons,
Bienheureux celui qui s'y retrouve, moi non !

La vérité, d'ailleurs, flotte au gré des saisons.
Tout fier dans son sillage, on part, on a raison.
Mais au cours du voyage, elle a viré de bord,
Elle a changé de cap, on arrive : on a tort.

Correlata alla questione dell'impegno e della coerenza con il primo pensiero anarchico è la discussione sulle convinzioni religiose di Brassens. Tenteremo di chiarire tali concetti nelle pagine seguenti.

4. *Dieu, s'il existe*⁵⁵⁴ : riflessioni sulla dimensione metafisica dell'opera.

Il discorso sull'aspetto religioso dell'opera di Brassens ci riporta all'educazione ricevuta dal cantautore.

Da bambino, Georges vive un'infanzia felice accanto ad un padre ateo e ad una madre che, originaria dell'Italia meridionale, è una cattolica estremamente devota. L'incompatibilità tra i genitori riguardo

⁵⁵⁴ POST, p. 307. Anche questa canzone viene registrata nel 1982 da Jean Bertola.

all'argomento religioso non è fonte di attrito. Il padre, «vieil ours bienveillant»⁵⁵⁵, è dotato di una estrema tolleranza, che lo porta ad accettare tranquillamente la condotta vivace del figlio e le pretese della madre sulla sua formazione religiosa. Brassens frequenta così una scuola di orientamento cattolico e svolge anche la mansione di chierichetto⁵⁵⁶.

Quanto alle canzoni, una volta raggiunto il successo, all'icona di un Brassens anarchico ed anticonformista segue il corollario del Brassens anticlericale. E, in effetti, Brassens fa in modo di alimentare quest'immagine. Nella sua opera non mancano strofe satiriche che ridicolizzano *curés* e *nonnettes*.

In *Grand-père* la condotta del prete, che rifiuta di accordare il rito al defunto solo perché la famiglia non può pagare, è attaccata con acrimonia:

Avant même que le vicaire
Ait pu lâcher un cri,
J' lui bottai l' cul au nom du Père,
Du Fils et du Saint-Esprit.

Anche qui, come per i *gendarmes*, non è il singolo a destare il risentimento dell'autore, ma ciò che questi rappresenta. Un'istituzione che proclama i valori di carità e solidarietà per i più deboli e i meno abbienti rivela, attraverso il rifiuto del vicario, tutta la sua ipocrisia.

Il soffocamento della libertà individuale da parte della Chiesa, attraverso gli innumerevoli divieti che frustrano la natura dell'uomo, non sortisce effetti positivi neanche nei suoi adepti. Questa discordanza di atti ed intenti crea un effetto di comicità. Brassens si diverte a tramandare la lezione dei *fabliaux* medievali sul monaco debosciato. Il *ton populaire* ricreato dal linguaggio comunica la facezia dei versi:

⁵⁵⁵ D. Agid, *Brassens*, op. cit., p. 10.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

Cette bouteille était tombé'
De la soutane d'un abbé
Sortant de la messe ivre mort.
Une bouteille de vin fin
Millesimé, béni, divin :
Je la recueillis sans remords⁵⁵⁷.

«Ivre mort» rima con «remords». Il peccato ed il senso di colpevolezza insidioso della religione cattolica.

In questa sorta di favola alla La Fontaine, con tre storie aventi rispettivamente come protagonisti una rosa, una bottiglia e - procedimento insolito nelle favole - un sentimento, rappresentato dalla stretta di mano, la frase «Je la recueillis sans remords» ricorre al sesto verso di ogni storia raccontata, quasi a sottolineare l'assoluta normalità che rappresenta l'assecondare la propria natura, con gli istinti che essa comporta.

Sebbene l'immagine di una presenza superiore faccia parte dell'educazione ricevuta, l'anarchico la interpreta in modo costruttivo, come stimolo ad agire rettamente sulla base dei propri desideri. Respinge così della morale cristiana il concetto di *culpabilité*, non conciliabile con il suo personale credo individualista:

Ma mère m'avait inculqué une présence, ça c'est certain. Même encore maintenant, quand je suis seul, il y a des gestes que je ne ferais pas parce que dans l'enfance on m'avait donné ce sentiment que nous ne sommes jamais seuls. Cela exige une certaine dignité de gestes et de pensées, car cette présence, si elle était vraie, irait jusque-là. On serait nu extérieurement et intérieurement devant un tel regard...Remarque que moi, instinctivement, j'en faisais un regard d'amour. Vous, les catholiques, avec votre enfer, vos culpabilisations continuelles, l'importance exagérée que vous donnez aux choses sexuelles, vous sentez peser sur vous un regard de juge. Pas toi, peut-être, mais vous avez donné cette peur aux gens. Ça, je ne peux pas vous le pardonner⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ *La rose, la bouteille et la poignée de main*, CD 10.

⁵⁵⁸ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., pp. 119-120.

Il concetto di scandalo inoltre è più volte suggerito nelle *chansons*:

La petite
Marguerite
Est tombé',
Singulière,
Du bréviaire
De l'abbé.

Trois pétales
De scandale
Sur l'autel;
Indiscrete
Pâquerette,
D'où vient-ell'⁵⁵⁹?

L'insidia del proibito è il motivo conduttore de *La Religieuse*⁵⁶⁰:

Tous les cœurs se rallient à sa blanche cornette ;
Si le chrétien succombe à son charme insidieux,
Le païen le plus sûr, l'athé' le plus honnête
Se laisseraient aller parfois à croire en Dieu.
Et les enfants de cœur font tinter leur sonnette...

Il paraît que, dessous sa cornette fatale
Qu'elle arbore à la messe avec tant de rigueur,
Cette petite sœur cache, c'est un scandale !
Une queue' de cheval et des accroch-cœurs.
Et les enfants de cœur s'agitent dans les stalles...

[...]

Il paraît qu'à loisir elle se mire nue,
De face, de profil, et même, hélas ! de dos,
Après avoir, sans gêne, accroché sa tenue
Aux branches de la croix comme un portemanteau.
Chez les enfants de cœur le malin s'insinue...

⁵⁵⁹ *La marguerite*, CD 7.

⁵⁶⁰ CD 10.

La posizione agnostica di Brassens nei confronti della religione appare chiara in *Le mécréant*⁵⁶¹, in cui il protagonista si sforza di trovare la fede:

Est-il en notre temps rien de plus odieux,
De plus désespérant, que de n' pas croire en Dieu ?

J' voudrais avoir la foi, la foi d' mon charbonnier,
Qui' est heureux comme un pape et con comme un panier.

Dopo essersi consultato con il suo «voisin du dessus, un certain Blais' Pascal», ed essersi sforzato di praticare i precetti religiosi, il personaggio raggiunge una posizione di relativismo scettico:

Mais, su' l' chemin du ciel, je n' ferai plus un pas,
La foi viendra d'ell'-même ou ell' ne viendra pas.

Je n'ai jamais tué, jamais violé non plus,
Y'a déjà quelque temps que je ne vole plus ;

Si l'Éternel existe, en fin de compte, il voit
Qu' je m' conduis guèr' plus mal que si j'avais la foi.

In questi versi si riscontra quasi un rimpianto per una fede che il cantautore non ha. È, del resto, ciò che Brassens confida a J. Charpentreau:

Personnellement, je déplore de ne pas avoir la foi. Malheureusement. Je la recherche. Et je n'ai rien contre les chrétiens. J'avais beaucoup d'admirateurs parmi eux. Depuis *Le mécréant*, je ne sais pas. Mais je n'ai rien contre eux.

Je ne crois pas en Dieu, je ne l'ai pas rencontré. Je serai plutôt à tendance anticléricale. Tout en étant moins virulent que dans le temps, parce que je me suis aperçu que, là aussi, certains étaient bien⁵⁶².

⁵⁶¹ CD 6.

⁵⁶² J. Charpentreau, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, op. cit., p. 62.

L'esigenza, forte in età matura, di crearsi una filosofia in un certo senso esistenzialista, basata sull'uomo come esempio dell'intera umanità, lo porta a fare addirittura di un curato il portavoce di un concetto che il l'autore condivide appieno, il diritto alla vita:

Anticlérical fanatique,
Gros mangeur d'ecclésiastiques,
Cet aveu me coûte beaucoup,
Mais ces hommes d'Église, hélas !
Ne sont pas tous des déguelasses.
Témoin le curé de chez nous.

Quans la foule qui se déchaîne
Pendit un homme au bout d'un chêne
Sans forme aucune de remords,
Ce ratichon fit un scandale
Et rugit à travers les stalles :
«Mort à toute peine de mort !⁵⁶³»

Venturini ha definito «horizontalité de la foi»⁵⁶⁴ questa rivisitazione della morale cristiana su base empirica e terrestre. Si tratta di una fede orizzontale, priva di gerarchia, quale è quella nell'essere umano⁵⁶⁵.

