DOPPIOZERO

Jacques Brel: il talento del sognatore

Corrado Antonini
9 Ottobre 2018

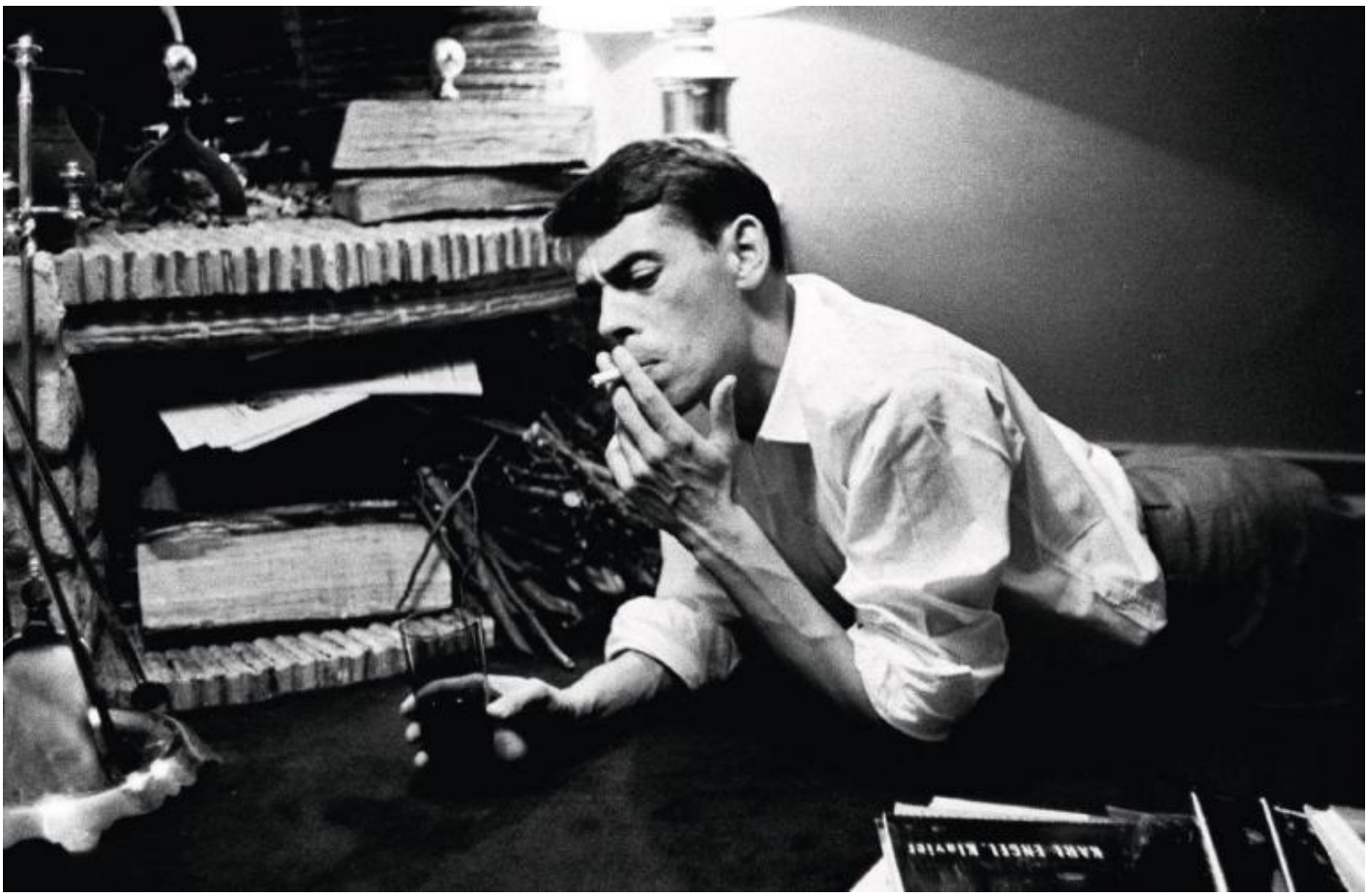
Jacques Brel amava ripetere che l'essere umano necessita di un solo talento: avere dei sogni. Il resto, diceva, non è che sudore e disciplina. Con il candore dei visionari, esortava tutti a "sognare un sogno impossibile", *rêver un impossibile rêve*, dando voce e corpo alla dismisura dell'animo umano (succedeva nella commedia musicale *L'homme de la Mancha*, portata in scena nel 1968, dove Brel interpretava Don Chisciotte). Quanto più impossibile quel sogno, sosteneva, tanto più la nostra vita sarà stata degna d'essere vissuta.

