

LÉO FERRÉ venti anni dopo. Una rilettura dell'opera del grande cantautore francese a venti anni dalla scomparsa: la musica, la poesia, la rabbia e l'amore di un artista amato e odiato in egual misura.

di Giovanni Vacca

IL 14 LUGLIO di quest'anno cade il ventennale della scomparsa di Léo Ferré, poeta, musicista e cantante il cui nome non sarà certamente sconosciuto al lettore di Blow Up. «Che cosa rappresenta Ferré oggi? – si chiedeva, già un po' di anni fa il critico musicale Stan Cuesta in un grande volume sulla canzone francese (*La Chanson Française*, Éditions Scali, 2007) – Per un pugno di fanatici è tutto: il più grande poeta, il più grande cantante, il più grande pensatore... non è raro incontrare persone di ogni tipo capaci di recitarvi all'improvviso dei passaggi interi di *Et... Basta! Il n'y a plus rien* o *La Mère-moie et la mer*. Per il grande pubblico è qualcosa di molto più sfocato. Ferré è un nome che si cita, quasi meccanicamente, a fianco di Brel, Brassens e di qualche altro. Scavando un po' ci si rende conto che la maggior parte della gente conosce *Avec le temps* e *C'est extra*, la sola canzone a passare sulle reti FM perché, probabilmente, la più formattata...». Léo Ferré, in realtà, è uno dei più grandi protagonisti della canzone francese del Novecento e la sua opera, che ha contribuito più di ogni altra a svilupparne il lato *engagé* di quest'ultima, rappresenta ancora oggi uno degli esperimenti più riusciti di sovversione linguistica e musicale mai tentati nel mondo della musica leggera. È quindi più che opportuno ricordarlo criticamente nell'anniversario della morte (avvenuta, quasi simbolicamente, nella data della presa della Bastiglia, giorno culminante della rivoluzione francese), pur godendo egli nel nostro paese di una certa popolarità per aver sempre avuto con l'Italia uno stretto rapporto: vissuto in Toscana dal 1969 fino alla morte, infatti, l'artista monegasco pubblicò anche un paio di album cantati in italiano, apparendo di tanto in tanto in televisione in un'epoca in cui vedere un simile personaggio sul piccolo schermo era davvero un evento (e, non essendoci you tube, mancarlo poteva gettare il fan nello sconforto per settimane).

Personalmente ho una frequentazione più che trentennale con il lavoro di Ferré e fu forse anche una certa spavalderia giovanile che, nel 1990, riuscii a contattarlo e ad incontrarlo più di una volta, realizzando anche un'intervista nella sua casa di Castellina in Chianti (poi pubblicata sul *Manifesto* nel 2004 e che è oggi leggibile, per chi fosse interessato, sul mio sito: *gioannivacca.com*). Poiché è molto probabile che per questo anniversario ci saranno ricordi e commemorazioni prevalentemente in chiave biografica, proveremo a limitare al massimo i dati riguardanti la vita del personaggio (peraltro facilmente rinvenibili anche in rete) sugge-

rendo invece delle possibili chiavi di lettura, dei nuclei tematici, allo scopo di avvicinare, criticamente appunto, qualche aspetto di una produzione davvero fuori del comune e che copre oltre quarant'anni di attività.

Come poeta, perché di un autentico poeta si sta parlando, Ferré ha fatto riferimento soprattutto alla tradizione francese, in primis alla triade 'maledetta' (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) e ai grandi del Novecento (Apollinaire, Aragon) per interessarsi poi anche agli italiani Pavese e Testori, tutti autori da lui poi messi poi in musica, registrati e portati in giro in lunghi recital. Per il modo con cui l'artista riuscì a 'rigenerare' con la sua musica questi poeti, tanto da far sì che una volta ascoltate queste incisioni è difficile leggere i testi originali senza associarli alla musica da lui composta, Louis Aragon dichiarò "bisognerà riscrivere la storia della letteratura un po' diversamente a causa di Léo Ferré". Come compositore ha avuto una formazione molto eclettica, anche qui molto francese, assimilando tanto la tradizione sinfonica d'oltralpe quanto quella 'leggera' (la canzone di strada e di cabaret, i ritmi popolari, l'innodia socialista) ma con una certa curiosità per il rock: nei primi anni '70, infatti, sull'onda di un incredibile successo giovanile anche per aver lui sposato, ormai più che cinquantenne, quella contestazione sessantottina che aveva già anticipato in molte delle sue canzoni (e di cui cantò gli scontri di piazza in *Comme une fille*, 1969), Ferré registrò alcuni brani con il gruppo francese degli Zoo, una band a dire il vero non destinata in seguito a gran fortuna. Come performer, aveva un'aggressiva presenza scenica, forgiata da anni di gavetta nelle *caves* parigine: perennemente vestito di nero, dichiaratamente anarchico (*Graine d'ananas*, 1955, *Ni Dieu ni Maître*, 1965, *Les Anarchistes*, 1969), dagli anni '70 in poi a questa aggressività scenica si aggiunsero i lunghi capelli bianchi che gli cadevano sulle spalle e che finirono per dargli l'aria di una figura spettrale, un'oscura coscienza critica della società francese alla quale non risparmiava certo polemiche bordate ("È un paese che mi disgusta/non c'è modo di farsi inglesi/o svizzeri o merde o insetti/dovunque sono confederati/bisogna vederli a tele-urna/questioni vespasiani da cabina elettorale/con la scheda tra i coglioni /e il disprezzo in un manifesto/hanno votato... e poi, dopo?", *Ils ont voté*, 1969) e dalla quale fu, all'epoca, spesso rifiutato. Numerosi furono gli episodi di censura, le polemiche sui suoi testi: nel 1961, per esempio, annota il suo biografo Jacques Layani, le copie del