Dio esiste «à titre d'échelle de mesure, impliquant par là même une comparaison des valeurs»⁵⁶⁶.

Eppure Dio è chiamato in causa più volte nell'opera di Brassens, ricorrendo quasi come un *leitmotiv*, anche nelle prime *chansons*: «Bon Dieu»⁵⁶⁷, «Mon

⁵⁶³ *La messe au pendu*, CD 12.

⁵⁶⁴ F. Venturini, *Georges Brassens ou La parole distanciée*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 1996, p. 63.

⁵⁶⁵ Brassens mette in musica *La Prière* di Francis Jammes. Inoltre, ha dei cari amici sacerdoti (A. Sève, l'abbé Barrès e anche il Père Duval, citato in *Les trompettes de la renommée*).

⁵⁶⁶ Ivi, p. 64.

⁵⁶⁷ Locuzione molto usata da Brassens. La ritroviamo dall'inizio alla fine della sua opera: *La mauvaise herbe*, CD 2 ; *Trompe la mort*, CD 12.

Diversamente dal procedimento utilizzato nello studio lessicale, non forniremo i titoli di tutti quanti i testi in cui gli appellativi ricorrono, limitandoci ad apportare alcuni esempi.

Dieu»⁵⁶⁸, «Dieu merci»⁵⁶⁹, «Dieu fass' que»⁵⁷⁰, «Dieu reconnaisse pour sien»⁵⁷¹, «que le le Bon Dieu lui pardonne»⁵⁷², «Dieu sait que»⁵⁷³, «que Dieu te ménage»⁵⁷⁴.

In *Le vieux Léon*⁵⁷⁵, oltre al già citato «bon Dieu», Dio viene chiamato «Jéhovah» e Seigneur⁵⁷⁶. Nella canzone ritroviamo anche rimandi indiretti ad un aldilà che aspetterebbe l'uomo dopo la morte: «paradis», «cieux», «firmament».

In *Chanson pour l'Auvergnat*⁵⁷⁷, i principi evangelici della carità e solidarietà per i deboli e bisognosi vengono considerati motivi sufficienti per meritare la benevolenza di Dio:

Elle est à toi, cette chanson,
Toi, l'Auvergnat qui, sans façon,
M'as donné quatre bouts de bois
Quand, dans ma vie, il faisait froid ;
Toi qui m'as donné du feu quand
Les croquantes et les croquants,
Tous les gens bien intentionnés,
M'avaient fermé la porte au nez...
Ce n'était rien qu'un feu de bois,
Mais il m'avait chauffé le corps,
Et dans mon âme il brûle encor'
À la manière d'un feu de joi'.

Toi, l'Auvergnat, quand tu mourras,
Quand le croqu'-mort t'emportera,
Qu'il te conduise, à travers le ciel,
Au Père éternel.

⁵⁶⁸ *La ballade des gens qui sont nés quelque part*, CD 11.

⁵⁶⁹ *Il suffit de passer le pont*, CD 1.

⁵⁷⁰ *L'orage*, CD 6.

⁵⁷¹ *Le petit joueur de flûteau*, CD 8.

⁵⁷² *Corne d'Aurochs*, CD 1.

⁵⁷³ *Le fossoyeur*, CD 1.

⁵⁷⁴ *La chasse aux papillons*, CD 1.

⁵⁷⁵ *Le vieux Léon*, CD 5.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ CD 3.

Il pensiero di Brassens concorda con le nozioni positive trasmesse dal Vangelo⁵⁷⁸, interpretandole in modo personale, proprio come l'uso dei registri linguistici.

Occorre sottolineare che la frequenza così frequente di Dio nelle canzoni è dovuta in parte ad un motivo estetico: Dio appartiene alla cultura comune e popolare, che il pubblico conosce e comprende. Al cantautore verrà più facile trasmettere le proprie concezioni rendendosi partecipe della cultura condivisa e tradizionale. Il punto di vista del *locuteur* si immedesima così con quello dell'*allocutaire*:

On s'adresse à des gens pour qui Dieu représente quand même quelque chose. [...] C'est pour ça qu'on en parle, qu'on l'emploie. Pour parler le même langage qu'eux. On parle leur langue⁵⁷⁹.

Il riferimento a Dio assolverebbe pertanto alla necessità, fortissima nel cantautore, di comunicare con l'altro, rappresentato dal pubblico.

La concezione giudeo-cristiana non è esclusiva. Come già visto, i riferimenti a dèi pagani non mancano. Basti pensare a «le grand manitou»⁵⁸⁰, *Le grand Pan*⁵⁸¹ o *Saturne*⁵⁸².

Tytgat definisce «figure mixte»⁵⁸³ la divinità invocata dal cantautore, unione del Cristo dei Vangeli con santi popolari e dèi pagani. Si tratta di «un Dieu proche de l'humain, un frère céleste créé sur mesure» per i suoi

⁵⁷⁸ Brassens definiva Cristo uno dei suoi poeti preferiti, A Tytgat, *L'univers symbolique de Georges Brassens*, Paris, Éditions Didier Carpentier, 2004, p. 87.

⁵⁷⁹ «Interview de Jean Serge avec G. Brassens et J. Brel», *Europe*, 1, janvier 1965. Citato in J. Arnould, *La clef des chants : ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre patrimoniale*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université Paris-Est, Marne-la-Vallée, 2004, p. 341

⁵⁸⁰ *Le pornographe*, CD 5.

Come di consueto, Brassens gioca con le risorse linguistiche. *Manitou* indica un «esprit du bien (*bon, grand manitou*) ou du mal (*méchant manitou*), chez certaines peuplades indiennes». In un'accezione familiare e figurativa, il termine definisce un «personnage important et puissant», *Le Petit Robert*, ed. cit.

⁵⁸¹ CD 8.

⁵⁸² CD 8.

⁵⁸³ A Tytgat, *L'univers symbolique de Georges Brassens*, op. cit., p. 93.

personaggi⁵⁸⁴. Ben diverso dal Dio che colpevolizza, esso è spesso complice dell'amore e testimone benevolo, che perdona atti incongrui e debolezze.

Il Dio ufficiale, invece, sarà criticato e messo in dubbio fino all'ultimo dal cantautore, come mostra la canzone postuma che dà il titolo a questa sezione⁵⁸⁵:

Au ciel de qui se moque-t-on ?
Était-ce utile qu'un orage
Vînt au pays de Jeanneton
Mettre à mal son beau pâturage ?
Pour ses brebis, pour ses moutons,
Plus une plante fourragère,
Rien d'épargné que le chardon !
Dieu, s'il existe, il exagère,
Il exagère.

[...]

Adieu les prairies, les moutons,
Et les beaux jours de la bergère.
Au ciel de qui se moque-t-on ?
Ferait-on de folles enchères ?
Quand il grêle sur le persil,
C'est bête et méchant ; je suggère
Qu'on en parle au prochain concile.
Dieu, s'il existe, il exagère,
Il exagère.

Nel paragrafo che segue, vedremo come l'assecondare i propri istinti venga concepito in una dimensione armonica con le concezioni finora esposte.

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ POST. Registrata nel 1982 da Jean Bertola.

5. L'amore, atto di libertà: riflessioni sulla donna, il matrimonio e la sessualità.

Nell'opera di Brassens, l'amore è concepito come atto estremo di libertà:

On n'a plus rien à se cacher,
On peut s'aimer comm' bon nous semble ;
Et tant mieux si c'est un péché :
Nous irons en enfer ensemble !
Il suffit de passer le pont,
Laisse-moi tenir ton jupon⁵⁸⁶.

Quando non si tratta di amori metropolitani, è la natura bucolica a far da sfondo alle passioni nascenti:

Un bon petit diable à la fleur de l'âge,
La jambe légère et l'œil polisson,
Et la bouche plein' de joyeux ramages,
Allait à la chasse aux papillons.

Comme il atteignait l'oré du village,
Filant sa quenouille, il vit Cendrillon ;
Il lui dit : «Bonjour, que Dieu te ménage,
J' t'emmène à la chasse aux papillons».

[...]

Ils ne savaient pas que sous les ombrages,
Se cachait l'amour et son nez aiguillon,
Et qu'il transperçait les cœurs de leur âge,
Les cœurs des chasseurs de papillons⁵⁸⁷.

Talvolta, i capricci meteorologici costituiscono il fattore scatenante dell'incontro amoroso, come in *L'orage*⁵⁸⁸. Questa *chanson*, a nostro avviso

⁵⁸⁶ *Il suffit de passer le pont*, CD1.