Il destino di Jacques Brel, senza quel suo sogno smisurato (in principio, conquistare Parigi con le sue canzoni; più avanti, dedicarsi al cinema, al teatro, diventare pilota d'aereo, solcare i mari del sud), sarebbe stato con ogni probabilità quello di fare di conto nel cartonificio del padre. *La grisaille*. La grigia e rispettabile vita del borghese ("Les bourgeois", non dimentichiamo, "c'est comme les cochons: plus ça devient vieux, plus ça devient bête"; i borghesi sono come i maiali: più invecchiano e più istupidiscono). Proprio come Georges Brassens e Leo Ferré, anche Brel arrivava dalla provincia. Brassens sbarcò a Parigi da Sète, nel sud del paese; Leo Ferré si trasferì nella capitale dal Principato di Monaco; Jacques Brel, cittadino di provincia, era cresciuto a Bruxelles. Per capire quanto il Belgio fosse considerato provincia dai parigini sul piano culturale (e quanto provinciale, di conseguenza, fu inizialmente percepito Brel dai parigini), basterebbe la frase apparsa su *France-Soir* all'indomani di uno dei suoi primi concerti: "ricordiamo a Brel che esistono degli ottimi treni per Bruxelles".

Quella che sulle prime parve una tara insormontabile, si trasformò ben presto in un'arma di conquista. Sul palcoscenico Brel dava sì corpo all'impaccio di chi avrebbe voluto essere altrove, mai disinvolto, un'inadeguatezza che lo prendeva alla gola, terrore allo stato puro (prima di ogni spettacolo era solito vomitare dietro le quinte, se teneva tre spettacoli al giorno, vomitava tre volte), ma riusciva poi a compensare quell'handicap con delle performance ad alto contenuto scenografico, estenuanti sul piano fisico ma estremamente coinvolgenti sul piano emotivo. Quello di Brel era un corpo in perenne tensione. Fisso al centro della scena, munito di lunghe braccia e dotato di un'eloquenza che sconfinava spesso nella pantomima, concentratissimo, uno stato di allarme che s'insinuava in ogni strofa, l'abbondante salivazione con relativa irrorazione delle prime file durante il concerto, tutto contribuiva, agli occhi dello spettatore, a trasmettere un senso di autenticità, di groviglio emotivo e di tormento morale che non poteva significare altro che la totale dedizione alla propria arte. In questo seppe far sua la lezione di Yves Montand, per il quale il corpo era tenuto a parlare sul palcoscenico. A Brel fu subito chiaro che darsi senza riserve era l'unico modo di affrontare il pubblico. Bisognava scendere stremati dal palco. Niente bis. Quel che si è dato si è dato. La pozza di sudore sotto il microfono avrebbe certificato non solo lo sforzo, ma l'onestà dell'artista.

Brel si dichiarava spavaldamente germanico e barbaro, e si riferiva alla sua identità in termini di *belgitude* (a immagine della *negritude*, come fiera rivendicazione di una cultura altra). Nel 1973, nel corso di un'intervista televisiva, acciambellato sulle dune delle Fiandre, dichiarò: "le peuple d'ici c'est pas très beau, c'est pas très