disco con la canzone *Mon Général*, che attaccava De Gaulle, furono distrutte (ma il nastro dell'incisione, conservato, riapparve nel 1980 e fu ristampato); ancora nel 1961, addirittura, durante un concerto ci fu perfino la minaccia di un attentato da parte dell'Oas (l'Organisation de l'armée secrète, un gruppo clandestino di estrema destra) a seguito delle allusioni, ben poco velate, contenute nella canzone *Les temps sont difficiles* (1962) che riguardavano le torture praticate dai francesi in Algeria durante la guerra d'indipendenza ("Dammi la tua parte, mio piccolo Youssef/sennò ti attacco all'EDF", sigla che sta per Électricité de France). Avvertito, Ferré intuì che si trattava di un bluff, tranquillizzò il pubblico e chiese a tutti di restare: la serata andò avanti.

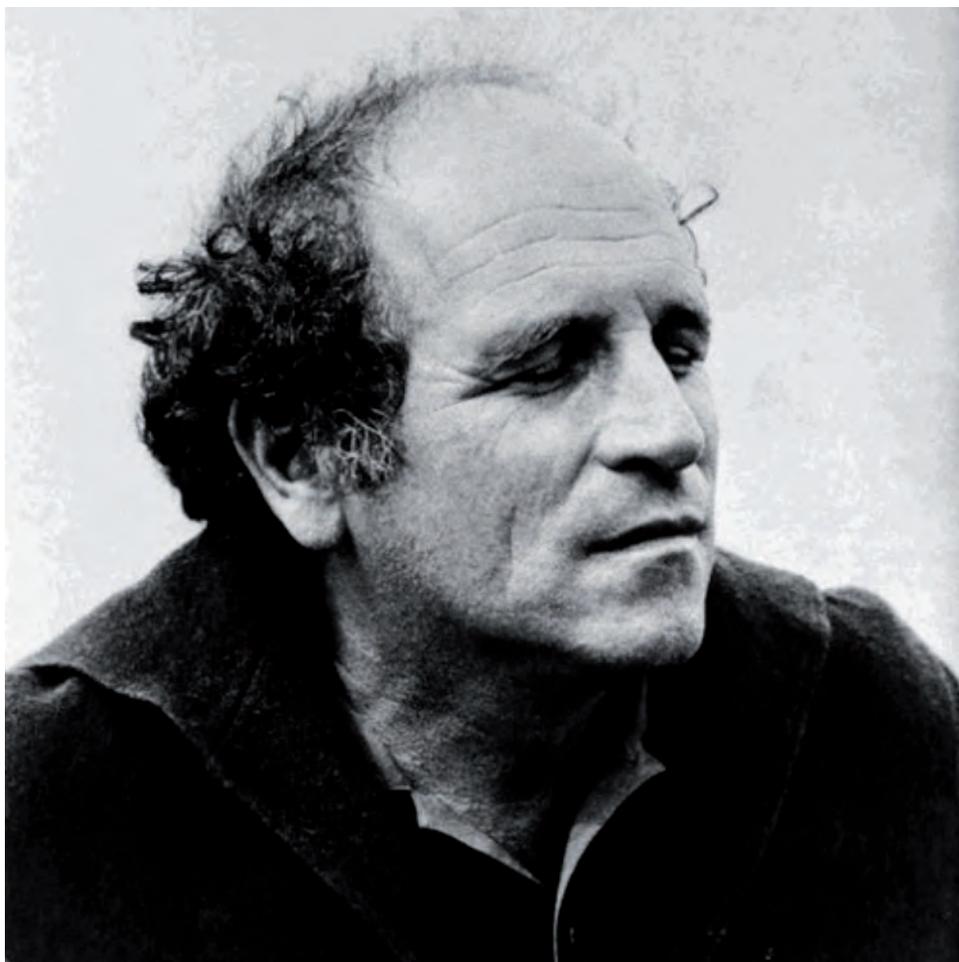
In una stretta aderenza della propria arte al momento storico in cui viveva (a differenza, in questo, di un altro grande, Georges Brassens, programmaticamente 'atemporale'), tutta questa vasta rete di influenze e una così forte tensione libertaria e politica, pur nel rifiuto di ogni affiliazione, trovò una formidabile sintesi nella sua stessa opera: un superbo amalgama di musica e poesia ottenuto tramite una voce estremamente espressiva, in una continua forzatura dei limiti di quella canzone commerciale fatta di strofa e ritornello che pure gli diede grandi successi. Gran parte dell'opera di Ferré è infatti costituita da lunghe composizioni, sovente declamate e talvolta addirittura articolate in forme classiche, come l'oratorio lirico *La Chanson du Mal-Aimé* (su disco nel 1972 ma composto negli anni '50) che metteva in musica l'omonimo poema di Guillaume Apollinaire.