⁵⁸⁷ *La chasse aux papillons*, CD 1.

⁵⁸⁸ CD 6.

tra le più commoventi composte dal cantautore, è il delicatissimo racconto di un tradimento compiutosi a causa di una fredda serata di pioggia, amore pagano protetto da «Jupiter»:

«Je suis seule et j'ai peur, ouvrez-moi, par pitié,
Mon époux vient d' partir faire son dur métier,
Pauvre malheureux mercenaire,
Contraint d' coucher de hors quand il fait mauvais temps,
Pour la bonne raison qu'il est représentant
D'un' maison de paratonnerres».

En bénissant le nom de Benjamin Franklin,
Je l'ai mise en lieu sûr entre mes bras câins,
Et puis l'amour a fait le reste !
Toi qui sèmes des paratonnerre' à foison,
Que n'en as-tu planté sur ta propre maison ?
Erreur on ne peut plus funeste.

Nell'opera del cantautore, la donna assume molteplici volti. A volte è inafferrabile (*Marinette*⁵⁸⁹), crudele o mossa da interesse (*P... de toi*⁵⁹⁰, *L'amandier*⁵⁹¹). In altre *chansons* la figura femminile è rappresentata come creatura tenera e vulnerabile (*La fille à cent sous*⁵⁹², *La princesse et le croque-notes*⁵⁹³) fino a diventare figura protettrice e materna (*Jeanne*⁵⁹⁴, *Bonhomme*⁵⁹⁵), «fé' bienfaisante»⁵⁹⁶.

Non mancano le opere che raffigurano una donna vittima di una concezione maschilista e patriarcale che annienta la sua libertà di scelta:

Chez ses parents, le lendemain, le lendemain,
J'ai couru demander sa main, d' mander sa main.

⁵⁸⁹ CD 3.

⁵⁹⁰ CD 2.

⁵⁹¹ CD 4

⁵⁹² CD 6.

⁵⁹³ CD 11.

⁵⁹⁴ CD 7.

⁵⁹⁵ CD 5.

⁵⁹⁶ *La femme d'Hector*, CD 5.

Mais comme je n'avais rien dans
La mienne, on m'a crié : «Va-t'en !», crié : «Va-t'en !»

On l'a livrée aux appétits, aux appétits
D'une espèce de mercanti, de mercanti,
Un vrai maroufle, un gros sac d'or,
Plus vieux qu'Hérode et que Nestor, et que Nestor⁵⁹⁷.

Brassens, «esthète du cérémonial et du rituel, [...] homme de tradition»⁵⁹⁸, di origini meridionali, apprezza il valore del giorno di nozze o il sentimento di devota fedeltà tra due esseri (*La marche nuptiale*⁵⁹⁹, *Saturne*⁶⁰⁰). Ciononostante, il cantautore non considera naturale e destinato a durare l'amore all'interno del vincolo matrimoniale: «[...] c'est ça, finalement, le mariage : faire cohabiter deux corps, deux caractères, peut-être deux métiers. C'est assez fou»⁶⁰¹.

Brassens non si sposa e decide di non avere figli. La concezione dell'anarchia come salvaguardia della propria autonomia, che non costituisce un limite per l'altro, è all'origine delle sue scelte:

C'est cela que j'ai refusé. Imposer ma présence corporelle, avec tout ce que cela comporte, l'imposer constamment. Et elle m'eût été imposée par la femme aimée⁶⁰².

Fino alla sua morte, Brassens rimane vicino alla compagna della sua vita, Joha Heiman, soprannominata Püppchen⁶⁰³ dal cantautore. Questa donna discreta è rispettosa della necessità di solitudine del compagno, necessaria

⁵⁹⁷ *Comme une sœur*, CD 5.

⁵⁹⁸ J. Vassal, *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, op. cit., p. 203.

⁵⁹⁹ CD 4.

⁶⁰⁰ CD 8.

⁶⁰¹ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 127.

⁶⁰² Ivi, p. 128.

⁶⁰³ Il soprannome vuol dire «bambolina» in lingua tedesca.

alla creazione artistica. I due vivono così, per più di trent'anni, un eterno felice fidanzamento, escludendo la convivenza dai loro progetti⁶⁰⁴.

*La non-demande en mariage*⁶⁰⁵ è la canzone che meglio illustra tale concezione della coppia:

J'ai l'honneur **de**
Ne pas te **de-**
Mander ta main.
Ne gravons pas
Nos noms au bas
D'un parchemin.

Laissons le champ libre à l'oiseau,
Nous serons tous les deux prisonniers sur parole.
Au diable, les maîtresses queux
Qui attachent les cœurs aux queu's
Des casseroles !

Vénus se fait vieille souvent,
Elle perd son latin devant
La lèche-frite...
À aucun prix, moi, je ne veux
Effeuiller dans le pot-au-feu
La marguerite.

Il *refrain* è costituito da due alessandrini che però vengono segmentati nella presentazione grafica del testo. Questo artificio estetico, unito al ritmo del testo messo in rilievo dalla musica, sottolinea foneticamente la dualità espressa dal numero *deux*, indicante la coppia. Calvet denomina «cuisine interne»⁶⁰⁶ questo testo sotto il testo, sorta di senso supplementare nascosto che definisce il senso finale percepito dal fruitore.

⁶⁰⁴ La donna, di origine estone, ha già vissuto l'esperienza del matrimonio. Dopo il divorzio, tiene il figlio con sé ed accetta di buon grado questo tipo di unione con Brassens.

⁶⁰⁵ CD 9.

⁶⁰⁶ L.-J. Calvet, *Georges Brassens*, op. cit., p. 192.

Le «casseroles», la «lèche-frite» e le «pot-au-feu» rappresentano la grigia abitudine che spegne la curiosità e la passione all'interno di una coppia sposata.

La ripetitività è nociva e crea insoddisfazione anche alla «intraitable Pénélope»⁶⁰⁷, protagonista della canzone eponima. «Épouse modèl'», «grillon du foyer», Pénélope attende «l' retour d'un Ulyss' de banlieu', penché' sur [ses] travaux de toile». La morale ha ucciso il sentimento, rimpiazzato da una passiva routine. Il narratore chiede alla protagonista se non abbia mai fatto «de joli' pensées interlopes», rassicurandola sulla assoluta normalità del desiderio di tradire nell'essere umano:

C'est la faute commune et le péché véniel,
C'est la face caché' de la lune de miel
Et la rançon de Pénélope,
Et la rançon de Pénélope.

Se qui l'adulterio è soltanto immaginato, in altre *chansons* è consumato⁶⁰⁸. Il tradimento rappresenta una forma di destabilizzazione sociale che Brassens si diverte a riproporre.

La situazione triangolare, che ricorda il *théâtre de boulevard*, sortisce notevoli effetti di comicità. In *La traîtresse*⁶⁰⁹, la disonesta protagonista inverte addirittura «l'ordre de ses cocus», tradendo l'amante con il marito:

J' croyais tenir l'amour au bout de mon harpon ;
Mon p'tit drapeau flottait au cœur d' madam' Dipont,
Mais tout est consommé : hier soir, au coin d'un bois,
J'ai surpris ma maîtresse avec son mari, pouah !
Ma maîtresse, la traîtresse !

Trouverais-je les noms, trouverais-je les mots,
Pour noter d'infami' cet enfant de chameau

⁶⁰⁷ *Pénélope*, CD 6.

⁶⁰⁸ Abbiamo già considerato il caso de *L'orage*.

⁶⁰⁹ CD 6.

Qui'a choisi son époux pour tromper son amant,
Qui'a conduit l'adultère à son point culminant ?
Ma maîtresse, la traîtresse !

La donna è libera del proprio corpo, e non è condannata per questo, perché è un essere umano che gode esattamente degli stessi diritti di cui gode l'uomo:

De Pierre à Paul, en passant par Jule' et Félicien,
Embrasse-les tous, (bis)
Dieu reconnaîtra le sien !
Passe-les tous par tes armes,
Passe-les tous par tes charmes,
Jusqu'à c' que l'un d'eux, les bras en croix,
Tourne de l'œil dans tes bras⁶¹⁰.

In *Quatre-vingt-quinze pour cent*⁶¹¹ il cantautore biasima l'indelicately tipica del genere maschile, mostrando, al di là del *ton gaulois*, consapevolezza della diversa sensibilità che contraddistingue il pianeta femminile:

La femme qui possède tout en elle
Pour donner le goût des fêtes charnelles,
La femme qui suscite en nous tant de passion brutale,
La femme est avant tout sentimentale.
Main dans la main les longues promenades,
Les fleurs, les billets doux, les sérénades,
Les crimes, les foli's que pour ses beaux yeux l'on commet
La transportent, mais...