intelligent, c’est pas très cultivé, ça fait partie des caractéristiques des peuples rudes”; “la gente di qui non è particolarmente bella, non è particolarmente intelligente, né troppo acculturata, tutti tratti distintivi dei popoli rozzi”. Visse e cantò questa *belgitudine* con commozione (*Mon père disait*; *Le plat pays*; *Marieke*; *Il neige sur Liège*; *Mon enfance*; *Mai ’40*: “Quelques Allemands disciplinés / Qui écrasaient ma belgitude”; Dei tedeschi disciplinati, che calpestavano la mia belgitudine), ma anche in tono sarcastico o derisorio (*Les flamandes*; *Les bonbons*; *Les F.*). Considerava il Belgio un luogo dello spirito, artificiale e tutto da inventare. “La grande couleur de ce pays c’est le rouge, parce que il n’y en a pas” disse ancora. “C’est la loi des minorités. C’est un pays sans horizon”; “il grande colore di questo paese è il rosso, perché non ve n’è traccia. È la legge delle minoranze. Questo è un paese che non ha orizzonte”. Il Belgio aveva lasciato in Brel un’impronta indelebile. L’accento di Bruxelles anzitutto, quel francese aspro e già quasi vichingo, ma anche il ricordo dell’odore della zuppa di cavoli nella cucina di mamma Lisette. Il fascino che Brel esercitava sul pubblico fu spesso fatto risalire proprio alle sue origini. Nell’ottobre del ’64, dopo un recital all’Olympia, e quando Brel era già un gigante della canzone francese, la giornalista Claude Sarraute rinnovava lo stereotipo scrivendo su *Le Monde*: “Jacques Brel s’inchinava, il sudore sulla fronte e sulle labbra, il sorriso stupito e tranquillo del ragazzo del *plat pays*”. Per i parigini era importante che continuasse a essere soprattutto questo. *L’enfant du plat pays*. Erano disposti a perdonargli tutto, l’ingenuità, la goffaggine e l’umiliazione (*Ne me quitte pas*; “un uomo non dovrebbe cantare queste cose”, lo aveva benevolmente redarguito Edith Piaf), quella sua risata da osteria e la mancanza di raffinatezza (in una parola, il *provincialismo*), purché confermasse, insieme con Ferré e Brassens, la sua duplice identità: origine provinciale ma statuto d’artista che riconosceva implicitamente il primato culturale della capitale (fu Parigi a certificare il suo valore, e a decretare il suo successo).



A Brel in verità tutto questo importava poco. Antinazionalista e pacifista convinto, restò ai margini delle questioni politiche inerenti l’identità francese e francofona, peccato coloniale compreso (fa eccezione la

canzone *Jaurès*, dedicata al politico e fondatore del giornale *L'humanité* Jean Jaurès, assassinato alla vigilia della Prima Guerra Mondiale). Questo non significa che non si sentisse in debito con la Francia e con la cultura francese, e che ne avesse persino soggezione. Fra gli autori preferiti, *ça va sans dire*, Antoine de Saint-Exupéry, lo scrittore-aviatore; *côté musique*, gli amati Debussy e Ravel. A differenza di molti suoi colleghi, Brel si mostrò sempre freddo e scettico nei confronti dei modelli culturali di provenienza anglosassone, perfettamente consapevole dell'omologazione che s'andava prefigurando (a questa omologazione Brel sottraeva il mito del far west; ma più che l'America, lì, contava probabilmente la manutenzione dell'infanzia). Va anche ricordato che Brel, al pari di Brassens e Ferré, non aveva conosciuto l'ubriacatura per il jazz che aveva invece infiammato Boris Vian, Henri Salvador, Charles Aznavour, Sacha Distel o Serge Gainsbourg, ovvero i parigini DOC della *chanson*. Al jazz Brel preferiva di gran lunga le orchestrazioni di François Rauber, capaci di esaltare il crescendo emotivo di molte sue canzoni (*Les prénoms de Paris*, *Madeleine*, *La valse à mille temps*, *Ces gens-là*), oppure le ballate in cui lasciava affiorare i ricordi e l'eco della sua *belgitude*, con tutta la pregnanza e l'esemplarità epica che la ballata sottende. Il jazz, al pari del tango o di altri ritmi esotici, serviva piuttosto a Brel per caratterizzare, spesso in chiave comica o grottesca, alcune delle storie che metteva in musica.