Un'altra influenza da tenere presente è poi quella del surrealismo: è anche da lì che vengono certe figure fantastiche, certi salti logici che innervano molti dei suoi testi e che li rendono a tratti incongrui ("Ascoltami Lazzaro/ quando i pendoli suoneranno le loro voci stellari /e i boulevard non si trascineranno più per terra/tu potrai risorgere in questo secolo bizzarro", *Écoute-moi*, 1970), quasi immagini inconscie che affiorano subitaneamente alla coscienza, che si esprimono in una lingua a volte estremamente rarefatta e raffinata ("Ricorda il pescecane/Che liberavamo su parola/E che urla nel deserto/Delle alghe di necropoli", *La mémoire et la mer*, 1970) e che si coniuga in maniera stridente, contaminandosi spesso all'*argot* parigino, ad espressioni brutali da strada ("Come se si dovesse toccare con mano per credere/Che un popolo felice che rutta tutto solo nella sua mangiatoia/Vale bene una testa di re", *Madame la misère*,

1969). Nel surrealismo Ferré trovò probabilmente anche la trasfigurazione in forma artistica del desiderio sessuale, sempre rivendicato nelle sue canzoni anche a causa di un'educazione fortemente repressiva subita da adolescente in un collegio religioso di Bordighera, dove il padre lo aveva costretto a studiare (e molto 'surrealista' è anche il suo unico e splendido romanzo autobiografico, *Benoît Misère*, pubblicato nel 1970). È da questo tipo di retroterra che, probabilmente gli viene anche una certa capacità profetica, quasi da 'veggente': in un pezzo del 1958, per esempio (*Vitrines*), egli osserva con sarcasmo, su un ritmo da habanera, come il benessere economico del dopoguerra si stesse trasformando in un becero consumismo che avrebbe venduto con le stesse tecniche pubblicitarie il prosocritto e la musica di Mozart. Una tale argomentazione, quella del benessere che si trasforma in alienazione, oggi può sembrare quasi ingenua ma, nel decennio successivo a quello nel quale venne registrata questa canzone, sarebbe stata al centro della riflessione filosofica e della contestazione giovanile (e di certo questi non erano proprio i contenuti tipici delle canzoni di quel tempo).

Salito a Parigi da Monaco, Ferré comincia la sua carriera in un contesto postbellico di forte rinnovamento della canzone francese, contemporaneamente all'affermarsi di altri nuovi talenti destinati a grande fortuna artistica (Georges Brassens, Jacques Brel, Charles Aznavour, Gilbert Becaud, Edith Piaf). L'artista acquista velocemente visibilità e credibilità, prima come autore e poi come interprete, lanciando decine e decine di composizioni, corrosive e provocatorie ma anche delicate e malinconiche, che contribuiranno a svecchiare la scena parigina dell'epoca: *A Saint-Germain-des-Près* (1946, dove si immagina in compagnia dei suoi poeti preferiti a bighellonare per il celebre quartiere), *Monsieur Tout Blanc* (1949, dedicata al papa Pio XII e al suo silenzio sui crimini nazisti), *Notre-Dame de la Mouise* (1958, una sarcastica denuncia della povertà e dell'ipocrisia borghese), *Thank you Satan* (1961, un ringraziamento al diavolo per la possibilità della trasgressione), *Franco la muerte* (1964, sul dittatore spagnolo Francisco Franco), *C'est extra* (1969, che esalta eroticamente la figura femminile), per citarne solo qualcuna. Nel frattempo, alcuni suoi brani come *Paris-Canaille* (1953) e *Jolie Môme* (1961), orecchiabili per il grande pubblico ma sempre venati da una carica irriverente