Quatre-vingt-quinze fois sur cent,
La femme s'emmerde en baisant.
Qu'elle le taise ou le confesse
C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses.

⁶¹⁰ *Embrasse-les tous*, CD 6.

⁶¹¹ CD 11.

Nel contesto francese degli anni Cinquanta, incitare all'adulterio o parlare di libertà sessuale non era un fatto ordinario, ancor meno in canzoni destinate ad una larga diffusione⁶¹². Il *refrain* della canzone illustrata acquista una portata davvero notevole in un'epoca in cui si comincia ad opporsi apertamente all'oppressione sessuale delle donne. La trasformazione è già in atto e Brassens, a suo dire involontariamente, vi contribuisce.

Il cantautore allietta il suo pubblico con testi che riprendono le *chansons de corps de garde*. In *Mélanie*⁶¹³, Brassens fa rimare «Marie-salope» con «trompes de Fallope» per descrivere l'intimo piacere che «la bonne au curé» si procura con «des cierges sacrés».

Gioire non è peccato, soprattutto se non reca danno ad altri, e fa pienamente parte della natura dell'uomo. Il fatto che sia considerato riprovevole è solo un'ipocrisia sociale. Anche qui, Brassens, la sovverte, rivendicando l'individualità come unico principio guida.

6. Coerenza dell'opera.

L'opera del Brassens *chansonnier* mostra tutta la sua coerenza con il giovane *anarchiste* che collabora a *Le Libertaire*. L'originaria concezione anarchica, basata sul rifiuto di gerarchie sociali ed istituzioni, permane ma confina gradualmente in un «humanisme de l'individu, irremplaçable, irréductible, fier de sa singularité»⁶¹⁴. L'opera cantata si arricchisce di riflessioni sulla complessità dell'esistenza.

Come già detto, Brassens si vuole risolutamente classico. E, in effetti, i temi su cui si impernia la sua opera, sono i grandi temi classici: l'amore, il trascorrere del tempo che tutto cambia, la vita, la morte.

⁶¹² Dicale precisa che, fino all'alba degli anni Sessanta, «les amours, pour être radiodiffusés, doivent s'exercer dans le cadre exclusif du mariage», B. Dicale, *Brassens ?*, op. cit., p. 182.

⁶¹³ CD 12.

⁶¹⁴ M. Wilmet, *Brassens libertaire*, op. cit., p. 76.

Quest'ultimo tema, raramente impiegato nella *chanson française*⁶¹⁵, è uno dei più ricorrenti nell'opera, scandendola costantemente: in ogni disco, una canzone vi è consacrata.

Sempre descritta al femminile, la morte è spesso personificata:

Mais, de grâce, morbleu ! laissez vivre les autres !
La vie est à peu près leur seul luxe ici-bas ;
Car enfin, la Camarde est assez vigilante,
Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux⁶¹⁶.

In *Oncle Archibald*⁶¹⁷, «Sa majesté la Mort» ha le sembianze di una donna che adula l'uomo, nel tentativo di sedurlo:

Telle un' femm' de petit' vertu,
Elle arpentait le trottoir du
Cimetière,
Aguichant les homm's en troussant
Un peu plus haut qu'il n'est décent
Son suaire...

La frequente evocazione-derisione dei cerimoniali funebri (*Grand-père*⁶¹⁸, *Les funeraillies d'antan*⁶¹⁹, *La ballade des cimetières*⁶²⁰) e la personificazione giocosa di ciò che l'essere umano mal riesce ad accettare testimoniano del tentativo da parte di Brassens di esorcizzarla:

Et si j'ai l'air moins guilleret,
Moins solide sur mes jarrets,
Si je chemine avec lenteur
D'un train de sénateur,
N'allez pas dire : «Il est perclus»,
N'allez pas dire «Il n'en peut plus».

⁶¹⁵ C. Deroudille, J. Sfar, *Brassens ou la liberté*, op. cit., p. 135.

⁶¹⁶ *Mourir pour des idées*, CD 11.

⁶¹⁷ CD 4.

⁶¹⁸ CD 4.

⁶¹⁹ CD 5.

⁶²⁰ CD 6.

C'est rien que de la comédie,
Que de la parodie.
Histoire d'endormir le temps,
Calculateur impénitent,
De tout brouiller, tout embrouiller
Dans le fatidique sablier.
En fait, à l'envers du décor,
Comme à vingt ans, je trotte encore.
C'est pas demain le veille, bon Dieu !
De mes adieux⁶²¹.

Di fronte al trapasso, le alternative di cui l'uomo dispone si riducono allo sconforto, che impedisce di godere appieno della vita, o all'*humour*, che facilita l'accettazione di una condizione necessariamente volta all'epilogo. Brassens sceglie la seconda via. La meditazione permanente della morte, il più delle volte mitigata dal riso, diventa condizione necessaria per rendere la vita accettabile. Com'è vicino il cantautore al pensiero umanista di Montaigne, a cui spesso s'ispira per le sue riflessioni: «Car, à la vérité, pour s'approprier à la mort, je trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner»⁶²².

La riflessione più scanzonata degli inizi si fa talvolta più seria, a causa dell'esperienza personale. Per tutta la vita Brassens soffre di coliche ai reni che gli impediscono di condurre una vita normale e lo abitua a convivere con il dolore, tanto che si accorgerà troppo tardi di un cancro all'intestino, di cui muore nel 1981. Ciononostante, più della sua scomparsa, è la mancanza degli esseri amati ad alimentare il pensiero della morte.

Nel 1963 muore la madre ed anche Marcel Planche. Due anni dopo è la volta del padre e, nel 1968, la stessa sorte è riservata a Jeanne. Nel 1966, Brassens registra la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*⁶²³, «codicille» a *Le Testament*⁶²⁴, registrata dieci anni prima. Come Villon, poeta d'elezione per Brassens, il cantautore lascia due testamenti.

⁶²¹ Trompe la mort, CD 12.

⁶²² M. de Montaigne, *Essais*, II, VI, op. cit., p. 107.

⁶²³ CD 9.

⁶²⁴ CD 3.

Nel primo, in ottosillabi, verso amato da Villon, lo scrittore cerca ancora di allontanare l'idea attraverso la simulazione di percorso a ritroso:

S'il faut aller au cimetière,
J' prendrai le chemin le plus long,
J' ferai la tombe buissonnière,
J' quitterai la vie à reculons...
Tant pis si les croqu'-morts me grondent,
Tant pis s'ils me croient fou à lier.
Je veux partir pour l'autre monde
Par le chemin des écoliers.

Il desiderio di allontanare la fine è legato ad una passione fortissima per la vita, come Brassens confessa a Sève: «J'aime la vie, tu sais. [...] Mais j'ai toujours accepté la vie telle qu'elle est. Et elle va vers la mort»⁶²⁵.

Nella *Supplique*, più lunga, è chiara la percezione della fine come reale e non molto lontana. L'autore si sente «cerné de près par les enterrements» e si preoccupa degli accorgimenti sulla sua sepoltura, che desidera sulla spiaggia della sua città natale. La consapevolezza non ha tuttavia ucciso l'umorismo:

Et quand, prenant ma butte en guise d'oreiller,
Une ondine viendra gentiment sommeiller
Avec moins que rien de costume,
J'en demande pardon par avance à Jésus,
Si l'ombre de ma croix s'y couche un peu dessus
Pour un petit bonheur posthume.

Pauvres rois, pharaons ! Pauvre Napoléon !
Pauvres grands disparus gisant au Panthéon !
Pauvres cendres de conséquence !
Vous envierez un peu l'éternel estivant,
Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant,
Qui passe sa mort en vacances...

⁶²⁵ Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 113.

Il tempo scorre e, anche l'amore, unico rimedio alla pesantezza dell'esistenza, è destinato a sfiorire:

Pauvre amour, tien bon la barre,
Le temps va passer par là,
Et le temps est un barbare
Dans le genre d'Attila.

Aux cœurs où son cheval passe,
L'amour ne repousse pas.
Aux quatre coins de l'espace
Il fait le désert sous ses pas⁶²⁶.

La plasticità delle immagini e l'accessibilità del linguaggio rendono più familiare i sentimenti che preoccupano e toccano tutti gli uomini alla stessa maniera. Ancora una volta pensiamo a Montaigne:

On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée qu'à une vie de plus riche étoffe ; chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition⁶²⁷.

Il passato acquista spesso un ruolo consolatore. Gli arcaismi esprimono il rimpianto per un tempo più felice, quello in cui una sfilza di dèi pagani «protégeaient les ivrognes »⁶²⁸ e «l'amour donnait un lustre au pire des minus». L'energia vitale e l'immaginazione perduti vengono ricreati con un linguaggio ludico, estremamente personale, che sempre oscilla tra il letterario e il popolare.

Lo stile permette all'autore di esprimere la propria libertà e di creare una dimensione aperta, che si presta a più livelli di decodificazione: «Une chanson est écrite par l'auteur et réécrite par celui qui écoute»⁶²⁹.

⁶²⁶ *Les lilas*, CD 4.

⁶²⁷ M. de Montaigne, *Essais*, III, II, op. cit., p. 179.

⁶²⁸ *Le grand Pan*, CD 8.

⁶²⁹ A. Sève, *André Sève interroge Brassens*, op. cit., p. 129.

La comunicazione con l'altro è principio fondamentale di creazione e rimedio alla solitudine di un *troubadour anarchiste* tutt'altro che ignaro della tragicità del suo tempo e della solitudine che schiaccia l'uomo ma non meno fiducioso nelle potenzialità del genere umano:

Au bout d'un siècle, on m'a jeté
À la porte de la Santé.
Comme je suis sentimental,
Je retourne au quartier natal,
Baissant le nez, rasant le murs,
Mal à l'aise sur mes fémurs,
M'attendant à voir les humains
Se détourner de mon chemin.

Y' en a un qui m'a dit : «Salut !
Te revoir, on n'y comptait plus...»
Y' en a un qui m'a demandé
Des nouvelles de ma santé.
Lors, j'ai vu qu'il restait encor
Du monde et du beau mond' sur terre,
Et j'ai pleuré, le cul par terre,
Toutes les larmes de mon corps⁶³⁰.

⁶³⁰ *Celui qui a mal tourné*, CD. 4.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Un prima parte della bibliografia riporta l'opera completa di Brassens e gli studi specifici sull'autore; seguono, nella seconda parte, studi sulla canzone, studi retorici e letterari, dizionari e testi letterari. Ci limitiamo a proporre le opere concernenti l'argomento specifico trattato.

Parte I

1. OPERE DI G. BRASSENS

Chansons

[1937-1981] *Chansons retrouvées*

[1952-1979] *Chansons enregistrées*

[1953-1986] *Chansons pour les autres*

[1954-2006] *Chansons orphelines*

[1982-1996] *Chansons posthumes*

Altre opere

[1939-1946] *Poèmes retrouvés*

[1940-1942] *Les couleurs vagues*

[1942] *À la venvole*

[1942] *Des coups d'épée dans l'eau*

[1946-1947] *Chroniques pour Le Libertaire*

[1947] *La lune écoute aux portes*

[1952-1980] *Préfaces*

[1954] *La Tour des miracles*

[1954] *Les amoureux qui écrivent sur l'eau*

Corrispondenza

[1941-1981] *Autres Lettres*

[1946-1952] *Lettres à Toussenot*

Edizioni

[1963] *Georges Brassens*, Présentation par A. Bonnafé, choix de textes, discographie, portraits, Paris, Seghers, Collection «Poètes d'aujourd'hui», n° 99.

[2007] BRASSENS, G. *Œuvres complètes : Chansons, Poèmes, Romans, Préfaces, Écrits libertaires, Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J.-P. Liégeois, Prologue de J. Prévert, Paris, Le Cherche Midi, Collection «Voix publiques».

2. OPERE SU G. BRASSENS

Volumi

[1960] CHARPENTREAU, J., *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Editions du Cerf.

[1975] SÈVE, A., *André Sève interroge Brassens: «Toute une vie pour la chanson»*, Paris, Le Centurion, coll. «les interviews», (5^e éd.).

[1976] BEAUFILS, M., *Brassens, poète traditionnel*, La Crèche, Éditeur M. Beaufils, Imprimeur Imbert-Nicolas.

[1976] HANTRAIS, L. *Le vocabulaire de Georges Brassens*, Paris, Editions Klincksieck, vol. I, *Une étude statistique et stylistique*.

[1981] BARLOW, M., *Georges Brassens, Chansons*, Paris, Hatier, Collection «Profil d'une œuvre».

[1981] BERRUER, P., *Georges Brassens. La marguerite et le chrysanthème*, Paris, Les Presses de la Cité.

[1991] AA. VV., *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, testo a cura di M. Conenna, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 3-4 dicembre, Fasano, Schena Editore.

[1991] CALVET, L.-J., *Georges Brassens*, Paris, Lieu Commun.

- [1991] GHÉZI, P., *La femme dans l'œuvre de G. Brassens*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- [1991] VASSAL, J., *Georges Brassens ou la chansons d'abord*, Paris, Albin Michel.
- [1991] WILMET, M., *Brassens libertaire*, Bruxelles, Les Éperonniers.
- [1996] ROCHARD, L., *Brassens, orfèvre des mots*, Pont-Scorff, Arthemus.
- [1996] VENTURINI, F., *Georges Brassens ou la parole distanciée*, Saint-Genouph, Librairie A.-G. Nizet.
- [1999] TREDEZ, F., *Brassens*, Paris, E.J.L.
- [2001] FALLET, R., *Georges Brassens*, Paris, Denoël, (1^{ère} éd. 1967).
- [2001] LENNE, G., *Georges Brassens, le vieil indien*, Paris, Albin Michel.
- [2001] PERCIOT, J., *Brassens... sur parole*, Paris, Éditions Didier Carpentier.
- [2004] LAMY, J.-C., *Brassens le mécréant de Dieu*, Paris, Albin Michel.
- [2004] TYTGAT, A., *L'univers symbolique de Georges Brassens*, Paris, Éditions Didier Carpentier.
- [2006] POLETTI, M., *Brassens me disait...*, Paris, Flammarion.
- [2006] SVAMPA, N., *W Brassens*, Milano, Lampi di stampa.
- [2007] AA. VV., *Georges Brassens. Una cattiva reputazione*, a cura di G. Brevetto, Roma, Aracne.
- [2007] GARITTE, J.-L., *Parlez-vous le Brassens ?*, Paris, Le Bord de l'eau.
- [2008] AGID, D., *Brassens*, Reims, Éditions Dominique Fradet.
- [2009] ROCHARD, L., *Les mots de Brassens*, Paris, Le Cherche-Midi.
- [2011] DEROUILLÉ, C. ; SFAR, J., *Brassens ou la liberté*, Paris, Dargaud.
- [2011] DICALÉ, B., *Brassens?*, Paris, Flammarion.

Saggi

- [1964] DUPONT, V., «*Le Testament de Georges Brassens*», *Caliban*, 1, pp. 75-88.
- [1966] HEYMANN, D., «Brassens repart en guerre», *L'Express*, 795, 12-18 septembre, pp. 37-40.
- [1967] BOURDIER, R., «Trois rendez-vous avec Brassens», *Les Lettres françaises*, 1166, 19-25 janvier, pp. 28-30.
- [1967] CHABROL, J.-P., «La Cour du Roi Geo», *Le Figaro Littéraire*, 1105, 19-25 juin, pp. 14-15.
- [1967] HILGHERS, W., «La poésie de Georges Brassens», *La Revue Nouvelle*, XLV, 23, 15 janvier, pp. 513-523.
- [1972] BENHAMOU, P., «Interview avec Georges Brassens», *The French Review*, XLVI, 1, octobre, pp. 1129-1137.
- [1972] JAMET, D., «Georges Brassens, An XX», *Le Figaro Littéraire*, 1377, 7 octobre, pp. 13-18.
- [1981] CHESNEAUX, J., «Brassens», *La Quinzaine littéraire*, 359, 16-30 novembre, pp. 29-30.
- [1982] CALVET, L.-J., «Brassens, et après...», *Le français dans le monde*, XXI, 168, avril, pp. 32-35.
- [1984] CANTALOUBE-FERRIEU, L., «Du *Cimetière marin* à la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*», *Littératures*, Mélanges offerts au Professeur R. Fromilhague, 9-10, pp. 257-267.
- [1994] COLLOT, M., «Rythme musical et rythme verbal dans une chanson de Brassens», *Cahiers du RITM (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes)*, 9, Université Paris X-Nanterre, pp. 129-138.
- [1996] DELBART, A.-R., «*Ainsi que des bossus tous deux nous rigolâmes* : le passé simple dans les chansons de Georges Brassens», *Revue de Linguistique romane*, t. 60, 237-238, janvier-juin, pp. 485-512.

[1999] WILMET, M., *Les poètes de Georges Brassens*, Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique, <http://www.Arllfb.be/ebibliotheque/communications/wilmet130299.pdf>.

[2001] ANGELELLI, J.-P., «Brassens l'iconoclaste», *Écrits de Paris, Revue de questions actuelles*, 630, pp. 67-68.

[2001] JEANDILLOU, J.-F., «Le chant des rimes», *Le français moderne*, LXIX, 2, pp. 161-182.

[2001] NIVELLEAU, E., «De Brassens à Marcel Aymé», *Écrits de Paris, Revue de questions actuelles*, 630, pp. 69-72.

[2002] JEANDILLOU, J.-F., *Un prêt-à-chanter : la locution défigurée*, in AA. VV., *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle. Mélanges offerts à A. Goulet*, Caen, Presses Universitaires, pp. 313-321.

[2006] BOURGEOIS, C., «*La Mauvaise Réputation* de Georges Brassens», *Le français dans le monde*, 344, mars-avril, pp. 72-73.

[2009] JOVIER SILVESTRE, Y., «La femme dans l'œuvre de Georges Brassens», *Anales de Filología Francesa*, 17, pp. 201-212.

Tesi di dottorato

[2004] ARNOULD, J., *La clef des chants : ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre patrimoine*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université Paris-Est, Marne-la-Vallée.

Interviste in materiale audiovisivo

[1969] *Table ronde du 6 janvier 1969 (Breassens, Brel, Ferré)*, propos recueillis par François-René Cristiani et Jean-Pierre Leloir, in www.georges-brassens.com

[1969] *Georges Brassens, Jean Ferrat: Dialogue sur l'engagement*, tratto da *L'invité du dimanche*, presentato da J.-P. Chabrol (16/03/1969), www.ina.fr

Parte II

1. STUDI SULLA CANZONE

Volumi

[1961] BROCHON, P., *La chanson sociale de Béranger à Brassens*, Paris, Les Editions ouvrières.

[1968] AA. VV. (Charpentreau, J. ; Vernillat, F.) *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse.

[1978] GULLER, A., *Le 9^e art. Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Nouvelles Editions Vokaer.

[1981] CALVET, L.-J., *Chanson et société*, Paris, Payot.

[1981] CANTALOUBE-FERRIEU, L., *Chanson et poésie des années 30 aux années 60. Trenet, Brassens, Ferré... ou les enfants naturels du Surréalisme*, Paris, A.G. Nizet.

[1990] KLEIN, J.-C., *Florilège de la chanson française*, Paris, Bordas.

[1996] AA. VV., *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, saggi critici e antologia di testi a cura di L. Coveri, Prefazione di R. Vecchioni, Novara.

[1996] VIAN, B., *En avant la zizique...et par ici les gros sous*, texte revu et corrigé par G. Pestureau, Paris, Fayard, 1996 (1^{ère} éd. 1958).

[1998] DUNETON, *Histoire de la chanson française*, Paris, Editions du Seuil (vol. I, *Des origines à 1780* ; vol. II, *De 1780 à 1860*).

[1998] POUPART, R., *Aspects de la chanson poétique. Des lectures de Georges Brassens, Guy Béart, Claude Nougaro, Jacques Brel et François Béranger*, Paris, Didier Erudition, Centre International de Phonétique appliquée, 1998.

[1998] SPYROPOULOU LECLANCHE, M., *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM.

[2003] PESSIS, J., *Chronique de la chanson française*, Paris, Dargaud, Editions Chronique.

[2004] ROBINE, M., *Il était une fois la chanson française. Des trouvères à nos jours*, Paris, Fayard, Collection «Le Livre de Poche».

[2005] HALIMI, A., *On connaît la chanson!*, Paris, L'Harmattan-

Saggi

[1965] CHARPENTREAU, J., «Par ailleurs la chanson est un art», *Communications*, 6, pp. 34-42, www.persee.fr

[1965] RIOUX, L., «Vagabondage», *Communications*, 6, pp. 79-87, www.persee.fr

[1972] RUWET, N., *Fonction de la parole dans la musique vocale*, in *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 41-69.

[1979] VAUCAIRE, M., «La chanson populaire», *Magazine Littéraire*, 150, juillet-août, pp. 20-23.

[1995] DELPORTE, C., «L'épuration des journalistes: polémiques, mythes, réalités», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 39-40, juillet-décembre pp. 28-31, www.persee.fr

[1999] AA. VV., «La chanson, version française», *Esprit*, 254, juillet, pp. 68-181.

[2003] GALERA, Y., «Quand Orphée rencontre Pandore : le gendarme en ballades», *S. & R.*, 16, sept., pp. 115-130, www.cairn.info

[2004] GIBLIN, R., «L'anglais par la musique», *Hérodote*, 115, La Découverte, 4^e trimestre, pp. 135-140.

[2005] BOROWICE, Y., «La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente», *Genèses*, 61, décembre, pp. 98-117.

[2011] MATHEY, E., «Théories de la réception et développement de l'ère médiatique», *Acta*, 11 juillet, www.fabula.org.

2. DIZIONARI

- [1961] *Petit Larousse. Dictionnaire encyclopédique pour tous*, Paris, Librairie Larousse.
- [1968] WARNANT, L., *Dictionnaire de la Prononciation française*, Gembloux, Éditions J. Duculot.
- [1971] LITTRÉ, P.-E., *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 2 voll.
- [1972] DUCROT, O. ; TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, Collection «Points».
- [1979] BERTAND DU CHAZAND, H., *Dictionnaire des Synonymes*, Paris, Les usuels du Robert.
- [1979] DELAS, D. ; DELAS-DEMON, D., *Dictionnaire des Idées par les Mots*, Paris, Les usuels du Robert.
- [1979] PICOCHÉ, J., *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Les usuels du Robert.
- [1992] MOLINIÉ, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française.
- [1993] AQUIEN, M., *Dictionnaire de poésie*, Paris, Librairie Générale française, Coll. «Le Livre de Poche», 1993.
- [1993] *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de J. Rey Debove et A. Rey, Paris, Le Robert (I^{ère} éd. 1967).
- [1996] *Dictionnaire des mots rares et précieux*, dirigé par J.-C. Zylberstein, Paris, Seghers.
- [2001] *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de M. Jarrety, Paris, Presses Universitaires de France.
- [2004] *Dictionnaire de la langue française Le Robert Brio. Analyse comparative des mots*, Paris, Le Robert.

- [2004] DUCHESNE, A. ; LEGUAY, T., *Turlupinades & tricoterias. Dictionnaire des mots obsolètes de la langue française*, Paris, Larousse.
- [2005] *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 4 voll.
- [2005] *Dictionnaire des synonymes et nuances*, sous la direction de D. Le Fur, Paris, Les usuels du Robert.
- [2005] NEVEU, F., *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin.
- [2006] *Dictionnaire des proverbes et dictons*, choisis et présentés par F. Montreynand, A. Pierron, F. Suzzoni, Paris, Le Robert.
- [2007] *Dictionnaire d'expressions et locutions*, sous la direction d'A. Rey et S. Chantreau, Dictionnaires Le Robert, 2007 (I^{ère} éd. 1989).
- [2011] *Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm>

3. STUDI RETORICI E LETTERARI

Volumi

- [1921] BALLY, C. *Traité de stylistique française*, Heidelberg, C. Winter, vol. I.
- [1925] FREY, M., *Les Transformations du vocabulaire français à l'époque de la Révolution*, Paris, P.U.F.
- [1938] BACHELARD, G., *La Psychanalyse du feu* (1937), Paris, Gallimard.
- [1942-1965] BARTHES, R., *Œuvres complètes*, tome I, édition établie et présentée par E. Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- [1953] *Le Degré zéro de l'écriture*, pp. 139-186.
 - [1959] *Littérature et méta-langage*, in *Essais critiques*, 1964, pp. 1245-1246.
 - [1963] *Les deux critiques*, in *Essais critiques*, pp. 1352-1356.
 - [1963] *Littérature et signification*, in *Essais critiques*, pp. 1362-1365.

- [1963] *Qu'est-ce que la critique ?* in *Essais critiques*, pp. 1357-1361.
- [1963] *Culture de masse, culture supérieure*, in *Textes*, 1965, pp. 1527-1529.
- [1965] *Éléments de Sémiologie*.

[1943] BACHELARD, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.

[1963] JACOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. De Minuit.

[1966] ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M.; *Dialettica dell'illuminismo* (tit. orig. *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*), Torino, Einaudi.

[1966] BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.

[1966] BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

[1966] GENETTE, G., *Figures I*, Paris, Seuil, Collection «Points».

[1968] SAUSSURE, F. DE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

[1969] DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

[1969] GENETTE, G., *Figures II*, Paris, Seuil, Collection «Points».