Nell'impermeabilità di Brel al jazz prima, e al rock poi, oltre che nella volontà di muoversi dentro dei modelli se non proprio intrinsecamente francesi, quanto meno modellati su forme riconoscibili e appartenenti alla tradizione europea (la ricorrenza della ballata, ma anche del tempo di valzer, che infondeva un movimento e una cadenza ideali alle sue canzoni), potremmo cogliere uno dei motivi della sua straordinaria popolarità in terra di Francia. Per non dire della fisarmonica, strumento dal polmone possente e dal respiro viscerale, di cui Brel si serviva alla stregua di un ordigno da collocare direttamente nel ventre dell'ascoltatore. Tanto convenzionale era la forma attraverso cui aveva scelto di esprimersi (valeva per lui, ma anche per Ferré e Brassens), quanto eversive erano invece le premesse. Brel, Brassens e Ferré pensavano e praticavano la canzone muovendo da presupposti del tutto diversi rispetto alla tradizione della *chanson* francese, che aveva contribuito in modo rilevante alla definizione dell'identità nazionale. Senza l'esempio tracciato su questo piano dalla generazione dei Brel, quello cioè di una canzone di spirito anarchico e segnatamente antinazionalista impostasi su scala nazional-popolare, sarebbe impossibile immaginare qualcosa come la versione reggae della *Marsigliese* che Serge Gainsbourg registrò nel 1979 a Kingston, con dei musicisti giamaicani (*Aux armes et cætera*). Quella versione della *Marsigliese* si rivelò una provocazione che andava ben oltre l'impertinenza di farsi uno spinello con l'inno francese. Gainsbourg, con quel canto rivoluzionario messo in levare, poneva di fatto le basi per una revisione del ruolo che la canzone avrebbe dovuto svolgere nella definizione di una nuova identità nazionale.

Di recente Paul McCartney (76 primavere) ha raccontato di aver chiesto a Willie Nelson (85) se avesse mai pensato di ritirarsi. Fulminante la risposta di Nelson: *retire from what?* – ritirarsi da che? Nel maggio del 1967, quando si esibì nell'ultimo recital, Jacques Brel aveva 38 anni, la metà degli anni di Paul McCartney oggi. La decisione era nell'aria, Brel aveva la sensazione di non aver più nulla da dire ed era sempre assillato dalla domanda che aveva determinato ogni sua scelta: *sérait-t-il impossible de vivre debout?* (dalla canzone *Vivre debout*; sarebbe dunque impossibile vivere in posizione eretta?). Tutto avrebbe voluto fuorché finire i suoi i giorni come una vecchia vedette in un night-club di Knokke-Le-Zoute. Fra il giorno del suo ultimo concerto (16 maggio 1967) e la pubblicazione di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles (1° giugno 1967), passano appena 15 giorni, ma la sensazione è che fra le due date corra uno spartiacque. Brel ebbe la prontezza di voltare pagina prima che fosse la storia ad occuparsi di lui. Dopo di allora s'impegnò con alterne fortune nel cinema (dieci film fra il 1968 e il '73, due dei quali anche da regista), nel teatro musicale (il Don Chisciotte nel 1968), ma soprattutto partì all'avventura, pilotando il suo aereo e attraversando prima l'Atlantico e poi il Pacifico in barca a vela, fino alla decisione di trasferirsi definitivamente in Polinesia. Nel 1977, già gravemente malato, tornò a Parigi per sottoporsi a cure mediche e per incidere in gran segreto un ultimo disco, *Les marquises*, concepito sull'isola di Hiva Oa nell'arcipelago

delle Marchesi, sua ultima dimora, dove oggi riposa a pochi metri dalla tomba dell'amato Paul Gauguin.