ed anticonformista, vengono portati al grande successo da celebri interpreti come Ives Montand e Juliette Greco: la consacrazione definitiva di questo lungo periodo in cui la figura di autore finisce per fondersi con quella dell'interprete è forse nel disco dal vivo *Léo Ferré 1969 récital en public au Bobino*, uscito appunto nel 1969. Negli anni successivi, però, radicalizzando sempre più i contenuti dei testi, Ferré enfatizza la sua carica ribellistica e, lasciandosi alle spalle definitivamente i modi da *chansonnier*, approda alla visione apocalittica di un mondo meccanizzato, freddo e disumano al quale contrappone il calore della sfera vitale egli individui. Si avvicina così, con qualche approssimazione terminologica, ai movimenti giovanili di contestazione e dopo *Salut, beatnik!* (1967), dove se la prende anche con Mao e Fidel Castro, nel 1971 si produce, sul jazz rock degli Zoo, in una vera e propria celebrazione delle rivendicazioni e dello stile di vita delle controculture comunitarie di quel periodo registrando *Les Pops* (intitolata 'I Pop' nel suo primo disco in italiano su traduzioni di Enrico Medail): "Se hai i capelli lunghi e non porti cravatta, sei Pop e da quest'oggi tu sei di questa schiatta"; e ancora: "Se hai fiori dovunque e sogni in abbondanza, per essere dei pop ce n'è di già abbastanza / e se un fiore di troppo ti cela la virtù me lo ficco sul muso e basta coi tabù". È però forse quando osserva il mondo con aristocratico distacco, più che quando si immerge nella sua confusione, che egli ottiene i risultati artistici migliori. In *La solitude* (1971), per esempio, che è una delle sue composizioni più complesse e stupefacenti, le strofe vengono declamate sul singolo suono di un organo e solo nel ritornello la voce si distende melodicamente su un vocalizzo accompagnato da altri strumenti. Fortunatamente questo brano è stato cantato anche in italiano dove addirittura, se possibile, la resa vocale è anche superiore perché, come non mancò di notare Giovanni Testori nella sua presentazione dell'album, «l'assalto della parola ripetuta diventa una vera e propria strozza d'angoscia, d'orgoglio, di ribellione e di pianto». *La solitude*, quasi in una formulazione biopolitica antelitteram, contrappone il corpo ("piscio, eiaculo, piango") al potere ("i poliziotti del detergente vi indicheranno dove vi sarà possibile lavare la vostra coscienza") e invita alla creazione di un nuovo pensiero ("noi dobbiamo lavorare le nostre idee come se fossero dei manufatti / io sono pronto a procurarvi gli stampi"); un tale pensiero è però talmente radicale da non potersi inquadrare nelle normali pratiche discorsive



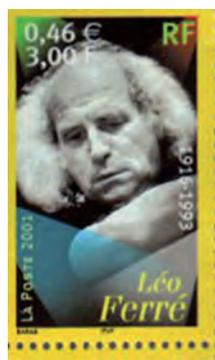
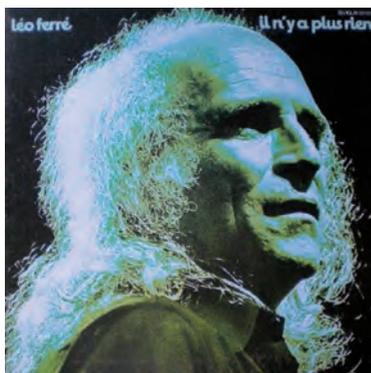


da sinistra: Jacques Brel, Léo Ferré e George Brassens

(“gli stampi sono di una materia nuova, vi avverto/ sono stati fusi domani mattina”) scontrandosi proprio con la parola ripetuta di cui parla Testori (“ma... la solitudine!”) in conclusione di quattro delle cinque strofe del brano, a sottolineare quasi l'impossibilità di una comunicazione antagonista. Con il liberatorio ultimo verso si ritorna al corpo dopo aver constatato i limiti del linguaggio: “la lucidità me la tengo nelle mutande”. Stesso discorso per *Il n'y a plus rien* (1973), uno dei lavori più riusciti e più importanti del musicista: la title track, lunga oltre 15 minuti e basata su un ripetitivo ma seducente giro armonico orchestrale, copre un'intera facciata del vinile ed è, in un caleidoscopio di immagini cangianti, una sarcastica requisitoria sulle illusioni perdute del '68 francese e sul suo imborghesimento (“Lei era bella come la rivolta/Noi l'avevamo negli occhi/Nelle braccia/Nei pantaloni/Si chiamava l'immaginazione/Dormiva come morta, era come morta/Sonnecchiava/L'abbiamo sepolta a memoria/Nel cocktail Molotov, bisogna mettere del Martini, piccolo mio!/Trasportate le vostre idee come fosse droga/Non rischi niente alla

frontiera/Niente nelle mani/Niente nelle tasche/Tutto sulla faccia!/-Non avete niente da dichiarare?/-No/-Come vi chiamate?/-Karl Marx/-Andate, passate pure”) che si conclude con un violento e parossistico urlo che procrastina la rivolta in un futuro lontanissimo: “Avremo tutto/tra diecimila anni”.

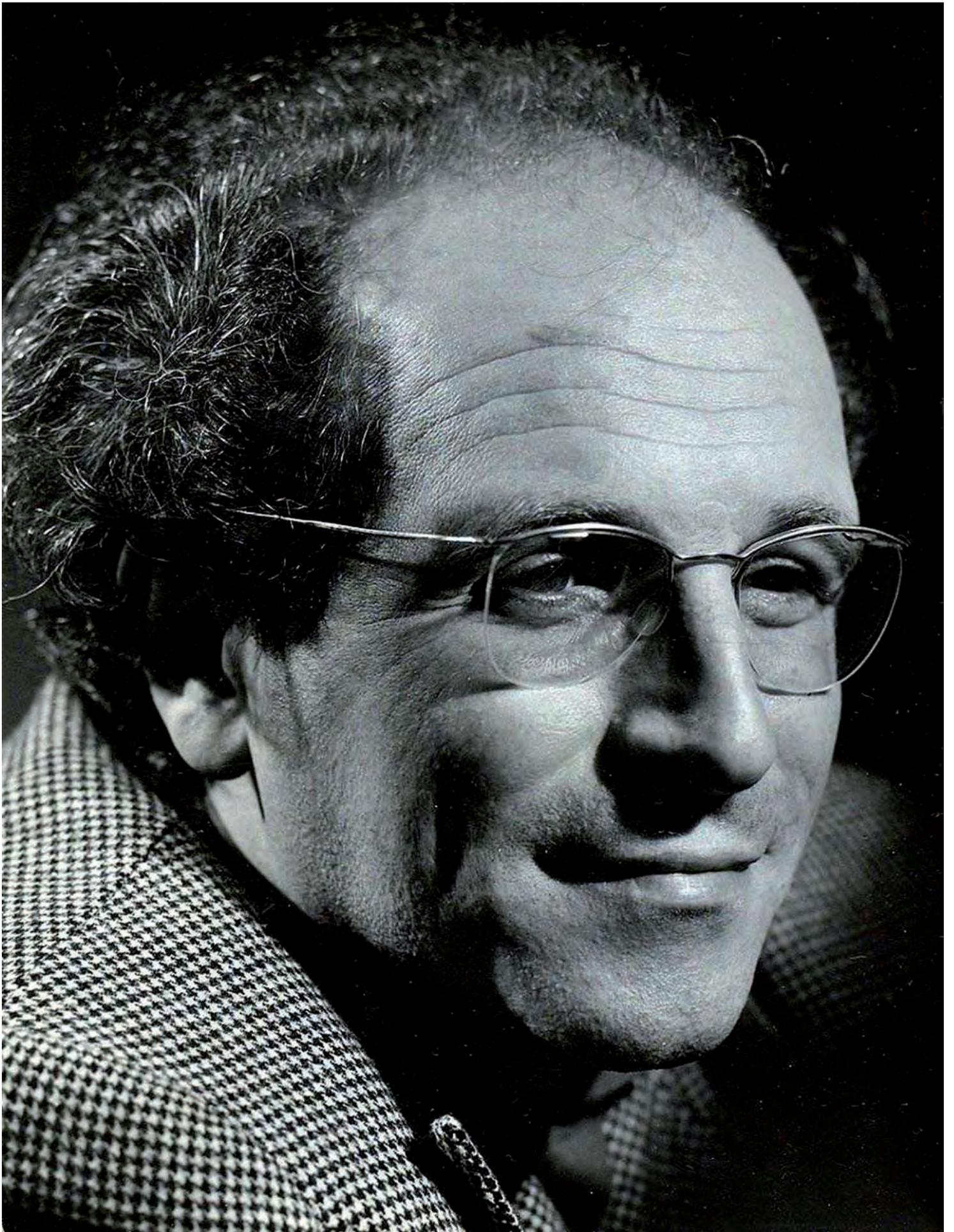
Ogni traccia di *Il n'y a plus rien* meriterebbe una riflessione ma ovvie ragioni di spazio ci costringono a limitarci a un paio di brani. La *Préface*, anzitutto, scandita da un'orchestra su un ritmo irregolare e tratta da un testo più lungo che era in origine la prefazione alla sua raccolta di versi *Poète... vos papiers*, apparsa nel 1956 per l'editore La Table Ronde. L'uscita di questo libro, costituito da poesie in versi perfettamente rimati, era costata a Ferré l'amicizia con André Breton, padre del movimento surrealista che aveva inizialmente accettato di scrivere la prefazione al volume ma che si era poi rifiutato dopo averlo letto, chiedendo per di più all'autore di non farlo pubblicare, considerandolo un tradimento (a causa, probabilmente, del ritorno alla metrica tradizionale in una raccolta di poesie originariamente non destinate alla musica e che conteneva versi provocatori come que-

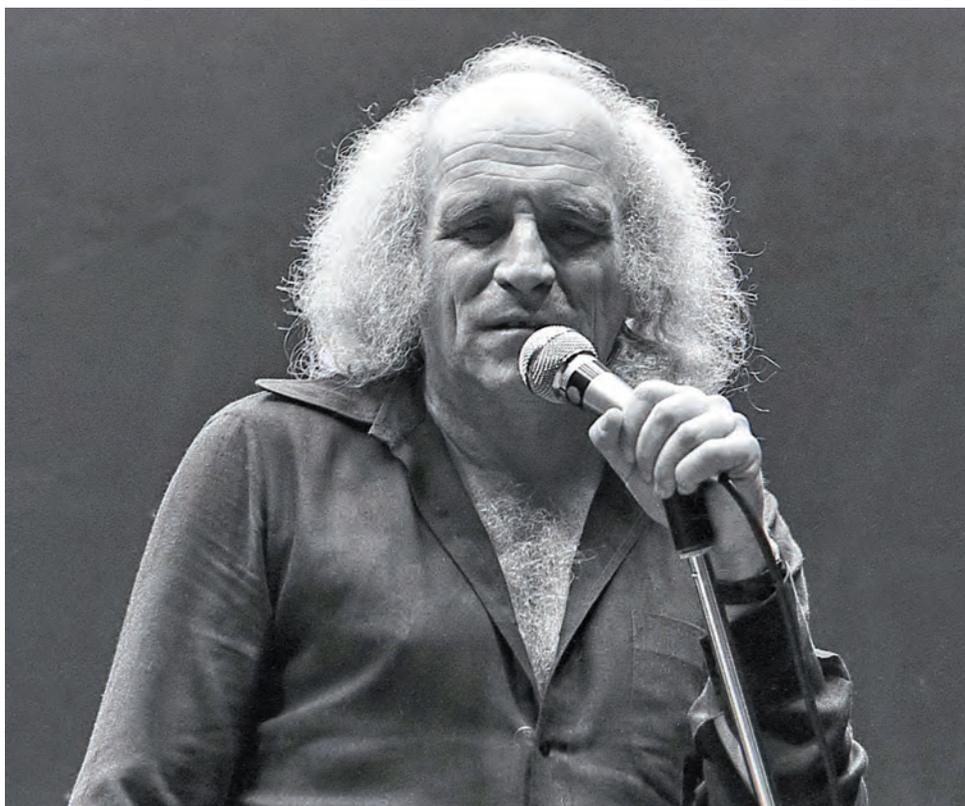


sto: "La poetica liberata sono chiacchiere / Poeta prendi il tuo verso e mettilo sotto pressione / Mettigli i ceppi ai piedi e la rima alle tette / E la tua musa sarà vestita come una vamp". Ma lasciamo allo stesso Ferré la parola: «Mi sono detto: "non mi vuole fare un'introduzione, bene, me la faccio da solo". Ho scritto una prefazione un po' violenta, nella quale dico delle cose che ha inteso contro di lui, nel dire che la letteratura ermetica è una letteratura da 'tè delle cinque', che non ci credevo, che non era letteratura. Dicevo che la letteratura è quella del 'pugno in faccia' e del 'mi commuovo veramente', che la poesia doveva battersi, se non non era poesia» (da un'intervista del 1969). Il pezzo è dunque una dichiarazione di intenti, una presa di posizione sul mestiere dello scrivere in versi: "la poesia contemporanea non canta più... striscia / Tuttavia ha il privilegio della distinzione... non frequenta più le parole malfamate... le ignora / Non prende le parole che con le pinze: a 'mestruale' si preferisce 'periodico', e si va ripetendo che ci sono dei termini medici che non bisogna far uscire dai laboratori e dai trattati / La poesia è un clamore. Deve essere ascoltata come la musica / Ogni poesia destinata ad essere solo letta e chiusa dentro la tipografia non è finita / Essa non prende il suo sesso che con la corda vocale / proprio come il violino prende il suo con l'archetto che lo tocca / I più bei canti sono i canti di rivendicazione / I versi devono fare l'amore

nella testa dei popoli / Alla scuola della poesia e della musica non si impara. Ci si batte". *Night and Day* è invece una canzone costruita su un lento tappeto musicale orchestrale ritmicamente punteggiato da un contrabbasso e che si dinamizza solo con l'intervento ritmico del pianoforte nel ritornello. Con il consueto linguaggio crudo e visionario, questo brano evoca icasticamente l'entropia della società dell'informazione con la sua superficialità, la sua pervasività, il suo grado di falsificazione e di edulcorazione della realtà: l'altra faccia, insomma, del capitalismo descritto quindici anni prima in *Vitrines*. Il ritornello gioca ritmicamente sui verbi della lingua francese, o li inventa, per evocare il mondo della stampa con le sue macchine per scrivere (ma oggi potrebbero essere i tasti dei computer), le sue rotative, i suoi strilloni: intraducibile e quindi da riportare in lingua originale ("Ça tape, ça tape, ça tape / ça crie, ça crie, ça crie / ça tape, ça crie, ça gueule et puis ça rotative"). Quello che impressiona in questo testo è non solo la percezione avveniristica di una dimensione totalizzante allora non ancora completamente dispiegata e nella quale, invece, noi tutti oggi compiutamente viviamo ('notte e giorno' appunto) ma anche la percezione della connotazione inevitabilmente 'pornografica' che tale meccanismo avrebbe assunto ("L'inchiostro si spoglia sulla faccia della gente / lo sperma delle notizie si mette

il nero sugli occhi") e la sua distanza dalla verità, che può ritrovarsi solo nell'amore e nella liberazione anarchica: *Amour/Anarchie*, infatti, si intitolava significativamente un suo fondamentale doppio album pubblicato nel 1970. E proprio in *Amour/Anarchie* si trova un altro caposaldo della sua produzione: *Le Chien* ("Il cane"). All'inizio, su un tessuto di suoni creato dagli Zoo, e che ricorda alcuni momenti sperimentali dei primi King Crimson, Ferré sembra rievocare l'atmosfera delle celebri poesie gergali del poeta François Villon (altro autore da lui molto amato e di cui mise in musica, nel 1980, la celebre *Ballade des pendus*) che descrivevano gli ambienti della malavita parigina del Quattrocento. L'artista ricorda dunque i compagni di stenti e di miseria degli inizi ("Adesso che sono ben vestito / e vado dal parrucchiere") e, dopo una lunga sezione in cui la voce accumula parole su parole in velocità, sostenuta da un crescendo di stridori e di sonorità elettriche, il brano decolla in chiave decisamente rock: "Possono mettermi in galera / possono ridermi in faccia / dipende da che modo di ridere / Io provo all'amore e all'insurrezione / Yes! I am un immenso provocatore! / Ve l'ho detto / Armi o parole è uguale / uccidono uguale / Bisogna uccidere l'intelligenza delle vecchie parole / Con delle parole del tutto relative / curve / come vorrai / Bisogna mettere Euclide nella spazzatura". Tutte queste eccezionali composizioni





vennero poi portate in tour con l'accompagnamento del solo pianoforte, suonato da un musicista non vedente (Paul Castanier, già presente nel live al Bobino del 1969) e riarrangiate in maniera fortemente ritmata e dissonante: questa strepitosa stagione è immortalata sul doppio album *Seul en scène Léo Ferré 73* (1973) con, sul retro copertina dell'album, una bellissima e indicativa fotografia dell'artista in piedi, vicino al microfono e circondato da giovani 'capelloni' seduti a terra intorno a lui e che lo guardano adoranti.

Negli anni '80 e '90 Ferré, messi definitivamente alle spalle certi moduli canzonettistici della sua prima produzione, accentua la veste sinfonica delle proprie composizioni: sono anni di grande prolificità ma di minori successi commerciali avendo ormai deciso di non concedere più nulla alle esigenze del mercato per dedicarsi a perseguire esclusivamente la costruzione del proprio mondo artistico. La svolta era avvenuta già con *Et... Basta!* (1973), lunghissimo monologo in forma libera accompagnato da pianoforte e percussioni in cui l'artista ribadiva le proprie convinzioni e si difendeva dalle critiche di incoerenza e di opportunismo piovutegli addosso (nel 1971, in *Le conditionnel des variétés*, aveva già rivendicato il diritto per un artista di esprimersi su argomenti politici): "Di un po', Léo: non ti crea problemi di fare i soldi con le tue idee? No,

e non mi dava fastidio neanche di non farne con le mie idee, sempre le stesse, qualche tempo fa. Sai, la differenza che c'è tra me e il signor Ford o il signor Fiat è che Ford o Fiat mandano gli operai nelle fabbriche e con loro fanno i soldi. Io mando le mie idee per strada e faccio i soldi. Ti dà fastidio? A meno! Et voilà!". Le critiche indirizzate a Ferré furono costanti e reiterate: di lui non piaceva la provocazione costante, la ricchezza derivatagli dalla sua attività artistica a fronte di una militanza politica dichiarata ma mai pienamente abbracciata, la voglia di sfidare i convenzionali ruoli precostituiti che lo show business assegna agli artisti, come quando arrivò, in diverse occasioni, a dirigere l'orchestra egli stesso su brani di musica classica (cosa che gli varrà l'accusa di megalomania). La pressione, esercitata su un temperamento reattivo e passionale, lo portò dunque spesso a reazioni furibonde, a dichiarazioni reboanti e non sempre calibrate sui più vari argomenti (se ne trovano a bizzeffe nel libro *Vous savez qui je suis maintenant*, Edizioni La Mémoire et la mer, una raccolta di oltre 70 interviste radiofoniche e televisive).

Dopo un secondo album in italiano uscito nel 1977 (*La musica mi prende come l'amore*, con traduzioni di Guido Armellini) e un 45 con la sua interpretazione di *S'i' fosse foco* di Cecco Angiolieri (*Cecco*, 1981), l'artista crea una propria etichetta (EPM) e comincia a stampare in proprio i suoi libri e

i suoi spartiti creando le Edizioni Gufo del tramonto nella sua stessa dimora toscana. Della produzione di questo lungo periodo bisogna ricordare almeno la superba incisione del lungo poema di Arthur Rimbaud *Le Bateau Ivre* (1982), piena di echi e sovrapposizioni di voci che ne enfatizzano il contenuto allucinato, la realizzazione di una vera e propria opera per voce, canto e orchestra, registrata su un album quadruplo pubblicato dalla RCA (*L'opera du pauvre*, 1983), il triplo album al vivo *Léo Ferré en public au TPL Dejazet* (1988), l'ultimo disco di brani inediti (*Les vieux copains*, 1990), la registrazione di *Une saison en enfer* (1991), ancora di Rimbaud, ma, soprattutto, il bellissimo *Les Loubards* (1986), con nove brani su testi dell'amico, Jean-Roger Caussimon. Caussimon è artista di peso e approfitto dell'occasione per segnalare la figura al lettore, essendo egli praticamente sconosciuto in Italia: autore di numerose canzoni da lui stesso interpretate, aveva già firmato alcuni testi per Ferré (ad esempio la famosa *Comme à Ostende*, del 1959) o la bellissima *Ne chantez pas la mort*, superbamente interpretata da Ferré e inclusa in *Il n'y a plus rien*, di è opportuno riportare almeno qualche verso: "Non cantate la morte, è un argomento morboso/la parola sola fa venire il freddo appena la si dice/la gente dello 'show business' vi prediranno il 'fiasco' /È un argomento tabù per poeti maledetti/La morte!/La morte!/Io la canto e allora, mira-

colo di vocali /Sembra che la morte sia la sorella dell'amore /La morte che ci attende e l'amore che ricerchiamo /E se lui non viene, lei verrà sempre /La morte /La morte..."). Personaggio eclettico e singolare, assai affine all'amico, che lo aveva incontrato negli anni della gavetta, Caussimon è stato anche, forse soprattutto, attore teatrale e cinematografico.

Ricordare Léo Ferré significa ricordare anzitutto un tipo di artista che non esiste più: l'artista intransigente, non incline al compromesso, che più che sondare cosa vuole il pubblico (ed accontentarlo) gli impone il suo linguaggio e ne forma il gusto; l'artista coraggioso, che non ha paura di dire ciò che pensa e di farsi dei nemici: il contrario, cioè, di coloro che, partiti da posizioni di ispirata originalità, decidono poi di diventare 'ecumenici' per piacere a tutti e per ottenere questo scopo diluiscono e annacquano la loro produzione spesso fino all'indecenza (e non c'è bisogno di fare nomi: in Italia di tali personaggi ne abbiamo avuti e ne abbiamo ancora fin troppi); l'artista che segue la sua musa fino ai limiti estremi, come dimostra il suo lavoro degli anni '80, esplicitamente anticommerciante. Ferré è stato anche l'ultimo dei romantici, interprete di una ribellione esistenziale totale, in continuo dialogo con le oscure pulsioni dell'inconscio ma anche sintonizzato sulla vita della strada e sui suoi linguaggi: l'artista che non ha mai rinnegato nulla di ciò che ha scritto, che sfida il tempo per restare sempre giovane (*Vingt ans*, 1965) e che intravede nella modernità l'incubo dell'omologazione ma che non si trasforma in nostalgico di mitizzate età dell'oro (le proietta, anzi, nel futuro: *L'age d'or*, 1966). Che poi tutto questo appartenga a un'epoca passata è un altro discorso: la società si è mossa in una direzione diversa da quella da lui auspicata e gran parte della sua opera ci parla di un mondo che non esiste più sebbene la Francia, che lo ha riabilitato, gli abbia dedicato un francobollo commemorativo. Sta a noi saper cogliere ciò che è vivo e ciò che è morto di Ferré, cioè quel che di questo prezioso patrimonio artistico può ancora avere rilevanza oggi e quel che, invece, va letto come pura e individuale testimonianza di un preciso momento storico. E riconoscere che è inutile fare finta che tutto sia eterno e abbia sempre lo stesso valore. Perché sappiamo che non è così. E credo che questa cruda constatazione non gli sarebbe dispiaciuta perché, fu lui a cantarlo, "col tempo, sai, tutto se ne va" (*Avec le temps*, 1970). ■