[1969] KRISTEVA, J., *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

[1970] GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

[1971] RIFFATERRE, M., *Essais de stylistique structurale*, éd. Par D. Delas, Paris, Flammarion.

[1972] GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, Collection «Points».

- [1977] TODOROV, T., *Théories du symbole*, Paris, Éd. du Seuil, «Collection Poétique».
- [1978] REY-DEBOVE, J., *Le métalangage*, Paris, Le Robert.
- [1978] TODOROV, T., *Les Genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil, «Collection Poétique».
- [1982] BARTHES, R., *L'obvie et l'obtus (Essais critiques III)*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- [1982] GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection «Points essais».
- [1984] GÉLIS, J., *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- [1984] ZUMTHOR, P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino (ediz. orig, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1984; trad. it. a cura di C. Di Girolamo).
- [1985] GODARD, H., *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées».
- [1991] AMOSSY, R., *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- [1993] MAINGUENEAU, D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- [1996] GROSS, G., *Les expressions figées en français : nom composés et autres locutions*, Paris, Ophrys.
- [1996] KLINKENBERG, J.-M., *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- [1996] ROUAYRENC, C., *Les gros mots*, Paris, Presses Universitaires de France.
- [1997] WILMET, M., *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, «Hachette Supérieur».
- [1998] NYCKEES, V., *La sémantique*, Paris, Belin, Collection Sujets.

[1999] BRUNEL, P., *Storia della letteratura francese, XX secolo*, edizione italiana a cura di G. Bogliolo, Rapallo, Cideb, t. II, parte II.

[2000] TISSET, C., *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes.

[2001] GARDE-TAMINE, J., *La stylistique*, Paris, Armand Colin.

[2002] CHARLES-WURTZ, L., *La poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal.

[2002] MARCHETTI, M., *Retorica e linguaggio nel secolo dei Lumi. Equilibrio logico e crisi dei valori*, Roma, Edizioni di Storia della letteratura.

[2003] CUSIN-BERCHE, F., *Les mots et leurs contextes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

[2003] JOLLIN-BERTOCCHI, S., *Les niveaux de langage*, Paris, Hachette Supérieur.

[2005] BUFFARD-MORET, B., *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin.

[2008] GARDES TAMINE, J., *La grammaire, I. Phonologie, morphologie, lexicologie, II: Syntaxe*, Paris, Armand Colin.

[2008] LEHMANN, A. ; MARTIN-BERTHET, F., *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Paris, Armand Colin.

[2009] REY, A., *L'esprit des mots*, Mont-Saint-Aignan, Universités de Rouen et du Havre.

Saggi

[1957] BRUNEAU, C., «La langue populaire», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, IX, 9, pp. 238-249, www.persee.fr

[1967] ZUMTHOR, P., «Introduction aux problèmes de l'archaïsme», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, www.persee.fr.

[1970] KLINKENBERG, J.-M., «L'Archaïsme et ses fonctions stylistiques», *Le Français moderne*, t. XXXVIII, 1970, pp. 10-34.

[1979] VANHESE, G., «L'archaïsme stylistique dans *Gaspard de la nuit*», *Micromégas*, VI, 1, gennaio-aprile, pp. 1-25.

[1980] RIFFATERRE, M., «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, «Approches actuelles de la littérature», 215, octobre, pp. 4-18.

[2001] MARTY, F., «Les signaux morphologiques du français parlé», *Le français moderne*, LXIX, 2, pp. 211-240.

[2004] AA. VV., *L'idée de littérature dans les années 1950*, Colloque organisé par l'équipe « Littératures françaises du XXe siècle » (Paris IV-Sorbonne) s.l.d. de Michel Murat, 3 publié su *Fabula* le 03 juin, <http://www.fabula.org/colloques/document59.php>

[2005] SULLET-NYLANDER, F., «Jeux de mots et défigements à *La Une de Libération* (1973-2004)», *Langage et société*, 112, juin, pp. 111-139.

TESTI LETTERARI

[1532] RABELAIS, F., *Pantagruel*, 1959, Paris, R. Laffont.

[1534] ID., *Gargantua*, texte établi par Ruth Calder; avec introduction, commentaires, tables et glossaire par M.A. Screech; préface par V.-L. Saulnier, Paris, Minard, 1970.

[1595] MONTAIGNE, M. DE, *Essais*, Paris, Larousse, 1994.

[1665] LA ROCHEFOUCAULD, F. DE, *Réflexions ou Sentences et maximes morales*, Paris, R. Isum, 1932.

[1667-1670] PASCAL, B., *Les Pensées*, texte établi, annoté et présenté par P. Sellier, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1991.

[1668-1678] LA FONTAINE, J. DE, *Fables*, Paris, Éditions Garnier, 1960.

[1674] BOILEAU, N., *L'Art poétique*, Paris, Bordas, 1984.

[1852-1854] NERVAL, G. DE, *Sylvie, Les filles du feu, Sur les chansons populaires, Vieilles ballades françaises*, in *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par A. Béguin et J. Richer, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960.

[1862] HUGO, V., *Les Misérables*, Paris, Ed. de l'Erable, 1974.

- [1877] ZOLA, E., *L'assommoir*, Paris, Gallimard, 1978.
- [1932] CÉLINE, L.-F., *Voyage au bout de la nuit* in *Romans*, t. I, Bibl. de la Pléiade, 1981.
- [1936] ID., *Mort à crédit*, in *Romans*, t. I, Bibl. de la Pléiade, 1981.
- [1942] CAMUS, A., *L'étranger* (1942), Paris, Gallimard, 2007.
- [1945] JACOB, M., *Conseils à un jeune poète*, Paris, Gallimard.
- [1946] SARTE, J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Les Editions Nagel.
- [1947] QUENEAU, R., *Exercices de style*, Paris, Gallimard, Collection «Folio».
- [1948] SARTRE, J.-P., *Situations II*, Paris, Gallimard.
- [1949] GRACQ, J., *La Littérature à l'estomac*, Paris, J. Corti, 1997.
- [1949] PRÉVERT, J., *Parole*, Introduzione di G. Conte, Parma, Ugo Guanda Editore, 1989, ed. orig. *Paroles*, Paris, Éd. Gallimard.
- [1951] RILKE, R. M., *Liriche e prose*, scelta e traduzione di V. Errante, Firenze, Sansoni.
- [1952] BECKETT, S., *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- [1956] CAMUS, A., *La chute*, Paris, Gallimard, 1986.
- [1959] IONESCO, E., *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1978.
- [1959] QUENEAU, R., *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard.

SITI INTERNET

Siti su Brassens

www.analysesbrassens.com

www.aupresdesonarbre.com

www.georges-brassens.com

Generici

<http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> (*TLFi*)

www.cairn.info

www.fabula.org

www.ina.fr

www.gallica.fr

www.persee.fr

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

L'elenco che segue riporta l'insieme delle **chansons enregistrées** da Brassens nell'arco della sua carriera, ovvero dal debutto del 1952 al periodo precedente la morte del cantautore⁶³¹.

La questione della data di composizione delle canzoni e del loro numero complessivo si rivela difficile da definire.

Per quanto concerne la datazione, si potrebbe optare per la data riferita alla composizione, quella che rimanda al deposito alla Sacem, considerare la data della prima interpretazione in scena o infine quella dell'uscita del disco, in cui la canzone è inserita.

Abbiamo considerato la prima ipotesi. Ricostruire le date di scrittura è comunque difficoltoso. Mentre, prima del 1952, Brassens annota le date di composizione delle canzoni, dopo questa data ha per lo più mantenuto una certa discrezione sulla genesi delle sue opere⁶³².

Abbiamo adottato pertanto, come criterio cronologico, la data di registrazione dei dischi, poiché essa può essere rintracciata in maniera attendibile. Rimandiamo dunque alle date riportate nell'opera discografica integrale di Georges Brassens: *Elle est à toi cette chanson...* Coffret de 15 CD accompagné d'un livret de 52 pages, Universal, 2006.

Nell'elenco sono altresì inserite le poesie d'autori vari, messe in musica. Riporteremo il nome dell'autore in nota.

CD 1

La Mauvaise Réputation (1952-1953)

1. *La mauvaise réputation*
2. *Le fossoyeur*
3. *Le gorille*
4. *Le petit cheval*⁶³³

⁶³¹ Canzoni composte fino al 1979. Brassens muore nel 1981.

⁶³² J.-P. Liégeois, *Préface* alla sezione *Chansons enregistrées*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 29. Per un approfondimento sulla datazione delle opere di Brassens, rimandiamo al dettagliato percorso di ricostruzione fornito da L.-J. Calvet nel suo *Georges Brassens*, op. cit., pp. 313-342.

⁶³³ Paul Fort.

5. *Ballade des dames du temps jadis*⁶³⁴
6. *Hécatombe*
7. *La chasse aux papillons*
8. *Le parapluie*
9. *La marine*⁶³⁵
10. *Corne d' Aurochs*
11. *Il suffit de passer le pont*
12. *Comme hier*⁶³⁶

CD 2

Les Amoureux des Bancs Publics (1953-1954)

1. *Les amoureux des bancs publics*
2. *Brave Margot*
3. *Pauvre Martin*
4. *La première fille*
5. *La cane de Jeanne*
6. *Je suis un voyou*
7. *J'ai rendez-vous avec vous*
8. *Le vent*
9. *Il n'y a pas d'amour heureux*⁶³⁷
10. *La mauvaise herbe*
11. *Le mauvais sujet repent*
12. *P... de toi*

CD 3

Chanson pour l'Auvergnat (1954-1956)

1. *Chanson pour l'Auvergnat*
2. *Les sabots d'Hélène*
3. *Marinette*
4. *Une jolie fleur*
5. *La légende de la nonne*⁶³⁸
6. *Colombine*⁶³⁹
7. *Auprès de mon arbre*
8. *Gastibelza*⁶⁴⁰

⁶³⁴ François Villon.

⁶³⁵ Paul Fort.

⁶³⁶ ID.

⁶³⁷ Louis Aragon.

⁶³⁸ Victor Hugo.

⁶³⁹ Paul Verlaine.

⁶⁴⁰ Victor Hugo.

9. *Le testament*
10. *La prière*⁶⁴¹
11. *Le nombril des femmes d'agent*
12. *Les croquants*

CD 4

Je me suis fait tout petit (1956-1957)

1. *Je me suis fait tout petit*
2. *L'amandier*
3. *Oncle Archibald*
4. *La marche nuptiale*
5. *Les lilas*
6. *Au bois de mon coeur*
7. *Grand-père*
8. *Celui qui a mal tourné*
9. *Le vin*
10. *Philistins*⁶⁴²

CD 5

Le Pornographe (1958-1960)

1. *Le vieux Léon*
2. *La ronde des jurons*
3. *À l'ombre du cœur de ma mie*
4. *Le pornographe*
5. *Le Père Noël et la petite fille*
6. *La femme d'Hector*
7. *Bonhomme*
8. *Les funérailles d'antan*
9. *Le cocu*
10. *Comme une sœur*

CD 6

Le Mécréant (1960-1961)

1. *La traîtresse*
2. *Tonton Nestor*
3. *Le bistrot*

⁶⁴¹ Francis Jammes.

⁶⁴² Jean Richepin.

4. *Embrasse-les tous*
5. *La ballade des cimetières*
6. *L'enterrement de Verlaine*⁶⁴³
7. *Germaine Tourangelle*⁶⁴⁴
8. *À Mireille, dite «Petit Verglas»*⁶⁴⁵
9. *Pénélope*
10. *L'orage*
11. *Le mécréant*
12. *Le verger du roi Louis*⁶⁴⁶
13. *Le temps passé*
14. *La fille à cent sous*

CD 7

Les Trompettes de la Renommée (1961-1962)

1. *Les trompettes de la renommée*
2. *Jeanne*
3. *Dans l'eau de la claire fontaine*
4. *Je rejoindrai ma belle*
5. *La marguerite*
6. *Si le bon Dieu l'avait voulu*⁶⁴⁷
7. *La guerre de 14-18*
8. *Les amours d'antan*
9. *Le temps ne fait rien à l'affaire*
10. *Marquise*⁶⁴⁸
11. *L'assassinat*
12. *La complainte des filles de joie*

CD 8

Les Copains d'Abord (1964)

1. *Les copains d'abord*
2. *Les quat'z'arts*
3. *Le petit joueur de flûteau*
4. *La tondue*
5. *Le vingt-deux septembre*

⁶⁴³ Paul Fort.

⁶⁴⁴ ID.

⁶⁴⁵ ID.

⁶⁴⁶ Théodore de Banville.

⁶⁴⁷ Paul Fort.

⁶⁴⁸ Pierre Corneille (e Tristan Bernard).

6. *Les deux oncles*
7. *Vénus callipyge*
8. *Le mouton de Panurge*
9. *La route aux quatre chansons*
10. *Saturne*
11. *Le grand Pan*

CD 9

Supplique pour être enterré à la Plage de Sète (1966)

1. *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*
2. *Le fantôme*
3. *La fessée*
4. *Le pluriel*
5. *Les quatre bacheliers*
6. *Le bulletin de santé*
7. *La non-demande en mariage*
8. *Le grand chêne*
9. *Concurrence déloyale*
10. *L'épave*
11. *Le moyenâgeux*

CD 10

La Religieuse (1969)

1. *Misogynie à part*
2. *Bécassine*
3. *L'ancêtre*
4. *Rien à jeter*
5. *Les oiseaux de passage*⁶⁴⁹
6. *Le religieuse*
7. *Pensées des morts*⁶⁵⁰
8. *La rose, la bouteille et la poignée de main*
9. *Sale petit bonhomme*

⁶⁴⁹ Jean Richepin.

⁶⁵⁰ Alphonse de Lamartine

CD 11

Fernande (1972)

1. *Fernande*
2. *Stances à un cambrioleur*
3. *La ballade des gens qui sont nés quelque part*
4. *La princesse et le croque-notes*
5. *Sauf le respect que je vous dois*
6. *Le blason*
7. *Mourir pour des idées*
8. *Quatre-vingt-quinze pour cent*
9. *Les passantes*⁶⁵¹
10. *Le roi*
11. *À l'ombre des maris*

CD 12

Don Juan (1976)

1. *Trompe la mort*
2. *Les ricochets*
3. *Tempête dans un bénitier*
4. *Le boulevard du temps qui passe*
5. *Le modeste*
6. *Don Juan*
7. *Les casseuses*
8. *Cupidon s'en fout*
9. *Montélimar*
10. *Histoire de faussaire*
11. *La messe au pendu*
12. *Lèche-cocu*
13. *Les patriotes*
14. *Mélanie*

⁶⁵¹ Antoine Pol.

INDICE

INTRODUZIONE	pag.4
---------------------	-------

CAPITOLO I

Il problema di uno statuto. Brassens e la crisi letteraria del dopoguerra: tra poesia, canzone e cultura di massa	pag.11
1. Un interprete suo malgrado: il cammino verso il successo	pag.12
2. <i>La révolution Brassens</i> nella Francia degli anni Cinquanta	pag.17
3. Per una definizione del genere canzone	pag.24
3.1. La canzone: testo sincretico, genere orale	pag.24
3.2. <i>La chanson française: chanson à texte?</i>	pag.28
3.3. Come i luoghi condizionano la ricezione: cabaret e music-hall	pag.35
3.4. <i>La chanson médiante</i> : una nuova forma di oralità	pag.44
4. Sul rapporto tra poesia e canzone	pag.50
4.1. Crisi della letteratura tra cultura di massa e sperimentazione	pag.50
4.2. <i>Paroliers-poètes e auteurs-compositeurs-interprètes</i>	pag.57
5. <i>Le travail du poète autodidacte</i>	pag.65
6. Brassens e la scelta della canzone come forma d'arte privilegiata	pag.72

CAPITOLO II

Patrimonio letterario e cultura popolare:

un'opera a più livelli	pag.79
1. Una <i>culture savante</i> :	
allusioni letterarie e riferimenti mitologici	pag.80
2. <i>Archaïsme, notion floue. Un approccio teorico</i>	pag.86
3. Studio dell'arcaismo nelle <i>chansons</i> .	
Procedimenti lessicali e sintattici	pag.90
4. Per una definizione di <i>langage populaire</i>	pag.99
5. «Dans un coin pourri du pauvre Paris»:	
Il linguaggio familiare e popolare delle canzoni	pag.105
6. <i>Tradition e bouleversement : le expressions défigées</i>	pag.111

CAPITOLO III

L'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA DI BRASSENS :

<i>LE LIBERTAIRE HUMANISTE</i>	pag.124
1. La collaborazione con <i>Le Libertaire</i>	pag.125
2. Il singolo ed il gruppo : la sovversione dell'accettazione	pag.131
3. <i>L'engagement</i> : Brassens un «anti-Sartre»?	pag.139
4. <i>Dieu, s'il existe</i> :	
Riflessioni sulla dimensione metafisica dell'opera	pag.147
5. L'amore, atto di libertà: riflessioni sulla donna, il matrimonio e la sessualità	pag.156
6. Coerenza dell'opera	pag.162

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

pag.168

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

pag.183