Al Brel interprete, dimissionario della canzone, sopravvisse il personaggio Brel. Fedele al suo credo, decise di non disertare il sognatore, trasformandosi, suo malgrado, in un oracolo in fuga. Brel non era soltanto ammaliante, era contagioso. Lo si amasse o meno, era impossibile che lasciasse indifferenti. Intellettualmente acuto, sopperiva alla mancanza di erudizione con l'agilità del pensiero. E se mai veniva meno l'acutezza, c'era pur sempre quella risata beffarda. La sua debordante vitalità era pari solo all'audacia con cui sfidava le convenzioni (le regole del vivere, i doveri famigliari e matrimoniali, e in genere la condizione di sudditanza dell'individuo). Brel avrebbe saputo dare la sveglia anche al sognatore più recalcitrante ("ma fonction c'est de clarifier les rêves des gens qui n'ont pas le temps de s'occuper de leurs rêves, ou de brouiller la douleur des gens qui ne savent pas très bien à quoi ils ont mal"; "la mia funzione" dichiarò, "è quella di rendere espliciti i sogni a chi non ha il tempo di occuparsene, o di distogliere dal dolore le persone che non conoscono la natura del male che li affligge"). Evocato il sogno, aveva poi l'ardire di spingersi fin sul crinale che separa il desiderio dal suo esaudimento, consapevole che è proprio su quel fronte che gli uomini sovente compiono sé stessi oppure falliscono. Era convinto che la cosa difficile, per un uomo che abita a Vilvoorde e vuole andare a vivere a Hong Kong, non è trasferirsi a Hong Kong ma lasciare Vilvoorde, perché una volta a Hong Kong, diceva, tutto si sistema da sé, posto che si goda di buona salute e che si coltivi una follia. Hong Kong è alla portata di chiunque, ma mollare Vilvoorde… ecco la vera sfida. Sbagliare, per inciso, non conta. La libertà, insisteva Brel, consiste nell'esercitare il diritto all'errore. Il successo non è mai prova di libertà, mentre il fallimento lo è. E gli uomini, concludeva, fanno troppo poco uso della libertà.

Le canzoni di Brel, ogni volta che le si riascolta, procurano lo stesso brivido. Anche quarant'anni dopo la sua morte. È la vertigine dell'abisso, il nostro abisso, sul quale Brel invita a sostare senza timore. L'ammirazione per Brel non discende soltanto dalla sua arte, ma anche dall'emozione che l'interprete Brel suscita in noi. È lui la scintilla. Per riuscite che siano le interpretazioni altrui (si pensi in particolare al Brel di Juliette Gréco, che come Ella Fitzgerald aveva facoltà di interpretare ogni cosa non solo con pertinenza, ma persuadendo l'ascoltatore nel profondo, come se ogni canzone fosse stata scritta appositamente per lei), le canzoni di Brel, senza Brel, appaiono orfane. C'è una ragione precisa perché questo accade, e va ricercata, come sottolinea il suo biografo e amico Olivier Todd, nel fatto che la prosodia di Brel "s'accomplit dans son chant, par sa bouche" – si compie nel suo canto, attraverso la sua bocca. Il ritmo del verso di Brel si rivela nell'interprete Brel, nel modo in cui Brel scandisce e accenta le parole. Per sentire il suo verso e per cogliere il ritmo delle sue frasi, è necessario prestare orecchio al cantante Brel.

Che fare dunque? Beh, anzitutto mostrare cautela nell'interpretare Brel. In secondo luogo consumare i suoi dischi, o procurarsi i DVD che lo colgono in scena, dietro le quinte, oppure ai comandi del suo piccolo aereo, un Beechcraft 50 Twin Bonanza, intento a trasportare una donna incinta, un medico, oppure la posta da un'isola all'altra nell'arcipelago delle Marchesi, infine sgravato dai problemi del mondo. È l'ultimo Brel, quello polinesiano, l'uomo che pare più prossimo al sognatore sfuggito al cartonificio del padre molti anni prima. Fox Oscar Delta Bravo Uniforme, FODBU, è l'ultimo ritornello di cui si ha notizia, quello con cui si faceva riconoscere dalle torri di controllo polinesiane. Con gli amici parla ormai di rotte, degli alisei, di come sia la mancanza di vento a fermare il tempo alle isole Marchesi ("Et par manque de brise le temps s'immobilise / Aux Marquises", dalla canzone *Les marquises*), e parla infine della sua malattia. Da quel temerario che è, lo fa con spavalderia, infischiandosene della morte: *en tout cas, moi je suis foutu* – ad ogni modo, io sono spacciato. A chi prova a distoglierlo dal pensiero, o soltanto a infondergli un filo di speranza, risponde come avrebbe verosimilmente fatto un personaggio delle sue canzoni: *mort aux cons!* – a morte gli imbecilli! Fedele a sé stesso fino all'ultimo. Molti anni prima, rivolgendosi alla moglie Miche ne *La chanson des vieux amants*, aveva già mirabilmente riassunto la sua parabola di vita: *il nous fallut bien du talent / pour être vieux sans être adultes* – ce n'è voluto del talento, per invecchiare senza diventare adulti. Missione

compiuta, aviatore Brel.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO